

Paweł Mościcki

Karski : paradoks o świadku

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (136), 15-33

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł MOŚCICKI

Karski – paradoks o świadku¹

Nasza pamięć powtarza nam to, czego nie zrozumieliśmy. Powtórzenie zwraca się do niezrozumienia.

Paul Valéry

Świadek to figura absolutnej pojedynczości. Nie wydaje się możliwe odłączenie idei świadectwa od jednostkowego – czyli całkowicie niepowtarzalnego, nieprzechodniego i kruchego w swej istocie – aktu świadczenia. Świadectwo stanowi bez wątpienia rodzaj gestu pozbawionego zewnętrznych zabezpieczeń, osłon i uzasadnień, gestu, który sam musi stworzyć i podtrzymać swoją kruchą legitymację. Dlatego też świadek jest zawsze kimś mówiącym we własnym imieniu a nawet kimś, kto zamienia swą wypowiedź w imię własne, jego słowa odsyłają bowiem nieustannie do swej jedynej podstawy, czyli osoby świadka. Ale z drugiej strony, gdy już w centrum świadectwa zostanie umieszczone imię własne jego autora, okazuje się, że nie można na nim poprzestać, nie można się nim zadowolić. Odsyła ono bowiem natychmiast poza siebie, użycza głosu czemuś innemu, w imię czego i o czym chce świadczyć. Świadek wydaje się więc kimś, kto uwięziony jest w ryzykowną grę z własnym imionami. Ekspozuje je po to, aby tym lepiej zamienić je na imię innego, o którym się świadczy, staje przed innymi we własnej osobie, aby dokonać przed nimi złożonego aktu jednocześnie wystawiającego i usuwającego w cień jego imię.

¹ Artykuł stanowi skróconą wersję wystąpienia wygłoszonego w ramach konferencji *Nowe historie. Nowe biografie* zorganizowanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, w dniach 28-29 listopada 2011.

Od świadka do wideoświadka

Jan Karski, jeden z wielkich świadków XX wieku, dzielił bez wątpienia los i powołanie każdego świadka. Niemal bez reszty utożsamiał się z własnym, słynnym i szanowanym nazwiskiem. Ale oprócz tej monumentalizacji własnego imienia – określającej tożsamość wielu świadków najważniejszych wydarzeń współczesnej historii – Karski ucieleśnia również serię paradoksów, która czyni go w pewnym sensie wyjątkiem wśród wyjątków, postacią, która nawet w idiomatycznym „ludzie świadków” zajmuje miejsce wyróżnione.

Świadek wyjątkowy i w pewnym sensie pierwszy nie jest jednak świadkiem w pełni dotkniętym wydarzeniami, o jakich zaświadcza. Shoshana Felman analizując figurę świadka w filmie *Shoah* Claude’a Lanzmanna dzieli występujące w nim postaci na świadków pierwszego stopnia – jak Abraham Bomba czy Szymon Srebnik – oraz świadków drugiego stopnia, którzy, jak sam Lanzmann czy Raul Hilberg, mówią o czymś, czego nie doświadczyli bezpośrednio². Ci pierwsi dysponują przeżyciem z pierwszej ręki, są nosicielami *Erlebnis* historycznego losu; drudzy natomiast posługują się doświadczeniem opartym na wiedzy, uczestniczą w przetrawionym społecznie *Erfahrung*. Karski zajmuje w tej klasyfikacji znów pozycję specyficzną, ponieważ nie będąc więźniem obozu, nie mieszkając w getcie, nie będąc skazanym na zagładę wyrokiem nazistowskiej polityki, nie może być jednocześnie umieszczony w kategorii świadków drugiego stopnia. Jest bezpośrednim, naocznym świadkiem z zewnątrz, kimś bliskim, ale tylko dzięki temu, że pochodzi skądinąd, zachowując swoją odrębność. Właśnie dlatego, że Karski nie należy do grona ocalonych, jego świadectwo wymaga dodatkowego „ucieleśnienia”, aktu jednocześnie potwierdzającego jego związek z cierpiącymi oraz wskazującego, że związek ten przekracza pewien dystans, próbuje związać ze sobą dwa odrębne wątki. Bycie świadkiem pośrednim, zawieszonym pomiędzy ocalonymi i świadkami drugiego stopnia tworzy z Karskiego potencjalne medium ich komunikacji, ośrodek przekazu, w którym krzyżują się dwa rodzaje świadectwa.

Wyjątkowa z wielu względów pozycja Karskiego uczyniła go również osobliwym polem konfliktów, postacią, w której skupiały się i krzyżowały różne historie, różne zobowiązania i różne oczekiwania. Jego świadectwo rozpięte jest pomiędzy służbowe obowiązki nałożone na niego przez zwierzchników a moralne powinności wzmagane przez rozmowy z przedstawicielami organizacji żydowskich czy etykietę dyplomatyczną obowiązującą w Waszyngtonie. Jako świadek nie ma on własnej sprawy, lecz używa swojego głosu innym, starając się pogodzić ich odrębne wymogi, hierarchie ważności, tonacje.

Ten osobliwy montaż różnych narracji sprawia, że konieczność „ucieleśnienia” świadectwa przez Karskiego nabiera znaczenia teatralnego. Bynajmniej nie dlatego, żeby cokolwiek udawał, ale dlatego, że jego misja jest niemożliwa bez

² Por. S. Felman *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's „Shoah”*, w: S. Felman, D. Laub *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York–London 1992, s. 213.

umiejętności pewnej szczególnej prezentacji, cielesnego wyrazu tego, co zostało w postać świadka wpisane przez innych. Ta ekspresja wymaga jednak przetworzenia, dostosowania do ograniczeń, syntezy. Świadek tego rodzaju dzieli z aktorstwem pewną dialektykę Ja, w której bycie i nie-bycie sobą nieustannie zamieniają się miejscami. Jeśli aktor musi przestać być sobą, aby zagrać kogoś innego, to jednocześnie nie może przestać być sobą do końca, ponieważ właśnie z resztek siebie, rozbitych naczyń własnej osobowości musi stworzyć innego, któremu używa głosu³. Świadek natomiast, występujący zawsze we własnym imieniu i swoją osobą potwierdzający prawdziwość własnych słów, tka nic swojej opowieści z tego, co usłyszał od innych, tego, co zobaczył, do czego się zobowiązał. Jest sobą tylko o tyle, o ile zgodził się wcześniej i nauczył siebie kwestionować. Aktorstwo i świadectwo to dwie strony jednej monety, której ceną i stawką jest doświadczenie „nawiedzenia” przez innego. Nawiedzenia dokonanego za pomocą form należących wyłącznie do tego, kto uległ intruzji.

W eseju poświęconym postaci Karskiego Marek Bieńczyk wskazuje na ten „teatralny” aspekt jego świadectwa, nazywając go Wielkim Narratorem. Choć współczesna humanistyka obwieściła już koniec Wielkich Narracji, one jednak przeżywają, choć wyłącznie w innej formie, ulegając charakterystycznemu przemieszczeniu. Ich ocalenie jest według Bieńczyka możliwe tylko wówczas, gdy wyznaczymy im inną ramę czasową, dostrzeżemy ich życie pośmiertne i widmową egzystencję w gestach i słowach świadka. Nie ma już Wielkich Narracji, są tylko Wielecy Narratorzy, którzy niosą na swych barkach moralny i historyczny ciężar obumarłych opowieści i ich kodów. Karski w oczach Bieńczyka jest właśnie takim narratorem, gdyż „od zawsze, od kiedy misja została mu powierzona, całe jego życie zdaje się wciąż tą samą, nieskończoną recytacją”⁴. Jego świadectwo nie jest jednoznaczowym, chwilowym objawieniem prawdy historycznego doświadczenia, lecz powtarzającym się i nieustannie powracającym cytatem, który tej prawdzie, w kruchym ciełe jednostki, zapewnia swoje własne długie trwanie.

