

# Chrisa Markera podróże w czasie: o dziwnych losach *La Jetée*

ANDRZEJ PITRUS

*La Jetée* (1962) Chrisa Markera to zapewne jeden z najbardziej wyjątkowych filmów w historii kina. W roku 2012<sup>1</sup> został on uznany przez krytyków zaproszonych do udziału w plebiscycie na najlepsze filmy wszech czasów za jedno z 50 najważniejszych dzieł światowej kinematografii. A przecież do połowy lat 90. pozostawał dziełem niemal zapomnianym.

Do spopularyzowania utworu przyczynił się dopiero Terry Gilliam, który w swoich *Dwunastu małpach* (*Twelve Monkeys*, 1995) nie tylko nawiązał wprost do legendarnej dziś krótkometrażówki, ale i umieścił jej tytuł w czołówce jako źródło inspiracji scenariusza. Przedsięwzięcie amerykańskiego reżysera było o tyle karkołomne, że praca Markera to utwór eksperymentalny, w którym klasyczne rozwiązania filmowe zostały niemal w całości zastąpione sekwencją stopklatek. Reżyser już w czołówce określił swoją pracę jako *photo-roman*, tym samym dając do zrozumienia, że jego intencją było przekroczenie formuły filmu na rzecz utworu sytuującego się pomiędzy różnymi sztukami: kinem, fotografią i literaturą. Natomiast *Dwanaście małp* to dynamiczne kino akcji, w którym liczy się intryga, brawurowa inscenizacja i niemal szaleńcze tempo narracji. Gilliam nie nawiązał ani do niecodziennej formy *La Jetée*, ani też nie podjął dialogu z przesłaniem awangardowego dzieła sprzed ponad 30 lat. Zaslugą twórcy *Brazil* jest jednak ponowne rozbudzenie zainteresowania nim.

Marker, decydując się na niemal całkowite<sup>2</sup> zastąpienie ruchu filmowego statycznymi zdjęciami uzupełnionymi narracją zza kadru, poszukiwał nie tyle niecodziennych rozwiązań jako takich, ile języka, który byłby w stanie najlepiej korespondować z problematyką poruszaną w *La Jetée*<sup>3</sup>. Jego film – choć korzysta z klasycznych toposów gatunku science fiction – jest w istocie esejem poświęconym pamięci. Zdjęcia – zgodnie z duchem eseju *O fotografii* Susan Sontag<sup>4</sup> – są pewnym rodzajem protezy wspomnień, sposobem uchwycenia i rozpoznania przeszłości. W warstwie fabularnej Marker opowiada historię człowieka, który jest zmuszany do podróży w czasie, by znaleźć ratunek dla świata zniszczonego w wyniku trzeciej wojny światowej. W czasie wyprawy w przeszłość poznaje bliżej kobietę widzianą niegdyś przelotnie na tytułowym pomoście widokowym lotniska Orly. Rozwiązania fabularne, choć pozornie mieszczą się w repertuarze science fiction i szerszej rozumianego kina popularnego, są tu jednak ledwie zarysowane, bowiem ani wątek sensacyjny, ani melodramatyczny nie realizują się w pełni. Marker spina je jednak bardzo wyrafinowaną klamrą świetnie korespondującą z pro-

blematyką paradoksów pamięci – oto bowiem jego narracja przybiera kształt wstęgi Moebiusa – przedmiotu niemożliwego, obrazującego jednostronną powierzchnię niemającą początku ani końca. W pierwszej scenie bohater, jeszcze jako dziecko, jest świadkiem śmierci mężczyzny zamordowanego przez tajemniczych zabójców; w finale dowiadujemy się, że to właśnie on sam zginął z rąk zamachowców.

Komercyjny w swej istocie projekt Gilliana paradoksalnie zachęcił wielu twórców eksperymentujących do podjęcia dialogu z filmem Markera. Co ciekawe jednak – to kolejny paradoks – artyści, których realizacje omawiam w tym tekście, nie skupiają się na najistotniejszych wątkach *La Jetée*, ale traktują krótkometrażówkę z 1962 r. jako rezerwuar obrazów skłaniający ich najczęściej – choć nie wyłącznie – do zastosowania strategii remiksu. Może to jednak Gilliam jest ich przewodnikiem? W końcu reżyser ten, wpisując zapętloną narrację przejętą od Markera we własną, znacznie bardziej rozbudowaną opowieść spod znaku political fiction, dokonał na swój sposób „bezczelnej” dekontekstualizacji i radykalnego odczytania dzieła sprzed lat.

