

Portret podwójny

Wizerunek depresji

SŁAWOMIR SIKORA

Aby dotrzeć do jakiegoś czasu, należy najpierw zacząć dostrzegać i poważnie traktować zmarłych.

Karl Schlögel

Człowiek w depresji nie mówi o niczym, nie ma niczego, o czym mógłby mówić; przyklejony do Rzeczy (Res) pozostaje bez obiektu. Ta totalna i niepodatna na znaczenie Rzecz, jest czymś bez znaczenia, to Nic, jego Nic, Śmierć.

Julia Kristeva

Wiedeń. Fotografia Ernsta Haasa. Jej prawą stronę zajmuje młody mężczyzna skadrowany od bioder. Idzie przed siebie zadowolony (na lewo, ujęcie). Na drugim planie, pod ścianą stoi kilku młodych mężczyzn, przed nimi zaś starsza już kobieta w kapeluszu i płaszczu, niższa od nich. Na wysokości twarzy zdradzającej mieszaninę niepokoju i być może nadziei trzyma sporej wielkości fotografię młodego mężczyzny w mundurze... Zapewne syna... Może wnuka lub kogoś bliskiego... Zdjęcie nosi tytuł *Powrót więźniów*. Max Kozloff w tekście na temat wykorzystania fotografii w fotografii, pisze m.in.: *...Dom. Czyż nie jest on jedynie inną nazwą naczynia pamięci i wehikułu marzeń? W 1947 roku w Wiedniu Ernst Haas zobaczył uwolnionych żołnierzy niemieckich, o twarzach ciągle jeszcze ożywionych lub oszołomionych wolnością, którzy z lekceważeniem mijają proszącą kobietę, wystawiającą przed nimi pocztówkowej wielkości fotografię zaginionego syna*¹.

Szczególnie po latach tę fotografię można czytać różnorodnie... Również stosując retorykę alegorii. To fotografia nierozpoznania i dystansu. Wzajemnego. Nierozpoznania uczucia radości i zlekceważenia uczucia niepokoju i trwogi (?). Nierozpoznania matki i syna. Dwie twarze powojennych losów. To pisany w nowym już kontekście scenariusz powrotu syna marnotrawnego... Nawet jeśli – jak powiedziałem – jest to już jawne wejście w przestrzeń alegorii i retoryki, myślenia perspektywnego, raczej projektu niż tylko „właściwego” fotografii, „chłodnego”, metonimicznego powtórzenia: – *tak było, ça a été*. Z retoryką mamy do czynienia wówczas, można by rzec – odwołując się do Paula de Mana i upraszczając nieco dość skomplikowane kwestie – gdy nie jesteśmy w stanie jasno rozsądzić, które znaczenie, literalne czy figuralne, przeważa w tekście².

Beyond the Forest Geralda Igora Hauzenbergera³ jest filmem wymagającym. Przede wszystkim dlatego, że każe skonfrontować ze sobą prawdy niełatwe do pogodzenia: każe samemu skonfrontować się z osobliwościami obcej wiary, z po-

glądami, które najczęściej jesteśmy skłonni potępiać. Niezwykłość filmu wiąże się zaś z tym, że konstruującemu ów „trudny wizerunek” autorowi udaje się stworzyć szczególną przestrzeń rozumienia, może nawet wyrozumiałości, dla owych odmiennych poglądów, przynajmniej w tym zakresie, że mogą one spokojnie wybrzmieć. Przy całej odmienności perspektyw, co autor w kilku momentach zaznacza, nie jest to obraz dystansujący. Wizerunek ów zachowuje antropologiczną neutralność (nie jest to zapewne najszcześniejsze słowo w tym kontekście) wobec człowieka o zupełnie odmiennych poglądach, tym samym człowieka zupełnie innego... szczególnie że zwykliśmy zazwyczaj sądzić, że powinien być on taki sam.

