DOI: 10.14746/sh.2014.15.2.010

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XV (2014/2)
s. 127-133

Maciej Bugajewski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Naoczność i jej reartykulacje w recepcji

W roku 1985 Claude Lanzmann przedstawił publiczności dokument filmowy pt. *Shoah* — ponad dziewięciogodzinne dzieło, którego linia narracyjna została w znacznej mierze skomponowana z rozmów ze świadkami Zagłady. Jednym z nich był Jan Karski. W niniejszym tekście zastanawiam się nad możliwą recepcją słów Karskiego przez dzisiejszego widza. Każdy z nas doświadcza słów filmu inaczej, spytajmy zatem o niektóre z możliwości doświadczania podczas recepcji.

1. Chciałbym zacząć od komentarza do słów wypowiedzianych przez Jana Karskiego do reżysera filmu: *Mr. Vitold, I know the Western world. ... I am sure it will strengthen your report if you will be able to say 'I SAW IT MYSELF'*.[1]

Kto mówi do kogo? Jak wiadomo słowa, gdy są przenoszone poprzez czas do nowych okoliczności, w jakich są ponownie wypowiadane, modyfikują swoje znaczenia odpowiednio do możliwości ich rozumienia wytwarzanych przez kolejne sytuacje komunikacyjne. Jest to konsekwencją tzw. autonomii semantycznej wypowiedzi, polegającej na tym, że znaczenie zdania stopniowo uniezależnia się od intencji znaczeniowej podmiotu je wypowiadającego i jest dostosowywane do, by tak powiedzieć, horyzontu (semantycznego, ontologicznego, aksjologicznego) kolejnych recepcji czy interpretacji.

Pierwotna sytuacja komunikacyjna miała miejsce w okupowanej Warszawie, poza murem getta. Jeden z liderów Bundu zaproponował Karskiemu, w tej rozmowie występującemu jako Witold, by wszedł do getta,

[1] *Shoah. The Complete Text of the Acclaimed Holocaust Film by Claude Lanzmann*, preface by S. de Beauvoir, Da Capo Press, New York 1985, s. 158.

by dzięki naocznemu doświadczeniu dodatkowo uwiarygodnić w odbiorze przedstawicieli aliantów raport dotyczący eksterminacji Żydów, którego złożenia dotyczyła rozmowa podczas spotkania. Zawiera się w tej propozycji przekonanie, że większe wrażenie wywiera to, o czym można powiedzieć, że widziało się to na własne oczy.

Druga sytuacja komunikacyjna miała miejsce 35 lat później. Była to rozmowa Lanzmanna z Karskim, z której fragmenty zostały włączone do filmu podczas montażu. Przekazywane w wypowiedzi Karskiego doświadczenie naoczności oddziałuje, jak można się domyślać, na jego rozmówcę w ten sposób, że nie tylko wypowiadany „raport", adresowany w tej sytuacji do niego, uwiarygodnia się dzięki umocowaniu w uprzedniej naoczności, lecz również w ten sposób, że ten, który go przyjmuje (rozmówca Karskiego), może mieć wrażenie jakby uczestniczenia w doświadczeniu naocznym. Może mieć odczucie, że widzi (patrzy) oczami drugiego; odczucie, że on również mógłby powiedzieć, iż t a k j a k b y widzi na własne oczy. Jeśli tak zinterpretujemy nową sytuację wypowiedzeniową, czym innym stanie się raport (ponownie umieszczony w przyszłości), kto inny — jako nowy adresat słów — w pewnym zakresie przyjmie na siebie pseudonim Witold (to znaczy będzie odpowiednikiem postaci występującej w pierwotnej rozmowie jako Witold). Pseudonim zrozumiały na gruncie (zupełnie inaczej, niż podczas wojny) pojmowanego „sprzysiężenia". Marek Bieńczyk, w *Książce Twarzy*, ma rację, gdy pisze, że misja Karskiego z biegiem lat zmieniła się z misji kuriera w zobowiązanie recytatora „wzniosłej poezji" przenoszącej do słuchacza „grudki przerażenia". Można dodać, że historia jest otwarta — możemy w nowych okolicznościach podtrzymywać lub zamykać proces przekazywania zobowiązań. Tym samym „misja", zmieniając charakter, nie będąc już tym samym, co wcześniej, może również przechodzić z osoby na osobę, z pokolenia na pokolenie.