To nie koniec paradoksów: Terry Gilliam przyznaje <sup>5</sup>, że przed nakręceniem *Dwunastu małp* nie oglądał filmu Markera, podobnie jak wcześniej, realizując *Brazil*, nie czytał książki George’a Orwella *Rok 1984*. Kiedy indziej wspomina natomiast <sup>6</sup>, że w pracy Markera najbardziej urzekła go jej muzyczność, specyficzny rytm montażowy, a nie walory fabularne czy znaczeniowe. Być może zatem – czego nie udało się potwierdzić – Gilliam także zetknął się z eksperymentem Markera w sposób zapośredniczony. Oto bowiem „śledztwo” w sprawie dziwnych losów *La Jetée* wykazuje, że jego odkrycia dokonano wcześniej, jeszcze zanim przebój byłego członka cyrku Monty Pythona trafił na ekrany kin.

W latach 90. XX w. powstały dwa teledyski zawierające w warstwie wizualnej i fabularnej czytelne odniesienia, a nawet cytaty z filmu Markera. Pierwszy z nich zilustrował pochodzącą z 1989 r. piosenkę grupy Sigue Sigue Sputnik pod tytułem *Dancerama*. Grupa, należąca do kręgu brytyjskiej nowej fali, specjalizowała się w tanecznych przebojach z błahymi tekstami <sup>7</sup>. W muzycznym wideo reklamującym singlowy przebój z albumu *Dress for Excess* zespół zainspirował się scenami z *La Jetée* i zainscenizował je z udziałem lidera grupy Tony’ego Jamesa. Bez trudu można rozpoznać scenerię paryskiego lotniska, zwraca też uwagę sugestywny obraz ukazujący mężczyznę podróżującego w czasie <sup>8</sup>.

Do tego samego kadru nawiązał wybitny twórca teledysków Mark Romanek w wideo do piosenki Davida Bowie *Jump They Say*. Promowała ona album *Black Tie White Noise* – uważany za jedno z największych osiągnięć artystycznych twórcy i powstały we współpracy z trębaczem jazzowym, Lesterem Bowie (zbieżność nazwisk przypadkowa). Piosenka i teledysk przynoszą krytykę korporacyjnego „wyścigu szczurów”, a bohater – odtwarzany przez samego piosenkarza – jest poddawany niedookreślonym eksperymentom doprowadzającym go do samobójczego skoku z platformy stylizowanej na wieżę nawigacyjną lotniska Orly. Romanek, któremu bliska jest stylistyka postmodernistyczna, posłużył się tu wieloma odniesieniami: oprócz *La Jetée* zainspirowały go filmy Godarda, a zwłaszcza *Alphaville* (1965), a także *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*, 1971) Stanleya Kubricka. Teledysk zdecydowanie wyróżniał się na tle komercyjnych produkcji początku lat 90., ale i w tym wypadku odniesienia do pracy Markera są programowo powierzchniowe. Można wprawdzie szukać analogii między wizją

totalitarnego państwa zorganizowanego w podziemiach Paryża a światem współczesnych korporacji, ale relacja ta nie przynosi ostatecznie żadnego pogłębionego odczytania *La Jetée*. Romanka fascynują przede wszystkim obrazy.

O żywotności i sugestywności wizji Markera mogą świadczyć także mniej oczywiste nawiązania, jak np. te, które odnajdziemy w teledysku progmetalowej grupy Isis *In Fiction* (2004). Jego bohaterką jest kobieta ukrywająca się przed tajemniczymi postaciami w podziemnym świecie. Częściowo zatrzymane kadry wyraźnie wskazują na to, że twórcy widzieli dzieło Markera. W tym wypadku można mówić jedynie o bardzo swobodnej inspiracji.

