

Niewyraźalność a obrazowanie cierpienia w *Brakującym zdjęciu* Rithy'ego Panha

GABRIELA SITEK

Aby opierać się, konieczne jest ukrywanie w sobie siły, pamięci... tego, czego nie można odebrać. Bo obraz można skrócić, lecz myśli już nie ¹.

Wprowadzenie

Rithy Panh w autobiograficznym, dokumentalnym filmie *Brakujące zdjęcie* przedstawił historię wstrząsających wydarzeń, które miały miejsce w Kambodży pod rządami Czerwonych Khmerów. Ekstremalne ugrupowanie wkroczyło do stolicy kraju i przejęło władzę 17 kwietnia 1975 r. Zdobycie Phnom Penh było ostatnim etapem walki zbrojnej i zapoczątkowało realizację wizji rewolucji społecznej ². Według różnych źródeł w latach 1975-1979 w Kambodży zginęło od półtora do dwóch milionów osób ³.

Przywódcy Czerwonych Khmerów głosili, że rewolucja ma się odwoływać wyłączenie do własnych tradycji – narodowej, ideologicznej i kulturowej. Jednocześnie dość często przywoływali komunistyczne korzenie ruchu ⁴. Adam W. Jelonek zaznacza, że większość badaczy uznaje Kampuczę za państwo komunistyczne, *realizujące jednak indywidualnie założony i bardzo odległy od znanych nam europejskich wzorców marksizmu model ideologiczny, nawiązujący raczej do postleninowskich interpretacji niż do samych korzeni marksistowskich* ⁵. Autor pracy *Rewolucja Czerwonych Khmerów (1975-1978). Studium autarkicznego rozwoju* zaznacza, że istnieją przesłanki, aby widzieć w rewolucji kampuczańskiej inspirację ideologią wielkiego skoku i rewolucją kulturalną Mao Zedonga. Zauważa także, że założenia Czerwonych Khmerów są bliskie myślom Samira Amina i Franza Fanona, marksistowskich teoretyków rozwoju społecznego. Ich prace mogły być odczytane jako gotowe koncepcje przebudowy postkolonialnego państwa Kambodży ⁶.

Rewolucja charakteryzowała się wprowadzeniem w życie planu autarkicznego rozwoju, realizującego się w radykalnym izolacjonizmie gospodarczym, politycznym, ideologicznym, kulturowym i społecznym ⁷. Nowa władza proklamowała ustanowienie roku zerowego, stanowiącego symboliczne zerwanie z przedrewol-

lucyjną przeszłością. Określiła pamięć o wcześniejszej epoce jako chorobę. Rozpoczęła z nią walkę, w której orężem miała być praca całego narodu i eksterminacja „nieuleczalnych” przypadków. Eliminację pamięci widziano jako konieczny warunek powodzenia rewolucji⁸.

Spółeczeństwo zostało podzielone na trzy kategorie: ludność o pełnych prawach, zwaną „starą”, która wcześniej znalazła się pod władzą rewolucyjnej administracji – *penh sithm*; „kandydatów” – *triem* oraz grupę pozbawioną praw – *bennheu*, określaną także społecznością „nową”. Do tej ostatniej grupy zostali zaliczeni właściciele ziemscy, oficerowie, pracownicy dotychczasowej administracji i nauczyciele. Znaleźli się w niej mieszkańcy miast, uciekinierzy z terenów objętych wojną, część zamożniejszego chłopstwa i robotników, czyli większość mieszkańców Kambodży. Przywódcy Kampuczy widzieli w tej grupie zdrajców zasługujących na śmierć⁹.

Reżyser *Brakujące zdjęcie* urodził się w Phnom Penh w 1964 r. Kiedy Czerwoni Khmerzy doszli do władzy, miał 11 lat. Panh i jego najbliżsi zostali sklasyfikowani jako przedstawiciele „nowej” ludności i przewiezieni do obozu pracy, w którym miała się odbyć ich „rehabilitacja” w duchu nowego systemu. Kiedy rządy Czerwonych Khmerów zostały obalone, Panh wyemigrował do Tajlandii, a stamtąd wyjechał do Francji, gdzie rozpoczął studia w szkole filmowej. W realizowanych fabułach i dokumentach często powracał do tematu zbrodni popełnionych w Kambodży¹⁰.

John Kleinen zaznacza, że do najbardziej znanych prac Panha można zaliczyć film *Katownia Czerwonych Khmerów (S-21, la machine de mort Khmère rouge)* z 2003 r. W tym obrazie reżyser przedstawił rozmowy ze strażnikami S21, więzienia na terenie byłej szkoły średniej w Tuol Sleng, którzy torturowali osadzonych i wykonywali egzekucje. Ich wypowiedzi zostały zestawione z relacjami ocalonych¹¹. Panh jest także autorem filmu *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996), w którym przypominał tysiące zdjęć wykonanych ofiarom przed egzekucjami w S21¹². *Brakujące zdjęcie* jest wynikiem długoletnich dążeń do przedstawienia tragicznej, niedawnej historii Kambodży. Lior Zylberman ocenia, że ten dokument jest najbardziej prywatnym dziełem reżysera¹³.

*Pamiętam wzrok tych młodych wojowników: dla nich w ogóle nie istnieliśmy. Wydano im rozkaz: Nie dotykać wroga. Mam 13 lat i jestem wrogiem*¹⁴ – wprowadza w opowieść narrator. Dokument Panha odpowiada modelowi autobiograficznemu opartemu na „ja” empirycznym, którego wyróżnikiem jest tożsamość między poziomami wypowiedzi: autora, narratora i bohatera. Magdalena Podsiadło zaznacza, że jest to typ filmu najbliższy realizacji paktu autobiograficznego według restrykcyjnej definicji Philippe’a Lejeune’a. Badaczka przywołuje rozpoznanie Jima Lane’a, który twierdzi, że reżyser zapisuje na taśmie filmowej swój ślad retrospektywnie, co wyjaśnia możliwość równorzędnego znajdowania się autora za kamerą i w diegezie filmowej¹⁵.

