

# Struktury pamięci

## Obrazy czasoprzestrzeni w filmie

### *Pasażerka* Andrzeja Munka

PAULINA KWIATKOWSKA

Film *Pasażerka* w reżyserii Andrzeja Munka nie jest ani pierwszą, ani też ostatnią realizacją artystyczną tekstu stworzonego przez Zofię Posmysz w roku 1959 na użytek Polskiego Radia, gdzie autorka wówczas pracowała. Słuchowisko radiowe pod tytułem *Pasażerka z kabiny 45* zostało nadane jeszcze w tym samym roku i spotkało się z dużym zainteresowaniem krytyki. Pisarkę poproszono o udostępnienie tekstu na potrzeby powstającego właśnie studia teatralnego Telewizji Polskiej. Reżyserem spektaklu wyemitowanego 10 października 1960 roku był Andrzej Munk. Trudno po latach ustalić, czy Munk już wtedy zamierzał przenieść tekst Zofii Posmysz na ekran, czy też może ów pomysł zrodził się nieco później. Niewątpliwie jednak w roku 1961 zwrócił się do pisarki z prośbą o przygotowanie scenariusza filmowego na podstawie wcześniejszych wersji tekstu *Pasażerki*. Scenariusz ostatecznie powstał przy współpracy Munka, a następnie przez reżysera i najbliższych współpracowników został przekształcony w scenopis.

Realizacja filmu rozpoczęła się w roku 1961 od zdjęć do tak zwanej części współczesnej podczas rejsu na „Batorym”. Następnie cała ekipa przeniosła się na plan do Oświęcimia, gdzie nakręcono wszystkie zdjęcia plenerowe do części obozowej, retrospekcyjnej. Do sfilmowania pozostały już tylko zdjęcia w atelier; 20 września 1961 roku Andrzej Munk zginął w wypadku samochodowym, jadąc do Łodzi, gdzie miał odebrać scenografię do zdjęć we wnętrzach. Dokładnie dwa lata później, w rocznicę śmierci reżysera, odbyła się premiera jego ostatniego filmu. W ciągu tych dwóch lat współpracownicy Munka, jego przyjaciele i cały zespół filmowy „Kamera” włożyli wiele wysiłku w to, by materiały do *Pasażerki* nie trafiły na półki. Ostatnie zdjęcia w Oświęcimiu oraz te w atelier nakręcono tuż po śmierci Munka pod kierunkiem współreżysera, Andrzeja Brzozowskiego, kierując się tekstem scenopisu i rozmowami z reżyserem, które cała ekipa miała jeszcze w pamięci. Pozostawał jednak otwarty problem części współczesnej; z wielu różnych przyczyn Munk był niezadowolony z materiałów nakręconych na „Batorym”, nosił się z zamiarem przygotowania całości powtórnie, począwszy od scenariusza. Po jego śmierci odpowiedzialność za podjęcie decyzji co do finalnego kształtu części współczesnej, bez której konstrukcja filmu byłaby niespójna, spadła na Witolda Lesiewicza, który podjął się dokończenia filmu. To właśnie on oraz Wiktor Woroszyński, autor tekstu komentarza, są pomysłodawcami ostatecznej koncepcji formalnej filmu, zgodnie z którą akcja współczesna

dziejąca się na statku została jedynie zasygnalizowana za pomocą statycznych zdjęć wybranych z materiałów nakręconych przez Munka.

Po premierze pojawiły się wątpliwości, czy film w kształcie, w jakim został zaprezentowany publiczności, można traktować jako autorską całość. W moich rozważaniach opieram się na przekonaniu, że zdjęć nakręconych za życia reżysera i tego, co po jego śmierci zrobiła z nimi ekipa, nie należy rozpatrywać osobno. Raczej trzeba przyjąć, że owe zdjęcia skłoniły współpracowników do takiego ich przetworzenia, a wartość artystyczna i emocjonalna tego przetworzenia jest właśnie immanentną wartością dzieła filmowego. W takim ujęciu problem „niedokończenia”, tak uparcie powracający w tekstach krytycznych dotyczących *Pasażerki*, oczywiście nie przestaje być żywy, staje się jednak problemem w rozumieniu pozytywnym. Nie blokuje dalszych rozważań nad filmem, ale przeciwnie, pozwala rozwinąć je w wielu różnych kierunkach jednocześnie, wzbogaca film o pewne miejsca pozornie puste, w których jednak można odnaleźć całe bogactwo treści. Uświadomienie sobie tego „niedokończenia” i jego akceptacja prowadzą w efekcie do bardziej śmiałego spojrzenia na dzieło. Nie chodzi tu o śmiałość w „dokańczaniu”, ale o śmiałość w rozumieniu „niedokańczalnego”.

Ostatecznie *Pasażerka* jawi się więc jako niezwykle skomplikowana konstrukcja filmowa, na którą, najogólniej mówiąc, składa się otwarta fabuła, jaką można odnaleźć już na poziomie scenariusza, zdjęcia nakręcone za życia Munka, zdjęcia nakręcone zgodnie ze scenopisem po jego śmierci, forma, jaką w procesie montażu nadali owym zdjęciom współpracownicy oraz to, co Woroszyński nazwał „walorem destruktu”. Dla mnie jest to właśnie owa „niedokończoność”, która nie tylko staje się faktem, ale przede wszystkim elementem konstruktywnym w obrębie filmu, niosącym wiele znaczeń i powodującym, że *Pasażerkę* traktuję jako dzieło otwarte. Przyjmując takie założenia, można podjąć analizę filmu z co najmniej kilku różnych, choć niewykluczających się perspektyw. Chciałabym się skoncentrować przede wszystkim na odnalezieniu nadrzędnej struktury, ramy kompozycyjnej dzieła, która pozwoliła na zaprezentowanie całości zawartego w niej konfliktu fabularnego oraz konkretnej wizji obozu w Oświęcimiu. Interesują mnie zatem konstrukcje czasoprzestrzenne i sposób, w jaki realizują się one w filmie.

Nie ma tu niestety miejsca na szczegółowe omówienie skomplikowanych przemian między tekstem noweli Zofii Posnysz, scenariusza, scenopisu a filmem, które stopniowo doprowadziły do tego, że słowo straciło wiele ze swej energii emocjonalnej i sensotwórczej na rzecz obrazu. Niewątpliwie komentarz towarzyszący kolejnym ujęciom jest sztucznym tworem, tekstem publicystycznym i jako taki nie może być traktowany na równi z obrazami, które czy to w części obozowej, czy – w formie szczątkowej – współczesnej pozostają tekstem filmowym. Obrazy są tak pełne znaczeń i treści, że zdają się samowystarczalne, nie ma potrzeby konfrontowania ich z tekstem. Z tego właśnie powodu w scenopisie warstwa dialogowa jest mocno okrojona w stosunku do scenariusza, zaś na planie filmowym w Oświęcimiu ostatecznie okazało się, że obóz nie daje się opowiedzieć, można go jedynie pokazać. Przestrzeń Oświęcimia wytwarza ciszę, żadne słowo nie jest w niej wystarczające. Obraz staje się wymowny, a w warstwie formalnej to właśnie obraz jest podstawową jednostką znaczeniową, chociaż jego źródła, o czym nie można zapominać, należy szukać w słowie.

W przyjętym przeze mnie rozumieniu obraz w filmie *Pasażerka* nie zawsze jest tożsamy z kadrem filmowym czy tym bardziej z przestrzenią ekranową. Pojedynczy obraz w zależności od złożoności znaczenia, jakiego jest nośnikiem, może pokrywać się z kadrem, może jednak ograniczać się tylko do jednego z elementów przestrzeni wewnątrzkadrowej, a równie często wykraczać w domyślną przestrzeń pozaekranową. Zależnie także od treści zawartych w obrazie, które stają się przedmiotem naszego zainteresowania, obrazową jednostką znaczeniową będą wymiennie: pojedynczy kadr, ujęcie lub scena złożona z wielu ujęć. Jako obraz traktować będą również dźwięki tła, które w przypadku tego filmu mają bardzo konkretne odniesienia w przestrzeni pozaekranowej. W filmie mamy więc do czynienia z nakładaniem się na siebie obrazów o różnej wielkości i intensywności, których zadaniem jest mnożenie i dywersyfikowanie znaczeń. Te przenikające się płaszczyzny obrazów scala w jedną, choć niejedolitą strukturę czasoprzestrzeni filmu.

Posługując się pojęciem czasoprzestrzeni, wychodzę od teorii Bachtina dotyczącej chronotopu. Bachtin tak opisuje zależności między czasem a przestrzenią w utworze literackim: *Czasoprzestrzeń w literaturze artystycznej jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości. Czas nabiera tutaj gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń, wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii, nasycza się ich energią. Cechy czasu odstawiają się w przestrzeni, przestrzeń zaś znajduje w czasie swój sens i miarę. To krzyżowanie się porządków i łączenie cech stanowi o charakterze czasoprzestrzeni artystycznej*<sup>1</sup>. Rozważania te można również odnieść do dzieła filmowego, w którym w podobny sposób krzyżują się obrazy różnych wymiarów czasu i przestrzeni. Nadrzędną funkcją tak pojmowanej czasoprzestrzeni zarówno w filmie, jak i w literaturze jest stworzenie podstawy, na której skonkretyzują się poszczególne zdarzenia fabularne oraz myśli i idee autora.

W filmie Munka możemy odnaleźć wiele niepokrywających się, ale pozostających w zależności od siebie momentów w czasie i miejsc w przestrzeni. Odrębnej analizie mogą podlegać obrazy tworzące przestrzeń statku w czasie współczesnym oraz przestrzeń obozu w Oświęcimiu zarówno w przeszłości, jak i w momencie kręcenia filmu. Wszystkie te niezależne perspektywy czasowe i przestrzenne są w filmie obecne i dają się uchwycić na poziomie obrazowym. Jednak strukturę nadrzędną tworzy czasoprzestrzeń pamięci, gdyż jak zaznaczał Bachtin: *W ramach jednego utworu (...) dostrzegamy wielość czasoprzestrzeni i złożone, specyficzne dla danego utworu (...) wzajemne relacje pomiędzy nimi, przy czym zazwyczaj jedna z nich jest zakresowo nadrzędna, stanowi dominantę*<sup>2</sup>. W *Pasażerce* dominantę stanowi czasoprzestrzeń pamięci rozumianej w sposób możliwie najbardziej wielopłaszczyznowy, jako pamięci miejsc i czasów, ludzi i rzeczy, dźwięków i słów. Istotna jest nie tylko pamięć w znaczeniu pozytywnym, jako umiejętność zapamiętywania zdarzeń, ale przede wszystkim jej negatywna odwrotność – zapomnianie. W *Pasażerce* pamięć i zapomnianie wytwarzają napięcia, są w stanie dialektycznej konfrontacji. Mamy więc zwycięstwa pamięci, która wyrwa zapomnieniu obrazy tego, co było, mamy luki i niedopowiedzenia w sferze wizualnej, które świadczą o przewadze zapomniania. Mamy też ostatecznie zasugerowany nakaz pamiętania przeciw zapomnieniu.

Mówienie o czasoprzestrzeni w kontekście pamięci jest, jak sądzę, również o tyle uzasadnione, że istotą wspomniania jest właśnie nierozzerwalność czasu i przestrzeni. Proces przypominania polega na wprowadzeniu w obszar teraźniejszości minionego przeżycia, które jawi się jako całość czasoprzestrzenna. Centrum pamięciowej czasoprzestrzeni w filmie Munka stanowi złożona konstrukcja wspomnień Lizy; w ich obrębie mamy do czynienia z nakładaniem się obrazów przeszłości na obrazy teraźniejszości. Dzięki temu możemy uczestniczyć w rekonstrukcji konfliktu rozgrywającego się w obozie w Oświęcimiu. Ja jednak chciałabym zająć się jedynie tymi relacjami czasoprzestrzennymi, które tworzą ramę, budują kontekst i podstawę konfliktu fabularnego. W literackim pierwowzorze, czyli w noweli filmowej *Po-smysz*, a później w scenariuszu i scenopisie, podstawę tę stanowi akcja współczesna rozgrywająca się na statku. W filmie z tego wątku zachowały się jedynie statyczne zdjęcia przeplatające się z kolejnymi retrospekcjami. Zanim przejdę do dokładnej analizy obrazów statkowej teraźniejszości, chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na bardzo istotną, a często pomijaną kwestię zdjęć, na których widzimy Munka, a które poprzedzają pojawienie się zdjęć ze statku.

