

Od słowa do obrazu, czyli o powstaniu filmu

Pasażerka Andrzeja Munka

Paulina Kwiatkowska

Film Andrzeja Munka *Pasażerka* nie jest ani pierwszą, ani też ostatnią artystyczną realizacją tekstu stworzonego przez Zofię Posmysz, która losy swojego utworu określiła, za Jerzym Pomianowskim, mianem swoistej „kariery tematu”. Warto pamiętać, że film poprzedzało słuchowisko radiowe oraz spektakl telewizyjny. W trakcie prac nad filmem ukazała się również powieść, przetłumaczona później na wiele języków; tekst ten wystawiano także na scenach teatralnych w Związku Radzieckim i Bułgarii, na koniec zaś zajęła się nim rosyjska opera, dla której Zofia Posmysz przygotowała libretto¹. Warto zatem zastanowić się, co spowodowało, że właśnie ten utwór, jeden przecież z licznych poruszających tematykę obozową, stał się literackim pierwowzorem tak wielu różnych realizacji. W tym kontekście ciekawe jest przede wszystkim pytanie o to, jakie miejsce na gruncie literatury martyrologicznej zajmuje *Pasażerka*.

Książki o hitlerowskich obozach zagłady czy, zawężając, o Auschwitz zaczęły być wydawane zaraz po wojnie; w zdecydowanej większości przypadków ich autorami byli więźniowie, którzy przetrwali pobyt w obozie. W tej sytuacji nie może dziwić fakt, że ich utwory przybierały najczęściej formę mniej lub bardziej fabularyzowanych pamiętników, których narratorem był sam autor. Nie chciałabym zajmować się tutaj dokładniejszą analizą poszczególnych utworów (wyczerpująco opracował tę tematykę chociażby Andrzej Werner w pierwszym rozdziale *Zwyczajnej Apokalipsy*), dodam tylko, że taką właśnie formę ma między innymi książka Seweryny Szmaglewskiej *Dymy nad Birkenau* czy Zofii Kossak-Szczuckiej *Z otchłani*. Najważniejsze jest dla mnie fakt, że teksty te niezmiennie w centrum

¹ Szerzej na temat licznych transformacji, jakim podlegał tekst *Pasażerki* można przeczytać [w:] Z. Posmysz, *Kariera tematu*, „Ekran” 1964, nr 46, s. 16.

nie tylko obozowej rzeczywistości, ale przede wszystkim artystycznego zainteresowania, stawały więźnia. Obóz prezentowany był zawsze z perspektywy ofiary, co zdaniem Wenera, doprowadziło wkrótce do wykrystalizowania się pewnej, bardzo charakterystycznej dla literatury martyrologicznej, postawy ontologicznej, zgodnie z którą system faszystowski był eksplozją zła całkowicie niezależnego od ogólnie panującego dobra, do którego zniszczenia dążył. Obóz Auschwitz-Birkenau w takim ujęciu był więc miejscem, w którym z gruntu dobry człowiek narażony był na nieustanne dręczenie ze strony zwyrodniałych sług nieludzkiego systemu. Takie jednostronne postrzeganie, nie tylko obozowej rzeczywistości, ale całości systemu władzy Trzeciej Rzeszy, przełamał jedynie Tadeusz Borowski (i w mniejszym stopniu Zofia Nałkowska w *Medalionach*), który w swoich opowiadaniach pokazał, jak sztuczne jest mówienie o prostym podziale na dobrych i złych w przestrzeni obozu, jednak również on, w sposób o wiele bardziej złożony i sprobematyzowany, ukazał Oświęcim widziany oczami więźnia.

Pierwszym tekstem artystycznym posługującym się przeciwną perspektywą narracyjną jest właśnie *Pasażerka* Zofii Posmysz. Podobnie jak w przypadku większości utworów literatury obozowej, także tutaj decydujący wpływ na jego powstanie miały osobiste przeżycia autorki, która przez trzy lata, aż do likwidacji obozu, była więźniarką Auschwitz. Jednak przez długi czas po wojnie nie chciała wracać do tamtych przeżyć, nie zamierzała nadawać swoim wspomnieniom literackiej formy, mimo że pracowała w radiu, gdzie pisała teksty słuchowisk. Droga do powstania ostatecznej wersji powieści była tyleż długa i skomplikowana, co w dużym stopniu przypadkowa. Zofia Posmysz wspomina, że w latach pięćdziesiątych pilnie śledziła procesy byłych esesmanów, szczególnie tych z obozu w Oświęcimiu². Już wtedy zastanawiała się, co zrobiłaby w sytuacji, gdyby kiedyś zetknęła się z byłym nadzorcą, gdyby na przykład musiała być świadkiem na procesie któregoś z nich. Interesowało ją również, jaki stosunek do własnej przeszłości, do samych siebie w tamtej sytuacji, mają tyle lat po wojnie ludzie, których pamiętała z obozu. Jednak bezpośrednim bodźcem do napisania pierwszej wersji tekstu słuchowiska radiowego, było przelotne spotkanie z grupą Niemców, wśród których znajdowała się kobieta o głosie prawie identycznym z tym, jaki miała nadzorczyńni Posmysz w Auschwitz. Mimo że nie była to ta sama osoba, wstrząs był ogromny; po nim zaś przyszedł pomysł na utwór, który pokazałby

² Tutaj oraz dalej w tekście powołuję się na rozmowę, którą przeprowadziłam z Zofią Posmysz w marcu 2003 r.

emocje i wewnętrzne rozterki kobiety, byłej esesmanki, niemal piętnaście lat po wojnie zmuszonej do powtórnej oceny własnej przeszłości.

Zofię Posmysz od początku interesował raczej konflikt współczesny, ukazanie przede wszystkim tego, jak w chwili obecnej, po latach spokoju esesmanka postrzegać może siebie i swoją rolę w strukturach obozu zagłady. Tym samym jednak powstał utwór, który przedstawiał obozową rzeczywistość oczami kogoś, kto w tamtej przestrzeni miał władzę. Można się zastanawiać, czy psychologicznie takie podejście jest w ogóle możliwe, a z drugiej strony, jaka jest rzeczywista wartość artystyczna całego utworu, ale istotny jest przede wszystkim fakt, że *Pasażerka* przełamała swoiste tabu literatury martyrologicznej. Wydaje się, że to przekroczenie, spojrzenie na obóz i faszyzm z pewnego dystansu możliwe było dopiero tyle lat po wojnie i dopiero wtedy, gdy za sprawą nagłaśnianych procesów byłych esesmanów w świadomości społecznej funkcjonował już ogląd „drugiej strony”. Każdy kolejny proces, który pozwalał dojść do głosu oskarżonym, powodował, że esesman stawał się w powszechnym rozumieniu coraz bardziej człowiekiem (choć nie coraz bardziej ludzki!). Pamiętniki i powieści, które ukazywały się bezpośrednio po wojnie przedstawiały nadzorców z jedynie dopuszczalnej strony, czyli jako bestie o sadystycznych zapędach pozbawione nawet podstawowych, naturalnych odruchów godnych człowieka. W takim ujęciu jest więc *Pasażerka* dziełem nowym i śmiałym, jednak, jak zauważył Andrzej Werner: „Książka Zofii Posmysz stoi niejako na pograniczu dwu typów literatury obozowej – o ile przedstawiona rzeczywistość, cały materiał analityczny różni zdecydowanie *Pasażerkę* od grupy utworów martyrologicznych, o tyle ostrożność wniosków daleka jest z kolei od linii wyznaczonej nazwiskiem Borowskiego”³.

Tekst słuchowiska radiowego nadanego w roku 1959 pod dłuższym tytułem *Pasażerka z kabiny 45*⁴ jest niewątpliwie utworem mającym wartość raczej publicystyczną niż artystyczną. Zofia Posmysz sama zresztą tak właśnie rozumiała cel, jaki jej przyświecał i podkreślała, iż tekst „zrodził się w sytuacji, gdy niemal dzień w dzień można było znaleźć w prasie notatki o aktywności wysokich urzędników państwa zachodnioniemieckiego, ongiś czołowych funkcjonariuszy hitlerowskiej maszyny śmierci. Chciałam powiedzieć, jako była więźniarka Oświęcimia, co o tym sędzę, jak to wszystko odczuwam, jak w moich oczach przedstawia się ich >>niewinność<<. Nic więcej”⁵. Autorka nie wygłaszała szczególnie

³ A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa*, Warszawa 1981, s. 228.

⁴ Tytuł spektaklu telewizyjnego został skrócony na życzenie Andrzeja Munka, dla Zofii Posmysz numer kabiny miał znaczenie symboliczne, odnoszące się do daty zakończenia wojny i wyzwolenia obozu.

⁵ Z. Posmysz, *Kariera...*, op. cit.

ostrzych czy radykalnych sądów, tworząc tekst przystępny i stosunkowo łatwy w odbiorze i interpretacji mimo ciężaru prezentowanej tematyki. Można przypuszczać, że właśnie to połączenie umiarkowanego nowatorstwa z powściągliwością zadecydowało o dobrym przyjęciu słuchowiska i o rosnącym zainteresowaniu tekstem. Posmysz została poproszona o udostępnienie utworu na użytek telewizji, która potrzebowała wówczas tekstów dla powstającego studia teatralnego. Reżyserem spektaklu został Andrzej Munk. Nie ma to raczej większego wpływu na rozumienie filmu Munka, ale warto w tym miejscu wspomnieć o wątpliwościach dotyczących źródeł zainteresowania reżysera utworem Posmysz. W swojej książce Ewelina Nurczyńska-Fidelska stwierdziła, że Munk usłyszał w radiu słuchowisko i ogromnie nim poruszony sam postarał się o to, by mogło zostać zrealizowane w telewizji⁶. Tymczasem Zofia Posmysz wyjaśnia, że z prośbą o przekazanie tekstu zwróciła się do niej redaktor Planerowa z telewizji, która później zaproponowała *Pasażerkę* wraz z innymi scenariuszami Munkowi. Ten zaś po przeczytaniu wybrał właśnie utwór Posmysz, z którym dopiero wówczas po raz pierwszy się zetknął. Cała ta sprawa jest mało istotna, ale bardzo charakterystyczna, jeśli zastanawiać się nad pewnym idealizowaniem, czy może lepiej mitologizowaniem dokonań Munka, jakie miało miejsce po jego śmierci.