Akcja *Brakującego zdjęcia* rozpoczyna się wkroczeniem do Phnom Penh Czerwonych Khmerów. Kilkunastoletni bohater filmu i jego rodzina zostają zmuszeni do opuszczenia miasta i przetransportowani do obozu pracy. Wydarzenia, które miały tam miejsce, są zasadniczym tematem filmu. Panh zobrazował współtowarzyszy, najbliższych, uwięzionych na „polach śmierci”, za pomocą glinianych figurek¹⁶. Portrety postaci w glinie oddają indywidualne cechy bohaterów,

emocjonalne gesty przerażenia, strachu, wycofania. Reżyser za ich pomocą zrekonstruował przeżycia, których doświadczył jako dziecko. Tematem dokumentu jest zarówno prywatny dramat, jak i szersza płaszczyzna społeczna i polityczna wydarzeń w Kampuczy. Autor *Brakującego zdjęcia* wykorzystał także filmy o propagandowej wymowie i zdjęcia, których realizację zlecieli Czerwoni Khmerzy.

Wyjaśniająca narracja zza kadru towarzyszy archiwalnym obrazom i inscenizacjom wspomnień. Komentarz narratora, który odbiorca filmu słyszy z offu, o gęstej znaczeniowo, często filozoficznej wymowie, jest w części oparty na książce *The Elimination: A survivor of the Khmer Rouge confronts his past and the commandant of the killing fields* Panha i Christophe'a Bataille'a¹⁷. Tekst jest integralną, równorzędną częścią filmu. Objasnia zaprezentowane obrazy, dlatego *Brakującemu zdjęciu* będę próbowała się przyjrzeć jako ikonotekstowi w rozumieniu zaproponowanym przez Petera Burke'a. (...) *filmy są ikonotekstami zawierającymi napisy mające ułatwić bądź rzutować na interpretację obrazów przez widza. Wśród ikonotekstów do najważniejszych należy tytuł filmu, który kształtuje oczekiwania widza jeszcze przed zobaczeniem pierwszej sceny*¹⁸ – pisze badacz.

W niniejszym tekście chciałabym zwrócić uwagę na problem niewyraźności cierpienia, którego doświadczyli reżyser *Brakującego zdjęcia* i jego rodzina podczas przymusowej pracy na „polach śmierci”. Będę się odwoływać do rozpoznań Georgesa Didi-Hubermana dotyczących Zagłady. Rithy Panh wobec braku zdjęć zbrodni popełnionych przez Czerwonych Khmerów uchwyconych z perspektywy ofiar zainscenizował kadry, które mogłyby pełnić rolę zastępczych reprezentacji wizualnych. Prześlę, jak reżyser charakteryzuje tytułowe brakujące zdjęcie. W próbie analizy dzieła Panha zwrócę także uwagę na sposób wykorzystania archiwalnych materiałów filmowych jako świadectw historycznych, odwołując się do rozważań Petera Burke'a. Literaturą dotyczącą fotograficznego przedstawienia cierpienia w ujęciu Susan Sontag, Judith Butler i omówieniem zdjęć wojennych zaproponowanym przez André Rouillé'a posłużę się jako kontekstem historycznym.

Kryzys fotografii-dokumentu

Temat braku odpowiedniej reprezentacji doświadczonych wydarzeń nieustannie wraca w filmie Rithy'ego Panha. Reżyser podkreśla, że wspomnienia minionego świata niepokoją go, dopominając się o ich wyrażenie.

W połowie naszego życia powraca dzieciństwo. Woda jest gorzka i słodka. Poszukuję tych dziecięcych lat jak brakującego zdjęcia. Albo raczej to dzieciństwo szuka mnie. Czy to dlatego, że mam już 50 lat? Czy dlatego, że były to burzliwe czasy, kiedy mieszały się nadzieja i strach? Tamte wspomnienia są tu i teraz. Łomocą w moje świątynie, chciałbym je przepędzić.

Te słowa następują po fragmentach archiwalnego filmu przedstawiającego tancerki wykonujące tradycyjny kambodżański taniec i po obrazie fal wody dynamicznie i złowieszczo zalewających obiektyw kamery. Wkrótce widzimy, jak zostaje wyrzeźbiona w glinie figura człowieka. *Jego garnitur jest biały, krawat ciemny. Chciałbym trzymać go blisko siebie. Jest moim ojcem* – słyszymy objaśniający scenę głos z offu. Następnie zostaje przedstawiony obraz sielskiego życia rodzinnego w Phnom Penh. Inscenizacja jest pełna barw, uzupełnia ją mu-

zyka, odgłos śmiechów, gwar rozmów. *Potem zaczęła się wojna* – informuje narrator.

Zanim przybliżę wydarzenia, które nie miały odpowiedniej reprezentacji wizualnej, chciałabym zwrócić uwagę na kilka zdjęć w początkowej części filmu Panha, ważnych w aspekcie przedstawienia cierpienia. To archiwalne czarno-białe filmy, ukazujące bombardowania Kambodży przez Amerykanów. Różne źródła podają, że w latach 70. w wyniku nalotów śmierć poniosło 30–500 tys. osób¹⁹. Na przywołanych przez Panha zdjęciach widoczni są ludzie, na których skierowane są karabiny, został udokumentowany lament osób oplakujących śmierć najbliższych. Te obrazy wojny reżyser zestawiał z inscenizacją sielskiego, rodzinnego życia. Taki zabieg buduje napięcie, obrazuje kruchość szczęścia, które zniszczyła wojna na podobieństwo zalewającej obiektyw wody, nieokielznanego żywiołu z pierwszych kadrów początku filmu.

Zdjęcia obrazujące cierpienia ofiar nalotów zostają obudowane komentarzem: *Bombardowania zaczęły się w latach 70. Pamiętam pierwsze ofiary, strach, mój smutek jako dziecka. Jest tyle obrazów świata pokazywanych na okrągło. Myślimy, że przyswoiliśmy je, ponieważ je widzieliśmy. Kiedy odkrywamy zdjęcie na ekranie, które nie jest obrazem ani całunem, ten obraz nie umyka.*

Panh, przywołując bombardowania, zaznacza, że to okrucieństwo *nie umyka*, zostało sfotografowane i dzięki temu może zostać zachowane w pamięci społecznej. Zdjęcia, które są przedmiotem tej wypowiedzi, zostały zrobione przed nastaniem reżimu Czerwonych Khmerów. To okres bliski apogeum mitu reportera przypadającego na czas wojny w Wietnamie (1965–1973). Z przekonaniem o misyjnej roli fotografów wojennych jest związana koncepcja *obrazu-akcji*, przedstawiona przez André Rouillé'a w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną: Będąc odciskiem i śladem*, [fotografia] *posiadała siłę poświadczania prawdy, uosabiała jednocześnie niektóre z podstawowych wartości nowoczesnych, tym bardziej że przez długi czas była postrzegana jako czynnik postępu przemysłowego i naukowego oraz jako gwarancja prawdy: jako sposób ogarnięcia świata. (...) Takie właśnie przekonania obowiązują w latach pięćdziesiątych XX wieku, przekonania, które będą coraz bardziej dezawuowane*²⁰.