Ten obraz warto czytać w klimacie słów Karla Schlägla, bo choć oryginalnie odnosiły się do nieco innego kontekstu, wydają się tu ważne: *Ponowne przyswojenie sobie historii, która tymczasem stała się obca i niebudząca zaufania, jest nieuniknione*. Zaś w zdaniach bezpośrednio poprzedzających powyższą sentencję pisał: *Historia wielu obszarów Europy Środkowo-wschodniej jest dzisiaj podwójna, potrójna, a nawet wielokrotna. Sporo miejsc we wschodniej Europie ma wiele przeszłości*⁴. Ten właśnie wątek pluralistycznej historii podejmuje Hauzenberger, zwracając uwagę na jedną z owych innych, peryferyjnych dziś przeszłości (i, warto dodać, teraźniejszości) w filmie, który nosi podtytuł *Life in a Dying Culture in Transylvania*. Jeśli film – jak nadmieniałem – jest trudny, to także dlatego, że owa metaforyczna czasoprzestrzeń (również dla pisania) stale pozostaje w znacznym stopniu przedmiotem ideologii i polityki⁵. Ale być może właśnie dlatego powinno znaleźć się tu miejsce także dla antropologii, która dziś – według słów Jamesa Clifforda – często plasuje się w aktywnej przestrzeni sporu pomiędzy silnymi systemami znaczeń. *Etnografia jest wschodzącym fenomenem interdyscyplinarnym. Jej autorytet i retoryka rozprzestrzenia się na wiele obszarów i dziedzin, gdzie „kultura” stała się na nowo problematycznym przedmiotem opisu i krytyki*⁶. Tak rozumiana antropologia bywa głosem z granicy. Także granicy sensu. Nie zawsze jednak, tak jak i w tym przypadku, musi być to rzeczywisty głos antropologa⁷. Antropolog jest tu raczej figurą do pewnego stopnia umowną, postacią, która potrafi pokonać barierę czasem zbyt łatwych stereotypów. Głosem z granicy... na której dochodzi do spotkania z Innym.

Jeśli nie wahać się twierdzić, że film Hauzenbergera można nazwać dokumentem antropologicznym (czy też filmem o wrażliwości antropologicznej)⁸, to dlatego, że udaje mu się wykreować płaszczyznę, gdzie pewne głosy mogą wybrzmieć, a tym samym płaszczyznę, która umożliwi wyjście poza sądy stereotypowe, uwikłane w łatwe klasyfikacje. Od kiedy sama kultura stała się fenomenem interdyscyplinarnym (np. studia kulturowe), tracąc centralne i wyróżniające znaczenie dla antropologii, być może jednym z wyróżników antropologii (antropologiczności?), dzielonym również po części na przykład ze studiami kulturowymi, jest właśnie próba stworzenia miejsca prezentacji odmiennych postaw i wartości.

Hauzenberger niemal od razu wprowadza nas w przestrzeń dyskursywnie trudną. Po kilku ujęciach tradycyjnej wsi – dźwięk dzwonów, wieża kościelna, błotnista droga, krowy, owce, ale także stare, duże, murowane, kryte dachówką domostwa (widomy znak dawnej świetności) – poznajemy głównego bohatera, Johanna Schuffa, gdy przechadza się po hali. Z offu słyszymy czytane jego głosem słowa z listu do autora filmu: *Szanowny Panie Geraldzie, cieszę się od dawna*

na Pana wizytę. Zawsze się zastanawiam: „Gdzie jest Bóg?” Boga nie ma. Świat jest gotów na bombę atomową. To ludzkie ściierwo. Jeden rządzi, a cała reszta musi słuchać, oto jak świat idzie do przodu. W tej demokracji każdy sobie robi, co chce. I te wszystkie wybory. Powinno się wydawać rozkazy. W Niemczech nic tylko wybory, mam tego dosyć. (...) Bóg nie uczynił życia łatwym dla ludzi, swoich dzieci. Bóg to największy wróg ludzkości. Do niedawna mówiło się po prostu: „Bóg w niebie”. Teraz mówią w liczbie mnogiej – „Bóg w niebiosach”⁹.

W stateczny, wiejski i niemal sielski krajobraz, niosący znaki kosmicznej stabilności (wieże kościoła, dzwony), wdarła się inna przestrzeń, przestrzeń nowoczesności, wnosząc ten osobliwy i trudny wynalazek, demokrację zmuszającą do wyborów, ale tym samym niosącą destrukcję kosmicznego ładu, pluralizującą, a zatem potencjalnie zabijającą jedynego Boga, który nie króluje już niepodzielnie w Niebie. Hierarchię i porządek zastąpiła wielość, która tu staje się widowym synonimem chaosu i bałaganu. (To pewne uproszczenie, Schuff odwołuje się też do innej hierarchii.)