Kolejny krok w rekontekstualizacji i przemianie jest oczywisty. Potencjalnie każdy widz filmu Lanzmana może odnieść do siebie słowa rozpoczynające się od *Mr. Vitold*, niezależnie od tego, czy słyszy je jako wypowiadane przez lidera Bundu, czy jako nierozdzielnie związane z barwą głosu Karskiego, czy też wiąże je z pracą reżysera filmu, decydującą o konstrukcji sceny wyświetlonej na ekranie. Im bardziej odchodzimy od pierwotnej sceny w Warszawie, tym bardziej sami sobie nadajemy lub możemy nadawać status odpowiednika kuriera, na podstawie quasi-naoczności w coraz większym stopniu ustanawianej poprzez wyobraźnię. Jednakowoż ten rodzaj wyobraźni, jaki tu wchodzi w grę, jest pracą inicjowaną przez impuls, przez „spojrzenie" przychodzące z zewnątrz, z przeszłości.

2. Karski, chwilę później: *Women with their babies, publicly feeding their babies, but they have no… no breasts, just flat. Babies with crazed eyes,* LOOKING…[2]

W przypadku tej wypowiedzi „widzieć" znaczy „dostrzec", że jest się widzianym. Napięcie między podejmowaną mimo wszystko czynnością karmienia dziecka a zdeformowanym z powodu głodu ciałem karmiącej matki jest potęgowane przez spojrzenie oczu dziecka — oczu szalonych (oszalałych). W innym miejscu wypowiedzi Karskiego kreślona jest granica między nim, przemykającym ulicami getta, i nimi, niemieszczącymi się już w obszarze człowieczeństwa: *It wasn't humanity. It was some … some hell.* Szaleństwo jest też podkreślane obrazem starszych dzieci, „strasznych" (*horrible*) dzieci, samotnie „biegających" po ulicach, pozbawionych opieki. Do tej sceny należy również fakt, że podczas przejścia przez getto Karski i jego towarzysz mówili niewiele, tylko proste pytania i podobne odpowiedzi, w późniejszej relacji przedstawiane niekiedy jako ironiczne (Lider Bundu: *They are dying, that's all right. They are dying*). Choć dojrzewała długo, mowa pojawiła się po latach, w rozmowie z Lanzmannem, w późniejszych latach przekształcała się w recytację (jak ją interpretuje Bieńczyk), a jej wytwarzanie, już przez innych, nie jest zakończone.

Krytycznym elementem tej sceny jest obraz patrzącego niemowlęcia. Gdy takie spojrzenie chwyta, nie można już go zapomnieć, pozostaje w pamięci mimo losu dziecka. Podobnie jak słowo od mówiącego, spojrzenie odłącza się od patrzącego dziecka. Tak długo, jak w kulturze dziecko podlega szczególnej uwadze, ta troska sprzyja pamięci uwewnętrznionego spojrzenia i jej przekazywaniu. U samego początku tej historii pamięci i jej przekazywania mamy do czynienia z *infans*, z kimś, kto nie potrafi mówić, zależnym od opieki i zdolności do mówienia dorosłych i kogo dotyczy norma domagająca się, by jego spojrzenie zostało zachowane, w milczeniu lub w próbach jego wypowiedzenia. Obowiązek pamięci jest po stronie tego, który został naznaczony przez spojrzenie.