Film otwierają fotografie z prywatnych zbiorów Andrzeja Munka. Początkowo ukazują go w jego intymnej przestrzeni, na kilku widzimy reżysera w plenerach Nowego Miasta, gdzie przez lata mieszkał. Następne wprowadzają nas jeszcze głębiej w jego prywatność, możemy zobaczyć Munka w jego mieszkaniu na tle jednej z kolekcjonowanych przez niego rzeźb. Później pojawiają się fotosy z planu filmowego na „Batorym”, które portretują reżysera przy pracy. Wkraczamy więc w przestrzeń zawodową, obserwując Munka pochylonego nad kamerą, rozmawiającego z aktorami i członkami ekipy. Sekwencję tę kończy zdjęcie przedstawiające zamyślonego reżysera, które za sprawą zabiegu technicznego przenosi nas jednocześnie w przestrzeń filmu; przypomina, że nie oglądamy albumu ze zdjęciami, ale zdjęcia sfilmowane. Tym bowiem, co decyduje o filmowości, jest wyczuwalna obecność kamery podkreślona przez jej pracę. Portret Munka, początkowo wypełniający cały ekran, oddala się od widzów dzięki odjazdowi kamery. Zdjęcie pozostaje w centrum kadru obwiedzione czarną ramą tła.

Ta zbitka luźnych obrazów fotograficznych, której towarzyszy z offu komentarz Woroszylskiego wprowadzający w okoliczności powstania filmu i wyjaśniający motywy, jakimi kierowali się współpracownicy reżysera, kończąc jego dzieło, wnosi znaczenia o wiele głębsze niż tylko sugerowane przez słowo. Nim jeszcze obejrzymy film, poznajemy reżysera, który tym samym wchodzi w czasoprzestrzeń dzieła. Zazwyczaj w procesie odbioru filmu fabularnego osoba reżysera zostaje usunięta, ukrywa się za swoim dziełem głębiej nawet, niż ma to miejsce w przypadku literatury. W utworze filmowym tracą sens pytania o relacje między autorem a narratorem, które mogą być ważne w utworze literackim. W procesie odbioru dzieła filmowego widz tylko pośrednio zdaje sobie sprawę z istnienia jego twórcy. Tymczasem w przypadku *Pasażerki* niezujący reżyser ujawnia się w obrazowej warstwie filmu, w jego czasoprzestrzeni na płaszczyźnie pamięci. Zdjęcia prywatne, niezwiązane w żaden sposób ze stroną fabularną filmu, stają się jego integralną częścią w warstwie formalnej. Zabieg ten poszerza pole dialogu między twórcą a widzem, ten pierwszy bowiem nie ukrywa się wyłącznie za zabiegami technicznymi czy artystycznymi, ale pokazuje swoją twarz, twarz prawdziwą – mimo że filmową.

Fotosy z planu filmowego mają jednak jeszcze jedno istotne znaczenie. Widzimy na nich nie tylko reżysera przy pracy, widzimy o wiele więcej: reżysera pracującego z aktorami w konkretnej przestrzeni planu filmowego. Tym samym fikcyjna w obrębie fabuły przestrzeń statku, na pokładzie którego Liza wraca z mężem do Niemiec, zostaje widzowi zaprezentowana jako przestrzeń realna, w której kręcony jest film. Zanim jeszcze dojdzie do ukazania głównych bohaterów w wykreowanej czasoprzestrzeni filmu, poznajemy ich jako aktorów podczas chwilowej przerwy w pracy lub w jej trakcie.

Współpracownicy Munka udokumentowali nie tylko jego obecność, ale także jego styl pracy. Z tego właśnie względu wielu krytyków dostrzegało, że *Pasażerka* staje się filmem o reżyserze, filmem o robieniu filmu, o przerwanej przez śmierć pracy nad nim. Te rozważania, prowokowane przez sekwencję obrazów, stają się ramą całego przekazu filmowego, metafilmem. Omawiana sekwencja wprowadza do filmu swoistą nutę żaloby; ostatni portret Munka oddalający się od widza w głąb czarnego ekranu jest prostym, obrazowym epitafium ku pamięci zmarłego reżysera. Dzięki takiemu rozwiązaniu formalnemu nie tylko Munk, pamięć o jego życiu, wchodzi w czasoprzestrzeń filmu, wchodzi w nią również śmierć. Zabieg konstrukcyjny, na jaki zdecydowała się ekipa kończąca *Pasażerkę*, doskonale harmonizuje z całością filmu; śmierć i wspomnianie są w nim przecież nieustannie obecne. Nie wystarczy więc uznać, że współpracownicy nie mieli innego wyjścia i zdecydowali się na najmniej inwazyjną metodę prezentacji materiału filmowego nakręconego przez Munka; trzeba pójść dalej i zauważyć, że ich pomysł wspaniale rekapitułuje sensy, które wielokrotnie powracają w całym filmie. Stworzona przez nich konstrukcja obrazowa staje się pierwszym poziomem, na jakim można mówić o pamięciowej strukturalizacji czasoprzestrzeni w *Pasażerce*.

Kolejnym poziomem jest czasoprzestrzeń umownej terażniejszości, czyli zdjęcia do części współczesnej nakręcone na „Batorym”. Zarówno w słuchowisku radiowym, jak i w spektaklu telewizyjnym ciężar problemowy całej fabuły koncentrował się właśnie w warstwie terażniejszości. Wspomnienia Lizy ujawniały się tylko w słowie, w kolejnych monologach. Jeszcze przed przystąpieniem do realizacji zdjęć Munk zdawał sobie sprawę, że w filmie wprowadzenie obrazowych retrospekcji rozbije jednolitą narrację i wprowadzi nowy wymiar czasoprzestrzenny. Jednak tekst scenariusza i scenopisu nie pozostawiają wątpliwości co do znaczącej roli, jaką zgodnie z założeniami miał pełnić konflikt współczesny rozgrywający się na statku.

Zdjęcia na „Batorym” były kręcone w pierwszej kolejności, zanim jeszcze ekipa przeniosła się na plan do obozu w Oświęcimiu. Już podczas prac na pokładzie statku stało się dla wszystkich, a przede wszystkim dla Munka jasne, że problemy techniczne i organizacyjne dyskwalifikują pod względem estetycznym nakręcone tam materiały. Później natomiast, gdy zdjęcia do części obozowej rozrastały się ponad te obecne w scenariuszu, pojawiały się wątpliwości, czy część współczesna, tak jak została zaplanowana i zrealizowana, znajduje wystarczające uzasadnienie w strukturze filmu. Ogromny ciężar problemowy i emocjonalny obrazów oświęcimskiej przeszłości sprawił, że zmontowanie ich w spójną i równoważną całość z materiałami nakręconymi na statku było trudne do wyobrażenia. Munk za wszelką cenę próbował znaleźć wyjście z tej sytuacji, planował

nakręcenie części współczesnej od nowa, ale już na podstawie innego, poprawionego scenariusza, niestety śmierć przerwała jego poszukiwania artystyczne. Przed współpracownikami reżysera stało niezwykle trudne zadanie; musieli dokończyć film, nie znając ostatecznych zamysłów autora. W zespole filmowym „Kamera”, w którym Munk przygotowywał *Pasażerkę*, przez dwa lata trwały prace nad pozostałymi po śmierci reżysera materiałami. Ostatecznie współpracownicy i przyjaciele Munka zdecydowali, że część współczesna ani nie zostanie nakręcona od nowa, ani też zmontowana ze zdjęć zrobionych na „Batorym”. Postanowili jedynie zasugerować akcję współczesną przez zaprezentowanie nielicznych kadrów wybranych z całości materiałów ze statku. Tuż po premierze filmu wśród krytyków pojawiły się wątpliwości, czy zaproponowane przez współpracowników reżysera rozwiązanie było najlepsze z możliwych. Nie podejmuje się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, ale jestem przekonana, że wybrali oni rozwiązanie, które nasuwało się niemalże samo, wynikało wprost z nakręconych materiałów, z pamięci rozmów z Munkiem i ze scenopisu.

Okazuje się bowiem, że o ile brak którejkolwiek retrospekcji byłby dla konstrukcji filmu wielką stratą, uniemożliwiłby w zasadzie zrozumienie głównych problemów filmu, to złożoną problematykę części współczesnej wyraźnie i wyczerpująco zarysowują fragmentaryczne, zachowane obrazy. Sposób, w jaki Liza konstruuje swoje wspomnienia, w jaki widz poznaje je na ekranie, mówi właściwie wszystko o minionych i obecnych emocjach głównej bohaterki, o jej dylematach, a zatem o całej problematyce, która przynależy już do terażniejszości. Zarówno forma, w jakiej przywoływane są obrazy przeszłości, jak i stosunek Lizy do tej przeszłości wyczerpują to, co Munk uważał za główny temat swojego filmu, czyli problem *odpowiedzialności sumienia i kresu wytrzymałości człowieka*<sup>3</sup>. Brak części współczesnej nie zagraża w najmniejszym nawet stopniu jednolitości czy pełni dzieła, rekompensowany jest bowiem z nawiązką bogactwem emocjonalnym i wyrazistością obrazowania obecną w retrospekcjach. O ile więc w słuchowisku radiowym i spektaklu telewizyjnym cała problematyka wyczerpywała się na płaszczyźnie terażniejszości, a retrospekcje, nawet jeśli technicznie udałoby się je pokazać, wyłącznie dublowałyby znaczenia, to w przypadku filmu mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Z pewnością jednym z powodów, dla których Munk był niezadowolony ze zdjęć do części współczesnej, było właśnie to, że sceny te nie wносиły do całości filmu nic nowego, w sposób nazbyt symboliczny ukazywały wyłącznie to, co z taką mocą wyrażała część retrospektywna. Sensem zaistnienia scen na statku mogło być jedynie naszkicowanie tła, sytuacji czasoprzestrzennej, w jakiej rozgrywa się osobisty dramat bohaterki.

Pierwszym zatem powodem, dla którego przyjęte przez ekipę rozwiązanie montażowe części współczesnej wydaje się tak zgodne z zamierzeniami reżysera, jest to, że wyselekcjonowane, pojedyncze zdjęcia zarysowują precyzyjnie ramę konfliktu, nie powtarzając tego, co mówi nam sama Liza za pomocą swoich wspomnień. Sądzę jednak, że zdjęcia te, ich ułożenie, mają też znaczenie o wiele głębsze, związane ściśle z tym, jak w *Pasażerce* pokazany jest problem czasu i pamięci. Problem stanowiący zresztą podstawę konstrukcyjną także innych filmów Andrzeja Munka, które chciałabym w tym kontekście przywołać.

*Człowiek na torze*, debiut fabularny reżysera, dzięki specyficznej konstrukcji narracji filmowej, był niekiedy porównywany do *Obywatela Kane* Wellsa<sup>4</sup>. Oba

filmy posługują się podobnym sposobem narracji, który wydaje się bardziej nawet literacki niż filmowy. W obu śmierć człowieka staje się pretekstem do zrekonstruowania historii jego życia z różnych punktów widzenia. Teraźniejszość jest w obu przypadkach potrzebna jedynie po to, by krótko przedstawić widzowi kolejnego narratora, natomiast właściwym tworzywem filmowym są trzy kolejne opowieści, które w różny sposób rekonstruują przeszłość. Główny, tytułowy bohater zarówno w *Obywatelu Kane*, jak i w *Człowieku na torze*, nigdy nie pojawia się na ekranie w ramach obiektywnej terażniejszości, widzimy go wyłącznie w subiektywnych wspomnieniach drugoplanowych postaci filmu. Każda następna opowieść z jednej strony ukazuje nam te same historie w innym świetle, z drugiej wnosi całkowicie nowe elementy, wzbogaca charakterystykę bohatera, nigdy jednak nie zamykając jej. Obaj reżyserzy sugerują, że tylko mnożenie subiektywnych narracji przybliży nas do prawdy o drugim człowieku, jednak owa prawda, niezależnie od liczby narratorów, nigdy się nie wyczerpuje<sup>5</sup>. Również w *Pasażerce* mamy do czynienia z trzema odrębnymi strumieniami wspomnień dotyczących tych samych wydarzeń, jednak tutaj narrator jest jeden i opowiada własną historię na różne sposoby. Okazuje się więc, że nie tylko każdy postrzega i rekonstruuje konkretne zdarzenia na swój sposób, ale nawet jedna osoba w podobnym momencie terażniejszości może snuć własne wspomnienia pozornie niespójnie czy nawet sprzecznie.

