

Polityczny wymiar przestrzeni prywatnej i publicznej w filmach Pétera Forgácsa

GABRIELA SITEK

Kontakt z moimi filmami, zarówno jako producenta jak i widza, można porównać do przeprowadzania analizy snu; kiedy zanurzysz się w moją twórczość (jeśli jesteś idealnym widzem!); zanurzysz się we własną wyobraźnię, marzenia, uczucia. Zdasz sobie sprawę, że to wszystko mogło się było wydarzyć nam. To nie aktor, który umiera, to on i ona. To my¹.

Péter Forgács

Péter Forgács, niezależny twórca węgierski, od 1978 r. zrealizował ponad 30 filmów i wideoinstalacji. Jego dokumentalne, eksperymentalne filmy *found footage*, spośród których najbardziej znane międzynarodowej publiczności to m.in. pokazane podczas poświęconej mu retrospektywy na festiwalu Etiuda & Anima 2012: *Vagy-vagy (Albo – albo / Either on / 1989)*, film należący do głośnej serii *Privát Magyarország (Prywatne Węgry / Private Hungary)*, przedstawiający skomplikowane relacje dwóch węgierskich rodzin i wykorzystujący ich domowe filmy z okresu komunizmu; stosunkowo niedawny film *Német Egység @ Balatonnál (Niemiecka jedność i Balaton / German Unity @ Balaton, 2011)*, w którym została przedstawiona niezwykła rola Balatonu w powojennej historii Europy Wschodniej, oraz film *Dunai Exodus (Exodus przez Dunaj / Danube Exodus, 1998)*. Ten ostatni z wymienionych opowiada historię ucieczki słowackich i austriackich Żydów przez Dunaj do Palestyny na krótko przed początkiem II wojny światowej i ucieczki do III Rzeszy niemieckich rodzin, opuszczających swoje domy w Bessarabii w obawie przed armią radziecką. *Exodus przez Dunaj* został w 1998 r. nagrodzony Srebrnym Smokiem na Krakowskim Festiwalu Filmowym. W tym filmie Péter Forgács wykorzystał materiał zarejestrowany przez Nándora Andrásovitsa, kapitana jednego ze statków przewożących emigrującą ludność, świadka procesów będących częścią wielkich ruchów migracyjnych spowodowanych przez tragedie wojen XX w. Podczas festiwalu Etiuda & Anima polscy widzowie mieli także możliwość zobaczenia filmu *The Maelstrom: A Family Chronicle (Zamęt – kronika rodzinna, USA, 1997)* przedstawiającego życie rodziny Peereboom, holenderskich Żydów, w latach 30. i na początku lat 40. Prace węgierskiego artysty, które zyskały duży oddźwięk międzynarodowy, to także *The Bartos family (Rodzina Bartos, 1988)*, ze wspomnianej serii *Prywatne Węgry* (Forgács wykorzystał w tym filmie rodzinne zdjęcia i filmy

Zoltána Bartosa, rejestrowane od lat 20. do połowy lat 60.)², czy *Angelos' Film* (*Film Angelosa, Angelos' film*, 1999, z materiałami filmowymi i fotografiami Angelosa Papanastassiou, na których z narażeniem życia dokumentował zbrodnie hitlerowskie podczas II wojny światowej w Grecji).

Obraz Europy XX w. odsłania się filmach Pétera Forgácsa na styku prywatności i zawłaszczających ją procesów wielkiej historii. Bill Nichols we wprowadzeniu do poświęconej artyście monografii *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács (Visible Evidence)* określa jego prace jako *różne pod względem form wyobraźni i mnogości wykorzystanych umiejętności, dzięki którym Forgács przekształca domowe filmy, oryginalnie prywatne i osobiste, przeznaczone dla wąskiego kręgu osób, w niezwykle filmy dla szerokiej publiczności, których celem jest pamiętanie o przeszłości w sposób, znaczący dla naszej przyszłości*³. Wielka historia w filmach Forgácsa jest ukazana zawsze z perspektywy jednostkowego, osobistego doświadczenia umożliwiającego zrozumienie istoty tragizmu procesów, które dotknęły ogromne rzesze europejskiego społeczeństwa. Péter Forgács za swoje filmy, realizowane prawie zawsze we współpracy z eksperymentalnym muzykiem Tiborem Szemző, został uhonorowany w 2007 r. Nagrodą Erazma, przyznaną mu za szczególnie znaczący wkład w rozwój europejskiej kultury, społeczeństwa i nauk społecznych⁴.

Film kompilacyjny

Forgács, któremu reżim komunistyczny uniemożliwił ukończenie studiów na Akademii Sztuk Pięknych, co przyczyniło się do poszukiwania przez niego indywidualnej drogi wyrazu artystycznego poza głównym nurtem sztuki, pracę z filmem rozpoczynał w Studiu Filmowym im. Béli Balázsa (Béla Balázs Film Studio). W 1983 r. założył Private Photo and Film Archive Foundation (PPFA) w Budapeszcie⁵. Filmy przynoszone do organizacji przez prywatnych właścicieli, zachęcanych ogłoszeniami umieszczonymi w prasie, zostały przetransponowane na profesjonalny nośnik Beta SP, a oryginały wróciły do właścicieli. Reżyser, decydując się na wykorzystanie tych materiałów, pogłębia informacje o zapisanych na nich prywatnych historiach przez rozmowy i wywiady z żyjącymi członkami rodziny, spadkobiercami dokumentów filmowych⁶. Rodzinne historie zostają przedstawione tak, aby można je było odbierać w szerszym kontekście.

