

„Kwartalnik Filmowy” nr 114 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.777>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Adam Cichoń**

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0002-2707-9914>

# *Pasażerka.* Obraz wyrwany z błota

## **Słowa kluczowe:**

Andrzej Munk;  
Jean-Luc Godard;  
Georges  
Didi-Huberman;  
trauma;  
niewyobrażalne;  
kino polskie

## **Abstrakt**

W 50. rocznicę premiery *Pasażerki* Andrzeja Munka Tadeusz Lubelski stwierdził, że dla Jeana-Luca Godarda był to najlepszy film o wojnie, jaki kiedykolwiek nakręcono. Mimo że trudno znaleźć potwierdzenie tych słów w źródłach, autor postanawia podjąć ową tezę i odpowiedzieć na pytanie, dlaczego *Pasażerka* mogłaby zyskać taki status. Tym samym stara się wykonać pracę wyobraźni, którą Georges Didi-Huberman zalecał jako metodę pozwalającą „mimo wszystko” mierzyć się z „niewyobrażalnym”. Jej założenia, a także te właściwe Benjaminowskiemu materializmowi historycznemu zostają w niniejszym artykule użyte do przemyślenia metod montażowych, które zastosowano w *Pasażerce*. Jest to bowiem wyjątkowy przykład filmu dokończonego po śmierci reżysera. Sposób zmontowania pozwala podjąć namysł nad traumą, a jednocześnie daje niezwykle świadectwo obrazu wydobytego z błota „niewyobrażalnego”.

## Najlepszy film o wojnie

W 50. rocznicę premiery *Pasażerki* (reż. Andrzej Munk, 1961) Tadeusz Lubelski przekonywał do szczególnego poglądu Jeana-Luca Godarda na temat tego dzieła. Francuski reżyser miał powiedzieć, że to *najlepszy film o wojnie, jaki kiedykolwiek zrealizowano, właśnie dlatego, że pozostał kaleki i niedopełniony, a nie gładki i elegancki*. Jak dodawał profesor Lubelski: *to świetne zdanie, warto przekonać się o jego trafności*<sup>1</sup>. Trudno dziś znaleźć w źródłach potwierdzenie słów Godarda, natomiast sam cytat zdaje się kontaminacją tego, co reżyser mówił o *Pasażerce* w *Historia(ch) kina (Histoire(s) du cinéma*, reż. Jean-Luc Godard, 1988-1998), i tego, co pisał o niej Konrad Eberhardt<sup>2</sup>. Choć jest prawdopodobne, że pamięć spłatała figla Tadeuszowi Lubelskiemu, to warto na chwilę przyjąć, że Jean-Luc Godard mógł rzeczywiście wypowiedzieć te słowa. Z całą pewnością warto też podążyć za wskazaniem profesora i spróbować przekonać się o ich trafności. Nie są one wcale tak odległe od tego, co Godard rzeczywiście mógł sądzić na temat *Pasażerki*. Obrazy z tego filmu francuski reżyser wykorzystywał przecież w swoim monumentalnym cyklu *Historia(e) kina* stanowiącym być może jedną z najważniejszych prób namysłu nad pamięcią, jakie kiedykolwiek podjęto w kinematografii. Istotne jest to, że Godard docenił akurat polskiego twórcę. Można również zastanawiać się, jak wielką stratą dla polskiej kinematografii była śmierć Munka. Można także rozmyślać nad skalą jego talentu i nad tym, czy nie powinien zająć należnego mu miejsca w pantheonie wielkich reżyserów europejskich. Czy jednak stworzył najlepszy film o wojnie? Od razu trzeba by zapytać: co z *Idź i patrz (Idi i smotri*, reż. Elem Klimow, 1985) albo nawet, by ograniczyć się do filmów o Holokauście, co z *Nocą i mgłą (Nuit et brouillard*, reż. Alain Resnais, 1956), co z *Shoah* (reż. Claude Lanzmann, 1985)? Powstało przecież wiele wybitnych filmów o obozach, a jeszcze więcej o samej wojnie. *Pasażerka* nie musi tu być pierwszym skojarzeniem. Jednakże obecność w Godardowskich *Historia(ch) kina* obrazów właśnie z tego dzieła powinna skłonić do przemyślenia przytoczonych na wstępie słów. Słów stanowiących jedynie pretekst do wykonania innej pracy – pracy wyobraźni, do której namawiał Georges Didi-Huberman. Warto więc przyjąć szerszy kontekst i zadać pytanie o to, jak zrobić film o piekle obozów. Bądź jeszcze inaczej: jak pomyśleć coś, co jest „nie do pomyślenia”. To kwestie już postawione – Didi-Huberman pytał o to, jak pokazać ogrom „niewyobrażalnego” i czy w ogóle można „dawać wiarygodne obrazy wojny”<sup>3</sup>, Giorgio Agamben poruszał problem możliwości dania świadectwa piekła<sup>4</sup>. Obaj zastanawiali się, czy możliwe jest przekazanie tego, co się zobaczyło i czego się doświadczyło. Głos drugiego z badaczy warto uzupełnić słynnym pytaniem Theodora Adorna – czy można pisać wiersze po Auschwitz<sup>5</sup> – i od razu rozszerzyć je o kwestię, wokół której krążył Winfried Georg Sebald: czy po wojnie jest jeszcze język<sup>6</sup>.

Zastanówmy się jednak, jak w tym wszystkim sytuuje się *Pasażerka* i dlaczego miałyby być najlepszym filmem o wojnie. Jaką rolę w dyskusji o niewyobrażalnym może odgrywać kalectwo tego obrazu? Aby odpowiedzieć na te pytania, przyjrę się ramie narracyjnej filmu, szczególną uwagę poświęcając użyciu w nim nieruchomych obrazów.