Był świadkiem tych zdarzeń, sprawozdawcą, kurierem ludzi i misji chwilowej, teraz jest kurierem losu, misji wiecznej, wajdelotą, ostatnim wajdelotą tamtej wojny, która nieopstrzeżenie, pewnie ku jego niewiedzy, zmieniła mu rozkaz. [...] Wielki Narrator, który wytrwa w pieśni, przeniesie w każdą przyszłość słowa usłyszane, grudki przerażenia.⁵

Karski wystąpił w dwóch filmach Claude’a Lazmanna. Najpierw w *Shoah* (1985) opowiadał o swojej wyprawie do getta warszawskiego, gdzie po namowie dwóch spotkanych wcześniej przedstawicieli organizacji żydowskich udał się, aby na włas-

³ Na temat przemian w pojmowaniu aktorstwa we współczesnym teatrze w kontekście pojęcia „bycia sobą”, por. A. Duda *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Słowo/obraz-terytoria, Gdańsk 2006, s. 159-259.

⁴ M. Bieńczyk *Wielki Narrator*, w: tegoż *Książka twarzy*, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 189.

⁵ Tamże, s. 191.

ne oczy zobaczyć nędzę i poniżenie jego mieszkańców. Po latach Lanzmann użył do filmu części materiałów, w której Karski opowiada o swojej wizycie w Waszyngtonie, gdzie próbował przekazać wiedzę zdobytą w Warszawie i ukazać tamtejszym politykom skalę zjawiska i nagłą potrzebę reakcji. Tak powstał *Raport Karskiego* (2010), drugie pojawienie się Karskiego w filmie. Te dwa momenty wpisują się w ramy świadectwa wideo, którego popularność przypadła na mniej więcej te same lata co praca Lanzmanna nad pierwszym filmem. Oprócz tego dzielą one te same specyficzne warunki widzialności świadka, które zastępują dominujące w świadectwach pisanych warunki czytelności.

Jak wskazuje James E. Young, specyfika świadectw audiowizualnych polega na tym, że

inaczej niż w zapisanej narracji, która ma tendencje do zacierania przerw pomiędzy słowami i myślami, w świadectwie wideo pauzy i wahania w opowiadaniu historii pozostają nienaruszone. Poczucie niespójności doświadczeń, asocjacyjna natura ich rekonstruowania, widoczny wysiłek poszukiwania nazw i język zostają zachowane na wideo i wchodzą do tekstu świadectwa na równi z opowieścią ocalałego.⁶

Ważne jest tu więc nie tylko to, co przekazuje nam świadek i jak to robi, lecz także pewna jednorazowa, wydarzeniowa konstelacja między co i jak. Specyfika świadectw wideo polega na tym, że eksponują ową wydarzeniową stronę świadectwa. Na przykład wówczas, gdy świadkowie „sprawiają wrażenie, że są słuchaczami własnych opowieści, odnosząc się do tego, co dopiero powiedzieli, obracając to w umyśle, od czasu do czasu zastanawiając się, co zrobić z własnymi relacjami”⁷. Również tutaj równoczesność mówienia i reakcji na to mówienie jest śladem podmiotu, który świadczy nie tylko o treści swojego przekazu, ale o własnej obecności tu i teraz. Powstała w ten sposób wiedza, jak przekonuje Young, nie jest „czysto historyczna, lecz metahistoryczna: odnosi się do czynności opowiadania historii, organizowania jej, poddawania się wpływowi zarówno samych wydarzeń, jak i ich patosowi”⁸.

Warunki widzialności świadectwa wideo obejmują także cielesność samego świadka, jej nieredukowalną obecność. Jak zauważa Geoffrey Hartman, „cielesność ocalałych, ich gesty i zachowanie, stanowi część świadectwa. Znacząco uzupełnia jego ekspresyjny wymiar”⁹. Audiowizualne rejestracje opowieści ocalałych konfrontują nas z ich „żywymi portretami”¹⁰, w których każde poruszenie dłoni, gry-

⁶ J.E. Young *Holokaust w świadectwach filmowych i świadectwach wideo. Dokumentowanie świadka*, przeł. T. Łysak, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 251.

⁷ Tamże, s. 252.

⁸ Tamże, s. 257.

⁹ G. Hartman *Learning from Survivors*, w: *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington–Minneapolis 1996, s. 144.

¹⁰ Tamże, s. 144.

mas twarzy, napięcie ciała trzeba traktować jako coś równie ważnego, jak treść wypowiedzianych słów. Ta uporczywa obecność ciała oznacza również, że nie tylko świadectwo, ale również sam świadek powstają na naszych oczach, w czasie rzeczywistym nagrania. Young wysnuwa z tego wniosek, że wideo daje nam w istocie dostęp do „ontologii świadectwa”¹¹, w której podglądamy jednocześnie konstrukcję doświadczenia i jego przekaz.

Jeżeli *testificare*, „dawanie świadectwa”, dosłownie znaczy „tworzenie świadka”, być może odnosi się to do przekształcania słuchaczy i widzów w świadków. Jednakże oglądając te świadectwa stajemy się świadkami nie tyle doświadczeń ocalałych z Zagłady, ile procesu tworzenia świadectwa oraz przynależnego mu rozumienia wydarzeń.¹²

Widzialność świadka w rejestracjach wideo oznacza jednak również jego nieustanne zwracanie się do słuchacza, rozmówcy, autora wywiadu. Cieleśność, wydarzeniowość świadectwa tego rodzaju odsyła zatem także do sytuacji rozmowy, której w żaden sposób nie można z nagrania usunąć, choć nie zawsze jest ona wyraźnie dostrzegalna. Świadek mówi zawsze do kogoś naprzeciw siebie, zwraca się w kierunku tego, co dla nas niewidoczne w sensie zarówno dosłownym, jak i metaforycznym odnosząc się do tego, co „poza kadrem”. To z jednej strony kolejny element teatralnej sytuacji świadectwa, z drugiej zaś wychylenie owej teatralności ku zewnątrz, ku czemuś, czego już nie sposób uwidocznić.

Odgrywanie *nachleben*

We wspomnianym eseju poświęconym *Shoah* Shoshana Felman zwraca uwagę na to, że centralna dla całego filmu figura świadectwa uwikłana jest w dramatyczny paradoks: jest ono w tym samym stopniu konieczne i niemożliwe. „Głoszona przez film konieczność świadectwa bierze się, paradoksalnie, z jego niemożliwości, którą ten sam film dramatyzuje. Sugerowałabym, że owa przenikająca go niemożliwość świadectwa, z którą walczy i przeciw której powstaje, jest w rzeczywistości najgłębszym i najbardziej istotnym tematem filmu”¹³. Współistnieją w nim dwa fatalizmy: „historyczna niemożliwość świadczenia i historyczna niemożliwość ucieczki od przymusu bycia – i stawania się – świadkiem”¹⁴. Ta konstrukcja myślowa zdradza oczywiście swe dekonstrukcyjne pochodzenie; rodzaj niemożliwego warunku możliwości to temat rozpowszechniony w pismach Jacques’a Derridy oraz pod wieloma względami bliższego Felman Paula de Mana. Oparcie definicji świadectwa na podobnym modelu stanowi rodzaj teoretycznego odpowiednika słynnego zdarzenia z procesu Eichmanna, gdy jeden ze świadków, Yekiel Dinour,

¹¹ J.E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i świadectwach wideo*, s. 251.

¹² Tamże, s. 264-265.

¹³ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 224.