W *Zezowatym szczęściu*, swoim przedostatnim filmie, Munk, podobnie jak w *Pasażerce*, oddaje głos tylko jednemu narratorowi, który jest zarazem głównym bohaterem opowiadanej historii. Także w tym filmie terażniejszość jest tylko ramą, punktem odniesienia w czasie, który określa przeszłość bohatera wobec jego przyszłości. W *Pasażerce* obrazy terażniejszości pojawiają się częściej niż w *Zezowatym szczęściu* i oddzielają poszczególne wersje wspomnień Lizy. Piszczyk natomiast opowiada swoje dzieje w sposób ciągły, tak iż łatwo zapomnieć o czasoprzestrzeni, z której dobiega jego głos. Taka konstrukcja wspomnień sprawia również, że widz w sposób naturalny zaczyna traktować historię bohatera w kategoriach prawdy obiektywnej, który to schemat tak wspólnie rozbija Munk w *Pasażerce*.

Zestawiając *Pasażerkę* z wcześniejszymi filmami Munka, należy zauważyć, jak ważny był w całej jego twórczości problem prawdziwości narracji. Niewątpliwie ogromne znaczenie dla ukształtowania się pola zainteresowań reżysera miała jego długoletnia praktyka dokumentalisty. To właśnie film dokumentalny, który zresztą był dla Munka często inscenizowaniem pewnej historii, przy użyciu autentycznych środków i autentycznych plenerów, uwarścił reżysera na kwestię realizmu w konstruowaniu postaci filmowej. Munk zawsze dążył do tego, by jak najdokładniej przedstawić to, co ma do powiedzenia człowiek, którego obdarzył swoim zainteresowaniem. W efekcie prowadziło to bądź do wielogłosowości, bądź monologizacji narracji filmowej, za którą ukrywała się całkowicie osoba reżysera. Munka ciekawiło tak naprawdę nie to, jak człowiek działa, ale jak komentuje swoje działanie lub z perspektywy czasu ocenia je i wspomina. Z tego względu w jego filmach podstawowa płaszczyzna czasowa, jaką wydawałoby się, jest terażniejszość, schodzi na drugi plan, jest przytłaczana przez przeszłość.

Podczas prac nad *Pasażerką* Munk zamierzał położyć nacisk na akcję współczesną, ponownie jednak okazało się, że o człowieku w momencie terażniejszości

najwięcej mówi jego przeszłość, a raczej sposób, w jaki on sam swoją przeszłość rekonstruuje. Współczesność, tak żywa w scenariuszu i scenopisie, zamiera już na planie filmowym, by ostatecznie objawić się w filmie w formie szczątkowej. Pomysł Lesiewicza dotyczący zmontowania obrazów oprócz podstawowej funkcji, jaką jest najprostsze wyjaśnienie sytuacji fabularnej i wprowadzenie widza w czasoprzestrzeń filmu, odwołuje się również do wcześniejszych dokonań Munka. Wyraźnie nawiązuje do jego poszukiwań w zakresie prowadzenia narracji filmowej z perspektywy bohatera, do jego rozważań o możliwości przeniknięcia do wnętrza postaci, oddania nie tylko jej emocji, ale również sposobu myślenia, stosunku do otaczającej rzeczywistości. Ostatecznie, oglądając *Pasażerkę*, podobnie jak dwa wcześniejsze filmy, mamy wrażenie, że bohater zostaje umieszczony w pewnym konkretnym, ale niedookreślonym miejscu i czasie, i tylko od niego i jego opowieści zależy całość filmowej czasoprzestrzeni; widz jest skazany na bohatera i nie może liczyć na wskazówki i sugestie wszechwiedzącego narratora.

Między innymi z tego właśnie względu tak kontrowersyjny jest komentarz napisany przez Wiktora Woroszyłskiego towarzyszący zdjęciom ze statku; o ile bowiem obraz wprowadza jedynie w sytuację, kieruje uwagę na postać głównej bohaterki, pozwala wniknąć w jej emocje i przygotować się na jej opowieść, to słowo narzuca się z gotową interpretacją i sugeruje znaczenia, które w żaden sposób nie wynikają bezpośrednio z obrazu. Niewątpliwie intencje towarzyszące powstaniu komentarza były jak najlepsze, jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że zbyt często Woroszyłski dawał się ponieść pisarskiej pasji, która w efekcie doprowadziła do przesadnego moralizowania i ferowania zbyt daleko idących wyroków i ocen postępowania głównej bohaterki. Należy więc, jak sądzę, po prostu pogodzić się z istnieniem takiego właśnie komentarza, pamiętając, że w najmniejszym nawet stopniu nie jest on sygnowany przez Munka. Niewątpliwą zasługą ekipy jest to, jak w obrazach została ukazana teraźniejszość, nie zaś, jakim słowem została skomentowana. Nawet bowiem jeśli traktuje się utwór filmowy jako nierozzerwalną całość audiowizualną, gdzie każdemu obrazowi wizualnemu towarzyszy obraz dźwiękowy, w tym konkretnym przypadku trudno oprzeć się wrażeniu, że dźwiękiem, który najlepiej współbrzmiałby z obrazami zmartwiałej teraźniejszości, byłaby martwa cisza.

Jak już wspominałam, wielu krytyków odnosiło się do problemu fragmentaryczności części współczesnej w *Pasażerce*. W ich wypowiedziach można dostrzec znaczącą ewolucję w podejściu do tej interesującej mnie kwestii. Zaraz po premierze, gdy żywa jeszcze była pamięć o śmierci reżysera, w recenzjach dominowało przekonanie, że zdjęć ze statku nie należy rozpatrywać w kategoriach artystycznych, ale raczej dokumentalnych. Stopniowo jednak pojawiały się głosy, iż mają one swoją własną, odrębną wartość i nie są jedynie świadectwem tego, iż film nie został ukończony ręką Munka. Również dla mnie ta płaszczyzna czasoprzestrzenna filmu otwiera szerokie pole interpretacyjne, mimo iż mam świadomość, że dalsza analiza wykroczy poza autorskie zamierzenia Munka. Część współczesna w takiej formie, w jakiej jest nam dana w filmie, prowokuje dwa podstawowe pytania: jaką czasoprzestrzeń tworzą obrazy, które widzimy i jakie znaczenie ma fakt, iż obrazy te są nieruchome? <sup>6</sup> Nie ulega wątpliwości, że już na etapie scenariusza owa teraźniejszość okrętowa miała dać pretekst do zawią-



zania się akcji dramatycznej, miała być tym miejscem w rzeczywistości i tym momentem w czasie, który zmusi bohaterkę do konfrontacji z własną przeszłością, umożliwi jej rekonstruowanie własnych wspomnień. Dlaczego jednak właśnie to miejsce i ten czas wyznaczył swojej bohaterce Munk? Dlaczego w takim punkcie czasoprzestrzeni osadził ją wraz z jej emocjami, myślami, pamięcią i zapomnieniem?

Omawianą tutaj sekwencję obrazów części współczesnej otwierają cztery zdjęcia statku, począwszy od planu totalnego, przez dwa średnie, aż po półzbliżenie. Na pierwszym z nich transatlantyk sfotografowany z lotu ptaka na tle rozległej tafli wody wydaje się tylko wysepką. Na dwóch kolejnych wypełnia już całą przestrzeń ekranu, staje się jednoznacznie centrum filmowej rzeczywistości. Dodatkowo sposób usytuowania statku w kadrze, na przekątnej prowadzącej od lewego górnego rogu do prawego dolnego sugeruje, że statek jest w ruchu, choć widzimy go na statycznej fotografii. Takie ustawienie statku sprawia również iluzoryczne wrażenie, jakby przybliżał się on do widza, wpływał w czasoprzestrzeń filmu. Na ostatnim zdjęciu statek pokazany z boku zdaje się przepływać w całym swoim ogromie przed naszymi oczami; rufa pozostaje poza kadrem, co dodatkowo potęguje wrażenie ruchu. Nie bez znaczenia jest również kierunek ruchu, z lewej do prawej, dzięki czemu powstaje iluzja pewnej celowości tego przemieszczania, zdążania do konkretnego wyznaczonego punktu, podczas gdy kierunek przeciwny sugerowałby cofanie się statku.

Kolejna łątwa do wyodrębnienia grupa obrazów wprowadza nas na pokład płynącego transatlantyku i jednocześnie w panującą tam atmosferę bez troski i spokoju. Widzimy więc różnorodne pod względem wielkości planu zdjęcia, na których wśród wielu innych pasażerów od czasu do czasu pojawiają się również Walter i Liza. Przestrzeń statku jest pokazywana przede wszystkim jako miejsce rozrywki i odpoczynku, tym razem nie mamy już wrażenia ruchu, przeciwnie, wszystko zamiera w słonecznym błogostanie. Pośród rozleniwionych pasażerów kamera zdaje się błądzić w poszukiwaniu kogoś bardziej interesującego, kogoś, komu można poświęcić nieco uwagi. Wreszcie wybór pada na Lizę, która zostaje zaprezentowana na dwóch następujących po sobie zdjęciach w planie amerykańskim i półzbliżeniu. Od tej chwili nie można mieć już żadnych wątpliwości, kto będzie głównym bohaterem i jak się już wkrótce okaże także narratorem filmu. Nie wiemy jeszcze dlaczego ona, ale wraz z nią wyczekujemy na dalszy rozwój wydarzeń.

Kolejna grupa zdjęć jest właśnie obrazem tego wyczekiwania; na jednym widzimy nieznanego pasażera, na drugim kapitana, obaj przez lornetki wypatrują czegoś daleko poza pokładem statku, poza kadrem. Te zasugerowane spojrzenia w dal ponownie uświadamiają nam celowość tej podróży, przywracają wiarę w to, że statek płynie, jest w ruchu. Następne zdjęcia wreszcie ukazują ten wyczekiwany cel, na coraz bliższych planach widzimy port, do którego ostatecznie przybija transatlantyk. Natychmiast wyczuwamy zmianę tempa i dynamiki, kolejne zdjęcia prezentujące zatłoczony port tętnią życiem. Okazuje się, że z pokładu statku całe to zamieszanie z zaciekawieniem obserwuje Liza: bawi ją stojące obok eleganckie małżeństwo, które próbuje zmusić znużonego synka, by jeszcze raz pomachał babci żegnającej go z przystani. Spojrzenie Lizy pada również na trap, po którym wbiega, jak się wydaje, spóźniona pasażerka, odwracając się

jeszcze do kogoś, kogo zostawia w porcie. Następne zdjęcia, choć statyczne, znakomicie sugerują wzrastające napięcie, jakie towarzyszy Lizie. Widzimy, że nie może oderwać wzroku od młodej kobiety, mamy wrażenie, jakby koncentrowała na niej całą uwagę, jakby próbowała odnaleźć w niej coś, co tłumaczyłoby to nagle, wzmożone zainteresowanie. Nowa pasażerka idzie wprost na Lizę i nagle nieruchome zdjęcie, na którym widzimy całą postać w planie średnim, przybliża się tak, że w kadrze widzimy zbliżenie samej twarzy. Na tej fotografii, gdyby odwołać się do pojęć Barthes'a, *punctum*, czymś, co skupia na sobie całą uwagę, przeszywa i rani, są oczy, spojrzenie, przed którym Liza nie może już uciec. Na kolejnych zdjęciach, na przemian, widzimy to przykuwające spojrzenie oraz pełną napięcia, niemego przerażenia twarz Lizy, dla której ten cios był tak silny, że pod jego naporem aż się cofa. Ten właśnie krok w tył staje się krokiem z terażniejszości w przeszłość.

