

KAROLINA KWAŚNA

 <https://orcid.org/0000-0002-8543-6609>

Uniwersytet Jagielloński

karolina.kwasna@doctoral.uj.edu.pl

MAGDA HEYDEL

 <https://orcid.org/0000-0002-3778-692X>

Uniwersytet Jagielloński

m.heydel@uj.edu.pl

„NIECH PANI IM TO OPOWIE...” NIESŁYSZANE GŁOSY W *SHOAH* CLAUDE’A LANZMANNA

Abstract

“Why don’t you tell them...” Unheard Voices in Claude Lanzmann’s *Shoah*

Claude Lanzmann’s nine-hour documentary *Shoah* (1985) is a rich source of knowledge on the Nazi extermination of Jews in Central Europe. Its main material consists of interviews with people who witnessed the Holocaust, conducted in the very locations of the wartime events. The present paper analyses an iconic scene from Chełmno on Ner, where between 1940–1943 and later 1944–1945 the first Nazi death camp was located. A group of locals – gathered in front of the parish church, around one of the survivors of the camp – recall the events, sometimes in stunning technical detail. Their Polish utterances are translated into French; English subtitles are based on the French of the interpreter. The Polish linguistic material is not neutral: it is marked with dialectal and sociolectal features; the speakers engage in conversation on the side, comment on the situation of the interview in various ways, verbal and non-verbal. In the translation, both into French and English, sentences are skipped, the plurality of voices is flattened, and differences in memory are smoothed out. The resulting text is rather a summary than a translation. The paper offers close-up analyses of chosen sequences from the interview to show the complexity of the communication situation and the extent of distortion caused by the way translation works in the film. It also offers an alternative translation, which aims at giving voice to the actual people of Chełmno and acknowledging as fully

as possible the complication and difficulty of memory construction through language, especially in a highly traumatic area. It hopes to offer insights into the bystander position in Holocaust discourse.

Keywords: Holocaust, Chełmno on Ner, Claude Lanzmann, *Shoah*, translation, bystander, trauma

Słowa kluczowe: Holokaust, Chełmno nad Nerem, Claude Lanzmann, *Shoah*, przekład, bystander, trauma

W potężnym dokumencie *Shoah* Claude Lanzmann nie wykorzystał zdjęć archiwalnych. Był to zabieg celowy. Reżyser niejednokrotnie podkreślał geograficzny i topograficzny charakter stworzonego obrazu, który miał łączyć wiedzę o wydarzeniach z przeszłości z doświadczeniem przestrzennym. Celem takiego ustawienia dynamiki narracji jest wywołanie wrażenia splątania w jednym miejscu dwóch porządków – „tu i teraz” oraz „tam i wtedy” (Sendyka 2013: 324). Margreth Olin zwraca uwagę, że Lanzmann zrezygnował z prób wizualizacji Holokaustu w przekonaniu, że istnieją granice reprezentacji Zagłady. Film miał stać się „nową formą”, która opowiadałaby o Zagładzie inaczej. Jak przyznał sam reżyser, jego dzieło to „fikcja rzeczywistości” (Lanzmann za: LaCapra 1997: 232) pozwalająca przeżyć Zagładę, gdyż jest wydarzeniem samym w sobie. Uważał, że film, obraz czy też sztuka to formy, w których i poprzez które realizowane jest świadectwo. I tak też odnosił się do stworzonego dzieła (Bojarska 2010). Nie zobaczymy więc w nim wyzwolenia obozu, buldożerów zasypujących rowy pełne zwłok, zabitych deskami wagonów czy też sylwetek chorych i wygłodzonych więźniów (Olin 1997: 1), obrazów, jakie dominowały w dwóch pierwszych i najgłośniejszych dokumentach poruszających temat Holokaustu – *Nuit et brouillard* Alaina Resnais z 1955 roku oraz *Le Chagrin et la Pitié* Macela Ophülsa z roku 1969. U Lanzmanna najważniejszą rolę odgrywają rozmowa i opis Zagłady utrwalony we wspomnieniach świadków, zbrodniarzy oraz osób postronnych (zob. Hilberg 1993). Ogromna siła *Shoah* tkwi właśnie w tych fragmentach, które pozwalają widzowi uświadomić sobie, że choć reżyser i jego rozmówcy stoją w miejscu, gdzie około trzydziestu lat wcześniej mordowano więźniów i palono ich zwłoki, nie widzą tego, czego naoczniymi świadkami byli opowiadający ludzie. Unaocznienie sobie wojennych wydarzeń wymaga rozbudzenia wyobraźni, co angażuje wszystkie zmysły,

nie tylko wzrok. Jak pisała Simone de Beauvoir, dzięki tej technice „po raz pierwszy materiał ten żyje w naszej świadomości, sercach i ciele. Staje się naszym doświadczeniem” (Beauvoir za: Franklin 2011: 27). Materiał zebrany i zaprezentowany przez reżysera¹ można więc rozpatrywać w kategoriach dokumentu historii mówionej (*oral history*), która

nie polega na poszukiwaniu i odkrywaniu nowych faktów, lecz na tym, że wkraczają one w pole wyobraźni, symboliki, pragnień, wyobrażeń i interpretacji. Wskutek takiego podejścia „błędy pamięci” oraz „nieprawdziwe stwierdzenia” będące ich wynikiem mają wartość badawczą (Stolarz 2012: 104).

Niejasne, niekompletne czy błędne wypowiedzi świadków i osób postronnych zawierają wiele cennych informacji, które zmuszają odbiorców do patrzenia na Zagładę nie tylko jako na fakt historyczny, lecz przede wszystkim jako na doświadczenie indywidualne i zbiorowe. Słowa postaci w filmie Lanzmanna można przyrównać do słynnych czterech fotografii wykonanych w Auschwitz przez więźniów z Sonderkommando – „obrazów mimo wszystko”, jak określa je Georges Didi-Huberman. Przez długi czas były one traktowane jako nie dość ostre, by służyć jako reprezentacja Zagłady, podlegały kadrowaniu i retuszom. Tymczasem analiza dokonana przez Didi-Hubermana pozwoliła dostrzec w nich przybliżenie doświadczenia Holokaustu, strachu, który zdominował życie więźniów obozowych. Tym fotografiom trzeba było bowiem zadać odpowiednie pytania (Didi-Huberman 2012: 44–45).

W filmie Lanzmanna Zagłada, na co dzień niewidoczna, drzemie w odwiecznych przez reżysera miejscach. Przestrzenie i budynki, które od czasu dramatycznych wydarzeń zmieniały właścicieli, zastosowanie, wygląd czy charakter, wymownie świadczą o Zagładzie. Na ich tle odbywają się rozmowy z osobami, które były świadkami scen Holokaustu, a teraz – werbalizując przed kamerą swoje doświadczenia z przeszłości – aktywizują obrazy przechowywane w pamięci, zasadniczo niedostępne ani reżyserowi, ani widzowi. Mamy tu do czynienia z łańcuchową relacją przekładu: obrazy mentalne tłumaczone są w wypowiedziach świadków na słowa, słowa te podlegają przekładowi z polskiego na francuski, by z kolei wytworzyć

¹ Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie jest w posiadaniu ok. 185 godzin ścinków wideo, które nie pojawiły się w ostatecznej dziewięciogodzinnej wersji filmu Lanzmanna. Nie tylko mogą one rzucić nowe światło na dotychczas interpretowany materiał, ale także nasuwają wiele pytań dotyczących powstałego przekazu.

obrazy mentalne dostępne dla reżysera i widzów, a następnie tłumaczone są na angielski oraz na inne języki w formie napisów filmowych. Materiał językowy powstały w wyniku tego wielokrotnego przekodowania traktowany jest jako po prostu odpowiednik wypowiedzi znajdującej się u jego początku, ekwiwalent, którego tożsamość z oryginałem w pracach wykorzystujących dokument Lanzmanna jako źródło wiedzy i materiał badawczy rzadko podlega dyskusji czy refleksji.

Pojęcie ekwiwalencji w przekładzie zostało przez teoretyków poddane gruntownej krytyce (Baker 2005: 77–80). Anthony Pym (2010: 37–38) wprost określa je jako strukturę wiary i użyteczną społecznie fikcję. Film Lanzmanna, który otwarcie ujawnia sceny przekładu, a więc pozwala widzom słuchać wypowiedzi oryginalnej w zestawieniu z tekstem dokonywanego na żywo tłumaczenia, tę fikcję w istocie obnaża. Paradoksalnie, ponieważ tłumaczenie w filmie niejako kadruje i retuszuje głosy mówiących osób, i tak spreparowane przedstawia jako materiał do dalszych badań i interpretacji. Podjęty przez nas projekt badawczo-przekładowy za punkt wyjścia obiera moment ujawnienia pracy przekładu. Nie zgadzamy się na redukcyjne wersje mowy świadków Zagłady. Proponujemy nowe tłumaczenie na język angielski dosłownych wypowiedzi rozmówców Lanzmanna, podważając stabilność przyjętego powszechnie przekładu. Dzięki podjętemu przez nas eksperymentowi odsłaniają się kolejne warstwy, zarówno językowe, jak i pozajęzykowe skomplikowanej sytuacji komunikacyjnej, której świadkami są odbiorcy filmu.

