

Marta Soniewicka: Antyгона w Auschwitz



Film w reżyserii László Nemesa pt. Syn Szawła, który zdobył wiele zasłużonych nagród, m.in. Nagrodę Grand Prix w Cannes i Oscara, nie jest zwykłym filmem, ale obrazem wywołującym niewiarygodnie mocne przeżycie, które powoduje, że wychodzi się z kina odmienionym.

Tekst ukazał się w „Filozofuj” 2016 nr 3 (9), s. 48–50. W pełnej wersji graficznej jest dostępny w pliku [PDF](#).

Akcja filmu dzieje się w obozie koncentracyjnym w Auschwitz pod koniec drugiej wojny światowej. Głównym bohaterem jest tytułowy Szawel (Saul), członek Sonderkommando, oddziału więźniów, których zadaniem było pilnowanie pozostałych więźniów i obsługa komór gazowych. Pracownicy Sonderkommando żyją średnio cztery miesiące, nim zostaną zlikwidowani przez nazistów.

Ruchoma kamera towarzyszy bohaterowi filmu przy jego mechanicznie wykonywanej pracy; pozostałe plany są lekko zamazane, co powoduje, że przyjmujemy jego perspektywę. Praca, którą wykonuje z pozbawioną wyrazu twarzą, odbywa się w szybkim tempie; liczba transportów jest tak duża, że komory nie nadążają z eksterminacją.

Przez ekran przewijają się stosy nagich ciał, butów, włosów, dokumentów – obrazy znane nam z książek i zdjęć. Trudno wyrzucić z pamięci przejmującą scenę, w której zamknięci w komorze więźniowie przeraźliwie krzyczą, zorientowawszy się, że z otworów nie leci woda, ale gaz – śmierć przez uduszenie trwa od kilku do kilkunastu minut, które wydają się wiecznością. Członkowie Sonderkommando blokują w tym czasie drzwi komór, by nie otworzyły się pod naporem duszonych ofiar. Diaboliczna strategia nazistów, by z ofiar uczynić narzędzia do zabijania współofiary, wydaje się szczytem okrucieństwa – czyni ich martwymi za życia.

W wyjętym z komory gazowej stosie trupów znajduje się wciąż żywy chłopiec, którego dusi zaskoczony lekarz SS; wydaje rozkaz, by ciało przenieść do gabinetu, aby zbadać przyczyny tej wyjątkowej odporności. Świadkiem tego wydarzenia jest Szaweł, który wykrada ciało chłopca, aby je pochować zgodnie z obrządkiem żydowskim. Opętany ideą pogrzebu dziecka, naraża życie współwięźniów, którzy przygotowują powstanie. Podczas ucieczki z obozu jeden z nich zarzuca Szawłowi, że zawiódł żywych z troski o zmarłych, na co Szaweł odpowiada: „my wszyscy jesteśmy martwi”.

Motyw pochowania zwłok wbrew panującemu zakazowi nasuwa skojarzenia z *Antygoną Sofoklesa*. W dramacie tym mamy do czynienia z konfliktem dwóch uporządkowanych systemów wartości, gdzie urzeczywistnienie jednego z nich musi prowadzić do unicestwienia drugiego. Kreon, wydając zakaz pochowania zdrajcy Polinika, kierował się przede wszystkim dobrem *polis*. Antyгона złamała rozkaz Kreona i pochowała Polinika, choć nie kwestionowała złych czynów bratobójcy ani nie kierowała się siostrzaną miłością. Naruszyła ustanowione prawo, kierując się obowiązkiem, wynikającym z praw boskich, którym podporządkowała wszystko inne.

Zamordowany w obozie chłopiec, podobnie jak miliony Żydów, niczym jednak nie zawinił. W obozie koncentracyjnym, w którym toczy się akcja filmu, mamy do czynienia ze światem, który wydaje się pozbawiony wartości. A także Boga. Rabin, którego znalazł Szaweł, odpowiedział na jego prośby o dokonanie pochówku wymownym milczeniem, które można interpretować jako metaforyczną odpowiedź na milczenie Boga wobec Holokaustu. Ani Szaweł, ani udający rabina więzień, zmuszony przez niego do pomocy, nie są osobami religijnymi – nie potrafią nawet zmówić modlitwy pogrzebowej. Udający rabina zbieg wypowiada jedynie pierwsze słowa kadyszu: *Jitgadal wejtkadasz szemech raba...* („Niech będzie wywyższone i uświęcone Jego wielkie Imię...”) i urywa, jakby zawstydzony ich niestosownością w trakcie trwającej zagłady. Trzeba tu dodać, że kadysz, który odmawia się po zasypaniu zwłok, nie jest modlitwą za zmarłych, ale pieśnią chwalebna na cześć Boga-Stwórcy, znakiem wiary w obliczu śmierci bliskich.