Bill Nichols we wprowadzeniu do *Cinema's Alchemist* wskazuje na książkę Jaya Leydy *Films Beget Films: A Study of the Compilation Films*⁷. Podkreśla, że Leyda jako pierwszy zdefiniował film kompilacyjny, do którego odwołuje się w kontekście twórczości Forgácsa. Ponownie wykorzystane zdjęcia stały się tu nośnikiem innego znaczenia⁸. Łukasz Ronduda w książce *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* pisze: *praca nad tego typu filmem zaczyna się na stole montażowym. Powstaje on z już istniejących ujęć filmowych. Co warto jest podkreślić, to to, że tego rodzaju filmy są podporządkowane jakiejś idei, nie są czystą dokumentacją czy też rejestracją rzeczywistości*⁹.

Leyda uznaje za prekursora myślenia o filmie jako „materiale historycznym” polskiego teoretyka i wynalazcę Bolesława Matuszewskiego. (...) Matuszewski jako pierwszy zaproponował ustanowienie stale uaktualnianego archiwum z filmami na użytek historyków. Matuszewski był przekonany, iż filmowy materiał nakręcony

w danym historycznym momencie w miarę upływu czasu zyska status bezcennej dokumentacji. Matuszewski świadomie zachęcał do tego, co spontanicznie stworzył Doublier. Uważał on, iż archiwa filmowe zawierające wizualizacje i obrazy wydarzeń historycznych, pozwolą na tworzenie realizacji kompilacyjnych o wydarzeniach, które nigdy nie zostały sfilmowane, a które można obecnie zobrazować („interpretując historię”), korzystając z istniejących w archiwach „gotowych” materiałów¹⁰.

Koncepcja filmu kompilacyjnego Jaya Leydy może się okazać atrakcyjna dla zrozumienia pracy Pétera Forgácsa w aspekcie reinterpretacji przeszłości. Należy jednak podkreślić, że węgierskiemu reżyserowi daleko do traktowania archiwalnych materiałów w myśl Doubliera – w celu przedstawiania wydarzeń, które nie miały miejsca. To realne procesy historyczne w relacji do prywatności są tu przedmiotem refleksji. Materiały archiwalne dopiero w kompilacyjnych realizacjach Pétera Forgácsa stają się wypowiedziami dotyczącymi szerokich procesów społecznych. Przeszają mieć charakter jedynie prywatnej pamiętki, a zyskują znaczenie wypowiedzi artystycznej, niemniej twórca szanuje pierwotne, wąskie, indywidualne, znaczenie.

Forgács rozmowie ze Scottem McDonalodem wskazuje inspiracje – są to dzieła Marcela Duchampa, grupy Fluxus czy kategoria *ready-made*. Reżyser określa w ten sposób charakter swojej pracy¹¹. *Co to jest ready-made? Wywodzi się od „Fontanny” (1917) Marcela Duchampa. Wywodzi się od Josepha Cornella. Ci artyści ponownie przedstawiają przedmioty mające określone znaczenie w kulturze, w której funkcjonują, pozwalając nam zobaczyć je w inny sposób. To samo jest w wypadku mojej pracy z domowymi filmami. Oczywiście przez wiele lat Węgrzy podawali w wątpliwość fakt, że moje prace są sztuką. Uważali, że jestem tylko kolejnym autorem amatorskich filmów domowych*¹².

Reżyser podkreśla kreacyjny aspekt swojej pracy. To jednak dopiero wstęp do skomplikowanej natury artystycznych wyborów. *Wielu filmowców na całym świecie pracuje z domowymi filmami i poddaje recyklingowi inne rodzaje filmów, ponieważ odnajduje [w nich] interesujący i zabawny obszar kultury. Na drugim końcu znajduje się reżyser dokumentów, który wykorzystuje materiały archiwalne, aby zilustrować, idee, ideologie lub indywidualną interpretację wydarzeń historycznych. Moje podejście jest różne od tych dwóch*¹³.

Cechę szczególną swojej metody wiąże z dostrzeżeniem w tych archiwach świadectwa życia prawdziwych ludzi w kontekście historycznym. *Jestem zainteresowany dotarciem pod powierzchnię domowych i amatorskich filmów, do których mam dostęp nie dlatego, że chcę podejść do nich protekcjonalnie, albo aby zobaczyć je jedynie jako przykłady określonych idei, ale ponieważ ujawniają one poziom historii, który nie został uchwycony przez żadne inne kino – poziom historii, którego rządy i duże przedsiębiorstwa handlowe nie postrzegają jako ważny i wartościowy (...)*¹⁴.

