

# Marnotrawne ojcostwo, marnotrawne synostwo i granat w piwnicy uczuć

TERESA RUTKOWSKA

*Jego przyście na świat, jedyny prawdziwy akt stworzenia, o jakim mogę powiedzieć, że byłem jego świadkiem, poruszyło mnie bardziej niż cokolwiek innego, czego doświadczyłem. Od tej chwili jego istnienie domagało się relacji, budowania mostów i murów oraz wyznaczania wspólnej przestrzeni między nami.*

Alberto Miguel, *Fathers and Sons. Anthology*

Gdy w filmie *Ojciec i syn* (2013) Paweł Łoziński pyta ojca, Marcela Łozińskiego, o najszczęśliwszy dzień w życiu, ten odpowiada z przekonaniem, ale też ze świadomością (nadzieją?), że go zaskoczy: *4 grudnia 65 roku. Akurat tego dnia spadł pierwszy śnieg (...) i nad ranem się urodziłeś.*

Film ten w pierwotnym założeniu miał być ich wspólnym przedsięwzięciem, relacją z samochodowej podróży dwóch uznanych dokumentalistów, ojca i syna, do Paryża, gdzie przed laty Marcel w Ogrodzie Luksemburskim, przedostawszy się potajemnie przez ogrodzenie, oczywiście nielegalnie, zakopał prochy swojej matki. Planowali, że wyprawa będzie też okazją do przeanalizowania i wzmocnienia więzi rodzinnej. Z tego punktu widzenia ten archetypiczny w swojej istocie projekt zakończył się niepowodzeniem. Nie udało się im zrealizować wspólnego dzieła i naprawić zawiłych stosunków. Marcel Łoziński na podstawie tego samego materiału, w tym samym roku, zmontował film *Ojciec i syn w podróży*, skonstruowany w subtelnie odmienny sposób, a przede wszystkim wedle własnych reguł.

Sam temat relacji między ojcem i synem to jeden z podstawowych paradygmatów kulturowych. To także wielki topos kina. Godne uwagi jest to, że zwłaszcza w ostatnich latach powstało na ten temat wiele filmów dokumentalnych. Wydaje się, że za sprawą dynamicznych przemian społecznych problem zyskał wymiar bardzo rzeczowy. Chciałabym prześledzić tę tendencję, odwołując się do kilku symptomatycznych przykładów zagranicznych i polskich, które są świadectwem złożoności problemu i dowodem tego, jak różne mechanizmy go warunkują. Ciekawa wydaje się zwłaszcza sytuacja, gdy syn, wchodząc na szlak ojcowskiej profesji, próbuje odnaleźć własne motywacje, skonfrontować się z przypisanym mu dziedzictwem i wyzwolić się od niego. W kontekście relacji międzypokoleniowych casus Łozińskich wart jest szczególnej uwagi i to on znajdzie się w centrum moich rozważań. Chodzi tu bowiem nie tylko o dążenie syna do zyskania własnej, szeroko

rozumianej integralności, w bezpośredniej konfrontacji z ojcem, ale też o próbę uporania się przez obu artystów, każdego na swój sposób, z rodzinną przeszłością związaną zarówno z doświadczeniem historycznym bliskich, przechowaną w sferze postpamięci – by użyć kategorii sformułowanej przez Marianne Hirsh<sup>1</sup> – jak i z traumą osobistą, jaką dla syna było rozstanie rodziców. Mamy tu do czynienia ze sposobem wypowiedzi, który Mirosław Przylipiak wpisuje w autorski model dokumentalizmu i nazywa dokumentem osobistym<sup>2</sup>. Wcześniej, jak pisze, dokumentalizm *był całkowicie zdominowany przez retorykę obserwacji rzeczywistości zewnętrznej*<sup>3</sup>. Tu – przeciwnie – liczy się subiektywny punkt widzenia i rejestracja osobistego przeżycia<sup>4</sup>. Jeszcze w 2000 r. w wywiadzie przeprowadzonym przez Tadeusza Sobolewskiego Marcel Łoziński stwierdza, że w dokumencie *rzadko się zdarza, żeby autor odebrał sobie prawo bycia anonimowym obserwatorem i stanął na równi z bohaterami; ja w każdym razie nie pamiętam takiego filmu*<sup>5</sup>. Jednak w filmie *Tonia i jej dzieci*, zrealizowanym w 2011 r., pojawia się w kadrze razem z Werką i Marcellem (dziećmi aresztowanej i torturowanej przez UB komunistki Toni Lechtman), którzy wczesne dzieciństwo spędzili w domach dziecka. Uczestniczy w rozmowie, a jego wypowiedzi są emocjonalne i dowodzą współodczuwania z bohaterami, ponieważ za sprawą podobnych doświadczeń.

Alisa Lebow, która od lat zajmuje się tym rodzajem dokumentu, chętniej używa określenia „kino w pierwszej osobie”, wskazując, że – jak w gramatyce – może tu wchodzić w grę osoba albo w liczbie pojedynczej, albo w liczbie mnogiej (gdy na przykład mamy do czynienia z więcej niż jednym monologiem lub z dialogiem bohaterów obdarzonych, niekoniecznie w równym stopniu, mocą sprawczą w procesie realizacji<sup>6</sup>). Lebow pisze też, że na szczególną uwagę zasługuje rodzinna formuła opowieści, w której zderzają się różne wersje pamięci i postpamięci, naczaczone odmiennymi doświadczeniami pokoleniowymi. Taką opowieść rodzinną należy jednak zdecydowanie odróżnić od amatorskich rejestracji, a także od coraz powszechniejszych osobistych ekspresji w Internecie, choć niektóre wideoblogi z pewnością są warte osobnej analizy. I ona, i Przylipiak kładą nacisk na zasadę, która mówi, że owe osobiste wypowiedzi filmowe mają szansę zyskać walor dzieła artystycznego, gdy ich *prywatność zewnętrzna, formalna przeistoczy się w indywidualną strukturę subiektywnej relacji z rzeczywistością*<sup>7</sup> – słowem, gdy zyskają własną, wyjątkową formę.

