KATARZYNA MĄKA-MALATYŃSKA

Artysta w l’univers concentrationnaire. „Kornblumenblau” Leszka Wosiewicza jako traktat o sztuce

Rzeczywistość obozowa Auschwitz znajduje się poza granicą słów, tak jak znajduje się ona poza granicą tego, co wyobrażalne[1].
Georg Steiner


Chciałabym zaproponować nieco inne, sygnowizowane jedynie w dotychczasowych recenzjach filmu, spojrzenie na Kornblumenblau jako na wielowymiarowy traktat o sztuce[2]. Do podjęcia tego tematu skłaniają dwa aspekty dzieła Wosiewicza. Po pierwsze, bohater filmu jest artystą–muzycielem i sztuką swą w pewnym sensie nadal uprawia w obozie. Po wtedy, film dzięki stylizacjom staje się utworem autoteBATYCZNYM, sztuką na temat sztuki. Przyliapiak stwierdza nawet z pewną przesadą: „[…] film Wosiewicza jest dowodem, iż temat jest niczym, a styl wszystkim”[3]. Oczywiście rozważania te nie mogą pozostać w oderwaniu od refleksji natury etycznej oraz od nieustannie powracającego pytania o granice przedstawiania traumy Auschwitz.

Dla pełnego rozumienia problemu artysty i sztuki w systemie totalitarnym, które ukazane zostało w Kornblumenblau, niezbędny jest wydaję się przywołanie dwóch kontekstów: z jednej strony należy

wspomnieć o miejscu i roli artysty w Auschwitz, z drugiej zaś – o charakterze, znaczeniu i funkcjach sztuki w III Rzeszy.

**ARTYSTA W AUSCHWITZ**


Jawne swą sztukę uprawiała również część artystów malarzy i rzeźbiarzy. W komandach rzemieślników powstawały dzieła sztuki z drewna i metalu, realizowane na zamówienie Niemców, jakkolwiek niezgodnie z obozowymi przepisami. Osobliwością Auschwitz było Lagermuseum utworzone w 1941 w KL Auschwitz I w Bloku 6, a w 1942 przeniesione do Bloku 24. Wystawiano w nim głównie własność zra-

---

bowaną więźniom, ale i prace wykonywane w „bloku dla artystów”:
„Prace tu powstające artyści tworzyli pod gusta esesmanów SS, któ-
rych estetyczne potrzeby ograniczały się zazwyczaj do prezentacji
martwej natury, scen łowickich i średniowiecznych zamków. Nie za-
braniano więźniom wykonywania prac artystycznych – o ile jednak
przestrzegali oni obozowej dyscypliny (Lagerordnung)”[5]. Gusta pla-
styczne większości esesmanów odpowiadały więc ich gustom muzycz-
nym i wpisywały się w paradymat obcowania ze sztuką preferowany
w III Rzeszy. Znaczną część działalności plastycznej w Auschwitz mia-
ła jednak charakter tajny i karana była torturami lub śmiercią. Fran-
czek Jóźwik zanotował w swym pamiętniku: „Teraz muszę za to za-
płacić, że w obozie mimo wszystko chciałem żyć w swoim świecie, że
chciałem pokazać sztuce i historii, co tu się dzieje… To przestępstwo,
tajemnica i teraz przyszłý czas zapłaty… Uderzenie w szczęku,
w brzuch: ty psie, Polaczku, artysto malarzu”[6]. W zbiorach muzeum
w Auschwitz dominują idylliczne obrazy przyrody, sceny łowickie
i portrety. Dysonans pomiędzy charakterem tych obrazów a życiem
w obozie poraża. Sztuka stanowiła rodzaj odkocznic, ucieczki, dlatego
tak rzadko pośród dzieł powstałych w Auschwitz znajdujemy ikono-
grafię okrucieństwa. Zupełnie inną wymowę miały powstające w obo-
zowie wizerunki więźniów: „Psychiczne i fizyczne cierpienie ludzi uwi-
docznione zostało zwłaszcza w licznych portretach, mimo że terror
i przemoc nie zostały tutaj bezpośrednio ukazane”[7]. Tworzenie por-
tretów miało również istotny wymiar egzystencjalny: zaświadczały
one o istnieniu zarówno artysty, jak i modela. Sztuka powstała w obo-
zie, podobnie jak fotografia, dowodzi nie tylko wszechobecności
śmierci, jest także, a właściwie przede wszystkim manifestacją „cudu
przeżycia” [sformułowanie Susan Sontag]. To znaczenie portretu i au-
topiografii przenosić można na sztukę w ogóle. Jürgen Kaumkötter
pisze: „Dziela sztuki ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-
Birkenau są dowodami na zakrojone na szeroką skalę sproszdanie
więźniów do roli przedmiotu przez SS. Ponadto i przede wszystkim
ukazują one fundamentalną właściwość sztuki: są dowodami na to, że
tworzący je więźniowie sprzeciwią się ich odczulowieniu, że sztuka
miała elementarne znaczenie dla ich przetrwania”[8].