Niniejszy artykuł opisuje fragment rozmowy reżysera z mieszkańcami Chełmna nad Nerem w grupowej scenie przed kościołem parafialnym (01:20:00–01:37:20, Lanzmann 1985). W przekładzie tej sekwencji na język francuski, a następnie na angielski w formie napisów pominięte zostają istotne wypowiedzi rozmówców reżysera. Poddajemy analizie zdania całkowicie opuszczone, fragmenty konwersacji toczących się między samymi uczestnikami sceny, komentarze wygłaszane przez nich na boku. Analizujemy również problemy z przekładem pojawiające się w pierwszym z wymienionych wyżej ogniw komunikacyjnego łańcucha, a więc z językową aktywizacją wspomnień z okresu niemieckiej okupacji w Chełmnie. Opisy realiów wojennych, a zwłaszcza przyziemnie techniczne aspekty dokonywanej na oczach mieszkańców eksterminacji Żydów, zawierają liczne lanki i miejsca niedookreślenia. Często nie wiemy, co dokładnie mają na myśli osoby opisujące konkretne sytuacje, językiem nierzadko ekspresyjnym, ale nieprecyzyjnym, czasem naiwnym, odwołującym się do przechowywanych

w pamięci indywidualnej i zbiorowej konkretyzacji. Proponując swoją wersję przekładu wypowiedzi mieszkańców Chełmna, na postawie różnych źródeł uzupełniamy także wiedzę kontekstową, zwłaszcza dotyczącą wyobrażeń kryjących się za używanymi przez nich słowami. Analiza dowodzi, że pominięcie znacznej części materiału językowego w tłumaczeniu skutkuje poważnymi zmianami w strukturze znaczeniowej świadectw składanych przez rozmówców Lanzmanna, a zatem może wpłynąć na ich interpretację.

Chełmno nad Nerem. Obóz. Odpust.

Chełmno, a także leżące niedaleko miejscowości Koło i Dąbie zostały zajęte przez Niemców już we wrześniu 1939 roku. Bardzo szybko dokonano zmian administracyjnych – Chełmno przemianowano na Kulmhof, Dąbie – na Eichstädt, Koło – na Warthbrücken. Najpierw aresztowano miejscową inteligencję, aptekarzy, lekarzy, a także osoby z różnych warstw społecznych, które Niemcy postrzegali jako zagrożenie dla nowej władzy. Następnie osoby te przewieziono do więzienia w Kole, a w listopadzie tego samego roku zostały one rozstrzelane w lesie nieopodal Rzuchowa. Mieszkające w tym rejonie rodziny żydowskie zostały przeniesione do Dąbia, gdzie 15 lipca 1940 roku utworzono otwarte getto. W tym okresie tereny wokół wsi odwiedził dwukrotnie Herbert Lange, przyszły pierwszy komendant obozu w Chełmnie (Montague 2014: 85–87). O założeniu obozu w tym miejscu zdecydowały aspekty geograficzne: bliskie sąsiedztwo lasów, odosobnienie wsi, dobra komunikacja drogowa i kolejowa, a przede wszystkim bliskie skupiska ludności żydowskiej z Kraju Warty. Jeszcze w 1940 roku Niemcy rozpoczęli budowę obozu. Budynek miejscowej straży pożarnej został zajęty przez esesmanów, a w urzędzie gminy zamieszkali Lange oraz jego zastępca. Zarekwirowano także miejscowy pałac, kościół oraz plebanię.

Wzniesiony w latach 80. XIX wieku przez Nikołaja Karla von Bistrama, potomka carskiego generała, neogotycki pałac po zakończeniu pierwszej wojny światowej został przejęty przez państwo polskie. Wydzielono w nim mieszkania, które zajęli mieszkańcy wioski. Gdy jednak Niemcy przejęły kontrolę nad wsią, lokatorzy zostali wysiedleni z pałacu, a jego przestrzeń i rola dostosowane do planów Langego, które zakładały powstanie obozu zagłady. Miał on się składać z dwóch części. Pierwsza obejmowała wspomniany już pałac, wokół którego wzniesiono wysoki drewniany płot; druga znajdowała się poza centrum wsi, w Lesie Rzuchowskim, gdzie palono

oraz grzebano zamordowanych więźniów (Węgrzyn 2015: 284). Dodatkowo utworzono Policijną Jednostkę Strażniczą (*Polizeiwachtkommando*), odpowiedzialną za komunikację między władzami obozu a mieszkańcami okolicznych wsi oraz utrzymywanie jego działalności w tajemnicy. Komentator osobiście przedstawił funkcjonariuszom zadania:

Lange wyjaśnił zebranym, że Kulmhof to miejsce, w którym Żydzi z Kraju Warty są gazowani, i że naszym zadaniem będzie strzec obozu w lesie, pałacu i wsi, tak aby nie dopuścić tam żadnej postronnej osoby, która mogłaby zobaczyć, co się tu dzieje (Alois Häfele za: Montague 2014: 96).

Prócz pałacu, miejscem eksterminacji ludności żydowskiej stał się także kościół parafialny pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chełmnie, który podczas drugiego okresu działalności obozu (1944–1945) pełnił tę samą funkcję co pałac w okresie pierwszym. W obu przetrzymywano Żydów, których następnie mordowano, a ciała zakopywano w Lesie Rzuchowskim. To na tle tego właśnie kościoła Lanzmann przeprowadza wywiad z mieszkańcami.

Scena sprzed kościoła w Chełmnie nad Nerem w dniu odpustu parafialnego, jeden z bardziej rozpoznawalnych fragmentów filmu, niesie złożony przekaz i duży ładunek symboliczny. Centralną postacią zgromadzonej przed kościołem grupy mieszkańców jest Szymon Srebrnik, jedna z czterech osób ocalałych z obozu zagłady. Scena (01:20:00–01:37:20, Lanzmann 1985) rozpoczyna się niezwykle spokojnie, wręcz idyllicznie. Najpierw słyszymy piosenkę śpiewaną przez Srebrnika (Lanzmann 1985 01:21:53), który trafił do obozu w 1944 roku², mając trzynaście lat, i pozostał w nim, aż do wyzwolenia w 1945 roku. Zapadł on mieszkańcom w pamięć, niejednokrotnie widzieli go podczas wypełniania przydzielonych mu przez Niemców obowiązków. Chełmianie wspominali także jego piękny głos i to, że śpiewał piosenki, kiedy ze strażą pływał po rzece, zbierając zieleninę dla królików³. Stąd jego przydomek „Śpiewak” (Montague 2014: 248). Następnie w kadrze pojawiają się mieszkańcy Chełmna na tle kościoła (01:22:24). Na pierwszym planie widać kilkanaście osób, które zebrały się wokół Srebrnika. Stoją

² Pierwszy okres działalności obozu trwał do 1943 roku. Drugi okres datuje się na lata 1944–1945.

³ Dalsze losy Szymona Srebrnika zostały opisane w tekście Joanny Sobesto i Magdy Heydel w niniejszym tomie, s. 57.

sztynno frontem do kamery. Zza kadru dobiega głos reżysera oraz tłumaczki, Barbary Janickiej. Mieszkańcy Chełmna na zadane po francusku pytania reżysera odpowiadają po polsku. Jak zauważa Dorota Głowacka, język francuski „narzuca przebieg rozmowy i nadaje ton narracji” (Głowacka 2016b: 115). Można to zauważyć w wypowiedziach polskich świadków, które zostają podporządkowane potrzebom języka francuskiego. Janicka tłumaczy zgromadzonym pytania, a następnie przekazuje odpowiedzi Lanzmannowi. Rozmówcy nie czekają jednak na tłumaczkę, mówią dalej. W rezultacie Janicka nie zawsze jest w stanie wychwycić wszystkie wypowiedzi ludzi, którzy mówią jednocześnie, przekrzykują się wzajemnie, wymieniają między sobą uwagi. Ponadto posługują się polszczyzną o szczególnych cechach, stosują też skróty myślowe, które dodatkowo komplikują przekaz⁴. Postawiona wobec tak złożonej sytuacji, tłumaczka nie może odtworzyć wszystkich wypowiedzi w przekładzie – to samo w jeszcze wyższym stopniu dotyczy stworzonych na podstawie jej tłumaczenia napisów w języku angielskim. Część materiału słownego – w przypadku analizowanej sceny jest to część znaczna – zostaje więc w wersji angielskiej pominięta, a tłumaczenie można wręcz uznać za streszczenie. Widz znający język polski w scenie sprzed kościoła w Chełmnie już w pierwszych sekundach dostrzega różnice:

CL: Il y a beaucoup de monde, énormément, non?

BJ: Bardzo dużo ludzi przyszło, prawda?

NA: It's a huge crowd, isn't it?

MCh: Tak. Nie. Dużo. Tak, ale mało, bardzo mało. Jeszcze mało. Dzisiaj pada deszcz, dlatego. Bo pogody nie ma. Pogody nie ma, tak.

BJ: Parce qu'il y a de temps pas beaucoup. Il pleut.

NA: But the weather's bad. It's raining⁵.