Rouillé zaznacza, że po 1973 r. praca fotoreporterów stała się trudniejsza z powodu wzrostu świadomości tego, *jak ważne jest ze strategicznego punktu widzenia kontrolowanie obrazów konfliktów zbrojnych*²¹. Utrudnianie fotografom dostępu do miejsc działań wojennych w Kambodży po 1973 r. jest ukazane w filmie *Pola śmierci* Rolanda Joffé (1984) opartym na prawdziwych wydarzeniach. Głównymi bohaterami są Sydney Schanberg, Amerykanin, korespondent „The New York Timesa” i pomagający mu w pracy Kambodżanin Dith Pran. Dziennikarzom przeszkadzano w dotarciu do miejsc bombardowań, ale ich praca była jeszcze możliwa. Wkrótce po wkroczeniu Czerwonych Khmerów amerykańscy dziennikarze opuścili Phnom Penh. Pranowi nie udało się wyjechać. Trafił na „pola śmierci”. Wypowiedzi narratora *Brakującego zdjęcia* opisujące archiwalne zdjęcia sprzed rewolucji Czerwonych Khmerów można odczytać jako świadectwo wiary w dokumentacyjne właściwości fotografii. Obecność zewnętrznego obserwatora, który mógłby wykonać zdjęcia na „polach śmierci”, była jednak niemożliwa.

Brak – przemilczenie

Według Panha wydarzenia, które miały miejsce w Kambodży pod władzą Czerwonych Khmerów, nie znajdują odpowiedniej reprezentacji fotograficznej. Jedną z pierwszych scen, w której autor filmu zwraca uwagę na ten problem, jest przymusowy transport do obozu pracy głównego bohatera i jego rodziny. *Szybko zostaliśmy rozdzieleni. Jechaliśmy na wieś w czasie pory suchej. Byliśmy głodni i spragnieni. Przekazywano nas z rąk do rąk jak zwierzęta w bydłowych wagonach, by potem wieźć nas furmankami. Deportacja z Phnom Penh jest brakującym zdjęciem.*

„Pola śmierci” były wyizolowaną przestrzenią, zaprojektowaną tak, aby niemożliwa była pamięć o wydarzeniach, które miały tam miejsce. Zdjęcie, które nie mogło powstać, Panh opisuje, nadając mu określoną moc dokumentacji rzeczywistości, wydarzeń, cierpienia, którego doznali ludzie pod rządami Czerwonych Khmerów. Przywołuje swoje myśli jako dziecka, zmuszonego do pracy w obozie: *Czasami po niebie przeleci samolot. Obserwują nas? Wyrzucą mi paczkę z aparatem, żeby cały świat wiedział, co tu się dzieje? Jestem brakującym zdjęciem. Ten nierealny samolot ratuje mnie. Nie mam już ani imienia, ani rodziny, żadnej nadziei. Wciąż mam tylko ludzkie serce.*

Wypowiedź oddaje pragnienie dania świadectwa popełnianym zbrodniom. Narzędziem miałyby być zdjęcie jako dowód doświadczanej przemocy, aby możliwa była do uświadomienia przez ludzi funkcjonujących poza rzeczywistością obozu. Dla zrozumienia wypowiedzi Panha istotnym narzędziem interpretacyjnym może okazać się praca *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne* Petera Burke’a, który opowiada się za obroną świadectw wizualnych jako źródeł historycznych, podkreślając jednocześnie wagę wypracowania krytyki tych źródeł. Badacz przywołuje znamienne przykłady takiego wykorzystania tych materiałów: *(...) brytyjskie kroniki filmowe używa się jako źródło do historii hiszpańskiej wojny domowej, a materiał filmowy nakręcony w kwietniu 1945 roku w Belsen przez armię brytyjską wykorzystano jako materiał dowodowy podczas procesów norymberskich. W czasach, gdy niektóre środowiska negują Holocaust, warto pamiętać o świadectwach filmowych*²².

Ważnym kontekstem odczytania *Brakującego zdjęcia* chciałabym uczynić rozważania Didi-Hubermana dotyczące problemu niewyrażalności, rozwinięte w książce *Obrazy mimo wszystko*, pochodzącej z 2004 r.²³ Analizuje on „wyrwane piekło” fotografie wykonane w Auschwitz przez członków Sonderkommando, specjalnej grupy więźniów, którzy zarządzali masową eksterminacją. Andrzej Leśniak zaznacza, że *kategoria niewyrażalności, którą omawia Didi-Huberman, zajmowała i nadal zajmuje centralne miejsce w historiografii powojennej dotyczącej Zagłady*²⁴. Autor *Obrazu płynnego* podkreśla, że z kategorią niewyrażalności wiąże się nieprzedstawialność, niemożliwość pomyślenia czegoś, wreszcie niewyobrażalność²⁵. Chciałabym przyjrzeć się zdjęciu wykonanemu „aparatem z wyrzuconej z samolotu paczki”, które nie mogło powstać, ale zostało pomyślane przez Panha, jako wypowiedzi wbrew przemilczeniu. Do tego zagadnienia powrócę i będę starała się je rozwinąć w rozdziale poświęconym inscenizacji zasypywania ciał w masowym grobie, którą narrator określa słowami: *To jest brakujące zdjęcie, teraz oddaję je wam.*

Obrazy obrazów: rewolucja istnieje tylko na filmach

W kinach żniwa są wspaniałe. Widać zboże. Ludzie są cisi i zdeterminowani. Przypomina to obraz, wiersz. W końcu widzę obiecaną rewolucję. Istnieje tylko na filmach.

Realizacja zdjęć przez osadzonych w obozach nie była możliwa, ale zdjęć zrobionych w czasach reżimu Czerwonych Khmerów nie brakuje. Ich wykonanie było zlecane przez mocodawców rewolucji. Te propagandowe archiwa reżyser przywołuje w *Brakującym zdjęciu*, ale zawsze obudowuje je komentarzem, który zmienia ich pierwotną wymowę.