Hauzenberger buduje portret leciwego już dziś mężczyzny, który jako siedemnastoletni chłopiec, zafascynowany mundurem i wojskiem – *wszędzie widziałem żołnierzy niemieckich w mundurach, tryskających entuzjazmem* – wstępuje w czasie wojny do wojska. Ów osobliwy wizerunek jest w zasadzie portretem podwójnym, bowiem obraz Johanna Schuffa jest „podszyty” obrazem (mieszkającej kilkadziesiąt kilometrów dalej) Marii Huber (której osobiście zresztą nie zna). Ich losy są bliźniacze, choć oczywiście nie tożsame. A różnica płci wzmocnia, wydobywa i jednocześnie silnie odjednoznacza ów portret. Maria Huber, po powrocie z pięcioletniego pobytu w radzieckim łagrze, gdzie po wojnie z tej części Europy trafiło 99 % kobiet pochodzenia niemieckiego w wieku 18 – 35 lat¹⁰, żyje samotnie, prowadząc gospodarstwo. Nigdy nie związała się z nikim, bo jak powiada, kiedy wróciła, nie było już mężczyzny, za którego można byłoby wyjść za mąż: *Pozostać Niemcem! To było nasze motto. (...) Byliśmy zorganizowani tak, żeby zachować swą niemieckość. Gdybym przyjechała do siebie Rumuna, nie wolno by mi było być częścią społeczeństwa.*

Schuff podaje się za potomka sięgającej jeszcze XII wieku kolonizacji Niemców z Dolnej Saksonii sprowadzonych do Siedmiogrodu (Schuff mówi: zaproszonych) do osuszania bagien i – co wynika z retoryki wypowiedzi – „zaprowadzania” cywilizacji. Przodkowie Marii Huber – co nie jest w filmie do końca jasne – przybyli tu bądź w ramach tej samej migracji, bądź z późniejszą kolonizacją Landlerów wygnanych z Austrii w XVIII wieku.

Niewiele wiemy o dzisiejszym życiu Hanniego Schuffa. Sąsiadka, pani Hilda, powiada, że ma osobliwe poglądy i że właśnie z uwagi na owe poglądy jest stałym bywalcem na policji i w parafii, dostaje też ciągle jakieś wezwania z sądu. Tyle. Schuff, choć obecny przy rozmowie, nie komentuje jej. Nie znamy bliżej charakteru ani powodu owych wizyt.

Retoryka klasyfikacji, porządku, organizacji, struktury, a tym samym kultury i cywilizacji, jest w filmie silnie obecna. Niemiecka mniejszość nie rozplynęła się właśnie dlatego, że zachowała czystość i jedność, nie tolerując małżeństw mieszanych. Tę opowieść o porządku (i zagrożeniu chaosem) słyszymy m.in. w wersji „mocniejszej”, niemieckiej wyższości kulturalnej; rasistowskie niejednokrotnie poglądy Schuffa (w jego wypowiedziach przynajmniej czasem

jest słyszalne utożsamienie kultury i rasy) pojawiają się również w wersji słabszej w wypowiedziach Marii Huber. Tych opowieści poznajemy kilka: od historii o początku – zaproszeniu niemieckich kolonizatorów, by uporali się z bagnami i mokradłami, po relacje dotyczące odmienności kulturowej Niemców, Cyganów i Rumunów. Wypowiedzi te mówią nawet nie o zderzeniu dwóch kultur, ale raczej – przynajmniej czasem można to wyczytać w poglądach Schuffa – bardziej o kulturze i jej braku¹¹. „Upojęciowione” wyobrażenia na temat porządku znajdują też swoisty wymiar w „języku praktyki”: Maria Huber, wprowadzając nas i przedstawiając własny ogródek – po kolei wymienia uprawy – „nazywa i klasyfikuje przestrzeń” (nieco podobnie rzecz ma się z domostwem). Tym samym buduje i odtwarza ten mały kosmos, świat zorganizowany i zhierarchizowany – jedyny, jaki jej pozostał. W ten ład wpisuje się też mityczna historia o ich pochodzeniu.