W pewnych aspektach sytuacja artysty w Auschwitz przypomina
sytuację intelektualisty w obozie w ogóle, którą analizowali Primo
Levi i Jean Améry. W esejach autora Czy to jest człowiek czytamy: „Kul-
tura umysłowa w obozie mogła więc być przydatna, nawet jeśli tylko
w pewnych marginalnych przypadkach i przez krótki okres – mogła
ubarałać chwilę, ustanowić ulotny związek ze współtowarzyszem, po-
zwolić umysłowi na żywe i zdrowe reakcje. […] Rozum, sztuka i po-
ezja nie pomagają interpretować miejsca, z którego zostały wygna-

w Auschwitz 1940–1945…, s. 38.
[7] Ibidem, s. 18.
[8] Ibidem, s. 52.
ne”[9]. Choć sztuka staje się nieprzydatna do zrozumienia Auschwitz, to warto podkreślić jej wymiar ocalający przed Entwürdigung – po-czućiu utraconej gojności, ostatecznym upodleniem. Dzieła sztuki stworzone w Auschwitz mają specyficzny status w galeriach i muzeach. Ich odbiór determinowany jest w znacznej mierze przez miejsce i czas powstania. Perspektywa ta sprawia, że wymykają się one krytyce, procesowi wartościowania i funkcjonują wyłącznie jako świadectwa o charakterze historycznym.

Większość wizerunków człowieka, które powstały w Auschwitz to przedstawienia tradycyjne, konwencjonalne. Dominację konwencji realistycznej w sztuce obozowej wytłumaczyć można na kilka sposobów. Po pierwsze, odwołanie do niej może wynikać z przekonania o braku miejsca na metaforę w rzeczywistości obozowej i związanego z nim przeświadczenia moralnego o niestosowności wszelkich ozdobników. Ten typ refleksji przeważa jednak w dziełach tworzonych po Zagłodzie. Realizm jest odpowiedzią na zapotrzebowanie. Sztuka powstaje na zamówienie w stylu, konwencji, której oczekują zamawiający, a ich gusta w znacznej mierze ukształtowane zostały przez propagandę narodowego socjalizmu; ale to jeszcze nie wszystko. Historycy sztuki podkreślają powrót w latach czterdziestych do konwencji realistycznych po fali awangardowej lat dwudziestych i trzydziestych. Łukasz Musiał stawia tezę, iż po I wojnie światowej w niemieckiej sztuce pojawił się neoklasycyzm jako wyraz tęsknoty „za stabilnym i niezmiennym światem, za światem historycznego continuum”[10].

