

Przymus powtarzania i trauma historyczna – filmowe obrazy rzezi nankińskiej

KRZYSZTOF LOSKA

Przedstawianie traumatycznych wydarzeń historycznych zazwyczaj wiąże się z przymusem powtarzania, czasem z próbami przepracowania traumy, jeszcze częściej z uwięzieniem w przeszłości i niemożnością wyzwolenia się spod jej władzy¹. W przypadku rzezi nankińskiej (*Nanjing datusha*) można mówić o traumie fundującej (założycielskiej), czyli o wydarzeniu granicznym, które wpływa na charakter tożsamości – jednostkowej lub zbiorowej – i sprawia, że kolejne pokolenia żyją w cieniu minionego czasu. Dominick LaCapra stwierdził, że w aspekcie politycznym trauma fundująca *może być sposobem na odzyskanie historii i przekształcenie jej w mniej lub bardziej sankcjonujące podstawy życia w teraźniejszości*². Tragedia, do której doszło w grudniu 1937 r. w Nankinie, ówczesnej stolicy Chin, przez długi czas pozostawała w zapomnieniu, zepchnięta do nieświadomości. Nie opisywano jej w podręcznikach historii, nie przedstawiano na ekranie i nie poświęcano jej szczególnej uwagi w literaturze pięknej, co do pewnego stopnia można wytłumaczyć naturą pamięci traumatycznej, która wiąże się z *opóźnioną czasowością i okresem latencji*³.

Rzeź nankińska jest uznawana przez współczesnych historyków – jeśli pominąć opinie japońskich rewizjonistów, którzy zaprzeczają jakiegokolwiek zbrodni popełnionej przez żołnierzy armii cesarskiej⁴ – za przykład masowej eksterminacji ludności cywilnej. Przyjmuje się, że podczas oblężenia Nankinu zginęło od 60 do 300 tysięcy ludzi (czyli więcej niż w wybuchach bomb atomowych zrzuconych na Hiroszimę i Nagasaki). Chcąc zrozumieć znaczenie tamtych wydarzeń i ich wizualnych reprezentacji, trzeba zacząć od kontekstu historycznego.

W sierpniu 1937 r. rozpoczęła się kilkumiesięczna bitwa o Szanghaj, zakończona przełamaniem linii obrony przez wojska japońskie i wycofaniem się resztek oddziałów chińskich pod wodzą Czang Kaj-szeka. Jednocześnie stacjonujące na północy kraju jednostki Armii Kwantuńskiej rozpoczęły wielką ofensywę, podbijając kolejne prowincje. W końcu dla zdławienia oporu postanowiono zdobyć stolicę kraju, czyli Nankin, wysyłając dywizję piechoty z Szanghaju w stronę rzeki Jangcy⁵. Trzydziestopięcioletnią armią dowodził generał Nakajima Kesago (1881-1945), zastępując chorego na gruźlicę Matsui Iwane (1878-1948). Broniący stolicy Chińczycy po trzech dniach nierównej walki zostali zmuszeni do poddania się, a wówczas do miasta wkroczyli jego zdobywcy.

13 grudnia 1937 r. rozpoczęła się krwawa rzeź. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, który z oficerów wydał rozkaz zabicia wszystkich jeńców, ale zapewne odbyło się to za cichym przyzwoleniem księcia Asakiego Yasukiko (1887-1981). Na pospiesznie zwołanej naradzie sztabu ustalono sposób pozbycia się „kłopotu” – postanowiono podzielić zatrzymanych na mniejsze grupy i osobno przewieźć na miejsce egzekucji, tak by nie wywoływać paniki. Jedną z przyczyn bezwzględnej decyzji były braki w zaopatrzeniu i wynikająca z tego niemożność wyżywienia tysięcy zatrzymanych ludzi. Stopniowo wywożono wszystkich za mury miasta, kierując się w stronę rzeki, by u jej brzegu dokonać masakry⁶. Wkrótce podstawowym problemem stały się stopy zwłok, z którymi nie umiano sobie poradzić. *Ponieważ nasza polityka polega na tym, że nie bierzemy jeńców* – pisał dowódca 16. Dywizji – *przyjeliśmy założenie, że będziemy ich likwidować, kiedy tylko wpadną nam w ręce. Szacunkowe dane dotyczące liczby ofiar po stronie chińskiej nadal budzą spory i kontrowersje. Sami Chińczycy twierdzą, że było ich ponad 300 000, podczas gdy źródła japońskie sugerują, że życie straciło od kilku do około 100 000 ludzi*⁷.

17 grudnia odbył się uroczysty przemarsz zwycięskich wojsk japońskich, na czele których kroczył (a raczej jechał konno) odzyskujący zdrowie Matsui Iwane. Podobno oficerowie sztabowi ukrywali przed nim prawdę o popełnionych w czasie oblężenia zbrodniach, jednak nie spotkała ich za to żadna kara poza słowną naganą. Okrucieństwo żołnierzy zaprzepaściło jakiekolwiek szanse na zbudowanie nowego ładu opartego na współpracy między narodami.

Od pierwszych dni na porządku dziennym były zbiorowe gwałty, po których zazwyczaj zabijano wykorzystane seksualnie ofiary. Chcąc uniknąć oskarżeń, wyżsi oficerowie postanowili stworzyć sieć domów publicznych dla żołnierzy, tzw. domy pocieszenia, w których do prostytucji zmuszano kobiety sprowadzone z Korei, Tajwanu i różnych części Chin. Po wojnie tłumaczono się, że domy publiczne otwierali prywatni przedsiębiorcy i armia nie miała nic wspólnego z tym procederem, jednakże w 1991 r. ujawniono przechowywany w archiwum dokument zatytułowany *W kwestii rekrutacji kobiet do wojskowych burdeli*, na którym widniały podpisy głównodowodzących, wyrażających zgodę na prowadzenie tego typu działalności⁸.

