

# Portret polsko-żydowskiej rodziny w amerykańskim wnętrzu

*Anya (In and Out of Focus)* Mariana Marzyńskiego

MIKOŁAJ JAZDON

*(...) nawet najlepszy film o czyimś życiu może być tylko namiastką tego życia, widowiskiem sporządzonym z myślą o widzu z jego życiowym doświadczeniem, tak żeby mu się spodobało. Wzięty z życia bohater składa ofiarę na ołtarzu sztuki. Jego własne życie jest tylko jemu znane.*

Marian Marzyński

Film Mariana Marzyńskiego *Anya (In and Out of Focus, 2004)* można określić jako opowieść o transnarodowym doświadczeniu rodziny polskich emigrantów wrastających w społeczeństwo amerykańskie. Bohaterami tego autobiograficznego dokumentu, zrealizowanego przez polskiego reżysera żydowskiego pochodzenia, kręcącego filmy (w pierwszej kolejności) dla amerykańskiego odbiorcy, są – obok niego samego – jego żona, Polka, wychowana w rodzinie katolickiej oraz ich dzieci: córka Anya (dorastająca już w Ameryce) oraz o kilka lat od niej starszy (urodzony w Polsce) syn Bartek (najmniej obecny na ekranie). Centralną postacią filmu jest urodzona w 1973 r. Anya Marzynski, której portret ojciec-reżyser skomponował z materiałów zdjęciowych zbieranych przez 32 lata, od momentu gdy zarejestrował scenę zakupu swego pierwszego amerykańskiego domu w Providence na Rhode Island rok przed narodzinami córki, aż do dnia, gdy 31-letnia Anya trzyma w ramionach swego kilkutygodniowego synka. Koncentrując się na opowiadaniu o – jak sam to określa autor – „przygodzie bycia rodzicem”, Marzyński w istocie opisuje długi proces samookreślania się rodziny polskich emigrantów w złożonej społecznie, etnicznie, kulturowo i narodowo przestrzeni społeczeństwa amerykańskiego. Nie jest to film o rodzinie wchodzącej w skład Polonii amerykańskiej, a raczej dokument o ludziach starających się określić swoją tożsamość w wymiarze transnarodowym, łącząc pamięć o swych polskich i żydowskich korzeniach z życiem w Ameryce, gdzie ich dzieci wchodzą w bliskie relacje z Amerykanami wywodzącymi się z różnych środowisk, nacji i wyznań. W finale filmu oglądamy Bartka Marzyńskiego żeniącego się z Amerykanką z rodziny kwaków i Anyę wychodzącą za mąż za ciemnoskórego Kreola wychowanego w Anglii.

W kontekście całej twórczości Mariana Marzyńskiego film zajmuje miejsce szczególne pośród dokumentów o doświadczeniu bycia emigrantem. Temat ten,

kluczowy dla tego dokumentalisty, jest obecny już w obrazach z wczesnego etapu jego twórczości. W najbardziej znanym wśród filmów nakręconych w Polsce *Powrocie statku* (1963) autor opowiedział o polskich emigrantach z Ameryki odwiedzających rodzinny kraj po latach rozłąki. Powstanie tego krótkometrażowego filmu poprzedziła realizacja w 1962 r. – we współpracy ze Sławomirem Szofem – półgodzinnego reportażu radiowego pod tym samym tytułem. Rok po nakręceniu swego debiutu kinowego reżyser ponownie wszedł na pokład polskiego transatlantyku „Batory”, by tym razem opowiedzieć o Polonusach wracających do USA w *Pożegnaniu z ojczyzną* (1964). Realizując oba filmy, Marzyński przeszczepiał na rodzimym gruncie – gdzie coraz wyraźniej krystalizowała się poetyka polskiej szkoły dokumentu spod znaku Kazimierza Karabasza, Władysława Ślesickiego czy Jana Łomnickiego – dokonania francuskiego *cinéma-vérité*, przetestowane przezeń na gruncie telewizyjnego reportażu. Dzięki temu udało mu się nakręcić w *Powrocie statku* kluczową dla całego utworu scenę złożoną z wywiadów przed kamerą z pasażerami „Batorego”, celnie oddającą istotny wymiar życia Amerykanów polskiego pochodzenia, dla których zasadniczym elementem ich polskiej tożsamości jest znajomość języka rodziców. Fakt ten znajdzie potwierdzenie w osobistym doświadczeniu Marzyńskiego i jego rodziny na emigracji w USA, co zostało pokazane w dokumencie *Anya*, ukończonym czterdzieści lat po powstaniu *Powrotu statku*. Polscy Amerykanie z pokładu „Batorego”, choć całe życie spędzili za oceanem, potrafią mówić świetną polszczyzną i bez wahania deklarują gotowość (jeszcze przed zejściem z pokładu) pozostania w Polsce, którą wielu z nich odwiedza po raz pierwszy w życiu. Gdzieś w tle tych rozmów kryje się pytanie o charakter ich egzystencji na emigracji, w innej kulturze, obcym języku, pomimo czego nie tracili silnej więzi z polską mową i bez względu na trudności wytrwale pielęgowali kontakty z daleką ojczyzną.

Po wydarzeniach marca 1968 r. Marzyński zdecydował się wyjechać z Polski. Jesienią 1969 r. znalazł się w Kopenhadze, gdzie wkrótce przystąpił do realizacji *Et brev fra Sct Lawrence til Polen* (*Listu ze statku Sct. Lawrence do Polski*, 1969-1970), reportażu dla duńskiej telewizji opowiadającego o wygnanych z PRL Polakach żydowskiego pochodzenia, zaokrętowanych tymczasowo na zmienionym w hotel dawnym parowcu rzeczonym. Na jego pokładzie przeprowadził serię wywiadów przed kamerą z jego mieszkańcami niepewnymi swego przyszłego losu. Większość ze sfilmowanych rozmów udało mu się wykorzystać dopiero pół wieku później w dokumencie o marcowych emigrantach ze statku „Sct. Lawrence”, zatytułowanym *Skibet* (1970-2010). Z rozmów z przebywającymi w tym samym miejscu studentami należącymi do zespołu grającego tradycyjną muzykę żydowską powstała nierozpowszechniana *Hatikwah* (1970). Jakis czas później w filmie *Stalin na zamku Hamleta* Marzyński sportretował innego marcowego emigranta, reżysera *Krzyżaków* (1960), Aleksandra Forda na planie *Den foerste kreds* (*Krąg pierwszy*, 1971) według Aleksandra Sołżenicyna. W 1971 r. nakręcił *De fremmede* (*Obcy*, 1971), pokazując – tym razem w formie krótkometrażowego reportażu obserwacyjnego w stylu polskiej szkoły dokumentu lat 60. – sceny z życia imigrantów, pochodzących być może z Turcji lub Bliskiego Wschodu, nakręcone na kopenhaskim dworcu kolejowym.