## Obrazy odkupienia

Zacznę od tezy, która być może wprowadzi pewien porządek – *Pasażerka* jest filmem obciążonym traumą. Jak wiemy, prace nad tym dziełem zostały przerwane przez tragiczną śmierć Andrzeja Munka. Można rzecz jasna oponować, twierdząc, że ostatecznie jest to zdarzenie zewnętrzne wobec samego dzieła filmowego. Co więcej, protest taki byłby w jakimś stopniu uzasadniony – w momencie śmierci reżysera większość zdjęć do *Pasażerki* była już przecież nakręcona<sup>7</sup>. Gotowa była cała część obozowa, retrospektywna, nakręcono również pewną partię ujęć do części współczesnej, której akcja rozgrywała się na statku. Pojawiały się nawet pomysły, aby wykorzystać materiał już istniejący<sup>8</sup>. Wiemy jednak, że sam Munk nie był zadowolony ze zdjęć kręconych na statku i nie miał zamiaru ich użyć. Wiemy także, że ostatecznie jego wola została uszanowana. Witold Lesiewicz, który podjął się dokończenia filmu po śmierci reżysera, zdecydował się bowiem na krok niezwykły. Nie użył nakręconych już partii ze statku, zmontował natomiast pojedyncze nieruchome kadry, które pozostały po pracy nad *Pasażerką*, i uzupełnił je głosem narratora. Niewiele znajdziemy w historii kinematografii odpowiedników takiego przedsięwzięcia. Choć należy wspomnieć o słynnym *La Jetée* Chrisa Markera (1962), to jednak trzeba pamiętać, że jego kontekst oraz intencje twórcy były zgoła odmienne. W *Pasażerce* sytuacja montażowa jest wymuszona, co czyni ten film podwójnie wyjątkowym. Zamierzeniem Munka było przepracowanie tematu obozów koncentracyjnych z dość znacznej już perspektywy czasowej. Koncepcję tę trzeba podkreślić – Munk chciał bowiem, by jego film trafiał w czas powolnego zasklepiania się powojennych ran. Dzieło miało być dla widzów powrotem do tego, o czym woleliby już zapomnieć, przywołaniem obrazów niechcianych – „obrazem mimo woli”<sup>9</sup>. Z racji tragicznego zrządzenia losu podnoszona tematyka bolesnej pamięci i odnawiających się ran zyskała jednak dodatkowy wymiar. *Pasażerka* została obciążona zasadniczym brakiem, a trauma związana z odejściem Andrzeja Munka została wpisana w obraz. Nie wiemy, co Munk opowiadałby przez swój film, gdyby mógł go dokończyć. Nie wiemy, jakie obrazy by nam pokazywał, co uległoby zmianie, a co deformacji. Nie wiemy, gdzie zostałyby przeprowadzone cięcia, tym najważniejszym pozostaje bowiem przecięcie linii życia autora. Wpisanie tego zewnętrznego cięcia w *Pasażerkę* sprawia, że obraz staje się w jakimś sensie niewydolny, niezdolny do wyrazu, choć paradoksalnie właśnie to czyni go bardziej ekspresyjnym. Witold Lesiewicz dokonał być może najbardziej adekwatnego do sytuacji zabiegu montażowego. Nie wykorzystał nakręconego materiału filmowego ze statku, a jedynie powycinał z niego nieruchome kadry – swoiste zmrożone momenty czasu. Część retrospektywną, do której Munk zdążył dokończyć zdjęcia, zmontowano zaś w tradycyjnym porządku. Zderzenie dwóch typów obrazów, ruchomych z nieruchomymi, uwidoczniało, że te statyczne niejako powróciły do stadium nierozwiniętego zarodka oderwanego od swoich przedłużeń. W ten sposób w *Pasażerce* zostały skryształizowane okruchy czasu, pamięci i życia. Stało się jednak coś jeszcze. Film obciążony brakiem zmienił się jedynie w skrawek, strzęp, mówiąc inaczej – to, co pozostało.

W tym kontekście nie mogłoby nas dziwić zainteresowanie Godarda *Pasażerką*. Czymże innym jest jego cykl *Historia(e) kina*, jeśli nie zbiorem strzępów? Czyż

nie sięga po to, co porzucone i zapomniane? Godard jest obdartusem zbierającym resztki i wrzucającym je do wózka z napisem „to, co pozostało”. Trzeba jednak uważać, aby nie potknąć się tutaj o słowa. Godard nie jest pariasem współczesnego kina, choć przecież nietrudno tak właśnie o nim myśleć. Jest łachmaniarzem w takim sensie, w jakim Walter Benjamin mówił o Siegfriedzie Kracauerze<sup>10</sup>. Jest kimś, kto ukochał sobie strzępy do tego stopnia, że nie potrafi być wobec nich obojętny, kto pragnie ocalić je od zapomnienia. To w takim kontekście Godard przywoływał *Pasażerkę* w cyklu *Historia(e) kina*. W jednej z jego części mówił, że to *jedyny obok „Ostatniego etapu” polski film odkupieńczy*<sup>11</sup>. Warto także zwrócić uwagę, że francuski reżyser wykorzystywał w swoim filmie obrazy z *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa (1991). Fakt ten może wpłynąć na naszą wyobraźnię i pomóc zrozumieć przedsięwzięcie Godarda. Dorota Wardęszkiewicz – montażystka filmu Drygasa – wykonuje tam kolosalną pracę na siedmiu sekundach materiału zdjęciowego zachowanego po samospaleniu Ryszarda Siwca. Wysiłek ten jest podjęty niejako wbrew staraniom, by wydarzenie to wymazać. Zostało tylko siedem sekund – ledwie skrawek, jedynie twarze, gesty i grymasy. Montaż Wardęszkiewicz – wszelkie zbliżenia, oddalenia, zmiany kąta widzenia – zmierza w kierunku, który zdaje się bliski samemu Godardowi. Nie chce on myśleć historii „bez reszty” i dokładnie tak jak Wardęszkiewicz grzebie w resztkach, próbując coś z nich wydobyć. Usiłuje ocalić od zapomnienia, odkupić je, choćby odkupienie to miało być jedynie chwilowym rozbłyskiem pamięci. Znamienne, że mariaż słów Godarda i słów ze słynnego tekstu Eberhardta to tylko figiel spleatany pamięci. Figiel ten okazuje się jednak dla nas wielką przysługą. Pozwala zwrócić uwagę na coś, o czym rzeczywiście warto się przekonać. *Pasażerka* nosi na sobie ślady, które sprawiają, że z pewnej perspektywy zasługuje na miano najlepszego filmu o wojnie. Choć deskrypcja ta ma znaczenie drugorzędne i jest jedynie punktem wyjścia do dalszych rozważań, można zapytać: czyż najlepszym filmem o traumie nie powinien być właśnie taki, który nosi jej piętno?