Do „remiksowych” odczytań zachęca w pewnym sensie sam reżyser. W czołówce filmu znalazło się określenie *photo-roman*, sugerujące, że podczas realizacji wykorzystano technikę mającą niewiele wspólnego z produkcją utworu kinematograficznego, choć w istocie bazą dla dzieła Markera był film, z którego wyodrębniono poszczególne kadry. Dostępna jest jednak także „wersja” książkowa, ale czytelnicy musieli zaczekać na nią aż do roku 1996, kiedy to Zone Books opublikowało ekskluzywny kolekcjonerski album zawierający znane z filmu zdjęcia oraz zapis narracji czytanej zza kadru przez Jeana Negroni. Wydawnictwo to pozwala na lekturę alternatywną, wyzwoloną z linearności utworu filmowego. W jeszcze większym stopniu sugeruje ją inne dzieło, w którym Marker powrócił do kwestii pamięci. Choć nie jest to kolejna przeróbka filmu, CD-ROM *Immemory* (1998) w istocie rozwija ideę archiwum fotograficznego jako metafory pamięci i dzięki wykorzystaniu nowych technologii pozwala na pełne odwzorowanie jej mechanizmów z nielinearnością na czele.

*La Jetée* nie tylko stał się mniej lub bardziej bezpośrednią inspiracją licznych utworów, ale doczekał się pastiszowej przeróbki. Jej autorem jest Timothy Greenberg – producent telewizyjny mający w dorobku kilka autorskich krótkometrażówek. Jego *La puppé* (2003) to żart będący – jak deklaruje sam twórca – hołdem dla filmu Markera. Greenberg zachował zarówno najważniejsze elementy fabularne, jak i w udany sposób nawiązał do formalnych rozwiązań znanych z oryginału. Bohaterem jego filmu jest jednak nie człowiek, a piesek-zabawka, który podczas podróży w czasie zakochuje się w prawdziwej suczce rasy golden retriever. W finale nieuważny pluszak „ginie” pod kołami samochodu, a głos zza kadru zwraca się wprost do dziecięcej publiczności, zachęcając do zachowania ostrożności podczas przechodzenia przez jezdnię. Zabawny film był prezentowany na wielu festiwalach, gdzie uhonorowano go licznymi nagrodami, z których najzabawniejszą i najbardziej „adekwatną” była ta przyznana na festiwalu Dogfest poświęconemu w całości filmom o psach i z ich udziałem. *La puppé* to sprawnie zrealizowany film dydaktyczny, który podkreślając żywotność dzieła Markera, nie proponuje żadnego nowego jego odczytania, lecz zadowala się beztroską zabawą klasycznym tekstem.

Ciekawszą transformację *La Jetée* znajdziemy w eksperymentalnym filmie animowanym Jorama ten Brinka *Journey Through the Night*<sup>9</sup> (2003). Fabularnie nie wykazuje on żadnej zbieżności z filmem Markera, jednak realizuje podobne strategie – zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i fabularnej. Krótkometrażówka Markera może być odczytywana jako metafora Holokaustu, którym reżyser interesował się już wcześniej, asystując Alainowi Resnais przy realizacji dokumentu *Noc i mgła* (*Nuit et brouillard*, 1955). Podobnie jest w wypadku *Journey Through*



*the Night* – zainspirowanej opowiadaniem Jakova Linda. Choć pozornie jest to błaha groteska, w której mężczyzna podróżujący pociągiem spotyka pragnącego go pożreć kanibala, umieszczenie jej w kontekście pozostałych sześciu opowiadań z tomu *Eine Seele Aus Holz* (1962) i reszty twórczości austriackiego pisarza sprawia, że zostaje ujawniony właściwy sens utworu. Interpretacja *La Jetée* jako narracji poświęconej zagładzie pozwala także nieco inaczej rozumieć decyzję reżysera odrzucającego realistyczne przedstawienie na rzecz statycznych kadrów. Niezależnie od próby odwzorowania mechanizmu działania pamięci – mamy tu bowiem do czynienia ze swoistym zanegowaniem oswojonej przez kino formy obrazowania. Marker staje w pewnym sensie w rzędzie z tymi, którzy uważają<sup>10</sup>, że Holocaust jest rodzajem doświadczenia nienazwanego, o którym nie można mówić wprost, gdyż wykracza ono poza coś, co można określić mianem „wydarzenia historycznego”. Dlatego też o Holokauście pisano często językiem „realizmu figuralnego”<sup>11</sup>, pozwalającym oswoić i zrozumieć to, co w istocie niemożliwe do zrozumienia. Joram ten Brink nawiązał także do tego aspektu *La Jetée*. Zrobił to jednak w sposób kreatywny, nie powtarzając techniki Markera, lecz wprowadzając strategię do pewnego stopnia analogiczną. *Journey Through the Night* zrealizowano oryginalną techniką polegającą na nałożeniu rysunków na materiał nakręcony kamerą z udziałem aktorów. Dzięki takiemu rozwiązaniu świat przedstawiony filmu traci swój realistyczny charakter. Ten Brink nie tylko podkreśla w ten sposób nieco fantasmagoryczny wymiar dzieła, ale także konstruuje wypowiedź, w której zagłada nie zostaje przywołana wprost, choć nadal mamy do czynienia ze świadectwem<sup>12</sup>.