Wiele wprowadzonych kobiet popełniło samobójstwo, umarło z wycieńczenia lub zostało zamordowanych. Dopiero po latach ocalałe z masakry zdecydowały się przerwać milczenie, opowiedzieć o swej hańbie i domagać się zadośćuczynienia od rządu japońskiego. Brutalność żołnierzy wydaje się trudna do zrozumienia, barbarzyńskie postępowanie nie kojarzy się bowiem z cnotami samurajskimi i wysoko rozwiniętą kulturą⁹. Wielu zbrodniarzy uniknęło odpowiedzialności, tylko nieliczni zostali skazani przez Międzynarodowy Trybunał. Pozostaje pytanie, czy żołnierze byli szkoleni do mordowania z zimną krwią i tłumienia jakiegokolwiek współczucia? Potwierdzałyby to zawody w ścinaniu głów organizowane przez niższych oficerów, zmuszających do udziału w tym procederze także zwykłych szeregowych, co znalazło odzwierciedlenie w pamiętnikach japońskich weteranów wojennych. Całkowite zobojętnienie i znieczulenie zmieniły ich w maszyny do zabijania, tak że zbrodnie stawały się czymś zwyczajnym, czynnością rutynową, nad którą przechodzono do porządku dziennego. *W ciągu trzech miesięcy każdy stawał się demonem* – pisał Tominaga Shozo¹⁰.

Wymyślne tortury, jakim poddawano jeńców, których okaleczano, krzyżowano na drzewach, ćwiartowano lub dźgano bagnietami, są trudne do wyobraze-

nia. Chcąc oszczędzić amunicję, więźniów palono żywcem, oblewając wcześniej benzyną, jeszcze innych rzucano na pożarcie wygłodniałym psom, które wyszarpywały ludziom wnętrzności. Kobiety porywano bez względu na ich wiek, zabierano je z klasztorów, szkół i schronisk. Makabryczne historie notowali w swoich dziennikach amerykańscy i europejscy misjonarze przerażeni brutalnością zdobywców. Świadkowie opisywali przerażające sceny mordowania niemowląt, rozrywania ciał kilkuletnich dzieci, gwałcenia matek na oczach męża i potomstwa ¹¹.

Po zajęciu miasta większość Chińczyków próbowała przedostać się do Międzynarodowej Strefy Bezpieczeństwa, która zajmowała obszar 6,5 tys. km kwadratowych. Jej granice zaznaczano wielkimi płachtami z naszytymi emblematami Czerwonego Krzyża. Uważa się, że schroniło się tam blisko ćwierć miliona ludzi ¹². W komitecie zarządzającym strefą znaleźli się Amerykanie, Niemcy, Duńczycy, Rosjanie i Chińczycy, a na jego czele stał John Rabe (1882-1950), nazywany przez miejscową ludność „Buddą z Nankinu”, funkcjonariusz partii nazistowskiej – porównywany po latach do Oscara Schindlera – który przez blisko 30 lat mieszkał w Chinach (najpierw pracował w biurach Siemens w Pekinie, potem w Nankinie). Japończycy przez długi czas nie uznawali nadzwyczajnego statusu strefy, a i później wielokrotnie naruszali przyjęte zasady.

W raporcie wysłanym bezpośrednio do Hitlera John Rabe pisał: *[Japończycy] kontynuowali gwałty na kobietach i zabijali każdego, kto im okazał jakiegokolwiek opór; podjął próbę ucieczki lub po prostu znalazł się w złym miejscu. Dziewczynki w wieku poniżej 8 lat i staruszki powyżej 70 lat były gwałcone, a potem, w możliwie najbardziej brutalny sposób, rzucone na ziemię i bite. Znajdowaliśmy zwłoki kobiet na kuflach piwa i inne, nadziane na pędy bambusa* ¹³. W rozmowach z żołnierzami podkreślał przynależność do NSDAP i swoją pozycję w partii, co zapewniało mu nietykalność i gwarantowało choć minimalny posłuch. Chińczycy widzieli w nim zbawcę, niemal półboga, okazywali mu wdzięczność na każdym kroku, wielbili i klękali przed nim ¹⁴.

Japończycy pragnęli ukryć przed światem informacje na temat rzeczywistego przebiegu wydarzeń, w tym celu organizowali dla zagranicznych dziennikarzy i biznesmenów wycieczki po mieście, starannie wybierając trasę. Fotografowali i filmowali pomoc udzielaną chorym chińskim dzieciom, a także radosne powitanie wkraczającej do miasta armii cesarskiej. W prasie publikowano propagandowe artykuły opisujące pokojową misję, która polegała na zaprowadzaniu porządku w mieście, likwidacji szabrownictwa i dostarczaniu żywności głodującym mieszkańcom. Nawet gwałty przypisywano chińskim bandytom, którzy włóczyli się po zaułkach. Rozrzucano ulotki, w których przekonywano uciekinierów do powrotu do opuszczonych domów: *Ufajcie armii japońskiej, a otrzymacie pomoc!* – głosił jeden z napisów ¹⁵.

Po wojnie rozpoczęły się procesy zbrodniarzy, podczas rozpraw przedstawiono liczne, ukrywane przez lata dowody. Jednym z głównych oskarżonych był Tani Hisao, generał armii cesarskiej, którego przewieziono do Chin w 1946 r. Po kilkumiesięcznych przesłuchaniach został uznany za winnego wszystkich zarzucanych mu czynów i skazany na śmierć – egzekucję wykonano 26 kwietnia 1947 r. na oczach zgromadzonego tłumu ¹⁶. Na ławie oskarżonych zasiadł także Matsui Iwane, który raz próbował usprawiedliwić zbrodnie popełnione przez jego żołnierzy, innym

razem obwiniał siebie za brak wystarczającego nadzoru (powieszono go w więzieniu Sugamo).

Przez blisko pół wieku rzeź nankińska pozostawała w cieniu innych tragicznych wydarzeń historycznych, dopiero w połowie lat 80., po zmianach politycznych w Chinach, rozpoczęła się debata nad przeszłością, a wraz z nią kreowanie „nowego patriotyzmu”, w którym ważną rolę odgrywała kinematografia. Można wysunąć hipotezę, że doszło do nieoczekiwanego zwrotu zapowiadającego powrót stłumionych wspomnień, a może do przekształcenia traumy w pamięć narracyjną, dzięki czemu możliwe stało się przekazanie opowieści i otwarcie się na przeszłość.