¹⁴ Tamże.

w trakcie przesłuchania stracił przytomność¹⁵. Omdlenie podmiotu, jego ekstremalne napięcie, które przesuwają jego doświadczenie poza ramy możliwości, oznacza dla Felmana właściwy rdzeń dynamiki świadectwa. To także moment, w którym niemożliwy już do opisanego w języku ontologii lub epistemologii podmiot chwytają się etyki jako swej ostatniej szansy, a świadectwo jest także ilustracją tego przesunięcia.

Dla autora *Shoah* podstawą przekazu, komunikatu, jakim ma być świadectwo, jest „wcielenie”, „ponownie zaktualizowane przeżycie” albo odegranie, Freudowskie *agieren*. Dla twórcy psychoanalizy oznaczało ono kompulsywne powtarzanie pewnych czynności lub gestów, które świadczyły o niemożliwości wypowiedzenia wypartych treści psychicznych¹⁶. W kontekście świadectw o Zagładzie termin ten Dominick LaCapra definiuje jako moment, gdy

ktoś powtórnie ucieleśnia albo przeżywa przeszłość w niezapśredniczonym przeniesieniowym procesie, który podporządkowuje go nawiedzającym obiektom oraz kompulsywnie powtarzanym nawrotom traumatycznych pozostałości (halucynacje, koszmary senné). Poszukiwanie pełnej obecności staje się tutaj fantazmatyczne i całkowicie niekontrolowane.¹⁷

Obezwładnienie podmiotu, które Lanzmann chce wywołać, aby uzyskać autentyczność świadectwa, wydaje się z perspektywy amerykańskiego historyka rodzajem przymusu powtarzania czegoś, co w toku kolejnych powtórzeń pozbywa się związków z rzeczywistością stając się jałowym cyklem fantazmatycznych identyfikacji.

Źródłem krytyki ze strony LaCapry są po części z pewnością wypowiedzi samego Lanzmanna, który w wywiadach i tekstach towarzyszących premierze *Shoah* często sprzeciwiał się jakimkolwiek próbom zapanowania nad odtworzoną w świadectwie traumą przeszłości. „Nie rozumieć było dla mnie podstawowym nakazem przez wszystkie lata przygotowań i realizacji *Shoah*: upierałem się przy tej odmowie jako przy jedynej możliwej, jednocześnie etycznej i skutecznej, postawie”¹⁸, pisał w tekście *Hier ist kein Warum*, do którego LaCapra odnosi się w podtytule swojego artykułu. W innym miejscu Lanzmann powtarza, że sama chęć rozumienia wydaje mu się czymś podejrzanym.

Istnieje coś, co jest dla mnie intelektualnym skandalem: próba historycznego rozumienia, tak jakby istniał rodzaj harmonijnej genezy śmierci. [...] Dla mnie morderstwo, indywidualne czy zbiorowe, jest aktem niezrozumiałym. Powiedziałbym, że czasem hi-

¹⁵ Por. A. Wiewiorka *L'ère du témoin*, Hachette, Paris 2002, s. 109-110.

¹⁶ Por. J. Laplanche, J.B. Pontalis *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 1-3.

¹⁷ D. LaCapra *Lanzmann's „Shoah”*: „Here There Is No Why”, „Critical Inquiry” 1997 vol. 23 nr 2, s. 239-240.

¹⁸ C. Lanzmann *Hier ist kein Warum*, w: *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*, red. B. Cuau, ed. Belin, Paris 1990, s. 279.

Mościcki Karski – paradoks o świadku

storycy popadają w szaleństwo, gdy chcą zrozumieć. Są takie momenty, gdy rozumienie jest czystym szaleństwem.¹⁹

Upór przy nierozumieniu stanowi dla Lanzmanna także punkt przecięcia między etyką a estetyką i umożliwia mu dość osobliwą jak na filmowca pochwałę zaślepienia.

Ślepotę należy rozumieć tutaj jako najczystszy rodzaj patrzenia, jedyny sposób na nieodwracanie wzroku od rzeczywistości, która dosłownie jest oślepiająca: to jasnowidztwo jako takie. Skierować na okropność frontalne spojrzenie wymaga rezygnacji z namiastek, z których najważniejszą jest pytanie dlaczego wraz z nieskończonym ciągiem akademickich frywolności lub świństw, których nie przestaje ono wywoływać.²⁰

Z pewnością tak kategoryczne i upraszczające sądy mogą zniechęcać do dzieła Lanzmanna oraz sugerować, że zamiast żmudnej pracy rozumienia potrzebuje w swym filmie jedynie poruszających negatywnych objawień tego, jak straszne rzeczy przeżyli występujący przed kamerą świadkowie. Ślepotą, niezrozumiałość, milczenie, niemożliwość – to wszystko cechy wzniosłego doświadczenia, którego echa – w postaci kompulsywnego odgrywania – odnajduje u Lanzmanna LaCapra.

Krytyczne uwagi LaCapry oraz rządząca nimi opozycja między odegraniem a przepracowaniem wydaje się w *Shoah* zneutralizowana, a w perspektywie konkretnych świadectw wydaje się nawet – zupełnie wbrew deklaracjom – przesadnie abstrakcyjna. Przede wszystkim jednak skrywa dość problematyczną normatywność, w świetle której noszenie w sobie traumy doświadczenia obozowego wydaje się niewiele różnić od jednostki chorobowej. Tymczasem konkretny, ucieleśniony świadek może dokonać przepracowania tylko poprzez odgrywanie, a nie wbrew niemu. Nie dlatego bynajmniej, iżby kompulsywne powtarzanie kryzysu miało przynieść w końcu jakiś zbawienny efekt. Raczej dlatego, że każda forma odgrywania zawiera w sobie już element teatralnego opracowania i tylko z punktu widzenia teoretycznej abstrakcji może się wydawać czystym odtworzeniem traumy. Nie bardzo wiadomo, co może dla Szymona Srebnika oznaczać nakaz „immanentnej krytyki” własnego doświadczenia. Wydaje się natomiast, że w jego zachowaniu i w jego gestach daje się rozpoznać pracę immanentnej teatralizacji, w której dawne urazy są przywoływane i przekształcane za pomocą nowych form. Świadectwo nie służy do tego, żeby poradzić sobie z traumą Zagłady – cokolwiek to może znaczyć – lecz do tego, żeby o niej mówić, przekazywać ją dostępnymi świadkom środkami, z których nie należy wykluczać ani kompulsywnych odruchów, ani innych mechanizmów obronnych.

¹⁹ C. Lanzmann *Les non-lieux de la mémoire*, w: *Au sujet de Shoah*, s. 289. Charakterystyczne wydaje się to, że przejście między fantazjami i planami zabójstwa a faktycznym czynem Lanzmann nazywa *passage à l'acte*, czyli terminem, który bywa traktowany jako francuski odpowiednik *acting out*.

²⁰ C. Lanzmann *Hier ist kein Warum*, s. 279.

Świadek Zagłady do pewnego stopnia z konieczności jest figurą podmiotu melancholijnego. Przedmiotem jego świadectwa jest bowiem strata nieodwracalna i wyjątkowo trudna do przepracowania. Świadek świadczy właśnie dlatego, że nie może poradzić sobie z ciężarem własnego doświadczenia, coś każe mu nieustannie ponawiać akt niesienia świadectwa. Jednak jeśli świadek świadczy, to znaczy, że, choćby w znikomym stopniu, wydobyl się z melancholijnej implozji, przełamał absolutny paraliż, jakim grozi mu pamięć o traumie. Już wynalazł, choćby nieświadomie, jakieś formy pośredniczące między potrzebą ekspresji a całkowitą niemotą. Tym drobnym formom, tym resztkom z twardej opozycji między mówieniem i milczeniem należy się przyglądać, gdyż każdy świadek tworzy je na własną rękę, obudowując własne cierpienie idiomatyczną siatką symptomów. Nieodróżnianie tej pracy teatralizacji oznacza właśnie uwięzienie w teoretycznych abstraktach, których wpływ przetrwa każdą deklarację o historycznym i konkretnym wymiarze refleksji.

