

Tożsamość traumatyczna w japońskich filmach o bombie atomowej

KRZYSZTOF LOSKA

Możemy rozpocząć od pytania, w jaki sposób przedstawić to, co nieprzedstawialne, zrozumieć coś, co wymyka się rozumowi i prostym kategoriom pojęciowym. Zastanowić się nad naturą urazu psychicznego, którego przyczyną jest groźba – realna lub potencjalna – wojny, ludobójstwa, zagłady, a zwłaszcza przeżycie takiego wydarzenia. Człowiek stoi wówczas w obliczu czegoś niepojętego, niezdolny do wytłumaczenia sobie powodów tragedii. Przeżywa wstrząs, zarówno fizyczny, jak i psychiczny, który zmusza go do poszukiwania środków obronnych pozwalających na powstrzymanie przykrych przeżyć. Termin „trauma” pochodzi z greckiego τραύμα i oznacza ranę powstałą wskutek doznanych obrażeń ciała, jednak w szerszym rozumieniu wskazuje na gwałtowny szok, w jakim znajduje się podmiot, gdy nie potrafi poradzić sobie z bodźcami napływającymi ze świata zewnętrznego, opanować ich lub przepracować.

Trauma wyrasta z utraty poczucia bezpieczeństwa oraz przerażenia wywołanego pewnym wydarzeniem z przeszłości, którego człowiek nie umie opisać ani wyrazić w żadnej formie przynoszącej ukojenie¹. Ofiary wstrząsu stoją wszak przed koniecznością wykonania określonej pracy prowadzącej do przekształcenia owego doświadczenia. Przykładem szczególnego rodzaju urazów są przeżycia wojenne, zwłaszcza doświadczenie holokaustu, przetrwanie obozów zagłady. Ocaleni żyją pośród ruin, resztek, które pozostawili po sobie najbliżsi, co prowadzi do psychicznego paraliżu i swoistego ośpienia. Jego przyczyną jest wiedza o tym, co niegdyś zaszło, a zarazem *niezdolność do wyobrażenia sobie, że coś takiego mogłoby kiedykolwiek nastąpić*².

Z traumatycznego przeżycia wyłania się człowiek okaleczony, pozbawiony pewności, niezdolny do odpowiedzenia sobie na pytanie, kim jest. Jego życie sprowadza się do rozpamiętywania przeszłości, z którą nie jest w stanie się pogodzić³. Przykre doznania powracają, nierzadko w formie fantazmatycznej, toteż nie jesteśmy w stanie się od nich uwolnić ani nad nimi zapanować. Jean-François Lyotard zauważył niegdyś, że samo słowo „ocalony” wskazuje na osobę, która powinna być martwa, ale wciąż znajduje się wśród żywych. Również Robert Jay Lifton definiował ocalonego *jako kogoś, kto zetknął się ze śmiercią w jej fizycznej, cielesnej postaci, ale sam pozostał przy życiu*⁴.

W tym kontekście zazwyczaj myślimy o więźniach obozów koncentracyjnych, świadkach masowej zagłady, planowej eksterminacji narodu żydowskiego, ale możemy też zwrócić uwagę na przykład bardziej odległy kulturowo, choć



Hiroshima, moja miłość, reż. Alain Resnais (1959)

tożsamy w czasie, a mianowicie ofiary bomb atomowych zrzuconych w pierwszych dniach sierpnia 1945 roku na Hiroszimę i Nagasaki. Na tych, którzy wymknęli się śmierci – nazywanych *hibakusha* – choć przez długie lata pozostawali w jej zasięgu, cierpiąc na chorobę popromienną, bezpłodność i nerwice pourazowe ⁵.

Wydarzenie to przybrało dla Japończyków postać zbiorowego doświadczenia traumatycznego, było czymś niewyobrażalnym, co w sposób szczególny naznaczyło ich spojrzenie zarówno na przeszłość, jak i przyszłość. Wstrząs psychiczny rozegrał się wówczas na dwóch płaszczyznach: indywidualnej i zbiorowej. W pierwszym przypadku dotyczył śmierci bliskich, rozpadu rodziny i niemożności pogodzenia się ze stratą, w drugim zaś całego narodu, którego tożsamość została zniekształcona przez uraz tworzący cezurę czasową, punkt odniesienia dla późniejszych pokoleń.

Nie zamierzam zajmować się psychologicznymi i społecznymi skutkami atomowej zagłady, ale raczej zastanowić się nad sposobem ich uchwycenia i „oswojenia” za pomocą obrazu filmowego, zdolnego do przeniesienia owego szczególnego momentu, a tym samym do niekończącej się reprodukcji i dyseminacji traumy. Czy jednak historyczne doświadczenie nie staje się wówczas tekstem, nie zmienia się w coś zupełnie innego? Czy w ogóle da się przedstawić coś, co jest raczej świadectwem kryzysu reprezentacji? Przecież bolesne przeżycia są odbierane jako wymykające się możliwości zobrazowania. Nie istnieje bowiem nic takiego jak obraz traumatyczny sam w sobie, choć może on zawierać ów traumatyczny potencjał, pozwalając prowadzić dyskurs na temat tego szczególnego stanu, wskazując na napięcie między obiektywnym i subiektywnym przedstawianiem rzeczywistości, prawdą historyczną oraz zniekształcającym ją wspomnieniem ⁶.