Odtwarzanie minionych wydarzeń odbywa się na dwa sposoby, odmienne pod względem formalnym: albo akcentuje się nieciągłość i fragmentaryczność – widząc w tym szansę na uchwycenie radykalnej niezrozumiałości traumatycznego doświadczenia – albo wybiera się strukturę linearną, niosącą pocieszenie i przetworzoną w wydarzenie fundujące przez „sakralizację” traumy. W tym drugim wypadku nierzadko pojawiają się fetyszujące i totalizujące narracje, które negują traumę przez *harmonię wydarzeń, a często też naprawianie przeszłości w kategoriach podnoszących na duchu komunikatów*¹⁷.

W produkcjach dokumentalnych i eksperymentalnych występuje zazwyczaj pierwsza forma, druga natomiast przeważa w historycznych filmach fabularnych, które można zaliczyć do kina nowej pamięci, ze względu na dążenie twórców do narzucenia dominującej narracji, uwikłanie w kontekst polityczny oraz pragnienie ukształtowania tożsamości narodowej¹⁸. *Kluczowe w przypadku traumatycznych wydarzeń historycznych okazuje się to, czy próby przepracowania problemów, w tym rytuały żałobne, mogą walczyć przyczynić się do pogodzenia się z tragiczną przeszłością (nie prowadząc przy tym do pełnego wyleczenia czy pokonania traumy), z jej spornym dziedzictwem, otwartymi ranami czy niewyraźną stratą*¹⁹. Historycy piszący o kinowych rekonstrukcjach masakry nankińskiej zwracają uwagę na pokrewieństwo z filmami o Zagładzie, które często przywoływano w kontekście krytycznej refleksji nad doświadczeniem traumatycznym.

Nie zamierzam jednak rozwijać wątku komparatystycznego, ale raczej skupić się na przykładach z kina chińskiego, w którym tragedia Nankinu stała się kluczowym składnikiem narodowej narracji historycznej²⁰. Wizualne przedstawienia masakry, z ich naciskiem na realizm i autentyczność, miały służyć przede wszystkim potwierdzeniu prawdziwości wydarzeń, stać się rodzajem filmowego świadectwa, ale jednocześnie pełniły funkcję propagandową, wykorzystywane przez rząd komunistyczny w celach politycznych, zwłaszcza w stosunkach z Japonią, której władze unikały otwartego przyznania się do popełnionych zbrodni i wzięcia odpowiedzialności za masakrę sprzed lat²¹.

We wszystkich produkcjach opowiadających o wydarzeniach z grudnia 1937 r. pojawiają się stałe motywy, sceny, obrazy i postacie, jak gdyby przymus powtarzania rzucił stylem i narracją. Podstawowe strategie estetyczne i dramaturgiczne zostały wyznaczone już w pierwszych filmach nankińskich: *Miasto we krwi (Tucheng xuezheng*, reż. Luo Guanqun, 1987), *Czarne słońce (Hei taiyang: Nanjing datusha*, reż. Mou Dunfei, 1995) i *Nankin 1937 (Nanjing 1937*, reż. Wu Ziniu, 1995).

Michael Berry, autor fundamentalnych rozpraw poświęconych traumie historycznej w kinie chińskim, przyjął typologię zaproponowaną przez Zhanga Xuana, wyróżniając trzy możliwe podejścia do przedstawiania masakry nankińskiej:

1) przyjęcie obiektywnej perspektywy wyznaczonej przez sędziów Międzynarodowego Trybunału Wojskowego dla Dalekiego Wschodu, przed którym odpowiadali japońscy dowódcy oskarżeni o zbrodnie wojenne; 2) spojrzenie z punktu widzenia cudzoziemców przebywających w mieście i niosących pomoc ludności cywilnej oraz 3) perspektywa chińskiej rodziny próbującej ocalić życie²². Z pewnością należy uzupełnić powyższą klasyfikację o jeszcze jeden, nieco rzadziej występujący typ, mianowicie obecność perspektywy sprawców, którzy dopuszczali się okrutnych czynów i czasem nie potrafili poradzić sobie z psychicznymi skutkami popełnionych zbrodni.

Miasto we krwi, film zrealizowany z okazji 50. rocznicy masakry, pozostaje w cieniu późniejszych produkcji, jednak pomimo jednostronności w sposobie pokazywania wydarzeń i wyraźnych słabości fabularnych, można w nim odnaleźć zasadnicze wątki fabularne, wizualne motywy przewodnie i charakterystyczne obrazy, które będą powracały w kolejnych utworach. Podstawową funkcją większości filmów opowiadających o tragedii z grudnia 1937 r. jest upamiętnienie traumatycznych wydarzeń i pokazanie zbrodni wojennych z punktu widzenia ofiar. Pozostaje to w zgodzie z oficjalną narracją historyczną przyjętą przez komunistyczne władze Chin w latach 80. ubiegłego wieku.

Pierwsze produkcje filmowe poświęcone rzezi nankińskiej nie były zjawiskiem odosobnionym, równocześnie ukazywały się bowiem powieści, reportaże, książki historyczne oraz albumy z fotografiami wykonanymi w czasie masakry (zarówno przez Chińczyków, jak i Japończyków). W tym ostatnim wypadku można zauważyć podobną strategię estetyczną, jak we wspomnianych filmach, czyli podkreślenie niepojętego okrucieństwa żołnierzy armii cesarskiej, eksponowanie ujęć przedstawiających okaleczone ciała, sceny zbiorowych gwałtów, egzekucji wykonywanych na jeńcach itd.

Zasadniczym celem reżyserów było przekonanie odbiorców o autentyczności pokazywanych obrazów, stąd sięganie przez nich do materiałów archiwalnych, włączanie fragmentów kronik filmowych i oryginalnych fotografii do fabularnej opowieści. *Miasto we krwi* rozpoczyna się od dokumentalnych ujęć przedstawiających naloty bombowe. Właściwa akcja rozgrywa się w ciągu jednego dnia, 13 grudnia, kiedy to oddziały japońskie wkraczają do miasta, a jego mieszkańcy w popłochu próbują znaleźć schronienie w utworzonej kilka tygodni wcześniej, tuż po upadku Szanghaju, Międzynarodowej Strefie Bezpieczeństwa. Strefa obejmowała teren Uniwersytetu Nankińskiego, Kobiecą Szkołę Sztuk i Nauk Jinling, ambasadę Stanów Zjednoczonych, zakłady Siemens i okoliczne budynki.