Cel eksperymentalnych zabiegów, które przeprowadza Forgács, można określić, przywołując pytanie, które Bill Nichols uznaje za podstawowe w myśleniu o filmie dokumentalnym: *kiedy dokumenty opowiadają historię, to czyja jest to historia? Reżysera czy bohatera? Czy historia ta jasno wywodzi się ze zdarzeń i ludzi w tym uczestniczących, czy to przede wszystkim dzieło reżysera, nawet jeśli bazujące na rzeczywistości?*¹⁵ Oczywiście jednoznaczna odpowiedź na cytowane pytanie jest najczęściej niemożliwa – jak zaznacza Bill Nichols, *jest to kwestia stopnia, a nie*

czarno-białego rozróżnienia¹⁶. W przypadku prac węgierskiego reżysera odpowiedzi można spróbować udzielić, także zachowując stopniowość. Historie przez niego opowiadane wyrosły z opowieści ludzi, bohaterów i realizatorów filmów amatorskich. Jednocześnie są to opowieści Forgácsa, który zarysowuje własne, szersze, pole znaczeniowe tych filmów.

Styl poetycki i performatywny

Bill Nichols w książce *Introduction to Documentary* przywołuje jego filmy w części *What types of Documentary Are There?* – podając je za przykład stylu poetyckiego i performatywnego. Obrazując te dwa style wypowiedzi filmowych, podaje przykład *Free Fall* (z serii *Prywatne Węgry*, 1998) i *Exodus przez Dunaj* (1998)¹⁷. Co szczególnie interesujące, oba style Nichols określa jako awangardowe. Korzenie stylu poetyckiego umieszcza w awangardzie modernizmu. Awangardowość stylu performatywnego według Billa Nicholasa byłaby związana z utratą nacisku na przedstawienie obiektywne, z uznaniem za dominantę subiektywności tradycyjnie obiektywnych dyskursów¹⁸. *Styl poetycki ma wiele twarzy, jednak wszystkie filmy go reprezentujące podkreślają sposób, w jaki głos autorów filmów daje fragmentom historycznego świata formalną jedność estetyczną właściwą samemu filmowi. Niezwykłe przekształcenia domowych filmów w historyczne dokumenty Pétera Forgácsa przedkładają poetyckie, asocjacyjne jakości nad przekazywanie informacji lub przekonywanie nas do konkretnego punktu widzenia*¹⁹.

Dokument performatywny aprobeuje podejście traktujące wiedzę o świecie określoną przez jednostkowe doświadczenie, którego korzenie tkwią w tradycji poezji, literatury i retoryki. W opozycji do takiego podejścia pozostawałaby wiedza polegająca na abstrakcyjnej generalizacji charakterystycznej dla zachodniej filozofii²⁰. *Performatywne dokumenty podkreślają złożoność świata przez podkreślenie jego subiektywnych i emocjonalnych wymiarów*²¹.

Zaproponowana przez Nicholasa klasyfikacja może okazać się szczególnie interesująca dla zrozumienia relacji prywatności, która cechuje archiwalne materiały filmowe i organizację tych treści w kontekście szerokich procesów historycznych. Nichols podkreśla, że *ostatnie performatywne dokumenty starają się zaprezentować to, co społeczne subiektywnie, łączą to, co ogólne ze szczególnym, to, co indywidualne z kolektywnym, i to, co polityczne z osobistym*²². Kolejną cechą charakterystyczną dokumentów performatywnych jest zaangażowanie w przedstawione historie. Dokumenty performatywne są realizacją wypowiedzi skierowanej *od nas o nas do ciebie* lub *od nas o nas do nas* – w czym przejawia się zbieżność z autoetnograficzną perspektywą wypowiedzi²³.

Bill Nichols podkreśla, że filmy performatywne odsyłają do historycznego, społecznego świata, który stanowi o istocie ich znaczenia, mając przy tym właściwości kina eksperymentalnego²⁴.

Chcę zwrócić szczególną uwagę na sposób angażowania widza w przedstawioną opowieść, który przez prywatne losy ma możliwość spojrzenia na historię wielkich procesów społecznych. Tragiczny wymiar historii XX w. może być rozumiany przez widza przez utożsamienie z postaciami jego filmów. Idealny widz według reżysera może uświadomić sobie, że *to wszystko mogło się być*

*wydarzyć nam. To nie aktor, który umiera, to on i ona. To my*²⁵. Kluczowe w twórczości Pétera Forgácsa wydaje się uchwycenie historii XX w. w perspektywie emocjonalnej.

Prywatne zdjęcia rodziny Peereboom

Prywatne obrazy życia rodzinnego, które śledzimy w filmie *Zamęt – kronika rodzinna*, to materiał filmowy nakręcony w latach 30. i na początku 40. XX w. głównie przez Maxa, jednego z trzech synów rodziny Peereboom, holenderskich Żydów. Historia ich życia została przedstawiona linearnie. Chronologiczność sprawia, że początkowo widz, świadomy fragmentaryczności tych zapisów, ma wrażenie niewielkiej ingerencji w archiwalny materiał filmowy. Max poślubia Annie Prin, której macochą jest właścicielka sklepu, dla której pracuje Max. Obserwujemy podróż młodej pary do Paryża, radość z budowy domu w Vlissingen, który jest dla nowożeńców spełnieniem marzeń. 16 grudnia 1938 r. na świat przychodzi pierwsze dziecko Annie i Maxa – Flora.