Różnice pojawiają się już w przekładzie pytania reżysera, zarówno w wersji polskiej, jak i angielskiej – obie korzystają z naturalnych w takiej sytuacji fraz. To zresztą raczej zagajenie niż pytanie, swoisty komentarz do sytuacji, pełniący tu w dużej mierze funkcję fatyczną i rzeczywiście osiągnięty zamierzony skutek: rozmówcy Lanzmanna z pełnym zaangażowaniem potwierdzają gotowość wejścia w dialog. Jednoczesna zgoda z obserwacją

⁴ Na ten temat szczegółowo pisze w niniejszym tomie Artur Czesak, s. 75–84.

⁵ W całym segmencie tekstu stosujemy oznaczenia Barbara Janicka (BJ), Claude Lanzmann (CL), mieszkańcy Chełmna (MCh), napisy angielskie (NA). Wszystkie cytaty zostały spisane ze ścieżki dźwiękowej filmu *Shoah. A Film by Claude Lanzmann*, Videofil-mexpress, 2009.

gościa (tak, jest dużo ludzi), jak również zaprzeczenie (nie, to mało, mogło być więcej) oraz wyjaśnienie przyczyny (bo brzydka pogoda) to niewątpliwe sygnały otwartości na rozwijającą się sytuację komunikacyjną i gotowości do udzielania wyczerpujących odpowiedzi na zadane pytania. Choć sama materia tej części rozmowy nie jest istotna, już tu uwidacznia się dynamika grupy, zróżnicowanie ról (jedni chętnie udzielają dodatkowych wyjaśnień, inni tylko potakują) i odzwierciedlona zostaje wielogłosowość, która okaże się ważnym elementem wywiadu. W wypowiedziach grupy pojawiają się odmienne, czasem sprzeczne, a czasem uzupełniające się wersje.

W przekładzie nic z tego nie zostaje zachowane. Dialogi między mieszkańcami, różnice poglądów i dochodzenie do wspólnej wersji wydarzeń zostają w tym fragmencie sprowadzone do jednego, sumarycznego zdania, które tłumi głosy mieszkańców Chełmna. Uzupełnione o zapis wyciszonych czy niewychwyconych wypowiedzi tłumaczenie tej mikroszenki wygląda następująco:

CL: Il y a beaucoup de mond, énormément, non?

BJ: Bardzo dużo ludzi przyszło, prawda?

NP: There are many people, aren't there?

MCh: Tak. Nie. Dużo. Tak, ale bardzo mało. Jeszcze mało. Dzisiaj pada deszcz, dlatego. Bo pogody nie ma. Pogody nie ma, tak. Ładnie odpowiadaj, bo...⁶

NP: Yes. No. Many. Yes, but few, very few. Not that many yet. It's raining today that's why. But the weather's bad. The weather's bad, that's right. Answer nicely, or else...⁷

„Ładnie odpowiadaj, bo...”

Prócz skomplikowania wynikającego z faktu, że jednocześnie wypowiada się wiele osób, w początkowej scenie znalazły się także sygnały psychologicznego wymiaru prowadzonego przed kamerą wywiadu, który jest dla mieszkańców Chełmna sytuacją niezwykle. Jedna z kobiet nie zgadza się na użycie przez innych potocznej nazwy święta parafialnego (odpust) i wprowa-

⁶ Bez profesjonalnej obróbki dźwiękowej materiału nie można jednoznacznie stwierdzić, czy kobieta mówi „odpowiadaj” czy też „opowiadaj”. Wydaje się, że dalszy ciąg zdania brzmi „bo cię nie nagra”, jednak także i ten fragment wymaga potwierdzenia.

⁷ NP w cytatach oznacza nowy przekład stworzony w ramach naszego projektu, zawierający wypowiedzi nieobecne w funkcjonującej wersji przekładu zawartej w napisach filmowych.

dza jego oficjalną nazwę funkcjonującą w języku kościelnym (Uroczystość Narodzenia Najświętszej Marii Panny), którą recytuje dobitnie, z wyrazistą, nienaturalną intonacją, przy aprobacie innych uczestników sceny. Potrzeba dostosowania się do trudnej sytuacji zmusza mieszkańców do przejścia z ich codziennego, wiejskiego języka na jego bardziej oficjalną, ogólnopolską wersję.

Analizując przemiany językowo-kulturowe wsi, Józef Kaś podkreśla działanie tak zwanego filtra kulturowego, który bezpośrednio wpływa na formę wypowiedzi. Badacz tak definiuje to zjawisko:

zachowanie się (nie tylko językowe) użytkownika gwary, mające przekonanie interlokutora, iż system kulturowy, mający w danej społeczności wiejskiej wyższy prestiż, nie jest mówiącemu obcy; stąd też obserwuje się różnorakie zabiegi mówiącego (...), by uchronić się przed przypisaniem do gorszego, „zacoфанego” kręgu kulturowego (Kaś 2003: 73).

I wypowiedzi, i język ciała mieszkańców Chełmna niewątpliwie mają związek z budowaniem własnego wizerunku poszczególnych osób oraz wspólnoty, który ma chronić ich przed posądzeniem o zacoфanie. Ludzie przed kamerą są świadomi, że zostają wystawieni na widok obcych oczu, zatem muszą kontrolować sytuację, w której się znaleźli. Są tą sytuacją zdenerwowani i chcą wypaść jak najlepiej. Co więcej, pytania reżysera wymagają od nich powrotu do zdarzeń, które boleśnie odcisnęły się w ich pamięci, stanowią traumatyzujące wspomnienie. Można odnieść wrażenie, że mieszkańcy przywołują dobrze im znane wydarzenia, które były poruszane niejednokrotnie w rozmowach i utrwaliły się jako miejscowe historie. Piotr Kuhiwczak zauważa, że po zakończeniu wojny wywiady ze świadkami Zagłady przeprowadzano jako formę terapii, następnie nagrywano je i dopiero wtedy traktowano jako materiał do badań historycznych (Kuhiwczak 2007: 69). W przypadku filmu *Lanzmanna* nie wiemy, czy ktokolwiek porozmawiał wcześniej z mieszkańcami Chełmna, czy zostali oni przygotowani do wywiadu. Ich wypowiedzi, zwłaszcza te na boku, nieskierowane do reżysera, są skrótowe, niepoprawne. Tym bardziej stanowią ciekawy materiał, z którego wyłania się językowy portret społeczności i tworzących ją jednostek. Analizując potknięcia językowe i błędy gramatyczne, które pojawiają się w wypowiedziach zgromadzonych, Dorota Głowacka dochodzi do wniosku, że być może świadczą one także o nieprzepracowaniu traumy wynikającej z wiedzy, że tuż obok nich, za płotami ich domów, każdego dnia rozgrywała się tragedia tysięcy więźniów obozu (Głowacka 2014: 243).

W przytoczonym wyżej fragmencie w tle słychać rzuconą przez jedną z kobiet do sąsiadki na pół żartobliwie uwagę: „Ładnie odpowiadaj, bo...”, czemu towarzyszy gest poprawiania chustki na głowie. Ów ostrzegawczy urywek zdania nie zostaje przetłumaczony. Wydaje się nieistotny z punktu widzenia przeprowadzanego wywiadu, nie stanowi odpowiedzi na żadne z pytań reżysera, można przypuszczać, że uszedł też uwadze tłumaczki. Jest jednak znaczący, jeśli chodzi o zrozumienie sytuacji, w której znaleźli się mieszkańcy Chełmna. Ta pozornie niezwiązana z tokiem rozmowy kwestia, rzucona z uśmiechem, wskazująca na zażyłość rozmówczyń (mówią sobie po imieniu), jest ironiczną przestrogą czy groźbą, która jednak mimochodem zdradza napięcie odczuwane przez uczestników wywiadu. Takiej frazy mogłaby użyć matka czy nauczyciel wobec dziecka, które „wydaje lekcję”, jest poddawane próbie czy ocenie.

„Ładnie odpowiadaj, bo...” to wstęp do zapowiedzi kary, sankcji, odpowiedzialności lub też uwaga „szkolna”, by pamiętać o używaniu poprawnej, szkolnej polszczyzny⁸. Przysłówek „ładnie” jest w rozmowie dwu dorosłych osób groteskowo nieadekwatny. Połączenie ogólnikowej, łagodnej kategorii „ładnie” i zawieszanej groźby może świadczyć zarówno o schematach myślowych, w ramach których operują interlokutorzy Lanzmanna (wypowiedź publiczna jako podlegająca karze i nagrodzie; osoba zadająca pytanie jako instancja wymagająca „ładności” wypowiedzi oraz wymierzająca kary i nagrody), jak i o nieprzepracowaniu traumy (wszystko, co powiesz, może obrócić się przeciwko tobie, podlega sankcji). Opuszczenie tej wypowiedzi w przekładzie filmu – choć nie ma znaczenia dla ogólnego przekazu informacji – skutkuje utratą warstwy komunikacji dotyczącej podmiotowości wypowiadających się osób. Odbiorca nie wie, że grupa przejętych, choć i jakby rozbawionych chełmnian, sfilmowanych w sposób, który wbrew ich wysiłkom podkreśla ich społeczne pochodzenie, podlega tak dużemu napięciu, że zostaje ono zwerbalizowane między innymi w tej marginesowej uwadze. Dynamikę wewnętrzną grupy można, zwłaszcza bez wiedzy o treści wymienianych uwag, odczytać mylnie, na przykład jako wyraz lekceważenia kwestii, o które pyta reżyser, czy własnych wspomnień. Zgodnie z tym co pisze Kaś, ta marginesowa uwaga odzwierciedla próbę przebicia się do bardziej prestiżowej grupy, aby nie być przypisanym do „gorszego” kręgu kulturowego.