W filmie silnie obecna jest retoryka czasowości: widokowi wsi (dziś raczej zbiedniałej: błotnista droga, zdezelowany, pozbawiony koła wózek, na którym ktoś ciągnie bańkę z mlekiem) towarzyszą dzwony, wyraźnie słyszalny jest też powtarzający się często w filmie dźwięk tykania zegarów, jak również widok tych ostatnich. Pionowa panorama kamery zastyga w jednym przypadku na tarczy zegara, a raczej na zdobiącej go hitlerowskiej „wronie” (to mieszkanie pani Huber; u Schuffa widzimy m.in. popularną w latach 60. i 70. imitację dawnego zegara z kukułką z napisem: *Sdielano w SSSR*). Owe zegary paradoksalnie wydają się znakami czasu za trzymanego. Przynajmniej dla niektórych mieszkańców tego regionu czas – czas egzystencjalny – przestał płynąć. Maria Huber wspominając czasy obozu (dlaczego to ich spotkało? – ona przecież nawet nie знаła Hitlera) sprowadza to zawieszenie między życiem i śmiercią do poziomu *bios*: dostawali wówczas tyle jedzenia, żeby nie umrzeć, ale też zbyt mało, by żyć... W wymiarze metaforycznym owa przestrzeń życia-nieżycia rozciąga się również na współczesne losy bohaterów.

Konstruowany w filmie obraz na wielu poziomach przenika retoryka śmierci: realnej, ale też mniej czy bardziej metaforycznej. Hanni (jak powiada o Schuffie sąsiadka Hilda, a to zdrobnienie wydaje się tu ważne) m.in. konstruuje z puszek po piwie pułapki na myszy (co w zestawieniu z „filozofią pragmatyzmu” i rasistowskimi poglądami może budzić grozę), opowiada też m.in. o tym, jak zabezpiecza się przed poczęciem życia. Odwołując się do fotografii i listów, wspomina również swoje liczne (jak twierdzi) kochanki. Tylko jeden z tych związków trwał dłużej (15 lat) i skończył się wraz z przedwczesną śmiercią kobiety. Owa opowieść o kochankach (nie tylko ona zresztą) współkonstruuje wizerunek szczególnego *puer aeternus*.

Ale temat śmierci pojawia się także w wymiarze bardziej realnym. Schuff wyznaje, że nikogo na wojnie nie zabił; nie dlatego jednak, że nie mógłby tego w odpowiednich okolicznościach uczynić, lecz raczej dlatego, iż nie nadarzyła się ku temu sposobność: każda wojna niesie wszak ofiary, sam Hitler zaś chciał wprowadzić jedynie porządek. Od czasów wojny poglądy Schuffa, jak się wydaje, nie uległy większej przemianie.

Idea porządku (hierarchii, uporządkowania ras) i szczególnego utilitaryzmu (pragmatyzmu) osiąga apogeum w opowieści o trupie psa. Po odejściu mroźów jego ciało stało się najpierw pożywką dla innych psów, kotów i ptaków, potem zaś, gdy jego kości zostały porąbane i spalone, doskonałym nawozem naturalnym: *Co wiosna zraszam nim ogród. Tak więc zutilizowałem tego psa w 100%*,

nie zabierając nic naturze. Ta raczej przerażająca wizja gospodarności, pragmatyzmu i szczególnej „religii natury” dotyka również samych bohaterów¹². *Pragnę już więcej nie słyszeć ani nie widzieć. Chcę odejść jak martwe zwierzę. (...) a robak i glista dokonają mojego pochówku* – wyznaje Schuff i kontynuuje – *żadnych wieńców, żadnych kamieni. Pragnę odejść bez pozostawienia za sobą śladu.* Słowa Marii Huber, które ze szczególną miną – czy jest to uśmiech? – wypowiada na cmentarzu, przy grobie rodzinnym, są tylko trochę słabsze: *Nie powiem „nie” Śmierci, gdy po mnie przyjdzie. Tego właśnie pragnę.* Nieco wcześniej zaś wyznaje w zasadzie to samo, co Schuff: *Chcę, by mnie pochowano w nocy. Tak, by nikt nie widział. Niech nikt nie wie, że żyłam na tym świecie.* Śmierć w tych wypowiedziach jest blisko, to śmierć, na którą bardziej się czeka, niż się jej obawia. Nie jest to jednak w żadnym razie bliska kulturze tradycyjnej śmierć oswojona. Na pytanie Hauzenbergera – już blisko końca filmu – o to, co było niedobre w jego życiu, Schuff odpowiada: *Wszystko, panie Geraldzie, było w nim niedobre! W każdym razie nie było łatwo ani pięknie. Gdybym mógł o tym zdecydować na nowo, wolałbym nigdy się nie urodzić.* Nie chceć się narodzić to jeszcze drastyczniejsza forma całkowitej anihilacji niż utylizacja. Nawet pamięć powinna zostać wymazana. Wyznania Marii Huber brzmią jak echo wypowiedzi Schuffa. To śmierć, która towarzyszy depresji, czy też depresja, której towarzyszy śmierć.