Znaczna część zdjęć rodziny Peereboom została zarejestrowana w szczególnie radosnych chwilach, co jest charakterystyczne dla materiałów filmowych dokumentujących życie rodzinne. Jedną z pierwszych scen, które zostają przedstawione przez Forgácsa, jest wspólny rodzinny spacer, podczas którego uczestnicy radośnie podskakują, idą, niemal tańcząc. Motyw tańca jeszcze nie raz powraca w filmie – choćby podczas filmowanych wesel.

Charakterystyczne dla kronik domowych jest to, że autoprezentacja jest skierowana do stojącej za kamerą osoby z najbliższego kręgu. Tak Simon Peereboom, kiedy tylko pojawi się przed kamerą, wygłupia się, przedrzeźnia autora zdjęć. Goście wesela Maxa i Annie tańcząc spoglądają i uśmiechają się do kamery. Mała Flora, pierwsze dziecko Annie i Maxa, zwraca się do taty, który dokumentuje ich rodzinne życie. Ernst van Alphen w tekście poświęconym filmom Pétera Forgácsa *Toward a New Historiography. The Aesthetics of a Temporality* za Silverman zauważa, że *ludzie w domowych zdjęciach komunikują nie tylko ideę Rolanda Barthes'a „tak było” ale „kocham cię”*²⁶. Wewnętrzne mechanizmy przedstawionych relacji w prywatnym materiale filmowym rodziny Peereboom są określone przez bliskość. Ten szczególny rodzaj relacji Paul Ricoeur umiejscawia między tym, co indywidualne a tym, co społeczne: *Bliscy – ludzie, którzy są dla nas ważni i dla których my jesteśmy ważni – zajmują swoje miejsce na zróżnicowanej skali odległości w relacjach między sobą a innym. Zróżnicowanie dystansu, lecz także zróżnicowanie w zakresie czynnym i biernym modalności gry dystansu i zbliżenia, która z bliskości czyni dynamiczną relację pozostającą w ustawicznym ruchu: zbliżyć się to poczuć się blisko. Bliskość byłaby zatem odpowiednikiem przyjaźni, owej „philia” celebrowanej przez starożytnych, czymś pośrednim między samotną jednostką a obywatelem, określanym przez przynależność do „politeia”, przez uczestnictwo w życiu i aktywność „polis”*. Tym samym bliscy znajdowaliby się w połowie drogi między „sobością” a „się”²⁷.

Świat bliskich relacji rodziny Peereboom uwieczniony na filmach, mający pierwotnie charakter pamiętki, jest zorganizowany wokół pamięci o narodzinach i śmierci. *Niektórzy z nich [bliskich] będą mnie oplakiwać po śmierci, a wcześniej część z nich miała okazję cieszyć się z powodu mojego przyjścia na świat i z tej*



The Maelstrom: A Family Chronicle, rež. Péter Forgács (1997)



The Maelstrom: A Family Chronicle, reż. Péter Forgács (1997)

okazji czcić cud narodzin oraz świętować nadanie mi imienia, którym odtąd będę się przedstawiał w moim życiu²⁸ – pisze Ricouer. Bliskość widoczna w prywatnych zapisach filmowych odsyła do rozumienia życia jako wartości samej w sobie. Tak Max jako rodzinny kronikarz uwiecznia na taśmie filmowej pierwsze lata życia Flory, a następnie syna Jacques’a Franklina. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar funkcjonowania prywatnych filmów rodziny Peereboom. Zdjęcia te mają wysoką właściwość indeksalną w znaczeniu, które proponuje Bill Nichols: *urządzenia nagrywające (kamery i nagrywarki dźwięku) rejestrują „odciski” (imprint) rzeczy (wyglądy i dźwięki) z wielką wiernością. To nadaje tym „odciskom” wartość dokumentu, w taki sam sposób, jak odcisk palca mający taką samą wartość jak dokumenty identyfikacyjne. Ten osobliwy sens dokumentu czy obrazu, który dokładnie odpowiada temu, do czego się odnosi, jest nazywany właściwością indeksalną*²⁹.

Spojrzenie na rodzinny materiał filmowy jako na dokument epoki umożliwia przyjrzenie się żydowskiej społeczności żyjącej w przedwojennej Holandii. To, co przykuwa uwagę, to ich wzajemny szacunek, miejski, nowoczesny sposób życia połączony z kultywowaniem relacji rodzinnych. Godne uwagi wydają się także aspekty genderowe. Skromny strój plażowy Annie wydaje się nie tyle pruderyjny, ile niefetyszujący jej jako przedmiotu pożądania. Kobiety noszą spódnice, ale także spodnie – jak Annie, gdy jeździ na łyżwach z Maxem. W jednej ze scen uchwyconej w miejskiej scenerii widzimy Annie spacerującą i palącą papierosa. Podział na kobiece i męskie role społeczne nie wydaje się zbyt restrykcyjny. To

macocha Annie jest właścicielką sklepu. Jej pomoc umożliwia młodej parze wybudowanie domu. Pewnym ruchem kładzie jedną z cegieł pod jego budowę, co jako doniosły moment zostaje uwiecznione przez kamerę.