Pograniczny charakter ma przedsięwzięcie zainicjowane przez francuskiego kompozytora Laurenta Saieta, który – podobnie jak wcześniej Gilliam – zwrócił uwagę na muzyczne walory filmu Markera. Projekt zatytułowany *Instant T* powstał dzięki współpracy z kilkoma innymi artystami. Podstawą było wykreowanie ścieżki dźwiękowej stworzonej w pewnym zakresie na podstawie sampli zaczerpniętych z oryginalnego filmu. Na tym etapie twórca współpracował z innym kompozyto-

rem, Patrickiem Müllerem, który odpowiadał za miksowanie dźwięku i produkcję muzyczną. Przygotowany przez muzyków remiks został następnie przedstawiony do opracowania wizualnego, którego podjęli się trzej artyści specjalizujący się w trzech różnych dziedzinach sztuk audiowizualnych: wideo, fotografii i filmie. Ich zadaniem było – zgodnie z wolą pomysłodawcy projektu – odniesienie się do najważniejszych toposów *La Jetée* – problemu upływu czasu, niedoskonałości pamięci, ale także do motywu końca świata oraz związków filmu Markera z cytowanym przez francuskiego reżysera *Zawrotem głowy* (*Vertigo*, 1959) Alfreda Hitchcocka. Twórcy mieli całkowitą swobodę doboru środków wyrazu, ale założeniem Laurenta Saïeta było odejście od dosłowności. Dlatego też w żadnym z trzech segmentów pracy nie znajdziemy cytatów z dzieła Markera, a obrazy swobodnie nawiązujące do *La Jetée* są obecne tylko w ostatnim z nich. Pascal Frament wykorzystał technikę wideo do odrealnienia obrazów nakręconych za pomocą kamery. Jego praca przypomina rodzaj ruchomej grafiki: twórca zredukował bowiem skalę szarości, sprowadzając materiał do czerni i bieli. Niemal afabularna praca ukazuje mężczyznę z niewielką walizką przemierzającego przestrzeń wielkiego miasta.

W drugiej noweli Sylvain Bélot skupił się wyłącznie na pejzażu. Przenikające się w powolnym rytmie fotogramy ukazują metropolię pozbawioną mieszkańców – tak jakby misja bohatera filmu Markera nie powiodła się i doszło do całkowitej zagłady ludzkości.

Gilbert Carsoux chyba w największym stopniu zbliżył się do filmu z 1962 r. Bohaterką jego interpretacji jest kobieta, która znajduje tajemniczą skrzynkę w podziemiach mogących kojarzyć się ze scenarią *La Jetée*, by następnie zawieźć ją na lotnisko Orly – będące miejscem, w którym rozgrywają się dwie sceny spinające kłamrą film Markera. Jego opowieść jest w pewnym sensie możliwą poboczną narracją rozgrywającą się w świecie wykreowanym przez twórcę *Bez słońca*.

Ambitny projekt Laurenta Saïeta jest zapewne jedną z bardziej pogłębionych prób reinterpretacji *La Jetée*. Choć twórca *Instant T* wyszedł od idei remiksu, udało mu się – dzięki konfrontacji własnej kompozycji z trzema strategiami transformacji obrazu – wykreować efekt znaczącego „echa”. Widz niemający świadomości, co zainspirowało pięciu artystów, mógłby nie zwrócić uwagi na relacje ich projektu z filmem Markera. Mamy tu bowiem do czynienia nie tyle z rekonstrukcją czy cytatem, ile raczej z próbą zderzenia własnej wrażliwości z propozycją innego artysty.