Związane z wojną wyznania Schuffa są obudowane wyraźną, skonstruowaną retorycznie ramą. Poprzedza je nostalgiczna, odtwarzana ze starej płyty niemiecka piosenka, której słowa mówią o konieczności opuszczenia ukochanego domu i niemożności powrotu. Schuff siedzi przy stole, po zbliżeniu jego twarzy następuje długie ujęcie samych rąk, trzymających zdjęcie młodego mężczyzny w mundurze Waffen SS, jeszcze chłopca. To on sam. Między tym widokiem a pojawiającym się niemal na zakończenie filmu bliźniaczym ujęciem przedstawiającym Schuffa już w szerszym planie z tą samą fotografią w dłoniach – swoiste *mise en abyme*¹³ – wypowiada on najtrudniejsze do akceptacji poglądy, m.in. te kwestionujące istnienie komór gazowych¹⁴. To w obliczu tych wyznań Hauzenberger głosem ujawnia swoje istnienie, przypomina mu o przysłanym wcześniej albumie zdjęć z Auschwitz, w końcu zaś przywołuje wspomnienie własnego dziadka, który jako komunista w 1944 roku trafił do obozu w Mauthausen – i to przeżycie było na tyle straszne, że nie chciał o tym nigdy opowiadać. Nawet ten ostatni argument nie znosi całkowicie zawieszenia niewiary. Koronnym argumentem pozostaje pragmatyzm: drugiego człowieka można uśmiercić łatwiej i taniej...¹⁵

Schuff nie wycofuje się otwarcie ze swoich poglądów, lecz jednocześnie – można sądzić – gdy powiada, że wszystko w jego życiu było złe i że lepiej byłoby, gdyby się był w ogóle nie narodził, podważa je na jeszcze bardziej podstawowym poziomie. Hauzenberger umiejętnie buduje dramaturgię filmu. Bliską, ale także nieprzekraczającą granicy podejrzenia o współudział. Pisząc o relacji, jaką etnograf ustanawia w terenie, George Marcus odnosi się krytycznie do idei współudziału (*complicity*), szczególnej płaszczyzny, na której etnograf często budował swoją relację z rozmówcami. Paradigmatyczna staje się tu opowieść Clifforda Geertz, kiedy to ratowanie się ucieczką wraz z krajowcami „z miejsca zbrodni”, nielegalnej walki kogutów, w czasie najazdu policji, zaowocowało nawiązaniem relacji z Balijczykami. Marcus zauważa, że tradycyjna postawa zaży-

łości często może budzić podejrzenie we współczesnym świecie rozdartym wieloma konfliktami ¹⁶. Jak sądzę, taką właśnie relację udaje się ustanowić Hauzenbergerowi, a dzięki temu stworzyć portret człowieka uwikłanego w historię i ideologię, ale także ich ofiarę. To portret zdecydowanie niejednoznaczny. Nie jest ani za, ani przeciw, a jednocześnie nie jest to też portret indyferentny. Wizerunek Schuffa autor tworzy z jego wypowiedzi, ale podbudowuje go także bliźniaczym wizerunkiem Marii Huber. To, co w wypowiedziach Schuffa przekracza czasem akceptowane dziś granice, w ustach pani Huber pozostaje raczej deklaracją „kultury” o silnej tożsamości ¹⁷.

Zastosowana przez Hauzenbergera rama, powtórzenie – tożsamość w nietożsamości – wiąże się ze zbudowaniem szczególnej wewnętrznej przestrzeni znaczącej (to powtórzenie nadaje znaczenie) ¹⁸. Choć termin *mise en abyme* przylgnał przede wszystkim do świata literatury, to jednak warto pamiętać, że wśród wczesnych przykładów podaje się często dzieła ikonograficzne: obrazy, które swoim elementem strukturalnym czynią wewnętrzne lustra, jak u Jana van Eycka (*Portret rodziny Arnolfinich*) czy Velázqueza (*Las Meniñas*). To zabieg, który w szczególny sposób wprowadza do dzieła wewnętrzną perspektywę. Nie patrzymy już tylko z zewnątrz. Być może w ten sposób udaje się też przełamać dystans: to zobaczenie siebie w innych warunkach. Perspektywizm kartezjański zostaje przełamany. Pojawia się *alter ego*, ta szczególna figura wymyślona na użytek myślenia o Innym, który nie jest już tylko przedmiotem zewnętrznym, lecz szczególną materią obdarzoną świadomością ¹⁹.