Wydarzenia przedstawione w filmie Luo Guanquna rozgrywają się na pograniczu tej strefy, jednak tylko w niewielkim stopniu skupiają się na działalności cudzoziemców próbujących ocalić ludność cywilną Nankinu, bardziej zaś na bohaterkiej postawie samych Chińczyków, zwłaszcza doktora Zhana Tao, postaci fikcyjnej. W rzeczywistości jedynym chirurgiem, który pozostał w mieście, był Robert Wilson (1904-1967). Amerykański lekarz, wychowany przez misjonarzy metodystów, zrezygnował z kariery w Stanach Zjednoczonych i jako niespełna trzydziestolatek wyjechał do Chin w towarzystwie świeżo poślubionej żony – pielęgniarki²³. Przez kilka lat pracował w szpitalu uniwersyteckim w Nankinie i pozostawił po sobie zapiski, w których opisywał przerażające mordy dokonywane na ludności cywilnej: *okrucieństwo, żądza i sadyzm oprawców zdają się nie mieć końca*²⁴.

Wilson był świadkiem zbiorowego gwałtu na nastoletnich dziewczynach, z których część umarła, a część popełniła samobójstwo. Równie przerażające sceny rozgrywały się w jego szpitalu, w którym przyjmował pacjentów z rozległymi poparzeniami, z poodcinanymi członkami i rozciętymi brzuchami. Wszystkie te obrazy pojawiają się w filmie Luo Guanquna, jednak dla podtrzymania narodowego mitu o oporze w wydarzeniach tych uczestniczy chiński lekarz. Jego zadaniem jest również przekazanie cudzoziemcom fotografii dokumentujących zbrodnie wojenne, które pewien Chińczyk wykonał na polecenie okupantów. Zdjęcia te miały posłużyć jako ostateczny dowód przekonujący opinię publiczną o tym, co naprawdę wydarzyło się w Nankinie. Wątek fotografii lub taśm filmowych, na których zarejestrowano okrucieństwo żołnierzy japońskich, stanowi w wielu późniejszych filmach jeden z głównych motywów dramaturgicznych.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden schemat fabularny powracający w filmach o rzezi nankińskiej, a mianowicie na wątek romantyczny, w którym zawiera się inny wymiar stosunków chińsko-japońskich. Jedyną postacią wyróżnioną przez Luo Guanquna spośród okupantów jest młody porucznik, który odczuwa wyrzuty sumienia z powodu popełnionych zbrodni (choć i on nie podważa rozkazów przełożonych). Miłość nie przynosi wszak ocalenia – mężczyzna nie potrafi uratować dawnej ukochanej. Chinka Liu Jingjing wybiera śmierć zamiast życia w hańbie. Elementy melodramatu pojawiają się także w filmie Wu Ziniu, którego główny bohater, lekarz Cheng Xian, żeni się z Japonką²⁵. W postaci Rieko reżyser zawarł nadzieję na przewycięzenie wzajemnej nienawiści i porzucenie resentymentu – kobieta uosabia bowiem współczucie, troskliwość i opiekuńczość. *Nankin 1937*, w przeciwieństwie do wcześniejszego filmu, był produkcją wysokobudżetową, z muzyką skomponowaną przez Tan Duna i z udziałem międzynarodowej obsady (dzięki czemu pojawia się charakterystyczna wielojęzyczność – na ekranie również często rozbrzmiewa japoński, jak chiński).

Pomimo ukazania tragedii tysięcy mieszkańców film Wu Ziniu zawiera optymistyczne przesłanie i niesie pocieszenie – podobnie jak niektóre zachodnie filmy o Holocauście (np. *Lista Schindlera*) – co nie oznacza pominięcia przez reżysera typowych obrazów zbrodni popełnianych przez żołnierzy armii cesarskiej. Widzowie oglądają masowe egzekucje jeńców, zabijanie niemowląt, zbiorowe gwałty i ścinanie głów mieczami samurajskimi. Ale oprócz motywów męczeństwa i ofiary pojawia się istotny z perspektywy narracji historycznej temat pochwały kultury narodowej. Młoda nauczycielka, jedna z bohaterek filmu, tłumaczy uczniom, na czym polega niepowtarzalne piękno utworów Li Baia (701-762), jednego z najwybitniejszych poetów z czasów dynastii Tang, z kolei cesarscy oficerowie podziwiają zażytki Nankinu, zwłaszcza świątynie buddyjskie, i zwracają przy tym uwagę na chińskie źródła kultury i języka japońskiego.

We wspomnianych powyżej filmach zostaje ustalona modelowa strategia przedstawiania, polegająca na zderzeniu kontrastujących ze sobą obrazów: sceny liryczne sąsiadują z aktami przemocy, mordowanym jeńcom towarzyszą ujęcia o symbolice religijnej (nierazko chrześcijańskiej), gejsze rozdające słodczyce są zestawione z obrazami żołnierzy zwracających bagnety w stronę dzieci. Ważną rolę pełnią postacie świadków – obiektywnych obserwatorów masakry – czyli zazwyczaj cudzoziemskich misjonarzy, dziennikarzy lub przedsiębiorców, którzy pozostali w mieście i organizowali pomoc dla uchodźców. W napisach końcowych niemal

zawsze przywołuje się możliwie najwyższą liczbę ofiar rzezi nankińskiej, czyli trzysta tysięcy. Nie ulega wątpliwości, że podstawowym celem jest upamiętnienie narodowej tragedii oraz wizualne świadectwo prawdziwości wydarzeń sprzed lat.