Pragnienie bezpośredniego uchwycenia i zapisania tragedii na taśmie światłoczułej było trudne do urzeczywistnienia nie tylko ze względu na nieprzedstawialność owej tragedii, ale z powodu sytuacji politycznej kraju – Japonia przegrała

wojnę i znalazła się pod okupacją wojsk amerykańskich, których dowództwo sprawowało ścisły nadzór nad całością produkcji filmowej przez ponad sześć lat. Mimo że nie wydano oficjalnego zakazu poruszania tematu Hiroszimy i Nagasaki, to sam fakt zrzucenia bomby musiał być usytuowany w szerszym kontekście, z wyraźnym usprawiedliwieniem samego aktu jako koniecznego kroku pozwalającego aliantom na zakończenie wojny. Nie wolno było także przedstawiać bezpośredniego obrazu zniszczeń, zwłaszcza wśród ludności cywilnej⁷.

Jeszcze przed ogłoszeniem bezwarunkowej kapitulacji przez cesarza Hirohito, 10 sierpnia 1945 roku, dzień po wybuchu bomby nad Nagasaki, kierownictwo wytwórni Nippon Eigasha rozważało decyzję o wysłaniu ekipy filmowej na miejsce tragedii. Zdjęcia rozpoczęto miesiąc później w Hiroszimie pod kierownictwem Ryuichi Kano. Pod koniec października władze okupacyjne zatrzymały jednego z operatorów i skonfiskowały taśmę filmową, a choć niedługo później wydały powtórnie zgodę na kontynuowanie prac, to jednak w styczniu 1946 roku zwróciły się z prośbą do kierownictwa wytwórni o przekazanie całości nakręconego materiału, który został opatrzony klauzulą tajności i przewieziony do Stanów Zjednoczonych. Fragmenty filmu udało się ukryć jednemu z pracowników laboratorium na poddaszu i przechować aż do zakończenia okupacji⁸. W ten sposób powstał pierwszy dokument na temat bomby atomowej, opatrzony przez Amerykanów tytułem *The Effects of Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*. Pozostałych materiałów nie można było pokazać publicznie, zaś negatywy na długie lata spoczęły w amerykańskich archiwach⁹.

Rozpowszechniana współcześnie wersja rozpoczyna się krótkim wstępem określającym miejsce akcji – panoramą miasta z lotu ptaka i zbliżeniem epicentrum wybuchu. Widzimy ekipę, która rozładowuje sprzęt, oraz naukowców towarzyszących operatorom. Całość wpisuje się w gatunek *kagaku eiga*, czyli filmu oświatowego, przedstawiającego rzeczywistość w sposób bezpośredni i obiektywny. Kamera chłodnym okiem próbuje uchwycić obraz zniszczeń, co przypomina raport medyczny opisujący skutki bombardowania wśród mieszkańców Hiroszimy. Otrzymujemy kliniczne spojrzenie na skutki wybuchu bomby atomowej – szereg danych liczbowych, widzimy ciała ofiar, okaleczone, zniekształcone i poparzone zwłoki. W części drugiej, poświęconej Nagasaki, zostały wprowadzone elementy dramatyzujące rzeczywistość, jak opowieść o pielęgnującym ogród mężczyźnie, który w wybuchu stracił żonę i córkę; pojawiają się także ujęcia przedstawiające zgłiszczą katedry i dzieci spacerujące samotnie pośród ruin. Nie jest to już obiektywna relacja, pełna naukowego żargonu, ale próba uchwycenia ludzkiego wymiaru cierpienia. Pamięć o Hiroszimie i Nagasaki została ukształtowana przez obrazy zarejestrowane wówczas przez ekipę Nippon Eigasha, które wykorzystano następnie w kronikach filmowych, materiałach edukacyjnych oraz w filmach fabularnych, choć oryginalne materiały przez długie lata pozostawały w zamknięciu.

W 1948 roku wytwórnia Shōchiku planowała nakręcenie filmu fabularnego na podstawie opowieści Ernesta Hoberechta, jednak scenariusz nie został zatwierdzony przez cenzurę, podobnie jak inne projekty przedstawiane w tym samym czasie. W 1950 roku udało się przygotować dokument *Hiroshima*, złożony z fragmentów kronik filmowych, w którym obiektywne spojrzenie na tragedię mieszkańców łączy się z elegijną tonacją narracji. Sytuacja zmieniła się wraz

z zakończeniem okupacji wiosną 1952 roku. Wówczas to Kaneto Shindō, młody, pochodzący z Nagasaki reżyser i scenarzysta, przystąpił do realizacji *Dzieci Hiroszimy* (*Genbaku no ko*) na podstawie wspomnień uczniów szkoły podstawowej zebranych przez Aratę Nagato, profesora miejscowego uniwersytetu. Scenariusz nie był pozbawiony wad, przeważała bowiem tonacja sentymalna, ze skłonnością do melodramatyzowania sytuacji fabularnych, a mimo to powstał film niezwykle wartościowy i przejmujący.

Bohaterką jest Takako Ishikawa, młoda nauczycielka, która po kilku latach wraca do Hiroszimy, by odnaleźć dzieci z przedszkola, w którym pracowała pod koniec wojny. Zniszczone miasto zostało odbudowane, jednak ludzie żyją przeszłością, nie potrafią zapomnieć o śmierci bliskich, o przerażającej przeszłości. Wspomnienie bolesnych wydarzeń sprzed lat powraca w retrospekcjach – widzimy wybuch bomby, wielki grzyb i miasto w płomieniach, zwęglone zwłoki ofiar, zdeformowane i oszpecone ciała ocalonych. Takako odwiedza przyjaciółkę, która przeżyła katastrofę, ale jest bezpłodna; spotyka starego służącego, niewidomego i ciężko poparzonego; odnajduje dawnych wychowanków i powraca do miejsc, z którymi była związana emocjonalnie. Wszyscy cierpią z powodu doznanych urazów, choć w ich postawie widać powściągliwość w okazywaniu uczuć, czasem pozorny spokój i pogodzenie się z losem, jak w przypadku dziewczynki, której rodzice zginęli w wybuchu, zaś ona sama umiera na chorobę popromienną. Świadomość przemijalności i ulotności życia towarzyszy wszystkim postaciom.