Hitlerowska okupacja Holandii

Chronologicznie przedstawione codzienne życie rodziny Peereboom, którego śledzenie ułatwiają widzowi informacje tekstowe o imionach postaci czy charakterze zarejestrowanych wydarzeń (jak np. podpisy, że na zdjęciach widzimy powstający dom Annie i Maxa, czy że bawiący się ludzie to goście na ich weselu) zostają przeplecione ze zdjęciami ukazującymi zmiany rzeczywistości, w którą wkracza hitlerizm. Informacja o ataku wojsk niemieckich na Polskę także pojawia się w napisie. Ilustracją są morskie fale, które rozbijając się o molo, dosięgają stojących na nim ludzi. Tekstowa informacja o ataku wojsk hitlerowskich na Holandię, Belgię i Luksemburg w 1940 r. zostaje nałożona na jeden z zarejestrowanych na obrazie filmowym spacerów Annie i Maxa z kilkuletnią Florą. Dziewczynka pod opieką troskliwych rodziców stawia pierwsze kroki. Kadr z pozostawionym przez nich wózkem zostaje podniebieszczony. Podpis w filmie informuje o mianowaniu 29 maja 1940 r. Arthura Seyss-Inquarta przez Hitlera Komisarzem Rzeszy okupowanych terytoriów Holandii.

Forgács wykorzystuje też w *Zamęcie* prywatne zdjęcia Arthura Seyss-Inquarta, komisarza Rzeszy w Holandii i jego rodziny, które przedstawiają bardziej zhierarchizowane relacje i skonwencjonalizowane zachowania niż rodziny Peereboom. Tu także zostały uchwycone przez kamerę nieudolne kroki małego dziecka – jest to w tym przedstawieniu jednak gimnastyka – dziecięce zachowanie już poddane racjonalizacji. Filmowa kronika życia Seyss-Inquarta obejmuje także wizytę Heinricha Himmlera wraz z małżonką. Państwo Seyss-Inquart grają z nimi w tenisa. Zdjęciom tym konsekwentnie nadano niebieską tonację kolorystyczną. Podobny zabieg został zastosowany w zdjęciach musztry wojskowej. Chłodna tonacja kolorystyczna podkreśla zagrożenie, jakie niesie ze sobą nazistowska ideologia, którą jest nasiąknięta także sfera życia prywatnego bohaterów. Napisy i głos z offu informują o kolejnych rozporządzeniach początkowo ograniczających wolność społeczności żydowskiej, a następnie o coraz okrutniejszych prześladowaniach. Zostają przywołane tylko informacje, do których dostęp miała rodzina Peereboom w tamtym okresie, co jest jednocześnie kroniką wydarzeń, których byli świadomi, a które miały wpływ na ich istnienie. Brak wzmianek wychodzących poza zakres wiedzy tej rodziny i szerszej społeczności holenderskich Żydów. Rozpoznanie tych wiadomości jako preludium Zagłady realizuje się jednak w świadomości widzów, którzy dysponują wiedzą historyczną. Forgács przedstawia zdjęcia rejestrowane z ukrycia przez R. Rodenburga, przedstawiające aresztowanie przez policję żydowskiej rodziny De Jongów, a następnie wynoszenie ich majątku. Max i Annie zostają zmuszeni do przeniesienia się z Vlissingen do Amsterdamu, jak pozostali członkowie społeczności żydowskiej – o czym informują napisy. Kolejne zdjęcia pochodzą z Amsterdamu, z ul. Geleenstraat 5, gdzie się zatrzymali. 21 września 1941 r. przychodzi na świat Jacques Franklin, drugie dziecko Annie i Maxa. Rodzina otrzymuje wiadomość o śmierci w Mauthausen Louisa i Nico, którzy zostali tam deportowani po aresztowaniu przez policję. *Żydzi pozbawieni zostali prawa*

odwiedzania publicznej przestrzeni – parków, barów, restauracji, teatrów, kaba-retów, kin, centrów sportu, literatury i muzeów. (...) Żyd, który pojawia się w przestrzeni publicznej, musi nosić Gwiazdę Dawida – przywołuje kolejne rozporządzenia głoś z offu i napisy. Następne zdjęcia pokazują rodzinę Peereboom latem, na dachu domu na Jodenbreestraat. Kolejne rozporządzenie nakazuje Żydom wyjazd do obozów pracy w Niemczech. Protesty przeciw prześladowaniom Żydów sprawiły, że posunięcia nazistów były mniej restrykcyjne niż w innych krajach europejskich. Zmuszeni do wyjazdu Żydzi mogli zabrać najpotrzebniejsze rzeczy przedstawione na specjalnej liście, której treść zostaje w filmie przywołana.

ostatnie sceny utrwalone na prywatnych zdjęciach rejestrują przygotowania Maxa i Annie Peereboom wraz z dwójką małych dzieci i macochą Annie do wyjazdu do obozu pracy w Niemczech. Przedstawiają przygotowanie odzieży przez siedzące przy stole kobiety, pijące kawę wraz z Maxem czytającym gazetę, dzieci bawiące się w pokoju – uśmiechniętych, pełnych wzajemnej troski ludzi. 4 września 1942 r. rodzina została deportowana do Auschwitz. Napisy w filmie informują, że jedyną osobą, która przeżyła wojnę, jest Simon Peereboom, uwolniony w 1945 r. z obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie. Jest jedynym spośród wszystkich osób, których historię przedstawił w filmie Forgács.

