

- Loshitzky Y., 2001, *Identity Politics on the Israeli Screen*, Austin.
- Shohat E., 2010, *Israeli Cinema East/West and the Politics of Representation*, London.
- Yosef R., 2004, *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*, New Brunswick.
- Yosef R., 2011, *Homonational desires – masculinity, sexuality and trauma in the cinema of Eytan Fox*, w: *Israeli Cinema Identities in Motion*, eds. M. Talmon, Y. Peleg, Austin.
- Zerubavel Y., 2000, *The mythological Sabra and Jewish past: trauma, memory and contested identities*, "Israeli Studies", nr 7.

Semiotyka twarzy kata i ofiary

MAREK HENDRYKOWSKI

Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Semiotyka twarzy kata i ofiary* [Semiotics of the hangman and victim's faces]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 352–363. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

Murderous ideologies drive and fabricate innumerable forms of social falsehood. One of the objects of the perfidious falsification of reality generated in the totalitarian system is the human face. Drawing on classics of Polish and world cinema, and also on the memory of culture, Marek Hendrykowski's study contains a semiotic analysis of the deep structures of images, which present the executioner-victim based on violence executioner as a variant of inter-human relations in totalitarian systems.

KEYWORDS: victim, hangman, face, totalitarianism, normal, monster, totalitarian interface, poetics, aesthetics, rhetorics, photography, image, moving image, fact, reality, memorization, testimony, atrocity, degradation, constraint, abuse, prison, concentration camp, gulag, repression, violence, tyranny, dictator, cinema, art of film

Obraz, który oglądaliśmy niezliczoną ilość razy: na rycinach, rysunkach, obrazach malarzkich, fotografiach, w filmie, w telewizji i w Internecie. Kaci oraz bezbronne ofiary. Zadawanie cierpienia i uśmiercanie przemienione w spektakl (Foucault 1998, s. 53 i nast.). Sceny kaźni tylekroć pojawiały się w ikonografii, iż można mówić o istnieniu pewnych stałych powszechnego wyobrażenia. Nie znaczy to, że wszystko jest w nim oczywiste. Na przykład pokazywanie bądź zasłanianie twarzy. Dlaczego kat w erze nowożytnej występował podczas egzekucji w masce zakrywającej twarz? Czy chodziło tylko o zachowanie anonimowości wykonawcy wyroku? Dlaczego bezbronnym ofiarom zaklemano przed egzekucją usta, zakrywano oczy albo zasłanianie workiem głowę? Czego obawiali się z ich strony wykonawcy egzekucji?

Z odpowiedzią na serię postawionych tu pytań trzeba się będzie jeszcze wstrzymać. Na razie musi nam wystarczyć jedno wyjściowe spostrzeżenie: relacja kat–ofiara ukazana w dziele sztuki czyni twarze obu stron obiektem psychospołecznej konfrontacji. Podlegają one utekstowieniu, a co za tym idzie, wtórnej semantyzacji, która sprawia, że przemoc, zbrodnia i kaźń (na przykład w przeraźliwych egzekucjach przedstawionych przez Goyę w cyklu rycin „Okropności wojny”, 1810–1815) stają się zdarzeniami upiornego spektaklu.

1. Konfrontacja

Twarze kata i ofiary różnią się od siebie wpisanym w nie układem ról. Groźne i władcze oblicze kata wyraża dokonywanie aktu przemocy na drugim człowieku. Stąd bierze

się w nim główny akcent przekazu oparty na wyniosłym demonstrowaniu bezwzględnej, absolutnej przewagi nad znajdującą się w jego mocy bezbronną ofiarą. Twarz oprawcy wyraża dominację. Dominator zachowuje i okazuje pełną władzę nad tym, kogo katuje. Twarz ofiary, przeciwnie, zawiera w sobie ekspresję poniżenia. W egzekucyjnym widowisku, częstokroć adresowanym do widzów, jedna z tych twarzy staje się dopełnieniem drugiej, i vice versa.

Bardzo istotna jest przy tym pozycja świadka-observatora[1]. Rytualny akt dokonywanej przemocy polega na udziale w okrutnym widowisku kata i ofiary, przy ewentualnej – niekiedy zamierzonej i przewidzianej, kiedy indziej absolutnie niepożądanego i wykluczonego – obecności osób trzecich stanowiących widownię. Kat średniowieczny zakrywał twarz kapturem. Kat nowożytny, od czasów rewolucji francuskiej, staje się wszechmocnym egzekutorem nowego prawa: wykonawcą absolutnie słusznych wyroków ludowych trybunałów. Dlatego działa z odsłoniętą twarzą. Dokonując egzekucji w imieniu tłumów „obywateli”, jest ramieniem sprawiedliwości i z tego poczucia oraz wzniosłego względu nie musi już ukrywać przed nikim własnego oblicza.

Poniżenie bezbronnej ofiary odbywało się publicznie. Publiczność stawała się niezbędną częścią widowiska. Mordując na szafocie tysiące ludzi będących uosobieniem ancien régime'u, funkcjonariusze rewolucji francuskiej podczas okrutnych spektakli egzekucyjnych wszem i wobec demonstrowali zgromadzonym na nich widzom, że dawna władza upadła i nie istnieje, a nowa – w postaci bezwzględnych oskarżycieli i sędziów oraz okrutnego kata – ma absolutną przewagę nad poniżanymi reprezentantami władzy poprzedniej.