W tym drugim ujęciu stary człowiek trzyma w dłoniach fotografię siebie samego z czasów młodości, dzierży to, co pozostało niezmienione: swoją zastygłą młodość... Przeszłość jest jedyną rzeczą, która wydaje się nienaruszona, chroniona w fotografiach, starych płytach, zasklepionych poglądach. Wobec radykalnej zmiany świata, szczególnej destrukcji Kosmosu, rozpadu niemieckiej społeczności, „świata ładu” (deklaracji wprowadzenia ładu) i spójnych wartości, pamięć i trwanie przy dawnych wartościach pozostaje jedynym elementem stałym. Wobec rozpadu świata zewnętrznego i zagrożenia rozpadem świata wewnętrznego – powiada Julia Kristeva – uczucie depresji bywa jedynym ratunkiem. Odwołując się m.in. do Zygmunta Freuda i Melanii Klein, Kristeva zauważa, że depresję można też traktować jako skrywaną agresję skierowaną do obiektu utraconego. W sytuacji idealnej owym obiektem utraconym byłaby matka, tu być może jest nim właśnie młodość ²⁰, owa Rzecz tyleż pielęgnowana, ile i – również na skutek rozmów z Hauzenbergerem – „unicestwiana”...

Skrajnym przypadkiem depresji – według Kristevej – towarzyszy zanik myślenia symbolicznego i umiejętności uruchamiania wyobraźni. Pragmatyczny instrumentalizm i pragmatyzm Schuffa (ale i Huber) wydają się tego przykładem. *Człowiek w depresji to radykalny, smutny ateista* ²¹ – powie Kristeva, kreśląc na różnych przykładach wizerunek człowieka pogrążonego w depresji (to jak najbardziej kulturowe obrazy), podkreślając właśnie ową niemoc stworzenia nowych struktur znaczących. Pozostaje tylko nostalgiczne przyklejenie do utraconej przeszłości. Schuff wydaje się skrajnym przypadkiem człowieka opuszczonego. Zranionych uczuć, uczuć, które wiążą człowieka, czyniąc z niego fort będący pułapką dla samego podmiotu. Refren popularnej piosenki *Waldeslust*, śpiewanej po niemiecku w filmie przez lokalny (?) zespół „Dynamo”, złożony w większości

ze starszych już mężczyzn, brzmi: *Mojego ojca to ja nie znam / Moja matka mnie nie kocha / A wciąż za młody / jestem na śmierć.*

To ostatnie ujęcie z fotografią w dłoniach poprzedza podobny widok Schuffa trzymającego fotografię siebie z Marią Herbert, jedyną osobą, z którą pozostał w dłuższym – piętnastoletnim – związku, a która przedwcześnie zmarła. Nie dowiadujemy się nic więcej o tej relacji i można się tylko domyślać, że mogło to być również przeżycie traumatyczne. Konstruowana przez Hauzenbergera opowieść jest oszczędna i nieśpieszna. Owo wtrącone ujęcie z fotografią Marii Herbert można odczytać jako incipit możliwej innej historii, której przedwczesne zamknięcie oddaje, Schuffa „w ręce nostalgii czyste”.



Beyond the Forest. Lif in a dying Culture in Transylvania,
reż. Gerald Igor Hauzenberger (2007)

Jeśli termin *mise en abyme* potraktować literalnie, można by zapewne powiedzieć, że Hauzenberger umieszcza Schuffa w szczególnej otchłani, która nie jest dla niego przestrzenią obojętną: retoryka tych późnych wyznań i poglądów wydaje się całkowicie odmienna od tych pierwszych (*vide* przede wszystkim zdania stawiające pod znakiem zapytania sens własnego istnienia). Nie chce powiedzieć, że Schuff podlega przemianie – zbyt mało na ten temat wiemy, niemniej z pewnością ta trwająca kilka lat relacja nie jest neutralna dla myślenia o przeszłości (i o sobie). Ale ta przynajmniej częściowa przemiana jest możliwa właśnie dzięki nawiązaniu relacji współczesnej: *Panie Geraldzie, cieszę się od dawna na Pana wizytę...* Zbudowanie dzisiejszej relacji sprzyja przebudowaniu dawnych...