W filmie widzimy Pol Pota i jego towarzyszy oraz oklaskujący przemowy tłum. Obrazy stanowią ilustrację do opowieści przybliżającej mechanizmy funkcjonowania państwa Kampuczy. Panh ocenia, że zbrodnicza machina bazowała na połączeniu filozofii Marksa i Rousseau. *Cała ideologia komunistyczna oraz czyste, nieskażone cywilizacją społeczeństwo. Idealne społeczeństwo* – dopowiada ironicznie głos z offu. Część wykorzystanych przez Panha materiałów zdjęciowych była w zamyśle jego twórców przedstawieniem stanu harmonii wprowadzonego przez Czerwonych Khmerów. *W końcu widzę obiecaną rewolucję. Istnieje tylko na filmach* – konstatuje Panh, przedstawiając idylliczny obraz żniw.

W konsekwencji przyjętej ideologii całkowicie zrezygnowano z osiągnięć współczesnej medycyny. Adam W. Jelonek podkreśla, że podejście do leczenia Czerwonych Khmerów było ściśle związane z realizacją założeń rewolucji anty-intelektualnej. *Choć operacje chirurgiczne przeprowadzane przez osoby nigdy wcześniej nieparające się medycyną zbierały niezwykle szerokie śmiertelne żniwo, rewolucyjna ideologia mówiła, że przez praktykę człowiek zyskuje przewagę nad teorią i staje się ekspertem, a ideologii należało się podporządkować*²⁶. Panh zestawia fragmenty filmów o wymowie propagandowej z inscenizacjami wydarzeń stanowiących jego prywatną historię. Opowieść o śmierci jego matki jest skonstruowana z kronikami przedstawiającymi eksperymenty medyczne, pierwotnie mające być świadectwem postępu w duchu rewolucji.

Pacjentom robiono zastrzyki z soku kokosowego – idealny stan natury! (...) Czerwoni Khmerowie zniszczyli kapitalistyczne lekarstwa. Kroili korzenie, gotowali je. Robili doświadczenia z tych tradycyjnych i zarazem „rewolucyjnych” lekarstw. Wszędzie istniały sekcje eksperymentujące na ludziach – np. w S21.

Reżyser nieustannie operuje dwiema płaszczyznami – prywatną, która nie ma reprezentacji w archiwalnych zdjęciach, i szerszą – społeczną, w której mechanizmy funkcjonowania państwa w dobie reżimu są zobrazowane filmami propagandowymi. Stosunek Panha do archiwalnych materiałów zdjęciowych jest nieufny, choć autor filmu nie odrzuca całkowicie ich właściwości dokumentacyjnych. Taka strategia jest bliska zaleceniom Petera Burke'a: (...) *na pewnym poziomie przedstawienia obrazowe są źródłami niewiarygodnymi, czymś na kształt krzywych zwierciadeł. Ową niewiarygodność rekompensują jednak w ten sposób, że dostarczają pożytecznych świadectw na innym poziomie, dzięki czemu historycy mogą wspomnianą ułomność przekuć na atut. Na przykład obrazy stanowią niezbędne i zarazem zwodnicze źródło dla historyków mentalności, zainteresowanych*

milczącymi założeniami i świadomymi postawami. Zniekształcenia i przeinaczenia spotykane w dawnych przedstawieniach to świadectwo niegdysiejszych punktów widzenia czy też „spojrzeń”²⁷.

Wykorzystanie przez Panha archiwalnego materiału zdjęciowego służy do uzupełnienia jego opowieści, która jednocześnie narzuca interpretację, rewiduje pierwotne przeznaczenie propagandowe przywoływanych zdjęć.

Innym przykładem materiałów archiwalnych, w których już sam obraz daje możliwość dotarcia do śladu prawdy o doświadczonych wydarzeniach, są tu sekwencje przedstawiające ludzi pracujących na polach ryżowych. *Patrzac uważnie, można zaobserwować zmęczenie, upadki, wychudzone twarze. Jedni zauważą okrucieństwo tych scen. Większość to, że ludzie nie nadają się do pracy. Jednak wciąż to kamerują* – słyszymy głos zza kadru. Dotarcie do śladu prawdy umożliwia w tym przypadku perspektywa uważnego widza.

Panh przywołuje także fragmenty filmów Ang Saruna, który pracował jako kamerzysta Czerwonych Khmerów, ale sprzeciwił się rozkazom i uchwycił zakazane obrazy pól ryżowych. Widoczne są na nich słomiane chaty, wycieńczenie, głód, neonowe światła w czasie nocnej zmiany. Panh informuje, że Sarun był torturowany, a następnie stracony. *Ciało i historia człowieka zniknęły. Lecz jego nagrania nie znikają* – podkreśla reżyser.

Obrazy obrazów: granica przywołania przedstawienia cudzego cierpienia

Autor *Brakującego zdjęcia* zaznacza, że mimo poszukiwania zdjęć mogących zaświadczyć o popełnionych zbrodniach, niektórych z nich nie zdecydowałby się wykorzystać. Są to wykonane przez oprawców fotografie egzekucji. *Czerwoni Khmerowie robili zdjęcia egzekucjom. Dlaczego? Potrzebowali dowodu, skompletowania akt sprawy? Jaki człowiek fotografujący taką scenę nie chciałby, aby sytuacja została zapomniana? Poszukuję tych zdjęć. Gdyby mi się to udało, nie mógłbym ich pokazać oczywiście. Co bym ujawnił zdjęciem martwego? Wolę pokazywać zdjęcia tych młodych bezimiennych kobiet, które wyzywają obiektyw – oko kata – i wciąż na nas patrz*²⁸.

Aby określić fotografie, o których narrator *Brakującego zdjęcia* mówi, że nie mógłby ich użyć w filmie, chciałabym się posłużyć rozpoznaniem Judith Butler, która w książce *Ramy wojny* podejmuje problem obrazowania ofiar z perspektywy oprawców, pisząc o zdjęciach zrobionych w więzieniu Abu Ghraib. Amerykańscy żołnierze dokumentowali torturowanie osadzonych tam Irakijczyków. Butler opisuje sytuację, w której oprawcy posługują się aparatem fotograficznym w momencie zadawania cierpienia. Autorka *Ram wojny* zaznacza, że *choć aparat znajduje się poza kadrem, jest wewnątrz sceny*²⁹. Przypuszcza, że aparat obiecuje coś w rodzaju festynu okrucieństwa. *Jeśli rzeczywiście tak jest, zdjęcie już wówczas działa, popychając do dzieła, nadając mu ramy i dyrygując całym aktem (...)*³⁰. Panh nie podjąłby się przedstawienia zdjęć, w których aparat mógłby pełnić podobną funkcję. W świetle rozważań Butler to normy społeczne i polityczne ustroju, w którym funkcjonowali oprawcy w Kampuczy, mogły pozwolić na fotografowanie egzekucji bez poszanowania godności ofiar. Badaczka podkreśla także, że żałoba po zmarłych jako element życia kulturowego społeczeństw odnosi się zazwyczaj tylko do członków wspólnoty.