Kaci obsługujący gilotynę najlepiej i najsukuczniej legitymizowali w oczach tamtej widowni rację stanu, jaką kierował się nowy ustrój. Spadające głowy ofiar, chwilę później unoszone za włosy w górę i ostentacyjnie demonstrowane ogółowi, stawały się nie tylko widomym znakiem, ale i osobliwym corpus delicti ostatecznej nieodwracalności skutków zaprowadzania we

Francji nowego porządku. Nic dziwnego, że w Muzeum Miasta Paryża można natrafić na liczne przedstawienia malarskie i graficzne scen kaźni z tamtych czasów.

2. Memoryzacja

Warto w tym miejscu wprowadzić na użytek naszych dalszych rozważań termin „memoryzacja twarzy”. Termin ten zostanie roboczo zdefiniowany następująco: memoryzacją twarzy – w psychospołecznym i antropokulturowym rozumieniu tego zjawiska – są wszelkie formy rejestracji ludzkiego oblicza dokonywane po to, by utrwalić i uwiecznić wizerunek człowieka. Na przestrzeni stuleci służyły temu celowi: rzeźba, rysunek i obraz malarski. W wieku XIX była to na przykład (ale nie tylko) maska pośmiertna. Od momentu wynalezienia dagerotypii i fotografii, formą coraz powszechniejszą stał się najpierw zapis na szkle, a następnie na błonie światłoczułej, z której reprodukowano odbitki fotograficzne. Ważne przy tym, by nie zapominać, iż wyjściową podstawę tych reprodukcji stanowił za każdym razem negatyw obrazu.

Dotykamy w tym miejscu podstawowego zagadnienia, jakim jest widmowość relacji kat–ofiara zarówno na poziomie jednostkowym, jak i na poziomie społeczeństwa. Tym, co nieodmiennie fascynuje artystów, jest rozszczepienie osobowości: nie tylko indywidualnej, ale także tej zbiorowej, czyli „osobowości” danej wspólnoty. Związany z ostentacyjną deklaracją zła, moment „rozdania ról” i związanej z nim

[1] W sekwencji oblężenia Jasnej Góry w *Potopie* Jerzego Hoffmana stajemy się świadkami kapitalnie obmyślanej dramaturgicznie przez Henryka Sienkiewicza, konfrontacji dwóch kondotierów tamtej wojny: Kmicica i Kuklinowskiego. Najpierw Kuklinowski torturuje schwytanego po wysadzeniu kolubryny Kmicica, znęcając się okrutnie nad bezbronnym jeńcem. Nagły zwrot akcji sprawia, iż role kata i ofiary się odwracają. Poza murami klasztoru Kmicic dopada swego oprawcę i, mszcząc się na nim w mrozącym krew w żyłach theatrum okrucieństwa, przypieka go na wolnym ogniu. W obu scenach to Kmicic – najpierw jako ofiara, potem mściwy kat – jest medium empatii widza.

transformacji jednostki potrafili oni ukazać z niezwykłą sugestywnością. Celowali w tym ekspresjoniści, a wśród nich zwłaszcza Bertolt Brecht: najpierw w *Operze za trzy grosze* (1928, na motywach XVIII-wiecznej *Opery żebraczej* Johna Gaya), a kilkanaście lat później w *Karierze Artura Ui* (1941).

Widmowa metamorfoza zwykłego człowieka i zwykłego społeczeństwa przegradzającego się w złowrogie monstrum stanowi wielki temat sztuki XX wieku, odziedziczony w pewnej mierze po artystach tworzących w stuleciach poprzednich (Bosch, Dürer, Bruegel Starszy, Goya, Daumier i in.). Jeden z kluczowych elementów ikonograficznych poetyki tych przedstawień stanowi spotwornienie: monstrializacja ludzkiego oblicza. Zarówno w postaci fikcjonalnej (będącej dziełem artystycznej wyobraźni), jak i w wersji dokumentarnej – jako realistyczna forma zapisu okrucieństw i zbrodni.

Do bogatego rejestru prezentacji przeszłości wiek XX dorzucił kolejną – niezmiernie sugestywną – formę notacji ludzkiego wizerunku w postaci ruchomych obrazów filmowych, telewizyjnych, cyfrowych. Dziś wiemy, że utrwalenie obrazu twarzy może obejmować bardzo różne techniki wykonania i sposoby rejestracji. Dokonywano go i nadal się dokonuje za pośrednictwem rozmaitych mediów: rzeźby, grafiki, malarstwa, fotografii, kinematografii, telewizji, telefonii komórkowej etc. W każdym z nich chodzi jednak o to samo: by zarejestrować i uwiecznić wygląd twarzy człowieka – za jego życia, a także moment po śmierci.

Owo *post mortem* nabiera szczególnego znaczenia w chwili, gdy przedmiotem uwagi uczynimy wizerunki twarzy katów i ofiar jako *pars pro toto* okrutnego przedstawienia kaźni. Od bieżących doświadczeń współczesności, w której – za sprawą fotografii prasowej, telewizji i nowych mediów – obrazy okrucieństwa i przemocy stały się w obiegu społecznym powszechnie obecną codziennością, powróćmy jeszcze do pamięci historii zapisanej na niezliczonych kliszach i taśmach. Zapis taki zapoczątkowała XIX-wieczna fotografia. Po niej przyszło kino, a w nim niezliczone obrazy okrucieństw wojny:

zarówno fikcjonalnych, jak dokumentarnych. W wieku XX na niebywałą skalę przemoc zaczęła być eksponowana w ikonosferze państw totalitarnych (Rosja sowiecka, Niemcy hitlerowskie), które uczyniły z niej osobliwe narzędzie eksportu autopromocji i propagandy strachu.