W kontekście tematu niniejszych rozważań powstaje pytanie, co widzi, jeśli widzi, „na własne oczy" w relacjonowanej przez innego scenie, której centralnym punktem jest spojrzenie dziecka, widz filmu przysłuchujący się rozmowie Lanzmanna z Karskim? Wyobraźnia podsuwa obrazy zlepione z fragmentów danych pochodzących z przeszłości (fotografii, opisów, narracji, filmów) oraz z elementów własnych doświadczeń komunikacyjnych z najmłodszymi (nie można nie włączyć, gdy tu jesteśmy, własnych dzieci do namysłu). Z perspektywy interpretującego dzieło filmowe, z perspektywy widza, spojrzenie dziecka z getta jest miejscem lub aktem jako takim pozbawionym uchwytnej treści, bezsłownym, jest czystym (absolutnym) wy-

[2] *Ibidem*, s. 159.

maganiem, mającym moc umożliwiania pracy wyobraźni, jednak takiej, że mimo jej efektów nie znika poczucie niewypowiedzenia pierwotnego spojrzenia. Nie można go wyczerpać i wypowiedzieć. W tym widzeniu/mówieniu jednocześnie widzimy i jesteśmy ślepi. Nie może być inaczej, bo nie ma przedmiotu, który moglibyśmy zobaczyć — spojrzenie, z którym mamy do czynienia, nie jest przedmiotem, nie jest rzeczą, nie jest również zdarzeniem, choć było nim na początku procesu jego uwewnętrznienia w pamięci Karskiego. Może w tym leży jedno ze źródeł „blendy" humanistyki, o której pisał Tomasz Polak. Spojrzenie, pozostając zatem całkowicie poza naszą mową, w jakimś sensie (którego nie potrafiłbym dzisiaj rozjaśnić) „autoryzuje" te spośród odnoszących się doń prób interpretacyjnych, które respektują zasadę pierwszeństwa zobowiązania wobec innego, to znaczy wobec tego, co nieuchwytne, przed interesownością czy stronniczością subiektywności interpretatora.

3. Przywódca Bundu: *Look at it, look at it*. Karski: *There were two boys, nice looking boys, Hitler-jugend in uniform. They walked. Every step they made, Jews disappearing, running away. They were talking to each other. At a certain point a boy goes into his pocket* WITHOUT EVEN THINKING. *Shoots! Some broken glass. The other boy congratulating him. They go back. So I* WAS PARALYZED.[3] Do przytoczonego fragmentu z wypowiedzi Karskiego muszę dodać uwagę dotyczącą umiejscowienia obserwatora sceny: patrzy on na niemieckich chłopców z wysokości okien jednego z górnych pięter kamienicy, strzał również oddany jest w górę, w szyby okien.

W tym obrazie widoczne jest odwrócenie schematu, na którym został zbudowany poprzedni — tam głód zabijał dziecko, tu dziecko (niemieckie) zabija lub może zabić. Emocjonalny paraliż, jaki zawładnął Karskim, może — w pewnej, choćby znikomej, mierze — udzielić się każdemu, kto przemyśli opisywaną sytuację lub ulokuje się w niej jako quasi-obserwator.

Najpierw: przywódca Bundu domaga się wpatrywania się w punkt, z którego może przyjść strzał. Jesteśmy — choćby w znikomej mierze — zdolni do wytworzenia w sobie pod pewnymi względami podobnego przeżycia, jako wyczuleni na zagrożenia przychodzące od innych, a może jeszcze bardziej jako nastawieni na wychwytywanie sygnałów zagrożenia życia przychodzących z wnętrza własnych ciał. Takie quasi-doświadczenie nie może jednak zakończyć się uspokajającą interpretacją, skoro wyobraźnia miałaby w nim być skierowana w stronę nadchodzącej śmierci. Wytworzona emocja pozostanie. Im bardziej wyobrażane zagrożenie życia przychodzi ze strony

[3] *Ibidem*, s. 160.

dziecka, tym bardziej wytrąca ze zwykłego biegu spraw jakby „widziana" śmierć jego żydowskiego odpowiednika.