Przylipiak przywołuje między innymi takie przykłady, jak *Ślad* (1997) Marcina Latały o ojcu, Stanisławie Latało, operatorze, a zarazem emblematicznym aktorze *Illuminacji* Krzysztofa Zanussiego, czy *Tata z Ameryki* (1997) Piotra Kielara. Oba eksplorują problem nieobecności ojca (będącej skutkiem rozvodu, a potem śmierci podczas wspinaczki w Himalajach w przypadku Latały czy wyjazdu za ocean, jak u Kielara), ale formułują go w odmiennej tonacji i poetyce. Latało rejestruje wspomnienia przyjaciół, swojej matki i innych związanych z ojcem osób, a także towarzysza ostatniej wyprawy. Cytuje też jego krótkie, czułe listy, których był adresatem. Sam pojawia się tylko jako dziecko na filmach rodzinnych, a także w *Illuminacji* jako synek Franciszka Retmana granego przez ojca. Ten w konsekwencji – co jest niezwykłym zabiegiem – zostaje przywołany przede wszystkim w filmie Zanussiego, w którym – co potwierdza wielu – też grał w pewnym sensie samego siebie. Tonacja filmu jest refleksyjna, chwilami gorzka, w końcu tragiczna. U Kielara – przeciwnie – dominuje stylistyka głęboko ironiczna, choć ostatecznie rów-

nież podszyta poczuciem braku. Autor posłużył się montażem rodzinnych filmów, najpierw amatorskich (także tych najwcześniejszych, kręconych przez ojca), potem już profesjonalnych, będących zapisem jego własnego życia, w którym ojciec nie uczestniczył. Obrazom towarzyszą czytane z offu schematyczne, pryncypialne ojcowskie przestrogi przesyłane w listach. Spotkanie po latach nie może już niczego zmienić, jest jedynie potwierdzeniem *status quo*.

Inny problem pojawia się jednak, gdy – tak jak u Łozińskich – chodzi w filmie nie o zmierzenie się z ideą, wyobrażeniem ojca, ale o bezpośrednią z nim konfrontację. Odnieśmy się więc do przypadku, w którym kwestia kontrowersji generacyjnych łączy się ściśle z zawodem filmowca, jaki obaj wykonują. Pojawia się tu naturalny element jawnej lub podskórnej rywalizacji.

Na takiej zasadzie został pomyślany film Jana Svěráka pt. *Tatus* (*Tatinek*, 2004) o ojcu Zdenku Svěráku, aktorze, dramaturgu, scenarzysty i autorze piosenek, z którym od 1990 r. przez lata tworzyli udany tandem scenopisarsko-aktorsko-reżyserski. Nakręcili wspólnie trzy filmy: *Szkoła podstawowa* (*Obecná škola*, 1991), *Kola* (*Kolja*, 1996) i *Ciemnoniebieski świat* (*Tmavomodrý svět*, 2001). W tym ostatnim ojciec jest wszechobecny, także jako narrator. W scenerii ważnych dla siebie krajobrazów i miejsc, spotykając się z przyjaciółmi i rodziną, snuje pełną zabawnych anegdot opowieść o sielskim dzieciństwie, młodości, zawirowaniach politycznych i peregrynacjach zawodowych, a przede wszystkim o legendarnym teatrze Járy Cimrmana, z którym był związany od początku<sup>8</sup>. Na formę i sens przekazu miała wpływ jego osobowość, poczucie humoru i elokwencja. Jednak ważne przesłanie kryje się w reżyserskim rozłożeniu akcentów. Jego wyraziciel, Jan Svěrák, ukazuje się w kadrze migawkowo, częściej słyhać go z offu. Temat wcześniejszych wspólnych filmów jest potraktowany w sposób zaskakująco zdawkowy. W końcowej sekwencji pogodna tonacja ustępuje miejsca melancholii. Ojciec opisuje skomplikowaną technikę pracy nad scenariuszem, której pomysł podsunął mu syn, polegającą na rozpisywaniu akcji na wielu kartkach przypinanych do tablicy i układach nitki rozpiętych na pinezkach, ustalających relacje między bohaterami. Potem w gwałtownym kontrapunkcie kunsztownie zapełniona tablica zostaje na naszych oczach unicestwiona. Prawdziwa, krótka, ale zasadnicza rozmowa odbywa się dopiero pod koniec. Źródłem konfliktu między dwoma artystami jest odrzucenie przez Jana scenariusza Zdenka do filmu *Butelki zwrotne*<sup>9</sup>. Svěrák senior uznał ten moment za rozejście się ich dróg, dla niego wprawdzie bolesne, ale wytłumaczalne i obiecujące dla syna.

Warto tu też wspomnieć o filmowej biografii Haskella Wexlera, znakomitego autora zdjęć do takich filmów, jak *Kto się boi Wirginii Woolf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, reż. Mike Nichols, 1967) czy *Lot nad kukulczym gniazdem* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, reż. Miloš Forman, 1975) i reżysera słynnego filmu o dziennikarskiej odpowiedzialności – *Chłodnym okiem* (*Medium Cool*, 1969). Autorem tego portretu jest jego syn, dokumentalista-fotoreporter Mark S. Wexler. Film nosi tytuł *Tell Them Who You Are* (2004) – *Powiedz im, kim jesteś* – w podtekście, czym jesteś synem. To fraza, którą Mark Wexler słyszał od swojego ojca od wczesnego dzieciństwa. W tym filmie postanowił zmierzyć się z jego arbitralnością, egoizmem, a przede wszystkim z raniącym lekceważeniem, jakiego doznawał ze strony ojca na płaszczyźnie zawodowej. Znamienna jest gwałtowna scena w której ojciec-operator, który niemal nie rozstaje się z kamerą, chce mu (bezsukutecznie)

narzucić sposób filmowania siebie i oświetlenia własnej twarzy. Film, zmontowany ze zdjęć z planu, wypowiedzi współpracowników i rodziny, zdaje rzetelnie sprawę z wybitnych dokonań artysty, ale jest zarazem próbą rozliczenia się z nim i wyzwolenia spod jego autorytetu przez skierowanie kontrolującego oka kamery na niego, odwrócenie pozycji władzy. Momentem kluczowym, a zarazem poruszającym, staje się scena, w której syn prosi ojca o wyrażenie na piśmie zgody na takie wykorzystanie jego wizerunku, jakie zaproponował. To procedura niezbędna, by film mógł zaistnieć w sferze publicznej. Ojciec początkowo odmawia, ostatecznie na końcu podpisuje dokument, udzielając tym samym synowi przyzwolenia na niezależny krok, na jego własną wizję rodzinnych relacji i koncepcję filmu.

