

„Patrzył na wszystko jakby przez wizjer”
– fotografia w *Walcu z Baszirem*
Ariego Folmana

Mimo że Ari Folman, izraelski reżyser polskiego pochodzenia, z przemysłem kinematograficznym związany jest od lat 90., a na jego dorobek artystyczny składa się kilka filmów i liczne produkcje telewizyjne, światowy rozgłos zyskał dopiero dzięki obrazowi z 2008 roku. Jego *Walc z Baszirem*, pełnometrażowy autobiograficzny film dokumentalny, okazał się międzynarodowym sukcesem; został uhonorowany wieloma ważnymi wyróżnieniami, wśród nich – Złotym Globem dla najlepszego filmu zagranicznego, Cezarem w tej samej kategorii czy nominacją do Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Wybór animacji jako tworzywa dzieła umożliwił Folmanowi ukazanie skomplikowanych mechanizmów pamięci oraz jej niejednoznaczności i subiektywności.

Chociaż w wizualnej warstwie animowanego filmu w sposób dosłowny nie pojawia się ani jedna autentyczna fotografia, temat tego medium stale powraca i jest nie bez znaczenia dla wydzźwięku filmu.

Bohaterem utworu jest jego reżyser, który próbuje odnaleźć swoje zaginione wspomnienia z czasów pierwszej wojny libańskiej (1982), kiedy to – jako dziewiętnastolatek – był żołnierzem izraelskim. W wyniku traumy wojennej nie potrafi przypomnieć sobie, co robił w czasie masakry w obozach palestyńskich uchodźców w Sabrze i Szatili. Tamtego dnia, 16 września 1982 roku, libańscy falangiści wkroczyli do obozów uchodźców w sercu Bejrutu, aby pomścić śmierć swojego przywódcy Baszira Dżemajela. Akcja ujęcia palestyńskich bojowników przerozdiła się w masakrę. Liczbę ofiar szacuje się na między 470 a 3500 [1]. Gdy dokonywano rzezi, obozy były otoczone przez sprzymierzonych z falangistami izraelskich żołnierzy. Wśród nich był także Ari Folman.

Po latach Folman z tego tragicznego wydarzenia nie pamięta nic, mimo iż wie, że był wówczas w okolicy masakry. Bohater cierpi bowiem na zaburzenia po stresie traumatycznym, dotykające świadków lub uczestników zdarzeń, „w których ktoś poniósł śmierć, doznał poważnych obrażeń lub istniała groźba śmierci, poważnych obrażeń albo utraty fizycznej integralności (własnej i innych)” [2] i gdy ich reakcji na tę sytuację towarzyszyło poczucie bezradności i silny strach.

[1] Por. B. Nuwayhed al-Hout, *Counting the Victims*, w: idem, *Sabra and Shatila. September 1982*, London and Ann Arbor 2004, s. 275–296. Minimalna przytoczona przeze mnie liczba pochodzi, według autora, z oficjalnego libańskiego raportu na temat masakry (s. 292). Zdaniem badacza natomiast liczba ofiar

wynosi przynajmniej 3500 (s. 289).

[2] American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Washington 1994. Cyt. za: B. Dudek, *Zaburzenie po stresie traumatycznym*, Gdańsk 2003, s. 17.

Choć zaburzenia te mogą objawiać się poprzez natarczywe powracanie bolesnego wspomnienia, symptomem dolegliwości bywa też unikanie bodźców związanych z traumą – myśli, uczuć, tematów rozmów, działań, miejsc czy ludzi. Do tego rodzaju objawów należy też niezdolność do przypomnienia sobie ważnego aspektu zdarzenia traumatycznego, co przydarzyło się właśnie Folmanowi.

Protagonista-reżyser postanawia odwiedzić swoich przyjaciół, którzy odbywali z nim służbę wojskową. Jednemu z nich pokazuje swoje zdjęcia w wojskowym mundurze pochodzące z tamtego okresu. Chociaż reżyser jest w posiadaniu fotografii, ta nic nie mówi jemu ani jego znajomemu – drugiemu świadkowi wydarzeń. Folman pyta: „Rozpoznajesz mnie na tym zdjęciu?”[3]; „Nie” – słyszy w odpowiedzi. „Ja też nie” – musi sam przyznać. Inaczej niż w wielu filmach dokumentalnych (np. w *Zdjęciu* Krzysztofa Kieślowskiego czy w *Archiwum istnieje* Justyny Łuczaj-Salej), pamięć nie zostaje odblokowana dzięki zobaczeniu fotografii, a rozpoznanie tematu zdjęcia nie jest punktem wyjścia wspomnieniowej narracji. Funkcjonujący w kulturze mit fotografii jako synonimu czy narzędzia pamięci nie zostaje w filmie podtrzymany. Istnienie dokumentu z czasów wojny jest w prywatnej historii Folmana tylko indeksalnym sygnałem „byłem tam”, ale nie niesie ze sobą nic więcej. Sytuacja ta odsyła do tezy Rolanda Barthes’a[4], iż fotografia jest „przekazem bez kodu”. Jak referuje Marianna Michałowska,