## Z(a)nikanie mocy pamięci

Wspominając o traumie, nie sposób uniknąć przywołania (choćby tylko w przypisie) nazwiska Zygmunta Freuda. Tym bardziej że odwołuje się do niego Didi-Huberman<sup>12</sup>, którego refleksje są kluczowe w odniesieniu do wzajemnej relacji obrazów i niewyobrażalności. W *Poza zasadą przyjemności* można znaleźć istotne fragmenty dotyczące traumy<sup>13</sup>. Silnie obecny jest tu kontekst wojenny – nie tylko urazy spowodowane wojną, od których Freud zaczyna wywód, ale także dziecięca zabawa „w znikanie” czy „odejście” i związane z nią „idź precz” przeradzające się w „idź na wojnę”<sup>14</sup>. Dziecko nawiązuje relację z czymś, co jest dla niego niezrozumiałe. Widzi jedynie, że ojca nie ma, że zniknął i że wiąże się to z jego pójściem na wojnę. Natomiast sama wojna jest dla niego nie do pojęcia. Jednakże nie tylko dziecko nawiązuje relację z niepojętym, ale także sam Freud, obserwując zachowanie dziecka i tłumacząc pojęcie *Fort-Da*. Z jednej strony to dziecięce działanie stanowi dla badacza punkt wyjścia, by wyjaśnić ludzką potrzebę odtwarzania wyjątkowo silnych wrażeń życiowych (przymus powtarzania). Z drugiej natomiast pokazuje nam dziecinnie prostą prawdę, której Auschwitz było bodaj najbardziej makabryczną aberracją – wojna ma związek ze „znikaniem”. Jest to ważne także w kontekście



*Pasażerki* i bolesnego „zniknięcia” jej autora. Trzeba przy tym pamiętać o Freudowskiej aluzji – *żywym pęcherzyku*<sup>15</sup> – która uruchamia cały istotny inwentarz pojęciowy (blizna, rana, cięcie). Trauma czyni wyłom, przerywa błonę ochronną na pęcherzyku, przychodzi nieoczekiwanie. Nigdy nie jesteśmy przygotowani na zdarzenie, które następuje „nie w czas”. Kompulsywne odtwarzanie jest obciążone brakiem, zdarzenie bowiem „odeszło” i nie daje się powtórzyć w pełni we właściwym czasie. We Freudowską strukturę doświadczenia traumatycznego jest wpisana niemoc pamięci i „znikanie” teraźniejszości. Z jednej strony pamięci nie udaje się złożyć w całość skrawków tego, co się wydarzyło, z drugiej zaś, nawet jeżeli mogłaby tego dokonać, i tak pozostaje niejako spóźniona i „nie w czas”. Zaskakujące uderzenie, które zostaje nam wymierzone, wpada w rejestr traumatyczny. Zaś tego, co traumatyczne, nie sposób przywrócić do normalnego użytku. Wiszące nad nami widmo wydarzenia sprawia, że nasz czas teraźniejszy zostaje niejako zablokowany czy też zmrożony.

Jaki to ma związek z dziełem Andrzeja Munka? Otóż oglądając *Pasażerkę*, trudno nie zadać sobie pytania o to, co w tym filmie dzieje się z obrazami. Widzimy przecież nieruchome zdjęcia, a jednocześnie mamy świadomość, że możliwości ruchu zostały pozbawione dopiero w montażu. Ścisłej mówiąc – dopiero po śmierci Munka. Niewątpliwie decyzja Witolda Lesiewicza coś z obrazami zrobiła.



To jednak nie cięcia montażysty są tutaj najważniejsze, ale owo cięcie, którego są konsekwencją. Właśnie na specyfikę tego zasadniczego cięcia trzeba zwrócić uwagę. Przychodzi ono z zewnątrz i brutalnie wpisuje się w obrazy. Jest na tyle silne, że wrywa je z właściwego im żywiołu ruchu. Nieruchome klatki to przecież w pewnym sensie coś obcego wobec filmu. Są obrazami pozbawionymi własnej teraźniejszości – skazanymi na stale niedosiężny ruch pamięci, odsyłający do tego, czego brakuje. Jakże jest to wymowne: film, a przynajmniej jego część ze statku, można było przecież próbować zmontować z gotowych, ruchomych obrazów. Postanowiono jednak odciąć obrazy od ich rozwinięć, pozostawiając je tym samym w permanentnym nie-do-rozwinięciu. Czy jest to sytuacja podobna do tej opisanej przez Gilles'a Deleuze'a – coś poświęca *swoją siłę motoryczną, ażeby stać się wsparciem narzędzi recepcyjnych*<sup>16?</sup> W *Pasażerce* nie mamy do czynienia z poświęceniem, ale raczej z utratą. Odejście Munka jest raną, czymś, co przychodzi nieoczekiwanie. Jego śmierć czyni wyłom w obrazach. Zabiegi montażowe zastosowane w *Pasażerce* służą zaś temu, by to okaleczenie uwidocznić.

Zadam więc pytanie: czy obrazy w *Pasażerce* uległy traumie? Rana powoduje przecież, że obrazy nie mogą odnaleźć swoich rozwinięć, ich pamięć – jeżeli można tak powiedzieć – zastyga w niedosiężnym ruchu. Montaż obciąża je zasadniczym „zniknięciem” tego, co po nich następowało. Nieruchome kadry stają się

swego rodzaju ślepych plamkami w przepływie obrazów. We wspomnianym już passusie Konrad Eberhardt pisał, że *to chyba jedyny w dziejach kina przypadek, w którym film nieukończony, kaleki czerpie niespodziewaną siłę ze swego okaleczenia i jawi się nam w postaci wielokrotnie bardziej atrakcyjnej niż poświęcone temu samemu tematowi utwory wypracowane w każdym szczególe i wchodzące na ekran w swej wersji definitywnej*<sup>17</sup>. Efekt montażu jest więc zaskakujący – uderza w nas, stawia wobec niemożności, czyni bezbronnymi. Odarcie obrazu z jego rozwinięć, sprowadzenie go ponownie do stadium nierozwiniętego zarodka sprawia, że przemawia on do nas przez swoją niemotę.