*Kolor kameleona (El Color del Camaleon, 2017)* to film belgijskiego dokumentalisty Andréasa Lubberta o ojcu Jorge Lubbercie, reporterze wojennym urodzonym w Chile, poddawany w młodości, za czasów krwawego reżimu Pinocheta, torturom i praniu mózgu, a po ucieczce osiadłym w Belgii. Syn, chcąc zrozumieć jego traumę skutkującą blokadą psychiczną i wyparciem przeszłości, ale też wyborem zawodu nieustannie narażającego go na śmierć, zabiera go w terapeutyczną podróż do dawnej ojczyzny i wędrówkę po miejscach tragicznych doświadczeń, by skłonić ojca do przełamania milczenia i wyjawienia prawdy, zrzucenia maskującej skóry kameleona.

Powyższe przykłady wskazują ważny czynnik uwiarygodnienia autobiograficznych narracji ojcowsko-synowskich – to autentyczne, czasem wręcz głębinowe emocje, które ujawniają się niejako przypadkiem, nieoczekiwanie. Ich źródło często tkwi w przeszłości i ma związek z fizyczną bądź symboliczną nieobecnością lub – przeciwnie – nadmiarem tej obecności, przytłaczającym autorytetem, a czasem – paradoksalnie – jednocześnie i jednym, i drugim. Paweł Łoziński mówi o granacie wrzuconym do piwnicy uczuć<sup>10</sup>. Do decyzji twórcy należy to, czy pozwala im w filmie zaistnieć. Film *Podróż ojca i syna* rozpoczyna się nakręconym rok wcześniej prologiem, którego brak w wersji Pawła. To on mówi do kamery: *Na pewno mam dużo złości*. Ostro wysławia pretensję o to, że ojciec po rozwodzie z matką nigdy nie próbował zrozumieć uczuć ani jego, ani młodszego syna Mikołaja, przeciwnie – oczekiwał, że będą z nim dzielić entuzjazm związany z początkiem nowego etapu życia. Rozstanie rodziców trwale zaciążyło na nich wszystkich. Paweł próbuje także stawić czoło oczekiwanej konfrontacji z własnymi dziećmi, które znalazły się w podobnej sytuacji. Marcel przerywa monolog syna, kieruje kamerę w dół. Ta sekwencja rzuca światło (cień) na odbiór całego filmu. Paweł zapowiada, że będą wracać do tematu i tak się dzieje.

„Zawiązanie akcji” w obu filmach jest podobne: *Bardzo się cieszę, tatusiu, na tę podróż, że się nam tak złożyło. Mam nadzieję, że dojedziemy i wrócimy w tym samym stanie, w jakim wyjeżdżamy* – mówi z uśmiechem Paweł. *W lepszym* – dopowiada Marcel z offu w swoim filmie.

Licyła się i wyprawa, i film. Pomysł polegał na umieszczeniu kamer we wnętrzu kampera, którym mieli podróżować, z obiektywami przy przedniej szybie skierowanymi na ich twarze. Podobny zabieg zastosowano we wcześniejszym o dwa lata filmie Marka Koterskiego *Baby są jakieś inne*. Wspomniany Mark S. Wexler też z niego korzystał. Zamknięta przestrzeń w założeniu sprzyjała rozmowie i utrudniała uniki, a przesuwane się za szybą pejzaże i kraje były tylko tłem bez większego znaczenia. Może Marcel poświęca im odrobinę więcej uwagi, wpuszcza

w kadry więcej powietrza, jakby dawał sobie odetchnąć, rozładować napięcie, częściej też kieruje kamerą na przypadkowych ludzi, w ogóle przejawia większą skłonność do turystycznych dygresji. Jednak różnice nie są pod tym względem zbyt radykalne. Role na pozór są od początku rozdzielone. To przede wszystkim Paweł zadaje pytania, a Marcel odpowiada i opowiada, ale też próbuje stawiać granice szczerości. Bywa to trudne właśnie ze względów technicznych. W drażliwych momentach kamera „nie chce” spuścić go z oka. Rejestruje z bliska każdy grymas, spięcie mięśni, zmęczenie, zniecierpliwienie, czułość i urazę. Czasem ojciec po prostu prosi: *Nie gniew, dosyć, kończymy*. We wspomnianym wcześniej wywiadzie sprzed lat ostro stwierdza, że film Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) przeraził go pogwałceniem intymności rodziny: *Przecież on wziął kamerę i strzelił do własnej matki! Wstydzę się za realizatora, wstydzę się za tę matkę*<sup>11</sup>. Dalszy ciąg tej rozmowy można by uznać za ważną prehistorię wspólnego przedsięwzięcia. Sobolewski broni filmu Koszałki: *To pojedynek syna z matką. Syn w gruncie rzeczy zabiega o jej akceptację. Koszałka odsłonił coś, co wielu przeżywa w rodzinach na własnej skórze – co jest może naszą specjalnością – ciągle ujadanie na własne dzieci, totalny brak akceptacji*. Paweł: *Dla mnie też ten film jednak się broni. To rodzaj autoterapii. W końcu on tam „donosi” nie tylko na matkę, także na siebie. Ja bym może zakończył film innym pytaniem: mam, czy mnie kochasz? Wtedy byłoby widać wyraźniej, że on o jej miłość zabiega. Byłoby czytelniejsze, po co go zrobił*.

Marcel: *Słyszałem – nie wiem, czy to prawda – że matka reżysera, zapytana, czy zgadza się na emisję, powiedziała: tak, synku, jeśli ma ci to pomóc w karierze... Może takie zakończenie byłoby lepsze*<sup>12</sup>.