Fotografując czy filmując kata i jego ofiarę, uwiecznia się nie tylko ich, ale przede wszystkim popełniany czyn. Rzeczą szczególnie intrygującą z badawczego punktu widzenia jest – świadczący o schizofrenicznym rozszczepieniu pospólnej zbiorowej jaźni, typowej dla ówczesnych systemów totalitarnych – syndrom fotografowania i filmowania dokonywanych przez nie zbrodni. Nie tylko komunizm, faszyzm i nazizm, ale również rozmaite inne reżimy autorytarne mniej lub bardziej oficjalnie sporządzały, prowadziły i gromadziły tego rodzaju potworną dokumentację.

Jeśli mówimy o specyficznym rozdwojeniu jaźni takich społeczeństw i systemów, to dlatego, że zdarzało się wielokrotnie, iż gromadzone przez nie archiwa pewnego dnia zamieniały się w groźny dowód, którego w momencie klęski zbrodniczego reżimu należy się pozbyć. Widmo ujawniało rzeczywisty obraz i fakt. Z jednej strony, wchodzi zatem w grę dokumentowanie, a z drugiej, całkiem przeciwnie – zacieranie wszelkich śladów dokonanego bestialstwa. Sfotografowana czy sfilmowana twarz oprawcy przestaje być anonimowa, okazując się pewnego dnia *corpus delicti* załączonym do aktu oskarżenia oprawców. Bezkarne dotąd bezwstyd udokumentowanego morderczego działania spotyka się tutaj i konfrontuje z osobistym lękiem totalitarnych zbrodniarzy przed poniesieniem osobistej odpowiedzialności za popełnione czyny.

Zapisać na własny użytek, a w razie konieczności definitywnie zniszczyć – oto generalna dyrektywa zbrodniczych systemów. Nie wszystko jednak w ostatniej chwili dogorywania reżimu zniszczono. Po wojnie Polska znalazła się w posiadaniu unikatowego w skali światowej zbioru materiałów historycznych zgromadzonych w zbiorach działającej przy Ministerstwie Sprawiedliwości instytucji o nazwie Główna

Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce. Pracująca dla tej komisji pisarka Zofia Nałkowska nieprzypadkowo nadała cyklowi swoich ośmiu opowiadań o czasach hitlerowskiego ludobójstwa tytuł *Medaliony* (1946). Materiał, jaki do nich zebrała podczas pracy w Komisji, pochodził z jednego źródła. Stały się nim wstrząsające relacje nielicznych ocalałych, którzy przeżyli Zagładę.

Medalion jest czymś, rzec by można, podobnie osobistym. Medalion to zapis wizerunku i pamięci o człowieku – jego podobizną noszoną bezpośrednio przy sobie przez drugiego człowieka. We wnętrzu medalionu, w jego sercu, znajduje się zazwyczaj czyjaś kochana twarz. Medalion noszony na piersi należy do rzeczy najbardziej osobistych – przez akt noszenia przy sobie intymnie skontaktowanych z ciałem. Najczęściej bywa komuś podarowany. Dla właściciela bądź właścicielki staje się przedmiotem drogocennym, mającym magiczną właściwość przechowywania pamięci.

Medalion (typowy dla chrześcijańskich ceremoniałów funeralnych, do dzisiaj często umieszczany na nagrobkach) komunikuje o czymś istnieniu, trwałej obecności tego kogoś w świecie drugiego człowieka. Jako przedmiot materialny i zarazem symboliczny, jest rodzajem powiadomienia o kimś szczególnie drogim dla posiadacza lub posiadaczki, ale także o jego utracie, na której bezpowrotność stanowi remedium. Twarz umieszczona w wnętrzu medalionu staje się zapisem wiecznej pamięci: przekazem komunikującym o istnieniu kogoś, kogo już nie ma wśród żywych.

3. „U nas w Auschwitzu”

Co się dzieje z człowiekiem, kiedy wewnątrz obozowego piekła traci całkowicie swoją tożsamość i staje się pewnego dnia anonimowym numerem? Wyrafinowana perfidia „archipelagu gułag” oraz systemu nazistowskich obozów koncentracyjnych polegała na zupełnym odarcie uwięzionego i systematycznie zamęczanej przez oprawców jednostki z jej tożsamości: z bycia osobą ludzką. W łagrach i w lagrach ludzie stawali się pozbawionym własnych zna-

mion osobistej identyfikacji więźniem bądź więźniarką. Po odebraniu rzeczy osobistych pierwszą czynnością było upokarzające ogolenie głowy. Zdarzały się jednak niezwykle wyjątki. Anna Pawełczyńska relacjonuje w swej znakomitej książce:

Kobiety z jugosłowiańskiej partyzantki przybyły do obozu jako zwarta, dynamiczna grupa. Weszły do obozu jak oddział wojska, który żąda praw należnych jeńcom. Tylko one wymogły na władzach obozowych ustępstwa: nie pozwoliły sobie golić głów i stanowiły jedyną wśród Zugangów grupę kobiet, którą zewnętrznie wyróżniały długie włosy. Ta zewnętrzna oznaka odrębności stanowiła symbol wielkiej konsolidacji i zdecydowanej postawy oporu. (Pawełczyńska 1995, s. 89)

Opisana wyżej sytuacja była czymś niezwykłym i wyjątkowym. Za drutami z reguły wszystko przebiegało całkiem inaczej. Kolejne upokorzenia, metodycznie jedno po drugim, zmierzały do całkowitego pozbawienia jednostki akcesoriów i wszelkich przejawów własnego ja.