Sztuka w III Rzeszy


Styl wywiedziony z klasycznego pojmowania sztuki zaprzężony został w służbę ideologii. Rezultatem jego wyparczenia było przede wszystkim odindywidualizowanie jednostki: „Jednostka stanowiła przecież jakąś wartość wyłącznie jako ucieleśnienie – a nie uosobienie! – specyficznych cech rasy czy grupy etnicznej! Wszelka differentia specifca jednostki, jej indywidualna «nawartość», była więc kwestią całkiem drugorzędną”[12].


ne. Dochodziła ona do głosu również w strukturze społecznej, w nie-
wyżkie skomplikowanej hierarchii partyjnej, której towarzyszyła uni-
formizacja i zamiłowanie do szczegółów stroju, do gadżetów. Jej
częścią było również nazistowskie pozdrowienie „Siege Heil” i „Heil
Hitler”. Teatralizacja nie mogła ominąć również obozów koncentra-
cyjnych, w których zamysł porządkowania wszystkiego wyprowadzo-
ny został poza granice ponurego absurdum.

**KORNBLUMENBLAU**  
**JAKO OBRAZ**  
**WYNATURZENIA**  
**SZTUKI**

Jednym z pierwszych wrażeń po obejrzeniu filmu Jacka Wosie-
wicza, jakie na długo pozostaje w pamięci widza, jest nieustanna obec-
ność muzyki w obozie – od pijackich piosenek do wirtuozerskiego wy-
konania utworów skrzypcowych Paganiniego. Znaczna część muzyki
ma charakter immanentny, co oznacza, że jej źródło znajdujemy w ob-
razie. Jednym z kilku wątków muzycznych spoza kadrę jest motyw
miłosny, towarzyszący epizodowi melodramatycznemu w filmie oraz
nietrwałości utworów klasycznych. Status wielu utworów po-
zostaje świadomie niejasny. Pracującym więźniom towarzyszą dzieła
Bacha, Beethovenia, Maxa Brucha. Mimo że mamy wiadomość, iż nie
grają ich muzyków z obozowej orkiestry, pozostaje wrażenie przynależ-
ności tej muzyki do świata przedstawionego. Ku zaskoczeniu widza
Auschwitz ukazywane jest w *Kornblumenblau* jako miejsce rozspiewa-
ne, choć jest to zazwyczaj śpiew wymuszony, w którym ponad krzy-
kami więźniów nieustannie brzmia marszowe melodie. Muzyka mie-
sza się i stanowi jedno z tłem dźwiękowym – jękami, mruceń
wieniów i rozdzierającym wrzaskiem katowanych. Szemery, jak choć-
by stukot chodaków, stają się integralnym elementem muzycznej
ścieżki filmu.

To niestereotypowe spojrzenie na obóz, którego celem podstawa-
wynowym jest wywołanie estetycznego szoku, poczucia absurdalności,
znajduje swoje odzwierciedlenie w strukturze poszczególnych scen
i całego filmu. Reżyser wspomina: „Tak więc film w jego rytmach, przebiegach dramaturgicznych powstał dopiero na stole montażo-
wym. Choć zrobiłem wszystko, żeby materiał zbierany podczas zdjęć
posiadał już tę ważną cechę wspólnego rytmu, skrótowości, kondensacji… W tym celu, na użycie tego filmu wymyśliłem sobie tzw. „roz-
piętnę rytmiczną”, czyli stosunki czasowe danego ujęcia do ujęcia są-
siedniego i całej sceny, w której to ujęcie zostało zastosowane. Sceno-
opsis wyglądał jak profesjonalna partitura dla orkiestry”[14].

Rytm *Kornblumenblau*, wrażenie muzyczności filmowej kompo-
zycji, jest nie tylko konsekwencją precyzyjnego ustalania długości
ujęć. Wyznaczają go również ruchy kamery i ruch wewnątrzkladowy.
Najbardziej czytelnym dla widza czynnikiem rytmotwórczym są
wgałtowne ruchy kamery wynikające z subiektywizacji narracji. Sta-
tyczna kamera nagle wykonuje szybki zwrot naśladowujący ruch głowy