Po przyjeździe do USA w latach 70. Marzyński rozpoczął zapisywanie scen z życia swojej córki Anyi. Jedną z najwcześniejszych, nakręconą gdy dziewczynka

miała trzy lub cztery lata, oglądamy w planie napisów końcowych dokumentu z 2004 r. Pod koniec dekady reżyser ukończył dwa filmy krótkometrażowe: *Anya at 5 (Anya ma 5 lat, 1978)* oraz *Anya at 7 (Anya ma 7 lat, 1980)*. Pochodzący z nich materiał włączył do omawianego w tym szkicu filmu *Anya*. Tytuł, po polsku: *Anya w ostrości i nieostrości*, sugeruje dwa znaczenia. Jedno odnosi się do stylistyki ujęć użytych w filmie, gdzie obok starannie zakomponowanych zdjęć, nakręconych przez któregoś z operatorów współpracujących z Marzyńskim, w filmie znalazły się materiały wideo autorstwa samego reżysera oraz jego córki, realizowane w stylistyce *home video*, czyli amatorskich lub na poły amatorskich zapisów do kroniki rodzinnej. Właśnie one, kręcone kamerą z ręki, lub raczej kamerą w ruchliwej ręce, nadają kadrom, w których Anya „wychodzi z ostrości”, dodatkowy walor zdjęć bardziej prywatnych<sup>1</sup>, a przez to zawierających ten wymiar intymności czy szczerości, którego często nie mają ujęcia nakręcone profesjonalnie, zgodnie z pewną powszechnie przyjętą konwencją realizacji zdjęć dokumentalnych, gdzie kamera bywa statyczna (wywiady przed obiektywem aparatu) lub jej ruchy są płynne i spokojne w stopniu pozwalającym odwrócić uwagę widza od samego procesu filmowania i skupić ją na tym, co dzieje się przed kamerą. Drugie ze znaczeń zawartych w tytule ma charakter metaforyczny, odnosząc się do zmiennych kolei losu dziewczyny, jej odysei dorostania, dojrzewania i wchodzenia w dorosłość.

Równocześnie z procesem dokumentowania na taśmie filmowej i wideo życia swojej rodziny, emigrantów z Polski, Marzyński rozwijał w USA karierę reżysera dokumentalisty współpracującego z amerykańską telewizją publiczną PBS. Sukces pierwszego dużego, szeroko dystrybuowanego filmu, który wówczas nakręcił, *Return to Poland (Powrót do Polski, 1981)*, o swoim powrocie po latach do ojczyzny w czasie triumfów „Solidarności”, umożliwił mu realizację kolejnych dokumentów na temat emigracji i tożsamości narodowej przybyszów osiedlających się w USA. Jako pierwszy powstał dokumentalny portret matki reżysera *My Jewish Mother (Moja żydowska matka, 1982)*. Tym samym Marzyński zaczął rozwijać nowy wątek swojej twórczości, odnoszący się do jego żydowskiej tożsamości, nieobecny w jego polskich filmach z lat 60., ale wyraźnie zaznaczony w *Return to Poland*. W kolejnych latach temat polsko-żydowskich korzeni amerykańskiego dokumentalisty pojawia się w takich filmach, jak *Shtetl (1996)*, *A Jew Among the Germans (Żyd pośród Niemców)*, *Settlement (Osada, 2007)*, *Skibet*, oraz *Never Forget to Lie (Nigdy nie zapomnij klamać, 2012)*.

W osobny zbiór układają się filmy Marzyńskiego poruszające temat polskich emigrantów w USA i ich relacji z krajem ojczystym. Otwierają go wspomniane filmy z lat 60.: *Powrót statku* i *Pożegnanie z ojczyzną*. W latach 80. dochodzą do nich: *Welcome to America (Witamy w Ameryce, 1984)*, śledzący losy czterech emigrantów dekady stanu wojennego, którzy osiedlają się w Chicago, *God Bless America and Poland Too (Niech Bóg błogosławi Amerykę i Polskę też, 1990)*, portret 90-letniego emigranta, jednego z ostatnich żyjących świadków imigracji przechodzącej przez Ellis Island, oraz *Looking for Gorbachev in Poland (Szukając Gorbaczowa w Polsce, 1989)*, w którym autor, koncentrując się na przedstawieniu przemian politycznych i ekonomicznych zachodzących w Polsce, ukazuje na przykładzie jednej rodziny, jak istotną rolę w polepszeniu ich sytuacji materialnej odgrywa wsparcie, jakiego udziela rodzinie żona i matka pracująca od ośmiu lat w Chicago.

Wątek Marzyńskiego, emigranta z Polski, obecny jest we wszystkich jego autobiograficznych dokumentach<sup>2</sup> od *Return to Poland* poczynając, poprzez *My Jewish Mother*, *Shtetl*, *My Rirenment Dreams* aż po *Never Forget to Lie*. Pośród nich najważniejszym tytułem odnoszącym się do tej tematyki pozostaje *Anya (In and Out of Focus)*, opowiadająca o trzech dekadach życia na emigracji rodziny reżysera. Niejako dopełniają problematykę emigracyjną w twórczości Marzyńskiego filmy o Latynoamerykanach w USA, czyli *Duo Bravo* (1992) i *Out of the Shadow* (1990, o emigrantach z Gwatemali), oraz portret młodego Japończyka studiującego w USA *The Americanization of Young Kimoto* (1998). Tytułem osobnym, uzupełniającym powyższą konstelację filmów o doświadczeniu bycia kimś innym w społeczeństwie amerykańskim, jest *Skeen Deep (Na głębokość skóry)*, 1995), godzinny dokument o historii segregacji rasowej w USA i apartheidzie w RPA zrealizowany w ramach szeroko dystrybuowanej dokumentalnej serii *Peoples Century (Stulecie zwykłych ludzi)*, 1995), wyprodukowanej wspólnie przez BBC oraz amerykańską WGBH.