⁸ Zob. Czesak w niniejszym tomie, s. 80.

Myśmy wiedzieli – myśmy nie wiedzieli

Na takim tle reżyser zaczyna zadawać pytania bezpośrednio dotyczące stojącego w centrum grupy Szymona Srebrnika, a następnie przechodzi do wydarzeń z okresu okupacji. Jego pytania stają się brutalnie bezpośrednie, ale odpowiedzi mieszkańców Chełmna również w tym kontekście brzmią wielogłosowo i niejednoznacznie. Na szczególną uwagę zasługuje fragment, w którym Lanzmann pyta, czy jego rozmówcy wiedzieli, co działo się za zamkniętymi drzwiczkami ciężarówek, które przyjeżdżały pod kościół i odjeżdżały:

CL: Et tous savaient que c'étaient des camions de mort, que c'étaient des camions où on gazait les Juifs?

BJ: Czy Państwo wtedy, wtedy Państwo wiedzieli, że to były ciężarówki, w których gazem truto czy nie? Wtedy.

NA: And they all knew these were death vans?

MCh: No chyba, że... Nie. Wiedzieliśmy. Myśmy nie wiedzieli. Ja nie wiedziałam. A tam, to na nago...

BJ: Oui, ils ne pouvaient pas ne pas savoir.

NA: Yes, they couldn't help knowing.

Barbara Janicka, tłumacząc pytanie reżysera, być może rozpoznając i respektując sytuację psychospołeczną rozmówców, wprowadza formę grzecznościową „państwo”, choć reżyser się nią nie posługuje. Podczas gdy pytania Lanzmanna niejednokrotnie przypominają raczej stwierdzenia, formy wybierane przez tłumaczkę łagodzą wypowiedzi reżysera. Powstaje też pewnego rodzaju bariera i dystans. To nieco podnosi poczucie bezpieczeństwa, a grupka ludzi zebranych przed Kościołem reaguje bez zahamowania, podając sprzeczne odpowiedzi. Górze biorą te wygłaszane najgłośniej, które po prostu dobrze słychać. W konsekwencji głosy konkurencyjne wobec tych, które wysłuchała tłumaczka – i które odpowiadały oczekiwaniom reżysera – zostają pominięte, także w angielskich napisach. W tym uproszczonym tłumaczeniu znika sprzeczność odpowiedzi, zostają one podsumowane zdaniem, z którego wynika, że nikt nie mógł nie wiedzieć, co działo się w ruchomych komorach gazowych. To istotne pominięcie odbiera wypowiadającym się prawo do niewiedzy. Być może byli wówczas zbyt małymi dziećmi, by się o tym dowiadywać, być może byli dobrze chronieni, być może dokonują teraz aktu wyparcia, bo wiedzieć nie chcieli i nie

chcą, być może nadal działa silne tabu związane z okupacyjnym zakazem zbliżania się do terenu obozu. Bez względu jednak na przyczyny i ich ocenę, możliwość niewiedzy zostaje w tej scenie zatarta.

Oto propozycja przekładu uzupełnionego o pominięte wypowiedzi:

CL: Et tous savaient que c'étaient des camions de mort, que c'étaient des camions où on gazait les Juifs?

BJ: Czy Państwo wtedy, wtedy Państwo wiedzieli, że to były ciężarówki w których gazem truto czy nie? Wtedy.

NP: Did you know then, then did you know that those were trucks in which the Jews were poisoned with gas or not? Then.

MCh: No chyba, że... Nie. Wiedzieliśmy. Myśmy nie wiedzieli. Ja nie wiedziałam. A tam, to na nago... Spalano.

BJ: Oui, ils ne pouvaient pas ne pas savoir.

NP: Unless... No. We knew. We didn't know. I didn't know. And that there?... Naked... Were being burnt.

Różne odpowiedzi na pytanie Lanzmanna można odczytywać jako ślady pęknięcia, symboliczny znak rozbicia wspólnoty, jakie nastąpiło w związku z powstaniem we wsi obozu. Gdy okupanci przejęli kontrolę nad Chełmnem i okolicą, zaczął tam panować nowy porządek. Terytorium poszczególnych wsi przestało odgrywać kluczową rolę, a miejsce dotychczasowych podziałów zastąpiły granice wyznaczone przez obóz, Las Rzuchowski, kościół parafialny oraz wznoszone płoty – drewniane albo z drutu kolczastego. Diametralnie zmienia się także codzienność mieszkańców tych terenów. Niektórzy zostali „zatrudnieni” jako „robotnicy” przy budowie – jak się miało później okazać – krematoriów. Pracownicy często nie zdawali sobie sprawy, jakie będzie przeznaczenie powstających budynków, choć z pewnością także wypierali tę wiedzę pod wpływem różnych czynników, z których niebłahym było własne poczucie bezpieczeństwa. Mieszkańców wsi zatrudniano także do takich prac jak zakopywanie zwłok więźniów w Lesie Rzuchowskim, oczyszczanie terenu z ciała i przeladowywanie ich na ciężarówki. Zajmowali się również sortowaniem rzeczy po zamordowanych (Montague 2014). Okoliczni rolnicy nadal uprawiali ziemię, niejednokrotnie w bezpośrednim sąsiedztwie obozu. Wiedzę na temat wydarzeń czerpali z własnych obserwacji, głosów dochodzących zza płotów oraz przekazywanych opowieści. Przez okres trzydziestu lat narracje, zarówno te w skali mikro, jak i makro, mieszały się, a najczęściej poruszane wspomnienia uległy wzmocnieniu i popularyzacji, natomiast granica między pierwszym i drugim okresem

istnienia obozu się zatarła, co jest widoczne we wspomnieniach mieszkańców Chełmna. Prowadzący wywiady z mieszkańcami Claude Lanzmann ma do czynienia właśnie z tak rozbudowaną i skomplikowaną narracją, która skrywa w sobie liczne pokłady wiedzy i niewiedzy oraz symbolicznie ujawnia rozbitcie poddanej traumie okupacyjnych wydarzeń wspólnoty.

W zacytowanym wyżej fragmencie wywiadu również pojawiają się uwagi wymieniane przez uczestników między sobą, na boku. Także tutaj zostają one pominięte w tłumaczeniu, jak chociażby rzucona przez jedną z mieszkanków uwaga „A tam, to na nago...”. Ta z pozoru nieznacząca fraza odwołuje się do wiedzy niektórych mieszkańców na temat tego, co działo się z ciałami czy też jeszcze żywymi więźniami w Lesie Rzuchowskim, dokąd wywoziły ich ciężarówki.

„Chodził w łańcuszkach...”

Zarysowane powyżej problemy stają się coraz bardziej widoczne, gdy padają kolejne pytania, które wymagają od osób zgromadzonych przed kamerą powrotu do wydarzeń z przeszłości. Mieszkańcy Chełmna przenoszą się w okupacyjną rzeczywistość wraz z prostym pytaniem Lanzmanna dotyczącym postaci Szymona Srebrnika:

CL: Pourquoi tout le village se souvient-il de lui?

BJ: Dlaczego wszyscy pamiętają o Panu Szymku?

NA: Why does the whole village remember him?

MCh: Pamiętamy, bo chodził w łańcuszkach, spętane nogi, do pasa przywiązany łańcuch i pompował wodę, schodził z tej góry i pompował wodę z rzeki do pałacu. Jeździł tak... Z tym z Gestapo... To go pamiętamy dobrze.

BJ: Alors, ils s'appellent bien, parce qu'il allait avec des chaînes aux chevilles... et parce qu'il a chanté sur la rivière.

NA: They remember him well because he walked with chains on his ankles... and he sang on the river.

Pośród głosów wybija się odpowiedź jednej z kobiet, która opisuje czterastoletniego Srebrnika jako więźnia w obozie. Niemniej, gdy tylko Barbara Janicka zaczyna tłumaczyć odpowiedź, mieszkańcy uzupełniają ją, dodając kolejne zapamiętane szczegóły. Ten stosunkowo długi fragment stanowi dobry przykład miejscowej mowy. Wypowiada się kobieta, która przywołuje obrazy i wspomnienia znane mieszkańcom Chełmna, jednak

dla widzów filmu, jak również dla tłumaczki, niedostępne. Janickiej udaje się przełożyć jedynie fragment o „spętanych nogach”, do którego dodaje informację – usłyszaną prawdopodobnie w innym momencie i nawiązującą do jej wiedzy o sytuacji w Chełmnie – o tym, że Srebrnik śpiewał, pływając łódką po rzece. Informacja ta nie pojawia się jednak wcale w wypowiedzi kobiety sprzed kościoła, jest tu dodatkiem od tłumaczki. Tymczasem w przekładzie opuszczona zostaje informacja, że chłopiec „jeździł z tym z Gestapo”, a także zdumiewająco dokładny opis łańcuchów, którymi spętany był czternastoletni więzień, oraz opis jego pracy – pompowania wody do pałacu. Zdanie wypowiedziane przez kobietę kryje bardzo wiele informacji. Jej wypowiedź stanowi swojego rodzaju „zdjęcie archiwalne”, do którego mają dostęp jedynie osoby, które także są w stanie zaktualizować w pamięci wspomnienie katorżniczej pracy chłopca.