[...] znaczenie musi zostać przekazane przez towarzyszący mu komunikat kulturowy, językowy czy też reguły kompozycyjne. [...] O ile sam obraz po prostu wskazuje na pewien przedmiot, to znaczenia warunkujące proces komunikowania wynikają z pozaobrazowej warstwy znaczeń konotowanych[5].

W przypadku utrwalonego wizerunku bohatera w *Walcu z Baszirem* komunikat ten jest niekompletny; z powodu zmian w pamięci wywołanych traumą wojenną znaczenie zdjęcia nie może być w całości przywołane. John Berger, podobnie jak Barthes, w swoim esej *Użycia fotografii* wskazuje, że sama fotografia do budowy znaczeń nie wystarcza i – słowami Susan Sontag – dopowiada, iż jedynie narracja daje możliwość zrozumienia czegokolwiek. „Naszym celem musi być skonstruowanie kontekstu dla fotografii, skonstruowanie go za pomocą słów, za pomocą innych fotografii, poprzez umiejscowienie jej w kontekście innych [...] obrazów”[6] – pisze Berger. Znaczenie fotografii dla terażniejszości uobecnia się tylko w trakcie opowiadania, łączącego

[3] Ten i inne cytaty filmowe: *Walc z Baszirem* (*Wals im Bashir*), scen. i reż. A. Folman, reż. animacji: Y. Godman, reż. rysunków: D. Polonsky, montaż: N. Feller, wyk.: A. Folman, R. Ben-Yishai, O. Sivan, D. Harazi, Z. Salomon i inni, muzyka: Max Richter, dźwięk: A. Aldema, M. Alfassi, O. Ringel, produkcja: G. Meixner, A. Folman, S. Lalou, R. Paul, Y. Nahlieli; wśród e kobiet i dzieci termin Australia, Belgia, Finlandia, Niemcy, Szwajcaria, USA, Izrael 2008.

[4] R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, w: *Visual Culture: The Reader*, ed. J. Evans, S. Hall, London 1999, s. 33.

[5] M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Kraków 2004, s. 25.

[6] J. Berger, *Użycia fotografii*, w: idem, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 84.

kolejne elementy w płynną, osobistą narrację. „To człowiek patrzący na zdjęcie użycza narratorowi własnej pamięci”[7] – zauważa Michałowska. A jednak w *Walcu z Baszirem* fotografia nie może tak funkcjonować, ponieważ pamięć świadka wydarzeń jest zablokowana przez traumę.

Innym tropem dla Folmana w jego poszukiwaniu straconego czasu jest powracający tajemniczy obraz morskiej kąpieli w świetle rac. Bohater zdaje sobie jednak sprawę z tego, że takie zdarzenie nie musiało mieć wówczas w ogóle miejsca (zresztą także jego rozmówcy zwierają się z mało wiarygodnych i budzących podejrzenia wspomnień z tego okresu). Terapeuta Folmana Ori Sivan w odpowiedzi na pytanie, dlaczego pamięć podsuwa reżyserowi tajemnicze wizje, opisuje pewien eksperyment psychologiczny związany właśnie z fotografią. W doświadczeniu tym pokazywano ludziom ich zdjęcia z dzieciństwa, z których jedno było w rzeczywistości doskonale wykonanym fotomontażem przedstawiającym fikcyjne wydarzenie. Według Sivana badane osoby nie miały problemu z przywołaniem szczegółów własnej historii, które ich pamięć zwyczajnie uzupełniła. Aż 80% badanych stwierdziło od razu, że pamięta tę sytuację, natomiast pozostali uczestnicy doświadczenia „przypomnieli” ją sobie, gdy ponownie zostali zapytani o zdjęcie. Kolejny raz w *Walcu z Baszirem* fotografia zostaje związana z problemem narracji, ale przede wszystkim – także po raz kolejny – zawodzi jako narzędzie pamięci i pomoc w odnalezieniu prawdy o przeszłości.