Wielowątkowy i nie zawsze spójny film Shindō niósł pewne pocieszenie i wyraźne antywojenne przesłanie, a także ostrzeżenie przez skutkami użycia broni atomowej. Nadmierne uwikłanie w dyskurs ideologiczny zaważyło natomiast na projekcie Hideo Sekigawy, członka Partii Komunistycznej, który w 1953 roku zrealizował własną wersję opowieści o Hiroszimie, będącą z jednej strony wierną rekonstrukcją wydarzeń, z drugiej zaś – oskarżeniem wobec Stanów Zjednoczonych. Niezbyt udane były inne filmy nakręcone w latach 50.: *Dzwony Nagasaki* (*Nagasaki no kane*, 1950) Hideo Oby, *Nie zapomnę pieśni o Nagasaki* (*Nagasaki no uta wa wasureji*, 1952) Tomotaki Tasaki, *Dobrze jest żyć* (*Ikite ite yokatta*, 1956) i *Świat się boi* (*Sekai wa kyōfu suru*, 1957) dokumentalisty Fumio Kamei, *Dzieci Nagasaki* (*Nagasaki no ko*, 1957) Sotoji Kimury.

W przypadku pierwszego ze wspomnianych tytułów przyczyną słabości był nie tyle scenariusz (napisany przez Kaneto Shindō), ile ingerencja cenzury, która skutecznie wyeliminowała wszelkie bezpośrednie odniesienia do wybuchu bomby (pozostała tylko scena, w której dzieci widzą wielki grzyb nad miastem), a pozostawiła melodramatyczną opowieść o miłości małżeńskiej i śmiertelnej chorobie głównego bohatera. Celem amerykańskich władz okupacyjnych było ukrycie nie tylko ubocznych skutków użycia broni masowego rażenia w obliczu trwającego wyścigu zbrojeń i prób prowadzonych z ładunkami jądrowymi, ale także kontrowersji moralnych związanych z wizerunkiem własnego narodu jako miłującego pokój i demokrację, humanitarnego i cywilizowanego, stroniącego od okrutnych i barbarzyńskich metod.

Z tamtego okresu na uwagę zasługują dwa filmy, które choć bezpośrednio nie odwoływały się do wydarzeń kończących wojnę światową, to w istotny sposób wpłynęły na wyobrażenia zagłady nuklearnej: *Godzilla* (*Gojira*, 1954) Ishirō Hon-

dy i *Żyję w strachu* (*Ikimono no kiroku*, 1955) Akiry Kurosawy. W pierwszym filmie mamy do czynienia z alegoryczną reprezentacją traumatycznych wydarzeń jako metodą przywołania tego, co nieprzedstawialne w sposób pośredni, z wykorzystaniem formuły opowieści o potworach (*kaijū eiga*), pozwalającej zrozumieć to, co niepojęte, a może nawet ułatwić oswojenie tego. Alegoria w ujęciu Waltera Benjamina jest związana z ruinami, pozostałościami po przeszłości, a więc jest spojrzeniem, którego źródło stanowi niemożność pogodzenia się ze stratą. Alegoryczne przedstawienie jest związane z przemijalnością oraz nadzieją na ocalenie lub wybawienie¹⁰.

Interpretacja *Godzilli* wymaga nie tylko uwzględnienia kontekstu gatunkowego, nawiązania do *Bestii z głębokości 20 000 sążni* (*The Beast from the 20 000 Fathoms*, 1953) Eugène'a Laurié, ale przede wszystkim wymiaru historycznego i ideologicznego. Od zakończenia wojny światowej wojska amerykańskie prowadziły na wodach Oceanu Spokojnego próby z bronią jądrową (zwłaszcza w okolicy atolu Bikini)¹¹. 1 marca 1954 roku doszło do „nieszczęśliwego wypadku” – wskutek wybuchu bomby wodorowej oraz niesprzyjających warunków pogodowych opad promieniotwórczy skażył dwie wyspy, których mieszkańców w pośpiechu ewakuowano. W zasięgu chmury radioaktywnej znalazła się również japońska łódź rybacka *Fukuryū Maru* z 23 członkami załogi na pokładzie, u których po pewnym czasie wykryto objawy choroby popromiennej; część z nich straciła życie. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem w środkach masowego przekazu i doprowadziło do kryzysu w stosunkach ze Stanami Zjednoczonymi (choć rząd wypłacił rodzinom zmarłych rybaków odszkodowanie finansowe). Rozpoczęła się ogólnonarodowa debata na temat konsekwencji prowadzonych prób jądrowych, do której włączyli się również artyści (w 1959 roku Kaneto Shindō zrealizował film *Daigo Fukuryū Maru* na podstawie tamtych wydarzeń)¹².