Nie zawsze jednak dzieła te niosą pocieszenie, czasem – zgodnie z estetyką kina posttraumatycznego²⁶ – reżyserzy zwracają się ku nieukojeniu i proponują opowieść, która w żadnym razie nie zachęca widza do utożsamiania się z pozycją ofiary, ponieważ wywołuje niepokój i niepewność, zarówno ze względu na nagromadzenie makabrycznych obrazów (ocierających się o pornografię wojenną), jak i fragmentaryczność narracji. Skrajnym przykładem tego typu podejścia jest *Czarne słońce* Mou Dunfei, które nie uzyskało zgody cenzury na wyświetlanie w chińskich kinach. Reżyser zrezygnował z fabuły w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia, zamiast niej postanowił stworzyć paradokmalną kronikę obejmującą wydarzenia, które rozegrały się w ciągu dwóch grudniowych tygodni 1937 r. (do Bożego Narodzenia). Właściwą akcję filmu poprzedzają napisy wyjaśniające kontekst historyczny, po czym pojawiają się archiwalne zdjęcia z początku wojny chińsko-japońskiej, głos spoza kadru mówi zaś o incydencie na moście Marco Polo oraz oblężeniu Szanghaju.

Czarne słońce można potraktować jako swoisty katalog zbrodni popełnionych przez żołnierzy na ludności cywilnej. Od samego początku narzucają się bowiem obrazy zmasakrowanych zwłok leżących na ulicach miasta, ścinanych głów, ciał przebijanych bagnietami, grzebani żywcem, czyli scen obrazujących bezwzględność i nieludzkie okrucieństwo armii cesarskiej. Wszystkie te zbrodnie są podporządkowane obłądnej logice wyłożonej przez głównodowodzącego, generała Matsui Iwane: *Musimy zabić Chińczyków, żeby ich wyzwolić*. Podobnie jak w omawianych powyżej filmach reżyser posługuje się montażem opartym na zasadzie kontrastu, by w ten sposób podkreślić symboliczne znaczenie scen. Już w pierwszej sekwencji ujęcie płaczącego dziecka obejmującego zabitą matkę jest zestawione z posągiem Buddy, przed którym modli się chińska rodzina.

Pomimo że film jest dedykowany pamięci ofiar zbrodni i w założeniu miał pełnić rolę zapisu kronikarskiego, to jednak nagromadzenie przerażających obrazów nasuwa skojarzenia z horrorem cielesnym lub *nazi exploitation movie* w rodzaju *Elzy – wilczyca z SS* (*Ilsa, She Wolf of the SS*, 1975, reż. Don Edmonds). Michael Berry wskazał na pokrewieństwo z *atrocitiy films* i przyjął definicję Erica Schaefera, który podkreślał, że utwory należące do tego nurtu opowiadają o *śmierci i rozczłonkowaniu ciała, skupiają się na pełnych przemocy, nieludzkich aktach, jak wojny, masakry, okaleczenia i inne makabryczne tematy*²⁷.

Estetyka szoku, jaką posłużył się Mou Dunfei, pełni funkcję krytyczną, pozwala na podważenie mechanizmu identyfikacji i utrudnia emocjonalne zaangażowanie, ale równocześnie prowadzi do swoistego zdehumanizowania świata przedstawionego. Kristen van den Troost łączy sposób pokazywania przemocy w tym filmie ze strategią hiperrealistyczną, która służyła uwiarygodnieniu tezy o niewyobrażalnej skali zbrodni popełnionych przez żołnierzy japońskich²⁸.

W przeciwieństwie do omawianych wcześniej filmów na próżno szukać w *Czarnym słońcu* wątków romantycznych czy pozostałości po schematach gatunkowych melodramatu, ale pomimo tych różnic bez trudu można dostrzec wyraźne podobieństwa na poziomie strukturalnym. Reżyser rozpoczyna od montażu zdjęć archiwalnych mających podkreślić autentyczność przedstawianej historii, wpro-

wadza komentarz spoza kadru będący głosem obiektywnego kronikarza. W poszukiwaniu realizmu idzie jednak krok dalej niż pozostali twórcy, gdyż konsekwentnie wraca do fragmentów kronik filmowych, przerywa nimi tkanę fabularną, w finałowej sekwencji miesza zaś porządek fikcji i dokumentu, tworząc coś na kształt czasoprzestrzennej ciągłości między różnymi wymiarami. Podobnymi zabiegami posłużył się także w wcześniejszych fragmentach filmu, łącząc inscenizowane wydarzenia z autentycznymi fotografiami pokazywanymi w zbliżeniu (np. w scenie egzekucji buddyjskiego mnicha).

Nagromadzenie obrazów budzących grozę nie służy „uatrakcyjnieniu” spektaklu, lecz jest jednym z elementów świadectwa zbrodni popełnionych na cywilnej ludności miasta przez żołnierzy japońskich, którzy – zgodnie z logiką kroniki filmowej – są podpisywani imieniem i nazwiskiem (w przeciwieństwie do ofiar, które pozostają bezimienne, bo złożone w masowych grobach)²⁹. Na drugim planie pojawiają się obiektywni świadkowie historii, czyli cudzoziemcy pracujący w Międzynarodowej Strefie Bezpieczeństwa, jak wspomniany już John Rabe. Ważną funkcję pełni wątek autotematyczny, obecny we wszystkich filmach opowiadających o rzezi nankińskiej, polegający na zaznaczeniu obecności kamer i operatorów, którzy rejestrują popełniane zbrodnie lub fotografują okaleczone ciała. Pewien niepokój może wzbudzać fakt, że większość tych przerażających obrazów zawiera punkt widzenia sprawców, ponieważ zostały utrwalone przez Japończyków, którzy swobodnie manipulowali rzeczywistością³⁰.

Do wyjątków należą sceny zarejestrowane przez Johna Magee (1884-1953), pastora kościoła episkopalnego, który od 1912 r. przebywał na misji w Chinach. Amerykanin używał kamery 16 mm, z którą poruszał się po szpitalu uniwersyteckim, filmując ofiary gwałtów i tortur. Taśmy te wywiózł z Nankinu George Fitch (1883-1979), przedstawiciel YMCA, który 19 grudnia otrzymał zgodę na podróż do Szanghaju. Nakręcone w pierwszych dniach oblężenia materiały próbowali przekazać Japończycy, jednak udało się je przekazać amerykańskiemu rządowi i niemieckiemu Ministerstwu Spraw Zagranicznych³¹.