Zdjęcia do filmu *Anya* powstawały przez wiele lat, w okresie gdy Marzyński realizował równolegle większość wymienionych wyżej filmów o tematyce emigracyjnej. Film o córce reżysera w różnym stopniu dotyka problematyki znanej z jego innych dzieł. Utwór ten należy do dokumentów autobiograficznych, odmiany kina faktów prężnie rozwijającej się w USA od lat 80. Formuła osobistego dokumentu, stosowana w różnym stopniu przez Marzyńskiego, stała się kluczową strategią narracyjną większości jego amerykańskich filmów.

Trudno sobie wyobrazić, aby w polskich realiach lat 70., 80. a nawet 90., czyli w czasie gdy powstawały zdjęcia do *Anyi*, można było nakręcić film dokumentujący życie jednej rodziny stopniowo, za pomocą sukcesywnie zbieranego materiału zdjęciowego<sup>3</sup>. Podobny projekt nie powiódł się Krzysztofowi Kieślowskiemu, który po ukończeniu *Pierwszej miłości* (1974) planował kręcenie przez 18 lat filmu o życiu nowo narodzonej córki pary bohaterów tego dokumentu. Choć rozpoczął realizację zdjęć do *Ewy*, *Ewuni* (tak brzmiał jeden z tytułów roboczych przyszłego filmu), to projekt zarzucił. Gdyby go kontynuował, być może powstałby utwór w jakiejś mierze podobny do dzieła Marzyńskiego, jeśli wziąć pod uwagę nie tylko fakt, że Ewa była rówieśniczką Anyi, ale także przyglądając się losom rodziny małej Ewy, która wyemigrowała z Polski do Niemiec, a potem do Kanady. Tam to w 2000 r. odnalazł ją wieloletni asystent Kieślowskiego Krzysztof Wierzbicki i nakręcił zdjęcia do *Horoskopu* (inny z roboczych tytułów nieukończonego przez Kieślowskiego filmu), opowiadającego o życiu rodziny założonej przez małżonków z *Pierwszej miłości*. Film został zmontowany z fragmentów tego ostatniego, a także odnalezionych, a nigdy wcześniej nie wykorzystanych zdjęć do *Ewy*, *Ewuni* oraz materiału zarejestrowanego przez ekipę Wierzbickiego w Kanadzie, w chwili gdy wielopokoleniowa rodzina polskich emigrantów przenosi się do Chicago.

Fiasko projektu zarzuconego przez Kieślowskiego – reżyser tłumaczył swą decyzję względami etycznymi – pozwala lepiej uchwycić odmienny charakter filmu o Anyi. Marzyński, sięgając po formułę dokumentu osobistego, autobiograficznego, nieznaną wówczas w Polsce i zapewne niemożliwą do łatwego urzeczywistnienia w kraju, gdzie nie było prywatnej, profesjonalnej produkcji filmowej, nie stawał wobec tych samych dylematów moralnych czy ograniczeń realizacyjnych. Zbieranie materiałów, które po latach stanowiły budulec dokumentu *Anya*, nie wiązało

się z pytaniem, które zadawał sobie Kieślowski (czy reżyser ma prawo przez sam fakt swojej obecności ingerować w życie obcych sobie bohaterów), gdyż autor opowiadał o sobie i swojej rodzinie, której dobro miał na uwadze w sposób oczywisty. Samo rejestrowanie i wieloletnie gromadzenie materiału nie wiązało się z podjęciem konkretnych zobowiązań produkcyjnych na tym etapie realizacji. Ponadto nie nastroczało problemów, jakie pojawiłyby się, gdyby reżyser zdecydował się kręcić film o obcej rodzinie, gotowej w każdej chwili odmówić uczestniczenia w przedsięwzięciu. W przypadku własnej rodziny taka odmowa, gdyby z jakiś powodów do niej doszło, doprowadziłaby jedynie do pozostawienia zebranych materiałów filmowych w prywatnych zbiorach rodziny Marzyńskich.

Zatem już w samej konwencji opowiadania *Anyi* było coś nie do zrealizowania w kinematografii krajowej, w tym znaczeniu, że formuła filmu autobiograficznego w kształcie, jaki nadał mu Marzyński, wykraczała w okresie realizacji utworu poza zakres form stosowanych wtedy przez filmowców nad Wisłą. Innymi słowy, pomysł na film autobiograficzny o własnej rodzinie żyjącej w Polsce, złożony z sukcesywnie zbieranych materiałów zdjęciowych i dźwiękowych, miał wówczas znikome szanse na realizację w kraju. Polski filmowiec mógł zatem zrealizować podobny projekt, jedynie żyjąc poza ojczyzną. Idąc dalej w tych spekulacjach, można założyć, że gdyby jednak doszło w kraju do urzeczywistnienia podobnego zamysłu, prawdopodobnie powstałyby bliższy dokumentowi Nikity Michalkowa *Ania od 6 do 18* (1993), a zatem mocno ograniczony w przedstawieniach życia codziennego bohaterki i bardziej wychylony w stronę kontekstu społeczno-politycznego, w jakim przyszło dorastać sportretowanej w nim córce reżysera<sup>4</sup>. Kontekst ów odgrywa rolę także w innym filmie o podobnej tematyce, czeskim *Prywatnym wszechświecie* (2011, real. Helena Třeštíková), ale jest niemal całkowicie nieobecny w filmie Marzyńskiego. Jego autor nie buduje równoległego wątku historycznego, z pomocą którego wpisałby kluczowe momenty z życia córki w kontekst wydarzeń społeczno-politycznych w Stanach Zjednoczonych z okresu między prezydenturą Jimmy'ego Cartera a drugą wojną w Zatoce Perskiej. Nie znaczy to jednak, że historia jest nieobecna w filmie ojca o córce. Marzyński czyni swoje doświadczenie wojny, ocalenia z Holocaustu, ważnym punktem orientacyjnym w kluczowych fragmentach filmu. Skupia się jednak na wymiarze uniwersalnym *historii dorastania i dojrzewania młodej kobiety*, jak sam określił główny temat filmu w komentarzu do jednej z początkowych scen.