Niezależnie jednak od okoliczności pozostaje faktem, że spektakl został wyreżyserowany przez Munka i wyemitowany 10 października 1960 roku. Nie miałam możliwości dotarcia do scenariusza spektaklu, nie ma go w swoich zbiorach również Zofia Posmysz, ale wydaje się, że nie będzie nadużyciem założenie, że nie różnił się on zbytnio od noweli filmowej, z którą się zapoznałam. Wiem, że zanim Munk przystąpił do reżyserowania *Pasażerki* w telewizji, poprosił Posmysz, by dopisała rolę jeszcze jednej postaci, pani Streit. Postać ta zachowała się także w tekście noweli filmowej, nie ma jej zaś już w scenariuszu ani scenopisie. Nie zamierzam rekonstruować spektaklu, ale mogę wskazać te aspekty, które nie budzą wątpliwości; podstawowe rozwiązania artystyczne są mi znane z rozmowy z autorką scenariusza oraz z książki Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej. Ze względu na warunki techniczne całość przedstawienia rozgrywała się w jednej przestrzeni i czasie, na statku, przeważnie w kabinie pary głównych bohaterów. Spektakl był w większej części monologiem Lizy, która opowiadała Walterowi i samej sobie swoją przeszłość. Postać pani Streit była swoistym kontrapunktem, rozbijała warstwę monologową, swoją gadatliwością i naiwnością (widoczną również w tekście noweli filmowej) wprowadzała nieco

⁶ Zob.: E. Nurczyńska-Fidelska, *Andrzej Munk*, Kraków 1982, s. 132.

kontrastowego rozluźnienia w pełną napięcia atmosferę kajuty⁷. Oprócz tej trójki na scenie pojawiali się jeszcze steward, przygodni współpasażerowie oraz milcząca pasażerka, której obecność tak bardzo wytrącała Lizę z równowagi. Na podstawie noweli można również stwierdzić, że wspomnienia Lizy były bardziej chaotyczne, porozbijane niż w wersji filmowej, nie układały się w trzy wyraźnie wyodrębnione retrospekcje, ale nieustannie przeplatały z krótkimi wymianami zdań między bohaterką a jej mężem i dłuższymi rozmowami towarzyskimi z innymi pasażerami.

W chwili obecnej, gdy w archiwach telewizji nie istnieje już nawet kopia tamtego spektaklu, trudno wyczerpująco mówić o konkretnych rozwiązaniach reżyserskich, jakie były dziełem Munka. On sam w rozmowie ze Stanisławem Janickim wspominał o zastosowanej przez siebie metodzie dramaturgicznej podczas prac nad telewizyjnym przedstawieniem *Pasażerki*, fragment ten nie wszedł do ostatecznej, autoryzowanej wersji wywiadu, jednak po śmierci Munka Janicki zdecydował się opublikować całość. Dzięki temu wiemy, że Munk doskonale zdawał sobie sprawę z trudnego do zniesienia dla widza skondensowania na ekranie całości tekstu w monologu głównej bohaterki i dlatego: „W spektaklu telewizyjnym aktorzy i reżyser starali się przede wszystkim udramatyzować ten monolog. Bohaterka mówi o okropnościach obozowych w sposób beznamienny i spokojny, więcej – wspominając dokonywane w obozie selekcje – robi sobie masaż twarzy. Uważaliśmy, że taki >>chwyt<< podkreśli wagę dramatyczną wypowiedzianych słów”⁸. Zabieg ten w pełni się powiódł, w jednej z recenzji spektaklu, do jakiej udało mi się dotrzeć, autor zwraca szczególną uwagę na ten właśnie moment, podkreślając jednocześnie wspaniałe aktorstwo Zofii Mrozowskiej, odtwórczyni głównej roli. Z tej samej recenzji dowiadujemy się również, że Munk zastosował fragmentaryczne przebitki filmowe, które „czyniły chwilami wrażenie, że to wszystko jest w ogóle filmem”⁹. Trudno w tej chwili domyślać się, co zawierały owe przebitki, ale widać, że już wtedy Munk zastanawiał się przede wszystkim nad obrazowym urozmaiceniem i jednocześnie udramatyzowaniem tekstu. Okazało się bowiem, że słowo nie wystarcza i jeśli towarzyszyć ma mu obraz, to musi być on dostatecznie skomplikowany, by odpowiednio uzupełniać i wzbogacać tekst.

⁷ Na temat kształtowania dramaturgii dzieła filmowego poprzez śmiech Andrzej Munk mówił w wywiadzie: „Sądzę, że nie ma dramatu, czy głębokiego przeżycia bez śmiechu. By uzyskać dramatyczne przeżycie widowni, trzeba ją do tego przygotować, poprzedzając daną scenę zupełnie innym, np. beztroskim nastrojem.”

Zob.: St. Janicki, *Andrzej Munk o sobie* [w:] tegoż, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 59.

⁸ Ibidem, s. 69.

⁹ (Woy), *Spotkanie na morzu*, „Express Wieczorny” 1960, nr 238.

Po realizacji spektaklu i po jego telewizyjnej premierze nic jeszcze nie wskazywało na to, by scenariusz miał się doczekać kinowej ekranizacji w reżyserii Munka. Jednak tekst *Pasażerki* zaistniał już w szerszej świadomości, dostrzeżono jego innowacyjność i możliwości dramaturgiczne. Zofia Posmysz nie planowała dłużej zajmować się tym tematem, jednak wkrótce po emisji przedstawienia skontaktował się z nią Jerzy Pomianowski – kierownik literacki zespołu „Syrena” – i zaproponował, by przystosowała swój scenariusz tym razem do przeniesienia na duży ekran; zespół znaleźć miał odpowiedniego reżysera. Ostatecznie nie doszło jednak do realizacji tego pomysłu, gdyż w tym samym czasie identyczną propozycję złożył autorce Munk. Jego pozycja jako reżysera była już wtedy na tyle silna, że zespół „Syrena” odstąpił od swoich wcześniejszych planów. Można się zastanawiać, dlaczego właściwie Munk zdecydował się powrócić do zrealizowanego wcześniej w telewizji tematu. Jerzy Stefan Stawiński, ówczesny kierownik literacki zespołu „Kamera”, z którym związany był również Munk, twierdzi, że Munkiem kierowała przede wszystkim duma i ambicja¹⁰. Stawiński był autorem scenariuszy do trzech najważniejszych filmów Munka: *Człowieka na torze*, którym obaj zadebiutowali, później *Eroiki* i wreszcie *Zezowatego szczęścia*. Po ukończeniu przez Munka telewizyjnej *Pasażerki*, pracowali jeszcze nad tekstem Stawińskiego *Ojciec królowej* – gotowy był już nawet scenopis, przygotowywano dokumentację i wybierano plenery. Jednak między oboma twórcami narastało napięcie, którego korzeni należałoby szukać w skomplikowanych relacjach tradycyjnie już łączących (czy też dzielących...) reżysera i scenarzystę. O ile bowiem na etapie przygotowawczym podział ról jest dość jasny, to gotowe dzieło nierozzerwalnie spaja pracę obu twórców. Scenarzysta ma poczucie, że film to jedynie realizacja jego idei i pomysłów; reżyser, że tekst był tylko inspiracją dla jego autorskich działań. Obecnie, gdy całością prac kieruje i zarządza producent, spory takie nie mają już żadnego znaczenia, jednak w kinie autorskim problem podziału nie tylko odpowiedzialności, ale i późniejszego uznania krytyki, był fundamentalny. W tej sytuacji, zdaniem Stawińskiego, Munk chciał udowodnić sobie, ale przede wszystkim jemu, że może zrobić film na podstawie innego scenariusza, że nie jest całkowicie zależny od jego tekstów. Przez pewien czas szukał odpowiedniego materiału, a jako że było o niego dość trudno, zwrócił się do Zofii Posmysz, z którą wcześniej już współpracował.

Trudno ocenić dziś, w jakim stopniu taka wersja wydarzeń jest obiektywna. Z naszej perspektywy równie prawdopodobna jest teza, wedle której Munk, poruszony tekstem

¹⁰ W tym miejscu i dalej w tekście powołuję się na rozmowę przeprowadzoną przeze mnie z Jerzym Stefanem Stawińskim w kwietniu 2003 r.

scenariusza spektaklu, nie mógł o nim zapomnieć i postanowił wykorzystać go raz jeszcze. Za taką wersją przemawia kolejny fragment wywiadu z Janickim, przeprowadzonego już po zrealizowaniu *Pasażerki* w telewizji, a jeszcze przed rozpoczęciem prac nad scenariuszem filmu. W tym czasie, mimo że nie traktował tego pomysłu zbyt poważnie, Munk zastanawiał się już, jak mógłby wyglądać film na podstawie tekstu Posmysz. W trakcie tej rozmowy pojawiła się myśl, która stała się później fundamentalna dla konstrukcji filmu: „W spektaklu telewizyjnym opowiadanie bohaterki o swej przeszłości jest wielkim monologiem, bez jakiegokolwiek ilustracji wizualnej. Film wykorzystałby w tym celu retrospekcje. (...) W FILMIE NALEŻAŁOBY SŁOWO MAKSYMALNIE OGRANICZYĆ”¹¹. Niezależnie od tego, jakie były powody decyzji reżysera, dwie podstawowe kwestie nie ulegają wątpliwości: po pierwsze to, że Munk osobiście zaproponował Posmysz współpracę, po drugie, że jeszcze zanim do tego doszło, wiedział, na jakich założeniach powinien opierać się film.

Zofia Posmysz przyjęła propozycję Munka z zainteresowaniem, ale nie bez obaw; zdawała sobie sprawę z tego, że scenariusz filmowy jest całkowicie odrębnym gatunkiem literackim nigdy przez nią nie uprawianym. Wobec tego postanowiła napisać nowelę filmową, na której podstawie powstałby następnie profesjonalny scenariusz¹². Później okazało się, że stała się ona również podstawą do napisania powieści, początkowo jednak miała służyć wyłącznie potrzebom filmu. Nowela jest więc po prostu opowiadaniem, nasyconym dialogami i monologami głównej bohaterki uzupełnionymi licznymi opisami sytuacji i miejsc. W ogromnej mierze bazuje na scenariuszu spektaklu telewizyjnego, wprowadza jednak większą liczbę pobocznych postaci, których obecność na planie przedstawienia była niemożliwa. Nowela staje się przez to zdecydowanie bardziej fabularna, a mniej dramatyczna. Posmysz zachowała również postać pani Streit, włączoną do scenariusza spektaklu na życzenie Munka. Również w noweli bohaterka ta, poprzez swoją naiwność i całkowity brak taktu, wprowadzać ma atmosferę beztraski i humoru.