W jednym z filmów nankińskich, *Świątyni Qixia (Qixia shi 1937, 2004, reż. Deng Jianguo)*, pojawia się postać wzorowana na Johnie Magee. Martin przemierza miasto z kamerą, rejestrując z ukrycia przebieg wydarzeń, a następnie przekrada się do Międzynarodowej Strefy Bezpieczeństwa, by prosić Johna Rabego o wysłanie taśm za granicę. Uciekając przed ścigającymi go Japończykami, korzysta z pomocy młodej tłumaczki pracującej w szkole Jinling. Na chwilę przed śmiercią kobiecie udaje się przekazać materiały do klasztoru buddyjskiego. Gotowość do oddania życia za prawdę stanowi jeden z zasadniczych tematów tego dzieła, które utwierdza dominującą w ostatnich latach narrację historyczno-patriotyczną i przekonuje o bohaterskiej postawie obrońców Nankinu (jeden z mnichów porzuca życie klasztorne i przyłącza się do walczących z najeźdźcami żołnierzy chińskich, inny poświęca życie w obronie wartości i tradycji narodowych, pozostali przyjmują uchodźców oraz opiekują się rannymi)³².

Podobnie jak we wcześniejszych filmach, tak i w tym reżyser wykorzystuje zasadę kontrastu, zestawiając obrazy modlących się mnichów z ujęciami przedstawiającymi nacierające wojska cesarskie, posążki Buddy ze scenami tortur i mordów. Film Denga Jianguo okazał się znacznie mniej kontrowersyjny niż *Czarne słońce*, nie epatował bowiem okrucieństwem i nie wywoływał w widzu

niepokoju, nie posługiwał się też punktem widzenia sprawców, ponieważ domino wało spojrzenie obiektywnego obserwatora, jakim był amerykański dziennikarz.

Jeszcze inne ujęcie rzezi nankińskiej zaproponował Lu Chuan w *Mieście życia i śmierci (Nanjing! Nanjing!, 2009)* – postanowił zrealizować film wojenny z wykorzystaniem perspektywy japońskiego żołnierza, sierżanta Kodakawy, który ze swoim oddziałem wkracza do zniszczonego miasta, bezradnie przygląda się okrucieństwu towarzyszy broni i musi się uporać z poczuciem winy. W pewnym sensie reżyser proponuje opowieść o traumatycznym doświadczeniu wszystkich, którzy znaleźli się w niewłaściwym miejscu i czasie. Nie mogą poradzić sobie z bezmiarem okrucieństwa, bohater popełnia samobójstwo, stwierdziwszy chwilę wcześniej, że *życie jest trudniejsze niż śmierć*. Nie chodzi bynajmniej o utożsamienie ofiary z krzywdzicielem, lecz o ukazanie negatywnego wpływu wojny na ludzką psychikę. *Nie każdy strauumatyzowany przez jakieś wydarzenie staje się ofiarą. Trauma może wystąpić u oprawcy* – pisze Dominick LaCapra³³.

Wprowadzenie japońskiego punktu widzenia nie oznacza usprawiedliwienia zbrodni ani rozgrzeszenia jej sprawców, w wielu scenach pojawiają się charakterystyczne motywy znane z filmów na temat rzezi nankińskiej, jak rozstrzeliwanie bezbronných jeńców, zbiorowe gwałty, ścinanie głów, grzebanie żywcem czy zmuszanie do prostytucji, jednak są one włączone w całościową konstrukcję dramaturgiczną, ze scenami batalistycznymi wzorowanymi na produkcjach hollywoodzkich, bez dehumanizowania ofiar i sprawców.

Miasto życia i śmierci w nieco mniejszym stopniu wpisuje się w patriotyczno-nacjonalistyczną narrację, reżyser pokazuje bowiem nie tylko bohaterских obrońców miasta, jak Lu Jianxong w pierwszych sekwencjach, ale i tchórzliwych dowódców, którzy rezygnują z obrony i wycofują się za linię frontu z ciężkim sprzętem i lotnictwem. Nietypowy wybór bohaterów przez reżysera filmu nie ogranicza się jedynie do wprowadzenia postaci japońskiego żołnierza, ale oddaje też głos kobietom zdolnym do heroicznych postaw. Pierwszą z nich jest Jiang, młoda nauczycielka, asystentka Johna Rabego, która pomaga ofiarom prześladowań, drugą – Xiao szukającą schronienia w Międzynarodowej Strefie Bezpieczeństwa, trzecią – Minnie Vautrin (1886-1941), amerykańska misjonarka, przełożona szkoły dla dziewcząt Jinling, na terenie której schroniło się kilkanaście tysięcy uchodźców. Kobiety nie są w tym filmie wyłącznie biernymi ofiarami, lecz dokonują świadomych wyborów i przeciwstawiają się złu. W ten sposób *narracja o poświęceniu i męczeństwie kobiet, dominująca w narodowym dyskursie chińskim, ulega podważeniu*³⁴.

W przeciwieństwie do wcześniejszych produkcji filmowych Lu Chuan nie epatuje przemocą, nie podkreśla paradokmentalnego charakteru pokazywanych obrazów, zamiast tego rozbudowuje charakterystykę psychologiczną postaci. *Miasto życia i śmierci* przypomina *Listę Schindlera* Stevena Spielberga w sposobie, w jaki wykorzystuje czarno-białe zdjęcia dla nostalgicznego przywołania przeszłości w epickim charakterze filmowego spektaklu, którego celem jest niesienie pocieszenia, pragnienie *osiągnięcia melodramatycznego katharsis*³⁵. W obu filmach traumatyczna przeszłość poddaje się reprezentacji, przeważają w nich konwencje realistyczne, żaden *nie zamyka widza w ramach punktu widzenia ograniczonego do perspektywy ofiar, lecz przemieszcza się między różnymi perspektywami* – prześladowców i prześladowanych³⁶. Nie jest to kino posttraumatyczne – pomimo pew-

nych podobieństw – ponieważ skupia się raczej na upamiętnieniu prawdziwej historii.