Niedługo przed publikacją zdjęć z Abu Ghraib starałam się połączyć ze sobą trzy różne terminy, próbując zrozumieć, w jaki sposób wizualny wymiar wojny ma się do tego, czyje życie uznaje się za godne żaloby, a czyje nie. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z milczącymi lub zwerbalizowanymi normami przesądzającymi o tym, które ludzkie życie liczy się jako ludzkie, a które nie. Do pewnego stopnia na normy te wpływa kwestia, kiedy i gdzie dane życie zasługuje na żalobę – i równoległe – kiedy i gdzie utrata danego życia przechodzi bez żalu i pretensji³¹ – pisze Butler.

Podobne rozpoznanie proponuje Susan Sontag. Autorka *Widoku cudzego cierpienia* zaznacza, że w przypadku naszych zmarłych zawsze obowiązywały surowe zakazy eksponowania twarzy³². Stwierdza, że zakaz ten nie obejmował wizerunków ofiar zaliczonych do społeczności, z którymi nie identyfikował się fotograf: *Z im odleglejszym lub bardziej egzotycznym miejscem mamy do czynienia, tym bardziej prawdopodobne, że otrzymamy dokładne portrety poległych i ginących. Tak więc postkolonialna Afryka istnieje w świadomości opinii publicznej bogatego świata nie tylko dzięki swej seksownej muzyce, ale głównie jako seria niezapomnianych fotografii ofiar o szeroko otwartych oczach (...)*³³.

W świetle rozważań Sontag i Butler powodem decyzji Panha, aby nie pokazywać zdjęć egzekucji i zamordowanych ofiar, byłoby odmówienie patrzenia na ofiary uchwycone w sposób odmawiający im człowieczeństwa.

Reżyser *Brakującego zdjęcia* przywołuje jednak inne wstrząsające, zapisane na kliszy obrazy. To fotografie kobiet osadzonych w więzieniu S21. Do tych wizerunków odnosi się także Susan Sontag. Badaczka w *Widoku cudzego cierpienia* informuje, że w S21 zostało zamordowanych ponad czternaście tysięcy Kambodżan. Oprawcy wykonali tam sześć tysięcy zdjęć między 1975 a 1979 r.³⁴ Chciałabym przyjrzeć się bliżej rozpoznaniom Sontag dotyczącym tych zdjęć.

*W Kambodży mężczyźni i kobiety w różnym wieku, a także dzieci, fotografowano z bliska, zwykle do pasa. Podobnie jak na obrazie Tycjana „Obdzieranie Marsjasza ze skóry”, na którym nóż Apolla opada od wieków, nieustannie patrzą na śmierć, wciąż właśnie mają być zamordowani, na zawsze pokrzywdzeni. Widz jest na tym samym miejscu, na którym był slugus systemu za aparatem; ta świadomość wywołuje torsje³⁵ – pisze Sontag, analizując materiały zebrane w albumie *The Killing Fields (Pola śmierci)*.*

Sontag podkreśla, że patrzenie na te wizerunki jest tak wstrząsające, ponieważ widz jest usytuowany w miejscu katów. Autorka *Widoku cudzego cierpienia*, przywołując we wcześniejszych fragmentach książki obraz Tycjana, podkreśla, że *sama z trudnością zdobywa się na to, by [na ten obraz] spojrzeć³⁶*. I zaraz pisze: *Patrząc z bliska na prawdziwe okropności, nie tylko doznajemy szoku, odczuwamy też wstyd. Być może jedynymi ludźmi, którym wolno oglądać cierpienia tej miary, są ci, którzy mogą coś zrobić, by cierpieniu ulżyć³⁷*.

Zarówno narrator *Brakującego zdjęcia*, jak i Sontag podkreślają, że okrucieństwo tych fotografii realizuje się przez uświadomienie sobie przez widza, że ludzie sportretowani przez oprawców zaraz zostaną zamordowani (*wciąż właśnie mają być zamordowani³⁸*). W filmie umieszczono zdjęcia młodych bezimiennych kobiet, które wyzywają obiektyw – *oko kata* – i wciąż na nas patrzą. Narrator *Brakującego zdjęcia* przywołuje te obrazy, widząc w nich wartość, którą wydaje się uświadomienie sobie przez widza zbrodni, która zaraz ma się dokonać.

Panh w rozmowie z Joshuą Oppenheimerem, opublikowanej w książce *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, chwilę, w której zostały zrobione zdjęcia w S21, nazwał *pierwszym krokiem, prowadzącym do odebrania życia. Jak tylko zdjęcie zostaje zrobione, osoba zostaje zastąpiona numerem, i on lub ona tracą swoją godność. Aby machina ludobójstwa funkcjonowała sprawnie. Istotę ludzką trudno jest zabić. Ale jeśli odbierzesz ludzkiej istocie tożsamość, jeśli zdehumanizujesz ludzką osobę, jest dużo łatwiej tej maszynie efektywnie pracować*³⁹ – mówi reżyser *Brakującego zdjęcia*. W świetle tej wypowiedzi portrety przedstawione w filmie są świadectwem momentu granicznego. Zaraz po ich zrobieniu nastąpi proces dehumanizacji ofiar i ich stracenie. To dlatego *te zdjęcia są bardzo ważne* – przekonuje Panh. Wizerunki uchwycone w więzieniu w Tuol Sleng reżyser kontrastuje z obrazami egzekucji i zmarłych, których nie zdecydowałby się wykorzystać w filmie. Ten drugi rodzaj fotografii przedstawia już zdehumanizowane, odarte z godności ofiary, dlatego ich pokazanie według reżysera byłoby nieetyczne.