Patrick Montague w monografii *Chełmno. Pierwszy nazistowski obóz zagłady* pisze, że Srebrnik pracował głównie z jakimś Walterem Burmeisterem. Mężczyzna zauważył chłopca w pierwszych dniach, gdy trafił do obozu, i był dla niego niezwykle życzliwy – niejednokrotnie interweniował podczas „selekcji”, wstawiał się za Srebrnikiem, gdy ten podpadł innemu esesmanowi, a nawet miał deklorować, że zabierze chłopca do Niemiec po zakończeniu wojny (Montague 2014: 248). Prawdopodobnie to dzięki pomocy Burmeistera Srebrnikowi udało się przeżyć w obozie. Jest to niezwykle ważny fragment, który przybliży życie codzienne zarówno więźniów, jak i mieszkańców terenów wokół obozu, dowodzi istnienia pozornie niemożliwych do zaistnienia relacji międzyludzkich. Potwierdzenia dostarcza dalszy fragment filmu (01:24:08–01:24:25), w którym mieszkanka Chełmna przytacza w urywkach swoją rozmowę z kierownicą jednej z ciężarówek śmierci⁹. Z tego fragmentu wynika, że kobieta nie tylko знаła jego nazwisko, ale już sam fakt, że miała odwagę zwracać się do niego, świadczy o wytworzeniu się relacji między ofiarami a ich oprawcami.

W przekładzie natomiast pojawia się jedynie informacja, że chłopiec miał nogi skute łańcuchami („...he walked with chains on his ankles”), lecz tłumaczenie likwiduje informację o tym, jak wyglądało narzędzie tortury. Sam Szymon Srebrnik tak opisuje przyjazd do Chełmna w 1944 roku:

Okuto nas wszystkich w łańcuchy. Łańcuchami były skrupowane nogi w ten sposób, że nie można było stawiać normalnego kroku. Trzeba było chodzić drobnymi krokami (Srebrnik 1945: 119).

⁹ Sekwencję tę analizują w niniejszym tomie Sobesto i Heydel, s. 61–62.

Dzięki zeznaniom Srebrnika przed sądem łódzkim z 1945 roku dodatkowo otrzymujemy informację, że „Łańcuch krępujący nogi były przymocowany do pasa” (Srebrnik 1945: 119).

W przekładach pojawiają się dwa warianty tłumaczenia „łańcuszków”, które Srebrnik miał na nogach: *shackles* (kajdany) oraz *chains* (łańcuchy). Tymczasem na stronie internetowej muzeum Yad Vashem wśród licznych eksponatów można odnaleźć zdjęcie owych „łańcuszków”, pod którym widnieje podpis: *leg irons*. Opisywane kajdany składały się z połączonych z sobą łańcuchów pierścieniowych. Prawdopodobnie kolejne cięgno o tym samym kształcie było przymocowane do pasa czternastoletniego wówczas chłopca.

Wspominająca skutego Srebrnika kobieta daje precyzyjny opis narzędzia tortury oraz pracy, jaką wykonywał. Znaczący i wymagający interpretacji jest fakt, że kobieta posługuje się zdrobnieniem „łańcuszki”, zamiast pozornie neutralnego, a i odpowiadającego prawdzie słowa „łańcuchy”. Forma „łańcuch” tylko pozornie jest neutralna, ponieważ konotuje nie tylko ciężar, brutalność przedmiotu, ale także bliskie mieszkańcom wsi zastosowania w gospodarstwie. Łańcuch to uwięź dla zwierząt, psów albo krów, które trzeba zmusić do pozostania w miejscu, a nie dla ludzi. Człowiek w łańcuchach czy na łańcuchu to sytuacja skandaliczna, w której odmawia się spętanemu cech ludzkich. Obraz skutego w łańcuchy człowieka wprowadza całą sieć obecnych w pamięci kulturowej skojarzeń związanych z opresją i poniżeniem. W średniowiecznej Europie kat krępował skazańcom ręce i dopiero wtedy byli oni prowadzeni na miejsce kaźni lub, aby jeszcze wyraźniej zaznaczyć hańbę, transportowani przy użyciu zwierzęcia, które uważano za nieczyste (np. świni). Zwyczaj ten dotrwał do późnego wieku XVIII (Wojtucki 2014: 199). Takie działania, podobnie jak piętnowanie, uzależnienie, głodzenie, kary publiczne, Grégoire Chamayou interpretuje i definiuje jako techniki upodlenia (Chamayou 2012: 13). W podobny sposób opisał je w kontekście drugiej wojny światowej Gabriel Marcel (Marcel za: Chamayou 2012: 13). Obaj badacze podkreślają, że celem było „upokorzenie upodlonego w jego oczach po to, aby łatwiej móc go wykorzystać” (Chamayou 2012: 14). Według badaczy przeciwieństwem upadającej dehumanizacji jest dowartościowanie czy wszelkiego rodzaju techniki humanizujące, dzięki którym człowiek jest postrzegany w kategoriach „istoty ludzkiej” (Chamayou 2012: 14).

Dehumanizacja jest zjawiskiem opisanym również przez krytykę postkolonialną. W opartej na materiałach archiwalnych powieści Maryse Condé *Ja, Tituba, czarownica z Salem* (2007) pierwszoosobowa narracja nasuwa skojarzenia z zeznaniami czy świadectwem. Opisany przez narratorkę proces

dehumanizacji rozpoczynał się od publicznego upokorzenia i stopniowego wykluczenia ze wspólnoty, czego częścią był publiczny marsz skazanych w kajdanach:

Tak więc żandarmi skuli nam kostki u nóg i nadgarstki kajdanami tak ciężkimi, że ledwo mogliśmy je udźwignąć (...). Był luty, najzimniejszy miesiąc w roku (...). Przy głównej ulicy Salem zgromadził się tłum, aby przyjrzeć się naszemu wymarszowi: na czele jechali konno żandarmi, a my brnęliśmy w śniegu zamieszonym z błotem (Condé 2007: 151).

Jak pisze w kontekście wiktoriańskiej wizji Afryki jako „ciemnego kontynentu” Patric Brantlinger (2011), odczłowieczenie stało się narzędziem legitymizującym wyzysk i tworzącym podmiotowość podporządkowaną. Opisy tortur, jakie znaleźć można w dokumentach archiwalnych, pracach historyków i dziennikarzy (Lindqvist 2009; Hochschild 1999), a także w dziełach literackich bazujących na własnych doświadczeniach autorów (np. w *Jądrze ciemności* Josepha Conrada) lub na archiwaliach, mogą posłużyć za paralelę dla wspomnień mieszkanki Chełmna.

W polskiej wyobraźni i pamięci historycznej istnieje obraz skutych łańcuchami bojowników o niepodległość wywożonych na Syberię przez zaborcę. W XIX wieku w Rosji praktykowano formę zsyłki administracyjnej, która nie wymagała procesu sądowego, a znaczną część zesłańców w tym okresie stanowili wrogowie polityczni, czyli Polacy, którzy nie chcieli pogodzić się z utratą niepodległości (Applebaum 2005: 22–23). Ikonicznym przedstawieniem takiej sytuacji jest scena I aktu III części z *Dziadów* Adama Mickiewicza, opisującego represje stosowane przez carską Rosję po powstaniu listopadowym. W otwierającej dramat scenie z jeden z więźniów opowiada pozostałym o transporcie skazańców na zesłanie, którego był przypadkowym świadkiem. Opis jest szalenie plastyczny i emocjonalny; w jednej ze scen pojawia się dziecko skute łańcuchem:

Widziałem ich: – za każdym z bagnetem szły warty,
Małe chłopcy, znędzniałe, wszyscy jak rekruci
Z golonymi głowami; – na nogach okuci.
Biedne chłopcy! – najmłodszy, dziesięć lat, niebożę,
Skarżył się, że łańcucha podźwignąć nie może;
I pokazywał nogę skrwawioną i nagą.
Policmejster przejeżdża, pyta, czego żądał?
Policmejster człek ludzki, sam łańcuch oglądał:
„Dziesięć funtów, zgadza się z przepisaną wagą” (Mickiewicz 1981).

Sam dramat Mickiewicza, dzieło o wielkim potencjale politycznym, nieodmiennie kojarzone z walką narodowyzwolenczą i reakcją na zewnętrzna opresję, stanowi istotny, choć nie zawsze uświadomiony, element polskiego imaginariu dotyczącego obrazów przemocy systemowej (funkcjonowanie rosyjskiego aparatu ucisku) i indywidulanej (sceny opisujące cierpienie konkretnych osób). Skute łańcuchem i skazane na pewną śmierć dziecko to obraz podwójnego przekroczenia tabu: przeciwko człowieczeństwu i przeciwko niewinności dziecka.