Świadectwo rodzi się zatem na przecięciu dwóch przeciwstawnych, abstrakcyjnych wymiarów: odgrywania rozumianego jako powrót do traumy oraz przepracowania rozumianego jako jej przewyciężenie. Przestrzeń pomiędzy nimi uwarunkowana jest jednak przez wynalezienie form przekazu, które zachowałyby napięcie między milczeniem melancholii i gładką mową żałoby. Georges Didi-Huberman dokonał niedawno rozróżnienia między dwoma figurami podmiotu dotkniętego traumatycznym doświadczeniem Zagłady: z jednej strony jest *l'homme de survie*, człowiek, który skupia wszystkie swoje siły na tym, aby zachować życie w sytuacji skrajnego zagrożenia, z drugiej zaś *l'homme de survivance*, człowiek, który chce odwołać się do traumatycznej przeszłości i dlatego poszukuje formuł, które będą w stanie unieść ciężar tego rodzaju transmisji. *L'homme de survie* pozostaje niemy, podczas gdy *l'homme de survivance* zostaje, jak Szymon Srebnik w *Shoah*, „aktorem kulturowej transmisji”²¹, w której jego własne gesty stają się jednocześnie absolutnie jednostkowe (gdyż wynikają z osobnej ekonomii afektów) i przekazywalne, a więc do pewnego stopnia powtarzalne. Różnica między *survie* i *survivance* jest różnicą między prostym przetrwaniem a czymś, co Aby Warburg nazwał *Nachleben*, próbując za pomocą tego pojęcia oddać dynamikę kulturowych migracji formuł patosu, gestów i znaków, w których kodowane jest i konstytuowane ludzkie doświadczenie. O ile *survie* wymaga zachowania życia, utrzymania ciała na poziomie funkcjonalności, o tyle *survivance* zawiera się w teatralizacji ciała, jego zdolności do kreowania paradoksalnych znaków, ucieleśniających paradoks samego świadectwa, czyli w pracy symptomu. Dlatego też świadectwo jako miejsce *Nachleben* jest, jak pisze Felman, „niezastępowalnym historycznym aktem [*performance*], narracyjnym odegraniem, którego żadne stwierdzenie (żaden raport ani opis) nie może zastąpić i którego odtworzenie przez żyjącego świadka samo jest procesem realizacji historycznej prawdy”²². Odgrywanie ro-

²¹ G. Didi-Huberman *Lieu malgré soi*, maszynopis, s. 11.

²² S. Felman *The Return of the Voice*, s. 255.

zumiane jako *survivance* nie musi anulować historycznej wiedzy, pograżając podmiot w *quasi*-mistycznym, wzniosłym milczeniu. Nie jest natomiast tożsamy ani z językową treścią świadectwa, ani z krytyczną wiedzą, jaką można uzyskać przy jej analizie. Świadectwo jako rodzaj teatralności raczej wzmacnia wiedzę, niż ją zastępuje albo neguje.

Od aktorstwa do archeologii

Choć *Shoah* czyni z kina medium świadectwa, a także przestrzeń, w której można „świadczyc przez widzenie”²³, Lanzmann rozwija wokół niego osobliwą teorię aktorstwa. Prowadzi go ku niej z pewnością to, że w jego pracy ze świadkami „prawdziwy problem to problem wcielenia [*incarnation*]. Nie przekazywać informacji, ale wcielić”²⁴. Ponieważ zrezygnował on całkowicie z archiwalnych zdjęć z okresu wojny, musiał oprzeć całe swoje przedsięwzięcie na obecności świadków, na pewnego rodzaju inscenizacji teraźniejszości. Jak zauważa Lanzmann, „prosty fakt kręcenia w czasie teraźniejszym każe tym ludziom przejść od statusu świadka Historii do statusu aktora”²⁵. Również komentatorzy filmu zauważają tę niejasną tożsamość świadków „występujących” w filmie, którzy tworzą zbiorowość „osobliwie realnych aktorów”²⁶. W *Shoah* bowiem „ocaleni jednocześnie grają samych siebie i są samymi sobą. Granica między sztuką i życiem załamuje się, gdy trauma jest przeżywana na nowo, ponieważ gdy ocalony-ofiara załamuje się, rama odróżniająca sztukę od życia także zostaje rozbita, a na scenie lub w filmie eksploduje realność”²⁷. Jednak najbardziej niesamowite słowa na temat tego dziwnego aktorstwa, jakiemu poddają się tutaj świadkowie, wypowiada sam Lanzmann:

Tak *Shoah* jest fikcją realności [...]. Fikcją, tak, albo teatrem. [...] W pewnym sensie trzeba było zmienić tych ludzi w aktorów. Opowiadają własną historię. Ale opowiedzenie jej nie wystarczyło. Musieli ją zagrać, czyli ją odrealnić [*irréalisent*]. Oto co określa wyobraźnię: odrealnienie. Na tym polega cała historia z paradoksem o aktorze. Trzeba było wywołać w nich nie tylko pewnego rodzaju dyspozycję ducha, ale również pewną dyspozycję fizyczną. Nie po to, aby mówili, lecz aby mowa stała się nagle przekazywalna i zmieniła się sama w coś z innego porządku. [...] Reżyseria jest tym, co sprawia, że stają się oni postaciami.²⁸

Cały ciężar tej operacji wywołania z teraźniejszości śladów tego, co było, spoczywa jednak na barkach świadków, którzy w filmie stają się prawdziwymi aktorami

²³ Tamże, s. 207.

²⁴ C. Lanzmann *Les non-lieux de la mémoire*, s. 282.

²⁵ Tamże, s. 302.

²⁶ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 207.

²⁷ D. LaCapra *Lanzmann's „Shoah”*, s. 261.

²⁸ C. Lanzmann *Le lieu et la parole, w: Au sujet de Shoah*, s. 301.

realnego, wehikułami niemożliwego przejścia między katastrofą i aktualnością, która zaciera jej pozostałości.

Film, który opowiada o minionej traumie za pomocą obrazów teraźniejszych, staje się więc „fikcją realności”. Zarówno realizm tego, co aktualne, jak i realizm wspomnienia ulegają w nim zakłóceniu. To, co Lanzmann nazywa „odrealnieniem”, nie jest jednak prostym dziełem fikcjonalizacji, lecz odsyła do porządku halucynacji, *d e l i r i u m* uruchomionego przez nadmierne natężenie wyobraźni. Podobny efekt odrealnienia występuje jako syndrom pourazowy, który oddziela podmiot od zbyt dotkliwej dla niego rzeczywistości. Ankersmit wspomina o nim również rozwijając swoją teorię wzniosłości traumatycznego doświadczenia: „to, co wzniosłe, w ten sposób wywołuje proces de-realizacji, w którym rzeczywistość zostaje odarta ze swych potencjalnych zagrożeń”²⁹. W przypadku Zagłady nie można uruchomić wyobraźni nie wzbudzając halucynacji, wszelka miara i stosowność przedstawienia została przez nią bowiem skompromitowana. Konieczne jest natomiast zderzenie różnych porządków czasowych, mieszanie realności i nierealności w ramach pojedynczych obrazów. Ten efekt udziela się również widzom.