Akcja noweli rozgrywa się w całości na statku, którym para głównych bohaterów, niemieckie małżeństwo Walter i Liza, płyną z Niemiec do Argentyny na placówkę, Walter jest bowiem wysłannikiem UNESCO. Ewelina Nurczyńska-Fidelska uznała, że bez znaczenia jest zmiana kierunku podróży, jaka dokonuje się pomiędzy nowelą, a filmem¹³; mi natomiast wydaje się to dość ważne. O ile bowiem wyjazd Lizy, byłej esesmanki i nadzorczyńi

¹¹ St. Janicki, *Andrzej Munk...*, op. cit., s. 69. (podkr. moje)

¹² W trakcie dalszej analizy tekstu noweli filmowej korzystam z: Z. Posmysz, *Pasażerka z kabiny 45*, ze zbiorów Filмотeki Narodowej, sygn. S-10525.

¹³ Zob.: E. Nurczyńska – Fidelska, *Andrzej...*, op. cit., s. 144.

w Auschwitz, z Niemiec jest jej ucieczką, również przed przeszłością, a milcząca pasażerka po raz ostatni być może przypomina jej, przed czym tak naprawdę ucieka, o tyle filmowy powrót Lizy po latach do ojczyzny, jest też jej powrotem do tego, co było, a pasażerka pierwszym zwiastunem niepewnej i pełnej lęku przyszłości. W noweli pasażerka wsiada wraz z Lizą na statek w Niemczech, a opuszcza go w Lizbonie, pozostawiając bohaterkę z nadzieją spokoju: Liza popłynie dalej już bez prześladowających ją wspomnień. Tymczasem w filmie Liza płynie z Ameryki i dopiero w Londynie dosiada się na statek pasażerka, stając się tym samym pewnym ucieleśnionym symbolem tych wszystkich, którzy pozostali w Europie i czekali tutaj na Lizę. Nowela jest więc jednoznaczna, zarówno Liza, jak i jej mąż, choć z różnych powodów, zostają w naszych oczach skompromitowani, jednak odzyskują wolność, mamy poczucie, że udało im się uciec, że nic złego w nowym kraju ich nie spotka. Zostali zdemaskowani, ale nie skazani. Tymczasem w filmie, dzięki odwróceniu kierunku, w jakim płynie statek, pojawia się więcej nieudomówień, Liza już wie, że wróciła tylko po to, by nigdy nie zaznać spokoju; wie, że w Niemczech nie uniknie takich spotkań, nie ucieknie przed przeszłością.

W kontekście rozważań nad kształtowaniem się obrazów w filmie Munka, szczególnie istotne jest prześledzenie, w jaki sposób w noweli skonstruowana jest akcja dramatyczna. W spektaklu Liza nie mówiła zbyt wiele o obozie w Auschwitz, najważniejsza była chwila obecna, która wymagała od bohaterki i jej męża podjęcia najważniejszych decyzji w życiu. Podstawą dramaturgiczną były więc relacje między Lizą i Walterem, ich rozmowy o wspólnej przyszłości, ich spory, rozżalenie, rozczarowanie. Tymczasem w noweli, mimo że akcja współczesna jest rozbudowana – pojawiają się zbiorowe sceny z portu, z pokładu, przede wszystkim scena balu, z którego Liza ucieka – najwięcej uwagi poświęca się wspomnieniom Lizy. Konstrukcyjnie wspomnienia są tylko wplecione w spójnie rozbudowany ciąg zdarzeń współczesnych, jednak ich ilość i siła dramaturgiczna powodują przeniesienie ciężaru na wydarzenia z przeszłości. Przeszłość ukazana jest fragmentarycznie, nie tworzy jeszcze, tak jak ma to miejsce w filmie, trzech zwartych i wyraźnie wyodrębnionych retrospekcji. W noweli Liza wzbrania się przed powiedzeniem wszystkiego, tnie swoje wspomnienia, cenzuruje je, stara się jak najdłużej ukryć to, co najważniejsze. Rozmowy Lizy z Walterem i jej wewnętrzne monologi przerywa nieustannie pojawianie się innych bohaterów, czy też konieczność uczestniczenia w towarzyskich rozrywkach na statku. Beład tych luźnych wspomnień potęguje jeszcze zmienność emocji, jakie towarzyszą Lizie. Chwilami jest

spokojna i skoncentrowana, opowiada o konkretach, o tym, jak było, innym razem zdenerwowanie, strach i narastająca histeria powodują, że Liza wyrzuca z siebie najgorsze oskarżenia obwiniając innych o własną przeszłość. To wszystko daje nam ciekawy obraz wewnętrznych przeżyć Lizy współcześnie, w chwili zdemaskowania, ciągle jednak, w odróżnieniu od filmu, nie pozwala nam zgłębić istoty konfliktu, jaki rozegrał się w obozie, ani zrozumieć natury tego miejsca.

Słabością noweli, oprócz pewnych niedociągnięć natury literackiej, jest w gruncie rzeczy jej niewystarczająca filmowość. Tekst ten, gdyby został wiernie przeniesiony na ekran, dałby w efekcie film całkowicie niespójny, w którym z trudem dałby się odnaleźć główny problem. Taka konstrukcja uniemożliwiłaby również posługiwanie się obrazowymi retrospekcjami, gdyż wymagałaby ciągłego mieszania obrazów z dwóch, odrębnych czasoprzestrzeni. Czasoprzestrzeń statku jest bowiem w noweli niesprecyzowana, trudno stwierdzić, czy to właśnie na tej płaszczyźnie rozgrywa się główny konflikt, czy też jest ona tylko ramą, klamrą spinającą rozsypane wspomnienia. Nie można się jednak dziwić, że nowela nie spełnia wszystkich oczekiwań, autorka zdawała sobie sprawę z własnych możliwości i sama traktowała ten tekst raczej jako szkic, w którym zarysowują się podstawowe problemy filmu.

Kolejnym zatem zadaniem, jakie stanęło przed twórcami filmu, było wydobyć z noweli filmowej zawarty w niej myśl i emocji i oddanie ich w języku bliższym językowi filmu. Zofia Posmysz wspomina długie i męczące rozmowy, jakie prowadziła z Munkiem w jego mieszkaniu, gdy wspólnie próbowali stworzyć scenariusz. Zauważa coś, co wydaje mi się szczególnie istotne: Munk chciał ten film **zobaczyć**. Poszukiwał w tekście obrazu filmowego, dlatego liczyły się dla niego przede wszystkim konkrety. W tym miejscu należy zdać sobie sprawę z czegoś, co być może teraz nie jest już tak oczywiste; po wojnie ci, którzy nie trafili do obozów hitlerowskich, mieli silne poczucie winy wobec tych, którzy tego koszmaru nie przetrwali i tych, którym dane było wrócić. Rozmowy z Zofią Posmysz były obciążone tym właśnie niepokojem sumienia. Munk, z jednej strony, nie chciał być nazbyt napastliwy, z drugiej jednak dążył do tego, by poznać istotę obozu zagłady. Zdawał sobie sprawę z odpowiedzialności spoczywającej na kimś, kto sam nie poznałszy Auschwitz, zamierza zrobić o tym miejscu film. Na początku lat sześćdziesiątych żyło jeszcze wielu ludzi, którzy przeżyli obóz, jednak takie miejsca jak Oświęcim czy Dachau trwały silnie w świadomości także tych, którzy nigdy nie przekroczyli bram obozu. Munk musiał więc nie

tylko opowiedzieć pewną historię z czasów wojny, ale jednocześnie stworzyć obraz tego, co trwale funkcjonowało w pamięci zbiorowej tamtych czasów¹⁴.

Ostatecznie po kilku wielogodzinnych, niezwykle wyczerpujących dla obu stron spotkaniach powstał scenariusz filmu sygnowany przez Zofię Posmysz i Andrzeja Munka. Warto więc przyrzeć się bliżej temu tekstowi, by zobaczyć, jaki był wpływ Munka, czy może raczej wpływ współpracy reżysera i pisarza na konstrukcję utworu. Już na pierwszy rzut oka widać rzecz z pozoru banalną, a jednak fundamentalną: scenariusz, pisany zwartym tekstem podobnie jak nowela, jest jednak o połowę od niej krótszy. Należałoby więc przede wszystkim zapytać o to, czego w nim nie ma. Co najciekawsze, okazują się, że jest wszystko; podstawową zmianą jakościową jest tutaj uporządkowanie, za którym niejako automatycznie poszła zmiana ilościowa, czyli selekcja materiału. Kiedy czytamy scenariusz, możemy łatwo zauważyć, do czego zmierzał Munk, w tekście widać to, co zapowiadał kilka miesięcy wcześniej w rozmowie z Janickim: **słowo zostaje maksymalnie ograniczone**. Właśnie podczas prac nad scenariuszem okazało się, że mimo wcześniejszych i teoretycznie ciągle podtrzymywanych założeń, film przestał opowiadać historię współczesną – co nie oznacza wcale, że przestał być filmem poruszającym współczesną tematykę. Trzeba w tym momencie przywołać po raz kolejny tak często cytowany przeze mnie wywiad, w którym znaleźć można ciekawe rozważania Munka na temat współczesności i tego, czym jest ona w filmie: „Współczesność to – dla mnie – na pewno nie pojęcie dotyczące okresu historycznego, ale sprawa problematyki i takiego jej ustawienia, by odpowiadała ona uczuciom człowieka współczesnego”¹⁵. W noweli najważniejsza, choć może nie tak ważna jak w spektaklu, była akcja dziejąca się współcześnie na pokładzie, ukazanie rozrywek i monotonnego życia na statku, całego fabularnego tła prywatnego dramatu Lizy. Okazało się jednak, że takie ustawienie problematyki wcale nie odpowiadałoby uczuciom człowieka współczesnego. Dla ówczesnego widza, czy ogólnie odbiorcy, kwestia odpowiedzialności, wewnętrznych przeżyć byłych zbrodniarzy, których procesy wszyscy śledzili, była na pewno o wiele

¹⁴ „Munk przygotowywał się do tego filmu niezwykle starannie. Zbierał materiały, dokumenty, zapoznał się z możliwie dostępnymi źródłami, nie rozstawał się z pamiętnikiem Rudolfa Hoessa, byłego komendanta obozu w Oświęcimiu. Z drugiej strony zdawał sobie sprawę, jak niesłychanie trudno udźwignąć w sposób artystyczny tak ciężki gatunkowo problem polityczny, filozoficzny i etyczny, jak wielką przyjmuje na siebie odpowiedzialność. Pracował nad scenariuszem kilka miesięcy, do końca nie był w pełni z niego zadowolony.”