## Miejsce po pamięci/strzępy pamięci

Georges Didi-Huberman w książce *Obrazy mimo wszystko* opisuje historię czterech fotografii, które nazywa *obrazami wyrwanymi piekłu*<sup>18</sup>. Zdjęcia te w wyniku zorganizowanej akcji Ruchu Oporu zostały zrobione w Auschwitz przez więźnia o imieniu Alex, a następnie przemycone poza teren obozu. Francuski filozof wykonuje swoistą pracę dochodzeniową w duchu Benjaminowskiego materializmu historycznego. Mówiąc inaczej, Didi-Huberman próbuje oddać sprawiedliwość temu, co zostaje. Fotografie te stanowią dla niego przyczynę do odpowiedzi na pytanie, czy można dawać obrazy niewyobrażalnego. Stają się świadectwem, że jest to możliwe, a co więcej, że trzeba to czynić *wbrew i na przekór „niewyobrażalnemu”*<sup>19</sup>, mimo wszystko. Wiele zresztą mieści się w tej końcowej formule – wyrwanie obrazów z niepamięci odbywa się, mimo że za fotografowanie w obozie grozi śmierć, mimo że nie ma pewności, że fotografie trafią tam, gdzie powinny, mimo że nie uratują życia fotografującemu i mimo że 40 tysięcy zdjęć, które zostały po obozach, naprawdę nikomu nie uratowało życia<sup>20</sup>. Niewyobrażalne nie może się odnosić do rzeczywistości obozów; jak powie filozof – jest to kategoria przeznaczona dla leniwych. Nazistom udało się przecież „wyobrazić” sobie ludobójstwo, udało im się je także urzeczywistnić. Didi-Huberman krytykuje postawę historyków, dla których piekło obozu pozostaje niewyobrażalne, a cztery zdjęcia z Auschwitz to jedynie nic nieznaczące okruchy. Porzucenie pracy wyobraźni jest równoważne z myśleniem historii „bez reszty”<sup>21</sup>, a stąd już tylko krok do zapomnienia. Czy taki sam status mają nieruchome obrazy w *Pasażerce*? Czy pozostają jedynie strzępami pamięci po Munku albo strzępami pamięci samych obrazów? Jaki związek mogą mieć obrazy „wyrwane piekłu” z nieruchomymi zdjęciami z *Pasażerki*? W czterech fotografiach z Auschwitz Didi-Hubermana najbardziej interesują ciemne przestrzenie, później nazwane przez niego „połaciami”<sup>22</sup>. Praca dochodzeniowa, którą przeprowadza, ma na celu odkupienie tego, co one spowijają. To właśnie ciemne przestrzenie były z owych fotografii usuwane w wyniku wielu modyfikacji. Zdjęcia kadrowano tak, by zawierały tylko to, co jest *stricte* przedstawieniowe. Uznano, że w czarnych plamach nic nie można zobaczyć, że są nieistotne, nic nie znaczą. Pozbyto się tego, co nierozpoznawalne, niezrozumiałe, mówiąc inaczej – wtrącono to w sferę niewyobrażalnego. Didi-Huberman pisał: *często prosimy obraz o zbyt wiele lub o zbyt mało. Jeżeli prosimy o zbyt wiele, to znaczy o „całą prawdę”, wtedy szybko spotyka nas zawód – obrazy są jedynie porwanymi strzępami, kawałkami pozoru. Są więc nieadekwatne – to, co widzimy (cztery obrazy milczące i nieruchome, ograniczoną ilość zwłok, członków Sonderkommando, kobiety obiecane śmierci), to bardzo niewiele w porównaniu*

z tym, co wiemy (miliony zabitych, huk pieców, gorąco palenisk, ofiary „u kresu nieszczęścia”)<sup>23</sup>.

Można żądać od obrazów zbyt mało, odsyłając je do pozorów, a ściślej – do wartości przedstawieniowej. Można żądać także zbyt wiele, domagając się od nich wartości dokumentalnej. Ze zdjęć z Auschwitz usunięto „coś” niezwykle istotnego. W *Obrazach mimo wszystko* czytamy bowiem, że: *ktos, kto kadrował, dopuścił się manipulacji: czarna masa otaczająca widok zwłok i dołów, ta masa, gdzie nic nie widać, stanowi w rzeczywistości wizualne świadectwo tak samo cenne, jak cała reszta utrwalonej na kliszy powierzchni. Ta ciemność, w której nic nie widać, to przestrzeń komory gazowej – ciemni, w której trzeba było się ukryć, by rzucić światło na pracę Sonderkommando prowadzoną na zewnątrz, nad dołami spaleniskowymi. Ta czarna masa oddaje nam więc samą sytuację, przestrzeń możliwości, warunków zaistnienia zdjęć. Wymazanie sfery cienia (masy wizualnej) dla uwydatnienia jasnej informacji (widocznego dowodu) to w dodatku stworzenie wrażenia, że Alex mógł spokojnie zrobić swoje zdjęcia na wolnym powietrzu. (...) chciano zabezpieczyć dokument, ale wymazano z niego tym sposobem fenomenologię, wszystko to, co czyniło z nich zdarzenie (proces, pracę, ciało przy ciele)<sup>24</sup>.*

Winfried Georg Sebald obrał na motto swojej książki wymowne słowa Stanisława Lema – *zabieg eliminacji jest obronnym odruchem każdego eksperta*<sup>25</sup>. Obrazy niechciane, mimowolne, nierozwinięte, takie jak te w *Pasażerze*, zawsze są problematyczne. Natrafiając na czarną połącz, badacz staje w obliczu niezrozumiałego, które jest dla niego nieprzekraczalną barierą. Z nie-wiedzą trzeba jednak nawiązać kontakt, jak powie Didi-Huberman – trzeba ją włączyć w obraz. Mówiąc wprost: praca wyobraźni, praca z nie-wiedzą jest przepracowywaniem. Dla Sebalda odrzucenie tego, co nie do przekazania, oznaczało zgodę na niepamięć, na to, by bombardowania niemieckich miast zostały zapomniane. Brakuje języka, który mógłby oddać to, co się wydarzyło. Jak bowiem wpisać niewyobrażalne w język? Jak nie pozwolić na zapomnienie tego, czego nie można przywołać? W Dreźnie, które przeszło najcięższe bombardowania, pozostawiono do dziś osmalone fragmenty architektury. Mury pamiętają tamte wydarzenia, a czarne od ognia ściany są śladami tego, co niewyobrażalne. Tym, co zostaje, są jednak tylko strzępy włączone w obraz. Sól w oku historyka sztuki. Coś z innego porządku – obce, ciemne elementy tkwiące w odbudowanych fasadach<sup>26</sup>. Czy nie taką pracę wykonują nieruchome obrazy w *Pasażerze*? Gdyby film składał się jedynie z nakręconych przez Munka zdjęć, być może nie oddziaływałyby na nas w takim stopniu jak obecnie. Łatwiej byłoby pozostać wobec niego obojętnym, a przepływ obrazów potraktować nawykowo. Złamanie tego zwyczajowego porządku sprawia, że mamy do czynienia z obrazem rozdartym, który – jak mówi Didi-Huberman – pozwala *otworzyć skrzynkę reprezentacji*<sup>27</sup>. Stawką dla badacza jest więc przełamanie przedstawieniowej wartości obrazu i dotarcie do niewiedzy, do tego, co nie może zostać przedstawione. Czy to z tym mamy do czynienia w filmie Munka? Nie ma tu przecież prostych rozwiązań ani miejsca na ułożone spojrzenie. Nieruchome obrazy w *Pasażerze* odsyłają do tego, czego brakuje – mimo że większa część filmu to zdjęcia ruchome. Przez swój zabieg montażowy Lesiewicz niejako zderza nas z owym brakiem wpisany w film. Zostajemy wytrąceni z wygodnej pozycji i stajemy twarzą w twarz z nie-wiedzą, z mnogością niemożliwości związanych z tym, że to jedynie obraz „z-resztkowany”.