Życie *Anyi* Marzyński, urodzonej i dorastającej w USA, która po zakończeniu studiów podejmuje pracę nauczycielki w międzynarodowych szkołach na całym świecie, uzupełniają tematy o nie mniejszym znaczeniu dla całości utworu: stawanie się emigrantów z Polski, Mariana i Grażyny Marzyńskich, Amerykanami, ich wspólna „przygoda bycia rodzicem” czy problem ich stosunku do ludzi o odmiennym kolorze skóry. Wyjątkowość filmu nie ogranicza się do rozciągniętego w czasie procesu zbierania materiału filmowego. Kolejne losy rodziny emigrantów z Polski, zaczynających nowe życie w USA w latach 70. XX w., jest tematem rzadko podejmowanym w kinie, a w formie, jaką nadał mu Marian Marzyński, unikatowym. W przeciwieństwie do emigrantów z Ameryki Łacińskiej i Azji przybywsze z Europy Wschodniej nie stworzyli osobnego, rozpoznawalnego nurtu w amerykańskim dokumentalnym filmowym przełomu wieków. Niemniej okres zbierania materiału zdjęciowego do filmu przypadł na czasy rosnącego znaczenia

i eksponowania różnic kulturowych wewnątrz społeczeństwa amerykańskiego oraz kryzysu amerykańskiej tożsamości narodowej pojmowanej w określony i uświęcony tradycją sposób. *Dla niektórych wykształconych i należących do elit mieszkańców Ameryki – pisał o sytuacji sprzed 11 września 2001 roku Samuel Huntington – tożsamość ta zdawała się już czasami nie istnieć. Globalizacja, wielokulturowość, kosmopolityzm, imigracja, substancjonalizm oraz antyracjonalizm wycisnęły swoje piętno na amerykańskiej świadomości. Na pierwszy plan wysunęły się tożsamość etniczna, rasowa i płciowa. W przeciwieństwie do swoich poprzedników, wielu imigrantów stało się łącznikami zachowującymi podwójną lojalność i obywatelstwo. Masowy napływ Latynosów zrodził pytania dotyczące amerykańskiej jedności językowej i kulturowej. (...) Uwielbienie dla różnorodności zastąpiło nacisk na wspólne cechy Amerykanów. Wydawało się, że jedność oraz poczucie tożsamości narodowej zbudowane przez pracę i wojnę w XVIII i XIX wieku oraz wzmocnione przez wojny światowe XX wieku zanikają. W roku 2000 Amerykanie pod wieloma względami stanowili naród w mniejszym stopniu niż w ciągu całego poprzedniego stulecia. Na masztach amerykańskich tożsamości flaga narodowa została opuszczona do połowy, nad nią zaś zaczęły powiewać inne sztandary*<sup>5</sup>.

W tym kontekście bardziej interesujące jest, w jaki sposób Marzyński zarysowuje w swoim filmie proces przystosowywania się rodziny emigrantów do życia w USA, określania swojej odrębności, przy jednoczesnym asymilowaniu się w społeczeństwie amerykańskim. Reżyser przedstawia pewien model tego procesu, powierzając wybranym wątkom rolę swoistych punktów odniesienia, by pozwolić – w pierwszej kolejności odbiorcy amerykańskiemu – zlokalizować Marzyńskich i ich doświadczenie życia w Stanach Zjednoczonych w kontekście doświadczeń Amerykanów mających inne pochodzenie i odmienny stopień zakorzenienia w społeczności USA.

Pierwsze sceny filmu wprowadzają kilka znaczących wątków, z pomocą których reżyser dokonuje autoprezentacji. Scena otwierająca przedstawia czterdziestoparoletniego mężczyznę z kilkuletnią dziewczynką na karuzeli. Domyślamy się, że to ojciec z córką. Karuzela, na której oboje siedzą blisko siebie, gdy świat wokół nich wiruje, w symboliczny sposób ujmuje wspólne koleje ich losu, o których film opowiada. Trwająca kilkanaście sekund scenka streszcza główny temat filmu (chciałoby się opatrzyć go określeniem „familijny”, by zasugerować rodzaj pokrewieństwa z jednym z najpopularniejszych gatunków kina amerykańskiego) – bliską relację między ojcem a córką, której wieloletnie dzieje zostaną przedstawione w następnych scenach. Tymczasem obracająca się karuzela zmienia się w wirujące w studiu telewizyjnym słupy ogłoszeniowe wyklejone ogromnymi reporterskimi fotografiami. Autor dokonuje przeskoku w czasie. Barwna taśma filmowa zmienia się w czarno-białą. Czterdziestoparoletni mężczyzna z karuzeli odmłodził i stojąc przed kamerą TV, wita po polsku zebranych przed telewizorami widzów, zapraszając ich na *Turniej miast*, szlagierowy program z czasów gomulkowskijskiej „małej stabilizacji”. W tym momencie zza kadru odzywa się po angielsku ten sam głos, który przed chwilą mówił po polsku. To autor filmu w kilku zdaniach przybliża widzom swoją historię – telewizyjnego twórcy zza żelaznej kurtyny, przybysza z komunistycznej Polski (w komentarzu nazywa siebie uchodźcą politycznym), jednocześnie człowieka sukcesu, któremu idee współzawodnictwa i indywidualizmu, tak ważne dla amerykańskiej tożsamości narodowej, nie są obce. Temat ry-

walizacji i dążenia do sukcesu określa to, czym Marzyński zajmował się w Polsce i to, co nie przestało być dla niego ważne w Ameryce, którą określa w komentarzu mianem „mekki rywalizacji”. Zresztą temat ten stanowi jeden z centralnych wątków opowiadania o życiu Anyi Marzynski, zmagającej się z problemami w szkole i na studiach, nieustannie spierającej się z rodzicami o swoje postępy w nauce, w końcu jednak odnoszącej sukces jako nauczycielka.

Bożonarodzeniowe sceny stanowią jeden z lejtmotywów filmu. Ten rozpoznawalny znak kulturowej tożsamości bohaterów nabiera szczególnego znaczenia, gdy uświadomimy sobie, że rodzina Marzyńskich nie jest pokazana w trakcie obchodzenia jakiegokolwiek innego religijnego, narodowego (amerykańskiego czy polskiego) święta.