W scenie z filmu *Lanzmanna* mieszkanka Chełmna odmalowuje obraz dehumanizacji zastosowanej przez Niemców wobec chłopca. Nie został on, jak jego krewni, unicestwiony przez zagazowanie i spalenie, lecz zamieniony w zwierzę wykonujące fizyczną pracę. Łańcuchy są tu dosłownym i symbolicznym ośrodkiem obrazu, a ich interpretacja ustawia wektory znaczeniowe przytoczonej wypowiedzi. Należy przypuszczać, że chełmnianom mającym w pamięci sceny okupacyjne nie towarzyszą świadomie Mickiewiczowskie obrazy. Niemniej tortury stosowane przez nazistów wobec Szymona Srebrnika wpisują się w pewien kulturowy paradygmat ujmowania bezwzględności wroga-okupanta. Pominięty w przekładzie szczegółowy opis okowów każe przypuszczać, że świadkowie dokładnie się przyglądali skazańcowi, a wspomnienie jest żywe. W wypowiedzi kobiety charakterystyczne słowo „łańcuszki”, zdrobnienie, które zupełnie umyka w tłumaczeniu, stanowi dodatkowo istotny sygnał wyjścia obserwatorów poza neutralność czy obojętność.

Niełatwo jednoznacznie go zinterpretować. Być może jest to podświadomy gest obrony przez własnymi bolesnymi wspomnieniami, próba złagodzenia koszmarne obrazu: zdrobnienie niesie sugestię, że łańcuchy być może nie były zbyt ciężkie. W ten sposób na poziomie języka mniej drastyczny staje się obraz dziecka poddanego torturze. Jednocześnie do głosu dochodzi tu gest niezgody na poddanie Srebrnika odczłowieczeniu, odmowa językowego przejścia na stronę oprawców, tych, którzy zakuwali w łańcuchy. Uderza to tym bardziej, że sam bohater tego obrazu z przeszłości stoi tuż obok, przyjmowany w społeczności Chełmna jako przyjaciel, który powraca po latach, witany jako swój, o czym świadczą także gesty i słowa z dalszej części sceny pod kościołem i innych. Ta sytuacja niewątpliwie zmusza rozmówców *Lanzmanna* do odegrania pewnych ról. Bez względu jednak na motywacje, ślady postaw mieszkańców Chełmna nie zostają zrelacjonowane w przekładzie.

„Pompował wodę z rzeki...”

Przekład pomija także opis czynności, które miał wykonywać Srebrnik. Zgodnie z tym, co słyszymy od mieszkanki Chełmna, miał on „schodzić z tej góry i pompować wodę z rzeki do pałacu”. Mówiąc, kobieta wykonuje energiczny ruch głową w lewą stronę bądź za siebie, jakby wskazywała wspomniane miejsce, oraz używa zaimka wskazującego „tej”. Pozostali zgodnie potakują głowami, potwierdzając te słowa. Oko kamery pozostaje skupione na zgromadzonych, jednak w przywołanym obrazie ze wspomnień obok kościoła pojawia się wzgórze, a na jego szczycie pałac. Tymczasem teren wokół kościoła w Chełmnie jest płaski, w pobliżu nie ma żadnej góry. Rozmówcy Lanzmanna mają więc na myśli wzniesienie, na którym znajduje się kościół, a kiedyś także nieistniejący już pałac:

Chełmno w 1941 roku było zdominowane przez stary majątek ziemski – zapuszczony, neogotycki pałac stał na parceli o powierzchni około trzech hektarów na zachodnim skraju wsi. Drugim wyróżniającym się budynkiem był kościół parafialny położony przy szosie, około stu metrów od pałacu, ale oddzielony odeń parowem. (...) Na tyłach pałacu i kościoła znajdowała się stroma skarpa, a poniżej płaskie wybrzeże Neru (Montague 2014: 86).

Rozmawiając z Lanzmannem, mieszkańcy znajdują się na owej „górze”, która jest w istocie niewielkim wzniesieniem. Chełmno leży na obszarze wysoczyzny pagórkowatej, otoczonej pradolinami (Kondracki 2002: 125–126), a kościół oraz pałac były usytuowane na jej skarpie. Kościół przetrwał, pałac jednak został prawie całkowicie zniszczony podczas pierwszej likwidacji obozu w 1943 roku. Tym bardziej niejasna wydaje się kolejna część wypowiedzi kobiety, która mówi, że „pan Szymek” miał „pompować wodę do pałacu”.

Srebrnik trafił do Chełmna w 1944 roku, w okresie istnienia drugiego obozu (1944–1945). Wówczas Żydzi przetrzymywani byli już nie w pałacu, jak w pierwszym okresie (1941–1943), lecz w kościele parafialnym. Jedyнным budynkiem w okolicach pałacu, który nadawał się do użytku i został zagospodarowany, był spichlerz. To właśnie w nim po przybyciu do Chełmna został ulokowany Srebrnik (Montague 2014: 247). Chłopca przydzielono do pracy w tak zwanym *Hauskommando*. Do jego zadań należało mycie podłóg, zbieranie pokarmu dla hodowanych na terenie obozu królików, a także dostarczanie wody robotnikom pracującym w Lesie Rzuchowskim. Musiał także zbierać złote zęby wyrwane ofiarom, z których później w biurze

Burmeistera zbijał złote koronki. W obozie nie było wówczas bieżącej wody, dlatego też jednym z zadań Srebrnika było „noszenie wiadrami wody z rzeki” (Montague 2014: 249). W innym fragmencie dokumentu Lanzmanna Martha Michelsohn, żona nazistowskiego nauczyciela w obozie w Chełmnie, opisując warunki sanitarne w obozie, wyklucza istnienie systemu pomp. Wspomina natomiast o studni, z której przynoszono wodę. Jej wypowiedź także nie jest jasna, używa ona bowiem stwierdzenia „trzeba było tak kręcić” (org. „Man so drehen musste”, Michelson 1979). Woda nie była więc raczej „pompowana” (*to pump*), ale raczej „noszona w wiadrach” (Montague 2014: 149), któremu odpowiada angielskie *to carry*, lub przenoszona czy też przewożona – *to haul*. W informacjach zebranych przez Montague’a również nie ma wzmianki na temat systemu doprowadzającego wodę do spichlerza. Pojawia się za to fragment dotyczący dowożenia i przynoszenia wody przez Srebrnika. Biorąc pod uwagę fakt, że obóz został kompletnie zniszczony w 1943 roku, a jego działalność wznowiono w 1944 roku, informacje dotyczące braku bieżącej wody, a także fakt, że mieszkanka Chełmna używa skrótów myślowych (nie ma bowiem na myśli pałacu, lecz teren wokół, na którym znajdował się spichlerz), należy przyjąć, że woda była raczej przewożona lub przenoszona, chociaż w istocie nie ma pewności.

Oto propozycja tłumaczenia tego parosekundowego fragmentu, która notuje także pominięte fragmenty wypowiedzi:

CL: Pourqoui tout le village se souvient-il de lui?

BJ: Dłaczego wszyscy pamiętają o panu Szymku?

NP: Why does everybody remember about Mr. Szymek?

MCh: Pamiętamy, bo chodził w łańcuszkach, spętane nogi, do pasa przywiązany łańcuch i pompował wodę, schodził z tej góry i pompował wodę z rzeki do pałacu. Jeździł tak... Z tym z Gestapo... To go pamiętamy dobrze.

BJ: Alors, ils s'appellent bien, parce qu'il allait avec des chaînes aux chevilles... et parce qu'il a chanté sur la rivière.

NP: We remember because he walked in chainlets, his ankles tied up, the chain attached to his belt, and he pumped water, he walked down that hill and pumped water from the river to the palace. So he went... With the guy from the Gestapo... So we remember him well.

„Auta żelazne były takie, zakute...”

Kolejną sekwencję, która zarazem podsumowuje dotychczasowe rozważania i potwierdza złożoność i problematyczność omawianej sceny, otwiera pytanie reżysera o szczegółowy opis tego, jak przebiegała wywózka Żydów z kościoła do lasu:

CL: Comment est ce qu'on les transportait à la forêt?

BJ: A jak ich transportowano do lasu? Czym?

MCh: Ciężarówkami, ale nie, samochodami... Auta. Auta żelazne były takie, zakute, buda wielka. Żywych. Mogła ważyć ze trzy kilo taka buda... Jakich trupów? Przecież oni gazowali. ...a dołem odchodziła ta... Tak, tak. ...odchodziło wszystko dołem. Niech pani im to opowie... Drabinka też tam taka...

BJ: Aux camions. Les camions blindés... très grands. Par le bas venait le gaz.

NA: In very big armored vans. The gas came through the bottom.

MCh: Oni wywozili, ale... Żywych...

CL: Alors... on les transportait dans les camions à gaz, C'est bien ça?

NA: Then they were carried in gas vans, right?

BJ: To znaczy wywozili ich tymi ciężarówkami gazowymi?

MCh: Tak.

BJ: Oui, dans les camions à gaz.

NA: Yes, in gas vans.