Pierwsze sceny filmu Ishirō Hondy wydają się bezpośrednim nawiązaniem do tamtych wydarzeń. Japoński kuter rybacki zostaje zaatakowany na pełnym morzu przez tajemnicze monstrum, które napada również na mieszkańców małej wyspy. Z relacji świadków, którym udało się przeżyć, wynika, że stwór jest olbrzymim dinozaurem, zaś badania profesora Yamane (Takashi Shimura) i doktora Ogaty potwierdzają, że gad został przebudzony do życia wskutek eksperymentów z bronią wodorową. Rozpoczyna się pochód bestii, która niszczy kolejne dzielnice Tokio: Shinbashi, Ginzę, Shitomachi, budynki parlamentu i wieżę telewizyjną, zmierzając w stronę Zatoki Tokijskiej. Ludzie uciekają w panice, na ulicach panuje atmosfera zbiorowej histerii, ranni zapełniają szpitale, jeden z ocalałych woła: *Przeżyłem Nagasaki. I po co?* Ogata zauważa, że *Godzilla jest chodzącą bombą wodorową*, symbolem zagłady atomowej, sieje bowiem spustoszenie za pomocą radioaktywnego promienia dobywającego się z paszczy. Jedynie profesor Yamane przypomina, że monstrum jest produktem ludzkiej technologii.

Film Hondy jest równocześnie odzwierciedleniem strachu przed możliwością nuklearnej zagłady oraz odbiciem traumy po wydarzeniach z przeszłości, przypomnieniem o sierpniu 1945 roku. Yomota Inuhiko zauważa, że *Godzilla* budziła grozę jako ucieleśnienie duszy tych, którzy wtedy zginęli, była mentalnym obrazem ofiar przechowywanym w pamięci ludzi, którym udało się przeżyć, ale przedstawionym w postaci czegoś wstrętnego i budzącego odrazę (*abject*)¹³.

Bomba atomowa, podobnie jak olbrzymie monstrum, wydawała się czymś niepojętym, co przekraczało granice wyobraźni, siłą niszczycielską bez preceden-

su w dziejach ludzkości, toteż ważną rolę w filmie Hondy odgrywało ostrzeżenie przed zgubnymi skutkami jej stosowania. Dylematy moralne związane z jej użyciem zostają przedstawione w wątku Serizawy, konstruktora nowego rodzaju broni masowego rażenia, mogącej zniszczyć monstrum, ale niebezpiecznej dla samego człowieka. Uczony poświęca własne życie, by jego wynalazek nie dostał się w niepowołane ręce ¹⁴.

Jednym z bardziej udanych *genbaku eiga* nakręconych w latach 50. było *Żyję w strachu*. Akira Kurosawa przedstawił w nim psychologiczne skutki wybuchu bomby atomowej, jej negatywny wpływ na osobowość ludzi, którzy przeżyli zagładę lub obawiają się jej nadejścia. Bohaterem jest Kiichi Nakajima (Toshirō Mifune), właściciel dużego przedsiębiorstwa, głowa licznej rodziny, nękany obsesyjnym lękiem przed możliwością wybuchu wojny nuklearnej, planujący przeniesienie się wraz z żoną, synami i kochankami do Brazylii, by znaleźć tam bezpieczne schronienie. Uznany przez własne dzieci za niezdolnego do zarządzania majątkiem zostaje postawiony przez sąd, który ma orzec jego niepoczytalność. Niebezpieczeństwo zewnętrzne łączy się z zagrożeniem wewnętrznym, a mianowicie rozpadem więzi rodzinnych, zaś płaszczyzna polityczna splata się z psychologiczną.

Neurotyczne zachowanie głównego bohatera potwierdzałoby opinię jego najbliższych, a jednak pojawiają się wątpliwości, których wyrazicielem jest powołany przez sąd mediator, doktor Harada (Takashi Shimura). Podczas przesłuchania Nakajima próbuje racjonalnie uzasadnić swoje stanowisko, tłumaczy, że jego postawa nie jest wyrazem lęku przed śmiercią czy bombą wodorową. *Wszyscy musimy umrzeć – mówi. – Ale nie chcę zostać zabity*. Wie, jak uniknąć zagrożenia, i pragnie uchronić wszystkich od niechybnej zguby. Sąd, choć podziela jego obawy, przychyli się do decyzji rodziny o ubezwłasnowolnieniu. Nakajima po raz ostatni próbuje przekonać najbliższych, a wreszcie w geście rozpaczyny podpala własną fabrykę, mając nadzieję, że pozbawiwszy ich środków do życia, zmusi do wyjazdu za granicę. Aresztowany i zamknięty w szpitalu dla umysłowo chorych, zostaje całkowicie pozbawiony nadziei na ocalenie.

Kurosawa nie odwołuje się w sposób bezpośredni do Hiroszimy i Nagasaki, pragnie bowiem pokazać coś więcej, a mianowicie stopniowy proces „nuklearyzacji” współczesnej kultury i społeczeństwa żyjącego w cieniu bomby, która stała się częścią „naturalnego”, domowego otoczenia ¹⁵. Mimo jej obecności, w sposób niepojęty, wszyscy próbują zapomnieć o realności zagrożenia, zaprzeczają samej możliwości katastrofy atomowej. Uzasadniony strach staje się – paradoksalnie – dowodem obłędu, zaś próba szukania ratunku – przykładem neurotycznego zachowania w sytuacji, w której normą jest wyparcie lęku.