Teraz to oni rozpoczynają proces autoterapii. Po uzgodnieniu szczegółów technicznych i rytualnym serdecznym uścisku ruszają w drogę.

### Rodzina

W związku ze sprawami, o których tu mowa, istotne wydają się przemyślenia Alisy Lebow na temat relacji między „ja” jako przedmiotem opisu i jako tematem filmu oraz „ja” jako podmiotem, autorem (autorami) wypowiedzi filmowej. Lebow wskazuje bowiem, że akt autoreprezentacji wiąże się z rozbiciem, rozszczepieniem, zyskaniem dystansu, ale w rezultacie paradoksalnie staje się szansą na samopoznanie, dojście do świadomości o samym sobie, jak również na skonstruowanie obrazu siebie wobec innych<sup>13</sup>.

Nieblahe pytanie zadane przez Pawła w jego filmie brzmi więc: *Kto ty jesteś, tato? (...) Kim się czujesz?* Jak wspomina Paweł, uzyskanie tej odpowiedzi nie było łatwe<sup>14</sup>. Marcel naciskany przez syna samookreśla się niechętnie, najpierw jako Polak (w ważnych momentach historycznych), jako Żyd (gdy wzmagają się nastroje antysemitki) i jako Francuz (Francja była miejscem jego urodzenia, a francuski – pierwszym językiem). Upiera się jednak, że w tej podróży definiuje go ojcostwo. Ostatecznie ustalają z synem, że jest po prostu żydowskim tatą, tatą Pawła.

Znamienne, że to samo pytanie pada z offu w filmie Marcela *Siedmiu Żydów z mojej klasy* (1991). Jego koledzy z dawnego liceum im. Karola Świerczewskiego, którzy przybyli na szkolny zjazd z całego świata, próbują to opisać, a odpowiedzi



*Ojciec i syn*, reż. Paweł Łoziński (2013)

bywają bardzo różne i nigdy nie są jednoznaczne<sup>15</sup>. W procesie konstruowania żydowskiej tożsamości kluczowy dla ich pokolenia okazał się rok 1968. Bohaterowie tego filmu byli przeważnie dziećmi komunistów, z których część, jak ojcowie Marcela Łozińskiego czy Wery i Marcela Lechtmanów, bohaterów wspomnianego już filmu, walczyła w Hiszpanii. Inni z tej samej klasy urodzili się na wschodnich rubieżach Związku Radzieckiego, dokąd ich rodzice zostali przymusowo wywiezieni. Rodzice niektórych, jak rodzice Marcela, oddali legitymacje partyjne w 1956 r. (ojciec był potem tłumaczem literatury, matka pracowała w redakcji elitarnego, „inteligentkiego” pisma „Ty i Ja” i do końca życia mieli wyrzuty sumienia, że służyli złej sprawie<sup>16</sup>). Inni zostali z partii wyrzuceni dopiero w roku 1968 lub sami wtedy z niej wystąpili. Marcel i jego rodzice nie opuścili Polski. Ci, którzy zostali, musieli stawić czoło temu, o czym się nie rozmawiało głośno – jak to przekornie ujął niedawno Marcin Wicha w książce *Rzeczy, których nie wyrzuciłem – co zacni współobywatele określali jako yhm. Podkreślam: „zacni”*. *Mniej zacni nigdy nie mieli problemów z wymową. Wygląd osoby, która ma, yhm, yhm, pochodzenie. A jakie pochodzenie? – Yhm. Upf. Powinien istnieć specjalny znak interpunkcyjny. Graficzny odpowiednik skurczu krtani. Przecinek się nie nadaje. Przecinek to klin na złapanie oddechu, a tu potrzebny jest typograficzny węzelek, wybój albo potknięcie*<sup>17</sup>. Marcel w filmie *Tonia i jej dzieci*, a także w wywiadach, mówił wręcz, że na podwórku za wygląd dostawał *po ryju jako Żyd*, czuł się napiętnowany, nie rozumiejąc, dlaczego. Jego syn Paweł sam bił kolegów, którzy go od Żydów wyzywali. W wywiadzie przeprowadzonym z Pawłem Łozińskim i jego bratem Mikołajem przez Renatę Kim w „Newsweeku” Paweł mówi, że o tym, kim jest, dowiedział się od matki, kiedy miał sześć lat. Bił się, bo był Żydem, ale nie chciał być ofiarą<sup>18</sup>. Mikołaj (rocznik 1980) już nie ma z tym problemu i nie odczuwa dyskomfortu w związku z tą sytuacją. Mówi z autoironią: *Większość Żydów, którzy przeżyli wojnę i nie wyjechali z Polski, to byli komuniści. Ich dzieci, czyli nasi rodzice, byli w opozycji, walczyli o wolność i demokrację, siedzieli w więzieniach. A my z jednej strony dziedziczymy po dziadkach mieszkania, a z drugiej po rodzicach poczucie słusznej sprawy*<sup>19</sup>. Marcel, którego filmy notorycznie lądowały na półkach, precyzyjnie i konsekwentnie obnażał słabości systemu realnego socjalizmu.