Zanim przejdę do dalszej rekonstrukcji obrazów, chciałabym zastanowić się, na jakiej zasadzie możliwy jest ten krok w przepaść wspomnień, czym zatem tak naprawdę jest dla bohaterki podróż statkiem. Inspiracją do powstania pierwszej wersji *Pasażerki*, czyli tekstu słuchowiska radiowego, stało się dla Zofii Posmysz przypadkowe spotkanie z grupą niemieckich turystów na jednym z placów w centrum Paryża. Wśród tłumu autorka usłyszała kobiecy głos, który do złudzenia przypominał jej ten należący do esesmanki, nadzorkczyni z obozu w Oświęcimiu. Jednak od samego początku Posmysz zdecydowała się osadzić akcję swojego utworu na pokładzie luksusowego transatlantyku; jak sama tłumaczy, dlatego, że jest to przestrzeń, z której nie można uciec<sup>7</sup>. Statek, który sprawiał wrażenie przestrzeni pełnej spokoju, okazuje się pułapką. Liza nie ma gdzie ukryć przed pasażerką, nie może też w żaden sposób przyspieszyć momentu rozstania. Jest skazana na tę dręczącą obecność, a świadomość własnej bezsilności jest dla niej nieznośna i powoduje dodatkowe napięcie psychiczne. Pierwszy zatem sens bezruchu, jakim jest oświadczenie za sprawą zatrzymanych zdjęć czasoprzestrzeni statku, stanowi właśnie to, że staje się on więzieniem dla głównej bohaterki: miejscem, w którym nic nie może się zmienić tak długo, jak długo Liza nie uwolni się od widma swojej przeszłości.

Inne wytłumaczenie nawiązuje bezpośrednio do potocznego odczuwania przestrzeni statku, który w komentarzu Woroszyłskiego nazwany jest *wyspą w czasie*, miejscem, gdzie *nie istnieje wczoraj i jutro*; gdzie czas się zatrzymał. Łatwo wyobrazić sobie, że długa, monotonna podróż transatlantykiem może wzbudzić w pasażerach iluzję całkowitego bezruchu; czas płynie gdzieś obok, zaś statek tkwi w miejscu. Te dni czy tygodnie są wyrwane z normalnego biegu czasu, pasażer tkwi w zawieszaniu<sup>8</sup>. Nieruchome zdjęcia na statku, zwłaszcza te ukazujące Lizę i Waltera pośród innych pasażerów jeszcze przed pojawieniem się domniemanej Marty, są obrazem panującej tam atmosfery wyizolowania, rozleniwienia, stagnacji, której nie burzy nawet zawinięcie do kolejnego portu.

Zdecydowanie ciekawsze są jednak interpretacje wiążące problem nieruchomości zdjęć części współczesnej bezpośrednio z osobą głównej bohaterki. W scenariuszu pojawia się sugestia, że podróż, jaką odbywa Liza, to tak naprawdę podróż z przeszłości w przyszłość. Sformułowanie to, jak się zdaje, można rozumieć na dwa sposoby: po pierwsze przeszłością Lizy jest jej pobyt w Ameryce, który dobiegł już końca, przyszłość wiąże się z celem podróży, który w tym

rozciągniętym momencie okrętowej terażniejszości nie jest jeszcze dla bohaterki zbyt jasny. Jednak w kontekście całego filmu należy raczej przyjąć, że przeszłością Lizy jest jej pobyt w Auschwitz, a cała podróż z tamtej przeszłości w pełną niepokoju przyszłość ma miejsce podczas rejsu i jest inspirowana pojawieniem się milczącej pasażerki. Niezależnie od tego, jakie wytłumaczenie przyjmiemy, najważniejsza staje się terażniejszość, która więzi Lizę, zmuszając ją jednocześnie do powrotu w przeszłość i do wybiegania w przyszłość z nadzieją ostatecznego uwolnienia, ucieczki.

Andreas Wadensjö przedstawił trzy ciekawe możliwości rozumienia terażniejszości w *Pasażerce*. Po pierwsze chwila obecna, „teraz”, w którym tkwi Liza, zamarło dla niej samej pod wpływem silnego szoku, jakim było spotkanie z widmem przeszłości. Liza zastyga, widząc wchodzącą na pokład pasażerkę, jej *odczucie rzeczywistości ulega tak fundamentalnemu wstrząsowi, że ta rzeczywistość nieruchomieje*<sup>9</sup>. Takie ujęcie nie tłumaczy jednak, dlaczego już przed pojawieniem się „Marty”, mamy w filmie do czynienia z zatrzymanym biegiem czasu. W drugim wytłumaczeniu statyczne obrazy stają się więc *swoistym odbiciem moralno-psychologicznej kondycji Lizy: w mniejszym lub większym stopniu zapomniała ona o okrutnych wydarzeniach wojennych i dlatego znieruchomienie winno być stanem „zapomnienia” Lizy, wyparciem pamięci. Kiedy potem przypomina sobie tę przeszłość, obrazy zaczynają się poruszać (...)*<sup>10</sup>. Ostatnie wytłumaczenie, jakie proponuje autor, wiąże się z interesującym również dla mnie funkcjonowaniem pamięci. Nieruchome zdjęcia obrazują normalną rzeczywistość, tak jak ją postrzegamy, *podczas gdy pamięć ma zupełnie inny charakter: nasze obrazy pamięci nie są statyczne, lecz ruchome; pamięć (albo wyobraźnia) może tworzyć światy innej natury aniżeli nasze tak zwane poczucie rzeczywistości*<sup>11</sup>. Z tego względu konieczne było w filmie wprowadzenie wyraźnego rozróżnienia, skontrastowania czasoprzestrzeni terażniejszości z czasoprzestrzenią pamięci. Wiedział o tym także Munk, który jeszcze przed przystąpieniem do kręcenia zdjęć zdecydował wraz z operatorem, iż część obozowa będzie filmowana w formacie panoramicznym, zaś okrętowa w formacie tradycyjnym. Również kolejne retrospekcje były pomyślane odmiennie stylistycznie, by ich nastrój obrazowy był adekwatny do funkcji, jaką spełniały wobec warstwy współczesnej. Od początku więc chodziło o wyraźne rozróżnienie zarówno konkretnych płaszczyzn czasoprzestrzennych, jak i emocjonalności i drastyczności kolejnych fal wspomnień.

W filmie, w takim kształcie, w jakim oglądamy go dziś, kontrast między terażniejszością a przeszłością jest zdecydowanie jaskrawszy niż planowano, ale też bardziej zaskakujący, bogatszy w sens. W przyjętym przeze mnie rozumieniu ów kontrast również jest ściśle związany z funkcją pamięci, a konkretnie z mechanizmem kształtowania się wspomnień w pewnym momencie terażniejszości. Nie ulega wątpliwości, że trwanie w czasie nie jest następowaniem po sobie kolejnych momentów, które można by było nazwać momentami terażniejszości i pochwycić w ich odrębności. Mimo iluzji, która skłania nas do tego, by postrzegać czas jako ukierunkowany na przyszłość, postępujący do przodu, wydaje się raczej, iż czas ma kierunek odwrotny, w każdej chwili mija się z nami. Gdy my wybiegamy nie tylko myślą, ale całą istotą w przyszłość, ta sama chwila staje się przeszłością. W każdym więc nieuchwytnym, ruchomym momencie nasza

przeszłość rozrasta się, pęcznieje niejako za nami. Przeszłość nie jest jednak tym samym co wspomnienie, nie jest też magazynem wspomnień, w którym zawsze można odnaleźć konkretną chwilę, która minęła. Bergson twierdził, że w *rzeczywistości przeszłość przechowuje się sama przez się, automatycznie. Bez wątpienia idzie za nami cała w każdej chwili: to, co czuliśmy, co myśleliśmy i chcieliśmy od najwcześniejszego dzieciństwa, jest tutaj, pochylone nad teraźniejszością, która zaraz się doń przyłączy, popychając drzwi świadomości, która chciałby zostawić to wszystko na zewnątrz*<sup>12</sup>. Przeszłość jest więc stale i w całym swoim ogromie obecna ponad każdym momentem, jednak w świadomości pojawia się tylko wtedy, gdy może być użyteczna, gdy może pomóc w zrozumieniu teraźniejszości lub przewidywaniu przyszłości. Teraźniejszość jednak nigdy nie jest „tym, co jest”, ale „tym, co się dzieje”, a nasze jej postrzeganie jest warunkowane przez przeszłość, przez pamięć „tego, co już się stało”, nawet jeśli tego sobie nie uświadamiamy.

Jak więc możliwe jest zatrzymanie teraźniejszości, które dokonuje się w przestrzeni statku w *Pasażerce*? Wydaje się, że choć nie można powstrzymać postępującej naprzód przeszłości, która wchłania przyszłość, to jednak można mieć subiektywne poczucie zawieszenia się w konkretnej chwili. Jest to właśnie ta chwila, w której całkowicie koncentrujemy się na przeszłości, na wydobyciu z niej jakiegoś obrazu. By snuć, budować, czy przeżywać wspomnienia, niezbędne jest oparcie się na stabilnej teraźniejszości. Oczywiście ten moment musi być pozbawiony aktualnego „dziania się”, musi być całkowicie poświęcony zgłębianiu własnej przeszłości w poszukiwaniu wspomnienia. Tak więc chwila, w której świadomie rezygnujemy z działania w teraźniejszości, świadomie przestajemy się nią interesować na rzecz przeszłości, zatrzymuje nasz subiektywny upływ czasu i sprawia, że „teraz” jest „tym, co jest”. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w *Pasażerce*; Liza, oczywiście nie z własnej woli, tym niemniej świadomie, zagłębia się w swoją przeszłość i dlatego jej „teraz” zamiera. Przeszłość czasoprzestrzeni jej pamięci staje się „tym, co się dzieje”.

W swojej trzeciej koncepcji Andreas Wadensjö twierdził, że właściwą materią filmu są wspomnienia Lizy, wobec których współczesność jest całkowicie zewnętrzna i jako taka powinna kontrastować z rozbudowanym, drapieżnym nurtem retrospekcji. Do pewnego stopnia, jeśli chodzi o wymóg kontrastowości obrazu, zgadzam się z tym twierdzeniem, jednak moim zdaniem to, co dzieje się (a właściwie „to, co jest”) na statku to nie „normalna”, obiektywna rzeczywistość, gdyż jako taka powinna być właśnie płynna, powinna przemijać w ciągłym ruchu. Zatrzymane „teraz” części współczesnej przynależy zatem również do subiektywnego czasu Lizy. *Pasażerka* operuje czasem wewnętrznym na każdym poziomie, gdyż dominującą czasoprzestrzeń stanowi w tym filmie skomplikowana struktura pamięci głównej bohaterki. W filmie widzimy więc obrazy zarówno przeszłości, jak i teraźniejszości oczami Lizy. To dla Lizy czas się zatrzymał, by dać jej możliwość wnिकnięcia we własną przeszłość i ten krok w tył, do zrobienia którego została wreszcie zmuszona, spycha ją w głąb własnej pamięci.

Ten obraz w filmie jest niezwykle ekspresyjny: Liza cofa się, czując, że pasażerka nieuchronnie się przybliży, tak jak nieuchronnie przybliży się moment, w którym bohaterka złączy zatrzymany obraz teraźniejszości z nabierającym rozpędu, wylaniającym się z ciemności obrazem przeszłości. Należy dostrzec, iż





to skojarzenie nie ma charakteru skokowego, pojawienie się pasażerki, jej przesywające spojrzenie są impulsem do rozpoczęcia mozolnych poszukiwań w umyśle Lizy. Wspomnienie krystalizuje się bardzo powoli, gdyż ten fragment przeszłości bohaterki skrył się najgłębiej w jej nieświadomości. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy to wyparcie miało bezpośredni związek z gnębiącym Lizę poczuciem winy, wstydem. Wydaje się raczej, że po prostu nigdy te wspomnienia nie były jej potrzebne, po wojnie ułożyła sobie życie w sposób, który wykluczał użyteczność wspomnień obozowych, zaś po wielu latach w naturalny sposób pogrzebała je pamięć minionych zdarzeń. Teraz więc, gdy terażniejszość już zastężyła, Liza odrywa się od niej, *by przenieść się najpierw w przeszłość w ogóle, a następnie w pewien okres przeszłości; jest to szukanie po omacku przypominające nastawianie aparatu fotograficznego*<sup>13</sup>. Liza nie przeszukuje własnej przeszłości z gotową, obrazową matrycą, nie wie jeszcze dokładnie, czego szuka, ale zaczyna się tego domyślać. Spojrzenie pasażerki, które tak dręczy Lizę, nie musi bezpośrednio odwoływać się do wizerunku Marty, ale raczej do takiego miejsca i czasu, w którym bohaterka czuła się równie udręczona. Pamięć, na pierwszym poziomie jej zgłębiania, wydaje się bardziej emocjonalna niż obrazowa. Może zaś sam proces wspominania wywołany przez intensywny, emocjonalny bodziec budzi w nas najpierw uczucia, które potem ubieramy w obrazy. Zadaniem Munka było więc nadać tym pierwszym wspomnieniom przede wszystkim formy obrazu emocji, a nie obrazu budzącego emocje.