Zdarzyło mi się, wspomina Lanzmann, spotkać ludzi, którzy są przekonani, że widzieli w filmie materiały archiwalne: które sobie wyobrazili. Film uruchamia wyobraźnię. Ktoś napisał do mnie kiedyś wspaniałe słowa: „Pierwszy raz słyszę krzyk dziecka w komorze gazowej”. Na tym polega cała moc przywołania i mowy.³⁰

Fikcja realności, jaką miał według Lanzmanna kreować jego film, opiera się na nieustannym zaburzaniu jednorodności czasu, wiecznych nawrotach tego, co – choć przynależy do przeszłości – nie mieści się w ramach pamięci, a co jednocześnie – mimo iż nie wpisuje się w teraźniejszość – naznacza ją w sposób nieodwołalny. Cały pomysł na *Shoah* wziął się, jak sugeruje Shoshana Felman, z „wydarzenia odnalezienia”³¹, odkrycia, że niektórzy świadkowie Zagłady wciąż jeszcze żyją i mogą opowiedzieć o tym, co ich spotkało. Stawką całego filmu jest zatem według niej zmiana tego wydarzenia na coś, co tworzy „materialną możliwość i szczególnie potencjał ponownego zobaczenia”³² ludzi, którzy byli i najprawdopodobniej pozostaną niewidzialni. Ich widzialność w większości przypadków kreowana jest przez *Shoah*, którego twórca najpierw ich odnalazł, a potem zapewnił możliwość powracania raz za razem w pamięci widzów.

Trudno określić pomysł na czasową konstrukcję filmu i jej rolę dla znaczenia całości inaczej niż za pomocą pojęcia realizmu *a n a c h r o n i c z n e g o*. „Za-

²⁹ F. Ankersmit *Wzniosłe oddzielenie się od przeszłości*, przeł. J. Benedyktowicz, w: tegoż *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004, s. 344.

³⁰ C. Lanzmann *Le lieu et la parole*, s. 297.

³¹ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 253.

³² Tamże, s. 255.

miast prostego spojrzenia na przeszłość, pisze Felman, film oferuje dezorientującą wizję teraźniejszości, urzekająco głęboki i zaskakujący wgląd w złożoność relacji między historią a świadectwem³³. Teraźniejszość ważna jest tu więc o tyle, o ile wskazuje własne naznaczenie przeszłością, odsłania anachroniczne resztki tego, co traumatyczne w historii. W ten sposób otwiera się w niej szczelina między rzeczywistością a realnym, które dzięki świadkom-aktorom dostępne jest naszej wyobraźni. Lanzmann w jednym z wywiadów stwierdził, że jego film jest „wcieleniem a nawet zmartwychwstaniem”³⁴. „Jednak w przeciwieństwie do chrześcijańskiego zmartwychwstania wizja filmu polega na tym, że stara się on uczynić Czerniakowa ponownie żywym właśnie jako umarłego. «Zmartwychwstanie» nie unieważnia jego śmierci”³⁵. Żywość tego, co martwe, życie pośmiertne przebrzmiałych form, które właśnie jako formy odbijają się echem w nowym kontekście to definicja *Nachleben* według Aby Warburga.

Splot teraźniejszości i przeszłości w *Shoah* sprawia, że sam film można – choć wydaje się to dość ryzykowne – traktować jako wydarzenie historyczne, którego oddziaływanie przypomina strukturalnie to, co upamiętnia. Tak przynajmniej wydaje się rozumować Lanzmann: „Film nie jest wytworem albo pochodną holocaustu, to nie jest film historyczny: to rodzaj źródłowego wydarzenia, ponieważ nakręciłem go w teraźniejszości, byłem zmuszony stworzyć go, sam, ze śladów śladów, z tego, co było mocne w nakręconym przeze mnie materiale”³⁶. Owe ślady śladów, które mogą dać dostęp do utraconej, niemożliwej do przywołania przeszłości, można odnaleźć tylko w świadku i jego relacji wobec własnych halucynacji i nawiedzających go demonów. Praca francuskiego reżysera przypomina nieco pamięć archeologiczną, którą Walter Benjamin uznał kiedyś za osobliwe połączenie epickości i rapsodyczności: „Epicka i rapsodyczna w najściślejszym znaczeniu dokładna pamięć musi zatem dostarczyć obrazu osoby, która pamięta, podobnie jak dobry archeologiczny raport informuje nie tylko o warstwach, na których znajdowały się znaleziska, ale także opisuje warstwy, przez które najpierw trzeba było się przebić”³⁷. W filmie Lanzmanna te dwie rzeczy łączą się ze sobą, gdyż obraz pamiętającego świadka sam ma charakter archeologiczny, pokazuje jego

³³ Tamże, s. 205.

³⁴ Tamże, s. 214.

³⁵ Tamże, s. 216.

³⁶ C. Lanzmann *Le lieu et la parole*, s. 303-304. Niebezpieczeństwa takiego pojmowania *Shoah* przez jego twórcę trafnie wskazał Georges Didi-Huberman w swojej polemice dotyczącej fotografii z Auschwitz oraz możliwości ich komentowania. Por. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 65-227.

³⁷ W. Benjamin *Excavation and Memory*, w: tegoż *Selected Writings*, vol. 2/2, ed. M.W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge–London 2005, s. 576.

własne obumarłe warstwy, pod którymi kryje się niezaleczona rana, do której należy dotrzeć. Cała teraźniejszość ma w *Shoah* podobny kształt, każdy kadr stara się go odsłonić, stworzyć obraz teraźniejszości jako mimowolnej reminiscencji. „Konstruować obrazy w oparciu o realność to robić dziury w rzeczywistości. Kadrować scenę to kopać w ziemi. Problem obrazu polega na tym, że należy zrobić z niego wykopalisko zaczynając od pełni”³⁸, pisze Lanzmann. Jego praktyka realizmu anachronicznego wymaga uczynienia z każdego kadru rodzaju zagłębienia, w którym narusza się gładką powierzchnię teraźniejszości, ujawnia ukryte pod nią traumatyczne ruiny. Teraźniejsza rzeczywistość okazuje się jedynie oporem przed realnością Zagłady, dlatego wyłącznie fikcja, fikcja odwołująca się do realności, może śladową obecność realności przywrócić. Właśnie na tym przyglądaniu się oporom teraźniejszości polega archeologiczna prawda *Shoah*, która jest rodzajem przepracowywania, tyle tylko, że jej przedmiotem nie jest rzekomo w pełni dostępna wzniosła trauma świadka, lecz jego opory przed pamiętaniem albo symptomy tego, jak radzi sobie z niemożliwością zapomnienia.

Chodzi o to, że ów opór podmiotu, sprzeciw wobec całkowitego odczłowieczenia, którego był on świadkiem, odznacza się zawsze na poziomie ciała. To w cielesnych zachowaniach, tikach i poruszeniach należy szukać owej resztki, która ocala człowieka od całkowitej destrukcji. To cielesne fałdy świadectwa wskazują na fakt, że – jak pisał Maurice Blanchot – „człowiek jest niezniszczalnym, które może jednak zostać zniszczone”³⁹, jego całkowite zniszczenie zawsze wskazuje na rodzaj nieredukowalnej resztki, którą mimochodem przywołuje świadek w swej opowieści. Świadectwo tak rozumianego człowieczeństwa wymaga jednak konkretnego, jednostkowego, teatralnego aktu, cielesnej manifestacji. Jej celem nie jest wcale zapomnienie przeszłych urazów, ale dotarcie do tego, co Frank Ankersmit nazwał „zdolnością zapominania”, czyli przestrzenią, w której kwestia pamięci i niepamięci jest wciąż otwartym i dramatycznym pytaniem.