Reżyser powrócił do tematu bomby atomowej w swoich późnych filmach: *Snach* (*Yume*, 1990) – dziele bodaj najbardziej osobistym, bo opartym na własnych marzeniach sennych i koszmarach, oraz *Sierpniowej rapsodii* (*Hachigatsu no kyōshikyoku*, 1991) – opowieści o znaczeniu przeszłości w życiu współczesnych pokoleń. Dwa z ośmiu epizodów *Snów* przywołują motyw nuklearnej zagłady: *Góra Fuji w czerwieni* rozgrywa się w dniu katastrofy w elektrowni jądrowej wybudowanej u podnóża góry – jesteśmy świadkami panicznej ucieczki mieszkańców próbujących za wszelką cenę ocalić życie własne i bliskich. Niebawem ludzie znikają, ziemia pokrywa się czerwonym pyłem, pozostaje jedynie bohater oraz jeden z dyrektorów, który czuje się odpowiedzialny za zagładę. W epizodzie

Placzący demon Kurosawa przedstawia postapokaliptyczny obraz świata – ci, którzy przetrwali, zmienili się w szalone, wyjące z bólu bestie, zaś roślinność i zwierzęta uległy mutacji genetycznej.

Zupełnie inny charakter ma *Sierpniowa rapsodia* będąca kolejnym świadectwem nieprzedstawialności traumy, niemożności wyrażenia w języku sztuki tego, co wymyka się rozumowi. Bolesne wspomnienia nie są tu przywoływane wprost, nie oglądamy retrospekcji, gdyż – jak przekonuje Kurosawa – jedynym sposobem komunikowania tragicznego doświadczenia jest milczenie, cisza. Japoński reżyser w rozmowie z Gabrielem Garcíą Márquezem wyjaśniał, że *próbował opisać charakter ran, jakie pozostawiła po sobie bomba atomowa w sercach mieszkańców, oraz ukazać proces ich stopniowego leczenia* ¹⁶.

Bohaterką filmu jest stara kobieta, Kane, której mąż zginął w wybuchu bomby w Nagasaki, oraz czwórka jej wnucząt, które przyjechały na wakacje na wieś. To z ich perspektywy – niewinnych istot – poznajemy minione wydarzenia. Po raz pierwszy, gdy odwiedzają szkołę, w której zginął ich dziadek – miejsce będące przestrogą przed skutkami użycia broni masowego rażenia i dowodem pamięci o tych, którzy zginęli. *Pod tym miastem ukrywa się inne Nagasaki, zniszczone wskutek wybuchu bomby* – mówi najstarsze z dzieci. Po raz drugi, w dniu rocznicy zrzucenia bomby, pod pomnikiem ofiar, przed którym gromadzą się ocaleni z zagłady (*hibakusha*). *Dzisiaj dla wielu ludzi wybuch bomby to tylko wydarzenie z przeszłości. Z upływem lat wszyscy zapominają nawet o najokropniejszych rzeczach. Wszyscy słyszeliśmy o tej bombie, ale traktowaliśmy to jak straszną bajkę.*

W scenach tych dominuje tonacja żałobna, elegijna, charakterystyczna dla *genbaku eiga*, jednak krytycy amerykańscy zarzucali twórcom, że jego film zniekształca kontekst polityczny i historyczny, przedstawia bowiem Japończyków jako ofiary wojny, próbuje wymazać ich odpowiedzialność za to, co się stało ¹⁷. Podstawowe znaczenie miał dla Kurosawy problem pamięci i przypominania – Hiroshima jako miejsce traumy jest równocześnie źródłem tożsamości narodowej, początkiem nowej więzi zbiorowej. Jednak główna bohaterka niemal do samego końca zachowuje krytyczny dystans wobec własnych wspomnień, dopiero w ostatniej scenie powrót do minionych wydarzeń okaże się szokiem. Reżyser podkreśla duchową więź łączącą tych, którzy przeżyli bombardowanie, z najmłodszym pokoleniem; akcentuje istnienie sekretne porozumienia i bliskości, której nie ma w kontaktach Kane z jej własnymi dziećmi, żyjącymi terazniejszością, pragnącymi o wszystkim zapomnieć. Ci, którzy przetrwali, muszą dać świadectwo prawdzie swego doświadczenia, przekazać je następnym pokoleniom. Kurosawa w *Rapsodii* wyraża przekonanie, że ocaleni mają dostęp do wiedzy dla innych ludzi niedostępnej.

Z tego samego okresu pochodzi film Shōhei Imamury *Czarny deszcz* (*Kuroi ame*, 1989), zrealizowany na podstawie głośnej książki Masuji Ibuse należącej do gatunku *chinkon bungaku*, literatury żałobnej, upamiętniającej tych, którzy zmarli, oraz przekazującej słowa ocalonych z zagłady. Nie jest to opowieść o tym, co się zdarzyło 6 sierpnia, ale o wpływie tamtych wydarzeń na życie mieszkańców Hiroshimy, o związku między przeszłością i terazniejszością. Bohaterem jest Shizuma Shigematsu, jeden z ocalałych, który pragnie wydać za mąż swoją siostrzenicę Yasuko. W tym celu usiłuje przekonać potencjalnych kandydatów, że dziewczyna jest zdrowa i nie ma żadnych objawów choroby popromiennej. Imamura opowiada o podwójnym cierpieniu – najpierw wskutek wybuchu bomby

i odniesionych ran, później za sprawą dyskryminacji, skrywanej niechęci społeczeństwa wobec *hibakusha*.