*La Jetée* zainspirował także innych muzyków z kręgu awangardy, którzy najczęściej dokonywali „podmiany” oryginalnej ścieżki dźwiękowej, zastąpionej wykonywaną na żywo, w pewnym stopniu improwizowaną kompozycją. Najciekawsze wydają się tu propozycje brytyjskiej grupy Fuzzy Lights grającej muzykę opartą na instrumentarium folkowym oraz austriackiej formacji Radian. Brytyjczycy zaprezentowali własną wersję muzyki do filmu Markera podczas koncertu w Arts Picturehouse w Cambridge (2009). Koncert Radiana w Wiedniu był natomiast elementem większego wydarzenia poświęconego twórcy *La Jetée*. W 2012 r. organizatorzy Viennale poprosili Markera, by zrealizował dla festiwalu krótki trailer reklamowy. Mistrz przyjął propozycję i stworzył zaskakująco zabawny filmik – niestety sam jednak nie wziął udziału w jubileuszowej edycji imprezy, gdyż zmarł w maju 2012 r., na pięć miesięcy przed jej rozpoczęciem. By uczcić pamięć artysty,

przypomniano kilka jego prac, a także wspomniane w tym artykule teledyski zainspirowane *La Jetée*. Sam film natomiast nie tylko otrzymał nową ścieżkę dźwiękową, ale także niemieckojęzyczny komentarz czytany na żywo przez Fritza Ostermayera – znanego austriackiego dziennikarza, pisarza i DJ-a.

Wśród przedsięwzięć zainspirowanych krótkometrażówką Markera jest też polski akcent. Oto bowiem na festiwalu Unsound poświęconym eksperymentalnej muzyce elektronicznej zaprezentowano projekt stworzony przez Steve'a Goodmana (pseudonim artystyczny: Kode9), który zaprosił do współpracy Marcela Webera (znanego jako MFO), Lucy Benson oraz Ms. Haptic, która przedstawiła autorską, alternatywną wersję narracji zza kadru. Przedsięwzięcie zatytułowane *Her Ghost* (2011) miało zdecydowanie bardziej radykalny charakter niż koncerty Fuzzy Lights czy nawet Radiana. Krakowski performance nie tylko polegał na podmianie ścieżki dźwiękowej, ale był również rodzajem audiowizualnego remiksu wyraźnie zmieniającego sens oryginalnego dzieła. Twórcy postanowili bowiem „odzyskać” nieobecną narrację bezimiennej i milczącej bohaterki *La Jetée* i opowiedzieć historię z jej perspektywy.

Film Chrisa Markera, przez wiele lat znany tylko stosunkowo niewielkiemu gronu entuzjastów kina eseistycznego, okazuje się nieustającym źródłem inspiracji dla artystów zajmujących się bardzo różnymi dziedzinami sztuk audiowizualnych. Oprócz omówionych w tym artykule utworów można by wspomnieć o pracach, w których odniesienia do *La Jetée* są mniej bezpośrednie, ale nadal czytelne. W pewnym sensie Markerowi wiele zawdzięczają takie filmy, jak węgierski *Grabarz (A sírásó, 2010)* Sándora Kardosa czy *The Secret Society of Fine Arts (2012)* Andersa Rønnowa Klarlunda. W pierwszym reżyser posłużył się specjalnym aparatem fotograficznym służącym pierwotnie do rejestracji przebiegu wyścigów konnych, co pozwoliło mu uzyskać ciekawy efekt deformacji rzeczywistości ukazanej w serii kadrów zmontowanych w sposób przywodzący na myśl japońskie zwoje emaki-mono. Natomiast projekt duńskiego filmowca jest oparty na wykorzystaniu modelowania trójwymiarowego. Statyczne lub niemal nieruchome kadry zyskały tu charakter przestrzenny bez wykorzystania okularów 3D.