Zresztą akurat ani w *Ojcu i synu*, ani w *Ojcu i synu w podróży* kwestia tożsamości żydowskiej nie jest mocno eksponowana, natomiast historia rodziny, do której się tam nawiązuje, wiąże się z tym nierozdzielnie. Odnosiła się też do tego wcześniejsza twórczość obu reżyserów. Oprócz wspomnianych filmów Marcela także pierwsze filmy Pawła: *Podróż* (1991) i *Miejsce urodzenia* (1992) z Henrykiem Grynbergiem dotyczą tych spraw. Jednak równocześnie, z rozmaitych powodów, istnieją w wiedzy i ojca, i synów o przeszłości bliskich miejsca puste, niedopowiedziane, wyrwy, za sprawą których trudno im przeprowadzić ów proces scalania tożsamości do końca (co zresztą charakteryzuje wiele rodzin z tej części Europy, nie tylko żydowskich). Powodem może być wyparcie będące skutkiem traumy przeżytej przez dziadków i rodziców, nawet jeśli – jak w ich przypadku – Holocaust nie był ich własnym doświadczeniem ani doświadczeniem najbliższych. Swoje traumy przeżyły też dzieci urodzone w czasie wojny, które – jak Marcel i Lechtmanowie – były wtedy pozbawione zwykłego ciepła rodzinnego. Marcel w filmie wspomina, że pierwsze lata życia spędził w domach dziecka. Opowiada synowi, że podczas rzadkich wizyt matki przytłaczał go koszmarny lęk wywołany myślą o rychłym rozstaniu. Także potem rodzice (rozwiędzeni) nie okazywali mu zbyt często czułości (matka potrafiła ją wyrażać raczej w listach niż w codziennym życiu). Ojciec z kolei przytłaczał go autorytarnością (wyznaje: *Przed nim jak gdyby się zmniejszałem*). Mówi, że w ogóle nie dostał tego, co otrzymał w rodzinie Paweł w *takim zaborczym nadmiarze*: miłości, zainteresowania i przywiązania. W filmie *Tonia i jej dzieci* przyznaje, że nie rozumie, dlaczego matka nie próbowała łączyć swoich powinności zawodowych we Francji z jego wychowaniem już po zakończeniu wojny. Nie pytał o to. Czas spędzony w domach dziecka został zresztą zarty w jego świadomości, nie wie nawet, gdzie te domy się znajdowały (*Obcięło mi pamięć między czwartym a siódmym rokiem życia* – mówi do syna w swoim filmie). Sami rodzice Marcela też nie poruszali z nim tych tematów. Nie rozmawiali w ogóle o przeszłości wojennej. Dla Pawła, tak uparcie zadającego pytania, te przemilczenia są trudne do pojęcia. Daje tu o sobie znać rodzaj postpamięci inny niż ta najtragiczniejsza, związana bezpośrednio z Holocaustem, ale równie determinująca. Marianne Hirsh<sup>20</sup> uważa, że postpamięć opisuje relację, jaką „pokolenie po” odnosi do osobistej, zbiorowej i kulturowej traumy tych, którzy żyli przed nimi, do doświadczeń, które oni pamiętali tylko przez opowieści, obrazy, fotografie i zachowania najbliższych, ale przecież także kształtowanej przez przemilczenia, zwłaszcza że tych fotografii w rodzinnych archiwach często brakowało.

W przypadku Marcela to właśnie przechowywane w portfelu małe, zniszczone zdjęcie jego młodych rodziców z czasów jeszcze sprzed jego urodzenia, na którym siedzą na ławce w pobliżu białego posągu w Ogrodzie Luksemburskim, jedyna pamiątka z czasów ich niedługiego małżeństwa, jest powodem jego podróży, oprócz pragnienia odwiedzin miejsca, gdzie złożył prochy matki. Zmarła śmiercią samobójczą, skacząc z okna swojego mieszkania na szóstym piętrze rok po śmierci ojca Marcela. Pochówek w Ogrodzie Luksemburskim miał być symbolicznym powrotem do utrwalonej na zdjęciu rzadkiej chwili szczęścia w jej życiu, ale obraz tego zdarzenia przywołany we wspomnieniu syna ma zabarwienie tragicomiczne. Odbyło się to pośpiesznie, pod osłoną nocy, przy użyciu dziecięcej łopatką, na ogrodowym trawniku, na którym potem zbiegiem okoliczności powstał okazały klomb.

Oba ich filmy wplatają we współczesną narrację materiały rodzinne z dawnych lat kręcone przez Marcela, na których nieostro są utrwaleni jego rodzice, zabiegi pielęgnacyjne wokół małego Pawła; pojawia się też jakiś drobny fragment taśmy z matką Pawła w młodości. Te migawkowe retrospekcje mają, jak to zwykle bywa w przypadku starych fotografii, nastrój idylliczno-nostalgiczny.

Każdy z tych filmów rejestruje jednak nieco inaczej sekwencje dramatycznych potyczek słownych między synem a ojcem, dotyczących rozstania rodziców i skutków tego faktu, ale także samej koncepcji rodzicielstwa. Te różnice warunkuje przede wszystkim nierównoważność pozycji obu bohaterów. Wspólna wycieczka była pomysłem Pawła i wynikała z jego silnej potrzeby wyjaśnienia niedopowiedzianych spraw. Marcel skupia większą uwagę na nich obu, przede wszystkim na Pawle, daje mu się wypowiedzieć, ujawniając dwubiegunowość tej relacji opartej na współoddziaływaniu przeciwstawnych żywiołów, konflikcie i przywiązaniu, gniewie i gestach miłości. Paweł przesuwając akcent na szerszą orbitę układów rodzinnych skomplikowanych przez odejście ojca. W swoim filmie na pytania ojca odpowiada raczej zdawkowo i rzadko zgodne z oczekiwaniami Marcela. Jego dłuższe monologi są zabarwione mniej lub bardziej maskowaną goryczą. Co ważne, w tych rozmowach nie wykraczają właściwie poza kwestie z gruntu prywatne. Przydatnym kluczem do tych narracji filmowych jest autobiograficzna *Książka*<sup>21</sup> napisana dwa lata wcześniej przez Mikołaja Łozińskiego. Można ją potraktować jako prolog do nich bądź jako posłowie, w zależności od tego, kiedy się ją przeczyta. Młodszy syn Marcela jest pisarzem, tłumaczem i fotografem obdarzonym wyobraźnią zdolną do utrwalania zdarzeń na podobieństwo krótkich scen filmowych. Zasłyszane historie rodzinne okazały się dla niego inspirującym tworzywem literackim. Już *Reisefieber*<sup>22</sup>, jego znakomity debiut, zawierał autobiograficzne, zaszyfrowane odniesienia. Uważna lektura *Książki* pozwala uzupełnić brakujące kawałki układanki filmowej, które wiele tłumacza. Dzięki niej zyskujemy pojęcie o silnie poplątanych konfiguracjach rodzinnych. Pisarz przewrotnie rozpracowuje wątki, które w filmach ojca i brata pozostają niedopowiedziane, bo zbyt trudno było mówić im o tym wprost. Włącza w opowieść postaci, o których nie ma w niej mowy albo są ledwie wspomniane (jak „trzecią babcię” – drugą, francuską żonę dziadka, a także na chwilę drugą, francuską żonę ojca i przyrodniego brata, Tomka). Jego punkt widzenia i doświadczenia pokoleniowe są odmienne, mniej traumatyczne i raczej pozbawione skłonności do mitologizowania czy dramatyzowania. Więcej tu ironicznego dystansu, niwelowania tajemnic. Środek ekspresji, jaki wybrał, literatura, daje mu znacznie więcej niezależności niż filmowy, „ciasny” układ, w jakim funkcjonują Marcel i Paweł. Symptomy trudnych relacji z ojcem są obecne, jednak wydają się bardziej zrozumiałe, bo w pewnym sensie okazują się odziedziczone, jak nieumiejętność dawania dzieciom poczucia bezpieczeństwa i ważności, wobec tego, że samemu było się ich pozbawionym. W filmie Marcel, w ważnej rozmowie podczas czyszczenia butów, gdy wzajemne niezrozumienie osiąga kulminację, wykrzykuje głęboko wzburzony, że w pokoleniu jego rodziców, po wojnie, poczucie bezpieczeństwa wiązało się po prostu z szansą przeżycia bez ukrywania się.