To jest brakujące zdjęcie, teraz oddaję je wam

Jak określone jest zdjęcie, które nie mogło powstać na „polach śmierci”, obraz, którego szuka Panh? Wydaje się, że reżyser przedstawia je najboleśniej w przedostatniej scenie filmu – inscenizacji zasypywania w masowym grobie martwych ciał reprezentowanych przez gliniane figurki. Scena jest wizualizacją wspomnienia narratora. Kiedy pracował w szpitalu, do jego zadań należało grzebanie zmarłych. W *Brakującym zdjęciu* wrzucana do grobu ziemia ma zakryć ciała ofiar. Oblicze zmarłego nie zostaje jednak przysłonięte. Twarz pojawia się mimo kolejnych gradzi ziemi, apelując o pamięć. Przedstawionemu obrazowi towarzyszy wypowiedź narratora: *Oczywiście nie znalazłem brakującego zdjęcia. Szukałem go na próżno. Film polityczny powinien dążyć do odkrywania źródeł. Więc stworzyłem ten obraz, oglądam go, kocham go. Trzymam rękoma jak ukochaną twarz. To jest brakujące zdjęcie, teraz oddaję je wam. Aby nie ustawać w poszukiwaniach.*

Obraz, który Panh darowuje widzom, ma realną, dosłowną postać. Do zrozumienia treści tego świadectwa, mimo że nie zostało uchwycone na kliszy, mogą okazać się pomocne rozważania na temat czterech zdjęć zrobionych przez członków Sonderkommando, które są przedmiotem książki *Obrazy mimo wszystko* Georges’a Didi-Hubermana⁴⁰. To pozwala zrozumieć wymowę *Brakującego zdjęcia*, zarówno w części, gdzie badacz analizuje cztery fotografie z Auschwitz, jak i tam, gdzie odpowiada na zarzuty stawiane przez Élisabeth Pagnoux i Gérarda Wajcmana, odwołujących się do kategorii niewyrażalności doświadczenia Zagłady i koncepcji dotyczącej tego aspektu przedstawionej w filmie *Shoah* Claude’a Lanzmanna. Panh nawołuje, aby nie ustawać w poszukiwaniach prawdy o cierpieniu zadawanym ludności Kambodży przez Czerwonych Khmerów. Sam akt poszukiwania zdjęcia, którego film jest realizacją, jest sprzeciwieniem się zaplanowanemu przez oprawców rzuceniu kurtyny milczenia na popełnione zbrodnie. Jest poszukiwaniem świadectwa wbrew konstrukcji świata „bez słów i obrazów”. Didi-Huberman w *Obrazach mimo wszystko* pisze: *Cztery fotografie wyrwane Auschwitz przez członków „Sonderkommando” były więc również czterema negacjami wyrwanymi światu, który naziści pragnęli ukryć – światu bez słów i bez obrazów. Wszystkie analizy*

*świata obozów koncentracyjnych zbiegają się w jednym fakcie: obozy były laboratoriami, doświadczalnymi machinami „powszechnego zniknięcia”*⁴¹.

Didi-Huberman zaznacza, że pokazanie rzeczywistości obozów śmierci było silną potrzebą ofiar. Było aktem oporu, który udało się zapisać na czterech kawałkach kliszy. Autor *Obrazów mimo wszystko* przywołuje „Zwoje z Auschwitz”, *literaturę epicentrum katastrofy*, której autorzy poznali proces Zagłady, a których wszystkie starania miały na celu „przekazywanie wiedzy” o tamtych wydarzeniach⁴². Badacz zaznacza jednocześnie, że mówi o specyficznej sytuacji: (...) *nie o sytuacji ocalałych, którzy po latach powojennego milczenia wyrwali z siebie wstrząsające świadectwo. Mówię o sytuacji członków Sonderkommando znajdujących się w samym sercu swojej przerażającej sytuacji, swojej doprowadzającej do szaleństwa pracy, swojej niechybnej śmierci*⁴³.

Analiza Didi-Hubermana przywołuje świadectwa oporu w najbardziej skrajnej sytuacji, którą trudno jest sobie wyobrazić, o wyobrażenie której apeluje jednak autor *Obrazów mimo wszystko*⁴⁴. Reżyser *Brakującego zdjęcia* przedstawia historię oddaloną w czasie. Sięga do wspomnień. Sytuacja zrekonstruowana w scenie, określonej jako „brakujące zdjęcie”, pozwala jednak szukać analogii do pragnienia zaświadczenia o ludobójstwie z perspektywy ofiary, przedstawionego przez Didi-Hubermana. Potrzeba przekazania wiedzy organizuje cały film Panha.

Brakujące zdjęcie poszukiwane przez Panha to obraz, który byłby uchwycony z perspektywy ofiary. W próbie analizy filmu Panha zasadne wydaje się przywołanie warunków interpretacji takiego zdjęcia, którymi posługuje się Didi-Huberman, odpierając zarzuty stawiane mu przez Pagnoux i Wajcmana. *Wajcman poszukiwał obrazu wszystkiego, jedyne i integralnego obrazu Shoah; znalazłszy zaś tylko obrazy nie-wszystkie, odrzucił wszystkie obrazy. Tu tkwi jego błąd dialektyczny. Czy nie należy z niejasnościami i brakami w obrazie postąpić tak, jak z milczeniem lub słowem (radzić sobie, zmagać się z nim)? Psychoanalityk mógłby to zrozumieć. Kiedy Lacan pisze że „kobieta nie jest całością”, nie chce przez to powiedzieć (jest wręcz od tego daleki), że nie ma czego oczekiwać od kobiet.*

*Lecz mimo wszystko po lacanowsku Gérard Wajcman w innym kontekście wymagał od obrazów, by „pokazywały nieobecność”. Ale mylił się po raz kolejny, wnioskując z tego swoje „nic do oglądania” lub niewidzialność, stojące w zdecydowanej opozycji do „widzenia wszystkiego w obrazach”. Obrazy nigdy nie pokazują wszystkiego; przeciwnie potrafią ukazać nieobecność właśnie za pośrednictwem niepokazywania wszystkiego, które ciągle nam proponują. Z pewnością nie ukażemy lepiej nieobecności, zabraniając wyobrażenia sobie Shoah*⁴⁵.