Polityczny wymiar sfery prywatności

Film *Zamęt – kronika rodzinna* jest zorganizowany wokół opozycji prywatności rodziny Peereboom, do której zostają dopuszczeni widzowie, i hitlerowskiego totalitaryzmu jako rozległego procesu historycznego, który pochłonął także istnienia bohaterów. Napięcie między tymi planami realizuje się w filmie w obrębie samego obrazu, w którym informacje tekstowe i głos spoza kadru przedstawiają wydarzenia historyczne. Informacje o prześladowaniach są zestawione z materiałem filmowym rejestrującym chwile rodzinnego szczęścia. Zestawienie płaszczyzny prywatności i sfery życia społecznego jest w pewnym stopniu naruszeniem pewnego statusu ontologicznego tych tradycyjnie odgródzonych płaszczyzn ludzkiego funkcjonowania w świecie. Dokonuje się dowartościowanie sfery prywatnej – już przez samo umiejscowienie jej w przestrzeni publicznej dyskusji.

Gilles Deleuze w *1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* jako jedną z kluczowych różnic między kinem klasycznym a nowoczesnym przywołuje różnicę przedstawienia relacji między tym, co polityczne, a tym, co prywatne: *Kafka sugerował, że „główne” literatury zawsze zachowywały granicę między tym, co polityczne, a tym, co prywatne, choćby ruchomą, zaś w pomniejszych literaturach to, co prywatne, było automatycznie polityczne i „pociągło za sobą wyrok życia lub śmierci”. I to prawda, że w wielkich narodach rodzina, para, sama jednostka zajmują się własnymi sprawami, nawet jeśli z konieczności wyrażają one społeczne sprzeczności i problemy albo bezpośrednio doświadczają ich skutków. Pierwiastek prywatności może zatem stać się miejscem zdobywania świadomości – o tyle, o ile sięga źródeł czy ujawnia „obiekt”, który wyraża. W tym sensie kino klasyczne stale utrzymywało tę granicę, która utrzymywała korelację między tym, co polityczne i tym, co prywatne, i która za pośrednictwem świadomości umożliwia przejście od jednej siły społecznej do drugiej, od jednego stanowiska politycznego do innego: Matka w „Matce” Pudow-*

*kina odkrywa prawdziwy cel walki swojego syna i przejmując go; w „Gronach gniewu” Forda to matka do pewnego stopnia zachowuje jasność widzenia i to ją zastępuje syn, gdy zmieniają się warunki. Tak nie jest w przypadku kina politycznego, gdzie nie istnieje żadna granica zapewniająca minimum dystansu czy ewolucję: sprawa prywatna łączy się ze społeczną czy polityczną doraźnością. (...) Ważne jest jednak właśnie to, że nie istnieje już „linia generalna”, to znaczy rewolucja od Starego do Nowego czy rewolucja dokonująca skoku od jednego do drugiego*³⁰. Rozpoznanie Deleuze’a (sformułowane wprawdzie w stosunku do kina południowoamerykańskiego) jest bliskie przedstawionej wcześniej koncepcji kina performatywnego Billa Nicholasa. Zestawienie przez Pétera Forgácsa dwóch płaszczyzn – prywatnej i społecznej (jako Wielkiej Historii i udostępnienie prywatności dawno nieżyjących ludzi widzom) – jest właśnie zanegowaniem silnie osadzonej w tradycji europejskiej granicy między tymi przestrzeniami. Sens filmu rozkwita w nieustannej relacji tych przestrzeni. Tak zostaje przedstawiona rzeczywistość wydarzeń, które są przedmiotem filmu – historie prywatne zostają zmiecione przez falę historii. Film Forgácsa jest jednocześnie mechanizmem zwrotnym – rykoszetem tego procesu. To egzemplifikacja prywatności ma na celu rozsądzenie, uwidocznienie irracjonalności, okrucieństwa procesów społecznych, które miały miejsce w Europie XX wieku.