Osobliwa popularność *La Jetée* nie przestaje zaskakiwać. Choć zapewne dziś film ten jest łatwiej dostępny i znany – zapewne dzięki *12 malpom* Gilliana, a także kilku edycjom DVD w Europie, USA i Japonii – to nadal mamy do czynienia z niełatwym w odbiorze utworem eksperymentalnym. Wydaje się, że siła filmu Markera wynika z faktu, iż staje on w jednym rzędzie z tymi realizacjami, których ambicją jest „wymyślenie” kina od nowa, tak jakby nie istniał proces formowania się języka filmu, konwencji gatunkowych czy narracyjnych. *La Jetée* niejako stoi poza czasem i poza historią kinematografii, wytycza ścieżkę, którą paradoksalnie nie można pójść dalej. Choć sam Marker powrócił do idei filmu skomponowanego z fotogramów w esej *Gdybym miał cztery dromadery (Si j'avais quatre dromadaires, 1966)*, trudno sobie wyobrazić, że jego prace mogłyby zapoczątkować rozwój nowego gatunku – nazwijmy go zgodnie z sugestią reżysera fotograficzną powieścią. *La Jetée* nie da się wprost naśladować, a jednocześnie ten trwający mniej niż trzydzieści minut film zapewne nie przestanie fascynować kolejnych artystów próbujących iść pod prąd, bez oglądania się na wypróbowane przez innych strategie twórcze.

- <sup>1</sup> *The Top Greatest Films of All Time*, „Sight and Sound” 2012, nr 8.
- <sup>2</sup> W filmie jest jedno klasyczne ujęcie, trwające zaledwie jedną sekundę. Nieuważny widz może je z łatwością przeoczyć. Jest ono jednak bardzo znaczące, gdyż sygnalizuje zmianę ontologicznego statusu świata przedstawionego.
- <sup>3</sup> W artykule tym nie podejmuję próby interpretacji filmu Markera, skupiając się na jego późniejszych losach. Czytelników zainteresowanych moją próbą odczytania *La Jetée* odsyłam do wcześniejszego tekstu. Por. A. Pitrus, *Fundament pamięci – o „fotograficznej powieści” Chrisa Markera*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 231-236.
- <sup>4</sup> Por. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 150.
- <sup>5</sup> H. Behar, A Chat With Terry Gilliam, [http://www.industrycentral.net/director\\_interviews/TG01.HTM](http://www.industrycentral.net/director_interviews/TG01.HTM) (dostęp: 22.06.2015).
- <sup>6</sup> Por. płytę DVD zawierającą filmy *La Jetée* i *Sans Soleil* wydaną przez amerykańską firmę Criterion, komentarz Terry’ego Giliama.
- <sup>7</sup> Oto drobny przykład z piosenki Dancerama: *Girls are alright / I said boys are alright / Lolita’s alright / So seduce me tonight*.
- <sup>8</sup> W oryginale grał go Davos Hanich. Marker zastosował ciekawe rozwiązanie podkreślające, że nie chodziło mu o dosłownie potraktowany motyw fantastyczny. Hanich w istocie nie przemieszcza się, jest unieruchomiony na specjalnym łóżku, a jego oczy zasłaniają osobliwe gogle. To nie jego ciało przemieszcza się w czasie, lecz raczej jego wspomnienia.
- <sup>9</sup> Na pokrewieństwa utworów wskazuje m.in. anonimowy komentator pisma „De Volkskrant”. Por. <http://www.volkskrant.nl/archief/beeld-voor-beeld-beschilderde-kannibaal~a592968> (dostęp: 22.06.2015). Sam reżyser podkreśla, że nawiązania nie były do końca intencjonalne i wynikały z fascynacji twórczością Markera, czytelnej także w innych filmach ten Brinka. Informacja na podstawie rozmowy przeprowadzonej przeze mnie z twórcą w dniu 16.12.2014.
- <sup>10</sup> Por. np. G. Steiner, *Language and Silence*, Penguin, Harmondsworth 1969, s. 123.
- <sup>11</sup> Por. H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, tłum. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 66.
- <sup>12</sup> Joram ten Brink urodził się po wojnie, ale jego ojciec i inni członkowie rodziny doświadczyli prześladowań ze strony nazistów. Ten Brink poświęcił temu tematowi film *Jacoba* (1989), w którym także zastosował strategię „realizmu figuralnego”. Więcej o tym filmie piszę w: A. Pitrus, *Holokaust i performance*. „*Jacoba*” Jorama ten Brinka, w: *Gefilte film IV. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Wydawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt 2013, s. 125-136.