Od sceny do sceny

Karski jest jednym z kluczowych „aktorów realnego” w filmie Lanzmanna, również ze względu na to, że w obrębie świadków zajmuje osobliwą pozycję. *Shoah* i *Raport Karskiego* dzieli jednak ogromny dystans. Choć zdjęcia do obu powstały dzień po dniu, ich publiczne prezentacje dzieli ponad dwadzieścia lat. Pierwszego dnia, wspominając swoją wizytę w warszawskim getcie Karski idealnie wciela się w Lanzmannowskiego świadka, załamuje się, blokuje własne wspomnienia, aby dzień później, opowiadając o rozmowach z przedstawicielami amerykańskich władz wcielić się w elokwentną maszynę precyzyjnie zarysowującą strategiczny kontekst spotkań i dokładnie opisującą gabinetowe obyczaje. Różnicę między tymi dwoma wystąpieniami można opisać za pomocą rozróżnienia między świadczeniem [*bearing*

³⁸ C. Lanzmann *Le lieu et la parole*, s. 298-299.

³⁹ M. Blanchot *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. 192.

Mościcki Karski – paradoks o świadku

witness] a składaniem świadectwa [*giving testimony*], którego dokonali Michael Bernard-Donals i Richard Glejzer⁴⁰. Według nich – jak streszcza sprawę LaCapra –

świadczanie jest nadmiarowym, negatywnie wzniosłym momentem rozumienia – bezpośrednią wizją, niewyraźnym i nieprzedstawialnym doświadczeniem jako takim, albo czymś tak bliskim doświadczenia, że staje się od niego nieodróżnialne. W przeciwieństwie do niego dawanie świadectwa jest równoznaczne z wymuszonym a nawet koniecznym upadkiem w nieadekwatność dyskursu. [...] Jako takie świadczanie w jego bezpośredniości nie może zostać wypowiedziane, ale jedynie zidentyfikowane i przeżyte ponownie.⁴¹

W *Shoah* Karski świadczy, ponieważ gubi całą swoją elokwencję i dystynkcję, natomiast w *Raporcie Karskiego* znów jest wystudiowanym dyplomatą uzbrojonym w retorykę i narzędzia analitycznego myślenia.

Te dwa filmy opowiadają o ekstremalnie różnych spotkaniach. W pierwszym Karski przywołuje swoją rozmowę z przedstawicielami organizacji żydowskich z getta, ludźmi skrajnie wyczerpanymi i załamany, którzy przemycają go do środka, w miejsce, gdzie, jak mówi on do Lanzmanna, „nie było już człowieczeństwa”⁴². W drugim natomiast Karski przemierza gabinety i instytucje wzniesione w imię człowieczeństwa i stara się, w swej karkołomnej misji, przekonać jego najwyższych rangą władców, że właśnie przestało ono mieć znaczenie. Relacja między *Shoah* i *Raportem Karskiego* może być również porównana do relacji między *acting out* i *working through*, ponieważ w jednym świadek zmuszony jest „ograć” swoją rozpacz, a w drugim mówi niemal w trybie urzędowym, niczym zawodowy narrator wypełniający swoje obowiązki. Co ciekawe, odwrotnie proporcjonalny jest stopień formalnego opracowania tych materiałów przez Lanzmanna. Scena w *Shoah* jest precyzyjnie zaprogramowaną filmową narracją, natomiast w *Raporcie Karskiego* materiał prawie nie został poddany retuszom, tak jakby siłę świadczania należało osłabić przez montaż, natomiast dawanie świadectwa zostawić w całości po to, by widz w skupieniu śledził jego meandry.

Na samym początku swojego świadectwa w *Shoah* Karski mówi: „Teraz wracam do wydarzeń sprzed 35 lat...”, po czym natychmiast dodaje – chyba bardziej do siebie niż do Lanzmanna: „Nie, nie wracam”. Łamie mu się głos, nie jest w sta-

⁴⁰ Por. M. Bernard-Donals, R. Glejzer *Between Witness and Testimony: The Holocaust and the Limits of Representation*, SUNY Press, New York 2001.

⁴¹ D. LaCapra „Traumatropisms”: *From Trauma via Witnessing to the Sublime?*, w: tegoż *History and Its Limits. Human, Animal, Violence*, Cornell University Press, Ithaca–London 2009, s. 62-63.

⁴² Karski opisał ten epizod również w swoich powojennych wspomnieniach, wydanych zaraz po zakończeniu drugiej wojny światowej. W tym przypadku tekstowy zapis doznanych wstrząsów nie zabezpiecza przed koszmarami pamięci, które mogą prześladować świadka – czego dowodzi *Shoah* – nawet po upływie czterdziestu lat. Por. J. Karski *Tajne państwo. Opowieść o polskim podziemiu*, oprac. W. Piasecki, Twój Styl, Warszawa 1999, s. 244-255.

nie mówić; szlocha i po chwili wstaje z fotela i wychodzi z kadru. Te same słowa padają w końcówce jego sceny w filmie, gdy przypomina: „Nawet teraz nie wracam do tego, co się wydarzyło”. Pozostawienie przez Lanzmanna tej sceny w ostatecznej wersji filmu daje przede wszystkim efekt mocno teatralny, zwłaszcza jeśli teatralność w filmie określimy – za długą tradycją, której częścią jest też Robert Bresson – jako to, co podważa poczucie naturalności oglądanych obrazów⁴³. Świadek, który odmawia mówienia i wychodzi poza skomponowany dla niego kadr wykonuje taki teatralny gest oporu wobec własnych wspomnień, ale także wobec twórców filmu. Karski stara się uniknąć konwencji rozmowy, jaką proponuje Lanzmann, co kilkakrotnie powraca w jego świadectwie w postaci zapewnień, że rozumie on wartość i cel powstania całego filmu.

Opowieści Karskiego z getta składają się w dużej mierze z pauz, momentów, gdy powrót obrazów z przeszłości zmusza go do przerywania ciągłości narracji. Ale te momenty zawieszenia bynajmniej nie przerywają mówienia w szerszym sensie, który uwzględni również teatralny wymiar świadectwa. Wręcz przeciwnie – intensyfikują one gesty, wzmagają ich energetyczne napięcie. Gdy Karski opowiada o dwóch chłopcach z Hitlerjugend, których obserwuje z ukrycia, bojąc się o własne życie, dochodzi do takiego załamania. Przed zapadnięciem się w niemotę, przed całkowitą rozsypką Karskiego ratują powtarzające się ruchy dłoni, kiwanie głową z niedowierzaniem – ten rodzaj minimalnego „aktorstwa” złożonego z symptomów odsyłających do niemożliwości mówienia. Świadek nie znika pod ciężarem swojego doświadczenia, nie umyka z przestrzeni komunikacji i społecznej wymiany, ale łączy się z nią okrężną drogą, za pośrednictwem pełnych patosu gestów. We fragmencie opowieści o chłopcach z Hitlerjugend odwiedzających zakamarki getta najważniejsze wydają się dłonie⁴⁴. Imitują działania – walenie do drzwi, strzelanie z pistoletu. Ale często też pokazują kierunki poruszania się postaci, z uwzględnieniem jego dynamizmu. Wreszcie stanowią rodzaj afektywnego przekładu pewnego rodzaju psychicznego wpływu wywołującego napięcie, na przykład wówczas, gdy Karski mówiąc o nakazie wytrwałego patrzenia nałożonym na niego przez żydowskiego towarzysza, powtarzającego „look at it, look at it!”, uderza zaciśniętą pięścią o kolano. Być może właśnie ta konieczność wytrwania w przerażającej sytuacji z otwartymi oczami czyni wspomnienie sytuacji dodatkowo bolesnym. Podobnie rzecz ma się z gestami oddającymi bezradność Karskiego, gdy zbliża się do opowiedzenia o emocjonalnym znaczeniu całego tego zdarzenia dla jego ówczesnej psychiki. Po prostu rozkłada kilkakrotnie ręce, cała jego nieumiejętność mówienia zostaje skondensowana w tych zamaszystych ruchach dłoni. Gest świadectwa, jaki nieświadomie konstruuje w tych momentach Karski, to wypadkowa zderze-

⁴³ Por. R. Bresson *Notes on Cinematography*, przeł. J. Griffin, Urizen Books, New York 1977, s. 4.