Po ogoleniu głowy następował przydział jednakowego dla wszystkich obozowego minimum: pasiak, czapka więzienna, trepy, metalowa miska, łyżka. Kolejne upokorzenie stanowiło ślad niezatarty do końca życia. Nadając i tatuując na przedramieniu numer obozowy, w tym samym momencie zabierano uwięzionemu człowiekowi jego twarz, imię i nazwisko, dotychczas posiadaną osobowość. Odtąd zmienił się w wytatuowaną na skórze anonimową liczbę porządkową, stając się rzeczą zapisaną w obozowym systemie identyfikacyjnym i bez reszty do niego należąca.

Było jednak coś jeszcze, co do dzisiaj robi wstrząsające wrażenie: fotografia obozowa. Kat fotografujący swą ofiarę. Zdjęcie wykonane w pełnym świetle, w półzbliżeniu, en face i z profilu. Zapisana w codziennej kulturze i kultywowana przez nią podmiotowość samej fotografii w tym wypadku nie istniała. Chodziło wyłącznie o wizualną identyfikację więźnia: jego wygląd i obraz twarzy zdjęty na martwym tle i przechowywany w kartotece. Te zdjęcia są dla współczesnego człowieka czymś porażającym – poprzez odkrycie losu Innego. Przyglą-

damy się im, mimo iż ani wtedy, ani nigdy nie były przeznaczone do oglądania. Wykonane na potrzeby dokumentacji danego więzienia lub obozu – miały pozostać na zawsze dokumentem specjalnego przeznaczenia.

Dzisiaj fotografie te spełniają funkcję zupełnie inną niż tamta – w jej pierwotnym przeznaczeniu. Znajdują się na nich podobizny rzeszy ludzi, których nie ma: uwięzionych, przesłuchiowanych, dręczonych, zesłanych, będących obiektem zbrodniczych eksperymentów medycznych, zamęczonych na śmierć, zgładzonych w wyniku masowej eksterminacji. Każda z nich jest jak imię i nazwisko na apelu poległych. Zdjęcia twarzy odbierają ofiarom ich anonimową bezmienność, a przywracają im tożsamość na moment przed uśmierceniem. Jako element kartoteki, fotografie te stają się często jedynym świadectwem tego, co stało się z człowiekiem, o którym nic więcej nie wiadomo.

Oto jedna z milionów ofiar stalinowskiego terroru, wielki rosyjski poeta, Osip Mandelstam na zdjęciu wykonanym po pierwszym aresztowaniu przez NKWD w 1934 i kolejnym – w roku 1938.

Oto więzień nr 4859, schwytyany w ulicznej łapance polski żołnierz „Tomasz Serafiński” (pod tym fikcyjnym nazwiskiem ukrywał się konspirator Polski podziemnej, młody oficer Witold Pilecki) w obozowym pasiaku KL Auschwitz. Pilecki przeżył jedno piekło – hitlerowskie, aby już po wojnie zginąć w drugim – stalinowskim. I za drutami Auschwitz, i za bramą ubeckiej katowni przy Rakowieckiej zrobiono mu rutynowe więzienne zdjęcia.

Oto ciężko chory, wygłodzony i wycieńczony obywatel szwajcarski Bogdan Eugène Junod, przed wojną powszechnie znany jako Eugeniusz Bodo. Na fotografii ledwie można rozpoznać rysy twarzy sławnego polskiego aktora – pogrążonego w ciężkiej depresji, po wielu miesiącach uwięzienia i przesłuchań na moskiewskich Butyrkach – z wielodniowym zarostem i owrzodzoną głową.

Są też – częstokroć wykonane tym samym aparatem i tą samą ręką – całkiem inne fotografie: katów i obozowych oprawców. Himmler,

Hoess, Liebehenschel, Baer, Mengele, Eichmann, Jagoda, Jeżow, Beria, Błochin, Sierow, ale także oprawczyni kobiety, między innymi wślawniona bestialskim okrucieństwem wobec więźniarek kobiecego obozu koncentracyjnego KL Auschwitz-Birkenau, nadzorczyni SS, Maria Mandl. To ją, przedziwnym zrządzeniem losu, spotkała po wojnie w krakowskim więzieniu przy Montelupich zatrzymana przez funkcjonariuszy UB i skazana na dziesięć lat za przynależność do organizacji Wolność i Niepodległość, była więźniarka tego obozu, Stanisława Rachwał.

4. Kat i ofiara na ekranie

Niesławny *Żyd Süß* Veita Harlana (1940) zawiera w sobie dwie porażające sekwencje przemocy. Najpierw epizod, w którym tytułowa postać, upozowana na potwora w ludzkim ciele, w wyrafinowany sposób znęca się fizycznie i psychicznie nad młodą kobietą, demonstrując swej ofierze dobiegające przez okno z pobliskiego więzienia krzyki jej torturowanego narzeczonego. W finale natomiast oglądamy okrutną egzekucję niedawnego oprawcy wykonaną w specjalnej klatce na oczach mieszkańców miasta. W historycznym kostiumie opowieści, której akcja dzieje się w XIII-wiecznej Wittenberdze, dokonano tutaj perfidnego zabiegu przeniesienia wymowy odrażających czynów. Tak właśnie – sugeruje filmowy narrator – postępowali zawsze z nami Niemcami podstępni Żydzi. Czas najwyższy z tym skończyć i definitywnie się z nimi rozprawić.