Bergson tak opisywał to poruszające zmysły zjawianie się wspomnienia w świadomości: *Stopniowo ukazuje się ono jakby na kształt zagęszczającej się mgławicy, przechodzącej ze stanu wirtualności w aktualność, w miarę jak wydłużają się jego kontury, powierzchnia nabiera barw, zaczyna ono naśladować postrzeżenie. (...) Przeszłość, ze swej istoty będąca czymś wirtualnym, może być przez nas ujmowana jako przeszłość tylko wówczas, jeśli przyswoimy sobie ruch, za pomocą którego rozwija się ona w aktualny obraz, wyłaniając się z ciemności na światło dzienne*<sup>14</sup>. Liza odnajduje ten ruch – jest to ruch władzy, przemocy i zniewolenia, ruch grzęznący w błocie obozu. Z ciemności na światło dzienne wyłaniają się obrazy emocji o konsystencji zagęszczającej się mgławicy – zdjęcie, na którym widać Lizę stawiającą krok w przeszłość, zalewa snop białego światła, z którego wydobywa się ciąg obrazów, jakie znalazła w swej pamięci pod wpływem spojrzenia pasażerki. Andrzej Brzozowski mówił mi, że to jaskrawe rozbielenie miało być takim właśnie wizualnym uderzeniem, brutalnie oddzielającym terażniejszość Lizy od jej przeszłości<sup>15</sup>. Błysk światła oznacza, że bohaterka odnalazła czasoprzestrzeń, której szukała, która tak długo ukrywała się w ciemności.

Teraz, gdyż w tym momencie przeszłość Lizy, staje się jej terażniejszością, pierwszy obraz, jaki widzi, to krąg utworzony podczas selekcji przez trzymające się za ręce kapo; w środku kręgu ślania się naga więźniarka. Następne ujęcie przedstawia dwa szpalery żołnierzy z psami i kobiet-kapo, między którymi biega naga więźniarka. Nagie zwłoki ciągnięte po błocie przez innego więźnia. Owczarki niemieckie usadzone w równych rzędach, dyszące. Więźniowie z wysiłkiem ciągnący ogromny walec. Ponownie rzędy dyszących psów. Zwłoki więźnia porażonego prądem na drutach kolczastych. Krąg kapo z kilkoma nagimi więźniarkami. Na zbliżeniu naga więźniarka złapana łaską za szyję podczas

selekcji. Znowu więźniowie toczący walec. Żołnierze maszerujący wzdłuż drutów z psami na smyczach. Ponownie krąg podczas selekcji, w środku więcej kobiet próbujących wzajemnie osłonić swoją nagość. Więźniowie ciągnący po błocie wózki dziecięce. Brutalne obcinanie włosów więźniarce. Tatuowanie numeru na przedramieniu.

Wymienione tutaj obrazy pierwszej retrospekcji następują po sobie w błyskawicznym tempie. Wszystkie są również bardzo prześwietlone, wyraźnie stylizowane na zdjęcia archiwalne, kronikarskie. Żadne z nich nie powraca już później w drugiej i trzeciej retrospekcji, nawet scena selekcji w dalszej części filmu pokazana jest zupełnie inaczej i w odróżnieniu od tej odbywa się w nocy. Jak więc należy rozumieć sens tego ciągu drastycznych obrazów, tak unikatowych w przestrzeni całego filmu i tak ekspresyjnych? Pierwszym skojarzeniem, jakie narzuca się niemalże samoczynnie, jest Proustowska „magdalenka”, czyli krótkotrwałe, bardzo intensywne i oddające pełnię emocji wspomnienie. Oczywiście u Prousta mamy do czynienia ze wspomnieniami zdecydowanie mniej brutalnymi, których zjawienie się jest doznaniem ekstatycznym, jednak istota procesu pozostaje ta sama. Zewnętrzny bodziec zmysłowy potrąca pewną strunę pamięci, której drgania skłaniają – czy też, jak w przypadku Lizy i pasażerki, zmuszają – do odnalezienia w przeszłości tego samego drgnienia i tego samego zmysłowego bodźca. Chodzi więc w pierwszym odruchu o powtórzenie konkretnej emocji. W zależności od złożoności poszukiwanego uczucia i jego zanurzenia w przestrzeniach pamięci trafienie na właściwy ślad może odbywać się błyskawicznie lub trwać dłużej. Najistotniejszy jest narastający z każdą chwilą niepokój: po pierwsze o to, czy uda się dokonać powtórzenia, po drugie, czy powtórzenie to będzie faktycznie tak emocjonujące. Dla Lizy to, co odnajduje w swojej pamięci, jest szokiem – dobrze rozpoznała spojrzenie pasażerki i idąc jego tropem, trafiła na esencję obozu w Oświęcimiu.

Jednak ta esencja nie jest przecież dokładnie tym, co Liza przeżywała w tamtej przestrzeni, jest to doznanie o wiele intensywniejsze, zatem powtórzenie w tej sytuacji nie jest kategorią wystarczającą. Podobnie zresztą jak w przypadku „magdalenki”, która prowadzi do tego, że *Combray zamartwychwstaje nie w takiej postaci, w jakiej łączyło się z minionym wrażeniem, lecz w chwale i opromienione „prawdą”, której nie posiadało w rzeczywistości*<sup>16</sup>. Auschwitz w tej retrospekcji zyskuje wartość prawdy, jednak nie prawdy obiektywnej, która prawdopodobnie jest w ogóle nieosiągalna w czasoprzestrzeni pamięci, ale prawdy emocjonalnej. Nie chodzi więc tylko o to, w jakich wydarzeniach Liza uczestniczyła, będąc w obozie, ale jakim wstrząsem jest dla niej przypomnienie tych wydarzeń. Okazuje się, że po latach powtarza samą siebie z tamtych czasów w zupełnie różny sposób; jej wspomnienia są w gruncie rzeczy wspomnieniami więźniarki, nie nadzorczyńi. Nie chodzi bynajmniej o to, że również Liza była więźniem tego miejsca, ale o to, jaką w najgłębszych pokładach pamięci jej wspomnienia przeszły ewolucję. Była przekonana, że w przestrzeni, którą poruszyło zjawienie się pasażerki, nie zachowało się już zbyt wiele, tymczasem wspomnienia te eksplodowały, układając się w całość dla samej Lizy przerażającą. W kolejnych retrospekcjach nadzorca, żołnierze, szczególnie niżsi rangą, są ukazywani na tym samym poziomie co Liza, tymczasem w tym rozedrganym ciągu obrazów powraca wizja górującej, dominującej nad całością przestrzeni władzy.



Maszerujący esesmani są sfilmowani nieco z dołu, w sposób, który nie tylko budzi lęk, ale zdaje się również lękiem powodowany. Ich silne, wyprostowane sylwetki ukazane na tle ogrodzenia z drutów kolczastych wprowadzają atmosferę zagrożenia, dominacji. Usadzone w rzędach owczarki niemieckie tworzą szyk bojowy gotowy w każdej chwili do skoku. Natomiast więźniowie pokazani z bliska, w ich codziennych udrękach, w chwili największego poniżenia, w chwili śmierci, to nie ci sami więźniowie, na których w dwóch następnych falach kontrolowanych już wspomnień patrzeć będzie Liza z taką pogardą i wyniosłością.

Sekwencja zdjęć pierwszej retrospekcji składa się zatem na obrazową esencję faszyzmu jako specyficznego hiperemocjonalnego podejścia do władzy i zniewolenia. Dwie kolejne fale wspomnień przynoszą obraz faszyzmu w dużej mierze zgodny z tym, jaki w potocznej świadomości ukształtowały zeznania esesmanów podczas procesów toczących się publicznie. System władzy faszystowskiej traktowano przede wszystkim w kategoriach sprawnie funkcjonującej maszyny, gdzie każdy element ma przyporządkowane sobie miejsce i zadanie, które należy bezrefleksyjnie wykonać. Tymczasem omawiana sekwencja obrazów ukazuje, że faszyzm dla faszysty był również chaosem, otchłanią, w której działają zbrodnicze siły, pierwotne instynkty, a owa maszyna przemieniająca miliony w popiół jest zaprzeczeniem racjonalizmu i gdy ocenia się ją z perspektywy pamięci własnych emocji, wydaje się surrealna. Nie jest zatem tak, że Liza po latach, pod wpływem szoku wreszcie pojmuje, uprzytamnia sobie to, na co wcześniej była ślepa i głucha, mianowicie, jak zbrodniczy był system, w którym działała. Ten sposób przywoływania wspomnień wyklucza jeszcze pracę intelektu, uniemożliwia uświadomienie sobie złożoności problemu faszyzmu. Pozwala jednak na wprowadzenie w obręb świadomości pewnych emocji, dawno tłumionych. Uczucia, wyłowione z przeszłości, z otchłani pamięci, są intensywniejsze niż te przeżywane w czasie minionym, są esencją tamtych doznań; w filmie zaś realizują się w postaci ciągu obrazów emocji.

Ważne jest również to, że poszczególnych obrazów nie można zestawić w sekwencję czasową, nie tworzą one logicznego ciągu, nie pokazują uporządkowanych linearnie zdarzeń. Pierwsza retrospekcja ukazuje wspomnienia w formie „zatomizowanej”, niezorganizowanej jeszcze w sposób narracyjny. Może to świadczyć również o tym, że ta warstwa przeszłości, która nigdy wcześniej nie została przez Lizę *przyswojona w formie opowiadania, stanowi element „nigdy nie opowiedzianego”*<sup>17</sup>. Munk pokazał wspomnienie w stanie czystym, które dopiero później, po przeniesieniu ze sfery tego, co nieświadome, będzie podlegać świadomej rekonstrukcji narracyjnej.

Pierwsza retrospekcja jest zatem wynikiem szoku, jakim stało się dla Lizy spotkanie z pasażerką, a właściwie spotkanie z jej spojrzeniem. Wzrok domniemanej Marty przeświecił całą przeszłość Lizy i zmusił ją do przyjęcia na siebie męki wspomnienia. Emocje Lizy, których obraz widzimy na ekranie, wyznaczają bardzo specyficzny moment czasoprzestrzeni pamięci w *Pasażerce*. Jest to chwila, w której przeszłość rozrasta się ponad teraźniejszością, pochłania bohaterkę, nie odrywając jej przecież od rzeczywistości. Liza ciągle stoi bez ruchu na pokładzie, a to, co stało się przed momentem, co dzieje się teraz, ma ogromny wpływ na jej wspomnienia. Dzięki temu właśnie, że pozostaje ona w łączności z teraźniejszością, możliwy jest powrót, wyrwanie się z ożywionej i jak mogłoby

się wydawać niepowstrzymanej w swym pędzie przeszłości. Walter chwyta Lizę za przedramię, czym budzi w niej jeszcze ostatni obraz oświeceniowski – tatuowanie numeru na ręce więźniarki – i przerywa ten ciąg wspomnień. Liza znów jest w terażniejszości, a odejście pasażerki i zjawienie się męża potwierdzają, że czas zatrzymał się jedynie dla niej.

Walter uratował Lizę przed zatraceniem się w emocjach przeszłości, ale ślad tych emocji, przerażenie i zgroza, które dostrzegł na jej twarzy, zmuszają go do zadawania pytań. Liza, ciągle jeszcze nazbyt roztrzęsiona, odarta ze swojej pogodnej obojętności, nie ma siły, by udawać, że nic się nie stało. Początkowo dość brutalnie uprzytamnia mężowi, że okłamywała go co do swojej wojennej przeszłości, jednak szybko reflektuje się. Dociera do niej, że w sytuacji, której nie da się już cofnąć, jedynym ratunkiem może być spokój i zrationalizowanie tego, co nieodwołalnie już musi zostać powiedziane. Cała opowieść, którą Liza tworzy z pozoru na bieżąco, składa się w filmie na drugą retrospekcję.