Przywołany dłuższy fragment tekstu Didi-Hubermana jest głosem w obronie postrzegania zdjęć jako materiałów mówiących o rzeczywistości, ale z zaznaczeniem, że taki ich odbiór jest możliwy właśnie dzięki uświadomieniu sobie fragmentaryczności ich przedstawienia. To, że nie pokazują całej prawdy, trudnej do wyobrażenia, nie znaczy, że należy je odrzucać jako świadectwa. Powyższy fragment książki *Obrazy mimo wszystko* jest umiejscowiony w obrębie rozważań o montażu. Zdjęcia z natury fragmentaryczne mają pomóc wyobrazić sobie Zagładę, do czego nawołuje Didi-Huberman⁴⁶. Ich nie-wszystkość skłania jednak do poszukiwań wśród wielu obrazów. Stąd opowiedzenie się za przedstawieniem wielu zdjęć za pomocą montażu, któremu będę chciała poświęcić ostatnią część niniejszych rozważań.

Kwestia montażu

Chciałabym zaproponować szersze rozumienie wymowy filmu Panha niż tylko w kontekście zaproponowanej inscenizacji, która miałaby być zastępczą realizacją poszukiwanego obrazu. W pierwszym, dosłownym znaczeniu fotografia, której szuka Panh, nie mogła powstać i dlatego można ją określić jako brakującą. Takie spojrzenie nie wyczerpuje jednak możliwości interpretacji filmu. Wyrażenie „brakujące zdjęcie” można także rozumieć jako odesłanie do samej kategorii niewyrażalności, niewyobrażalności cierpienia jako całości, mimo których, powtarzając za Didi-Hubermanem, nie powinniśmy przestać próbować sobie wyobrazić. Panh szuka fragmentów, śladów o tamtych wydarzeniach – także wśród propagandowych zdjęć, inscenizuje w końcu fotografię, która nie powstała, która zgodnie z rozumieniem Didi-Hubermana także byłaby naznaczona niekompletnością, ale której nie powinniśmy odrzucać. Pośrednią odpowiedzią na te problemy byłoby więc zestawienie różnych zdjęć w jednym filmie za pomocą montażu. *Każde stworzenie obrazu wyrwane jest niemożności opisanego rzeczywistości. Zwłaszcza artyści nie chcą ulec nieprzedstawialności, której w oczywisty sposób doświadczyli – jak każdy, kto zetknął się ze zniszczeniem człowieka przez człowieka. Wtedy tworzą „serie”, montaż „mimo wszystko” – wiedzą również, że katastrofy są pomnażalne w nieskończoność. Callot, Goya czy Picasso – ale również Miró, Fautrier, Strzebiński lub Gerhard Richter – „przerobili” nieprzedstawialność we wszystkie możliwe strony, by wydobyć z niej cokolwiek poza samym milczeniem. Świat historii staje się w ich dziełach obsesją, tj. „plagą wyobrażenia”, poliferencją postaci – podobieństw i niepodobieństw – w tym samym wirze czasowym*⁴⁷.

Chciałabym w tym punkcie jeszcze raz powrócić do wykorzystania przez Panha propagandowych zdjęć i zestawienia ich z inscenizacjami obrazów przywoływanych z pamięci. Te dwa rodzaje materiałów to świadectwa różniące się pod względem miejsca, w którym znajdowali się ich autorzy, na scenie wydarzeń tragicznej historii. Uogólniając, perspektywa, z której zostały uchwycone, odpowiada spojrzeniom dokonujących zbrodni i ofiar. Zastosowany montaż, łączący te perspektywy, pozwala zbliżyć się do tamtych wydarzeń w pełniejszy sposób. Autor *Brakującego zdjęcia*, jak zaznaczałam na wstępie niniejszej próby analizy, w filmie *Katownia Czerwonych Khmerów (S21 – Maszyna śmierci Czerwonych Khmerów)* zestawił wypowiedzi strażników S21 i ocalonych. Na taśmie filmowej zostało uchwycone spotkanie katów i ofiar. W filmie reżyser skłonił do rozmowy i wysłuchał sprawców zbrodni. W wywiadzie opublikowanym w *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* podkreśla, że nawet mordercy mają potrzebę wypowiedzenia się o doświadczeniu ludobójstwa. *Teraz mają dzieci, żony. Jak mogliby żyć, jeśli nie opowiedzą o tym, co zrobili? Nie wiem*⁴⁸ – ocenia Panh. Oppenheimer zapytał Panha o to, czy oprawcy, z którymi rozmawiał, czuli się odpowiedzialni za popełnione zbrodnie. Zadał także pytanie, czy indoktrynacja nadal miała na nich wpływ podczas kręcenia *Katowni Czerwonych Khmerów*. *Nie jest łatwo zaświadczyć o tych rzeczach, szczególnie kiedy jesteś byłym katem. Odpowiedź, którą najczęściej słyszysz, jest taka: tak, byłem oprawcą, ale wykonywałem rozkazy; więc postąpiłem źle, ale nie ponoszę odpowiedzialności. Nie możesz przejść nad taką wypowiedzią do porządku dziennego. Potrzeba czasu, aby ludzie zrozumieli, że danie świadectwa jest także wzięciem*

*odpowiedzialności. Nie ma innej drogi. Jeśli chcesz odnaleźć w sobie człowieczeństwo, musisz zeznawać*⁴⁹.

W *Katowni Czerwonych Khmerów* część oprawców zaprzecza popełnionym zbrodniom albo nie poczuwa się do odpowiedzialności za nie. Dokument miałby jednak być katalizatorem tego, aby zrozumieli, że są odpowiedzialni za popełnione krzywdy. W jednej ze scen przedstawionej w dokumencie z 2003 r. strażnik poproszony o opowiedzenie o wydarzeniach, które miały miejsce w S21, odgrywa znęcanie się nad więźniami. Panh tłumaczy, że film jest w stanie zarejestrować gesty, które oddają pamięć ciała, zaświadczyć o tym, o czym czasem trudno opowiedzieć w słowach. Ta scena i zestawienie świadectw katów i ofiar zastosowane w *Katowni Czerwonych Khmerów* były dla Oppenheimera inspiracją w pracy nad dokumentami *Scena zbrodni*⁵⁰ i *Scena ciszy*⁵¹ przedstawiającymi pamięć o zbrodniach popełnionych w Indonezji⁵².