W przeciwieństwie do filmu Kurosawy minione wydarzenia powracają w formie retrospekcji, między innymi za sprawą dzienników, które czyta bohater. Oglądamy moment wybuchu bomby – i to z dwóch punktów widzenia: młodej dziewczyny, która mieszka w odległej wiosce, i jej opiekuna oczekującego na przyjazd pociągu na dworcu w Hiroszynie. Yasuko natychmiast wyrusza do miasta, nieświadoma tego, co się stało, w oddali widzi budynki w płomieniach, zaś podczas jej podróży łódką spada z nieba czarny deszcz przypominający płamy ropy. Do pamiętnego dnia Imamura wraca wielokrotnie: pokazuje przerażone ofiary, dzieci przemykające między ruinami domów, poparzone ciała i zwęglone, zastygłe w niezwykłych pozach zwłoki. Sceny z przeszłości i teraźniejszości nachodzą na siebie – niektórzy nie potrafią otrząsnąć się z szoku, wciąż wracają do tragicznych wydarzeń sprzed lat, są napiętnowani, jak młody żołnierz, który cierpi na nerwicę pourazową w wyniku załamania psychicznego, jakie przeżył w czasie wojny.

Wrażenie realizmu, autentyczności prezentowanych obrazów nie jest wyłącznie kwestią wyboru estetycznego, ale decyzją moralną, gdyż wiąże się z pytaniem o możliwości zachowania przeszłości w obrazach reprodukowanych technologicznie; wynika też z napięcia między obiektywnym a subiektywnym pokazywaniem rzeczywistości. Prawdziwość opowiadanej historii jest sprawą zasadniczej wagi także dla bohatera filmu, gdyż pragnie on wykonać dokładną kopię dziennika swej siostrzenicy. Jednak – jak zauważa Carole Cavanaugh – osobiste przeżycia zostają pozbawione kontekstu, wyrwane z historycznego ciągu wydarzeń, a tym samym uwolnione od odpowiedzialności¹⁸. Imamura z powodzeniem wciela w życie tezę o cierpieniu niewinnych istot, zarówno mężczyzn, jak i kobiet, żołnierzy i cywilów, dorosłych i dzieci, ukazuje powszechne pragnienie pamiętania o wojnie wyłącznie przez pryzmat Hiroszimy i Nagasaki. Hasło: *Wszyscy jesteście ofiarami bomby* – zawiera określone przesłanie ideologiczne i polityczne, obecne również w *Sierpniowej rapsodii*.

Czarny deszcz, podobnie jak wcześniej *Dzieci Hiroszimy*, a do pewnego stopnia *Godzilla*, jest interesujący z jeszcze jednego powodu, a mianowicie ze względu na sposób przedstawiania bohaterek w *genbaku eiga*. Wizerunek kobiet ocalałych z wybuchu, ofiar choroby popromiennej, jest niejednoznaczny: z jednej strony są pokazywane jako istoty godne współczucia, których czystość i niewinność nie zostały skażone pomimo fizycznych objawów choroby, z drugiej zaś – są obdarzone typowymi cechami (np. gotowość do poświęceń) pozwalającymi znosić cierpienie w pokorze i przetrwać na przekór wszystkiemu¹⁹. Młodość i uroda są niewątpliwymi atrybutami bohaterki *Czarnego deszczu* (widzimy jej ciało w kąpielni, przed lustrem), podobnie jak walory duchowe i moralne, dzięki którym pogodnie przyjmuje wyroki losu. Yasuko nie walczy i nie buntuje się, zaś jej cierpienie jest idealizowane i estetyzowane. Choroba nie zmienia jej wewnętrznie, choć kobieta dojrzeva psychicznie, czego przykładem jest jej stosunek do żołnierza, ofiary wojny, z którym nawiązuje porozumienie; dostrzega swe z nim pokrewieństwo. Przekonujemy się, że kobiety w *Dzieciach Hiroszimy*, *Rapsodii sierpniowej* czy *Czarnym deszczu* są strażniczkami tradycyjnych wartości, ucieleśnieniem pamięci o przeszłości, a czasem symbolem pogodzenia się z przemijalnością rzeczy.

Wpływ przeszłości na teraźniejszość, a także niemożność pogodzenia się ze stratą i zapomnienia o traumatycznych przeżyciach, które kształtują tożsamość jednostki, to temat najważniejszego filmu opowiadającego o skutkach użycia bomby atomowej – *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) Alaina Resnais. Francuski reżyser początkowo zamierzał nakręcić dokument o Hiroszynie, jednak uznał, że materiały archiwalne nie oddają całej prawdy o wydarzeniach z sierpnia 1945 roku. Włączył je jednak w tkankę fabularną dzieła, przedstawiając obraz zniszczeń czy okaleczonych ciał.

Bohaterką jest młoda aktorka, która przyjechała do Hiroszimy, by wziąć udział w zdjęciach do filmu. Przed powrotem do kraju poznaje japońskiego architekta, którego rodzina zginęła w wybuchu bomby atomowej. Oboje postanawiają razem spędzić noc. To nie romantyczna opowieść jest jednak tematem filmu, ale wspomnienie wydarzeń z przeszłości, traumatyczne przeżycia, których bohaterowie nie potrafią wyrazić za pomocą słów, przekazać drugiemu człowiekowi ani nawet zrozumieć. Pierwsze sekwencje stanowią znakomity przykład kinowego dyskursu na temat granic przedstawiania²⁰. Horror atomowej zagłady zostaje pokazany przez abstrakcyjne zbliżenie ciał, których nie możemy rozpoznać. Jedynym sposobem identyfikacji postaci w kadrze są głosy – męski i żeński – tworzące wrażenie referencyjności obrazu. Nagie ciała splecione w miłosnym uścisku zostają nieoczekiwanie zestawione z innymi ciałami – zdeformowanymi, okaleczonymi, poparzonymi lub martwymi.