Zwraca uwagę zapisana w rozwoju opowieści analogia w postaci paralelnej konstrukcji znaczeniowej obu sekwencji. Analogia ta uwidacznia się szczególnie, gdy porównać z sobą relacje kat–ofiara, ofiara–kat, z którymi widz ma do czynienia w obu wspomnianych epizodach. Oba demonstrują ekranowy spektakl okrucieństwa i są równie szokujące. Każdą zostaje zamieniona w perwersyjne widowisko. W perfidny sposób film Harlana sieje masową nienawiść, ilustrując propagandową tezę naziistowskich Niemiec o rzekomo sprawiedliwej zamianie ról ofiary i oprawcy. Ten, który katował, trafia w końcu w ręce kata.

Epatowanie przemocą, choćby najbardziej sugestywne i przerażające widowie, to jeszcze nie artyzm. *Żyd Süß* nie jest żadnym dziełem sztuki filmowej, a prymitywny sposób ukazania twarzy kata i ofiary nie wykracza w nim poza ekranową pornografię przemocy. Nie znaczy to bynajmniej, że sceny przemocy i kaźni z natury swej nie powinny stanowić tematu w sztuce w ogóle (rodzimego przykładu dostarcza wstrząsający cykl egzekucji na obrazach Andrzeja Wróblewskiego) czy w sztuce filmowej.

Kino światowe – uprawiając na ekranie grę fizjonomii w kontekście tematu kata i ofiary – wielokrotnie osiągało wyżyny sztuki filmowej, czerpiąc dla siebie ze źródeł twórczej synergii: aktorskiej, reżyserskiej, inscenizacyjnej, operatorskiej itd. Po raz pierwszy z tak niebywałą ekspresją dokonało tego w dwu niekwestionowanych arcydziełach kina niemego. Jednym z nich była *Złamana lilia* Davida Warka Griffitha (niezapomniany uśmiech dręczonej i bitej przez brutalnego ojca bohaterki, 1919), drugim *Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera (1927). W tym ostatnim – ekspresja (nie)ludzkiego cierpienia znalazła niebywale skondensowany wyraz: już nie w pojedynczej scenie, czy sekwencji, lecz – poprzez najdalej idącą ascezę środków aktorskich – w świadomie minimalistycznej koncepcji poetyki filmu.

Dreyerowi udało się przedstawić dramat Joanny jako walkę o własną godność i duszę. Ujęcie po ujęciu i i scena po scenie, oglądamy rozprawę grona katów z ofiarą będącą w stanie łaski wiary. Podsądna przez cały czas znajduje się w niewoli możliwych tego świata, którzy ją osaczają, dręczą, poniżają i sądzą, a jednocześnie jej niezłomne „ja” pozostaje dla nich niedosiężne. Oprawcami są tu duchowni strażnicy wiary, ale osobą prawdziwie wierzącą (i wątpliwą) jest prosta zwykła dziewczyna z ludu.

Ostatnie chwile życia Joanny d'Arc reżyser przedstawił jako ekranowe misterium, wykorzystując formę średniowiecznego widowiska pasyjnego. Tytułowe męczeństwo (męka, pasja) zostało w tym filmie ukazane z niebywałym kunsztem artystycznym: poprzez niezwykle sugestywnie zaaranżowaną mowę ciała ofiary

(w roli Joanny Renée Falconetti), ze szczególnym podkreśleniem jej twarzy i spojrzeń (wielkie plany, kompozycja kadru, światło) jako elementów wyrażających życie wewnętrzne postaci i konflikt racji, jakimi się one kierują.

Andrzej Munk podszedł do podobnego zadania w sposób odmienny niż poprzednicy, koncentrując uwagę na zwykłości niewyobrażalnych rozmiarów zbrodni popełnianych w obozach koncentracyjnych. Węzeł dramaturgiczny jego filmu stanowi dwukrotne spotkanie kata i ofiary: oprawczyń i więźniarki Auschwitz. *Pasażerka* (1961–1963) demonstrowa moment konfrontacji między nimi: najpierw w obozie, a następnie na statku kilkanaście lat po wojnie. Sceny z obozowego piekła są tu retrospekcją osiagającą niezwykłą siłę filmowego wyrazu. Na transatlantyku role się zmieniają, ale przeszłość powraca i po latach dopada Martę, która nie jest już ofiarą, i Lisę, która nie chce pamiętać i daremnie próbuje zapomnieć, że była kiedyś oprawczynią jako obozowa aufseherin.

Konfrontację obu kobiet zaaranżował Munk jako fascynujący spektakl twarzy^[2]. Z jednej strony, lodowato zimne, maskowate i nienaturalne oblicze Lisy, z drugiej – pełna ludzkiego ciepła, naturalna twarz Marty. Obie są zwyczajnymi pasażerkami na statku pasażerskim, a jeszcze niedawno toczyły z sobą okrutny, bezwzględny pojedynek o panowanie nad drugim człowiekiem, o zachowanie człowieczeństwa w nieludzkim świecie i o życie. Dzięki fenomenalnemu wykorzystaniu w funkcji dramatycznej gry twarzy i spojrzeń, *Pasażerka* – podobnie jak nakręcona niemal w tym samym czasie przez Andrzeja Brzozowskiego ekranizacja opowiadania Zofii Nałkowskiej *Przy torze kolejowym*

[2] Mówiąc „spektakl twarzy” w *Pasażerce*, mam na myśli nie tylko dwie protagonistki dramatu, lecz także galerię innych postaci (męża Lisy, komendantkę obozu żeńskiego, obozowych oprawców, zwyczajne, niemal jowialne oblicze żołnierza zakładającego maskę i wrzucającego cyklon B do komory gazowej krematorium), a zwłaszcza fenomenalną w swym wyrazie epizodyczną postać przewodniczącego międzynarodowej komisji wizytującej obóz, której rysów i niepowtarzalnego wyrazu dostarczył Kazimierz Rudzki.