Wspomnienia izraelskich żołnierzy także zostały przekształcone, jednak w ich przypadku modyfikacje stanowiły reakcję obronną na ciężkie przeżycia. Zauważa to Raz Yosef, autor *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, powołując się na ukuty przez Janet Walker termin *disremembering*:

[...] zapamiętywanie z różnicą umożliwia żołnierzom mówienie o tych wydarzeniach oraz przedstawianie tych doświadczeń, które są zbyt przeżyające, aby mogły być przeżywane bezpośrednio. Takie wspomnienia [uzupełnione surrealistycznymi obrazami – przyp. A.P.] oznaczają to, co niemożliwe do przedstawienia w wydarzeniach, które żołnierze próbują sobie przypomnieć[8].

Motyw fotografii w *Walcu z Baszirem* nie tylko łączy się z problemem niedoskonałości pamięci, ale również komentuje sposób doświadczenia rozgrywających się wokół bohaterów wydarzeń. Jeden z dawnych żołnierzy wspomina podczas rozmowy z Folmanem, że w czasie pierwszych dni wojny on i jego towarzysze nie zdawali sobie sprawy z powagi sytuacji, w której się znaleźli. „Czułem się jak na wycieczce. Robiliśmy zdjęcia” – opowiada mężczyzna. Jego opowieść ilustruje humorystyczna scena – załoga czołgu pozuje na swej maszynie do pamiątkowej fotografii, ustawiając mały aparat kompaktowy na łufie działa. Po chwili aparat ześlizguje się, a żołnierze wydają z siebie

[7] M. Michałowska, op. cit., s. 41.

[8] R. Yosef, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, New York 2011, s. 3. Tłumaczenie własne z języka angielskiego na potrzeby pracy.

pomruk rozczarowania. Scenie towarzyszy leniwa, pogodna, jakby sielankowa melodia grana na gitarze i harmonijce. Bohater opisuje piękne widoki rozciągające się przed nim i jego towarzyszami, kiedy powoli jeździli czołgiem po okolicy. „Gdzieś tam domki – mówi – prawdziwie idylliczna sceneria!” Dopiero pierwszy strzał oddany w ich kierunku przerwie wakacyjne nastroje, ale na razie Izraelczycy celebrują swoją podróż do Libanu. Jadąc czołgiem, robią zdjęcia, podziwiają krajobraz; nic nie wskazuje na to, jak potworne wydarzenia rozgrywają się w tej okolicy. Zniszczenie, które niesie czołg (zasugerowane w ironicznej scenie miażdżenia samochodów i naruszania elewacji miejskich zabudowań), nie zostaje jeszcze przedstawione w swym pełnym, tragicznym wymiarze. Izraelscy żołnierze nie zdają sobie sprawy z tego, co rzeczywiście dzieje się dookoła nich, nie myślą trzeźwo i bagatelizują sytuację, w której się znajdują. Tę beztroskę najtrafniej ukazuje właśnie scena fotografowania się na czołgu. Jej bohaterowie postrzegają siebie jako turystów, dlatego chcą wykonać zdjęcie – pamiątkę. Znalazłszy się w roli podróżników, ale również uczestników męskiej przygody, jaką może być powierzchownie rozumiana wojna, widzą siebie także jako zdobywców – fotografia pełni zatem dla nich rolę trofeum.

Co ciekawe, wśród wojennych wspomnień pojawiają się opisy gapiów, wpatrzonych w sceny bitew, tak „jakby to był film”. Odniesienie do tego medium, spokrewnionego przecież z fotografią, podobnie służy tu podkreśleniu faktu, że świadkowie wydarzeń nie zdawali sobie sprawy z tego, czym jest rozgrywająca się na ich oczach wojna. Patrzyli na nią nie bezpośrednio, ale przez estetyczne konwencje.

Fotoreporterzy często zwierają się z tego, że aparat wytwarza dystans między nimi a fotografowanym obiektem, że skupienie na kadrowaniu czy walorach estetycznych odciąga uwagę od tego, co rzeczywiście się dzieje w otoczeniu. Wybrzmiewa to mocno w wypowiedzi wieloletniego fotoreportera „Gazety Wyborczej” Sławka Kamińskiego z wywiadu przeprowadzonego przez Dominika Tomaszczuka: „Patrząc przez aparat, nie czujesz emocji, obrzydzenia, nabierasz dystansu. Przez obiektyw mogłem obserwować operację chirurgiczną. Bez niego robiło mi się słabo. Trzeba się pilnować, nie zatracić emocji”[9].