⁴⁴ Na temat roli gestów dłoni w całości *Shoah*, a także w innych filmach Lanzmanna, por. M. Goutte *La main du témoin, à l'ombre du geste*, w: *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, L'Harmattan, Paris 2008, s. 27-41.

nia między ciałem a siłą wspomnienia, której nie jest ono w stanie unieść. Gesty dłoni są jednocześnie efektem i manifestacją tego – kluczowego dla aktu świadectwa – kryzysu. Niestety w momencie, gdy opowieść Karskiego załamuje się, a w jego oczach pojawiają się łzy, Lanzmann każe operatorowi kamery zrobić zbliżenie, co przeczy samej istocie aktorstwa, jakie stara się wykrzesać ze świadków twórca *Shoah*, gdyż wycina z kadru część symptomów, dzięki którym świadek jest w stanie poradzić sobie z ogromem napięcia, eksponując jedynie wypisany na twarzy znak bezradności.

Gesty Karskiego odsyłają do tego wymiaru sytuacji, który wiąże się z relacją z innymi, ich ingerencją w życie psychiczne świadka. Jak pisze Felman, pamięć jest w filmie Lanzmanna „wykorzystywana przede wszystkim w celu zwrócenia się do innego, wywarcia wpływu na widza, wezwania skierowanego do wspólnoty”⁴⁵. Na ten relacyjny, dialogiczny charakter świadectwa zwraca również uwagę Geoffrey Hartman:

Podczas gdy świadectwo ocalonego wywołuje własny rodzaj dialogu, tylko częściowo jest to dialog z nami. Ocaleni stają nie tylko przed żywą publicznością, albo raczej akceptują jej istnienie zamiast upierać się przy nieprzechodnym charakterze ich doświadczenia. Stają również przed członkami rodziny i przyjaciółmi, którzy odeszli. [...] To świadek podejmuje się tego zejścia do krainy umarłych. Choć zwracają się wprost do żywych, używając często ostrzeżeń i przestróg, mówią także (w pewnym momencie świadectwa staje się to jasne) za umarłych albo w ich imieniu.⁴⁶

Również Karski, choć nie jest w sensie ścisłym ocalonym z Zagłady, toczy taką rozmowę z umarłymi. Wspomnienie drugiej wizyty w getcie koncentruje się na relacji z żydowskim towarzyszem oraz jego ponawianymi nakazami: „patrz i zapamiętaj tę twarz, to cierpienie”. Na koniec Karski mówi jakby wprost do niego: „zabierz mnie stąd, zabierz mnie stąd”, powtarzając być może słowa, które nie tylko zapadły mu w pamięć, ale również naznaczyły niepokojem jego sumienie. Zaraz potem dodaje: „Nigdy go więcej nie zobaczyłem”, dopełniając rodzaj osobliwego pożegnania ze swym towarzyszem odegranego w trakcie opowieści.

Metoda prowadzenia rozmowy przez Lanzmanna dokonuje czasem osobliwego rodzaju przeniesienia, w którym scena wywiadu niepostrzeżenie przesuwa się w stronę innej sceny, trudno uchwytniej choć kluczowej dla przebiegu świadectwa. Reżyser prowadzi świadka w głąb tego, co mu umyka, podkreślając grozę, strach, mierząc się z mechanizmami wyparcia i traumatycznym urazem. Ale wśród tych ruin znajduje często również fundamentalny apel innego, wezwanie do świadczenia w imieniu tych, którzy odeszli. To rodzaj archeologii innego jeszcze teatru, skrytego za kurtyną pamięci lub mechanizmów obronnych. Teatru, w którym świadek zostaje przez idących na śmierć powołany do trwania przy swej pamięci. Również ten wypowiedziany przez innego nakaz każe zerwać z ostrą opozycją między

⁴⁵ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 204.

⁴⁶ G. Hartman *Learning from Survivors*, s. 139.

Szkice

acting out i *working through*, ponieważ praca polega tu na wysiłku teatralnej reminiscencji, odwołania do innego, odpowiedzi na jego wezwanie za pomocą odgrywania, które staje się jednocześnie nieodróżnialne od trudu przepracowania. Moment tego kontaktu stanowi rodzaj czegoś, co Maurice Blanchot nazwał kiedyś katastrofą:

Katastrofa rujnuje wszystko pozostawiając wszystko na miejscu. Nie osiąga tego lub innego, „ja” nie jest nią zagrożone. To w miarę, jak oszczędzonemu, zostawionemu na boku, katastrofa jednak zagraża, zagraża ona we mnie temu, kto jest poza mną, innemu mnie, który staje się biernie innym.⁴⁷

Właśnie w tej pasywności świadek kontaktuje się z innym w sobie, innym, który jest nieosiągalny, ale który jednocześnie odpowiada za ocalenie świadka. Jeśli więc, jak twierdzi Shoshana Felman, w *Shoah* dochodzi niekiedy do „retroaktywnego powrotu świadczenia w pozbawione świadków miejsce sceny pierwotnej”⁴⁸, to dzieje się to wyłącznie w samym świadku, w ramach jego teatralnego opracowania własnej pamięci. W wielu przypadkach – również w przypadku Karskiego – ta scena pierwotna jest sceną nakazu-ocalenia przez innego, który bierze świadka na zakładnika, ale tylko dlatego, że jest tym, kogo zamiast świadka dosięgnęła katastrofa i odtąd zawsze będzie w nim zajmował tę obcą, bierną część poddaną jej groźbie.

Świadek Karskiego opiera się na praktycznym przyswojeniu mowy innego, którego słowa i gesty trwają pomimo śmierci, w teatralnym *Nachleben* umieszczonym w ciele świadka. Precyzyjnie oddaje ten mechanizm Marek Bieńczyk pisząc:

zapamiętywał nie tylko słowa i obrazy, lecz także gesty i głos, sposoby mówienia, tak że gdy je odtwarzał – wtedy w Londynie, w Ameryce i w jakiegokolwiek chwili, w jakimkolwiek miejscu – wcielał się na przeciąg zdania, na długość gestu, na nutę głosu w rozmowców, których relacje właśnie składał. [...] Ludzie, którzy go wysłuchiwali i którzy do niego mówili, którzy mieli nadzieję, byli w rozpacz, płakali, krzyczeli, przedstawiali żądania, opinie, błagali o zbawienie, zniknęli dawniej niż dawno temu, lecz on wciąż ma ich głos w gardle, ich spojrzenie w swych oczach, ich ruchy w swych dłoniach i nie przestaje wydeptywać ulic tamtej Warszawy, nie przestaje wychodzić zza murów getta (trudno przestać sobie wyobrażać chwilę, w której przechodził na powrót do miasta, ta chwila jest wszystkim), gdy nie przestaje wydobywać z siebie słów zasłyszanych przed półwieczem, wypuszczać tej samej strużki narracji.⁴⁹

Właśnie w najdrobniejszych, najmniej dyskursywnych elementach jego opowieści zachowuje się właściwe napięcie i siła wspomnienia odnoszącego świadka do tego, co w jego doświadczeniu wydaje się prehistorią, mieści się bowiem w czasie, którego nie sposób włączyć w obręb dostępnej przeszłości.