Zob.: K. Winiewicz, *Wspomnienia o Andrzeju Munku* [w:] *Andrzej Munk*, praca zbiorowa pod red. A. Jackiewicza, Warszawa 1964, s. 76.

¹⁵ St. Janicki, *Andrzej Munk...*, op. cit., s. 64.

ważniejsza, bardziej żywa niż roztrząsanie małżeńskich problemów pary głównych bohaterów, czy tym bardziej perypetii innych pasażerów transatlantyku.

Z tego właśnie powodu w scenariuszu nie pojawia się już pani Streit, ani inni bohaterowie, którzy mieliby cokolwiek istotnego do powiedzenia. Zaplanowano oczywiście sporą ilość statystów, którzy mieli przewijać się w tle tworząc atmosferę statku, jednak można ich śmiało uznać raczej za niezbędny element scenografii. Dramat odzyskuje swoją kameralność, staje się dramatem ściśle wewnętrznym; oprócz Lizy w scenariuszu pojawia się jedynie Walter, dwukrotnie steward i, naturalnie, milcząca pasażerka. Długie, rozbudowane monologi Lizy przedzielone są krótkimi, szkicowymi zaledwie scenkami na statku, podczas balu. Bardzo ważne jest też to, że nie zaplanowano wyraźnego wprowadzenia w akcję filmu, w noweli mamy długą scenę pożegnania bohaterów, kiedy to poznajemy nie tylko ich, ale również ich przyjaciół i innych współpasażerów. Widzimy odpływający statek, ostatnie spojrzenia bohaterów na ląd. Tymczasem scenariusz otwiera tylko krótka charakterystyka Lizy i Waltera, która miała być czytana z offu, natomiast pierwsza scena rozgrywa się od razu w kabinie pary bohaterów, o których nie wiemy nawet, od jak dawna płyną i gdzie obecnie się znajdują. Taka prezentacja koncentruje całą uwagę nie na rozbudowanej rzeczywistości historycznej, ale właśnie na głównych postaciach, których dalsze rozmowy będą dla nas najważniejsze.

Kolejną istotną zmianą jest doskonale uporządkowanie monologów Lizy, które w noweli były nieznośnie porozbijane i niespójne. W scenariuszu pozostają trzy wyraźnie wyodrębnione opowieści, które miały w filmie ukazywać retrospekcję, poprzedza je pierwsza, obecna oczywiście również w filmie, sekwencja obrazów obozu, którą Liza rekonstruuje pod wpływem silnego szoku. Pierwsza retrospekcja to wersja wydarzeń sprzed lat, jaką Liza przedstawia Walterowi: spokojna, wyważona, racjonalna. Drugą stanowi ciąg wewnętrznych wspomnień Lizy, która leżąc sama w kajucie nie może zwalczyć naporu przeszłości, nie może uciec od minionych obrazów. Ostatni monolog ponownie skierowany jest do Waltera, tym razem jednak Liza przyznaje się do tego, co naprawdę robiła w Oświęcimiu, i jednocześnie, chcąc się bronić przed zarzutami męża, atakuje go i prowokuje. Taka konstrukcja wspomnień Lizy jest wyraźnie jeszcze podporządkowana akcji współczesnej, pozwala na zmianę miejsc w przestrzeni statku, na wprowadzenie przerw i retardacji, na chociażby pobieżne wniknięcie w konflikt między małżonkami. W filmie ta konstrukcja łączy się już jedynie ze specyfiką

procesów pamięci, z tym w jaki sposób rekonstruujemy wspomnienia i jak je relacjonujemy innym.

Wiemy już zatem, że na poziomie scenariusza uległa zdecydowanej redukcji warstwa współczesna opowieści, jest to jednak zupełnie naturalne biorąc pod uwagę fakt, że najważniejsze w filmie są emocje Lizy nawiązujące bezpośrednio do przeszłości. Przeszłość zaś pojawiać się miała w jednej krótkiej i trzech długich retrospekcjach przenoszących widza w czasoprzestrzeń obozu. Monologi Lizy są w scenariuszu bardzo rozbudowane, zgodnie z założeniami tekst ten miał towarzyszyć z offu obrazom na ekranie. Czytając jednak te fragmenty nie sposób oprzeć się wrażeniu, że większość z nich opisuje tak naprawdę kadry i ujęcia, jakie pojawią się w filmie. Munk przystępując do realizacji filmu zakładał, że wspomnienia Lizy zaistnieją na ekranie w postaci obrazowej, jednocześnie jednak chciał, by to właśnie bohaterka opowiadała swoją historię. W scenariuszu najlepiej widać napięcie, jakie wytworzyło się pomiędzy tymi dwoma podstawowymi i, jak się okazuje, wykluczającymi się założeniami. Liza opowiada dokładnie swoje wspomnienia, widz ogląda obraz tych wspomnień. Jak więc w takiej sytuacji uniknąć dublowania, mówienia o tym, co widać? W scenariuszu problem ten został jakby odroczonej, monologi Lizy częściowo ukazują jej emocje, są komentarzem, który ma swoje niezależne znaczenie, w dużej jednak mierze stanowią opis tego, co w trakcie kręcenia filmu miało zaistnieć już tylko jako obraz.

Przykłady tego typu opisów późniejszych scen można by mnożyć, jednak ograniczę się tylko do jednego, szczególnie wyraźnego. W scenariuszu Liza zaczyna opowiadanie o swoim pobycie w Auschwitz od dokładnego opisu tego, co zobaczyła na miejscu zaraz po przybyciu; mówi o wszechobecnym błocie, o rampie, krematorium, dymiących kominach, stertach rzeczy odebranych zagazowanym. W filmie wszystko to widzimy w kilku płynnych panoramach, którym początkowo towarzyszy cisza, potem głos Lizy mówiącej tylko o tym, kiedy i w jakim celu znalazła się w tym miejscu. Dalej w scenariuszu czytamy: „Nazajutrz udałam się na blok aussenkomand. Cały blok zatrudniony był przy oczyszczaniu placu z błota. Kobiety nakładały je przy pomocy szpadli na coś w rodzaju małych noszy i wynosiły za bramę obozu. Poraziła mnie absurdalna bezcelowość tej pracy: błoto było rzadkie, spływało i ze szpadli i z noszy, zanim więźniarki dotarły do bramy”¹⁶. W filmie widzimy

¹⁶ Z. Posmysz, A. Munk, *Scenariusz filmu „Pasażerka”*, ze zbiorów Filmoteki Narodowej, sygn. S-4473, s. 12.

dokładnie taką scenę i trudno sobie wyobrazić, by towarzyszył jej z offu tekst w takiej formie, jak ten w scenariuszu.

Widać więc wyraźnie, że o ile nowela filmowa była szkicem problemowym, zarysującym podstawowe intencje i emocje, to scenariusz od dwóch różnych stron zbliża się zdecydowanie do filmu. Po pierwsze, porządkuje materiał, układając go w cztery odrębne retrospekcje przeplatające się z krótkimi, lekko nakreślonymi scenami współczesnymi. Po drugie, konstruuje konkretne obrazy, opisuje kadry i buduje całe ujęcia. Scenariusz redukuje tym samym tekst mówiony nawet więcej niż o połowę w stosunku do noweli filmowej; bardzo wiele tych fragmentów, które w tekście przynależą do warstwy monologowej, które stanowią pozornie słowo w filmie, okazuje się być tak naprawdę opisem filmowych obrazów. Mimo że już na poziomie scenariusza Munk dostrzegł problem dominującej obrazowości słowa, trzeba podkreślić, że aż do końca nie udało mu się go w pełni rozwiązać, a po jego śmierci na różne sposoby, o których będzie jeszcze mowa, zmagali się z nim jego współpracownicy.

Kolejnym etapem krystalizowania się sensów i obrazów w filmie *Pasażerka* było stworzenie scenopisu. Andrzej Brzozowski, współreżyser i przyjaciel Munka, wspomina dwa tygodnie spędzone w Jabłonnej jako koszmar większy nawet niż wszystkie późniejsze wysiłki na planie¹⁷. W tym czasie Munk, Brzozowski, Hanka Dyrka – drugi współreżyser oraz Krzysztof Winiewicz – operator pracowali nad tekstem scenopisu; dialogi konsultował Jerzy Andrzejewski. Kiedy przegląda się scenopis widać wyraźnie, dlaczego praca ta była tak żmudna; nie tylko bowiem rozpisano scenariusz na konkretne sceny, ujęcia i kadry, ale równocześnie wprowadzono wiele niezwykle istotnych zmian. Podobnie jak to uczyniłam w przypadku scenariusza, tak i teraz zacznę od sprawy najbardziej banalnej i ewidentnej: każda ze stu siedemnastu kartek scenopisu podzielona jest na dwie części, po lewej stronie rozpisana jest długość ujęcia, praca kamery i to, co dosłownie widać na ekranie, po prawej zaś kwestie wypowiedziane przez aktorów. Wiele jest takich kartek, które zapisane po lewej, pozostają puste po prawej stronie. Wiele takich, na których precyzyjnym opisom scen towarzyszy jedna tylko wypowiedziana kwestia. Po raz kolejny więc podjęto próbę maksymalnego ograniczenia słowa na rzecz obrazu.

Ograniczenie to widać również w konstrukcji monologów Lizy. Tylko z rzadka pojawiają się w nich fragmenty wyłącznie opisowe, a jeśli nawet tak jest, to Liza mówi

¹⁷ Teraz i dalej w tekście powołuję się na rozmowę, jaką przeprowadziłam z Andrzejem Brzozowskim w marcu 2003 r.

więcej, niż można zobaczyć na obrazie. Dobrym przykładem może być scena, którą omawiałam na podstawie scenariusza: tutaj na ekranie widzimy rampę i krematorium, zaś Liza opowiada o całej procedurze prowadzenia nowoprzybyłych transportów do komór gazowych. Natomiast w scenie przenoszenia błota, która na ekranie wygląda dokładnie tak, jak opisana została w scenariuszu, głos Lizy z offu mówi: „Część transportu zdolna do pracy szła do obozu. Ludzie ci przechodzili próbny okres na tzw. kwarantannie. Tu sprawdzano ich przydatność do pracy. Spomiędzy nich miałam wybrać kobiety do swego komanda”¹⁸. Taka konstrukcja wspomnień Lizy pojawia się jednak głównie wtedy, gdy opowiada ona o swojej przeszłości Walterowi; wyraźnie chodziło o to, by pokazać, jak Liza stara się być przekonywująca. Mówi dużo, by nie mówić o swoich emocjach, o odczuciach. Jej monolog przeładowany faktami ma sprawiać wrażenie obiektywnej i wyważonej relacji. W retrospekcji wewnętrznej, gdy Liza nie musi się kontrolować, po prawej stronie scenopisu znajdujemy już tylko krótkie zapisy rozmów, a przede wszystkim emocji Lizy, tego wszystkiego, co czuła wtedy i co czuje obecnie. Widać więc bardzo wyraźnie tendencję, by konsekwentnie unikać dublowania tekstu i obrazu, by zawsze wybierać raczej obraz niż słowo. Później podczas prac na planie, a szczególnie podczas montażu okaże się jednak, że słów musi być jeszcze mniej, że tak naprawdę istotnych jest tylko kilka krótkich rozmów między Lizą a Martą, Tadeuszem i Oberaufseherin, zaś wszystkie komentarze i refleksje zagłuszają nieme zdjęcia.