Po wtóre, analizowana scena wywołuje emocję również z powodu umiejscowienia patrzącego. Można odczuć, choć trudno to intelektualnie przepracować, że powyżej tego punktu nie było już żadnego miejsca, z którego zachodziłaby obserwacja. Powyżej nie było żadnego widza/oka, co oznacza, że został potencjalnie ugodzony ten, odnośnie do którego jako jedynego, mając świat ograniczony do elementów tej sceny, można było domniemywać, że jest odpowiednikiem owej fantazmatycznej w perspektywie sceny, nadrzędnej instancji widzącej i ustanawiającej ład świata.

Obraz niemieckich dzieci, członków Hitlerjugend, okazuje się również przejmujący, gdy się go zestawi z retoryką zastosowaną wcześniej przez Karskiego do wypowiedzenia wrażenia, jakie miał, gdy widział przemieszczających się przez getto dorosłych Niemców, oficerów. Widząc ich, Żydzi zamierali, milkli, nie poruszali się, patrzono na nich z pogardą „należną" podludziom; tu, gdy widzą dzieci, uciekają. Przepełniona przed chwilą ulica staje się pusta. Dziecko wprowadza szczególną grozę.

Ma to związek z zaznaczoną w wypowiedzi nierozumnością śmiercionośnego działania dziecka. Ono strzela bez zastanowienia — *without even thinking*. Jeśli rację ma Saul Friedlander, gdy pisze w *Refleksach nazizmu*, że w wyobrażeniach, w sposobie myślenia, właściwych epoce nazistowskiej widać połączenie harmonii i nicości, w postaci dziecka w analizowanym fragmencie opowieści Karskiego nicość, jako nierozumność, można dostrzec w czystej postaci. Dzieci rozmawiają ze sobą, jednak nie to jest ważne, ważny jest straszny, nieartykułowany dźwięk, jaki jeden z nich wydaje po oddaniu strzału. Powtórzył go Karski. Wymagane spojrzenie jest zatem spojrzeniem w „oczy" nicości, czystej negatywności. Jedyny dźwięk, poza charkotem chłopca, należący do sceny, „wypowiadający" ją, nadający jej wewnętrzny „sens", to dźwięk roztrzaskującego się szkła.

4. Karski: *This was Platz Muranowski. In a corner of it some children were playing something* WITH SOME RAGS*—throwing the rags to one another. He* [przywódca Bundu — M.B.] *says: "They are playing, you see."* [nuci] "*Life goes on. Life goes on." So then I said: "They are* SIMULATING PLAYING*. They don't play."*[4] W tym miejscu niezbędna jest dodatkowa uwaga dotycząca użycia wyrazu „szmaty" (*rags*) w wypowiedzi Karskiego i szerzej w filmie Lanzmanna. Po raz pierwszy słowo to pojawia się w sfilmowanej w Izraelu wypowiedzi dwóch Żydów ocalałych z getta w Wilnie, zatrudnionych przy paleniu zwłok ofiar getta, wcześniej zakopanych w dołach. Zwłoki trzeba było wydobywać własnymi

[4] *Ibidem*.

rękoma, bez narzędzi. Nie wolno ich było jednak nazywać słowami odnoszącymi do ludzi, słownictwo wymuszane przez Niemców, to na przykład „lalki", „kukiełki" bądź właśnie „szmaty". W wypowiedzi Karskiego wyraz ten pojawia się na samym początku opisu wejścia do getta: na ulicach leżą nagie martwe ciała — zdejmuje się ze zmarłych ubrania, bo są potrzebne żywym. „Szmata" w tym systemie odesłań, mieszających się w wyobraźni widza filmu, to ludzkie zwłoki lub ubranie zdjęte ze zwłok.