W *Walcu z Baszirem* problem ten stał się podstawą do porównania budowania psychicznej bariery między uczestnikiem traumatycznych wydarzeń a makabrycznymi widokami. W scenie z wypowiedzią psycholożki o pewnym jej pacjencie metaforyczny wizjer oddziela żołnierza od dramatów wojennych, pozwala mu funkcjonować wśród ludzkich tragedii bez zaangażowania i empatii. Jednocześnie skupienie na „powierzchni obrazów”, na widokach i ich walorach estetycznych (ale nie znaczeniowych) ochrania jego świadomość przed tym, co szalenie nieludzkie, wymuszone przez warunki, które narzuca wojna.

[9] D. Tomaszczuk, *Patrząc przez aparat nie czujesz emocji, nabierasz dystansu. Trzeba się pilnować – mówi fotoreporter Sławek Kamiński*, http://www.tokfm.pl/Tokfm/1,103085,15694441,Patrzac_przez_aparat_nie_czujesz_emocji_nabierasz.html [dostęp: 06.06.2014].

tokfm.pl/Tokfm/1,103085,15694441,Patrzac_przez_aparat_nie_czujesz_emocji_nabierasz.html [dostęp: 06.06.2014].

Skojarzenie z sytuacją fotografowania nasunęło się, ponieważ bohater opowieści był miłośnikiem robienia zdjęć. Jednak opis działania traumy z opracowania Raza Yosefa zachęca do tego, aby rozbudować porównanie doświadczania wstrząsającego wydarzenia z procesem fotografowania. Podkreślana przez badacza niemożność bezpośredniego przeżycia tragedii czy uchwycenia jej wagi i znaczenia w momencie konfrontacji z nią (wynikające na przykład z dystansującego skupienia na swoim zadaniu lub z nagromadzenia emocji przewyższającego ludzką percepcję) to – jak w filmie – obserwowanie otoczenia przez wizjer. Obraz przerażających wydarzeń może się ukazać dopiero później. Jak pisała Laura Mulvey, „trauma zostawia ślad w podświadomości, taki rodzaj indeksu w psychice, który jest paralelny z fotograficznymi śladami autentycznego wydarzenia”^[10]. Pozbawiony narracji ślad w psychice, przypominający oderwaną od swego kontekstu fotografię, wymaga podjęcia wysiłku przepracowania traumy, co prowadzi przez proces budowania opowieści o doznanej tragedii^[11]. Osoba przeżywająca traumę powojenną często jednak tej narracji stworzyć nie może. Posiada jedynie ślady-zdjęcia – obrazy pozbawione wymiaru czasowego, z których nie wynika nic więcej niż to, że dramatyczna sytuacja miała miejsce.

Warto przywołać także pogląd Marianne Hirsch (przypominany również przez Raza Yosefa), według której funkcjonowanie fotograficznych reprezentacji Holocaustu można porównać do działania traumy. Ograniczony materiał archiwalny powoduje, że te same zdjęcia nieustannie powracają w naszej kulturze. Ponieważ szczegółowy kontekst ich powstania jest nieznan, nie mogą zostać przetworzone i złączone w jednolitą narrację. Powracające obrazy szokują nas z każdym kolejnym oglądem, dlatego też fotografie tej światowej traumy same traumę przypominają^[12].

Ich uporczywe powracanie przywodzi zatem na myśl jeden z modeli reakcji na zaburzenia po przerażającym przeżyciu, w którym szokujące doświadczenie jest wciąż przypominane przez obrazy, myśli, wrażenia czy stresujące sny^[13]. Przykładem podobnego funkcjonowania fotografii Holocaustu jest ciągle przywoływany w kulturze wizerunek chłopca z getta warszawskiego. Zdjęcie to, według Jacka Leociaka, było:

Powielane nieskończoną ilość razy w albumach, na okładkach książek, na plakatach, powiększane do gigantycznych rozmiarów w muzeach Warszawy, Jerozolimy, Waszyngtonu, Londynu. Publikowane w okolicznościowych reportażach telewizyjnych, jako ilustracja rocznicowych artykułów prasowych, jako emblemat przywoływany automatycznie^[14].

Fotografia ta, podobnie jak wiele innych obrazów Zagłady, jest bez trudu łączona przez odbiorcę z właściwym jej kontekstem historycznym;

[10] Cyt. za: R. Yosef, op. cit., s. 152.

[11] Por. B. Dudek, op. cit., s. 81–83.

[12] Por. M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, „The Yale Journal of Criticism” 2001, vol. 14, nr 1; R. Yosef, op.

cit., s. 15.

[13] Por. B. Dudek, op. cit., s. 17–18.