Scenopis jest szczególnie interesujący, gdy wczytać się dokładnie w opisy kolejnych ujęć, okazuje się bowiem, że w filmie odnaleźć można prawie każdy zarysowany tu kadr. Ma to związek z podejściem Munka do scenopisu; słynął on z tego, że zawsze bardzo precyzyjnie i w najmniejszych szczegółach rozpisywał cały swój pomysł na film na poszczególne kadry, potem zaś wiernie trzymał się przygotowanego tekstu¹⁹. Nie lubił wprowadzać w trakcie kręcenia filmu żadnych zmian w stosunku do scenopisu, gdyż burzyło to jego koncepcję i plan pracy. Jak zobaczymy później, tym razem musiał odstąpić od swoich żelaznych zasad, jednak wszystko to, co w warstwie obrazowej retrospekcji jest w scenopisie, znalazło się także w filmie.

Scenopis podtrzymał zawarty w scenariuszu podział na cztery retrospekcje, po raz kolejny jednak zmienił nieco część współczesną. Film rozpoczynać się miał od zdjęć statku nakręconych z helikoptera, które określałyby dokładnie przestrzeń, w jakiej rozgrywa się akcja. Następnie zaplanowano serię ujęć, które krótko ukazywałyby życie toczące się

¹⁸ *Scenopis filmu „Pasażerka”*, ze zbiorów Filmoteki Narodowej, sygn. S-2401, s. 31.

¹⁹ Zob.: K. Winiewicz, *Wspomnienia o...*, op. cit., s. 77.

na statku. Pierwsza scena dialogowa, podobnie jak w scenariuszu, rozgrywać się miała w kabinie Lizy i Waltera. Świetnie rozpisano też sekwencję ujęć, w których Liza, stojąc na pokładzie statku, obserwuje wsiadających w porcie pasażerów i nagle koncentruje całą swoją uwagę tylko na jednej z nich. Pozostałe sceny współczesne nie zostały szczególnie rozbudowane, a co najważniejsze, rolę Waltera ograniczono do niezbędnego minimum. Dzięki temu staje się on tylko na wpół milczącym słuchaczem wyznań Lizy. Kiedy porówna się jego postać w noweli i w scenopisie, widać ogromną różnicę: początkowo niemal równie ważny, jak przeszłość Lizy i jej świadomość własnej przeszłości, był stosunek Waltera do niej. Jednym z głównych problemów stawał się konflikt między małżonkami i rozterki Waltera, który nagle dowiedział się o swojej żonie czegoś, czego być może wcale nie chciał wiedzieć. Tymczasem scenopis przenosi cały ciężar dramaturgiczny na osobę Lizy, dzięki czemu główny problem filmu wydaje się wyraźniejszy i bardziej spójny.

Porównując zatem literacki tekst noweli Zofii Posmysz, scenariusza jej i Munka oraz scenopisu przygotowanego przez kilka osób, widać, jak główne założenia intelektualne, a przede wszystkim artystyczne, ewoluowały w kierunku obrazu. Dla autorki pomysłu i noweli najważniejsze były kwestie ściśle moralne, rozliczenie z przeszłością, jednostkowa odpowiedzialność za tragedię czasów wojny, zgłębienie psychiki esesmanki. Auschwitz było miejscem, do którego autorka, ze względu na własne bolesne przeżycia, nie chciała wracać. Również dla niej terażniejszość była jakby rodzajem ucieczki przed tragedią przeszłości, filtrem, który pozwalał włączyć się w powszechną dyskusję na temat ogromu zbrodni hitlerowskich bez konieczności bezpośredniego wkraczania w przestrzeń tej zbrodni. Tymczasem dla Munka to obóz stał się centrum całej konstrukcji, a dążenie do stworzenia jak najpełniejszego i najwierniejszego obrazu tamtego zupełnie mu nieznanego świata – podstawowym celem artystycznym. Wydawało się, iż wielki wysiłek włożony w opracowanie scenopisu w najdrobniejszych elementach sprawi, że podczas kręcenia zdjęć nie będą się pojawiały problemy i wątpliwości dotyczące przynajmniej najbardziej fundamentalnych kwestii. Okazało się jednak, że był to dopiero początek zmagania o stworzenie filmu, o okiełznanie obrazu, który nieustannie rozrastał się i dominował nad słowem, o uchwycenie słowa, które miałyby jeszcze w zestawieniu z obrazem jakiegokolwiek znaczenie.

Kręcenie filmu rozpoczęto od zdjęć do części współczesnej, co, jak się później okazało, zdecydowało w ogromnej mierze o tym, że tak trudno było ten film skończyć, zarówno Munkowi, jaki i jego współpracownikom. Andrzej Brzozowski wspomina, że od

samego początku całą ekipę prześladował pech, a raczej spiętrzenie drobnych trudności, które z osobna być może nie miałyby żadnego znaczenia, jednak wszystkie naraz wniosły na plan wiele zamieszania. Od strony technicznej największym, a niestety wcześniej zupełnie nieprzewidzianym problemem, były wibracje silnika statku, które uniemożliwiały płynne prowadzenie kamery. Założenia realizatorskie były takie, by wykorzystać naturalną scenerię statku, by nakręcić zdjęcia podczas autentycznego rejsu „Batorego” po morzu. Munka nie interesowało rekonstruowanie fragmentów pokładu w atelier, chciał mieć zdjęcia ze statku, zamierzał nawet zatrudnić prawdziwych pasażerów w roli statystów. Zanim przystąpiono do kręcenia zdjęć wydawało się, że jest to znakomity pomysł, dzięki któremu ta część filmu będzie bardziej realistyczna. Chodziło przede wszystkim o to, by zachować w filmie coś z tej scenariuszowej atmosfery przypadkowego spotkania w przypadkowym miejscu i czasie, w rozpoznawalnej terażniejszości. Niestety okazało się, że „Batory nie jest przestrzenią filmową, a pasażerowie w najmniejszym nawet stopniu nie ułatwiali ekipie pracy. Do tych problemów technicznych i organizacyjnych doszły jeszcze kwestie braku „dotarcia” między Munkiem a aktorami, z którymi wcześniej nie pracował. Aleksandra Ślaska – odtwórczyni roli Lizy – tak wspominała te trudne i oporne, jak mówiła, początki współpracy, która później, na planie w Oświęcimiu, układała się już znakomicie: „Nie była to praca gładka i prosta. Może dlatego, że oboje zdawaliśmy sobie sprawę z powagi naszych założeń. Może dlatego, że Andrzej Munk był artystą niezwykłym, upartym w dążeniu do odkrycia trudnej, własnej prawdy. Może dlatego, że zastanawialiśmy się uważnie nad drogami, jakimi mamy dotrzeć do punktu, który naszą współpracę ułatwi”²⁰.

Jednak mimo tych wszystkich problemów, mimo rodzących się wątpliwości co do artystycznej wartości kręconych zdjęć, prace skończono zgodnie ze scenopisem. Już po premierze filmu, w którym ze względów, jakie jeszcze dokładnie omówię, pojawiły się jedynie fragmentaryczne zdjęcia z części współczesnej, wielu krytyków błędnie uznało, że Munk nie nakręcił tej właśnie partii materiału, że zachowane zdjęcia to tylko próbne fotosy. Tymczasem Andrzej Brzozowski wyjaśnił mi, że całość została zrealizowana tak, jak zaplanowano, ale już podczas realizacji, a szczególnie w trakcie prac w obozie w Auschwitz, Munk był nią coraz bardziej nieusatisfakcjonowany. Trudno teraz z perspektywy czasu spekulować, czy o tym niezadowoleniu zdecydowały raczej względy techniczne, czy brak płynnej współpracy z ekipą i aktorami. Pewne jest natomiast, że tym, co ostatecznie

²⁰ B. Wachowicz, *Rozmowa z Aleksandrą Ślaską*, „Ekran” 1963, nr 38, s. 11.

przesądziło o zanegowaniu przydatności zdjęć ze statku, było ich zestawienie z rodzącą się i, w miarę postępu prac, rozrastającą ponad scenopis częścią obozową.

Na czas realizacji zdjęć w Oświęcimiu cała ekipa zamieszkała na terenie obozu; Munk spał i pracował w apartamencie zajmowanym w czasie wojny przez Rudolfa Hoessa. Dużo można by mówić o atmosferze panującej na planie, sporo miejsca tym wspomnieniom poświęcił w swoim filmie dokumentalnym – *Ostatnie zdjęcia* – o realizacji obozowej części *Pasażerki*, Andrzej Brzozowski. Jednym sposobem, który pozwalał rozładować narastające napięcie, który pozwalał na chwilę oderwać się od presji miejsca, w jakim przyszło wszystkim pracować i mieszkać, była ironia, makabryczny dowcip. Wszyscy starali się udawać, że jest lepiej i łatwiej niż w rzeczywistości było. Auschwitz w ciągu dnia, pełne zwiedzających, Auschwitz – muzeum, było zupełnie inne niż Auschwitz w nocy, w pustce i ciszy wypełnionej tylko charakterystycznym dźwiękiem, jaki wydawały druty kolczaste otaczające obóz (w dokumencie Brzozowskiego o tym, jak trudny do zniesienia był ten dźwięk, mówi Anna Ciepielewska – filmowa Marta). Andrzej Brzozowski odnotował w swoich wspomnieniach o Munku tę reakcję na dwoistość przestrzeni obozu, jaka była udziałem większości ekipy: „Przyjeżdżamy na zdjęcia do Oświęcimia. W pierwszym obozie ekspozycja muzealna, ślady **tamtego** uporządkowane, za szkłem, dużo cyfr, wykresów. Osobno **głód, uśmiercanie i tortury**. Pytam Andrzeja, jakie to robi na nim wrażenie. Odpowiada, że nie robi żadnego. Później widzę go na terenie drugiego obozu, jak chodzi sam między barakami, są takie jak wtedy, deski i cement, na których leżeli ludzie, zarosłe trawą ławy obozowych latryn, między którymi pasą się krowy. Brzezinek jeszcze nie skatalogowano”²¹. Niejednoznaczność spojrzenia na to, czym był, a czym stał się obóz w Oświęcimiu, jest w filmie bardzo wyraźna; zdjęcia, które w jej wyniku powstały, składają się na unikatowy, wybitnie artystyczny obraz świata obozu.