Trzeba więc zapytać: co jest ową resztką, o którą tak wymownie pyta Giorgio Agamben w książce *Co zostaje z Auschwitz?* Czy jego rozważania można zesta-



wić z refleksją Didi-Hubermana? Wydaje się, że zmiierają w podobnym kierunku. W obu przypadkach chodzi o możliwość dania świadectwa, by przeciwstawić się niewyobrażalnemu. Znamienne, że Agamben zaleca wsłuchanie się w lukę – świadectwo jest dawane czemuś, czemu nie można dać świadectwa<sup>28</sup>. Dociekania Agambena oscylują pomiędzy tym, że „muzułman” (ten strzęp człowieka!) nie może dać świadectwa, a tym, że jest on świadkiem absolutnym. Postulaty obu filozofów (z jednej strony – wyrwać obrazy piekła, z drugiej – *użyć głosu niemożliwości mówienia*<sup>29</sup>) są zogniskowane wokół braku, zasadniczej niemożności, którą trzeba przełamać. Zupełnie tak, jakby ich rozważania łączyły się we wspólnym Benjaminowskim zawołaniu – *mieć dość odwagi, by rozzerwać kontinuum historii*<sup>30</sup>. Wpisywanie braku w obraz, okaleczanie go, jak miał to w zwyczaju Lucio Fontana, a w końcu – pozostawienie obrazu w stadium nierozwiniętego zarodka... Wiele jeszcze trzeba na ten temat powiedzieć.

### *Pasażerka i uklucie*

Spróbujmy więc przywołać jeszcze jeden obraz – Roland Barthes wpatrujący się w fotografię swojej zmarłej matki. *Światło obrazu* jest rzecz jasna świadectwem tego spojrzenia. W przywołanej scenie Barthes staje *twarzą w twarz wobec nieprzejednanej rzeczywistości*<sup>31</sup>. Jego spojrzenie mierzy się z niepamięcią, z rysami, które ulegają zatarciu, i z czasem, którego nie można rozwinąć. Filozof zauważa: *to, co fotografia powieliła w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć*<sup>32</sup>. Mówiąc inaczej, staje w obliczu jakże Celanowskiej formuły – *wydarza się tylko raz*<sup>33</sup>. Ważne jest tutaj wprowadzone przez Barthes'a rozróżnienie na *studium* i *punctum*. W ogólnym zarysie o pierwszym z pojęć stanowią te wartości zdjęcia, które są względnie rozpoznawalne przez wszystkich odbiorców. Jak twierdzi filozof, *studium* to podążanie za zamiarami fotografa, a przynajmniej ich rozumienie, wciągnięcie się w coś, studiowanie, ale bez specjalnego zapamiętania. *Punctum* natomiast coś „robi” – przeszywa jak strzała, uciska, uderza, a w końcu także w nas celuje. To jednak nie wszystko; Barthes uruchamia bowiem całe pokłady znaczeniowe drżące w tym słowie: *punctum to użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale także rzut kości*<sup>34</sup>. Nie jesteśmy więc zbyt daleko od terminologii opisującej Freudowską ranę. Być może tak też należałoby rozumieć wstępne uwagi Barthes'a dotyczące odtwarzania tego, co już się wydarzyło, co „odeszło” i nie może egzystencjalnie znowu zaistnieć. W tym sensie fotografia jest traumatyczna i właśnie to powoduje pierwotną niemoc francuskiego filozofa – nie sposób wrócić do chwili, w której jego matka jeszcze żyła, rozwinąć związanego z nią czasu. Ten zostaje bowiem zamknięty w fotografii, która wydaje się zastygać na zawsze. Co jednak Barthes ma wspólnego z *Pasażerką*? Otóż w film ten zostały wmontowane także zdjęcia samego Andrzeja Munka. Autor został niemal dosłownie wpisany w dzieło, i to wpisany wraz ze swoim zniknięciem. Sytuacja widza przypomina tę, w której Barthes ogląda zdjęcia zmarłej matki. Niewątpliwie jakieś *punctum* jest tutaj w nas wycelowane. Chciałoby się powtórzyć za filozofem, że to obecny w każdej fotografii „powrót umarłego”. Przede wszystkim jednak chodzi tu o wpisanie zasadniczego braku w obraz filmowy i jeżeli można tak powiedzieć, brak ten na nas patrzy. Jak pisał Konrad Eberhardt: *niezwykłe jest to, że twórca zostaje włączony do swego filmu, na zasadzie jednej z pojawiających się postaci, zaś*

fakt jego śmierci stwarza tragiczny nastrój jeszcze przed rozpoczęciem właściwej akcji. Ten film, podpisany przez Munka, jest więc w jakiejś mierze także filmem o Munku i jego śmierci, która przerwała pracę nad filmem, wślizguje się jakby w szczeliny tegoż filmu; jest w nim obecna<sup>35</sup>.