(1963) – stanowi po dzień dzisiejszy jedno z najznakomitszych przedstawień psychospołecznej złożoności relacji kat–ofiara w kinie światowym.

Nie tylko fabuła, ale również polski dokument filmowy notuje w zakresie semiotyki obrazów kata i ofiary szereg doniosłych osiągnięć artystycznych. Należą do nich między innymi: eksplorująca technikę zdjęciową repollero etiuda studencka Miłko Panova *Z podniesionymi rękami* (1985), *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* i *Simon Wiesentahl* Jolanty Dylewskiej (oba 1993), dalej *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego (1998) oraz *Portrecista* Ireneusza Dobrowolskiego (2005). Ten ostatni dokument opowiada historię obozowego fotografa, więźnia KL Auschwitz, Wilhelma Brasse, który przeżył obóz tylko dlatego, że za drutami znalazł pracę w atelier: pod nadzorem obozowego gestapo wykonując własnoręcznie niezliczoną ilość dokumentacyjnych fotografii.

W archiwach świadectw czasu Zagłady znajdują się również inne zbiory fotograficzne zdjęć wykonanych na terenie obozu. Należą do nich: przechowywany w zbiorach Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie prywatny album

[3] W roku 2008 Erik Nelson zrealizował, opierając się na tym materiale, głośny dokument telewizyjny pt. *Zdjęcia z albumu nazistów* (*Nazi Scrapbooks from Hell: The Auschwitz Albums*, prod. Creative Differences Productions, Inc. dla National Geographic Channel).

[4] Brytyjski filmowiec i dziennikarz telewizyjny Peter Morley zarejestrował wspomniany wyżej wywiad z siostrą Hitlera w Berchtesgaden wspólnie z Cyrilem Bennettem, emitowany w ramach telewizyjnego cyklu „Tyranny. The Years of Adolf Hitler” (1959). Kilkadziesiąt lat później materiał ten został włączony do słynnego dokumentu montażowego pt. *Hitler’s Family: In the Shadow of the Dictator* (real. Oliver Halmburger, Thomas Staehler, 2005). Dla tematu semiotyki twarzy kata i ofiary, któremu poświęcone jest niniejsze studium, doniosłe znaczenie ma jeszcze inny dokumentalny film nakręcony dwadzieścia lat później przez Petera Morleya. Nosi on tytuł *Kitty: Return to Auschwitz* (1979).

[5] Z należytą wnikliwością analizuje te przedstawienia Katarzyna Mąka-Malatyńska w książkach:

esemana Karla Hoeckera, na który składa się 116 zdjęć z życia administratorów i dowódców niemieckiego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau i z Międzybrodzia Bialskiego, gdzie wypoczywali funkcjonariusze SS, oraz przechowywany w Yad Vashem w Jerozolimie tzw. „Album Lilly”. Jego umowna nazwa pochodzi od imienia byłej więźniarki Lilly Jacob Zelmanovic-Meier, która zaraz po wojnie znalazła i uratowała album zawierający 193 zdjęcia z funkcjonowania KL Auschwitz-Birkenau wykonane ręką esemana. Nie tylko fotografie z wnętrza obozu, ale także wczesne zdjęcia uśmiechniętych funkcjonariuszek i funkcjonariuszy Trzeciej Rzeszy wypoczywających po ciężkiej pracy robią dzisiaj wstrząsające wrażenie[3].

Stereotypowe wyobrażenie kata zawiera w sobie refleks oczekiwanej potworności wypisany na jego twarzy. Nie tylko oprawca (tyran, zbrodniarz, bezwzględny dydaktor) staje się istotą odrażającą i monstrualną. Oczekujemy, że potworne musi być także wszystko, co jest z nim związane, w tym ludzie z najbliższego otoczenia i osoby blisko spokrewnione:

„Intrygujące było to, że obok mnie siedzi siostra największego zbrodniarza, o jakim słyszałem, i, że jest to skromna, prosta i bardzo spokojna kobieta. Zupełnie inna niż Hitler. Nie mogłem uwierzyć, że ten potwór miał taką siostrę. Kompletnie przeciwieństwa. Miałem wrażenie, że tych dwoje nic nie mogło łączyć” – tak wspominał wywiad z młodszą siostrą Hitlera, Paulą (Paulą Wolf) przyprowadzony w lutym 1958 dla telewizji Rediffusion, w cyklu rozmów z ludźmi, którzy osobiście znali Hitlera, brytyjski dokumentalista Peter Morley[4].

Z perspektywy społeczeństwa żyjącego na co dzień w normalnym świecie masowe zbrodnie totalitaryzmu i ich skala stają się czymś porażającym ludzką wrażliwość, niewyobrażalnym i niepojętym. Towarzyszy temu efekt „utrąty rzeczywistości”. Zwyczajność (resp. banalność) zła od dawna intryguje współczesnych filozofów, badaczy kultury, ale także artystów. Powstały na ten temat dziesiątki znakomitych utworów literackich i wybitnych filmów[5]. Kino, po-

dobnie jak fotografia, pozwala w niezmiernie przenikliwy sposób wydobyć na jaw i ukazać powikłany, wewnętrznie złożony, ambiwalentny charakter tego typu przedstawień. Z jednej strony, są one przeraźliwie realne, z drugiej – niosą z sobą niebywale nośną znaczeniowo fantazmatyczność. Należy ją tu rozumieć jako szczególny – naznaczony dwoistością – tryb doświadczenia przemocy.