Konsekwentne odchodzenie od eksperymentalnego podejścia do tematu rzezi nankińskiej potwierdza kolejna wysokobudżetowa produkcja, *Kwiaty wojny* (*Jin ling shi san chai*, 2011, reż. Zhang Yimou), na podstawie powieści Yan Geling, zrealizowana w międzynarodowej współpracy, z udziałem Christiana Bale'a w roli Amerykanina Johna Millera. Autorka pierwowzoru literackiego skupiła się na losie kilkunastu uczennic ze szkoły misyjnej, w której schronienie znalazła grupa miejscowych prostytutek. Historia ta ma odpowiednik w rzeczywistości, ponieważ do opisanych wydarzeń doszło w szkole Jinling, dokąd przybywały dziewczęta pragnące uniknąć porwania i gwałtu. W Wigilię Bożego Narodzenia Japończycy wymusili jednak na dyrektorce, Minnie Vautrin, zgodę na przekazanie stu kobiet w zamian za obietnicę pozostawienia w spokoju pozostałych podopiecznych oraz dostawy żywności³⁷.

Krytycy zarzucali reżyserowi podporządkowanie tragedii narodowej konwencji melodramatycznej, epatowanie *erotycznym patriotyzmem* oraz sięganie do orientalistycznego stereotypu „białego zbawcy”, który przynosi ratunek azjatyckim kobietom³⁸. Nie znaczy to, że *Kwiaty wojny* nie zawierają charakterystycznych wyznaczników filmów nankińskich. Zhang Yimou wprowadza przecież pierwszoplanową postać cudzoziemca – obiektywnego obserwatora, którego zadaniem jest poświadczenie prawdy, jednak obrazów akcentujących okrucieństwo japońskich żołnierzy jest znacznie mniej, ważniejsze było ukazanie jednostkowych losów ludzkich, cierpienia i heroizmu kobiet chińskich (co wpisywało się w nacjonalistyczną narrację).

Omówione przeze mnie filmy chińskie poświęcone rzezi Nankinu wpisują się w wyróżnione przez E. Ann Kaplan i Ban Wanga sposoby przedstawiania doświadczenia traumatycznego w kinie: po pierwsze wykorzystują strategię gatunkowe, by nieść widzowi pocieszenie, po drugie posługują się estetyką szoku (przez co mogą wywołać traumę wtórną), po trzecie przyjmują punkt widzenia obserwatora-podglądacza i skupiają się na obrazach śmierci, po czwarte wprowadzają perspektywę obiektywnego świadka³⁹. We wszystkich filmach jest podkreślany związek między traumatycznymi wspomnieniami a prawdą historyczną, między subiektywnym i obiektywnym wymiarem bolesnego przeżycia. Podstawowym celem jest nadanie sensu minionym wydarzeniom, ukazanie ich wpływu na teraźniejszość. W przypadku wizualnych reprezentacji rzezi nankińskiej chodzi o to, że *przeszłość nie jest po prostu zamkniętą i skończoną historią*⁴⁰, lecz kształtuje tożsamość zbiorową i określa charakter narracji narodowej.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Pojęcia „przymus powtarzania” (*Wiederholungszwang*) używam w znaczeniu nadanym mu przez Sigmunda Freuda w pracy *Poza zasadą przyjemności* (tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000), gdzie wiąże się ono z powrotem tego, co wyparte, przywoływaniem lub „odtworzeniem”

w teraźniejszości traumatycznych wydarzeń z przeszłości, w czym można upatrywać próby zapanowania nad przykrymi wspomnieniami.

² D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 78.