Eberhardta zastanawiało również, że zazwyczaj to terażniejszość jest czymś żywym, a przeszłość tym, co martwe. Natomiast w „Pasażerze” jest na odwrót: to przeszłość żyje, terażniejszość jest serią „sytuacji”, „póz”, „ujęc”. (...) To więc, co miało być w zamierzeniu przyjaciół zmarłego reżysera jedynie wyjściem z sytuacji, stało się faktem znaczącym: uwięziona w zdjęciach terażniejszość i dynamiczna przeszłość to paradoks bogaty w sens<sup>36</sup>. Powyższe uwagi odnoszą się oczywiście do samej konstrukcji filmu, w którym wszystkie ruchome zdjęcia odwołują się do wspomnień, są retrospekcjami z obozu. Unieruchomione obrazy odsyłają natomiast do tego, co narracyjnie terażniejsze. Żywe wspomnienia i martwa terażniejszość. Sytuację tę ciągle trzeba rozważać na dwóch płaszczyznach: pierwsza dotyczy historii Marty i Lizy, o której opowiada *Pasażerka*, druga zaś – śmierci Andrzeja Munka. Liza nie potrafi żyć, ciągle wisi nad nią widmo obozowej przeszłości. Jej terażniejszość zmienia się w martwy beczkas naznaczony tym, co się stało z Martą. Widok pasażerki przypominającej więźniarkę (czy też samej Marty) ożywia przeszłość. Twarz Marty, jak twarz Renée Falconetti z filmu Dreyera, staje się ikoną – jedną z nielicznych w polskiej kinematografii. Jej spojrzenie uderza, przeszywa i rani – stanowi *punctum* dla Lizy. Oglądamy więc oblicza, które patrzą: oblicze pasażerki patrzy na Lizę, oblicze Munka – na widzów. Coś zastyga (terażniejszość), ale też coś ożywa (przeszłość). Czyż nie to powoli odkrywał Barthes, wpatrując się w zdjęcia matki? Filozof pisał, że fotografia jest *Roztropna: jeśli jej realizm pozostaje względny, miarkowany przez zwyczaje estetyczne lub praktyki codzienne. (...) Szalona: jeśli ten realizm jest absolutny i w pewnym sensie pierwotny, jeśli każe powrócić do miłosnej i przerażającej świadomości samej istoty Czasu, przez działanie właściwego antidotum, odwracającego porządek rzeczy, a które nazwałbym jednym słowem: fotograficzną eks t a z a<sup>37</sup>*. To dwie drogi fotografii – z jednej strony spektakl, z drugiej szaleństwo. Wydostać się ze zmrózonego kadru, stanąć na zewnątrz (*ekstasis*) – tego właśnie poszukiwał Barthes, przeglądając fotografie zmarłej matki. W końcu mu się to udawało – *ja ją tutaj odnajduję*<sup>38</sup>. Końcowe fragmenty *Światła obrazu* to osobliwe wyznanie Barthes’a, które mogłoby brzmieć: musiałem chyba oszaleć. Czy to zostaje nam po racjonalnej postawie filozofa? Jak pisał: *przebiegłem myślą obrazy, które mnie nakłuły. (...) I poprzez każde z tych zdjęć, niezawodnie, pomijając nierealność przedstawionej rzeczy, wkroczałem jak szalony w przedstawienie, w obraz, otaczając swoimi ramionami to, co umarło, co umrze, jak to uczynił Nietzsche, gdy 3 stycznia 1889 rzucił się z płaczem na szyję maltretowanego konia: stał się szalony z powodu Litości<sup>39</sup>*. Barthes oszalał – szukał życia w tym, co martwe. Ukochał zdjęcie – ów okruch, który mu pozostał. Jego książka o fotografii to dziwny taniec filozofa z automatem, jak w ostatniej scenie *Casanovy* Felliniego (1976). Barthes’a *cierpienie z miłości*<sup>40</sup> powinno nas wiele nauczyć o przełamywaniu traumy obrazu. Chodzi tu bowiem o swego rodzaju woltyżerkę spojrzenia wbrew siłom społecznym, które zmierzają do roztropności, do ugrzecznienia obrazów, czy też po prostu do zubożenia. Choć Barthes taką woltyżerkę nazywa szaleństwem, to za Benjaminem możemy nazywać ją odwagą, albo – chcąc pogodzić oba te zamiary – szaloną odwagą. Czyż nie tego potrzebujemy, oglądając *Pasażerkę*? Należy wykonać pracę, by film ten nie pozostał obrazem bez wyobraźni.



## Niechciany(-e) obraz(y)

Spotkanie Lizy i Marty to powrót obrazów nie tylko nieoczekiwanych, ale także niechcianych. Jak wspomniałem, zamiarem Munka było rozjątrzenie powojennych ran, co miało się realizować między innymi w warstwie fabularnej. Wspomnienie nadzorczydni – więźniarka, która niemalże dosłownie nawiedza Lizę – jest nieoczekiwane i „nie w czas”. Nieruchome kadry to także nie-do-rozwinęte historie. Czy Liza naprawdę zobaczyła Martę? Może to tylko ktoś podobny? A może to jedynie sen albo chwilowy rozbłysk pamięci? Zmrożone kadry każą nam snuć domysły. Mamy do dyspozycji jedynie migawki, obrazy porzucone w pół drogi. Dla Lizy to, co tak często nazywałem tutaj niewyobrażalnym, jest strefą wymazanego z pamięci albo – by posłużyć się terminologią bliską Didi-Hubermanowi – strefą wypartego. Nieruchome obrazy z *Pasażerki* to przedstawienia wprawione w „osłupienie”<sup>41</sup>. Stupor związany jest z nie-wiedzą<sup>42</sup>, dla Lizy jest to konfrontacja z zapomnianym. Twarz Marty ją „nakuwa” w takim sensie, w jakim Barthes był nakuwany przez obrazy. To nieoczekiwane nacięcie doprowadza do wylewu – rozlewa się przeszłość, a wraz z nią porzucone i zapomniane obrazy. Wraca to, czego wolałaby nie pamiętać. Seria obrazów wbrew jej woli – *tak jakby obrazy te zaszyte były w najgłębszej warstwie świadomości, która stale wymyka się wolnemu, wolicjonalnemu wspomnieniu, choć pozostaje najgłębszą wibracją duszy. Orkiestracja całości życia psychicznego zależy od najgłębszego elementu, mimowolnego obrazu, gdzie elementy pamięci dryfują w oceanie czasu straconego*<sup>43</sup>. To ciekawe, że akcja *Pasażerki* rozgrywa się na statku.

Obrazy nie-do-rozwinięte, a na pewno porzucone i niechciane – takie widzimy w filmie Munka. Jakże porażająco wybrzmiewa w tym kontekście opowieść o wypadku reżysera na planie filmowym. Podczas kręcenia zdjęć Munk miał bowiem uczyć się jeździć na motocyklu. Nie mogąc zapanować nad rozpedzoną maszyną, z impetem wpadł na druty kolczaste otaczające obóz. Jego słowa tuż po wypadku to makabryczna przepowiednia, która niebawem miała się spełnić – *gdybym się zabił, nie musiałbym kończyć tego filmu*<sup>44</sup>.

## Błoto

Nieruchome zdjęcia w *Pasażerce* zostały uzupełnione głosem narratora – Wiktora Woroszyłskiego. Dopisany do tych zmrożonych kadrów komentarz to w zasadzie seria domysłów. Nie napisano go w manierze poszukiwania odpowiedzi. Zamiarem nie było domknięcie dzieła, ale podkreślenie jego wartości jako „destruktu”, tekstu częściowo zatartego<sup>45</sup>, który umożliwia to, co nazywałem pracą wyobraźni. To swoiste wsłuchanie się w lukę – i w tym sensie Woroszyłski kieruje się logiką połaci. Warto zwrócić uwagę na ostatni fragment, w którym jest mowa o rozliczeniu Lizy z przeszłością: *W zatartym, nierealnym tle pozostają istnienia ginące niemo, bezimiennie – mimochodem, w trakcie pełnienia obowiązków służbowych, wdeptywane w błoto – ofiary, po których przechodziła, nie widząc... Tę opowieść, zaczęta na statku, który jest wyspą w czasie, łatwo zakończyć... Spotkanie z przeszłością nie trwało długo... Oto Marta – lub może tylko pasażerka podobna do Marty – schodzi na ląd... Statek płynie dalej... Pewnie nigdy się już nie spotkają te dwie kobiety... I tym bardziej nigdy nie wstanie z martwych oświęcimskie błoto, by rzucić w twarz oskarżenie... Czy naprawdę nigdy?*<sup>46</sup>