Wiemy już, że Munk jeszcze przed przystąpieniem do kręcenia filmu bardzo dokładnie, z charakterystyczną dla siebie pasją dokumentalisty, zbierał materiały dotyczące obozu. Jak wspominają jego współpracownicy, nie rozstawał się z pamiętnikami Hoessa, Zofię Posmysz wypytywał o najdrobniejsze nawet szczegóły, za wszelką cenę próbował zrozumieć, jaka była istota tego miejsca. Przyjechał do Oświęcimia z całą tą wiedzą, z gotową wizją i jednocześnie ze świadomością, że w przestrzeni tej nigdy nie był. Już na planie musiał więc zmierzyć się z dwiema fundamentalnymi kwestiami; po pierwsze miał stworzyć pewną

²¹ A. Brzozowski, *Wspomnienia o...*, op. cit., s. 57. (podkr. A.B.)

fabułę, po drugie tło dla akcji fabularnej. Szybko okazało się, że o ile konflikt, wielokrotnie dopracowywany na poziomie scenariusza i scenopisu, nie nastroczał większych problemów realizacyjnych, o tyle sprawa pokazania tła, czyli faktycznej przestrzeni obozu była otwarta. Należało przyjąć taką metodę realizacji zdjęć, która jednocześnie pozwoliłaby odtworzyć tamte realia i pokazać, jak postrzegała je i oceniała główna bohaterka, Liza. Miał więc to być obóz widziany oczami esesmanki. I to właśnie założenie doprowadziło do, niespotykanej do tej pory, zmiany w stylu pracy reżysera. Munk poszerzyć musiał zdecydowanie materiał zawarty w scenopisie, a przede wszystkim rozwinąć go o cały plan tła, o drugie dno widoczne na obrazie, a niesprecyzowane w scenopisie. Nie wprowadzono wprawdzie żadnych w całości nowych scen, ale okazało się, że to, jak zostały opisane w scenopisie, jest zaledwie ich szkicem. „Akcja obozowa została pomyślana w ten sposób, że całą koszmarną scenerię potraktowaliśmy drugo i trzecioplanowo, w miarę dyskretnie, w nieostrości, odprowadzając bohaterów opowiadania w sferę zagadnień innych niż te, które były tam najważniejsze: walka o życie – ze strony więźniów i walka o śmierć tych więźniów – ze strony tych, którzy w tym celu nosili wtedy hitlerowski uniform”²² – wspominał Krzysztof Winiewicz. Te nowe zagadnienia skomplikowały dramatyczny konflikt filmu i jednocześnie spowodowały, że zdjęcia, chociaż kręcone szybciej niż planowano, coraz bardziej się rozrastały.

Pod koniec zdjęć plenerowych w Auschwitz było już oczywiste, że przygotowany materiał jest po pierwsze zbyt duży objętościowo, a po drugie zbyt wyrazisty i pełen ekspresji, by zmontować go z wcześniej nakręconą częścią współczesną. Wtedy właśnie prace nad filmem weszły w najbardziej dramatyczną fazę, zakończoną jeszcze dramatyczniej niż ktokolwiek mógł wówczas przypuszczać. Munk zmagał się z nierozwiązywalnym problemem całkowitej nieprzystawalności jednej połowy filmu do drugiej. Zdawał sobie sprawę, że fragment retrospekcji jest tak dobry i tak silny, jak fragment współczesny zły i słaby. Winiewicz, który wraz z Munkiem próbował scalić materiały do obu części, wspomina: „Gromadzony materiał zdjęciowy nagle zaczął żyć własnym, autentyczniejszym życiem, dyktować nowe prawa i wnioski, zaczął narzucać konieczność zmiany pewnych proporcji w konfliktach i wątkach, głównie warstwy współczesnej, narzucać konieczność nowych, istotnych rozwiązań w trakcie dalszej realizacji filmu”²³. Być może, gdyby przyjęto wyjściowo inną kolejność kręcenia zdjęć, te zrealizowane w obozie pomogłyby znaleźć nowe, istotne rozwiązania, stałyby się inspiracją do przeorganizowania części współczesnej

²² K. Winiewicz, *Wspomnienia o...*, op. cit., s. 77.

²³ Ibidem, loc. cit.

w sposób bardziej przystający do ogromnego ładunku intelektualnego i emocjonalnego warstwy oświęcimskiej. Niestety, w ówczesnej sytuacji materiały obozowe przygniotły te nakręcone na statku i pozbawiły je nawet tej niewielkiej mocy, jaką miały na początku.

Munk, czując dodatkową odpowiedzialność, jaka na nim spoczęła, poszukiwał najlepszego rozwiązania. Długo próbowałam trafić na jakieś ślady jego poszukiwań i ostatecznie najbardziej pomocna okazała się rozmowa z Jerzym Stefanem Stawińskim, który przecież w najmniejszym nawet stopniu nie był zaangażowany w prace nad *Pasażerką*. Munk, po skończeniu zdjęć plenerowych w obozie, miał odebrać scenografię do części atelierowej, rozstał się więc z ekipą w Oświęcimiu i pojechał do Łodzi. Okazuje się jednak, że w przeciągu tych kilku dni, pomiędzy wyjazdem z Oświęcimia a planowanym spotkaniem z ekipą na zdjęcia we wnętrzach, Munk próbował znaleźć kogoś, kto mógłby mu pomóc w wyjściu z twórczego impasu, w jakim się znalazł. Brzozowski nie miał pewności, z kim i jak rozmawiał w tym czasie Munk, nie wiedział również, jakie rozwiązania były w ogóle brane pod uwagę. Dla niego, jako współreżysera odpowiedzialnego za ciągłość pracy, liczyło się przede wszystkim skończenie zaplanowanych w scenopisie nagrań. Munk jednak, biorąc udział we fragmentarycznym jeszcze i szkicowym montażu części filmu, wiedział już, że całość uratować może tylko zupełnie nowa koncepcja warstwy współczesnej. Poszukiwał więc autora, który napisałby od nowa ten fragment scenariusza; jedną z osób, do których się zwrócił, był właśnie Stawiński. Munk zaproponował mu obejrzenie gotowych materiałów obozowych i wymyślenie dla nich ramy, która w warstwie współczesnej oddawałaby złożoność konfliktu z przeszłości, która nie byłaby tak banalna i publicystyczna, jak pierwotnie. Stawiński jednak odmówił. W rozmowie ze mną stwierdził, że bynajmniej nie z pobudek egoistycznych, czy też z powodu satysfakcji z problemów Munka. Wiedział, że jego zdjęcia są na pewno znakomite, ale nie chciał się podjąć stworzenia dla nich nowej kłamry fabularnej, ponieważ wówczas w świecie filmowym panowała niepisana, ale również nieprzekraczalna umowa, nie pozwalająca jednemu scenarzyście ingerować w utwór innego. Stawiński uznał, że jeśli Posmysz napisała już kilka wersji tego samego tekstu, to powinna również teraz dostosować go do nowych warunków.

Udało mi się również ustalić, że Munk rozmawiał także z Jerzym Andrzejewskim, który, przypomnijmy, konsultował dialogi do scenopisu. Również jego prosił o pomoc w skończeniu filmu, który miał szansę być albo gorszy, jeśli część współczesna nie zostanie przerobiona, albo też lepszy, niż zakładał początkowo. Nie znamy i nie poznamy już

oczywiście szczegółów tej rozmowy, ale można z całą pewnością stwierdzić, że jej wynik był taki, jak w przypadku Stawińskiego. Niemożliwe jest już teraz ustalenie, z kim jeszcze kontaktował się Munk w tej sprawie, ale niezależnie od tego, nie ma wątpliwości, że był zdeterminowany, by już nie tylko zmienić, ale wręcz nakręcić od nowa na podstawie innego scenariusza całą część współczesną, co ma oczywiście ogromne znaczenie dla dalszej analizy filmu, który ostatecznie ukazał się jako *Pasażerka*.

Ostatnią osobą, która rozmawiała z Munkiem przed śmiercią, był Jerzy Skolimowski, jego przyjaciel i uczeń, który zagrał nawet epizodyczną rolę esesmana w scenie odnalezienia zwłok psa Ingi rozpiętego na drutach i który nocował w mieszkaniu Munka podczas jego nieobecności. Czytając jednak relacje z tej rozmowy trudno trafić na jakieś sygnały, które dawałyby odpowiedź na pytanie, czy Munk ostatecznie znalazł sposób na skończenie *Pasażerki*²⁴. Zginął w wypadku samochodowym koło Łowicza w drodze do atelier w Łodzi. Nikt ani z jego żyjących współpracowników, ani bliskich, nie wie, jakie były jego decyzje, jaki miał pomysł na część współczesną; nie ulega wątpliwości jedynie to, że wersja, która została po jego śmierci, nie była przezeń zaakceptowana. Nie można oprzeć się wrażeniu, że ci, którzy go znali, którzy z nim współpracowali, szczególnie ci, którzy mogli mu wtedy pomóc, kryją w sobie pewne poczucie winy. Zarówno Stawiński, jak i Jerzy Wójcik, który robił zdjęcia do *Eroiki*, sugerują, mniej lub bardziej dosłownie, że choć oczywiście śmierć Munka nie była śmiercią samobójczą, to stan psychiczny, w jakim się wtedy znajdował, mógł nie pozostać bez wpływu na zdolność koncentracji²⁵. Dodatkowo siłą rzeczy pojawiają się wątpliwości, jak dalej potoczyłyby się prace nad filmem, gdyby jednak ktoś zdecydował się wtedy pomóc reżyserowi. Teraz oczywiście pytania te nie mają już żadnego znaczenia, można jedynie, mając pełną świadomość, na jakim etapie były prace w chwili śmierci Munka, przyjrzeć się temu, jak z jego spuścizną poradzili sobie współpracownicy. Traktując *Pasażerkę* jak film – w pełnym tego słowa znaczeniu – tragiczny, można spróbować potraktować go jako całość, w której niektóre elementy są wyłącznie dziełem reżysera, a inne są wytworem tych, którzy dołożyli wszelkich starań, by owego dzieła nie zniszczyć.