Mikołaj pracowicie, a także w pewien sposób bezwzględnie, odziera wygładzone anegdoty rodzinne z fasady pozorów, używając przy tym chłodnego, rzeczowego stylu. To odsłania ich przejmującą treść. Problem żydowskiego



pochożenia ani słowo „Żyd” jednak się tam nie pojawiają. Pozostaje wzmianka o nocnych obelżywych telefonach do dziadka w 1968 r., kiedy to głos w słuchawce wyganiał go z kraju, albo anegdota o babci, która wchodząc wieczorem do domu, zawsze sprawdzała, czy w innych mieszkaniach jest już zapalone światło, bo nie chciała pochopnie wyjawiać swojej obecności, czy wreszcie informacja o mieszkającym poza Polską rodzeństwie dziadka. Znaczna część jego własnych wspomnień jest pisana z pozycji dziecka i została utwalona w ulotnych obrazach. Wpisuje je w szerszy kontekst i nadaje im uświadomiony po latach, głębszy sens. Książka pt. *Książka* jest opowieścią o zwykłych, codziennych przedmiotach nierozzerwalnie związanych z historią jego bliskich, matki i ojca, dziadków z obu stron i brata. Przywołuje opowieści ojca, wysłuchuje ich po raz kolejny, jak opowieść o pochówku babci (dodaje w tym miejscu okrutny, choć boleśnie typowy dla rozmów rodziców z dziećmi komentarz: *Zastanawiam się, ile razy w życiu już to mówił. Sto, dwieście, tysiąc razy* <sup>23</sup>), albo przytacza ich inne wersje zapamiętane przez uczestników zdarzeń. Zaś te przedmioty to na przykład stary telefon dziadka na długim sznurze, koniecznym, by mógł przechadzać się po mieszkaniu, tocząc codzienne rozmowy z synem czy byłą żoną, matką Marcela, albo jego okulary, samochody należące do rodziny, zwłaszcza stary garbus, maszynka do strzyżenia włosów, którą posługiwała się matka, obcinając gęste czupryny synów, albo jej ekspres do kawy, jego własny zeszyt z rysunkami, klucze dziadka ze strony mamy znalezione po jego śmierci, porzucony znak drogowy, który wzbudził pożądanie małego Mikołaja, paczki z zagranicy od przyszywanej babci i listy do niej od babci prawdziwej, fifka używana przez babcię... i tak dalej, i tak dalej. Spisana historia nie przebiega chronologicznie, tylko skojarzeniowo, a ciągi skojarzeń są wielopiętrowe i pełne dygresji. Kolejnym rozdziałom patronują matka, ojciec i brat, czuwają nad przebiegiem procesu tworzenia, chcą mieć swój udział, niepokoją się, podsuwają pomysły, sugerują, o czym pisać albo nie pisać. Autor czasem to respektuje, jednak częściej idzie wybranym przez siebie tropem, beztrąsko omijając zakazy, a właściwie przeciwnie – to z nich buduje kolejne zręby narracji. Tylko raz spełnia żądanie ojca:

– *Jest jeszcze jeden przedmiot, o którym masz nie pisać.*

– *Tak?*

– *I masz nie pisać, że masz o nim nie pisać. Pewne rzeczy muszą zostać w rodzinie.*

– *OK.*

– *Obiecujesz?*

– *Tak. Wiem, który to przedmiot* <sup>24</sup>.

Na koniec Marcel wyraża pragnienie, by zostawił w spokoju rodzinę i zajął się wreszcie własnymi sprawami. A przecież dwa lata później, namówiony przez starszego syna, w imię ojcowskiej powinności podejmuje próżny trud zmierzenia się z przeszłością, obudzenia starych demonów i pogwałcenia własnego poczucia intymności na rzecz uczestnictwa w bolesnej wiwisekcji, która miała mieć moc uzdrawiającą, ale tak się nie stało.

Teraz narracje ojca i jego synów, gdy je scalimy w ich współzależności (a warto to czynić), nie dadzą się już rozdzielić. Składają się na sagę rodzinną, choć potem każdy z nich podąży swoją drogą, z własną wersją prawdy, a życie potoczy się dalej.

Paweł nie odpuścił. Jego kolejny film pt. *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham* (2016) jest zapisem psychoterapeutycznego procesu naprawy relacji rodzinnych między matką a córką, prowadzonego przez prof. Bogdana de Barbaro. Znowu powraca temat trudnych emocji, jakie łączą i dzielą bardzo bliskie sobie osoby. Jednak tym razem rozmowa okazuje się skutecznym lekiem. Odcięcie pępownicy choć bolesne, przynosi ulgę obu kobietom. Po własnej terapii Paweł uznał problem za wyczerpany. Cykl rozrachunków pokoleniowych się dopełnił.