Relacja oprawca–ofiara rozpatrywana w jej aspekcie psychospołecznym ma charakter widmowy także w innym sensie: widma osobowości. Oto zwyczajny z wyglądu człowiek, obywatel cywilizowanego państwa, staje się pewnego dnia oprawcą, a inny – wyglądający równie zwyczajnie jak tamten – przeistacza się w jego ofiarę.

Bodaj najbliższej uchwycenia złowieszczej fantazmatyczności tej okrutnej przemiany był przed laty Lordan Zafranović w jugosłowiańskim filmie *Okupacja w 26 obrazach* (1978), którego dramatyczna akcja dzieje się w ogarniętym wojną wielonarodowym Dubrowniku pod okupacją włoską i pod rządami ustaszy. Obserwujemy moment, w którym pewnego dnia piękne dotąd adriatyckie miasto przeobraża się w upiorną Ragusę. W jednej chwili zwykłość dotąd ucywilizowana (zapisana między innymi w twarzy przyszelego oprawcy) zamienia się w potworność. Cały świat zatracą ludzki wymiar i sens, przeistaczając się w arenę masowej zbrodni i miejsce niewyobrażalnie okrutnej kaźni.

Upiorny spektakl okrucieństwa i bestialstwa z udziałem zwykłych dotąd ludzi zamienia wszystko, co ich otacza, w totalny chaos. W tych warunkach człowiek może się przed nim obronić tylko próbując ocalić własne człowieczeństwo w dostępnej mu skali symbolicznego działania. Tak właśnie postąpiła w ostatnich chwilach swojego życia legendarna Mala Zimetbaum, tuż przed publicznie wykonywaną egzekucją uderzając w twarz esesmana przy szubienicy, co było czynem nienotowanym w dziejach obozu.

Z niezwykle sugestywnością filmowego wyrazu pokazał fenomen przemiany zwykłego człowieka w ofiarę zbrodniczego reżimu Ro-

berto Begnini w tragikomedii *Życie jest piękne* (1997). Reżyser i aktor w jednej osobie wzbogacił postać bohatera swej opowieści Guida o odmowę przyjęcia roli, jaką wyznacza mu system. Ofiara, która usiłuje zachować godność i bronić się uśmiechem. Twarz aktora, jego reakcje na okrutną rzeczywistość, w jakiej się znalazł, ekspresyjny sposób poruszania się i wspomniany wyżej uśmiech – stanowią *pars pro toto* tragedii. Guido w mistrzowskiej kreacji Begniniem to kłown, błazen, wisielczy wesołek – ktoś, kto na przekór wszelkim okolicznościom i wbrew własnemu doświadczeniu nie przyjmuje do wiadomości tragizmu swojej sytuacji i siebie w roli ofiary. Uśmiech Guida staje się przejmującym wyrazem jego absolutnej niezgody na nią.

Czy istnieje coś, co łączy oblicze kata z obliczem ofiary? Odpowiedź na to pytanie okazuje się zaskakująco prosta. Łącznikiem pomiędzy nimi jest za każdym razem wymierzony przeciw człowiekowi i społeczeństwu system sprawowania władzy. System, który ich – tak, a nie inaczej – określił i „obsadził” w dwóch przeciwstawnych rolach[6]. To on nadaje im znaczenie. Konfrontacja obu tych ról i zwrotna między nimi stanowi rodzaj dostępnego nacznie interfejsu. Kat i ofiara określają siebie nawzajem i zostają obsadzeni poprzez zbrodniczy system, który im te role wyznaczył. Dzieli ich zajmowana pozycja. Łączy zbrodniczy „rytuał interakcyjny”, w którym po obu stronach

Krall i filmowcy, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006 oraz *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012. Zob. również cenne rozważania Andrzeja Szpulaka zawarte w monografii: *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009 (zwłaszcza rozdziały poświęcone filmom *Ucieczka z kina „Wolność”* i *Czas zdrady*). Głęboką refleksję na ten temat zawiera także zbiór esejów byłego więźnia KL Auschwitz, Primo Leviego: *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Kraków 2007. [6] Zob. na ten temat znakomite studium Jacka Leociaka *Dzieci Holocaustu: awers i rewers*, w tomie zbiorowym: *Poetyka, polityka, retoryka*, pod red. Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza, Warszawa 2006.

i – w biegunowo różny sposób – uczestniczą (Hoffmann 2006).