W przypadku tego obrazu paraliż uczuciowy widza może być nie mniejszy niż przed chwilą. Po pierwsze, w odbiorze, w wyobraźni widza, mogą się nakładać na siebie obraz przerzucania z dołu na stos zwłok w okolicach Wilna i obraz rzucania do siebie przez dzieci szmat w Warszawie. Oczywiście ma znaczenie kolejność scen. „Zabawa" w rzucanie szmat przez dzieci może być odczytywana na podstawie uprzednio wprowadzonego kontekstu, jakim jest scena wydobywania i palenia zwłok. Tu, gdzie moglibyśmy widzieć po prostu dziecięcą piłkę szmaciankę, możemy odczuć (odczuć, gdyż nie stwierdzić, że scena taka została wypowiedziana w filmie), że mamy do czynienia z sytuacją zbliżoną do dziecięcej „zabawy" zwłokami.

Po drugie, spytajmy, czym może być dla widza, że dzieci udają (symulują) zabawę? Oznacza to wskazanie na możliwość zniknięcia własnej tożsamości. Los widza mógłby być podobny, jak tych dzieci, a one już nie były sobą. Dla dziecka zabawa jest jakby wszystkim, odgrywane są w niej role społeczne, nabywana umiejętność mówienia i komunikowania się — w tym procesie kształtuje się tożsamość dziecka. Niezdolność do zabawy, symulacja zabawy oznacza zniszczenie dziecięcej tożsamości; w tym sensie dzieci widziane na placu Muranowskim, choć były wciąż żywe, to w ich odczuwaniu na poły umarłe.

I wreszcie, w śpiewie przywódcy Bundu (*Life goes on. Life goes on*) można dostrzec wywołujący emocję rodzaj ironii: nuci się o wciąż toczącym się życiu już umarłego. Cały obraz oparty jest na schemacie dialogu, sporu. Przywódca Bundu ironicznie wypowiada życie; wówczas „Ja" Karskiego — i potencjalnie każde „ja" kroczące po nim w szeregu reinterpretatorów obrazu — konstatuje śmierć. Nie ma w tym obowiązku riposty na ironię żadnego odpowiednika kojącego gestu zamknięcia oczu zmarłego.

5. Jak wypowiedzieć się na temat możliwego odbioru dzieła filmowego, jeśli jest nim na przykład *Shoah* Lanzmanna? W niniejszym tekście próbowałem przeanalizować wybrane fragmenty wypowiedzi Jana Karskiego w aspekcie obecnego w nich potencjału wywoływania emocji w widzu. Wyobraźnia i uczuciowość widza, decydująca o jego zdolności do przeżycia emocji, nasyca się z każdą chwilą filmu słowami i ich przekształceniami semantycznymi zachodzącymi na gruncie sytuacji historycznych, do których się

odnoszą. Na tym poziomie recepcji zachodzi coś, co nazwałbym wstrząsem semantycznym, polegającym na tym, że nie można zrozumieć komunikatu mimo poczucia lepszego lub słabszego rozumienia jego składowych. Doświadczenie historyczne niesione przez wypowiedzi filmu nie daje się pojąć. Stąd reakcja widza częstokroć jest najpierw emocjonalna i może taką pozostać lub przekształcać się w innych rejestrach recepcji. Nie powinniśmy normować wrażliwości widza oczekiwaniami, by dostosowywała się do intencji autora dzieła filmowego. Podobnie błędem byłaby, dokonywana przez analityka możliwych relacji zachodzących między strukturami filmu a uczuciowymi odpowiedziami na nie ze strony widza, redukcja wyobraźni emocjonalnej widza do statusu konstrukcji złożonej z możliwych uczuciowych implikacji struktur pokazywanych w analizie. Recepcja widza ani nie powtarza doświadczenia uczestnika, ani nie dostosowuje się do oczekiwań analityka recepcji.

Seeing and its Rearticulations in the Reception

by Maciej Bugajewski

Abstract

In this paper I analyze the multiple possibilities of intellectual and emotional reception of one of the scenes of Lanzmann's masterpiece. Jan Karski recounts in this scene his two journeys in the Warsaw Ghetto. My question is: how his primary seeing could be received in the sensitivity of the spectator of the cinema to graphic art work. I am considering the possible emotional and intellectual reactions to the words and the images of the movie.

Keywords: seeing, reception, movie, Shoah.