- ³ Tamże, s. 155.
- ⁴ Przedstawiciele teorii rewizjonistycznych określa się zwykle mianem „szkoły iluzjonistycznej” (*maboroshi ha*); należą do niej m.in. Suzuki Akira, Matsumura Toshio, Tanaka Masaaki.
- ⁵ E. J. Drea, *Cesarska armia Japonii. 1953-1945*, tłum. T. Teszner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 242-244. W starożytności Nankin był już przez kilka stuleci stolicą Chin (III-VI w. n.e.), został nią ponownie w 1928 r.
- ⁶ W 1954 r. podczas procesu zbrodniarzy wojennych mjr Ōta Hisao wyznał, że japońska armia paliła, topiła i grzebała ciała, próbując się ich masowo pozbyć. Tylko jego własny oddział utopił w rzece około 19 tysięcy ciał. Cyt. za I. Chang, *Rzeź Nankinu*, tłum. K. Godlewski, Wielka Litera, Warszawa 2013 s. 119.
- ⁷ E. J. Drea, dz. cyt. s. 244. Sędziowie Międzynarodowego Trybunału przyjęli liczbę 260 tys. ofiar; japoński historyk Fujiwara Akira podaje liczbę 200 tys. zabitych; niemiecki przedsiębiorca John Rabe, który wyjechał z miasta w lutym 1938 r., pisał w dziennikach o 50-60 tys.; natomiast Hata Ikuhiko, autor pionierskiej rozprawy opublikowanej w 1986 r., podaje liczbę ok. 40 tys. Japońscy rewizjoniści negują fakt masakry, uznając ją za wymysł propagandy komunistycznej i ograniczają liczbę ofiar do kilku tysięcy. Podając liczbę zabitych, badacze albo opierają się na relacjach świadków (m.in. Iris Chang), albo sięgają do rejestrów zgonów i porównują je ze spisami ludności z lat wcześniejszych, a wreszcie wykorzystują raporty armii japońskiej (jak np. Yamamoto Masahiro w znakomitej książce *Nanking: Anatomy of an Atrocity*, Praeger, Westport 2000).
- ⁸ I. Chang, dz. cyt., s. 68. W dalszym opisie szczegółów masakry nankińskiej korzystam właśnie z tej publikacji.
- ⁹ Tamże, s. 68.
- ¹⁰ Tamże, s. 73.
- ¹¹ Tamże, s. 103-105, 111.
- ¹² Tamże, s. 132.
- ¹³ Tamże, s. 140.
- ¹⁴ Los Johna Rabego po wyjeździe z Chin przez długi czas pozostawał nieznyany. Okazało się, że przeżył wojnę i pracował dla Siemens, ale skromna pensja ledwo pozwalała na przeżycie; aresztowany i przesłuchiwany przez aliantów, musiał przejść proces denazyfikacyjny, co odcisnęło piętno na jego psychice i kondycji fizycznej. Por. tamże, s. 220-222. W 2009 r. Florian Gallenberger nakręcił film biograficzny zatytułowany *John Rabe* na podstawie książki E. Wickerta *John Rabe. Der gute Deutsche von Nanking*. W postaci tytułowego bohatera wcielił się Ulrich Tukur.
- ¹⁵ J. Chang, dz. cyt., s. 177.
- ¹⁶ Tamże, s. 198.
- ¹⁷ D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 100.
- ¹⁸ Pojęcia „kino nowej pamięci” używam w znaczeniu nadanym mu przez Piotra Zwierchowskiego, który omawiając polskie filmy z lat 60. poświęcone II wojnie światowej, pisał, że były one *elementem walki o utrwalenie, kreowanie i rekonstruowanie pamięci*. Zob. tenże, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 8.
- ¹⁹ D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, dz. cyt., s. 61.
- ²⁰ Por. P. Hayes Gries, *China's „New Thinking” on Japan*, „The China Quarterly” 2005, t. 184, s. 831-850.
- ²¹ O politycznym wymiarze filmów o rzezi nankińskiej i wykorzystywaniu ich dla określania współczesnych stosunków chińsko-japońskich pisze William Callahan w *Trauma and Community: The Visual Politics of Chinese Nationalism and Sino-Japanese Relations*, „Theory & Event” 2007, t. 10, nr 4, <http://www.cefc.com.hk/uf/file/Paul/Callahan%20Trauma%20T&E%2007.pdf> (dostęp: 2.02.2017).
- ²² Por. M. Berry, *Cinematic Representations of the Rape of Nanking*, „East Asia” 2001, t. 19, nr 4, s. 86.
- ²³ Por. I. Chang, dz. cyt. s. 143. Po wojnie Robert Wilson zeznawał przed Międzynarodowym Trybunałem dla Dalekiego Wschodu, opowiadając o zbrodniach popełnionych przez żołnierzy japońskich.
- ²⁴ Tamże, s. 148.
- ²⁵ Motyw międzykulturowego romansu pojawia się również w głośnej powieści Ye Zhaoyan *Yijiusanqi nian de aiqing*, przetłumaczonej na język angielski jako *Nanjing 1937: A Love Story*. np. II wyd. Anchor, New York 2004.
- ²⁶ Koncepcję kina posttraumatycznego wyłożył J. Hirsch w książce *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia 2004. Istotą tego kina jest wypracowanie formy pozwalającej na oddanie doświadczenia traumatycznego, a więc uchwycenie tego, co niewyobrażalne (s. 19).
- ²⁷ M. Berry, *Cinematic Representations of the Rape of Nanking*, dz. cyt., s. 92. Przywoływana definicja pochodzi z książki Erica Schaefera, „*Bold! Daring! Shocking! True!*” *A History*

- of *Exploitation Films, 1919-1959*, Duke University Press, Durham 1999, s. 285.
- ²⁸ K. van den Troost, *War, Horror and Trauma: Japanese Atrocities on Chinese Screens*, w: *Chinese and Japanese Films on the Second World War*, red. King-fai Tam, Timothy Y. Tsu, S. Wilson, Routledge, New York 2015, s. 60. Mou Dunfei wyreżyserował w 1988 r. utrzymany w podobnej konwencji film *Oddział 731 (Hei tai yang 731)* opowiadający o eksperymentach medycznych, jakie przeprowadzali Japończycy na więźniach obozu.
- ²⁹ W interpretacji budzących groźbę obrazów można pójść tropem zaproponowanym przez Adama Lowensteina, który w filmach o traumie historycznej widzi przykład Benjaminowskiej alegorii ze względu na to, że *wiąże się z silnym naciskiem na dosłowność okrucieństwa, cierpienia i horroru, przejawiającą się w obrazach ścinania głów, rozczłonkowywania ciała i kanibalizmu* (A. Lowenstein, *Moment alegoryczny*, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 305).
- ³⁰ W 1938 r. Japończycy zrealizowali pełnometrażowy film dokumentalny *Nankin* (Matsuzaki Keiji, Akimoto Ken, Shirai Shigeru), będący częścią trylogii chińskiej. Pozostałe dwa filmy, *Szanghaj* (1937) i *Pekin* (1938), nakręcił wybitny dokumentalista Kamei Fumio.
- ³¹ Fragmenty tych materiałów weszły do dokumentu Franka Capry *Bitwa o Chinę (The Battle of China, 1944)*; niektóre kadry publikowano w czasopiśmie.
- ³² Michael Berry w książce *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film* (Columbia University Press, New York 2008, s. 174) wskazuje na znacznie większą obecność patriotycznej retoryki, niż to miało miejsce we wcześniejszych filmach.
- ³³ D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, dz. cyt., s. 101.
- ³⁴ Yanhong Zhu, *A Past Revisited: Re-presentation of the Nanjing Massacre in „City of Life and Death”*, „Journal of Chinese Cinemas” 2013, t. 7, nr 2, s. 100.
- ³⁵ J. Hirsch, *Postmodernizm, drugie pokolenie i międzykulturowe kino posttraumatyczne*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 262.
- ³⁶ Tamże, s. 266.
- ³⁷ Por. I. Chang, dz. cyt., s. 171.
- ³⁸ Por. Jing Yang, *The Reinvention of Hollywood’s Classic White Saviour Tale in Contemporary Chinese Cinema: „Pavilion of Women” and „The Flowers of War”*, „Critical Arts” 2014, t. 28, nr 2, s. 247-263.
- ³⁹ Por. E. A. Kaplan, B. Wang, *Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*, w: *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*, Hong Kong University Press 2008, s. 9-10.
- ⁴⁰ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym*, dz. cyt., s. 76.