Jedna z dawniejszych teorii etnologicznych zakładała, że najstarsze formy wytworów kulturowych przechowały się na peryferiach; w centrum, skąd miały wywędrować, podlegały one dalszej ewolucji i transformacji, na obrzeżach zaś zakrepiły w swych dawnych formach. Tę teorię, po wprowadzeniu pewnych modyfikacji, można by aplikować do ukazanego w filmie fenomenu, choć zapewne jest to zjawisko zdecydowanie bardziej skomplikowane. W tym przypadku owym wytworem kulturowym byłby człowiek, człowiek-skamielina. A określenie to jest tu wyzbyte wartościowania i odnosi się przede wszystkim do czasów już ostat-

nich, kiedy życie społeczne staje się dla owych ostańców coraz trudniejsze, z uwagi na to, że większa część społeczności niemieckiej, która przetrwała wojnę, deportacje i obozy, emigruje z powrotem do Niemiec. Pozostali nieliczni, m.in. ci, którym przeżycia nie pozwoliły odnaleźć się w innej rzeczywistości, ale także ci, którzy nie mieli dokąd wrócić/odejść, mniemając, że ich dom jest właśnie tu.

Ale skonstruowana przez Hauzenbergera rama z wewnętrznym lustrem – *mise en abyme* – nie jest też obojętna dla widza. Autor nie daje gotowego portretu Schuffa. Ten film jest wyzbyty logorei, a retoryka czasowości i ciszy jest bardzo dobrze rozegrana, sprzyja refleksji i unikaniu nazbyt śpiesznych wyroków. W tym niepełnym lustrze można również dostrzec zarysy własnego odbicia. Inny staje się rzeczywistym *alter ego*. Sam zaś film zbliża się ideału etnograficznego. Jak to ujął Michael Jackson: *metoda etnograficzna nie poszukuje pewnej formy wiedzy abstrakcyjnej, lecz raczej dzięki mieszance osmozy i dialogu rozumie innego jako siebie w innych okolicznościach, i postrzega zarówno „ja”, jak i innego z perspektywy niepokojącego i zdestabilizowanego miejsca „subiektywności pomiędzy”*²².

SŁAWOMIR SIKORA

¹ M. Kozloff, *Photos Within Photographs*, w: tegoż, *Photography & Fascination*, Addison House, Danbury, New Hampshire 1979, s. 93.

² P. de Man, *Semiologia a retoryka*, w: tegoż, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Universitas, Kraków 2004.

³ *Beyond the Forest. Life in a Dying Culture in Transylvania*, reż. Gerald Igor Hauzenberger; montaż: Michael Palm, Gerald Igor Hauzenberger; zdjęcia: Dominik Spritzendorfer, Marco F. Zimprich; sounddesign: Nina Slatosch; producent: Golden Girls Filmproduction; 2007; 75 min.

⁴ K. Schlögel, *Tragedia wypędzeń. O potrzebie opowiedzenia na nowo o pewnym europejskim wydarzeniu*, „Zeszyty Literackie”, 2004, nr 1 (85), s. 94.

⁵ Owa polityczność zaważyła zapewne na tym, jak film został przyjęty na festiwalu filmowym w Sibiu, gdzie ostro podzielił jury i był to rozdźwięk dotyczący ideologicznego raczej niż artystycznego odbioru filmu (informacja nieoficjalna). Susan Sontag na przykładzie Leni Riefenstahl pokazuje z kolei, jak łatwo można manipulować przeszłością i uwikłaniem w ideologię, por. *Fascinating Fascism* (1974), źródło Internet: <http://www.anti-rev.org/textes/Sontag74a>. Szczególną rekontekstualizację i związane z tym potencjalne (*potens* – mogący, mocny!) upolitycznienie pewnych zdjęć próbowałem omówić w tekście: S. Sikora, *Słynne niesłynne zdjęcia*, w: J. S. Wasilewski,

A. Zadrożyńska, A. Bruczkowska (red.), *Horizonty antropologii kultury: tom w darze dla profesora Zofii Sokolewicz*, Wydawnictwo DiG, Warszawa, 2005.

⁶ J. Clifford, *Introduction: Partial Truths*, w: J. Clifford i G. E. Marcus (red.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1986, s. 3.

⁷ Jako osoba wykształcona w ramach dyscypliny zwanej antropologią. Gerald Igor Hauzenberger studiował w Berlinie i Wiedniu film, dramaty i sztuki.