bohatera, którego uwagę przykuło jakieś zdarzenie, człowiek bądź przedmiot. Tadeusz patrzy na obozowy dziedziniec przez okno składu żywności. Widzi jak kapo okłada więźnia, niedosługo uciekiniera, przebranego w błękitną czapkę, który skacze i krzyczy: „Hurra! Znowu jestem tu!” Nagle ktoś oglasza jakiś komunikat, zaczyna się zamieszanie, biegania. Tadeusz, próbując zorientować się w sytuacji, prze- nosi gwaltownie wzrok z jednej grupki więźniów na drugą. Chaosowi na dziedzińcu odpowiada niemożność skupienia wzorku. Kamera rejestruje zarówno to, co widzi bohater, jak i to, jak widzi.


stają nagie ludzkie zwłoki. W baraku obsobiwy chór pod dyrekcją blo-
wkowego ćwiczy piosenkę *Lore, Lore, Lore...* Więźniowie przeraźliwe
fałszują. Nadzorca upatruje sobie jednego z nich i kaza mu śpiewać
głośnie. W chwili gdy chłopak wydaje z siebie dźwięk osła, zostaje
uderzony palką. Dźwięki nieomal wykrzykiwanej piosenki unoszą się
ponad obozem. Śpiew jest tak ordynarny jak reakcje blokowego.

Na dziedzińcu obozowym rozbrzmiewają marsze grane przez
orkiestrę. Muzykcy przykuwają od początku uwagę Tadeusza. Gdy ich
dostrzega, zatrzymuje się na moment i przygląda ciekawie, ale szybko
wepchnięty zostaje do kolumny robotników. W końcu jednak, tuż
przed wyzwoleniem, dołącza do orkiestry, w której udaje grę na tubie.
Jego obozowa kariera muzyka rozpoczyna się dużo mniej spektaku-
larnie. Tadzik trafia pod opiekę blokowego, którego ulubionym in-
strumentem jest akordeon. Nieomal każdy wieczór chłopak spędza
z blokowym, wygrywając jego ulubioną melodię *Kornblumenblau*. Na-
tychnia stądzie się wężnia-transwestytę, który był pupikiem i naj-
pewniej kochaniem blokowego. W zamian za towarzystwo i grę chło-
pak dostaje dodatkową porcję chleba, czasami odrobinę alkoholu.
Współwśród nadają mu ironiczny pseudonim Bławatek (niem.
‘modro’, ‘na modro’, przen., pot. ‘pijaniusieński’, ‘złany w pętłę’).
Gdy trafia do kasyna dla SS, okazuje się, że współwśród znajdą już
jego historię:

– Wiem, wiem... Kornblumenblau! Skrobiaš się! Ciekawe – cwaniak
czy kretyn? Co? Jak to jest?
– Ja tylko znam kilka instrumentów i mam dobrą pamięć muzyczną.
– Gruby cwaniak.

Bohater szybko awansuje w obozowej hierarchii. Pytany o umiejętno-
ść gry na pianinie, bez wahania odpowiada „Tak. Gra na pianinie
jest moim drugim zawodem”.

Za sprawą szczęśliwych dalań zbiegów okoliczności trafia do
komanda kelnerów i przygrywa w kantynie SS do kolacji. Znów
powraca tytułowa piosenka, tym razem śpiewana przez podpitych
oficerów: „Piękne są dziewczyny, co mają siedemnaście, osiemnaście
lat. Piękne dziewczęta są wszędzie”. Praca muzyka gwarantuje mu
lepsze wyżywienie, wygodniejsze miejsce do spania (trafia do bloku
artystów) i chroni przed wybójką. Podchocony piwem Tadzik wyko-
nuje zakazanego *Poloneza As-dur* Chopina[15]. Poza komendantem
i kelnerem Moskwa nikt jednak nie dostrzega prowokacji. Jego zacho-
wanie nie jest przejawem owagi. Bławatek nie ma naturalu buntowni-
ka i konspiratora. Dzięki swemu talentowi i umiejętnościami trafia