Inny powracający motyw, wprowadzony w pierwszej bożonarodzeniowej scenie (tuż po tej pokazującej *Turniej miast*), to wspólny rodzinny taniec, często do muzyki z filmów Federico Felliniego. Taneczne interludia podkreślają szczególnie rodzaj familiarności panującej między Anyą i jej rodzicami. Więcej tu śmiechu i dystansu nawet do najtrudniejszych spraw niż groźnych pomruków i awantur. Jednocześnie ów taniec jak z Felliniego staje się z czasem rodzajem rodzinnego rytuału, sposobem na świętowanie szczególnych momentów w dziejach rodziny, takich jak wspólnie przeżywane święta, ukończenie studiów przez Anyę czy jej wesele. W scenie opisującej to ostatnie wydarzenie padają zza kadru znamienne słowa reżysera: *Dopiero po ceremonii postanowiliśmy nakręcić taniec, który tańczymy od 30 lat*. Skojarzenie z Fellinim nie jest tu przypadkowe. Marzyński w komentarzu do pierwszej bożonarodzeniowej sceny przywołuje nazwisko włoskiego reżysera jako swego mistrza, a sięgając po motyw tańca pamiętny z finału *Osiem i pół* sygnalizuje obecność w filmie wymiaru autotematycznego. Cytat z archiwalnego zapisu *Turnieju miast* z polskimi i czechosłowackimi celnikami przeciągającymi linę na granicy dwóch państw bloku wschodniego (wyglądający jak scena z któregoś z wczesnych dzieł Miloša Formana), wraz z muzyczno-taneczno-słowną aluzją do Felliniego – określają Marzyńskiego jako twórcę europejskiego, przynależnego do kina lat 60. – dekady jego debiutu. W toku dalszej narracji na ten obraz filmowca z Europy nałoży się bardziej znaczący wątek biograficzny ocalonego z Holocaustu polskiego Żyda. Jednak główną bohaterką dokumentu pozostaje od początku do końca Anya Marzynski. Wszelkie autobiograficzne wtręty i przywołania wprowadzone przez samego reżysera służą określeniu sytuacji córki, lub roli, jaką jej wychowywanie i wzrastanie w kraju, do którego przybyli Marzyńscy, odgrywa w życiu rodziców. Dobrze ujmują to słowa wypowiedane zza kadru w różnym momencie w filmie, np. we wspomnianej scenie bożonarodzeniowej: *Kiedy urodziła nam się córka Ania, zdałem sobie sprawę, że ja i żona również narodziłiśmy się na nowo, jako Amerykanie*, później: *Kiedy Anya skończyła siedem lat, nakręciłem swój pierwszy amerykański film. Pojechałem do Polski, by poszukać swoich korzeni*, oraz w scenie wiosennych porządków w ogrodzie, gdy siedmioletnia Anya rozmawiała z bratem o znaczeniu słowa „żydowski”: *Jedno jest pewne – przyszłość naszych dzieci będzie łatwiejsza do przewidzenia, jeśli wychowają się w kulturze dla nas zrozumiałej. Czy dogonimy je w odkrywaniu tego nowego dla nas świata? czy wreszcie pod sam koniec filmu: Przez te wszystkie lata my, rodzice, pojawialiśmy się w jej życiu i znikaliśmy. Wychowywaliśmy ją tak, jak umieliśmy najlepiej. Teraz Anya i Dominique rozpoczynają własną rodzicielską przygodę.*

Najwyraźniej poszukiwania i dążenia rodziców do kształtowania kulturowej tożsamości córki widać w scenach związanych z edukacją Anyi. Marzyńscy posyłają ją do szkoły publicznej zamiast do prywatnej. Anya spotyka się tam z afroamerykańskimi uczniami i nauczycielami. Na dalszym etapie edukacji (między 10 a 13 rokiem życia) rodzice decydują się wysłać córkę do szkoły żydowskiej, w której jednak nie jest ona w stanie nadążyć z nauką hebrajskiego i dalej uczy się już w szkołach niesprofilowanych w podobny sposób. Gdy Anya nie zalicza pierwszego roku studiów, rodzice wysyłają ją na sześć miesięcy do Izraela. Po powrocie do USA dziewczyna kończy dwuletnie studia nauczycielskie i odkrywa swój pedagogiczny talent. Wkrótce zostaje nauczycielką angielskiego w międzynarodowej szkole w Paryżu. Pracę tę kontynuuje w innych tego typu placówkach w USA, Anglii i Chinach (o tym ostatnim miejscu zatrudnienia Anyi dowiadujemy się pod koniec). Film sugeruje, że efektem kształtowania transnarodowej tożsamości Anyi stał się z jednej strony wybór jej życiowego partnera (ciemnoskóry Brytyjczyk) i wcześniejszy dwuletni związek z Afroamerykaninem Coltonem, a także decyzja o podjęciu pracy nauczycielki angielskiego pracującej w różnych krajach i na różnych kontynentach z dziećmi odmiennych narodowości.

Wielokulturowość i wielonarodowość mieszkańców Ameryki raz po raz zostaje odnotowana w monologu z offu jako element rzeczywistości, który przykuwa uwagę reżysera-emigranta. Tematyka związana z rasizmem zostaje zasygnalizowana już w początkowych minutach filmu (po retrospekcyjnym fragmencie o *Turnieju miast*), gdy Marzyński pokazuje scenę zakupu swego pierwszego domu w USA, podkreślając w komentarzu, że cena posesji spadła z 24 000 do 19 000 dolarów w chwili gdy w sąsiedztwie pojawili się pierwsi czarnoskórzy mieszkańcy. Problematyka ta została w filmie połączona z inną, dotyczącą konfliktów wewnątrzrodzinnych towarzyszących procesowi wychowywania Anyi. Z jednej strony ojciec gotowy zaakceptować wybranych przez córkę partnerów, z drugiej strony matka z dystansem, a czasem wręcz maskowaną niechęcią przyglądająca się ciemnoskórym mężczyznom, z którymi spotyka się Anya. (Recenzent filmu, Dennis Harley, bez wahania określił rodziców dziewczyny słowami: *konserwatywna katoliczka i liberalny Żyd*)<sup>6</sup>.