Epistemologiczną problematykę filmu określa już pierwsza wymiana zdań: – *Nic nie widziałas w Hiroszynie. – Widziałam wszystko. Na przykład szpital. Wiem, że go widziałam. Przecież jest szpital w Hiroszynie. Jak mogłabym go nie zobaczyć. – Nie widziałas szpitala w Hiroszynie. Niczego nie widziałas w Hiroszynie.* Problem spojrzenia nie dotyczy wyłącznie kwestii doznań empirycznych czy wiarygodności świadectwa zmysłów, ale niemożności przekazania prawdy o przeszłości. Czynność patrzenia wymazuje bowiem rzeczywistość zdarzenia. Podważenie przez mężczyznę słów kobiety oznacza niemożność bezpośredniego przywołania doświadczenia, które wymyka się rozumowi. Widzenie oznacza tu zapomnienie o referencyjnym wymiarze tego, co zostało zobaczone – o wyjątkowości i niepowtarzalności tragedii, ale niesie też wyzwolenie od tego, co zapamiętane, od przeszłości i szaleństwa²¹.

Nieprzedstawialność tematu zagłady Hiroszimy zostaje przez reżysera przeniesiona na historię zakazanej miłości Francuzki do niemieckiego żołnierza, miłości, która jest możliwa do opowiedzenia. Proces transferencji materiału fabularnego przypomina psychoanalityczną operację przepracowania traumatycznej sytuacji tak, by bolesne przeżycie mogło uzyskać formę pozwalającą na rozpoczęcie pracy żałoby, czyli powolnego uwalniania się spod władzy przeszłości, pogodzenia się ze stratą. Kobieta mówi mężczyźnie, że łączy ich to, iż oboje nie chcą i nie potrafią zapomnieć, że są związani z przeszłością, którą pragną zachować. Jednak stopniowo bohaterka uświadamia sobie, że nie uda jej się ocalić pamięci o ukochanym, podobnie jak o obrazach, jakie widziała w Hiroszynie²². U obojga bohaterów mamy do czynienia z pamięcią traumatyczną, dysocjacyjną, która od normalnej różni się tym, że jest pozbawiona komponentu społecznego, nie jest zwrócona w stronę drugiego człowieka. W przypadku takiej pamięci przeszłość nie jest wytwarzana zgodnie z logiką narracyjną, w której wydarzenia łączą się ze sobą w spójną całość, ale jest popękana, rozbita²³.

Resnais nie zamierza bynajmniej porównywać dwóch traumatycznych wydarzeń, w których uczestniczyli bohaterowie. Nie chodzi tu ani o analogię, ani o poznanie czyjeś doświadczenia z punktu widzenia obcej osoby. Tym, co ich łączy, jest raczej określony stosunek do przeszłości będący ucieleśnieniem strategii ocalonego z zagłady, a polegającej na przetrwaniu na przekór przeciwnościom losu: *Tak jak ty jestem obdarzona pamięcią. Wiem, co to zapomnienie. (...) Tak jak ty próbowałam z całych sił walczyć z zapomnieniem. Jak ty – zapomniałam. Jak ty – pragnęłam mieć nieutuloną w żalu pamięć.*

Obie opowieści nabierają stopniowo znaczenia, które wyłania się właśnie z ich zestawienia, z ukazania granic komunikacji. Dzieje tragicznej miłości osiemnastoletniej dziewczyny do żołnierza wrogiej armii, zastrzelonego w przeddzień wyzwolenia miasta, pozwalają na reinterpretację osobistej historii, na odnalezienie perspektywy umożliwiającej pogodzenie się ze stratą przez sam fakt bycia wysłuchanym i opisanego własnego doświadczenia. Traumatycznego przeżycia nie sposób jednak przekazać w sposób bezpośredni. Wymyka się ono logice języka, jako że jedyną formą porozumienia jest krzyk lub milczenie, które wyrasta z lęku przed śmiercią i całkowitej izolacji, z poczucia obcości, własnej odmienności. Dotyka to nie tylko bohaterów *Hiroszimy*, ale i Kane z *Sierpniowej rapsodii* czy Yasuko z *Czarnego deszczu*. Doznane urazy utrudniają prawidłowe funkcjonowanie w społeczeństwie, wywołują konflikty wewnętrzne oraz wrażenie uwięzienia w przeszłości, przeżywania w nieskończoność tego samego zdarzenia. Wszystko to zagraża integralności podmiotu, zniekształca jego poczucie czasu i przestrzeni oraz rozbija spójność narracji będącej źródłem i podstawą tożsamości.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Por. E. A. Kaplan, *Performing Traumatic Dialogue*, „Women and Performance” 1998, nr 19-20, s. 34.

² A. Slade, „Hiroshima, mon amour”. *Trauma and the Sublime*, w: *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, red. E. A. Kaplan, B. Wang, Hong Kong University Press 2004, s. 170.

³ Por. M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Warszawa 2001, s. 82.

⁴ J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, Gallilée, Paris 1991, s. 59; R. J. Lifton, *The Life of the Self: Toward a New Psychology*, Simon and Schuster, New York 1976, s. 113-114.

⁵ Niemal wszyscy, którzy znaleźli się w promieniu pięciuset metrów od epicentrum wybuchu, zginęli, podobnie jak ponad połowa ludności w odległości dwóch kilometrów. Według szacunkowych danych do końca 1945 roku w wyniku bezpośredniego ataku lub odniesionych ran zmarło ok. 140 000 mieszkań-

ców Hiroszimy, wielu zaś uznano za zaginionych. Wskutek choroby popromiennej i zaburzeń neurologicznych w kolejnych latach zmarło wielu ocalałych z zagłady, zaś wśród dzieci, których matki były w ciąży, zanotowano liczne przypadki anomalii, deformacji fizycznych i zaburzeń w rozwoju psychicznym. Zob. *Hiroshima and Nagasaki: Retrospect and Prospect*, red. D. Holdstock, F. Barnaby, Routledge, London 1995, s. 3-4.