[15] Chopin jako ikona kultury pojawia się w filmie
Wosiewicza raz jeszcze. Gdy Tadzik gra *Cichą noc*
podczas wigilii u komendanty, jego wzrok pada na
plaskorzęźbę przy pianinie przedstawiającą Chopina.
Jak zauważa Marta Wróbel, kompozytor zredukowany
zostaje do „funkcji ozdobnika, nic nie znaczącego dla
nowych właścicieli rewizytu”. M. Wróbel, *Tadżyw
perypetia z totalitaryznym. Metaforyzacja rzeczywisto-
ści lagrowej w filmie „Kornblumenblau” Leszka Wosie-
wicza, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29/30, s. 109.
do domu komendanta, gdzie gra w bożonarodzeniowym przedstawieniu dla dzieci esesmanów. Tadeusz jest na szczycie obozowej hierarchii.

Wosiewicz ironizuje na temat ocalającej mocy muzyki, uszlachetniającej siły sztuki w ogóle. Wyczyniska gra, ponieważ muzyka zapewnia mu przetrwanie na najbardziej elementarnym poziomie. Gdy wykonuje Chopinowskiego polonezę, wyraz jego twarzy pozostaje tak samo błogi i bezmysłny jak wtedy, gdy je darowanego kotletą. Sceny muzykowania zderzone zostają ze scenami jedzenia i załatwiania potrzeb fizjologicznych. Bohater je, młaskając; głośno przelyka. Obóz nocą jawną się jako kloaka. Zrealizowane w niskim kluczu, z użyciem czerwonego filtra sceny nocne ukazują ciasno ulożone ciała, drżące i falujące ubikacje, w których więźniowie wymiotują, do których biegają nękani biegunką. W obozowym świetle skarliła kultura tożsama jest z fizjologią. Kornblumenblau to obraz dewaluacji kultury w systemie totalitarnym, w którym kwintesencją dobrego smaku jest przesna piosenka o pięknych dziewczętach. Wosiewicz pokazuje deprawację sztuki, służącej już wyłącznie celom partykularnym, pozbawionej autonomicznych wartości.


cieńcenia lub w komorach gazowych, najlepiej obrazuje dialog pomiędzy dwoma mieszkańcami bloku artystów: „A panu się zdaje, że na jakich prawach my tu jesteśmy, drogi panie? Wobec tych wszystkich biedaków, którzy tysiącami, codziennie i bez przerwy idą z rampy prosto do pieca, my jesteśmy karaluchami w złotych pancerzakach, proszę pana”. Różnica też zaznacza się w rodzaju sztuki, jaki uprawiają w obozie artyści uprzywilejowani i ci skazani na śmierć. Gdy Kornblumenblau z kelem Moskwą zamieszkują w bloku artystów kamera niby mimochoodem, a jednak skręcznie rejestruje dzieła twórców w nim osadzonych. Są to kopie obrazów i rzeźb, zbroje. W Auschwitz powstaje muzeum z dzieł, które stworzone zostały w obozie lub zbawione poza nim. Sprawę tę z typowym dla filmu czarnym humorem, wprowadzając nastrój groteski, podsumowuje jeden z więźniów: „Mamy świetlicę, nawet muzeum. Mimo to ogólna śmiertelność ciągle wzrasta”. Każde odejście od sztuki przedstawiającej nazywane jest przez inspektora – oficera SS – „żydowskim gównem” i natychmiast niszczone.


[17] Temat nadzorczyń obozowych, które wykorzystują swoją władzę w celach seksualnych podjęty został przez kulturę masową, o czym traktuje film dokumentalny Stalagi – Holocaust i pornografia w Izraelu, w reżyserii Arieto Libska.