²⁴ Zob.: J. Skolimowski, *L'occhio strappato* [w:] *Il cinema di Andrzej Munk*, praca zbiorowa pod red. M. Furdal i S. G. Germaniego, Wenecja 2001, s. 49-50.

²⁵ Nie należy również zapominać, że podczas prac nad *Eroiką*, na życzenie Munka, Jerzy Stefan Stawiński dopisał trzecią nowelę filmową pt.: *Zakonnica*, która została sfilmowana przez Jerzego Wójcika. Nie weszła jednak do ostatecznej wersji filmu. Munk zmuszony był z niej zrezygnować, ponieważ wyraźnie odstawała od reszty filmu, była zbyt banalna i nie ratowały jej nawet znakomite zdjęcia. Niewątpliwie decyzja o odrzuceniu jednej trzeciej gotowego już przecież filmu musiała być dla reżysera niezwykle trudna. Być może również z tego względu Munk miał tak duże problemy z podjęciem decyzji co do ostatecznego kształtu części współczesnej *Pasażerki*.

Andrzej Brzozowski, którego wiadomość o śmierci Munka zastała jeszcze na planie w Oświęcimiu, wspomina nie tylko szok, jakim dla wszystkich była ta tragedia, ale i determinację, wolę ukończenia filmu, jaka wszystkim się udzieliła. Właściwie natychmiast cała ekipa, której czasowym szefem został właśnie Brzozowski, przystąpiła do pracy, dokręcono ostatnie zdjęcia, które były jeszcze zaplanowane w obozie, a potem w całości zrealizowano fragmenty atelierowe. Współreżyser kierował się podczas tych prac przede wszystkim scenopisem i żywymi jeszcze wówczas wspomnieniami rozmów z Munkiem. Jego koncepcja zdjęć do części retrospekcyjnych była już dla wszystkich jasna, zarówno Brzozowski, jak i Winiewicz oraz aktorzy znali ją w najdrobniejszych szczegółach, dlatego w filmie w warstwie obrazowej nie widać żadnej nieciągłości czy niespójności formalnej ani treściowej. Można przyjąć, iż ta płaszczyzna filmu, na której ukazane są wspomnienia Lizy, jest całkowicie zgodna z wizją Munka. Jednak jego śmierć i brak jakichkolwiek ustaleń co do sprawy części współczesnej spowodowały, że przez dwa lata *Pasażerka* była przystosowywana do pokazania na ekranach, jako ostatni film Andrzeja Munka.

W sprawie tego, co naprawdę działo się przez te dwa lata, udało mi się zaczerpnąć sporo informacji zarówno z rozmów ze Stawińskim i Brzozowskim, jak i z lektury wspomnień innych osób zaangażowanych w prace nad filmem. Oczywiście sama mam wrażenie, że ciągle jeszcze są to informacje niepełne, ale już one pozwalają stwierdzić, czym kierowała się ekipa montując *Pasażerkę* i na ile ich zamierzenia się powiodły. Niestety osoba, która najwięcej mogłaby powiedzieć o przebiegu prac, ponieważ w decydującej fazie nimi kierowała, czyli Witold Lesiewicz, od lat nie udziela już żadnych wywiadów na temat Munka i jego ostatniego filmu.

Pasażerka realizowana była w zespole filmowym „Kamera”, toteż po śmierci reżysera odpowiedzialność za materiały, które po nim zostały, automatycznie spadła na kierownika zespołu – Jerzego Bossaka oraz częściowo na kierownika literackiego – Jerzego Stefana Stawińskiego. Dla współpracowników Munka z planu w sposób oczywisty, a dla pozostałych zaraz po obejrzeniu zdjęć, stało się jasne, że jest to wybitne dzieło, które musi być pokazane widzom. Stawiński podkreśla, że ani przez chwilę nie ulegało to najmniejszej wątpliwości, nawet wtedy, gdy upadały kolejne pomysły na to, jaką formę nadać zdjęciom Munka. Początkowo, mimo sprzeciwów między innymi Brzozowskiego, Bossak obstawał przy projekcie, by dopisać nowy scenariusz części współczesnej. Stawiński przez pewien czas pracował nad wersją, w której do spotkania Lizy i domniemanej Marty miałyby dojść na

lotnisku w Pradze, jednak wewnętrznie nieprzekonany do tego pomysłu, zarzucił go dość szybko. Również Brzozowski, namawiany i przymuszany, zastanawiał się nad osadzeniem akcji współczesnej w scenerii uzdrowiska, które nawiązywałoby odległe do *Czarodziejskiej góry* Manna; skojarzenie to pojawiło się po lekturze wydanej właśnie powieści Zofii Posmysz. Dość szybko jednak okazało się, że mimo iż Munk planował nowy scenariusz, w żaden sposób nie można się było zdecydować na jakikolwiek bez znajomości konkretnych zamiarów reżysera. Niemożliwe było nie tylko stworzenie tekstu pod istniejący już materiał filmowy bez konsultacji z twórcą, ale również sfilmowanie nowego scenariusza pod kierunkiem innego reżysera. Istniało ogromne prawdopodobieństwo, że każda nowa wersja, nawet obiektywnie lepsza niż ta już istniejąca, byłaby jeszcze bardziej nieadekwatna do całości. Pozostawało więc tylko jedno rozwiązanie, u którego podstaw leżało założenie, że nic nie będzie dopisane i nic nie będzie dokręcone.

W rozmowie zarówno z Brzozowskim, jak i ze Stawińskim, padło nazwisko Andrzeja Wajdy jako tego, który przez pewien czas zastanawiał się nad dokończeniem *Pasażerki*. W książce wydanej w Wenecji z okazji przeglądu filmów Munka na Biennale w roku 2001 znajduje się między innymi wywiad z Wajdą, w którym wspomina on, jak Bossak i współpracownicy Munka namawiali go, by podjął się sfinalizowania jego dzieła. Wajda jednak przyznał, że materiały Munka nie podobały mu się i to nie tylko w części współczesnej. Miał duże wątpliwości, nie rozumiał, jak sam mówił, także całego materiału obozowego, widział tę problematykę w zupełnie odmienny sposób i z tego właśnie względu nie chciał w najmniejszym nawet stopniu ingerować w to, co zostało po Munku. Obawiał się, że gdyby raz podjął się dokończenia *Pasażerki*, zrealizowałby w efekcie całkiem inny, własny film, w którym trudno byłoby odnaleźć ślad po zamierzeniach artystycznych czy ideowych Munka²⁶. Wybór Wajdy jako osoby, która miałaby dokończyć film Munka, może się wydawać dość kontrowersyjny. Obaj reżyserzy byli bowiem wtedy stawiani na dwóch przeciwległych artystycznie biegunach, twórcę *Popiołu i diamentu* oraz *Kanału* uważano raczej za twórcę kina symbolicznego, podczas gdy *Eroica* czy *Zezowate szczęście* miały stanowić przykład podejścia realistycznego do materii filmu. W dokumencie *Ostatnie zdjęcia* Brzozowski rozmawia o tym podziale z Wajdą, obaj wspominają Munka, który gdy dostawał nazbyt jego zdaniem symboliczny scenariusz, sugerował autorowi, by zaniósł go raczej Wajdzie. Dlatego nie dziwi fakt, że Wajda ostatecznie wycofał się z projektu dokończenia

²⁶ *Vivo Munk, oggi il cinema polacco sarebbe tutta un'altra cosa*, wywiad Małgorzaty Furdal z Andrzejem Wajdą [w:] *Il cinema di...*, op. cit., s. 40.

Pasażerki bojąc się, by film ten w całkowicie odmiennym ujęciu nie stracił tego, co było w nim „Munkowskie”.

Na koniec pojawił się pomysł, którego źródła nie uda się już teraz ustalić, by *Pasażerkę* powierzyć Witoldowi Lesiewiczowi, największemu przyjacielowi Munka, również reżyserowi i twórcy filmów dokumentalnych. Lesiewicz trzymał się podstawowej zasady nieingerowania w gotowe materiały i skoncentrował się na poszukiwaniu najlepszej metody ich prezentacji. Po pierwsze zmontowano całość retrospekcji, łącząc je w trzy wyraźnie zarysowane, odmienne stylistycznie ciągi. Pozostała jednak tak istotna i nurtująca kwestia części współczesnej. Rozwiązanie, na które ostatecznie zdecydował się Lesiewicz, jest wypadkową dwóch przyjętych postaw: po pierwsze, by niczego nie dodawać, po drugie, by jednocześnie pamiętać, że nakręcone na „Batorym” materiały zostały przez Munka odrzucone i jako takie nie mogą się pojawić w filmie zgodnie ze scenopisem. Chodziło więc o to, by nie pokazując ich w całości, zasygnalizować znaczenia, jakie niosły. Na tym właśnie etapie do prac przyłączył się Wiktor Woroszyński, pisarz, niezwiązany z filmem, którego jednak poproszono o napisanie komentarza po tym, jak Zofia Posmysz odmówiła podjęcia się tego zadania. Woroszyński w swoim artykule *Nad „Pasażerką”* dokładnie opisuje, czym się kierował tworząc tekst komentarza, można śmiało stwierdzić, że tym samym kierował się Lesiewicz decydując o ostatecznym zdjęciowym kształcie filmu. Chodziło przede wszystkim o zachowanie i wydobywanie obecnego w materiałach Munka, namacalnego „waloru destruktu”, o stworzenie dzieła otwartego, dającego się odczytać na różne sposoby. Woroszyński zwrócił uwagę na tę istotną różnicę pomiędzy tekstem Posmysz a filmem Munka. Dostrzegł radykalne przemieszczenie punktu ciężkości dzieła z konfliktu w warstwie współczesnej na konflikt w płaszczyźnie przeszłości. Dla Woroszyńskiego oczywiste było, że o ile scenariusz czy nawet scenopis zachowywał jeszcze w sposób czytelny całą złożoną problematykę współczesności, dla której wspomnienia są tylko bodźcem, to w ujęciu Munka retrospekcje są samowystarczalne, mają ogromną siłę dzięki temu, że „obraz zachwiały założeniami scenopisu (...) stwarzając nowy wymiar tej części filmu”²⁷. Można się zastanawiać, czy Munk raczej zdecydowałby się nakręcić taką wersję współczesności, która równoważyłaby siłę obrazów przeszłości, czy też konsekwentnie utrzymałby samodzielność tych ostatnich i jedynie zarysował przypadkowe spotkanie po latach, które w głównej bohaterce uruchomiłoby falę wspomnień. Ani teraz, ani też w chwili, gdy Lesiewicz i inni podjąć

²⁷ W. Woroszyński, *Nad „Pasażerką”*, „Film” 1963, nr 38.

musieli wiążącą decyzję nie sposób było znaleźć jednobrzmiącej odpowiedzi, wydaje się jednak, że druga wersja jest prawdopodobniejsza, że również Munk pozwoliłby raczej obrazom przeszłości przemówić pełnym głosem nie zagłuszając ich nieco sztucznym, wydumanym i przegadany konfliktem współczesnym. Po tym, co wydarzyło się między nimi w Auschwitz, głównymi bohaterami filmu musiały pozostać Liza i Marta, nie zaś Liza i Walter.