⁶ Por. J. Hirsch, *Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary*, w: *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, dz. cyt., s. 98.

⁷ Por. K. Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation, 1945-1952*, Washington, Smithsonian Institution Press, London 1992 (zwłaszcza rozdział drugi).

⁸ Dzieje powstania całego materiału, jak i dalsze jego losy szczegółowo omawia Abé Mark Nornes w artykule *The Body at the Center* –

- The Effects of Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*, w: *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, red. M. Broderick, Kegan Paul International, London 1996, s. 120-155.
- ⁹ Rząd amerykański przekazał japońskiemu Ministerstwu Edukacji 16-milimetrową kopię filmu. Na początku lat 80. dzięki zbiorowemu wysiłkowi udało się odkupić 300 000 metrów taśmy filmowej, które zmontowano pod kierunkiem Susumu Hani i wyświetlono w 1982 roku. W roku 1994 odbyła się oficjalna premiera *The Effects of Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*.
- ¹⁰ W opinii Adama Lowensteina alegoryczne przedstawienie pozwala na obnażenie dominującej narracji narodowej w filmach o Hiroszimie, co znakomicie uchwycił on w tekście *Allegorizing Hiroshima: Shindo Kaneto's „Onibaba” as Trauma Text*, w: *Trauma and Cinema*, dz. cyt., s. 145-161.
- ¹¹ Pierwsze próby z bronią atomową rozpoczęto w lipcu 1946 roku. Testowana przez Amerykanów w 1954 roku bomba wodorowa miała moc 15 megaton (był to ładunek kilkaset razy silniejszy od zrzuconego na Hiroszimę). Zob. T. Perrine, *Film and Nuclear Age: Representing Cultural Anxiety*, Routledge, London 1996, s. 77-80.
- ¹² W 1958 roku rząd Stanów Zjednoczonych w obliczu sprzeciwu opinii międzynarodowej oraz części amerykańskiego społeczeństwa zawiesił program testów z bronią atomową.
- ¹³ Por. Y. Inuhiko, *The Menace from the South Seas: Honda Ishirō's Godzilla (1954)*, w: *Japanese Cinema: Text and Context*, red. A. Phillips, J. Stringer, Routledge, London 2007, s. 107-108.
- ¹⁴ W latach 60. Godzilla stopniowo zmienia się z groźnej bestii w obrońcę Japonii, na dalszy plan zostało też zepchnięte pacyfistyczne przesłanie oraz alegoryczna wymowa całości. Bodaj ostatnim filmem z serii, w którym Godzilla była siejącym spustoszenie monstrem, o wyraźnie zaznaczonym „radioaktywnym” rodowodzie, była *Godzilla kontra Mothra (Mosura tai Gojira, 1954)* Ishirō Hondy.
- ¹⁵ Na powyższy trop interpretacyjny zwraca uwagę Stephen Prince w książce *The Warrior's Cinema: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton 1999, s. 168.
- ¹⁶ Cyt. za J. Goodwin, *Akira Kurosawa and the Atomic Age*, w: *Hibakusha Cinema*, dz. cyt., s. 196.
- ¹⁷ Dzieje debaty, która toczyła się w prasie wokół tego filmu, szczegółowo przedstawia Mitsuhiro Yashimoto w książce *Kurosawa: Film Studies and Cinema*, Duke University Press 2000, s. 367-368.
- ¹⁸ Por. C. Cavanaugh, *A Working Ideology for Hiroshima: Imamura Shōhei „Black Rain”*, w: *Word and Image in Japanese Cinema*, red. D. Washburn, C. Cavanaugh, Cambridge University Press, New York 2001, s. 257-259.
- ¹⁹ Interesujące odczytanie filmów o bombie z perspektywy kobiecych postaci przedstawiła Maya Morioka Todeschini w tekście *Death and the Maiden: Female Hibakusha as Cultural Heroines and the Politics of A-bomb Memory* (w: *Hibakusha Cinema*, dz. cyt.), skupiając się na dwóch filmach: *Czarnym deszczu i Yumechiyo nikki* (reż. Kiriō Urayama, 1985).
- ²⁰ Por. M.-C. Ropars-Wuilleumier, *How history begets meaning: Alain Resnais's „Hiroshima, mon amour”*, w: *French Film: Texts and Contexts*, red. S. Hayward, G. Vincendeau, Routledge, London 1990, s. 179-180.
- ²¹ Zapominanie wiąże się nie tylko z widzeniem, ale i z poznaniem, przez znaczenie słowa *voir*. Por. C. Caruth, *Literature and the Enactment of Memory*, w: *Trauma and Visuality in Modernity*, red. L. Saltzman, E. Rosenberg, Dartmouth College Press, Hanover 2006, s. 194.
- ²² Na psychoanalityczne odczytanie filmu Alaina Resnais jako przykładu ilustrującego nie tylko mechanizm pamięci oraz powstawania traumatycznych wspomnień, ale też pracy żałoby zwraca uwagę Nancy Wood w ostatnim rozdziale książki *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*, Berg, New York 1999.
- ²³ Rozróżnienie na pamięć normalną i traumatyczną wprowadził psycholog Pierre Janet. Zob. A. Slade, *„Hiroshima, mon amour”*. *Trauma and the Sublime*, dz. cyt., s. 170.