W moim odczuciu wykorzystanie w *Brakującym zdjęciu* materiałów filmowych, których wykonanie zlecali Czerwoni Khmerzy, w pewnym stopniu ma na celu także przybliżenie perspektywy oprawców, umożliwiła zrozumienie procesów, którym zostali poddani, aby zbrodnie nie powtórzyły się w przyszłości. Peter Burke, analizując filmy przedstawiające najnowszą historię, zaznacza, że wspomniane przez niego obrazy na różne sposoby ilustrują znaczenie punktu widzenia w narracji wizualnej. *Wiele swych najbardziej sugestywnych i pamiętnych efektów zawdzięczają zestawieniu planów bliskich z ogólnymi, ujęć niskich z ujęciami z góry, scen obrazujących myśli konkretnego bohatera ze scenami o innym charakterze. Jeśli wszystkie te filmy łączy jakaś myśl przewodnia, to jest nią przeswiadczenie, że różne jednostki bądź grupy postrzegają te same zdarzenia w odmienny sposób*⁵³.

Wydaje się, że ta charakterystyka dobrze opisuje także film *Brakujące zdjęcie*. Zestawienie różnych perspektyw w montażu jest kolejnym zbliżeniem do wyobrażenia okropności, które miały miejsce w czasach reżimu Czerwonych Khmerów. Obraz Panha jest więc poszukiwanym „brakującym zdjęciem”. Pozwala w sposób pełniejszy wyobrazić sobie rzeczywistość tamtego świata, choć jak zaznacza Didi-Huberman, powtarzającego się w nieskończoność, rzeczywistość, której *nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć*⁵⁴, ale nie powinniśmy ustawać w próbach wyobrażania jej sobie.

GABRIELA SITEK

¹ *Brakujące zdjęcie (L'Image manquante)*, reż. R. Panh, 2013).

² Por. A.W. Jelonek, *Kambodża*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2008, s. 145.

³ Por. J. Dobrowolska-Polak, *Ludzie w cieniu wojny. Ludność cywilna podczas współczesnych konfliktów zbrojnych*, Instytut Zachodni, Poznań 2011, s. 121.

⁴ Por. A.W. Jelonek, *Rewolucja Czerwonych Khmerów 1975-1978. Studium autarkicznego*

rozwoju, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 1999, s. 47.

⁵ Tamże, s. 48.

⁶ Por. tamże, s. 47.

⁷ Por. tamże, s. 9-10.

⁸ Por. tamże, s. 40.

⁹ Por. A.W. Jelonek, *Kambodża*, dz. cyt., s. 153-154.

¹⁰ Por. L. Zylberman, *The Missing Picture - Film Review*, „Genocide Studies and Prevention:

- An International Journal” 2014, t. 8, nr. 3, <http://scholarcommons.usf.edu/gsp/vol8/iss3/12/> (dostęp: 01.08.2015), s. 103.
- ¹¹ Por. J. Kleinen, *Mass killings represented: the movies of Panh and Oppenheimer*, „IIAS Newsletter” 2014, nr 68, http://www.iias.nl/sites/default/files/IIAS_NL68_26.pdf (dostęp: 02.08.2015); *Katownia Czerwonych Khmerów (S-21, la machine de mort Khmère rouge*, reż. R. Panh, 2003).
- ¹² Por. J. Kleinen, dz. cyt., s. 26.
- ¹³ Por. L. Zylberman, dz. cyt., s. 103.
- ¹⁴ Te i następne cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.
- ¹⁵ Por. M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s. 112-113.
- ¹⁶ Por. J. Kleinen, dz. cyt., s. 26.
- ¹⁷ Por. L. Zylberman, dz. cyt., s. 103.
- ¹⁸ P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 185.
- ¹⁹ Latem 1973 r. Amerykanie przeprowadzili operację bombową pod kryptonimem „Arclight”, która była wymierzona w partyzantów Czerwonych Khmerów zacieśniających krąg wokół Phnom Penh. Zrzuconych zostało 539 129 ton bomb, blisko trzy i pół razy więcej, niż zrzucono na Japonię podczas II wojny światowej. Adam W. Jelonek zaznacza, że część bombardowań dosięgła gęsto zaludnionych prowincji Siem Reap, Kampong Chhnang i przedmieście stolicy Kambodży. Por. A.W. Jelonek, *Kambodża*, dz. cyt., s. 125-145.
- ²⁰ Por. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 158.
- ²¹ Tamże, s. 161.
- ²² P. Burke, dz. cyt. s. 180.
- ²³ Wyd. pol. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012.
- ²⁴ A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 136.
- ²⁵ Por. Tamże.
- ²⁶ Por. A.W. Jelonek, dz. cyt., s. 144.
- ²⁷ P. Burke, dz. cyt. s. 49.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ J. Butler, *Ramy wojny*, tłum. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 142.
- ³⁰ Tamże, s. 147.
- ³¹ Tamże, s. 135.
- ³² S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, lokalacja 137-138/253 (wydanie ePUB).
- ³³ Tamże, lokalacja 139-140/253 (wydanie ePUB).
- ³⁴ Tamże, lokalacja 118-121/253 (wydanie ePUB).
- ³⁵ Tamże, lokalacja 119/253 (wydanie ePUB).
- ³⁶ Tamże, lokalacja 79/253 (wydanie ePUB).
- ³⁷ Tamże, lokalacja 80/253 (wydanie ePUB).
- ³⁸ Tamże, lokalacja 119/253 (wydanie ePUB).
- ³⁹ J. Oppenheimer, *Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh*, w: *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, red. J. T. Brink, J. Oppenheimer, Columbia University Press, New York 2012, lokalacja 5631-5634 (wydanie Kindle).
- ⁴⁰ Por. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- ⁴¹ Tamże, s. 25.
- ⁴² Tamże, s. 139.
- ⁴³ Tamże, s. 136.
- ⁴⁴ Por. tamże, s. 9. *Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz latem 1944 r. Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie broimy się, mówiąc – co z resztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego – pisze Didi-Huberman.*
- ⁴⁵ Tamże, s. 156.
- ⁴⁶ Por. tamże, s. 9.
- ⁴⁷ Tamże, s. 110.
- ⁴⁸ J. Oppenheimer, dz. cyt., lokalacja 5685-5686 (wydanie Kindle).
- ⁴⁹ Tamże, lokalacja 5560-5563 (wydanie Kindle).
- ⁵⁰ *Scena zbrodni (The Act of Killing*, reż. J. Oppenheimer, 2012).
- ⁵¹ *Scena ciszy (The Look of Silence*, reż. J. Oppenheimer, 2014).
- ⁵² Por. N. Bradshaw, *Memories of murder: Rithy Panh on „The Missing Picture”*, „Sight & Sound” 2014, t. 24, nr 1.
- ⁵³ P. Burke, dz. cyt., s. 193.
- ⁵⁴ Por. przypis 44.