Urodziny nastoletniej córki, na których zjawiają się ciemnoskórzy koledzy, zostają odnotowane w rodzinnej kronice wideo jako wydarzenie szczególnej rangi. Marzyński mówi w komentarzu: *Po raz pierwszy w naszym polsko-amerykańskim domu mieliśmy afroamerykańskich gości. To była dla nas nowość*. Z jednej z wcześniejszych scen wiemy, że Grażyna, matka Anyi, jest szczególnie krytyczna wobec czarnoskórych Amerykanów (w jednej ze scen piętnastoletnia Anya krytykuje matkę: *Bo mama jest rasistką. Nigdy nie zrozumie, jak mogą się przyjaźnić z kimś, kto nie jest tej samej rasy co ja*). Prowadząc samochód ulicami Chicago Marzyńska podniesionym głosem, po polsku, wypowiada ostre słowa pod adresem Afroamerykanów: *Cholera ciężka. Są na welfare! Trzeba w dupę kopnąć i do roboty zabrać!* A przechodząc na angielski dodaje: *Nikt nie narzeka na Wietnamczyków czy Kambożan, tylko na ludzi, którzy są od stu lat na zasiłku*. Jednak najwyraźniej reżyser ujawnia ten konflikt w scenie swojej rozmowy z żoną na temat Dominique'a, nowego chłopaka Anyi, a zarazem jej kolegi z pracy w Paryżu, który w przyszłości zostanie jej mężem. Po spotkaniu z Anyą i Dominique'em inicjuje rozmowę z żoną, prowadzoną po polsku, by nadać jej poufny charakter, gdyż tuż za ścianą przeby-



wają przyszli narzeczeni. Nim Grażyna zakryje kamerę dłonią – dopominając się tym samym, by dalszy ciąg rozmowy odbywał się bez wścibskiego aparatu – przyznaje, że nie jest zadowolona z nowej sympatii Anyi i uważa, że związki mieszane, białych z czarnoskórymi, nie rokują dobrze. Finał przynosi szczęśliwe rozwiązanie problemu. W ostatniej scenie kamera wolno panoramuje w dół z uśmiechniętej twarzy Grażyny, pokazując ciemnoskórego wnuka Sebastiana, którego trzyma na rękach.

Temat bliskich znajomości Anyi z czarnoskórymi młodzieńcami stanowi jeden z najbardziej wyeksponowanych wątków w całym opowiadaniu Marzyńskiego o córce. Podobnie jak inne, także ten odnosi się do jednej z istotniejszych kwestii określających tożsamość amerykańską<sup>7</sup>. Zdaniem Joe R. Feagina rasizm stanowi istotny element amerykańskiej tożsamości narodowej przełomu wieków: *W Stanach Zjednoczonych rasizm jest wkomponowany w rytmy życia codziennego. Jest czymś realnym i doświadczanym, przynosi korzyści białym i ból tym, którzy nie są biali. Rasizm kształtuje istotną część życia białego i czarnego. Nawet czyjeś narodziny oraz to, kim są jego rodzice, pozostają w zasadniczej relacji z rasizmem, gdyż wybór partnera życiowego podlega określonym ograniczeniom na skutek rasistowskich presji wywieranych przeciw zawieraniu małżeństw mieszanych*<sup>8</sup>. Dodatkowy kontekst wątku afroamerykańskich znajomości Anyi wyznacza sama lokalizacja przedstawianych w filmie wydarzeń, czyli położony niedaleko dzielnicy murzyńskiej rodzinny dom Marzyńskich przy Ellis Avenue w Chicago. Dla współczesnej kultury amerykańskiej to sąsiedztwo ma wymiar szczególny. Właśnie w tej dzielnicy przyszedł na świat pierwszy czarnoskóry prezydent Stanów Zjednoczonych, Barack Obama rozpoczął pracę pośród afroamerykańskiej społeczności<sup>9</sup>, mniej więcej w czasie gdy dziewiętnastoletnia Anya Marzynski nawiązywała znajomość z czarnoskórym Coltonem. W tym samym okresie Peter Gilbert, Steve James i Frederick Marx realizowali jeden z najważniejszych amerykańskich filmów dokumentalnych końca XX w., jakim okazał się *Hoop Dreams (W obręczy marzeń, 1994)*, realizowana przez pięć lat opowieść o dwóch czarnoskórych koszykarzach z biednej dzielnicy Chicago starających się poprzez sport zrealizować swoje amerykańskie marzenie<sup>10</sup>.

Gdyby *Anya (In and Out of Focus)* była filmem fabularnym, można by pokusić się o stwierdzenie, że jego scenarzysta postanowił zbudować analogię między wyborami Anyi, szukającej partnerów wśród czarnoskórych mężczyzn, a wyborem matki, która jako polska katoliczka wyszła za Żyda, co jej rodzina uznała za decyzję kontrowersyjną (mąż-reżyser mówi o tym zza kadru). Obie kobiety przekroczyły tym samym pewne tabu, obecne w społeczności, z której się wywodzą. Marzyński wyraźnie pokazuje, że jego żydowskie pochodzenie stanowi równie ważny element konstytuujący tożsamość jego i rodziny w Ameryce, co jego polskość. Obie te tożsamości, żydowska i polska, są pielęgnowane przez małżonków na własny, rodzinny sposób, z dala od kontaktów z żydowską diasporą czy Polonią.

Religia odgrywa w tym procesie znikomą rolę, choć w powszechnym odbiorze stanowi ona jeden z kluczowych czynników określających tożsamość obywatela USA (*Amerykanie należą jednak do najbardziej religijnych narodów świata i drastycznie różnią się głębokością uczuć religijnych od mieszkańców innych gospodarczo rozwiniętych krajów*<sup>11</sup>). Pokazując sekwencję rodzinnego przyjęcia z okazji piątych urodzin Anyi, Marzyński mówi zza kadru, że *w kraju, z którego pochodzi-*

liśmy, zgodnie z katolicką tradycją świętowało się imieniny. Anya miała imię po świętej Annie. Temat religii najmocniej objawia się we fragmentach zbudowanych z autocytatów z *Return to Poland*, gdy autor opowiada historię swojego ocalenia z Holocaustu. Wspomina katolickiego księdza, który go ukrywał, pokazuje klasztor ojców orionistów, gdzie doczekał końca wojny i spotyka się tam ze starą zakonnica, swą dawną opiekunką. Sceny te służą głównie wprowadzeniu wątku związanego z żydowskim pochodzeniem Marzyńskiego, Zagładą i wojennymi przeżyciami reżysera, dla którego stanowią kluczowe elementy jego własnej tożsamości. Zresztą nie tylko dla niego, bo – o czym dowiadujemy się w trakcie filmu – także dla dorastającej Anyi to istotny punkt odniesienia. Temat jej żydowskiej tożsamości powraca pod koniec filmu, w scenie pokazującej Anyę na próbie przed obrzędem ślubnym. Pod chupą, tradycyjnym żydowskim baldachimem, przygotowują się z narzeczonym do zaślubin. Reżyser mówi zza kadru: *Rodzice Dominique'a mają nadzieję, że ceremonię poprowadzi katolicki ksiądz. Anya się zgodziła, pod warunkiem że będzie też obecny rabin.*