### Starość kontra wiek męski

W 2013 r. Marcel Łoziński miał 73 lata, a jego syn Paweł – 48. Na początku filmu Pawła, gdy ustawiają ostrość kamer, Marcel dotyka swojej twarzy, rozciąga groteskowo skórę, uwydatniając zmarszczki. U ojca tej sceny brak. Jednak ciągle zbliżenia i tak ujawniają działanie czasu, a lekki niedosłuch ojca ciągle zmusza syna do powtarzania pytań i odpowiedzi. W obu filmach dochodzi do konfrontacji pokoleniowej nie tylko w znaczeniu dwóch osobowości i odmiennych wersji pamięci, ale też w sensie fizycznym. W starciu z młodością syna Marcel daje odpór starości, zwłaszcza w kwestii relacji z kobietami. Zaprzecza też, by zmiany fizyczne, jakich doświadcza z wiekiem, były dla niego problemem. Jednak w rozmowach powraca nieuchronnie temat przemijania, niesprawności, lęku przed chorobą i śmiercią, bliskich i własną. W filmie syna, po tym, jak udało im się dotrzeć do celu podróży, Marcel z powagą powierza mu wypełnienie swojej ostatniej woli. Znamienne że w swoim filmie tę scenę pominął.

Symptomatyczne są dwa epizody, przez każdego z nich przedstawione nieco inaczej. Pierwszy to przekomarzanka pół żartem, pół serio na temat tego, kto kogo mógłby położyć na rękę. Ta scena w filmie Pawła sytuuje się na początku, jest dłuższa, bo Marcel natarczywie indaguje syna, czy ten dałby mu – starszemu i słabszemu – jakieś fory. Paweł stanowczo zaprzecza, bo zdecydowany jest wygrać. W wersji ojca ta rozmowa, umieszczona znacznie później, jest mniej kategoryczna, a przez to mniej znacząca. Jednak w sensie metaforycznym cały film (i jednego, i drugiego) jest takim właśnie siłowaniem się na rękę, wszelako nierozstrzygniętym. Marcel w końcu zyskuje świadomość, że może nie być w tym pojedynku zwycięzcą.

Epizod drugi rozgrywa się na końcu. Po retrospekcji przedstawiającej młodego ojca stojącego na głowie na plaży, z małym Pawłem u boku, następuje powrót do terażniejszości, ale u każdego nieco inny. W filmie Pawła ojciec próbuje niezdarnie wykonać taką samą akrobację, ale mu się to nie udaje. Paweł wykonuje to sprawnie, a ojciec staje przy nim, jak niegdyś synek, a potem go obejmuje. Rozchodzą się. W ostatnim kadrze znowu wracamy do ujęcia ojca trzymającego na rękach Pawełka.

W filmie Marcela jego daremne siłowania zostają wmontowane po udanej ewolucji gimnastycznej Pawła. Ojciec rezygnuje, przytula syna i ich drogi się rozchodzą. Następują napisy końcowe, w których została zawarta informacja, że koncepcja montażu jest tu dziełem ojca (*father's cut*).

### Kino

Oba dokumenty otrzymały nagrodę Srebrnego Rogu na Krakowskim Festiwalu Filmowym w 2013 r. dla najlepszego pełnometrażowego filmu dokumentalnego.

W uzasadnieniu jury stwierdzono, że eksperyment, jaki podjęli Łozińscy, miał między innymi odpowiedzieć na pytanie, czy wykonywanie tego samego zawodu przez ojca i syna jest przekleństwem czy błogosławieństwem. Film, pasja zawodowa, upodobanie do gatunku dokumentalnego i znajomość rzemiosła to rodzaj dziedzictwa, które Paweł wziął od ojca i ma tego pełną świadomość. Nie miejsce tu na analizę ich twórczości jako takiej<sup>25</sup>, porównywanie jej przez wyszukiwanie różnic i podobieństw. Także zestawienie tych dwóch filmów z punktu widzenia jakiejś ogólnej tendencji mija się z celem i wiedzie na manowce. Ważne jest to, co zostało tam powiedziane w konkretnych okolicznościach, pod kątem zamierzonego rezultatu. Wątpliwości wysławiają obaj. Problemem dla Pawła – sygnalizuje to w filmie ojca, który tym kwestiom poświęca u siebie znacznie więcej miejsca – jest właśnie to, że ich rywalizacja wydaje mu się nieuchronna. Mówi: *I to, że piszą o mnie w biografiiach: syn Marcela Łozińskiego*. Marcel odpowiada: *Nie martw się, niedługo będą o mnie pisali: ojciec Pawła Łozińskiego*, co oczywiście brzmi mało przekonująco. Jednak potem i u niego pojawia się niepokój, czy na etapie montażu zdołają się porozumieć i doprowadzić rzecz do końca. Wielokrotnie przy innych okazjach Łoziński-ojciec powtarzał, że montaż w jego koncepcji kina dokumentalnego ma znaczenie fundamentalne. Niby żartem proponuje, żeby w razie kłopotów syn poczekał na jego śmierć. Wtedy jednak jeszcze obaj mają nadzieję na ukończenie projektu razem, mimo że Paweł, podobnie jak niegdyś jego ojciec, czuje się skrzepowany przytłaczającym – jak sądzi – autorytetem Marcela. W tak zmontowanej sekwencji zdarzeń gwałtowna reakcja syna wpisuje się w kontekst dylematów zawodowych i ma służyć zadekretowaniu niezależności, (późnemu) odcięciu pepowiny. Szczęśliwie po chwilach najgwałtowniejszych starć następują momenty ich bliskości i sztamy.

W pozornie niezwiązanej z głównym wątkiem, dość rozbudowanej, poetyckiej dygresji Marcel opowiada o swoim filmie-marzeniu rejestrującym wzrost i dojrzewanie słońca w rytm zmiennego kursu słońca i mijającego czasu, a Paweł snuje marzenia o życiu szczęśliwym i beztróskim. Do końca nic nie znamionuje zerwania wspólnego planu. Dziś możemy się tylko domyślać, że granice intymności zostały w jakimś miejscu zbyt boleśnie przekroczone.