Druga fala wspomnień jest wyznaniem Lizy, która ostatecznie godzi się na to, by Walter stał się jej sędzią. Opowiadanie nie jest jednak tożsame ze swobodnym snuciem wspomnień. Liza narzuca sobie pewien rygor, przyjmuje strategię, która pozwala jej kontrolować własne reakcje, emocje i zachowanie. Jej postawa, sposób relacjonowania przeszłości, w której uczestniczyła, kojarzy się bezpośrednio z zeznaniami byłych esesmanów składanymi przez nich podczas procesów. Można odnieść wrażenie, że choć spotkanie z przeszłością właśnie w tym momencie terażniejszości było dla Lizy szokiem i doprowadziło do tego, że na pewien czas straciła nad sobą panowanie, to jednak już od dawna była wewnętrznie przygotowana do konfrontacji – nie tyle z własną pamięcią, ile raczej z mężem. Strategia, jaką przyjmuje, *polega na przygotowaniu, opowiadaniu historii – innym i sobie samym – o tym, kim jesteśmy*<sup>18</sup>. Podstawowym zadaniem, jakie stawia sobie Liza, tworząc swoją opowieść, jest takie wyselekcjonowanie materiału pamięciowego, by całość sprawiała wrażenie historii w pełni wiarygodnej, a co najważniejsze w pełni obiektywnej.

Wyznanie Lizy niezwykle przypomina wspomnienia Rudolfa Hoessa, które spisał on w swojej *Autobiografii* już w trakcie toczącego się przeciw niemu śledztwa. Hoess, przez lata naczelnik obozu Auschwitz, nie stara się przeczyć temu, co oczywiste. Nie wypiera się tego, kim był, jest dumny ze swojego stanowiska, z tego, jak świetnie wywiązywał się z powierzonych mu obowiązków. Podobnie zresztą jak Liza, która nie kwestionuje ani istnienia obozu, ani roli, jaką miał on spełniać w systemie Trzeciej Rzeszy. Jednak zarówno Hoess, jak i Liza próbują w swych wspomnieniach skoncentrować uwagę odbiorcy nie na własnej osobie, ale na ogromnej machinie, jaką był Auschwitz i Birkenau. Tym samym przyznają sobie jedynie znikome miejsce w tej przestrzeni i minimalny wpływ na funkcjonowanie obozu sterowanego odgórnymi rozkazami. Oczywiście Liza ma łatwiejsze zadanie; faktycznie stała zdecydowanie niżej w obozowej hierarchii niż naczelnik, którego chwilami rozpiera z trudem skrywana duma z ogromu odpowiedzialności, jaką był obarczony. Mimo to oboje w równym stopniu starają się podkreślać, że nie mieli bezpośredniego wpływu na wszechobecną przemoc panującą na terenie obozu; było wielu zdecydowanie bardziej niż oni okrutnych i zwyrodniałych. Postawa Lizy jest zatem znamienne dla rozrachunków byłych funkcjonariuszy systemu hitlerowskiego z własną prze-

szością, a bohaterce zależy właśnie na tym, by jej historia nie różniła się niczym od setek podobnych.

Liza w drugiej retrospekcji filmowej dokonuje selekcji materiału, na który składają się jej przeżycia w obozie. Wybiera te elementy przeszłości, które mogą być społecznie zaakceptowane w teraźniejszości i łączy je tak, by dla odbiorcy układały się w naturalny ciąg chronologiczny. Dopiero gdy skonfrontujemy to opowiadanie z fabularną zawartością trzeciej retrospekcji, okaże się, że wyznanie, które Liza składa mężowi, jest pełne luk, niedomówień i ewidentnych inwersji czasowych, które nie pozwalają odtworzyć faktycznych relacji przyczynowo-skutkowych. Ta iluzja spójności narracji możliwa jest do osiągnięcia dzięki temu, że z jednej strony, *elementy konstruktywne opowiadania nabierają znaczenia zgodnie z ich pozycją w konfiguracji całości, z drugiej zaś są wybrane ze względu na ich istotność dla podmiotu i relacje z kompleksami autobiograficznymi*<sup>19</sup>. W momencie gdy dostrzegamy tę fragmentaryczność i selektywność zwierzeń Lizy, nieodwołalnie powraca pytanie o prawdę, o to, w jakim stopniu bohaterka jest szczerą wobec samej siebie i Waltera.

Podczas kręcenia zdjęć w Oświęcimiu Andrzej Munk tak mówił o postawie Lizy: *Jej relacja jest chłodna, sumienie – spokojne*<sup>20</sup>. Podstawowym celem, jaki przyświeca bohaterce, jest zachowanie spokoju, który tak brutalnie został naruszony przez pierwszy, szokowy ciąg wspomnień. Relacjonując mężowi swój pobyt w obozie, Liza sama jeszcze nie pojmuje, dlaczego tak bardzo wstrząsnęło nią spotkanie z pasażerką, nie miała przecież dość czasu, by zgłębić własne uczucia. Walterowi opowiada historię przemyślaną już wcześniej, kiedy to Oświęcim zamknięty głęboko w pamięci jawił się jej jako całkowicie zrozumiały. Nie ulega wątpliwości, że przez te wszystkie lata, które minęły od chwili, gdy Liza opuściła obóz, jej podejście do tamtych wydarzeń nie zmieniło się. Bohaterka zawsze była przede wszystkim służbistką, dumną z każdej pochwały przełożonych i zdolną do drobnych i większych nadużyć, by na te pochwały zasłużyć. W jej rozumieniu aż do chwili obecnej praca w obozie była jedną z form walki z wrogiem, a ona sama czuła się tam żołnierzem. Tak właśnie oceniała swoją przeszłość i na takich podstawach była skonstruowana jej opowieść. Spotkanie na statku stało się przełomem w życiu emocjonalnym Lizy, jednak resztki przytomności umysłu, jakie udało jej się zachować, skłoniły ją do tego, by mimo zmiany sytuacji opowiedzieć Walterowi tę już przemyślaną i dopracowaną wersję wydarzeń.

Jeśli zatem chcemy ocenić jej wyznanie pod kątem prawdziwości, trzeba przyjąć, że jest ono prawdziwe z punktu widzenia dawnej Lizy. Jest użyteczne, wiarygodne i pozbawione zbędnych emocji, jednak dla Lizy w chwili obecnej również pozostaje tylko pustą konstrukcją, którą sama przecież rozbija w kolejnej retrospekcji. W najtrudniejszym, decydującym momencie jej życia liczy się tylko to, by Walter uznał tę opowieść za prawdziwą. Mąż ma się stać jej sędzią, a od jego wyroku zależy cała przyszłość Lizy – czyż w takiej sytuacji nie jest całkowicie naturalne, że prawda przeszłości schodzi na drugi plan?

Liza doskonale zdaje sobie sprawę z ogromnych konsekwencji, jakie muszą wyniknąć z jej wyznania. Przeżycia obozowe nauczyły ją, że jednym z groźniejszych narzędzi, a zarazem celów władzy, jest zmuszanie do mówienia. W Auschwitz milczenie więźniów było dla Lizy nieznośne, było czymś więcej

niż tylko odmową odpowiedzi na pytanie, było przede wszystkim równoznaczne z odmową poddania się władzy. Zarazem w chwili obecnej zjawienie się pasażerki na statku staje się dla Lizy rozkazem do mówienia, stawiając ją tym samym na pozycji nie tego, kto władzę posiada, ale tego, kto jest jej podległy. W tej sytuacji Liza ma trzy wyjścia: milczeć – ryzykując, że Walter dowie się prawdy z innych źródeł; powiedzieć całą prawdę – pozbawiając się ostatecznie władzy; i wreszcie – wyprodukować prawdę, wytworzyć dyskursywne „ja”, które przejęłoby na siebie upokorzenie mówienia. Liza decyduje się na trzecie rozwiązanie. Konstruuje wyznanie, które włącza zarówno ją, jak i jej męża, w relacje władzy, zmuszając Waltera nie tylko do wysłuchania, ale również do zinterpretowania. *Do niego należy wypowiedzenie prawdy o tej ciemnej prawdzie: objawienie wyznania należy podwoić poprzez rozszyfrowanie tego, co wypowiedziane. Słuchający nie będzie po prostu panem przebaczenia. Jego funkcja jest hermeneutyczna. Jego władza wobec wyznania polega nie tylko na żądaniu go, zanim nastąpi, czy na rozstrzygnięciu po jego złożeniu, lecz na ukonstytuowaniu, poprzez rozszyfrowanie, dyskursu prawdy*<sup>21</sup>. Jednym z problemów części współczesnej jest właśnie pytanie o kompetencje Waltera, który powinien być sędzią własnej żony. Liza natomiast niewątpliwie jest „kompetentnym oskarżonym”, który świetnie wie, czego i z jakich względów nie należy mówić, by zachować minimum władzy.

Niezależnie zatem od autentyzmu opowiadania Lizy ewidentne jest, że zachowuje ono wszelkie pozory prawdy dzięki zabiegom obiektywizującym, jakich bohaterka dokonuje na własnej przeszłości. Wszystkie te zabiegi można odnaleźć w warstwie obrazowej filmu. Druga retrospekcja, w przeciwieństwie do pierwszej, operuje pełnymi spokojem, długimi ujęciami, które mają sugerować, że Liza chce wszystko pokazać, że niczego z tamtej rzeczywistości nie ukrywa. A jednak tylko ona ma możliwość decydowania o tym, co może być pokazane, co wejdzie do jej opowiadania, co zaś zostanie z niego usunięte. Kamera cały czas znajduje się na wysokości spojrzenia Lizy, widzimy zatem obóz jej oczami. Dzięki temu bohaterka przestaje uczestniczyć w prezentowanych wydarzeniach, jest jedynie obserwatorem, który nie ma wpływu na rzeczywistość, może tylko obiektywnie odnotować wszystko, co miało w niej miejsce. Liza chce przekonać Waltera, że chociaż oczywiście była „w” tamtej przestrzeni, to jednak nie była „wewnątrz”, zachowywała dystans zarówno wobec więźniów, jak i innych funkcjonariuszy.

Znamienny dla uchwycenia tendencji obiektywizujących przestrzeni obozu jest sam początek obrazowej relacji Lizy. Przy wyraźnie słyszalnym dźwięku ruszającego gdzieś w tle pociągu, kamera spokojnie, bez najmniejszych emocji panoramuje główny plac Oświęcimia, bramę wjazdową, tory kolejowe, rampę... Można nawet odnieść wrażenie, że jest w tym przerażającym spokoju, w tej ciszy coś nienaturalnego. Jedynym śladem tego, że zdjęcia prezentują przestrzeń obozu w czasie wojny, a nie już po jej zakończeniu, są sterty rzeczy pozostałych po rozładowanym transporcie, które pojawiają się na pierwszym planie. Zgodnie z powolnym ruchem kamery przez plac przejeżdża też dwóch żołnierzy na rowkach. Już po chwili wyjaśnia się, skąd ta pustka, wyludnienie, stopy ubrań i bagaży i dlaczego pociąg już odjechał. Kamera przesuwana powoli ponad betonowym dachem krematorium ukrytego pod ziemią, po czym podnosi się, jakby zgodnie z naturalnym kierunkiem spojrzenia, na dymiące czarno kominy. Pierwsza sekwencja obrazów pokazuje wyraźnie, że Liza doskonale wiedziała,

jaki był główny cel funkcjonowania obozu; nie ukrywa tego przed mężem, nie stara się udawać naiwnej. Jednocześnie jednak rozpoczyna swą relację od podkreślenia, że nie brała bezpośrednio udziału w „likwidacji” transportów, widziała tylko to, co po nich pozostało, dymy i stosy rzeczy, które były przecież właściwym polem jej zainteresowania.