Polskość w życiu tej polsko-amerykańskiej rodziny, jak ją określa Marzyński, manifestuje się przede wszystkim w języku, którym oprócz angielskiego posługują się w rozmowach między sobą głównie rodzice. Anya przeważnie mówi w filmie po angielsku, czasem tylko wplatając w swą wypowiedź pojedyncze słowa lub zdania po polsku. Zna dobrze polski, ale wydaje się on jej językiem rodzinnym, mową znaną jakby tylko rodzicom i dzieciom. Po polsku uczy się liczyć i rozmawia z babcią w scenie w przypominającym Polskę nizinnym krajobrazie otaczającym farmę w stanie Illinois, gdzie wielopokoleniowa rodzina Marzyńskich przeprowadziła się, nim Anya skończyła 10 lat. W innym momencie ojciec, pochylony nad córką jak w pierwszej scenie na karuzeli, opowiada po polsku bajki dorosłej już Anyi (ma 22 lata) w pociągu podczas wspólnej podróży do Europy. W scenie przedstawiającej Boże Narodzenie w domu Marzyńskich w 1997 r., gdy Anya ma 24 lata, oglądamy domowników zaśmiewających się przy rodzinnej zabawie językowej, której sens Marzyński wyklada zza kadru: *Nasza nowa amerykańska tradycja polegała na tłumaczeniu różnych słów na polski.* Jeszcze wyraźniejszym sposobem zaznaczania roli polszczyzny jako swoistej „mowy familijnej” jest zwyczaj spolszczania angielskich imion nowych członków rodziny. Mąż Anyi, czyli Dominique, zostaje nazwany Domkiem, a ich syn, Sebastian, Sebusiem.

Osobne miejsce w filmie zajmuje scena podróży Mariana i Anyi do Warszawy. Ojciec prowadzi córkę na działkę zarośniętą bujną zieloną trawą, gdzie stał przed laty drewniany fiński dom jego rodziców. Odgrywają wspólne „wchodzenie” do nieistniejącego już wnętrza. Marzyński kładzie się na trawie w miejscu, gdzie kiedyś stało jego łóżko. Córka zaśmiewa się z ojca, który jak wiele razy przedtem, w konwencji pół żartem, pół serio mówi córce, często nie wprost, o sprawach ważnych i najtrudniejszych. Wszak właśnie to miejsce, dom rodzinny, po którym nie został kamień na kamieniu, był zmuszony przed laty opuścić jako emigrant polityczny.

Poza kulturowaniem mówienia po polsku i wyjazdami do Polski, Marzyńscy nie podejmują działań zmierzających do osadzenia ich rodziny w polskiej diasporze. Nie biorą udziału w spotkaniach i uroczystościach organizowanych przez Polonię, choć mieszkają w Chicago, mieście zamieszkanym przez blisko półtora miliona Amerykanów przyznających się do polskich korzeni i stanowiących jedną z jego największych grup etnicznych pochodzenia europejskiego. Nie spotykają

się też z innymi emigrantami polskiego pochodzenia czy Polakami odwiedzającymi USA. Nie dyskutują o Polsce, o wydarzeniach w kraju, choć w jednej ze scen Anya i jej koleżanka przebierają się za nobliwe matrony z żydowskich rodzin i parodiują ich zachowanie przed domownikami. W scenie nakręconej w żydowskiej szkole oglądamy Anyę występującą w przedstawieniu nawiązującym do święta Chanuki. Polska tradycja to dla niej bardziej ziemniaki z koperkiem „polish style”, które serwuje ojcu, gdy ten odwiedza ją w Paryżu.

Jednak tak jak nie ma w filmie obrazów kultywowania polskich tradycji, tak nie ma też eksponowania przywiązania do amerykańskich rytuałów. Nie pojawia się amerykańska flaga, nie ma wystawnych wielkomiejskich parad ulicznych, obchodów święta Dziękczynienia czy Niepodległości. Nie mówi się o amerykańskim śnie, a Marzyński, jak słusznie zauważył recenzent „Variety”, nie wspomina ani słowem o swojej karierze w amerykańskiej telewizji publicznej<sup>12</sup>. Jedyny transparent (a nie gwiazdzista flaga) rozwieszony nad domem Marzyńskich ogłasza szczęśliwe zakończenie studiów pedagogicznych przez Anyę. Bowiem najważniejszą wartością dla Marzyńskich jest rodzina, a pokazana w filmie relacja między córką a ojcem daleko odbiega od stereotypowych przedstawień jej podobnych we współczesnym kinie. W miejsce zabieganego lub co gorsza przez lata nieobecnego w życiu rodziny ojca przyglądamy się życiu córki, której towarzyszy nieomal cały czas ojciec-przyjaciel, towarzysz jej wędrówki ku dorosłości, starający się znaleźć odpowiedni międzypokoleniowy język pozwalający być dla córki nie tylko tatą w najbardziej trywialny sposób, ale także budzącym zaufanie doradcą, cierpliwym asystentem w trudnych latach dojrzewania<sup>13</sup>. W tej opowieści, w tej rodzinie, wychowanie i opieka nad dzieckiem, odpowiedzialność za nie nie kończy się wraz z osiągnięciem przez nie pełnoletniości. Rozciąga się na dużo dłuższy czas. Rodzice są odpowiedzialni za doprowadzenie córki do bezpiecznego portu, jakim będzie jej własna rodzina, związek z kimś, kto będzie dobrym mężem i zapewni małżeństwu mocne i trwałe podstawy. Marzyński ukazuje w filmie świat ludzi mających za sobą dramatyczne doświadczenie XX w., przekonanych, że najważniejszą przestrzenią mogącą zapewnić jednostce najtrwalsze podstawy egzystencji nie jest naród czy państwo, ale rodzina.