Wszystko w finałowej sekwencji filmu jest pozorem: od gry na tubie począwszy, poprzez stroje i gesty uczestników niby-parady, a skończywszy na pozornym wyzwoleniu, które w rzeczywistości jest tylko przejściem z jednego totalitaryzmu do drugiego. Gorzkie dopełnienie zyskuje wieloznaczne motto filmu[19]: „Większość naszych zatrudnień jest natury komediowej. Trzeba odgrywać przystojnie swe role, ale z maski i pozoru nie trzeba czynić istoty…!” Zrealizowane w kolorach sinozielenym ujęcia z komory gazowej są przestetyzowane. Zwykły ciało ludzkich stają się dziełem sztuki. Wosiewicz świadom jest mocy sztuki, w tym również sztuki filmowej. Ernst Hans Gombrich pisze o pozorach: „Ludzki bowiem świat jest nie tylko światem rzeczy; jest on i światem symboli, gdzie rozróżnienie między rzeczywistością a pozorem jest samo w sobie nierealne. Dygnitarz, kiedy kładzie kamienie węgielne, trzykrotnie uderza srebrnym młotkiem. Młotek

ten jest prawdziwy, ale czy równie prawdziwe są jego uderzenia? W mrocznej krainie symboliki takich pytań się nie stawia i nie udziała się na nie odpowiedzi”[20]. Na ten aspekt Kornblumenblau, na bezustanną grę prawdy i pozoru, zwracał uwagę Miroslaw Przylipiak w recenzji filmu: „Obnażona zostaje bezużyteczność wielkiej tradycji kulturalnej (Beethoven), jej bezbronnosc i podatność na wszelkie nadużycia. Ujawnione zostaje fundamentalne kłamstwo sztuki i jej alienacja. Tam, gdzie zaczyna działać mechanizm estetyczny, mechanizm artystycznej konwencji, tam następuje rozwód z rzeczywistością”[21].


[23] M. Wróbel, op. cit., s.110
KORNBLOUMENBLAU
JAKO FILM
AUTOTEMATYCZNY


[27] Ibidem, s. 74–75.

Tonacja burleskowa powraca w filmie wielokrotnie. Bohater w nieustannym truchcie przypomina do złudzenia postaci z filmów Macka Sennetta, Charliego Chaplina czy Bustera Keatona. Tadeusz kilkakrotnie dostaje kopniaka, który wypycha go w szereg lub którym jest wyryzucany za drzwi. Znaczna część gagów komedii slapstickowej oparta była na kopniakach i przewrotkach: „Policjant wpadający do walu kanalowego, nadęty grubas w krześle fryzjerskim potraktowany tortem w niesympatyczną gębę, stukilogramowa jejmość zaliczająca trotuar za sprawą prozaicznej skórki od banana… Wszystko to pokazywało, że cielesność istoty ludzkiej nie składa się tylko z szacownej górnej połowy, lecz zawiera w sobie również naturalny „parter”, bez którego nie sposób istnieć”[28], Przasyły humor burleski w zderzeniu z tematyką Auschwitz rodzi zamierzony dysonans. Wytrąca ze stanu uśpienia, w który mogli wpaść widzowie artystycznych przekazów na temat obozów. Język opowiadania o Zagładzie uległ bowiem daleko posuniętej konwencjonalizacji, ograniczył się do kilku powtarzanych w przekazach historycznych i artystycznych ikon: drut, pasiak, brama z napisem „Arbeit macht frei”. Charakter komediowy przedstawienia doprowadzony zostaje do ostateczności w scenie końcowej zrealizowanej w konwencji buffo. Wykorzystanie poetyki burleski i innych wzorców komediowych służy nie tylko prowokowaniu widza, zaburzeniu wyobrażenia na temat obozu. Jest to również próba dotarcia do istoty Auschwitz, którą jest pozór, maska, udawanie.


[28] M. Hendrykowski, Słownik gatunków filmowych,
Wrocław 2001, s. 149.

Archiwalia, które w filmach o Auschwitz, o Zagładzie są dość często stosowane, w Kornblumenblau użyte zostają w zupełnie innej funkcji. Zazwyczaj służą bowiem uwiarygodnieniu obrazu, nadaniu mu wartościapisu historycznego. W Kornblumenblau jest odwrotnie. Wosiewicz odbiera im wiarygodność i udowadnia, że można podrobić ich styl lub stosuje ujęcia kliszowe, poprzez wielokrotne powtarzanie pozbawionego już wartości poznawczej, podstawowego valoru dokumentalnego. Ponadto pojawiają się one prawie wyłącznie w scenach snów lub majaków Tadeusza.