[14] J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 247–248.

wielokrotnie próbowano również wpisać ją w szczegółową narrację dotyczącą losu uwiecznionych na niej osób. Niezależnie od tego, czy próby te zostaną uznane za pomyślne, czy za nieudane, a opowieści – za niekompletne i fragmentaryczne czy też za pełne i skończone, należy zaznaczyć, że stworzenie narracji jest tylko – i aż – pierwszym etapem przepracowania traumy. Dopiero dalsze działania na opowieści – jej powtarzanie, przekształcanie i analizowanie – mogą doprowadzić do oswojenia przerażającego wspomnienia.

Przywołane zdjęcie z getta warszawskiego przedstawiające chłopca z uniesionymi rękami powraca także w *Walcu z Baszirem*. Dziennikarz Ron Ben-Yishai, opowiadający o tym, co zastał po masakrze w obozie uchodźców, do opisanego przykrego widoku używa porównania ze znaną fotografią. Robi to, ponieważ zapewne nie odnajduje sposobu na bezpośrednie wysłowienie dramatycznej sceny. Przeżycie przerasta go, próbuje znaleźć inny wymowny, mocny obraz tragedii, na który może się powołać. Ale robi to też dlatego, że dla Izraelczyków Holocaust jest żywym punktem odniesienia. Hirsh wiąże takie zjawiska z postpamięcią. Wydarzenie przeżywane przez jedno z pokoleń może bowiem wpłynąć na kolejne generacje. Niepojęte, tragiczne wspomnienia wywierają pośrednio nacisk na następne pokolenia, dorastające wśród świadectw traumy^[15]. Dlatego też Folman i jego towarzysze broni nie mogą uniknąć skojarzeń z Zagładą, a wizerunek Holocaustu nakłada się na obraz masakry w Sabrze i Szatili (o czym świadczy chociażby przywołanie zdjęcia z getta). „Jesteś zainteresowany masakrą w Sabrze i Szatili nie z powodu twojej odpowiedzialności za nią czy dlatego, że byłeś świadkiem – mówi Ori Sivan. – Byłeś postawiony w roli nazisty wbrew twojej woli?”

Tworzywem zdjęć (jak i całego świata przedstawionego filmu Folmana) jest animacja. Rysunki w *Walcu z Baszirem* to z jednej strony fotograficzne podobieństwo, a z drugiej – miejsce na surrealizm i skrajny subiektywizm obrazu. To, co widzimy na ekranie – to w dużej części wspomnienia wojenne żołnierzy. A jak okazuje się w filmie – pamięć z dokumentem i obiektywizmem nie ma wiele wspólnego. Animacja daje twórcy możliwość łączenia w jednorodny materiał tego, co autentyczne z tym, co urojone. Tylko taki splot może oddać obraz wojny funkcjonujący w pamięci bohaterów. Ich nierealistyczne wizje, niezrozumiałe sny i dziwne halucynacje związane z tragicznymi wydarzeniami okazują się mówić więcej o przeszłości niż pozbawione kontekstu zdjęcia. Reżyser nie wierzy w przypisywaną fotografii moc ukazywania prawdy, a przynajmniej nie tej prawdy, na której jemu zależy.

Fotograficzne medium – z natury swej fragmentaryczne – jest ukazane w *Walcu z Baszirem* zazwyczaj jako wymagające związku z narracją, aby było możliwe jego pełne funkcjonowanie w kulturze. Fotografia pojawia się w filmie w roli metafory budowania dystansu

[15] Por. M. Hirsch, *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*, w: *Acts*

of Memory: Cultural Recall in the Present, ed. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, Hanover 1999, s. 8.

między uczestnikiem wydarzeń a doświadczanym cierpieniem i traumą. Zdjęcie jest także efektem takiego budowania dystansu i sygnałem, że świadkowie nie są w stanie w pełni pojąć tego, co rozgrywa się wokół nich. Motyw fotografii eksponuje wadliwość ludzkiej pamięci i łatwość manipulowania wspomnieniami. Pokazuje, że uczestnicy konfliktu nie potrafili przeżywać rozgrywających się na ich oczach wydarzeń w sposób bezpośredni. Nakłada na wizerunek wojny obraz Zagłady jako zakotwiczonej w zbiorowej świadomości tragedii, do której odnoszą się przeżycia związane ze współczesnymi masakrami. Z tego wszystkiego wynika więc, że w dziele Folmana fotografia – zarówno ta metaforyczna, jak i dosłowna, pokazywana i opowiadana, w trakcie jej wykonywania, ale także w trakcie oglądu – zamiast przybliżać bohaterów do ich przeżyć i prywatnej prawdy historycznej, oddala ich od rzeczywistości i jej pełnego doświadczania.