Żywa odpowiedź mieszkańców Chełmna na pytanie „A jak ich transportowano do lasu? Czym?”, znowu wielogłosowa i chaotyczna, pełna jest skrótów myślowych, urwanych fraz, specyficznych, nieregularnych form językowych. Tłumaczka jest w stanie oddać zaledwie urywki wypowiedzi. Zostają one następnie krótko podsumowane przez Lanzmanna pytaniem, czy mieszkańcom chodzi o samochodowe komory gazowe (fr. *camions à gaz*; ang. *gas vans*). Posługuje się pojęciem, które powstało po drugiej wojnie światowej, więc mieszkańcy Chełmna nie mogli się nim wcześniej posługiwać. W rezultacie takiego przekładu oraz sugestii reżysera giną inne, poza technicznym, wątki. Opis pojazdów i instalacji służącej zabijaniu ludzi ma tu rzecz jasna zasadnicze znaczenie, ale bez dostępu do tego, co mówią chełmianie, ich poruszenie można błędnie zinterpretować. Tymczasem scena świadczy o pokładach niewiedzy. Nie ma zgody co do tego, jak określić ciężarówkę – brakuje na to słów; jedna z kobiet, podkreślając, że były wielkie, rzuca absurdalną uwagę, że „taka buda” mogła ważyć „ze trzy kilo”. Najbardziej jednak poruszające są strzępy wypowiedzi z tła:

„Żywych”; „Jakich trupów? Przecież oni gazowali”; „Tak, tak” i „Niech pani im to opowie”.

Z tych strzępów wyłania się obraz niespójnej pamięci zbiorowej. Niektórzy członkowie tej wspólnoty wiedzieli, że przewożeni „budami” ludzie są mordowani, inni myśleli, że przewożono ciała ofiar. Tym razem te różnice nie są już deklarowane, jak nieco wcześniej, kiedy na bezpośrednie pytanie reżysera padają na raz trzy odpowiedzi: „Wiedzieliśmy”, „Myśmy nie wiedzieli” i „Ja nie wiedziałam”. Teraz czyjaś niewiedza lub nieświadomość ujawnia się jakby mimochodem, właściwie zagłuszona kategorycznym pytaniem retorycznym: „Jakich trupów?” i jednoznacznym stwierdzeniem: „Przecież oni gazowali”. Cała ta dramatyczna werbalizacja splotu wiedzy i niewiedzy, a także akt bezlitosnego ujawnienia prawdy przed kimś, kto być może dotąd się przed nią bronił lub był przed nią chroniony, znika z tekstu francuskiego i angielskiego, dosłownie ginie w przekładzie.

Sam Srebrnik w zeznaniach mówił, że były to specjalnie dostosowane ciężarówki (Srebrnik 1945). Wiemy, że obóz Kulmhof miał dwie samochodowe komory gazowe oraz jedną ciężarówkę, która służyła do dezynfekcji ubrań (Montague 2014: 259). W zeznaniach świadków niejednokrotnie pojawiają się przekłamania, gdyż nikt w istocie nie widział, jak odbywało się mordowanie więźniów. Niepewna wiedza na ten temat pochodziła z zasłyszanych opowieści oraz obserwacji. Dlatego też ciężarówki były owiane przerażającą tajemnicą – każdy wiedział tylko tyle, że podróż nimi kończy się śmiercią; napawało to ludzi jeszcze większym lękiem. Wypowiedź mieszkanki Chełmna, także jej szczególnie intonacja, sprawia, że opisywane samochodowe komory gazowe „ożywają”. Można odnieść wrażenie, że niemal czuje się ich ciężar („żelazne”, „buda wielka”, „trzy kilo taka buda”), i strach na ich widok: wydostanie się z nich jest niemożliwe, bo są „zakute”.

Trudność w przekładzie spowodowana jest zarówno emocjonalnym nasyceniem opisów, jak i ich fragmentarycznością. Michael Tager, analizując język osób opisujących przeżycia z Auschwitz (m.in. Primo Leviego), zaznacza, że powszechnie używane słowa nie mogły oddać opisywanych doświadczeń – nie niosły w sobie wystarczającego „ładunku”, „natężenia” (Tager 1993: 266). Tager podkreśla, że strach, który towarzyszył Leviemu wynikał także z dezorientacji po przewiezieniu do nieznanego miejsca (Tager 1993: 266). Henryk Mania, który w 1940 roku był obecny przy gazowaniu pacjentów szpitala dla umysłowo chorych w Owińskach, kiedy po raz pierwszy wykorzystywano samochodowe komory gazowe, tak opisuje te pojazdy: „Był to jakby wóz meblowy, hermetycznie zamknięty, z odrębną

szoferką, wybity wewnątrz – jak mi się zdaje – blachą. Nie pamiętam, czy był tam jakiś napis. Zewnętrznie był malowany na ciemno” (Mania, za: Montague 2014: 317–318). Podobnie zapamiętał samochody Bronisław Falborski: „Auto było koloru czarnego i miało kształt skrzyni. Dach był prawie płaski i stykał się ze ścianami niemal pod kątem prostym. Obity był zdaje się blachą” (Falborski, za: Montague 2014: 325).

Aby dokonać przekładu opisu, który wyłania się z fragmentarycznych zdań chełmnian, trzeba wykorzystać materiał opisowy z innych wypowiedzi. Tłumaczenie w samym filmie, skrótowe, sumaryczne, poniekąd zakłada powszechną wiedzę o samochodach-komorach gazowych i nie podaje w wątpliwość ich wyglądu. A przecież właśnie wątpliwość i niepewność rodząca emocje jest istotą wypowiedzi mieszkańców Chełmna. Brak pewności wyłania się też z wielogłosowego i rwanego opisu systemu doprowadzania spalin do komory ciężarówki. Słyszymy jedynie część wypowiedzi, urwane fragmenty rozmowy i dowiadujemy się, że coś „odchodziło dołem” i że znajdowała się „tam drabinka taka”. Opis składa się z migawek, ujęć, jest co najwyżej kolażem czy asamblażem niepowiązanych z sobą fragmentów. Wizja przeszłości nie jest spójna, rozpada się na drobne kawałki, strzępy.

To jeden z nielicznych momentów, gdy widzowie mogą usłyszeć stojącego pośrodku Srebrnika. Potwierdza on słowa kobiety i zachęca ją: „Niech pani im to opowie”. W tym momencie niepewności zbiega się pamięć postronnych osób oraz ocalałego z Zagłady. Nie jest to jedyna tego typu scena. Głowacka, badając ścinki niewykorzystane w ostatecznej wersji filmu, zauważa podobną nić porozumienia pomiędzy Srebrnikiem a robotnikami, którzy pracowali w Lesie Rzuchowskim. Ich narracje, chociaż prowadzone z zupełnie innej perspektywy, mają wiele punktów wspólnych i wzajemnie się uzupełniają. Próbuje oni przypomnieć sobie makabryczne wydarzenie, kiedy to z jadącej w stronę lasu samochodowej komory gazowej nagle wyspały się ciała uduszonych ofiar (Głowacka 2016a: 307). Z zeznań Srebrnika wiemy także, że sam doskonale orientował się w wyglądzie i działaniu samochodowych komór gazowych: „Drzwi komory zamykano, na klucz i na zasuwę. Ruszał silnik. Spaliny były doprowadzane do komory specjalną rurą wydechową i truły ludzi wewnątrz” (Srebrnik, za: Montague 2014: 259). Natomiast w innym fragmencie zeznań Srebrnik opisuje „drabinkę”, o której mówiła mieszkanka Chełmna:

Rura wydechowa szła od motoru pod podwoziem i mniej więcej w środku samochodu wchodziła do samochodu. W podłodze samochodu był otwór zabezpieczony dziurkowaną blachą. Do tego otworu była doprowadzana rura wydechowa. Na podłodze samochodu była ułożona drewniana krata „jak w łazience” (Srebrnik 1945).

W innych opisach także pojawiają się informacje o otworach w podwoziu, które czasami były pokryte siatką. Do uśmiercania więźniów Niemcy używali także butlowanego gazu. Wówczas butlę podłączano do „węża (względnie dwóch węży), którego ujście znajdowało się wewnątrz wozu pod ławką” (Mania, za: Montague 2014: 318).

W przytoczonym fragmencie rwane i rozbite wspomnienia mieszkańców Chełmna znajdują potwierdzenie w innych zeznaniach. Wszystkie te osoby – oprawca (Henryk Mania), ocalały (Szymon Srebrnik) i postronni (mieszkańcu Chełmna) – opisują z różnym stopniem fortunności ten sam mechanizm i rozumieją się w pół słowa. By jednak można było zauważyć tę nić porozumienia, potrzebne jest usłyszenie oraz przetłumaczenie każdego głosu:

CL: Comment est-ce qu'on les transportait à la forêt?

BJ: A jak ich transportowano do lasu? Czym?

NP: And how were they transported to the woods? By what?

MCh: Ciężarówkami, ale nie, samochodami... Auta. Auta żelazne były takie, zakute, buda wielka. Żywych. Mogła ważyć ze trzy kilo taka buda... Jakich trupów? Przecież oni gazowali. ...a dołem odchodziła ta... Tak, tak. ...odchodziło wszystko dołem. Niech Pani im to opowie... Drabinka też tam taka...