Dokument osobisty w pierwszej osobie liczby mnogiej, o jakim tu mowa, jest przedsięwzięciem wysoce ryzykownym. Wspólna przestrzeń, jaką sobie wyznaczili twórcy – wewnątrz turystycznego auta – była klaustrofobiczna. Strefa bezpieczeństwa każdego z nich okazała się zbyt płynna, a odporność na zranienia – niewystarczająca. Jednak efekt należy uznać za interesujący poznawczo. Te filmy są jak zwierciadła ustawione naprzeciwko siebie – odbijają się w sobie nawzajem.

TERESA RUTKOWSKA

<sup>1</sup> M. Hirsh, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, s. 1.

<sup>2</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, wyd. II, Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 200-206.

<sup>3</sup> Tamże, s. 202.

<sup>4</sup> Pierwszym godnym odnotowania przypadkiem takiej konwencji były według niego *Dzienniki* Eda Pincusa (1971-1976), który przełamując tabu, opisywał swoje małżeństwo poddane próbie rewolucji obyczajowej.

- <sup>5</sup> *Kamera będzie czekała cierpliwie. Z Marcelem i Pawłem Łozińskimi rozmawia Tadeusz Sobolewski*. „Tygodnik Powszechny”, dodatek „Kontrapunkt” nr 3 (41), 9.04.2000.
- <sup>6</sup> A. Lebow, *First Person Jewish*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008 oraz *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, red. A. Lebow, Wallflower Press, London – New York 2012. Por. też M. Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004.
- <sup>7</sup> M. Przyłipak, dz. cyt., s. 207.
- <sup>8</sup> Ta fikcyjna postać o niezwykle bogatym życiorysie, wymyślona przez grupę przyjaciół, jest bohaterem skeczy, jednoaktówek i filmów odgrywanych ciągle od ponad 40 lat w lokalu „Pod Pajakiem” w Pradze i w całych Czechach. Cimrman zyskał nieprawdopodobną sławę. W 2005 r. uhonorowano go tytułem najpopularniejszego Czecha w dziejach, a w 2014 r. powstał nawet polski mockdokument o jego pobycie w Katowicach w reżyserii Dariusza Zalegi, *Czeski geniusz, Aneb Jara Cimrman w Katowicach*. Aktorzy teatru powtarzają w *Tatusiu* makabryczny dowcip o tym, że pierwszy umrze ten z nich, który nie zdoła już poprawnie wypowiedzieć tego nazwiska.
- <sup>9</sup> Jednak nakręcili go razem, ale dopiero w 2008 r.
- <sup>10</sup> *Miłość jak bicz. Tak cię przeproszę, że aż pożałujesz*. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Agnieszka Jucewicz, „Wysokie Obcasy”, 23.09.2016.
- <sup>11</sup> *Kamera będzie czekała cierpliwie*, dz. cyt.
- <sup>12</sup> Tamże.
- <sup>13</sup> A. Lebow, dz. cyt.
- <sup>14</sup> *Trudne słowo Żyd*. Z Pawłem i Mikołajem Łozińskimi rozmawia Renata Kim, „Newsweek”, 27.02.2018, <https://www.newsweek.pl/polska/wokol-antysemityzmu-trudne-slowo-zyd/w4llt4f> (dostęp: 10.09.2018).
- <sup>15</sup> Zgadają się na ogół, że polskość kojarzy im się z językiem, wspomnieniami i kulturą (wyjeżdżali z Polski wykształceni, mając blisko 30 lat, często ze współmałżonkami, bywało, że niemającymi żydowskiego pochodzenia, i z dziećmi). Emigracja była dla nich doświadczeniem ekstremalnym, formacyjnym, ale nowa tożsamość, w nowych ojczyznach, nie dawała się przyswoić automatycznie. Zastanawiają się, czym jest dla nich żydowskość, i na to pytanie odpowiedź też nie jest łatwa, skoro w większo-
- ści są ateistami, nie praktykują żydowskiej tradycji, często nie znają jidysz ani hebrajskiego, nie utożsamiają się z tą kulturą. Pada tam oświadczenie, że tym, co ich odróżniało we wczesnej młodości od reszty klasy, była *wyniesiona z domu podatność na komunę*.
- <sup>16</sup> Por. S. Łupak, *Jesteśmy dziećmi komunistów*. Rozmowa z Marcelem Łozińskim, „Newsweek” 2011, nr 17.
- <sup>17</sup> M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków 2016, s. 13.
- <sup>18</sup> *Trudne słowo Żyd*, dz. cyt.
- <sup>19</sup> Tamże.
- <sup>20</sup> M. Hirsh, dz. cyt., s. 1, 3. Inni badacze piszą o pamięci nieobecnej (E. Fine, *The Absent Memory. The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature*, w: *Writing and The Holocaust*, red. B. Lang, Homes & Meier, New York 1988), podziurawionej (H. Raczymow, *Pamięć podziurawiona*, tłum. A. Ciarkowska, „Tygiel Kultury” 2013, nr 7-12) czy protektycznej (C. Lury, *Prosthetic Culture, Photography, Memory, Identity*, Routledge, London – New York 1998).
- <sup>21</sup> M. Łoziński, *Książka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011 (nagrodzona Paszportem „Polityki” w 2011 r.).
- <sup>22</sup> Tenże, *Reisefieber*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- <sup>23</sup> Tenże, *Książka*, dz. cyt., s. 119.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 176.
- <sup>25</sup> Por. np. M. Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2008 (razem z obszerną bibliografią); *Wydobyć skrywane historie*. Z Pawłem Łozińskim o *Miejscu urodzenia* rozmawia Tomasz Łysak, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2017, nr 3 (<http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/za-dokumentem/9/wydobyc-skrywane-historie-z-pawlem-lozinskim-o-miejscu-urodzenia-rozmawia-tomasz-lysak/603> /dostęp: 20.08.2018/). Do nowszych, a zarazem ciekawych świadectw należą ich rozmowy z Michałem Oleszczykiem, jakie odbyły się w cyklu NInA z 2017 r.: *Wtedy – teraz. Polska Szkoła Dokumentu*, którego pomysłodawcą był ten ostatni. <https://ninateka.pl/film/marcel-lozinski-wtedy-teraz-polska-szkola-dokumentu>; <https://ninateka.pl/film/pawel-lozinski-wtedy-teraz-polska-szkola-dokumentu> (dostęp: 20.08.2018).