MIKOŁAJ JAZDON

<sup>1</sup> Marian Marzyński pisał o realizacji tego filmu w swoim blogu pod datą 18 lutego 2015 r.: *Operatorzy, którzy kręcili moje filmy, od czasu do czasu pojawiali się z kamerami w naszym domu, żeby nakręcić taką albo inną scenę. Pięćdziesięciu Ani wydawało się, że jest aktorką w filmie, który kiedyś będzie w kinach, ale ja przez długie lata nie widziałem w tym nic więcej poza filmowymi notatkami. I dalej o tym, że film: *Rodził się w trakcie zdjęć, ale ze świadomością czym jest scena filmowa – taką, jakiej nie mają amatorzy kręcący „home movies”*. Kluczem do selekcji były z jednej strony wyda-*

*zenia w życiu Ani, a z drugiej pojawianie się w nim konfliktów, proces dojrzewania. W fabule zaczyna się od scenariusza, w dokumencie scenariusz rodzi się w montażu. M. Marzyński, *Jeszcze o Ani*, <http://studioopinii.pl/marian-marzynski-jeszcze-o-ani/> (dostęp: 7.03.2016).*

<sup>2</sup> O autobiografizmie w filmach Marzyńskiego pisałem w artykule *Marian Marzyński – autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 42-52.

<sup>3</sup> Ciekawym przykładem realizacji podobnego projektu jest dokumentalny tryptyk Tadeusza Pałki o rodzinie Nowickich, przeprowadzają-

cej się z miasta na wieś, złożony z filmów: *Gospodarstwo* (1979), *Gospodarstwo II* (1980) oraz *Paweł i Magda* (1982).

<sup>4</sup> O tym projekcie, realizowanym przez Michałkowską wspólnie z dokumentalistą Siergiejem Miroszniczenką, pisałem: *Co roku od 1979 do 1991 Michalkow przeprowadzał przed kamerą rozmowy ze swoją córką zadając jej wciąż te same pytania. Czego się boisz? Czego najbardziej pragniesz? Czego najbardziej nie chcesz? Co najbardziej lubisz? Czego najbardziej nie lubisz? Ten bardzo osobisty film nie ogranicza się do pokazania przemiany dziecka w dojrzewającą nastolatkę. To jakby pretekst albo raczej nić, na którą Michalkow nanizuje inne, nie mniej ważne wątki: opowieść o dziejach swojej rodziny i historię artysty tworzącego w państwie totalitarnym. Przede wszystkim jest to jednak film o Rosji, czy raczej Związku Radzieckim i przemianach, jakie zaszły w nim w ciągu 13 opisanych lat i które doprowadziły do rozpadu imperium*. M. Jazdon, *Dokumentalne powroty*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 34, s. 128-129.

<sup>5</sup> S. Huntington, *Kim jesteśmy? Wyzwania dla amerykańskiej tożsamości narodowej*, tłum. B. Pietrzyk, Kraków 2007, s. 18.

<sup>6</sup> D. Harvey, *Anya (in and out of Focus)*, „Variety”, 22 sierpnia 2005, nr 400, s. 34.

<sup>7</sup> *Z kolei kwestie rasy – pisał Huntington – i przynależności etnicznej budzą w Ameryce silne namiętności. Jak twierdzi Arthur Schlesinger junior, przez dużą część swojej historii Stany Zjednoczone „były krajem rasistowskim”. Biali Amerykanie stawiali wyraźną granicę między sobą a Indianami, Murzynami, Azjatami oraz Meksykanami i wykluczali ich z amerykańskiej społeczności*, S. Huntington, dz. cyt., s. 58.

<sup>8</sup> J. R. Feagin, *Racist America. Roots, Current Realities, and Future Reparations*, New York 2001, s. 2.

<sup>9</sup> *Od kwietnia 1992 roku szefował m.in. akcji pod nazwą Project Vote. Zadaniem tej akcji było zachęcenie wyborców murzyńskich, aby rejestrowali się i w ten sposób uzyskiwali pra-*

*wo udziału w głosowaniu. (...) Obama na własne oczy widział ogrom problemów społecznych panujących w dzielnicy Chicago South Side. (...) Równolegle przez 12 lat Obama wykładał prawo konstytucyjne na University of Chicago*, L. Pastusiak, *Kim jest Barack Obama?*, Warszawa 2009, s. 33-34.

<sup>10</sup> *Gdy film w 1994 r. zdobył nagrodę publiczności na festiwalu Sundance, jego producenci z telewizji PBS zdecydowali się przepisać go z formatu wideo, w którym był zrealizowany, na taśmę 35mm i wprowadzić do dystrybucji kinowej. Obraz odniósł ogromny sukces kasowy (7 milionów dolarów przy kosztach produkcji i transferu na taśmę filmową rzędu 550 tysięcy) i udowodnił, że film dokumentalny o tematyce społecznej może przynieść znaczące zyski jako obraz kinowy. Słynny amerykański krytyk filmowy Roger Ebert określił *Hoop Dreams* jednym z największych doświadczeń filmowych swego życia*. Por. J. C. Eblis, B. A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York – London 2005, s. 316-318, oraz A. Kołodyński, *Trudny urok dokumentu*, „Video Club” 1996 nr 9.

<sup>11</sup> S. Huntington, dz. cyt., s. 86.

<sup>12</sup> D. Harvey, dz. cyt., s. 34.

<sup>13</sup> *W lutym 2015 roku polska internautka Ewa, po obejrzeniu Anya (in and out of Focus) w TVP Kultura, wysłała do Mariana Marzyńskiego maila z wieloma pytaniami dotyczącymi filmu o córce. Ten odpowiedział na nie na swoim blogu. Czy było Panu trudno opowiadać o szczęściu? Nie bał się Pan popadnięcia w banał? Marzyński: Co to takiego szczęśliwa rodzina? W moim filmie jest zaledwie proces osiągania momentów szczęśliwości, w którym – każdy z nas – uczestniczymy. Banałność groziłaby tu bardziej autorowi fikcji, w opowieść dokumentalną z góry jest wpisana oryginalność*. M. Marzyński, *Jeszcze o Ani*, <http://studioopinii.pl/marian-marzynski-jeszcze-o-ani/> (dostęp: 7.03.2016).