BJ: Aux camions. Les camions blindés... très grands. Par le bas venait le gaz.

NP: By trucks, but no, by cars. Cars. Some kind of iron cars, armored, a huge wagon. Alive. It might have weighed about three kilos, such a wagon... What corpses? They were gassing. ...and at the bottom ran that... Yes, yes. ...everybody ran at the bottom. Why don't you tell them. A little ladder there...

Tłumaczenie w filmie, redukując głosy i likwidując komplikacje, nie tworzy owej płaszczyzny porozumienia, upraszcza i schematyzuje pejzaż pamięci, rozdzielając jej podmioty. Nie fałszując zasadniczo informacyjnego poziomu przekazu (choć nie bez wyjątków), ten redukcyjny przekład wprowadza jednogłosowość tam, gdzie rozlegały się liczne głosy, jedną wersję tam, gdzie było ich wiele, uspołniony obraz tam, gdzie zostały tylko pokruszone kawałki. Tym samym pozbawia odbiorców wersji francuskiej, a bardziej jeszcze angielskiej, dostępu do tego, co jest istotą dokumentu:

do głosu świadków. Analiza kilku parosekundowych fragmentów z dziesięciominutowej sceny filmu Claude'a Lanzmanna *Shoah* wskazuje, że głos mieszkańców Chełmna i zawarte w ich wypowiedziach informacje zostały w przekładzie pominięte i zamieniły się w podstawę do streszczającego przekazu skoncentrowanego na zarysie faktów, a ignorującego postawy i emocje, w tym traumę, której ofiarami byli także mieszkańcy wsi patrzący na zagładę więźniów obozu. W pewnych aspektach owe postawy i emocje przekazane zostają dzięki obrazowi filmowemu, jednak w wielu przypadkach nie da się fortunnie odczytać obrazów bez wiedzy o towarzyszących im słowach.

Według Doroty Głowackiej polityka przekładu w dokumencie Lanzmanna uniemożliwia taki powrót do przeszłości, w którym „pamiętający pochylają się ku sobie, choć pamiętają przeszłość inaczej” (Głowacka 2016a: 309). Nieprzetłumaczone passusy wypowiedzi, a zatem indywidualne wspomnienia, to przykład pamięci zbieranej (*collected*), która zakłada indywidualne doświadczeni jednostki, a przy tym nie wyklucza tworzenia wspólnych struktur pamiętania (Kobielska 2010: 181). Jak zauważa Karolina Koprowska, pamięć o Zagładzie na wsi to pamięć prywatnych osób przechowywana w prywatnych wspomnieniach, znana i dostępna jedynie należącym do wspólnoty (Koprowska 2018: 177–183). Mieszkańcy Chełmna w tej scenie hojnie dzielą się tą pamięcią z reżyserem, ale ich głosy zostają zredukowane, uproszczone i wygładzone. Każdy z pominiętych w przekładzie indywidualnych głosów jest częścią pamięci o Zagładzie mieszkańców Chełmna. Nieznormalizowane gramatycznie wypowiedzi, powtórzenia, szukanie potwierdzenia u osoby stojącej obok są częścią ich świadectwa. Stworzenie takiego przekładu wypowiedzi z filmu, który byłby zapisem treści faktograficznej, ale także afektywnej, emocjonalnej i kulturowej, jest zadaniem obezwładniającym swym ogromem, ale absolutnie niezbędnym. Bez tego jeden z najistotniejszych dokumentów dotyczących Zagłady jest częściowo niemy, a częściowo mylny. Jeśli będzie mógł rozbrzmieć wielogłosowo i jeśli otrzyma wszechstronne kulturowe objaśnienie wielorakich kontekstów, które należy wziąć pod uwagę, kiedy chce się owe głowy dosłyszeć i zrozumieć, okaże się znacznie bogatszy. Z pewnością też skomplikuje i wysubtelni myślenie o Zagładzie i ludziach, którzy dają o niej świadectwo. Rację ma Dorota Głowacka, kiedy pisze: „Nie, nie skończyliśmy jeszcze z tym filmem” (Głowacka 2016a: 310).

Bibliografia

- Applebaum A. 2005. *Gulag*, przeł. J. Urbański, Warszawa: Świat Książki.
- Baker M. (red.). 2005. *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, London–New York: Routledge.
- Bojarska K. 2010. *Człowiek imieniem Lanzmann*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czlowiek-imieniem-lanzmann-144007> (dostęp: 1.06.2019).
- Brantlinger P. 2011. *Taming Cannibals: Race and the Victorians*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- Chamayou G. 2012. *Podle ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska, K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Condé M. 2007. *Ja, Tituba, czarownica z Salem*, przeł. K. Arustowicz, Warszawa: WAB.
- Didi-Huberman G. 2012. *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków: Universitas.
- Franklin R. 2011. *On Film: Shoah, by Claude Lanzmann*, „Salmagundi” 180(171), s. 26–34.
- Głowacka D. 2014. *Wieża Babel. Świadcstwo Holokaustu a etyka przekładu*, tłum. Z. Ziemann, „Przekładaniec” 29, s. 229–255.
- Głowacka D. 2016a. *Współ-pamięć, pamięć „negatywna” i dylematy przekłady w „wycinkach” z „Shoah” Claude’a Lanzmanna*, „Teksty Drugie” 6, s. 297–311.
- Głowacka D. 2016b. *Po tamtej stronie: świadcstwo, afekty, wyobrażenia*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Heberer P. 2011. *Children During the Holocaust*, Maryland: Compass Point Books.
- Hilberg R. 1993. *Perpetrators Victims Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933–1945*, New York: Harper Perennial.
- Hochschild A. 1999. *King Leopold’s Ghost*, New York: A Mariner Book – Houghton Mifflin
- Kąś J. 2003. *Słownictwo gwarowe i ogólnopolskie w mowie ludności wiejskiej (na materiale gwar orawskich)*, w: H. Kurek, F. Tereszkiwicz (red.), *Podkarpackie spotkania. Literatura – język – kultura, t. 3, Kultura wsi podkarpackiej*, Kraków: Universitas, s. 67–77.
- Kobielska M. 2010. *Pamięć zbiorowa w centrum nowoczesności. Ujęcie Jeffreya K. Olička*, „Teksty Drugie” 6, s. 179–194.
- Kondracki J. 2002. *Geografia regionalna Polski*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Koprowska K. 2018. *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*, Kraków: Universitas.
- Kuhiwczak P. 2007. *The Grammar of Survival. How Do we Read Holocaust Testimonies?* w: M. Salama-Carr (red.), *Translating and Interpreting Conflict*, Amsterdam–New York: John Benjamins, s. 61–73.
- LaCapra D. 1997. *Lanzmann’s „Shoah”: „Here There Is No Why”*, „Critical Inquiry” 23 (2), s. 231–269.
- Le Chagrin et la Pitié*. 1969, reż. M. Ophüls.

- Levi P. 1988, *The Drowned and the Saved*. London: Michael Joseph.
- Lindqvist S. 2009, *Wypieć całe to bydło*, przeł. M. Haykowska, Warszawa: WAB.
- Mickiewicz A. 1981, *Utwory dramatyczne*. Warszawa: Czytelnik, s. 140–141.
- Michelson M. 1979. United State Holocaust Memorial Museum, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004243> (dostęp: 27.04.2019).
- Montague P. 2014. *Chelмно. Pierwszy nazistowski obóz zagłady*, przeł. T.S. Gałązka, Wołowiec: Czarne.
- Mroczkowska-Brand K. 2017. *Deportowani z życia. Nowe głosy w narracjach literackich i ich kolonialne konteksty*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nuit et brouillard*. 1955, reż. A. Resnais.
- Olin M. 1997. *Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film*, „Representations” 57, s. 1–23.
- Pym A. 2010. *Exploring Translation Theories*, London–New York: Routledge.
- Sendyka R. 2013. *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 1–2, s. 323–344.
- Shoah*. 1985, reż. C. Lanzmann.
- Srebrnik S. 1945. *Zeznanie Szymona Srebrnika*, w: Ł. Pawlicka-Nowak (red.), *Mówią świadkowie Chelмно*, Łódź: Oficyna Bibliofilów, s. 119–123.
- Stolarz A. 2012. *Historia mówiona w warsztacie historyka mentalności*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2(20), s. 103–114.
- Tager M. 1993. *Primo Levi and the Language of Witness*, „Criticism. Fin de Siècle Perspectives on Twentieth-Century Literature and Culture” 35(2), s. 265–288.
- Tryuk M. 2016, *Interpreting and Translating in Nazi Concentration Camps during World War II*, „Linguistica Antverpiensia”, New Series: Themes in Translation Studies, 15, s. 121–141.
- Węgrzyn Ł. 2015. *Granice nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady na terenie okupowanej Polski*, „Studia z Geografii Politycznej i Historycznej” (4), s. 277–290.
- Wojtucki D. 2014. *Kat i jego warsztat pracy na Śląsku, Górnych Łużycach i w hrabstwie kłodzkim od początku XVI do połowy XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.