Sztuczność świata przedstawionego podkreślana jest w całym utworze. Arbitralnie zastosowany został w nim kolor. Zdjęcia nocne filmowane są w niskim kluczu, z czerwonym filtrem imitującym podczerwień. Ujęcia zrealizowane w ciągu dnia mają tonację sinoniebięską, zimną. Liczne w filmie archiwalia utrzymane są w sepii, taśma silnie zadeszczczona. Odejście od zasady gradacji planów w montażu, gwałtowne przejścia od zbliżenia do planu ogólnego, duża ilość krótkich ujęć przywodzą na myśl wideoklip. Montaż był z pewnością, jak twierdzą twórcy filmu, sposobem na zbliżenie się do młodego widza. Jednak jego podstawową, w moim przekonaniu, funkcją jest próba oddania atmosfery zdarzeń i stanu psychicznego bohatera. Tadeusz nieustannie gdzieś się spieszy, jest popychan y i pędzony. W pierwszych ujęciach ukazujących przybycie do obozu, w których owa teledyskowa konwencja jest najbardziej czytelna, służy ona również oddaniu stanu zagubienia, chaosu myśli i wrażeń. Bohater nie zrozumie, co się wokół niego dzieje, i nie powinien rozumieć, dlatego poddany zostaje natchnięciem wojskowemu drylowi. Tadeusz staje przed Schreiberem w sterylnym, obficie oświetlonym białym światłem pomieszczeniu. Więzień podaje swe dane. Kapo krzyczy: „Głośniej!” Tadeusz pokazy-
yany jest w bardzo krótkich, coraz bliższych ujęciach. Rytm scenie go- lenia włosów nadany zostaje przez dźwięk ręcznej golarki. W serii bar- dzo bliskich, krótkich ujeć widzimy wycinanie włosów spod pachy, włosów łonowych. Pod prysznic bohater biegnie jakby w przyspiesze-
niu, jego postać staje się śmieszna jak w niemiej komedii. Stopniowo odbierana jest mu godność i człowieczeństwo. Odtrąb postać bohatera często pokazywana będzie we fragmentach, w ujęciach portretowych jego głowa znajdzie się już poza kadrem. Marta Wróbel zauważa: „Nie-
pewność tego, co za chwilę ujrzymy, wpływa na pewną chaotyczność odbioru, jego spontaniczność i swego rodzaju dowolność konstru-
owania znaczeń. Wprowadza to atmosferę niestabilności i nietrwało-
ści wbrew pozornemu uporządkowaniu i przerysowanej rytualizacji rzeczywistości obozowej”[29]. Wrażenie to dotyczy nie tylko widza, ale w równym stopniu bohatera. Tadeusz przypomina nieco młodego bohatera *Losu utraconego*. Podobnie jak on nie rozumie początkowo tego, gdzie się znalazł, czynnościom przyjmowania więźniów towarzyszy pośpiech:

[...] wszędzie wzdluż ścian pracowali fryzjerzy, powarkiwały elektryczne maszynki do strzyżenia, fryzjerzy związali – sami więźniowie. Dostalem się do jednego z nich po prawej stornie. Mam usiąść, powiedział zapewne, bo nie rozumiałem jego języka, na stojącym przed nim taborecie. Już przystawił mi maszynkę do karku, już zestrzyżył mi włosy – i to całe, na łysą pałą. Potem wziął do ręki brzytwę; mam wstać i podnieść ręce, pokazał, i już skrobał mi brzytwą pod pachami. [...] Ale już wołani nas dalej; następowała kąpiel. [...] Sam też nie mogłem zrobić nic innego; już nas prowadzili, już popychali do wyjścia[30].