W kolejnym ciągu obrazów Liza jeszcze precyzyjniej, choć z równym opanowaniem, określa swoje miejsce w tej przestrzeni, którą już pokrótce naszkicowała. Słyszymy chrzęst kroków Lizy wchodzącej do magazynów „Kanady”, bloku, w którym była nadzorczynią. Kamera konsekwentnie filmuje tylko to, na co patrzy Liza, tak więc to ona decyduje o charakterze i nastroju obrazów. Ponownie widzimy, jak stara się zobiektywizować swoją relację, tym razem jednak bohaterka koncentruje się na szczegółach. Oglądamy wnętrze baraku: wszędzie leżą sterty posegregowanych rzeczy, które w tej przestrzeni stają się „własnością Rzeszy”. Liza odrywa wzrok od tego bałaganu i chaosu, by pokazać prawdziwe skarby, jakie zgromadzono w magazynach. Jej spojrzenie przesuwa się z namaszczeniem po półce, na której w rzędach stoją świeczniki, srebra, kryształy, zwalnia na jednym z lusterek, by zatrzymać się na kolejnym z nich. W tym właśnie momencie po raz pierwszy widzimy Lizę w Auschwitz, w mundurze esesmanki. W lustrze pojawia się jej odbicie, jednak Liza jest wyraźnie niechętna, by podkreślać w jakikolwiek sposób swoją fizyczną obecność w tej przestrzeni, przytyka zatem oczy i odwraca głowę.

Te dwie wyraźnie wyodrębnione sekwencje obrazów otwierające opowiadanie Lizy o Oświęcimiu najlepiej chyba wyrażają przyjętą przez nią strategię. Bohaterka podkreśla ogrom, jakim był obóz, natłok przedmiotów, jakie były tam nagromadzone, a jednocześnie dyskretnie unika mówienia o samej sobie. Pragnie być jedynie tym, kto opowiada, można odnieść wrażenie, że chce przede wszystkim przenieść całe, pełne napięcia i niepokoju zainteresowanie Waltera ze swojej osoby na istotę tego, czym był obóz. Tej metody będzie się trzymała aż do końca opowieści, mając być może nadzieję, że Walter zadowolony się wyczerpującymi opisami Oświęcimia i nie będzie dociekał, co dokładnie robiła tam jego żona.

Kolejny obraz wprowadza w opisywaną przestrzeń więźniarki. Widzimy je, oczywiście z perspektywy spojrzenia Lizy, gdy chaotycznie, w przerażeniu biegają po placu, próbując załadować i przenieść na noszach zalegające tam grubą warstwą błoto. Z tych właśnie więźniarek, później ustawionych już w równe rzędy, Liza ma wybrać dla siebie kobiety do pracy w magazynach. Scena wyboru jest sfilmowana bardzo ciekawie: mamy więc panoramę po twarzach kobiet zgodną z rytmem kroków Lizy, chwilami jednak kamera zatrzymuje się na którejś twarzy, by błyskawicznie, skokowo przesunąć się na kolejną. Wszystko to potęguje wrażenie, że kamera rejestruje rzeczywistość oczami Lizy. Spośród wszystkich więźniarek Liza wybiera Martę.

W tym momencie swojej opowieści Liza wprowadza jej główną bohaterkę. Liza musi zdawać sobie sprawę, że mówienie wyłącznie o suchych faktach, o rzeczywistości obozu, mogłoby sprowokować pytania o jej prywatne odczucia, reakcje czy zachowania. Koncentrując uwagę Waltera na postaci Marty, może mówić o sobie tylko to, co ma związek z wybraną przez nią więźniarką. Wydaje się zatem, że w drugiej retrospekcji Liza nie zamierza przedstawiać fałszywej wersji swoich relacji z Martą, ale raczej chce się dzięki niej uchronić przed

dociekliwością męża. W tym ciągu wspomnień Liza nie wybiera Marty dla siebie lecz wyłącznie na użytek tworzonej opowieści przeznaczonej dla Waltera. Dlatego właśnie już w następnym, równie spokojnym i długim ujęciu widzimy Martę w normalnym ubraniu (nie licząc krzyża wymalowanego farbą na koszuli), gdy krząta się po kantorku, notując coś w zeszycie. Do przeszklonego pomieszczenia, znajdującego się nieco powyżej poziomu, z którego całą scenę w skupieniu obserwuje Liza, wchodzi Tadeusz, narzeczony Marty. Wyraźnie jest to ich pierwsze spotkanie, Liza sugeruje, że tylko dzięki niej mogło do niego dojść. Tadeusz szkicuje portret Marty, śmieją się, czule dotykają, jednak w obrazie wyczuwalna jest skoncentrowana obecność Lizy, która im się przygląda. Słychać skrzypnięcie, otwierają się drzwi, oczywiście zgodnie z obrazową logiką tej retrospekcji nie staje w nich Liza; widzimy natomiast kolejne odbicie jej twarzy, jej zdecydowane, skierowane wprost spojrzenie. Połowa twarzy Lizy odbija się w szybie drzwi, obraz ten jest niezwykle skomplikowany, wypełniają go krzyżujące się, nakładające na siebie płaszczyzny, odbicia i załamania, które mogą sugerować złożoność emocji towarzyszących bohaterce. Jej twarz nie jest wyraźna, drga rytmem poruszonych drzwi.

To rozmyte odbicie jest drugim i zarazem ostatnim portretem Lizy w czasoprzestrzeni drugiej retrospekcji, od tej chwili jedyną bohaterką, siłą sprawczą dalszej narracji Lizy pozostaje Marta. Dzięki niej odwiedzamy wraz z Lizą rewir, gdzie Marta leży chora pośród wielu innych więźniarek i ostatecznie dzięki niej wkraczamy na Blok Śmierci, gdzie trafia po aresztowaniu i oczekuje na rozstrzelanie. Zarówno rewir, jak i Blok Śmierci są Lizie potrzebne, by dopełnić obrazu obozu w takiej formie, w jakiej postanowiła przedstawić go Walterowi. Są to miejsca, których „sława” przetrwała po likwidacji Auschwitz, gdyż to właśnie tam, oprócz oczywiście krematoriów, o których Liza już powiedziała, zginęło najwięcej więźniów. Jednocześnie, tak jak w przypadku krematorium, są to miejsca, w których, z całkiem różnych powodów, Liza rzeczywiście była całkowicie bezradna. Pod koniec opowiadania Liza podkreśla tę swoją bezradność, łącząc ją z chęcią niesienia pomocy, ratowania życia Marcie.

Ten krótki przegląd obrazów, z których zbudowana jest druga retrospekcja, wystarcza, by zrozumieć mechanizmy jej powstania. Opowiadanie Lizy składa się z faktów wyselekcjonowanych pod kątem ich aktualnej użyteczności. Nie sposób ocenić, w jakim stopniu fakty te pokrywają się z prawdą, ale przecież nie taki był cel Munka. Chodziło o nadanie obrazowej formy pewnemu bardzo konkretnemu sposobowi budowania wspomnień. Omawiana retrospekcja jest formalnie najbardziej spójna i dopiero zestawiona z ostatnią okazuje się pełna luk. Jednak nie należy zapominać, że w filmie oglądamy ją, zanim jeszcze poznamy rozbudowane, wewnętrzne wspomnienia Lizy. Gdyby spróbować umieścić tę narrację w czasoprzestrzeni pamięci całego filmu, okazuje się, że jest ona najbardziej uwspółcześnioną wersją przeszłości. O ile pierwsza retrospekcja była emocjonalną eksplozją przeszłości w teraźniejszości, to druga jest zaplanowaną już w przeszłości opowieścią o tym, co zdarzyło się dawno temu. Nie jest zatem w dosłownym rozumieniu związana z konstruowaniem wspomnień, ale niewątpliwie oddaje jeden ze sposobów modelującego posługiwanie się własną pamięcią. Druga retrospekcja, w porównaniu z dwiema pozostałymi, jawi się jako twór sztuczny, ale skonstruowany z prawdziwych obrazów tego, co było.

Jak łatwo się domyślić, mimo wysiłków Lizy dla Waltera jej wyznanie jest wstrząsem. Racjonalna narracja nie przekonała go o znikomej roli, jaką pełnić miała jego żona w Oświęcimiu. Dla niego, „dobrego Niemca”, sam obóz, nawet zrelacjonowany w sposób tak spokojny i wyważony, pozostaje nie do zaakceptowania. Gdy Liza kończy swoją opowieść, powracają zdjęcia ze statku, na których widzimy Waltera i jego żonę osobno, pogrążonych we własnych myślach. Walter nie jest jeszcze w stanie wydać wyroku, nie ma tej zdolności obiektywizowania, jaką niewątpliwie posiada Liza i nie potrafi stać się sędzią własnej żony. Liza natomiast próbuje w zastygłej czasoprzestrzeni znaleźć dla siebie miejsce, okazuje się jednak, że przygotowana już tak dawno i dopracowana w najdrobniejszym szczególe opowieść, którą wreszcie mogła z siebie wyrzucić, także jej nie przynosi uspokojenia. W tej sekwencji zdjęć teraźniejszości nie pojawia się pasażerka, ale wyczuwalne jest napięcie, z jakim Liza obserwuje pozostałych uczestników rejsu, w każdym z nich spodziewając się rozpoznać Martę. Scena balu, w filmie zachowana jedynie w formie kilku zdjęć, doprowadza Lizę do kolejnego załamania nerwowego. Czuje się osaczona, ucieka i jak dowiadujemy się ze scenariusza, zamyka w kajucie, by raz jeszcze powrócić do przeszłości.

W trzeciej retrospekcji poznajemy pełniejszą wersję wspomnień Lizy, w których konstruowaniu uczestniczą pamięć, narracja i świadomość. Jednak ten bolesny proces przypominania *nie jest prostą reprodukcją, zakłada twórczą rekonstrukcję przeszłości, w którą wplecione są wrażenia i informacje z teraźniejszości, jest kreacją wychodzącą tylko od istniejących uprzednio wzorców. (...) Świadome przypominanie uruchamia proces poszukiwania – wędrówkę po labiryncie historii, ścieżkami wytyczonymi przez przeżywane wówczas wrażenia i emocje*<sup>22</sup>. Trudno zakładać, że Liza jest w momencie tej wędrówki w głąb siebie spokojna, ale z pewnością opanowała już emocje pierwszej fali wspomnień, może zatem w pełni świadomie zanurzyć się w przeszłości, powrócić do tamtych uczuć i myśli. Należy oczywiście zaznaczyć, że przypominanie nie jest tożsame z powtórnym przeżywaniem, każde wspomnienie ma bowiem zupełnie inną siłę niż aktualnie percypowane zdarzenie. Dlatego właśnie Bergson odgraniczał postrzeżenie od wspomnienia; mimo że zarówno jedno, jak i drugie może powodować niezwykle silne emocje, nigdy jednak nie będą one dokładnie tym samym. Podobnie zresztą jak nigdy kolejne wspomnienia tego samego zdarzenia nie przybierają identycznej formy, gdyż znaczący wpływ ma na nią także płaszczyzna teraźniejszości.

Trzecia retrospekcja również w warstwie obrazowej przybiera zupełnie odmienną formę niż w przypadku dwóch poprzednich. Tym razem Liza dokonuje raczej introspekcji, dlatego też nie widać już tendencji do obiektywizowania, do wykluczania siebie z czasoprzestrzeni własnych przeżyć. Najbardziej znamienne w tym kontekście jest pierwsza scena; Liza nie musi już wprowadzać samej siebie w przestrzeń obozu, jak to miało miejsce w drugiej retrospekcji. Od razu więc odnajdujemy ją w magazynach „Kanady”, w miejscu, które na czas pobytu w Oświęcimiu było jej najbliższą, niemalże prywatną przestrzenią. Liza wkracza śmiało na blok przez otwarte szeroko drzwi, widzimy ją w planie amerykańskim, w całej okazałości; zdecydowanym ruchem poprawia mundur. Taki sposób obrazowania wskazuje również na to, że Liza aż do teraz ma silne poczucie dumy, której ważnym elementem pozostał esesmański mundur. Podobnie jak w drugiej

retrospekcji, Liza kieruje swoje kroki w stronę kantorka, jednak tym razem widzimy, jak się zbliża, jak stanowczo naciska na klamkę i jednym, gwałtownym szarpnięciem otwiera drzwi. Kamera filmuje ją w półzbliżeniu, triumfującą w chwili gdy udało jej się przyłapać Martę z Tadeuszem. W tym momencie mamy do czynienia ze złożoną konstrukcją obrazową – w ramach wspomnień, które Liza snuje na płaszczyźnie terażniejszości, pojawia się wspomnienie tego, co było przeszłością już w stosunku do tamtej chwili. Liza przypomina sobie scenę, kiedy to za sprawą pewnych matactw kapo z obozu męskiego na miejsce wyznaczonego jej do pomocy więźnia oddelegowano do „Kanady” Tadeusza. Dowiadujemy się zatem, że Liza nie tylko nie umożliwiła narzeczonym spotkania, ale uważa je wręcz za karygodne wykroczenie przeciw regulaminowi.