⁴⁷ M. Blanchot *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, s. 7.

⁴⁸ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 258.

⁴⁹ M. Bieńczyk *Wielki Narrator*, s. 190.

Opowieść Karskiego jest w *Shoah* często montowana z zupełnie innymi obrazami niż wewnątrz jego mieszkania, gdzie dokonano nagrania. Na przykład, gdy recytuje on apel skierowany do niego przez przedstawicieli organizacji żydowskich, Lanzmann pokazuje sekwencję obrazów Waszyngtonu, przemysłowych krajobrazów zagłębia Ruhry a potem pozostałości obozu w Auschwitz. Rozdzielając głos od wizji uzyskuje efekt prozopopei, ponieważ wypowiedzi cytowane przez Karskiego rozbrzmiewają w ten sposób niejako bezpośrednio w miejscach, z którymi się wiążą. Stają się apelem poległych albo odezwą samego reżysera. Jednak najczęściej zbliżony efekt wywołuje sam Karski, tworząc rodzaj *cielonej prozopopei*, w której słowa i gesty ciała uzupełniają się właśnie dlatego, że ulegają rozdzieleniu wytwarzając napięcie, które wywołuje wrażenie, jakby świadek nie mówił już tylko sam z siebie i nie tylko zwracał się do widzianego przed sobą reżysera. Właśnie ten rodzaj nieświadomej retoryki ciała wyznacza punkt, w którym samo świadectwo i jego teatralizacja stają się nieodróżnialne, podobnie jak scena świadectwa miesza się ze sceną nakazu-ocalenia.

Materiał *Raportu Karskiego* nagrany dosłownie następnego dnia, pokazuje swojego bohatera w diametralnie odmiennej kondycji psychicznej niż wtedy, gdy opowiada historię włączoną do *Shoah*. Wydaje się, że streszczając swoje wizyty w Londynie i Waszyngtonie Karski recytuje dobrze wyuczoną lekcję, w której nic nie może go zaskoczyć. W sposób umiejętny przedstawia okoliczności i kontekst swojej misji, precyzyjnie relacjonuje kolejne etapy przygotowań i przebieg spotkań. Tworzy rodzaj mitologii nieustannie podkreślając, że udało mu się rozmawiać z ludźmi najbardziej potężnymi, wybitnymi, znaczącymi. Jednak ta elokwencja i dystynkcja wprawnego dyplomaty również może zostać odczytana jako zespół symptomów, tyle tylko, że mniej nateżone, mniej nasycone emocjami, mogą wydawać się mniej znaczące. Karski mówi cały czas nienaturalnie podniesionym głosem, przesadnie artykułuje słowa czyniąc swój akcent w języku angielskim jeszcze bardziej osobliwym. Ponadto imituje ton głosu cytowanych przez siebie postaci, gestykuluje, chwilami niemal piszczy. Gdy stara się pokazać dumną postawę Roosevelta, którego majestat również akcentuje z zastanawiającą powtarzalnością, zbliża się do granicy groteski.

Uznanie, że różnica między *Shoah* a *Raportem Karskiego* jest raczej różnicą stopnia nateżenia symptomów niż różnicą natury, pozwala uznać, że przerysowanie zachowań Karskiego w drugim filmie naprowadza widza na jego właściwy problem. Jest nim niewątpliwie relacja między humanistyczną kulturą polityczną, z jaką polski kurier spotkał się w Waszyngtonie, a radykalnie antyhumanistyczną rzeczywistością wojenną, o której miał opowiadać. Być może jego raport nie pomógł Żydom, bo w rozmowach chciano za wszelką cenę podtrzymać konwenans dyplomatyczny, rodzaj wiary w etykietę, która faktycznie nie ma już żadnego znaczenia, a może jedynie zasłaniać skrajny dramatyzm sytuacji? Być może niepotrzebnie sam tak bardzo starał się trzymać wyznaczników tego konwensu? Kluczową sceną w *Raporcie Karskiego* jest niewątpliwie opowieść o spotkaniu z sędzią Frankfurterem, członkiem amerykańskiego Sądu Najwyższego, najbardziej bly-

skotliwym członkiem administracji prezydenta, Żydem, którego Karski chciał w szczególny sposób uczulić na kwestię eksterminacji. W miarę jak rozwija on swą opowieść, Frankfurter „staje się coraz mniejszy”, kuli się niejako pod ciężarem przekazywanych mu faktów. W końcu wstaje i stwierdza, że wierzy w to, co mówi Karski. Po czym dodaje, że wcale nie stara się sugerować, że ten kłamie, wręcz przeciwnie, ale i tak nie wierzy w to, co słyszy. Karski odgrywa tę scenę przed Lanzmannem niczym prawdziwy aktor dokonując ponownego teatralnego zerwania konwencji filmowego wywiadu, podobnie jak na początku poświęconej mu sekwencji *Shoah*. Tym razem jednak nie zrywa samego świadectwa, lecz, można powiedzieć, kontynuuje je innymi środkami. W swej relacji sam zresztą zastanawia się, czy zachowanie Frankfurtera nie było rodzajem teatru odegranego na użytek spotkania ze świadkiem. Ludzkość, którą zna rozmówca Karskiego, nie może przyjąć do wiadomości przekazywanych przez niego informacji. Oto główny temat filmu, o którym wspomina również we wstępie sam Lanzmann: co znaczy wiedzieć? Czy można wiedzieć i jednocześnie nie wierzyć w to, co się wie? W pewnym sensie problem ten stanowi echo napięcia występującego w samym świadectwie, gdzie pamięć o traumatycznym wydarzeniu spotyka się z oporami przed jej ujawnieniem albo uświadomieniem. O ile jednak w *Shoah* sposobem radzenia sobie z tym zderzeniem był wyjątkowy teatr akorów realnego, tutaj jego funkcja wydaje się odmienna. Karski w rozmowie z Lanzmannem spowiada się Innemu, próbuje wytłumaczyć się przed nim dowodząc, że zrobił wszystko, co zrobić należało. Znowu mamy tutaj dwie sceny: na pierwszej chodzi o dokładne odegranie rozmowy z sędzią Frankfurterem, na drugiej zaś, do której ta pierwsza odsyła, chodzi o przekonanie do swoich racji już nie samego sędziego, ale Sędziego, w którego wciela się Lanzmann, każdy oglądający ten film widzi, a może jeszcze ktoś inny. Karski przedstawia tu siebie jako kogoś występującego w odwrotnej roli, niż ta, którą faktycznie mu powierzono. Stara się grać tego, kto zmusza innych do pamiętania, do reakcji, powtarzając: „zapamiętaj, co mówię”. Zajmuje poniekąd pozycję swojego żydowskiego towarzysza z getta. W ten sposób jednocześnie podtrzymuje i zrywa coś, co można by nazwać p a k t e m ś w i a d e c t w a. Usuwa się w cień jako świadek, próbując jeszcze raz odegrać scenę swojej przegranej, aby tym razem – być może – naprawić swoje błędy. Zaczyna świadczyć o czymś, czego nie było.

Abstract

Paweł MOŚCICKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Karski. A paradox of the witness

In Paweł Mościcki's article Jan Karski features not only as one of the most important witnesses of history and the courier of Polish underground during World War II, but also as an "actor" of two of Claude Lanzmann's films – *Shoah* and *The Karski Report*. In the course of his analysis the author critically revises the concept of the testimony as presented by Dominick LaCapra and discusses the theory of the witness as "the real actor" formulated by Lanzmann himself. Karski's example serves here as an opportunity to show to what extent the status of the witness resembles the status of the actor and how the effectiveness of testimony depends on its transmission through words, gestures and behaviours, i.e. these elements which can be treated as the actor's toolbox.