Pustoszący osobowość ludzką, bezduszny i okrutny system, jaki stanowi totalitaryzm w najrozmaitszych jego odmianach i wydaniach, odziera człowieka z własnej twarzy. Filmowcy dawno temu zorientowali się, że w ekranowym teatrze okrucieństwa (*Dyktator*, *Ostatni etap*, *Noc i mgła*, *Świadectwo urodzenia*, *Pasażerka*, *Nocny portier*, *Przysłuchanie*, *Kornblumenblau*, *Lista Schindlera*, *Życie jest piękne*, *Pianista* i szeregi innych tytułów) można w sposób niezmiernie sugestywny odsłonić i pokazać morfologię władzy totalitarnej i jej skutki. Psycholog Aleksandra Jasielska twierdzi:

Ocena poznawcza nie jest oddzielona od emocji, ale stanowi jej cechę konstytutywną. Dzięki temu emocje są pojmowane jako luźno skoordynowane tendencje w zachowaniu, konfigurowane przez wewnętrzny kontekst jednostki. Emocja jest formą dyspozycji, gotowością jednostki do zachowania w określony sposób, który nie zawsze dochodzi do urzeczywistnienia. [...] Kluczowy w modelu oceny poznawczej jest aspekt funkcjonalny emocji uwzględniający fakt, że poszczególne wydarzenia oceniane są przez pryzmat kryteriów (celów i wartości) jednostki, dzięki którym ustosunkowuje się ona do poszczególnych obiektów i zdarzeń. (Jasielska 2013)

Z analogicznym modelem reprezentacji emocji mamy do czynienia nie tylko w samym dziele sztuki, lecz także w procesie komunikowania, który dzieło to uruchamia i aranżuje, od początku do końca organizując przebieg porozumienia autora filmu z jego widzem. Przypadek twarzy kata i ofiary jest jednak przypadkiem szczególnym. Sceny kaźni wystawione na widok publiczny niosą z sobą potężny ładunek emocjonalny wywołujący grozę uczestników. Towarzyszy im jedyna w swoim rodzaju reakcja porażenia przemocą.

Każń dokonywana na Innym nie należy do żadnego z ludzkich porządków. Jako przejaw barbarzyństwa należy ona do chaosu. Nigdy nie jest wyrazem sprawiedliwości (vide: *Krótki film o zabijaniu* Krzysztofa Kieślowskiego). Jej widok niesie z sobą zanegowanie podstaw ludzkiego świata i człowieczeństwa. Twarze ludzkie

w obrazach kaźni stają się ostatnim szańcem obrony. Przenikliwie sformułował tę myśl Emmanuel Lévinas, pisząc: „Twarz jest nie dającym się sprowadzić do niczego innego sposobem, w jaki byt może się objawić w swej tożsamości” (Lévinas 1991, s. 9) I dodając w innym miejscu: „To spojrzenie jest samą epifanią twarzy jako twarzy. Nagość twarzy jest огоłoceniem.” (Lévinas 1998, s. 75).

Konkluzja

Wypada na koniec zapytać o głębszy sens obecności obrazów kata i ofiary w naszej kulturze. Dlaczego obrazy te są rejestrowane i pieczołowicie przez nas przechowywane? Dlaczego niestrudzenie się je tworzy, rekonstruuje i gromadzi? Dlaczego do nich powracamy? Jaki rodzaj reakcji społecznej mogą i mają wywoływać? Czy chodzi tylko o ich śladową obecność w takim czy innym archiwum? Czy może o coś więcej?

Odpowiedź na powyższe, zdawać by się mogło proste, pytania okazała się dużo bardziej złożona. Ogólniejszy sens antropokulturowy i komunikacyjny istnienia tych wizerunków sam przez się nie jest przecież czymś jednoznacznym, zawiera bowiem wiązkę różnych możliwych uzasadnień. Są wśród nich uzasadnienia: ideologiczne, historiozoficzne, polityczne, pragmatyczne, naukowe etc.

Jedno z tych uzasadnień ma wszelako znaczenie szczególne. Memoryzacja twarzy ofiar i katów w każdym przypadku ma wymiar niezmiernie doniosły społecznie. Uruchamia ona empatię. Twarze identyfikują konkretne osoby, losy i czyny. Stają się *pars pro toto* pamięci. Przekaz takich zdarzeń domaga się wysiłku referencyjności. Obrazy kaźni, wizerunki okrutnych katów i poniżonych ofiar zawierają, magazynują i przechowują pamięć tego, co się niegdyś realnie wydarzyło. Mamy przed sobą zapis poświadczający zbrodniczą przeszłość rodzaju ludzkiego. Niegdyśiejsza funkcja rejestracyjno-dokumentacyjna tych obrazów nie przestała działać, istnieje i oskarża nadal. Została jednak z biegiem czasu poszerzona o inne funkcje: z aspektem metafizycznym (świat milionów zamęczonych ofiar, którego już nie ma) włącznie.

Wartość wizerunków przemocy (zarówno dokumentalnych, jak i fikcjonalnych – wykreowanych w dziełach sztuki), a zwłaszcza twarzy ofiar i ich oprawców, nie sprowadza się tylko do aspektu rejestracji i zdokumentowania. Memoryzacja twarzy, a wraz z nimi upamiętnienie tego, co się wydarzyło, okazuje się wartością symboliczną w perspektywie uniwersalnej – niczym kronika minionej zarazy, jaką przeżyła ludzkość, adresowana do tych wszystkich, którzy mogą zapobiec kolejnej.

BIBLIOGRAFIA

- Foucault M., 1998, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa.
- Goffman E., 2006, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa.
- Jasielska A., 2013, *Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Leociak J., 2006, *Dzieci Holocaustu: awers i rewers*, w: *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa.
- Levi P., 2007, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków.
- Lévinas E., 1991, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia.
- Lévinas E., 1998, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa.
- Mąka-Malatyńska K., 2006, *Krall i filmowcy*, Poznań.
- Mąka-Malatyńska K., 2012, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań.
- Pawelczyńska A., 1995, *Przemoc i wartości*, Warszawa.
- Szpułak A., *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, 2009, Poznań.



Krzysztof Pruszkowski (fot. Tomasz Samosionek)