To właśnie błoto powinno zainteresować nas tutaj najbardziej. Jak twierdził Woroszyłski – *głosem oświęcimskiego błota jest sztuka. Także ten film*<sup>47</sup>. Czy dokonuje się tutaj to, co niemożliwe? Czy *Pasażerka* używa głosu temu, co nie może mówić? Znac tutaj zamiar Didi-Hubermana. Pochylenie się nad połacią to praca w ziemi – w nieprzejrzystym żywiole, który pochłania rzeczy. Badacz wzywa, by nie bać się brudu pod paznokciami. Tylko tak można odnaleźć strzępy, obrazy luki, to „coś”, czego dotychczas nie rozmyśl żaden deszcz. W *Obrazach mimo wszystko* czytamy: *to coś zaświadcza o zagładzie, jednocześnie stawiając jej opór, skoro staje się możliwością zachowania o niej pamięci. Nie jest to ani pełna obecność, ani absolutna nieobecność. Nie jest to ani zmartwychwstanie, ani śmierć śladu. To śmierć pozostawiająca ślad*<sup>48</sup>. Witold Lesiewicz zdawał sobie sprawę, że wraz ze zniknięciem Munka musi zniknąć także „rozwijany” przez niego czas. Wiedział, że pozostaje po nim jątrzące rozdarcie, że film musi pozostać kaleki. Martwe kadry odcięte od tego, co było już zarejestrowane, miały to uwypuklić.

W swojej książce Giorgio Agamben przywoływał Gorgonę – tę, której spojrzenie zmieniało w kamień. Była ona anty-twarzą, którą zawsze *przedstawiano wyłącznie en face (...), nieuchronnie odwzajemniającą spojrzenie*<sup>49</sup>, symbolem niemożności zobaczenia, czymś, czego oglądać nie można, a jednocześnie czymś bezwzględnie koniecznym. Osłupienie ma z tym oczywiście wiele wspólnego. Błoto wprawia w stupor, nie pozwala zobaczyć, wzrok musi konfrontować się z nieprzejrzystością, powodując poznawcze rozdarcie. Kaleki obraz to obraz błotnisty. Film ten to nie tylko montażowy wyraz żałoby po przyjacielu, ale także rzadki przypadek żałoby obrazów po swoim twórcy. Czyż *Pasażerka* nie jest obrazem traumy albo

traumą w obrazie? Próba stanięcia twarzą w twarz z nieprzejechaną rzeczywistością, i to stanięcia mimo wszystko? Czy najlepszy film o wojnie nie powinien konfrontować nas z przedstawieniami wprawionymi w osłupienie? Dokończenie *Pasażerki* przy wykorzystaniu nakręconego już materiału być może pozbawiałoby nas czegoś więcej niż odcięcie obrazów od ich przedłużeń. Bez Munka nie można było tego filmu zamknąć, należało wsłuchać się w lukę, która pozostała po jego śmierci. Uwidocznienie rozdarcia było sposobem, by „mimo wszystko” zachować pamięć po ranie. Dlatego też Woroszyński zastanawiał się, czy ludzie, którym przypadło dokończyć ten film, mieliby prawo podjąć ryzyko, *rzucając na szalę to, co należy ocalić, to, co jest już wymownym i pięknym dziełem nieżyjącego twórcy*<sup>50</sup>. *Pasażerka* to film obciążony traumą, film, któremu zadano ranę. Paradoksalnie okaleczenie – jak wyraził się Eberhardt – nadaje temu obrazowi niespodziewaną siłę. Niemożność jego domknięcia mocno na nas oddziałuje. Właśnie w jego brakach, w „wymownych” lukach Jean-Luc Godard doszukiwał się obrazów odkupienia. Lukom tym w *Pasażerce* użyczono głosu, pozwolono, by „błoto przemówiło”. Jest to mowa wydobyta z głębi niemożności mówienia. Kino przemawia przez obrazy, ta osobliwa mowa może zaś obyć się bez słów. Po obozach to właśnie słów nam zabrakło. Język dotarł do swych granic, stał się niewystarczający. Didi-Huberman twierdzi, że *należałoby umieć widzieć w obrazach to, z czego ocalały. Po to, by historia, uwolniona od czystej przeszłości (tego absolutu, tej abstrakcji), pomogła nam otworzyć teraźniejszość czasu*<sup>51</sup>. Montaż *Pasażerki* uwidacznia fakt, że jest to jedynie obraz z-resztkowany. Sprawia jednak także, że jest to obraz rozdarty. Potrzeba nam więc wyobraźni i rozbłysków pamięci. Spojrzenia w nadziei, że jest w nas wystarczająco dużo odwagi, by pewnego poranka rozerwać kontinuum historii<sup>52</sup>. Być może będzie to miało miejsce na jednej z tych wysp w czasie, gdzie spotkają się teraźniejszość i przeszłość.

<sup>1</sup> Wypowiedź ta, podana w 2013 r. przez Polską Agencję Prasową, została wielokrotnie udostępniona przez różne źródła, np.: *Mija 50 lat od premiery filmu „Pasażerka”*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,16947,1,1,Mija-50-lat-od-premiery-filmu-Pasazerka.html> (dostęp: 23.06.2021).

<sup>2</sup> Por. K. Eberhardt, *Film jest snem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 150.

<sup>3</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 23.

<sup>4</sup> Por. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

<sup>5</sup> Por. T. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

<sup>6</sup> Por. W. G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.

<sup>7</sup> P. Kwiatkowska, *Struktury pamięci. Obrazy czasoprzestrzeni w filmie „Pasażerka” Andrzeja Munka*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 22-23.

<sup>8</sup> Orędownikiem takiego pomysłu miał być Tadeusz Zaorski, a nad podjęciem się tego zadania zastanawiali się między innymi Andrzej Brzozowski i Andrzej Wajda. Por. M. Hendrykowski, *Andrzej Munk*, Towarzystwo Więź, Warszawa 2007, s. 122.

<sup>9</sup> Por. S. Wróbel, *Obrazy mimo woli. Wokół obrazu myśli Georges’a Didi-Hubermana*, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2017.

<sup>10</sup> Por. G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 214.

<sup>11</sup> Stwierdzenie takie pada w epizodzie 3A filmu *Histoire(s) du cinéma – La Monnaie de l’absolu* (reż. Jean-Luc Godard, 1998).

<sup>12</sup> Konteksty psychoanalityczne są dla Didi-Hubermana niezwykle istotne. W jego rozważaniach jest obecny również Jacques Lacan i Jean-Marie Charcot. Nazwisko tego drugiego Didi-Huberman łączy z „wynalazkiem hysterii”. Por. G. Didi-Huberman, *Invention de l’Hystérie: Charcot et l’Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982.

<sup>13</sup> W polskich przekładach niemieckie słowo *trauma* często jest tłumaczone jako *uraz*.