Stosując się do wymogów poetyckiego „waloru destruktu” Lesiewicz zdecydował się na krok dość śmiały – pociął zdjęcia, które przecież i tak były niepełne. Pozostawił szczątki tego, w czym sens był od początku rozdrobniony i trudny do uchwycenia. Wybrał kilka zdjęć zakreślających miejsce i czas, w jakim doszło do dziwnego i ulotnego spotkania kobiet, które kiedyś spędziły razem kilka miesięcy w miejscu o zabójczej realności. Oto w nierealnej przestrzeni statku płynącego po morzu przemknęła obok Lizy postać o spojrzeniu, którego ta nigdy nie zapomniała. Z tych fragmentarycznych zdjęć odczytać można też zmagania Lizy z mężem, jego niepewność i bolesne zaskoczenie w obliczu tego, co usłyszał. Widzimy przerażenie, ale i determinację Lizy. Nie ma więc wątpliwości, że stworzona przez ekipę pod kierunkiem Lesiewicza konstrukcja jest idealną wręcz ramą dla obrazów pozostawionych przez Munka, pozwala im mówić, otwiera jedynie pewną czasoprzestrzeń, w której płynąć mogą obrazy przeszłości niosąc stworzone przez Munka znaczenia.

Zabieg, jakim było wmontowanie zdjęć ze zrealizowanej części współczesnej pomiędzy płynne retrospekcje, zyskuje jednak w obrębie całości filmu osobny walor estetyczny i niezależny sens. Dzięki temu współpracownicy Munka wykazują się nie tylko rzetelnością i solidnością, za które byli tak chwaleni, ale przede wszystkim twórczym i indywidualnym podejściem, na jakie ostatnie dzieło reżysera w pełni zasługiwało. Za każdym razem, kiedy oglądam *Pasażerkę*, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że o ile jej twórcy świetnie poradzi sobie z jednym z problemów, z jakim zmagał się Munk, to niestety drugi z nich nie znalazł właściwego rozwiązania. Dużo już napisałam o porażce, jaką okazały się zdjęcia do części współczesnej, wskazałam na różne źródła tej porażki. Wiemy, że już w scenopisie pewnemu ograniczeniu uległ rozbudowany w scenariuszu i noweli filmowej konflikt Lizy i Waltera, który w trakcie prac w Auschwitz całkowicie stracił na znaczeniu. Munk starał się jakoś uporać z tą problematyką, znaleźć dla niej nowe miejsce i nową artystyczną realizację; nie zdążył. Jestem przekonana, że tę kwestię znakomicie przepracowali po jego śmierci przyjaciele i współpracownicy. Jednak innym problemem, który ujawnił się

już na poziomie scenariusza i scenopisu, a z którego Munk doskonale zdawał sobie sprawę, była siła obrazu w jego filmie. Obrazu, który zanim jeszcze zaistniał w kadrze filmowym, dominował nad słowem, wykorzystywał słowo. Omawiając scenariusz wspominałam o konkretnych fragmentach scenariusza, które zrealizowały się w obrazie; proces wchłaniania tekstu przez kadr filmowy nasilał na planie w Oświęcimiu. Mam wrażenie, że ostatecznie wspomnienia Lizy nie potrzebują właściwie żadnej werbalnej oprawy, ich znaczenie jest jasne, silne i brutalne. Obraz w filmie stał się do-słowny.

Niestety Lesiewicz i Woroszyński nie wykorzystali tej do-słowności. Niewątpliwie intencje towarzyszące powstaniu komentarza były jak najlepsze, widać to zresztą w tekście Woroszyńskiego. Chodziło o wyjaśnienie nietypowej formy, jaką ostatecznie ma film, o powiedzenie kilku słów o Munku, wprowadzenie widza w konflikt na płaszczyźnie współczesnej, który rzeczywiście, co trzeba przyznać, bez komentarza byłby zrozumiały dopiero z perspektywy całości filmu. Jednak komentarz zupełnie niepotrzebnie poszedł dalej narzucając nie tylko nowe znaczenia, ale również ferując moralne oceny, które powinny pozostać prywatną sprawą widza. Tym bardziej, że taka właśnie była reżyserska praktyka Munka, który nigdy nie oceniał własnego bohatera. Mam wrażenie, że Woroszyński wpadł w pułapkę, w jaką wpadło wielu krytyków po premierze filmu *Eroica* czy *Zezowate szczęście*; szczególnie ten wcześniejszy film wzbudził żywe emocje. Na reżysera posypały się słowa krytyki, zarzucające mu, że kpi sobie z bohaterstwa powstańców, tymczasem Munk po prostu pokazał jeden ze sposobów widzenia rzeczywistości wojennej, jeden z wielu modeli patriotyzmu, jedną z różnorodnych bohaterskich postaw. Zaprezentowana w tym filmie ocena powstania, nie wyrażała stosunku samego reżysera, ale wykreowanego przezeń bohatera, do owego historycznego wydarzenia. Munk podkreślał, że ci, którzy zarzucają mu reprezentowanie tendencji antybohaterskich „zapomnieli, że wszystko, co dzieje się na ekranie, wyraża stosunek konkretnego bohatera do tego wydarzenia”²⁸.

W przypadku *Pasażerki* mamy do czynienia z dokładnie taką sytuacją i takim zabiegiem reżyserskim. Wszystkie obrazy przeszłości i świata obozu widzimy oczami Lizy, odbieramy przez pryzmat jej emocji. Kiedy w jednej ze scen Liza, chwalona przez swoją zwierchniczkę, kroczy dumnie po błocie, zaś w tle widać kopaną i dręczoną więźniarkę, wyraża to właśnie stosunek bohaterki do tego typu zdarzeń. Munk pokazuje, jak małą wagę przywiązywała Liza do obozowej codzienności, nie zaś, że wyparła owe brutalne sceny ze

²⁸ St. Janicki, *Andrzej Munk...*, op. cit., s. 62.

swojej świadomości. Traktując je w ten sposób, należałoby przyjąć, iż reżyser zaaranżował tło swojego filmu jedynie po to, by poruszyć widza. Munk nie prowadził tego typu złożonej gry z odbiorcą, oczekiwał raczej, że widz rozpozna i przetworzy na własny użytek tę filmową, wykreowaną rzeczywistość, która zawsze jest rzeczywistością bohatera, a nie reżysera. Niestety Woroszyński uznał, że należy oddzielić konflikt Lizy i Marty od tła tego konfliktu, którego jego zdaniem Liza nie widziała, które dla niej nie istniało. W wyniku tego właśnie niemalże podstawowego błędu w ocenie założeń Munka, do komentarza wkradły się dość zajadle moralnie wstawki, które mają utwierdzić widza w przekonaniu, że Liza była ślepa; zaślepiona ideologią.

Woroszyński, który już w trakcie prac nad tekstem komentarza i monologów Lizy doszedł do wniosku, że to, czego bohaterka nie artykułuje, a co widać na obrazie, szczególnie na drugim planie, domaga się wyraźnej i stanowczej oceny, pozwolił sobie na takie sformułowania: „W zatartym, nierealnym tle pozostają istnienia ginące niemo, bezimiennie, mimochodem, w trakcie pełnienia obowiązków służbowych, wdeptywane w błoto – ofiary, po których przechodziła, nie widząc... (...) 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 jej rzucić w twarz oskarżenie... Czy naprawdę nigdy?”²⁹ Wątpię, by takie słowa mogły paść w filmie Munka, a jedynym wytłumaczeniem ich obecności w audialnej przestrzeni filmu, może być fakt, że Woroszyński był pisarzem, poetą, dla którego słowo zawsze mówi więcej i wyraźniej niż obraz. Jednak w przypadku *Pasażerki* słowo przerodziło się w obraz daleko wcześniej i wskrzeszanie go post factum, by stało się głosem „oświęcimskiego błota”, które zalewa praktycznie każdy kadr tego filmu, jest przedsięwzięciem co najmniej chybionym.

W związku z tym, że nie sposób zbyt wysoko cenić komentarza Woroszyńskiego, analizując *Pasażerkę* należy traktować obrazy w filmie Munka jako całkowicie samowystarczalne. Wydobytch z nich znaczeń nie trzeba konfrontować z tekstem, gdyż taka konfrontacja jeszcze wyraźniej ujawniałaby niemoc słowa. Być może Auschwitz nie daje się opowiedzieć, być może tę przestrzeń można jedynie pokazać. Przestrzeń obozu wytwarza ciszę, właśnie dlatego, że żadne słowo nie jest w niej wystarczające. Prześledzenie tego, czy wystarczający jest obraz, powinno być podstawowym pytaniem, jakie stawia sobie widz oglądając ostatni film Andrzeja Munka. Ważne jest również to, że całość retrospekcji

²⁹ W. Woroszyński, *Nad „Pasażerką”*, op. cit.

obozowych jest projekcją świadomości Lizy w różnych stanach emocjonalnych, dzięki czemu na ekranie mamy do czynienia ze zmiennym i pełnym, ale niepodważalnie subiektywnym oglądem rzeczywistości. W ten świat brutalnych obrazów, jakie produkuje umysł Lizy, nie wkrada się ani na chwilę osoba reżysera, jego poglądy czy emocje. I dopiero ta spójna konstrukcja może, a nawet musi podlegać indywidualnej ocenie tak, jak indywidualnie oceniał ją Munk. *Pasażerka* w swych kolejnych realizacjach przeszła długą drogę, na której słowo, będące publicystyką, stało się obrazem. Tekst komentarza jest tekstem publicystycznym, obrazem, zarówno części obozowej, jak i szczątkowe współczesnej, faktycznym tekstem filmowym.