⁸ Te nieszczone kategoryzacje. Oczywiście, i w naszej dziedzinie bez trudu, wbrew czasem nawet jawnym własnym deklaracjom, można znaleźć kontrprzykłady takiej wrażliwości. A oparte na wiwiskcji podejście krytykowane w jednym miejscu autorzy „osobście” stosują w innym.

⁹ Nieopatrzony przypisem cytaty pochodzą z filmu. Tłumaczenie: Małgorzata Nowicka.

¹⁰ Informacja na temat powojennych losów populacji ludności pochodzenia niemieckiego z tego regionu pochodzi z plansz informacyjnych umieszczonych na końcu filmu. Podobne informacje podaje Maria Huber.

¹¹ Władimir Toporow powiada, że kultury „przejawiają” dwie strategie wobec innych kultur: bądź traktując je jako odmienne, ale jednak kultury, bądź też jako nie-kultury czy też anty-kultury. Por. W. Toporowa *O kosmolo-*

- gicznych źródłach wczesnohistorycznych opisy*, tłum. R. Maślanko, w: *Semiotyka kultury*, wybór i opr. E. Janus i M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977.
- ¹² Sam Schuff zjednuje w jednej z wypowiedzi Boga i naturę. O związkach „religii natury” z nazizmem zob. np. D. LaCapra, *Representing the Holocaust: history, theory, trauma*, Cornell University Press, Ithaca, London 1994.
- ¹³ Wedle słownikowej definicji byłby to każdy fragment tekstu, który w miniaturze odtwarza strukturę całego tekstu. Por. C. Owens, *Photography en abyme*, „October”, vol. 5, Summer 1978.
- ¹⁴ To wyznaczenie, jak się wydaje, nie ma politycznego charakteru albo raczej można tu mówić o „politycznej” grze w obrębie własnego *ego*.
- ¹⁵ Jak niesłychanie przemyślaną i zaplanowaną machiną były obozy zagłady, pokazuje choćby film Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator* (1998).
- ¹⁶ G. Marcus, *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych*, tłum. J. Jaxa-Rożen, w: D. Wolska i M. Brocki (red.), *Clifford Geertz – lokalna lektura*, WUJ, Kraków 2003. Podchodząc krytycznie do tego słowa, Marcus podkreśla m.in. właśnie to jego znaczenie, które mówi o współdziałale w zbrodni lub innym nagannym czynnie.
- ¹⁷ Ta granica jest chybota i zapewne usztywniana, wówczas gdy poglądy takie mogą znaleźć rozwiązanie praktyczne (lub takie znalazły). Odwołując się do lingwistyki, można by może powiedzieć, że to, co akceptowane jeszcze na poziomie illokucji (stereotypy kulturowe) staje się niebezpieczne, gdy wkra-
- cza w obszar perlokucji. Wydaje się, że na podobny fenomen zwraca uwagę Susan Sontag, gdy opisuje modę na faszyzm w środowiskach artystycznych. Sontag odwołuje się do kwestii smaku: *Trudna prawda brzmi następująco: to, co może być akceptowane w środowisku elity kulturalnej, przestaje być akceptowalne, gdy trafia do kultury masowej; smak, który stawia jedynie nieszkodliwe problemy etyczne jako właściwość mniejszości, staje się deprawujący, gdy jest powszechnie przyjęty. Smak jest kontekstem, a kontekst uległ zmianie*. S. Sontag, *Fascinating Fascism*, dz. cyt.
- ¹⁸ Craig Owens pokazuje – odwołując się do Jakobsona i Lévi-Straussa – że to mechanizm powtórzenia czyni mowę znaczącą. Por. C. Owens, dz. cyt.
- ¹⁹ Figura ta miała pozwalać na pokonanie kartezjańskiego paradoksu: Inny jako zewnętrzny wobec świadomości *ego* nie jest już czystą rozciągniętą materią, lecz także świadomością (z wykładu prof. Tadeusza Gadacza).
- ²⁰ *Kocham go (zdaje się mówić ktoś w depresji o kimś lub czymś utraconym), ale jeszcze bardziej nienawidzę, ów inny we mnie jest złym mną, jestem zły, jestem zerem, zabijam się*. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowki i R. Reziński, wstęp M.P. Markowki, Universitas, Kraków 2007, s. 13.
- ²¹ J. Kristeva, dz. cyt., s. 6.
- ²² M. Jackson, *The Prose of Suffering and the Practice of Silence*, „Spiritus” 2004, 4, s. 54.