Ku odnowieniu modelu pamięci

Paul Ricoeur, przedstawiając zależność między *dopominaniem [remémoration]*, *zapamiętywaniem i upamiętnianiem*, zwraca uwagę na szczególną właściwość pamięci, która umożliwi powstrzymanie się od atrybucji: *Pamięć jest pod tym względem przypadkiem szczególnym, a zarazem jedynym w swoim rodzaju. Szczególnym o tyle, o ile fenomeny mnemoniczne są podobnie jak inne, fenomenami psychicznymi: mówi się o nich jako o uczuciach i działaniach; to z tego względu przypisuje się je komuś, każdemu, a ich sens jest zrozumiały niezależnie od konkretnych atrybucji. W tej postaci wchodzi zarówno do zgłębianych przez literaturę tezaurusu sensów psychicznych, do trzecioosobowej, męskiej lub żeńskiej narracji powieściowej, jak i pierwszoosobowej autobiografii („od dawna kładłem się spać wcześniej”), a nawet funkcjonują w drugoosobowej inwokacji lub prośbie („Panie, wspomnij nas”). (...) Ta zdolność predykatów psychicznych do samowsobnego ich pojmowania w akcie zawieszenia konkretnej atrybucji kontynuuje to, co nazywamy „psychiką”, a angielszczyzna określa słowem Mind: psychika – Mind to repertuar orzeczników psychicznych, jakimi rozporządza dana kultura. To oznacza, że przypadek fenomenów mnemonicznych jest niepowtarzalny z niejednego powodu. Przede wszystkim atrybucja ta ściśle przylega do konstytutywnego uczucia obecności wspomnienia i do działania umysłu, który go szuka, że jej zawieszenie wydaje się czymś szczególnie abstrakcyjnym*³¹.

Odwołując się do pamięci, możemy zawiesić określoną, konkretną atrybucję, a odnieść się do niej jako do abstrakcyjnego działania umysłu. Ma to związek ze spojrzeniem, które umożliwi przyjrzenie się aktywnościom pamięciowym nie tylko jako właściwym jednostce, ale także jako procesom przynależnym zbiorowości. Forgács, ukazując konsekwentnie dwa plany przedstawienia przeszłości, w istocie odwołuje się do dwóch modeli pamięci. Paul Ricoeur, zarysowując opo-



Danube Exodus, reż. Péter Forgács (1998)

zycję pamięci indywidualnej i zbiorowej, uzupełnia to zestawienie o szczególnie model pamięci wobec bliskich, co może okazać się ważnym kluczem do analizy świata filmu *Zamęt – kronika rodzinna*. Tak więc w obszar historii przychodzi wejść nie z hipotezą biegunowego przeciwieństwa między pamięcią indywidualną a pamięcią zbiorową, lecz z hipotezą głoszącą potrójną atrybucję pamięci: względem siebie, względem bliskich i względem innych³² – wskazuje Paul Ricoeur. Do pamięci zbiorowej odwołuje się Forgács przez przywołanie kronik filmowych o szerokim obiegu społecznym, informacji tekstowych o prześladowaniach społeczności żydowskiej w Holandii pod okupacją hitlerowską. Umożliwiają one widzowi odniesienie się do wydarzeń funkcjonujących w pamięci zbiorowej. Mimo że rejestrowane na początku XX w. filmy funkcjonują na dużym ekranie sali kinowej na nowych zasadach, to ich początkowego przeznaczenia widz jest świadomy – odbiera je jako świadectwo bliskości ludzi, których losy śledzi.

*Pomiędzy czasem osobistym i czasem historycznym realizuje się radykalne napięcie. Oczekujemy, że zobaczymy ślady symptomów dramatycznej historii tych dni w domowych zdjęciach. Ale tak się nie dzieje. Podczas rozwoju wydarzeń historii II wojny światowej i Holocaustu domowe zdjęcia kontynuują pokazywanie szczęśliwych rodzinnych wspomnień*³³ – zauważa Ernst van Alphen.

Ta opozycja uruchamia się poza kadrem. Widzowie dysponują wiedzą o Holocaustcie, która nie jest dana osobom obserwowanym w kadrze.

Péter Forgács wspomina: *Roboczy tytuł „The Maelstrom” brzmiał „To nie może przytrafić się nam”. I oczywiście wykorzystuję napięcie podwójnej świadomości,*

które mamy, patrząc na tych ludzi: po pierwsze – tak jakbylibyśmy tam, a po drugie – z pozycji oddalonej od tamtych wydarzeń o dekady. To powoduje ogromne napięcie. (...) W życiu „nie wiemy”, co nadchodzi. (...) Myślimy, że możemy się zabezpieczyć i nic złego nie nastąpi. Jadę dzisiaj do Ithaca i jestem pewien, że nie wydarzy się wypadek samochodowy – ale kto wie? Podobnie jest z Annie pakującą te drobne rzeczy, które pozwolili im zabrać. Dwie pary skarpetek i nie więcej – ale miejmy nadzieję, wydarzenia przyszłości okażą się porządkiem ³⁴.

Nasza świadomość Holocaustu rzutuje na odbiór uwiecznionego na kliszach rodzinnego szczęścia, co potęgują daty i informacje tekstowe. Napięcie powstaje w kontraście między naszą wiedzą a niewiedzą o przyszłości osób uwiecznionych na filmach. Mechanizmem, który organizuje film w sposób dominujący, jest przełożenie doświadczenia rodziny Peereboom na naszą świadomość historyczną. Jak podkreśla Forgács, widz nie znajduje się w innej sytuacji egzystencjalnej od osób przedstawionych w jego filmie – nie mamy świadomości tego, co dla nas nadchodzi. W tym procesie zagrożenie przestaje być oddalone, historyczne, dochodzi do uświadomienia, czym w wymiarze jednostkowym był Holocaust – dla określonych postaci, do których podczas filmu nie tylko się przywiązujemy, z którymi się utożsamiamy, widząc wspólne z nimi doświadczenia. Forgács uwidocznia irracjonalność wielkich, totalitarnych wydarzeń historycznych w perspektywie prywatnego życia. Najbardziej dramatyczna wymowa filmu realizuje się poza kadrem. Holocaust ucieleśnia się w sferze niewypowiedzenia.