- W *Poza zasadą przyjemności* jest to zresztą kontekst, w którym trauma się pojawia. Freud rozważa tam przypadki nerwicy pourazowej (*traumatische Neurose*). Trzeba jednak zaznaczyć, że intencją Freuda było pokazanie, iż trauma nie musi mieć związku z urazem mechanicznym. Por. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- <sup>14</sup> *To samo dziecko, które obserwowałem przy jego pierwszej zabawie, gdy miało półtora roku, w rok później rzucało zabawkę (...) i mówiło przy tym „Idź na wojnę”* (S. Freud, dz. cyt., s. 19-20).
- <sup>15</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>16</sup> G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 99.
- <sup>17</sup> K. Eberhardt, dz. cyt., s. 150.
- <sup>18</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy...* dz. cyt., s. 16.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>21</sup> Por. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Konstelacje*, tłum. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- <sup>22</sup> Pojęcie to pojawia się już w *Przed obrazem*, gdzie Didi-Huberman pisze o połaciach bieli (*pan de blanc*). Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- <sup>23</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy...* dz. cyt., s. 44-45.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 48.
- <sup>25</sup> W. G. Sebald, dz. cyt., s. 11.
- <sup>26</sup> Kościół Marii Panny w Dreźnie przez lata po wojnie pozostawał ruiną. Dopiero w 2005 r. dokończono rozpoczętą w 1985 r. odbudowę. Co jednak istotne, do odbudowy użyto elementów, które ocalały po bombardowaniu. Południowa ściana kościoła jest największym zachowanym fragmentem budynku, a przez swój czarny od ognia kolor wyraźnie odróżnia się od nowych elementów.
- <sup>27</sup> Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem...* dz. cyt., s. 98.
- <sup>28</sup> G. Agamben, dz. cyt., s. 9.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 165.
- <sup>30</sup> W. Benjamin, dz. cyt., s. 321.
- <sup>31</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 201.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>33</sup> Por. J. Derrida, *Szibboleť dla Paula Celana*, tłum. A. Dziadek, FA-art, Bytom 2000.
- <sup>34</sup> Tamże.
- <sup>35</sup> K. Eberhardt, dz. cyt., s. 153.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 154.
- <sup>37</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 201.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 182.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 197.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 196.
- <sup>41</sup> Określenia takiego używał Jean-Luc Nancy. Por. G. Didi-Huberman, *Obrazy...* dz. cyt., s. 193.
- <sup>42</sup> „Stupor”, od którego wywodzi się „osłupienie”, pochodzi od *stupeo*, które w wielu językach stanowi rdzeń dla wyrażen oznaczających głupotę, np. w języku angielskim *stupidity*.
- <sup>43</sup> S. Wróbel, dz. cyt., s. 78.
- <sup>44</sup> A. Wajda, w: *Andrzej Munk*, dz. cyt., s. 11.
- <sup>45</sup> W. Woroszyński, w: *Andrzej Munk*, red. J. Mroszczak, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 105.
- <sup>46</sup> Cytowany przeze mnie fragment książki *Andrzej Munk* różni się nieco od tego użytego w filmie (tamże, s. 108).
- <sup>47</sup> Tamże.
- <sup>48</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy...* dz. cyt., s. 206.
- <sup>49</sup> F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, Flammarion, Paris 1995, s. 68. Cyt. za: G. Agamben, dz. cyt., s. 53.
- <sup>50</sup> W. Woroszyński, dz. cyt., s. 105.
- <sup>51</sup> G. Didi-Huberman, *Obrazy...* dz. cyt., s. 226.
- <sup>52</sup> Por. W. Benjamin, dz. cyt., s. 321.

## Adam Cichoń

Absolwent filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie doktorant na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie przygotowuje rozprawę dotyczącą ekspresji obrazu filmowego w kontekście filozofii kina Gilles’a Deleuze’a. Publikował między innymi w „Kwartalniku Filmowym” i „Sztuce i Filozofii”. Interesują go interdyscyplinarne studia dotyczące obszarów przecinania się filozofii z innymi dziedzinami sztuki.

## Bibliografia

- Adorno, T. W.** (2003). *Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, G.** (2008). *Co zostaje z Auschwitz* (tłum. S. Królak). Warszawa: Sic!
- Barthes, R.** (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (tłum. J. Trznadel). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Benjamin, W.** (2012). O pojęciu historii. W: W. Benjamin, *Konstelacje* (tłum. A. Lipszyc, A. Wołkowicz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino 1. Obraz-ruch, Kino 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Derrida, J.** (2000). *Szibboleet dla Paula Celana* (tłum. A. Dziadek). Bytom: FA-art.
- Didi-Huberman, G.** (1982). *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- Didi-Huberman, G.** (2008). *Obrazy mimo wszystko* (tłum. M. Kubiak Ho-Chi). Kraków: Universitas.
- Didi-Huberman, G.** (2011). *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki* (tłum. B. Brzezicka). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Eberhardt, K.** (1974). *Film jest snem*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Freud, S.** (2005). *Poza zasadą przyjemności* (tłum. J. Prokopiuk). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hendrykowski, M.** (2007). *Andrzej Munk*. Warszawa: Towarzystwo Więż.
- Kwiatkowska, P.** (2003). Struktury pamięci. Obrazy czasoprzestrzeni w filmie „Pasażerka” Andrzeja Munka. *Kwartalnik Filmowy*, (43), ss. 22-47.
- Sebald, G. W.** (2012). *Wojna powietrzna i literatura* (tłum. M. Łukasiewicz). Warszawa: W.A.B.
- Woroszyński, W.** (1964). *Andrzej Munk*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wróbel, S.** (2017). *Obrazy mimo woli. Wokół obrazu myśli Georges'a Didi-Hubermana*. Kalisz: Galeria Sztuki im. Jana Tarasina.

### Keywords:

Andrzej Munk;  
Jean-Luc Godard;  
Georges  
Didi-Huberman;  
trauma;  
unimaginable;  
Polish cinema

### Abstract

Adam Cichoń

#### ***The Passenger: An Image Extracted from Mud***

At the fiftieth anniversary of the premiere of Andrzej Munk's *The Passenger*, Tadeusz Lubelski said that for Jean-Luc Godard, *this* was the best war film ever directed. Although it would be difficult to find documents confirming these words, the author of the article decided to rethink this statement and answer the question why *The Passenger* could be considered as the best war film. In so doing, the author attempts to perform the “work of imagination” which Didi-Huberman proposed as a method of fight against “the unimaginable”, a fight which is always undertaken “in spite of all”. In this article, the premises of Didi-Huberman's

method and Benjamin's historical materialism are used to rethink *montage* in *The Passenger*. This work is a unique example of a film finished after the death of its author. The unusual *montage* used in *The Passenger* invites reflection about the trauma of image. At the same time, it is an exceptional testimony of image extracted from the mud of "the unimaginable", an image saved from oblivion.