Trzecia retrospekcja w dużej mierze opiera się na takim właśnie odwracaniu i uzupełnianiu zdarzeń opowiedzianych przez Lizę mężowi. Początkowo można wręcz odnieść wrażenie, że wspomnienia Lizy są w tej sekwencji niespójne i dopiero później okazuje się, że konstrukcja wcześniejszej opowieści pełna była luk, które teraz Liza na własny użytek wypełnia. Dowiadujemy się, co wydarzyło się między sceną w kantorku a chorobą Marty i jej wizytą na rewirze, ale przede wszystkim wyjaśnia się, dlaczego Marta trafiła na Blok Śmierci. Nie chciałabym tutaj omawiać dokładnie wszystkich scen, które składają się na ostatnią retrospekcję, gdyż w dużej mierze służą one rekonstrukcji konfliktu Lizy i Marty. W tym momencie najważniejsze pozostaje dla mnie wydobyć ze wspomnień Lizy elementy znaczących dla struktur pamięci obecnych w *Pasażerce*.

Trzecia retrospekcja jest całkowicie subiektywna, nie podlega żadnym rygorom, a Liza może zdać się całkowicie na własną pamięć i przeszukiwać ją bez lęku o konsekwencje niekontrolowanego napływu wspomnień. Przez cały czas kamera znajduje się w pewnej odległości od Lizy, pozwalając jej na swobodne poruszanie się w przestrzeni własnej pamięci; Liza jest zatem „wewnątrz”. Tylko momentami zdarzenia filmowane są w sposób, który wskazywałby na to, że widzimy je oczami Lizy. Jedną z takich scen jest jednak niezwykle znamienna – Liza obserwuje zza drutów kolczastych dzieci prowadzone parami wprost z transportu do krematorium. Ten obraz, zważywszy na sposób filmowania, usytuowanie kamery i koncentrowanie uwagi na wybranych szczegółach całego proceduru, pasowałby bardziej do drugiej retrospekcji. Wyraźnie jednak Liza uznała, że o ile ukazanie dymiących ludzkimi popiołami kominów nie ma z nią bezpośredniego związku, to widok dzieci, które za chwilę zostaną zagazowane, jest nazbyt prywatnym, intymnym doznaniem jej samej.

W omawianej introspekcji jest tylko jedna scena, która całkowicie dubluje się ze sceną obecną we wcześniejszym opowiadaniu; wykorzystano nawet po raz drugi te same zdjęcia. Także tym razem Liza wspomina swoją wizytę na rewirze u chorej Marty. Jednak, podobnie jak w wielu innych momentach tej retrospekcji, szczególnie ważne jest ukazanie Lizy wchodzącej do danego miejsca: podkreśla to nieustannie jej fizyczną obecność w konkretnej przestrzeni, a nie jedynie świadomość istnienia tejże przestrzeni. Trzecia fala wspomnień przynosi również najbardziej brutalne sceny całego filmu, ujawnia obfitość tła, które wcześniej w relacji Lizy było tak sterylne. Widzimy więc, że Liza ani nie uważa samej siebie za niewinną i nieskażoną tamtą rzeczywistością, ani też nie jest i nie była ślepa na okrucieństwa, do jakich tam dochodziło. Miała do nich niejasny



stosunek, nie chcąc go ujawniać przed Walterem, wołała oczyścić swoje opowiadanie nie tylko z emocji, ale przede wszystkim z faktów, które mogłyby te emocje pobudzać. W momencie jednak gdy Liza decyduje się na podjęcie wysiłku przypominania, włącza w strumień wspomnień nie tylko więcej zdarzeń, ale i własnych uczuć. Dlatego właśnie trzecia retrospekcja jest naturalną, z punktu widzenia struktur pamięci, konsekwencją dwóch poprzednich. Znalazły w niej miejsce zarówno zmodyfikowane emocje pierwszej retrospekcji, jak i uzupełnione fakty drugiej.

Należałoby się jeszcze zastanowić, czy konstrukcja wspomnień Lizy wyczerpuje w pełni zawartość jej pamięci, a co za tym idzie, czy mówi wszystko o wydarzeniach, jakie miały miejsce pomiędzy Lizą i Martą w Oświęcimiu. Oczywiście, nie. I nie dlatego, że Munk nie skończył swojego filmu, ale dlatego, że przypominanie nigdy nie odkrywa całej przeszłości. W naszej pamięci przechowują się wprawdzie wszystkie zdarzenia i wszystkie emocje im towarzyszące, ale tylko część z nich może przybrać obrazową formę wspomnień. *Powstała konstrukcja nie jest jednak niezmienna, gdyż to, co oznacza się zwykle pojęciem doświadczenia, podlega ciągłej restrukturyzacji, stale przepisujemy historie, zmieniamy ocenę osób, wydarzeń należących do naszej przeszłości*<sup>23</sup>. W *Pasażerke* pamięć jest skonstruowana na trzy różne sposoby, każdy z nich mówi przede wszystkim o tym, jaka jest i jaka była Liza, dopiero w drugiej kolejności i na innym poziomie o tym, czym był Auschwitz. Traktując czasoprzestrzeń tego filmu jako w całości subiektywną i związaną ściśle z osobą Lizy, posługując się kategoriami prawdy, można zrekonstruować jedynie emocje Lizy; taki był przecież główny temat tego filmu i centrum zainteresowań Munka. Można oczywiście starać się rozpatrywać obrazy obozu na podstawie wspomnień Lizy, ale należy pamiętać, że Oświęcim został, jak mówił sam reżyser, *pokazany w filmie poprzez dwa filtry: z perspektywy dwudziestu lat i – widziany oczami Niemki SS-manki*<sup>24</sup>.

Owe „filtry”, które powodują, że *Pasażerka* nie jest w dosłownym rozumieniu filmem o Auschwitz, są oczywiście chwilami dość trudne do uchwycenia. Ledwie zarysowana w filmie warstwa współczesna powoduje, że łatwo zapomnieć o tej ramie konstrukcyjnej, tak przecież istotnej dla zrozumienia założeń reżysera. Gdy Liza kończy snuć swoje wspomnienia, powraca znów rzeczywistość statku; na ostatnich zdjęciach widzimy Lizę i Martę, które mijają się na wąskim pokładzie. Liza początkowo próbuje ukryć twarz pod rondem kapelusza, jednak ostatecznie, w przyływie dumy i determinacji postanawia zmierzyć się z Martą po raz ostatni. Patrzy śmiało w twarz pasażerki, która jednak przechodzi obok, pozostawiając Lizę w konsternacji, wiecznej już niepewności. Do końca filmu nie wiemy, czy pasażerką, która wreszcie schodzi na ląd, była Marta. Podobnie jak w otwierającej film sekwencji zdjęcie w planie amerykańskim przedstawiające pasażerkę przybliżało się na ekranie, tak teraz oddala się aż do planu średniego. Spojrzenie pasażerki odsuwa się od Lizy, od widzów, a ona sama opuszcza statek, na pokładzie którego pozostają Liza i Walter. Kolejne zdjęcia pokazują statek oddalający się od nabrzeża: na przedostatnim okręt ustawiony w kadrze na przekątnej od lewego dolnego rogu do prawego górnego zdaje się wypływać z czasoprzestrzeni filmu. Ostatnie zdjęcie w planie totalnym ukazuje statek oddalający się w przestrzeń poza kadrem.

Historia kończy się zatem dokładnie tak, jak się zaczęła. Podróż Lizy trwa i ciągle nie można mieć pewności, czy jej subiektywny czas jeszcze kiedyś ruszy, czy uda jej się wkroczyć w przyszłość. To właśnie przyszłość jest nieobecna w strukturze czasoprzestrzeni filmu, nie może to jednak dziwić – przyszłość również jest uzależniona od pamięci. Jeżeli Liza zdoła w jakikolwiek sposób zamknąć przeszłość, która zatrzymała już przecież bieg terażniejszości, to być może dana jej będzie przyszłość. W chwili jednak gdy statek odplywa, nie ma wątpliwości, że Liza nie zakończyła procesu rekonstruowania swojej przeszłości. Nie jest wcale najważniejsze to, że nie powiedziała „całej prawdy” o swoim życiu, o obozie, ale to, że czeka ją jeszcze wiele takich sytuacji, w których przyjdzie jej się zmierzyć z napierającymi wspomnieniami. Liza wraca do Europy, do Niemiec, gdzie nie uda jej się zapewne uniknąć podobnych spotkań z przeszłością.

*Zapomnienie jest naturalne, a pamięć – to konstrukcja, artefakt*<sup>25</sup>.

PAULINA KWIATKOWSKA

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Definicja kategorii czasoprzestrzeni*, tłum. W. Grajewski, w: tegoż, *Dialog–Język–Literatura*, pod red. F. Czuplewicz, E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 310.

<sup>2</sup> M. Bachtin, *Znaczenie czasoprzestrzeni*, tłum. W. Grajewski, w: tegoż, *Dialog...* dz. cyt., s. 312.

<sup>3</sup> S. Beylin, *Z Andrzejem Munkiem rozmawiałam w poniedziałek 18 września*, „Film” 1961, nr 41, s. 11.

<sup>4</sup> Filmowa narracja z trzech różnych punktów widzenia jest również podstawą kompozycyjną w *Rashomonie* Kurosawy. Zob. T. Lubelski, *Warium obalania tabu. „Człowiek na torze”*, w: tegoż, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2001, s. 147.

<sup>5</sup> Bardzo istotny wydaje mi się fakt, że pomysł, by historię maszynisty Orzechowskiego opowiadało trzech narratorów, mających różne zdanie na temat osoby głównego bohatera, jest pomysłem Munka. W scenariuszu Stawińskiego nie pojawia się taka konstrukcja. Zob. J. S. Stawiński, *Notatki scenarzysty*, t. 1, Warszawa 1979, s. 64.

<sup>6</sup> Ważne jest wprowadzenie w tym miejscu wyraźnego rozróżnienia między prywatnymi zdjęciami Munka oraz fotosami z planu otwierającymi film a zatrzymanymi zdjęciami ze statku. Te ostatnie są przecież podzielonymi na kadry, jakby zahibemowanym filmem, nie zaś sfilmowanymi fotografiami. Na ekranie odbieramy je jako statyczne, ale przecież projekcja odbywa się normalnie. Film ten jest zatem „ruchomy” w tym samym stopniu co inne filmy, ale pewne „fotogramy” nie zmieniają się w „kinegramy”,

lecz powtarzają się wielokrotnie, zob. A. Wadensjö, *Wyspa w czasie*, „Kwartalnik Filmowy” jesień-zima 2002, nr 39-40, s. 179.

<sup>7</sup> Powołuję się tutaj na rozmowę z Zofią Posnysz, którą przeprowadziłam 4 marca 2003 roku.

<sup>8</sup> Por. A. Wadensjö, dz. cyt., s. 175.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> H. Bergson, *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze, tłum. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 40.

<sup>13</sup> Tamże, s. 41.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Powołuję się tutaj na rozmowę, którą przeprowadziłam z Andrzejem Brzozowskim 7 marca 2003 roku.

<sup>16</sup> G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 57.

<sup>17</sup> J. Kordys, *Pamięć i opowiadanie*, w: *Praktyki opowiadania*, wybór tekstów pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001, s. 142.

<sup>18</sup> Tamże, s. 131.

<sup>19</sup> Tamże, s. 130.

<sup>20</sup> S. Beylin, dz. cyt.

<sup>21</sup> M. Foucault, *Wola wiedzy*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski w: tegoż, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 65.

<sup>22</sup> J. Kordys, dz. cyt., s. 139.

<sup>23</sup> Tamże, s. 130.

<sup>24</sup> S. Beylin, dz. cyt.

<sup>25</sup> J. Kordys, dz. cyt., s. 129.