Forgács świadomie określa miejsce swoich działań artystycznych wśród innych dzieł dotyczących Holocaustu. *W dziedzinie filmu naszym kryterium [porównania] powinny być „Noc i mgła” („Nuit et Brouillard”, 1955) Alaina Resnais i „Shoah” („Shoah”, 1985) Claude’a Lanzmanna* ³⁵ – mówi. O filmie *Shoah*, w którym nie zostały wykorzystane żadne zdjęcia archiwalne przedstawiające Zagładę, Tomasz Majewski w tekście „*Sub specie moris*”: *uwagi o „Shoah” Claude’a Lanzmanna* pisze: *Nieobecny czas, projektowany i odnoszony do widzialnej przestrzeni, zostaje złączony z konkretnością obrazu teraźniejszych miejsc. Zbudowanie tej ekwiwalencji pomiędzy percepcją a wyobrażeniem jest jednak w efekcie odbierane jako szczególny rodzaj zdwojenia filmowego obrazu – nietożsamości tego, co ujęcie zawiera w sensie czasoprzestrzennym z nim samym. To, co jest wizualnie obecne w obrazie – nie jest obecne, to, czego w obrazie nie ma, jest stale ewokowane. Lanzmann zderza zatem możliwość/nieвозмоść reprezentacji z tym, co możliwe i niemożliwe w porządku wyobrażenia, co prowadzi do wykreślenia granic Zagłady jako tego, co niewyobrażalne i nieprzedstawiane, a więc absolutne* ³⁶.

Z podobnym procesem mamy do czynienia w przypadku filmu *Zamęt – kronika rodzinna*. Węgierski reżyser zawiesza głos, nie podejmuje się przedstawić Holocaustu. Informuje, że tylko jedna osoba z tych, które reżyser przedstawił w filmie, przeżyła II wojnę światową. Tak zakończony film dodatkowo uruchamia w odbiorcy świadomość tego, że głęboki sens wydarzeń, które nie mogły być przedstawione, wybrzmiał we wcześniejszych minutach filmu. Historia przestaje być dzięki temu odległą, a staje się niemal namacalna – przeżyta jako taka, która może przytrafić się nam.

- ¹ S. McDonald, *Péter Forgács: An Interview*, w: *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács (Visible Evidence)*, red. B. Nichols, M. Renov, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2011, wydanie Kindle, lokacja 554.
- ² Por. P. Kwas, *Cienie zapomnianych przodków według Pétera Forgácsa*, „Kino” 2012, nr 11, s. 42-43.
- ³ B. Nichols, *Introduction*, w: *Cinema's Alchemist...* dz. cyt., lokacja 27.
- ⁴ Tamże, lokacja 34.
- ⁵ Por. *Katalog festiwalu Etiuda & Anima 2012*, s. 145-137.
- ⁶ Por. S. McDonald, dz. cyt., lokacja 358-451.
- ⁷ B. Nichols, *Introduction*, dz. cyt., lokacja 27-34.
- ⁸ Tamże, lokacja 27.
- ⁹ J. Leyda, *Films Beget Films A Study of the Compilation Films*, Hill and Wang, New York 1964, s. 13, cyt. za: Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 50.
- ¹⁰ Ł. Ronduda, dz. cyt., s. 50-52.
- ¹¹ Por. S. McDonald, dz. cyt., lokacja 329-335.
- ¹² S. McDonald, dz. cyt., lokacja 335.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże, lokacja 335-340.
- ¹⁵ B. Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 244.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, s. 99-138.
- ¹⁸ Por. tamże, s. 138.
- ¹⁹ Tamże, s. 106.
- ²⁰ Por. tamże, s. 130-131.
- ²¹ Tamże, s. 131.
- ²² Tamże, s. 133.
- ²³ Por. tamże, s. 133-134.
- ²⁴ Tamże, s. 134.
- ²⁵ S. McDonald, dz. cyt., lokacja 554.
- ²⁶ K. Silverman, *Flesh of my flesh*, Stanford University Press, Stanford 2009, cyt. za: E. van Alphen, *Toward a New Historiography. The Aesthetics of a Temporality*, w: *Cinema's Alchemist...* dz. cyt., lokacja 925.
- ²⁷ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2012, s. 173.
- ²⁸ Tamże, s. 174.
- ²⁹ B. Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny*, dz. cyt., s. 260-261.
- ³⁰ G. Deleuze, *I. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008, s. 435.
- ³¹ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 166.
- ³² Tamże, s. 174.
- ³³ E. van Alphen, dz. cyt., lokacja 907.
- ³⁴ S. McDonald, dz. cyt., lokacja 597.
- ³⁵ *The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell* (Péter Forgács and Bill Nichols in Dialogue), w: *Cinema's Alchemist...* dz. cyt., lokacja 821.
- ³⁶ T. Majewski, „Sub specie moris”: uwagi o „Shoah” Claude'a Lanzmanna, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 907-908.