Mimo tych różnic w historii Szawła można rozpoznać istotne znamiona tragedii Sofoklesa. Słowa „tragedia” używano w tradycji antycznej dla określenia pełnego powagi utworu dramatycznego, poruszającego ważne kwestie i zawierającego element grozy. Tragedie w starożytnej Grecji pokazywane były podczas święta Wielkich Dionizjów i nie można ich zrozumieć w oderwaniu od kontekstu polityczno-religijnego. W trakcie Dionizjów człowiek popadający w religijny szal otwierał się na rzeczywistość *zoé* – sfery gatunkowej,

bezosobowej natury. Każde przedstawienie musiało zawierać element dionizyjcki, wyrażający zatracenie się indywiduum w chaosie pozbawionego sensu istnienia, co oddają znamienne słowa Selena, demona towarzyszącego Dionizosowi:

Nędzny rodzaju jednodniowy, dziecię przypadku i mozołu, czemu mnie zmuszasz, bym ci rzekł, czego by ci wolej nigdy nie wiedzieć? Co najlepsze, jest dla cię nieosiągalne: nie rodzić się, nie być, być niczym. Drugim najlepszym jednak jest dla cię – wnet umrzeć.
[Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. Leopold Staff, nakładem Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1907, s. 32]

Przedstawiony w filmie obraz masowej zagłady, redukującej jednostki do biologicznej masy nieodróżnialnych ciał, stanowi właśnie ów wstrząsający element dionizyjcki, któremu musimy wraz z bohaterem stawić czoła.

Tragedia nie jest areną konfliktu dobra ze złem, dlatego też „zbrodnia tragiczna jest *ex definitione* taką, wobec której zamilknąć musi wszelka etyczna i prawna ocena” – jak pisze Max Scheler. Z tego też względu film wyłącza możliwość oceny moralnej członków Sonderkommando. Systemy wartości, które wchodzą ze sobą w tragiczny konflikt, można rozumieć jako z jednej strony reprezentujące ludzki świat doczesny (w filmie taką wartością jest zachowanie życia, czego pragną uciekający z obozu więźniowie), z drugiej zaś rzeczywistość metafizyczną (w filmie reprezentuje tę wartość rytuał pochówku, do którego dąży bohater nawet wówczas, gdy w świecie nie ma już wiary). W efekcie trudno nam ocenić, postawa których więźniów jest bardziej irracjonalna – tych, którzy powodowani są żądzą przetrwania za wszelką cenę, choć ich śmierć jest nieuchronna; czy tego, który pragnie życiu nadać wyższy sens poprzez zachowanie rytuału śmierci wobec jednej z miliona nieopogrzebanych ofiar.

Tragizm prowadzi do załamania się racjonalnej spójności i jedności otaczającego nas świata, symbolizowanej przez pierwiastek apollinijski, co wywołuje trwogę (gr. *deinon* – „dziwy nad dziwami”). Objawia się w kapitulacji rozumu wobec nieuchronności przeczuwanej katastrofy – spycha wszelkie „rozumne miary” w „klęsk odmęty”, jak czytamy w *Antygonie*. Jeśli zgodzić się z Hannah Arendt, że obozy koncentracyjne były kresem modernistycznego świata, zbudowanego na rozumie, to tragedię Szawła można interpretować jako obnażenie granic racjonalistycznego myślenia, które wyparło element transcendentny. Swym symbolicznym gestem rytualnego pochówku Szawel zdaje się wydobywać istotę ludzką ze stanu zredukowania do poziomu czysto zwierzęcego, w czym wyraża się jego tragiczny bunt wobec zagłady i oprawców (jak bowiem mówi Biblia, należy bać się tych, co mogą zabić naszą duszę, nie ciało). Obserwując to, przeżywamy rodzaj budzącego trwogę zdziwienia.

Cechą charakterystyczną greckiej tragedii jest również to, że przynosi ona ukojenie, które Arystoteles określał mianem oczyszczenia (*katharsis*), a Friedrich Nietzsche nazywał pociechą metafizyczną (krytykując przy tym Arystotelesa za moralną interpretację tragedii). Czytamy i oglądamy tragedie nie po to, by wiedzieć, jak się skończą, ale by wraz z bohaterami uczestniczyć w tej samozagładzie, jaką szykują sobie do spótki z losem: „Ach, jest czarem tych walk, że kto na nie patrzy, musi je też toczyć!” – jak pisze Nietzsche. Zawarte w tragedii cierpienie potrafi tak wstrząsnąć widzami, że zamiast wywołać przygnębienie losem bohaterów, uwzniośla i uzdrowia odbiorców. Tragedia wyprowadza nas bowiem ze stanu

niewinności, nieodwracalnie burząc nasz wewnętrzny spokój. Tragedii greckiej zawdzięczamy odkrycie poznania poprzez cierpienie, które ma moc transformacji. Niewątpliwie może ona stać się udziałem tych wszystkich, którzy obejrzą film *Syn Szawła*, stając się niemymi świadkami masowej zagłady, która objawia grozę absurdu i nędzy ludzkiego istnienia. Tragizm jest to bowiem, jak pisze Scheler,

ciężkie, chłodne tchnienie, które wychodzi z rzeczy samych, to mroczna poświata, która je otacza i w której świat nam pewna szczególna własność świata, nie zaś naszego ja, naszych uczuć lub przeżyć współzucia czy strachu.



Marta Soniewicka – doktor nauk prawnych (2007), doktor filozofii (2016), adiunkt w Katedrze Filozofii Prawa i Etyki Prawniczej na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: filozofia polityczna, etyka, bioetyka. Pasjonatka życia kulturalnego i sztuki, a także fanka piłki nożnej.

Tekst jest dostępny na licencji: [Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska](#).