

Marian Marzyński

Autobiografia dokumentalisty

MIKOŁAJ JAZDON

W dokumentalnych filmach autobiograficznych (można je też nazwać za Miroslawem Przyłipiakiem „dokumentami osobistymi”¹⁾ filmowcy opowiadają o sobie, przedstawiają życie własnej rodziny, wprowadzają nas do swoich domów i w krąg osobistych spraw. Filmy te stanowią rewers tradycji kina dokumentalnego, na której awersie wypisano dążenie do obiektywizmu i maskowania reżyserskich poczynań. Z polskich dokumentalistów najbardziej konsekwentnym realizatorem należącym do tego nurtu kina faktów jest Marian Marzyński. Filmową twórczość tego dokumentalisty można podzielić na dwa okresy. Pierwszy jest związany z Polską i filmami, które realizował w Telewizji Polskiej i Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie w latach 60. Drugi to twórczość filmowca emigranta, kontynuowana najpierw w Danii, dokąd wyjechał w listopadzie 1969 r., a potem w Stanach Zjednoczonych (od sierpnia 1972 r.), gdzie nakręcił najwięcej filmów. Zagraniczne filmy dokumentalne Marzyńskiego to obrazy, w których autobiograficzny pierwiastek jest obecny od początku, od pierwszego filmu duńskiego (*List ze statku Sgt. Lawrence do Polski*, 1969-1970²⁾ i amerykańskiego (*Return to Poland*³, 1981) aż po utwory najnowsze i zarazem najbardziej osobiste (*Anya In and Out of Focus*, 2004, oraz *Life on Marz*, 2007), stając się najważniejszym elementem stylu i strategii autorskiej ich twórcy. Ponadto w ostatnich latach jego twórczość poszerza się o utwory z obszaru literatury dokumentu osobistego. Mam tu na myśli opublikowaną w 2005 r. książkę *Sennik polsko-żydowski* oraz blog *Okiem filmowca* prowadzony od maja 2009 r. na stronie internetowej polskojęzycznej edycji „Newsweeka”.

Kino amerykańskie stanowi istotny kontekst dla filmów Marzyńskiego z wpisaną w nie intencją autobiograficzną. To właśnie w USA nurt filmów autodokumentalnych rozwija się od początku lat 80. szczególnie intensywnie. Jak zgodnie zauważają znawcy tej tradycji, we wcześniejszych dekadach dokumentaliści zdecydowanie unikali podejmowania tematyki autobiograficznej w swoich filmach. Była ona domeną kina artystycznego⁴, filmowców awangardowych, którzy uczynili ją jednym z głównych elementów swojej twórczości, by wspomnieć chociażby dokonania Stana Brakhage’a czy Jonasa Mekasa z lat 60.⁵ Jednak stopniowo autobiografizm jako pewna strategia autorska przenikał do amerykańskiego kina faktów. Drogę do jego coraz bardziej dynamicznego rozwoju utarowały takie filmy, jak quasi-dokumentalny *David Holzman’s Diary* (1967) w reżyserii Jima McBride’a⁶, dzienniki filmowe Edwarda Pincusa⁷ – *Diaries* (1971-1976) oraz mieszający konwencje telewizyjnego dokumentu historycznego z filmem autobiograficznym *Sherman’s March: A Meditation on the Possibilities of Romantic Love in the South during an Era of Nuclear Weapon Proliferation* (1986), zrealizowany przez Rossa McElwee⁸. Rosnąca od lat 80. sprzedaż tanich amatorskich kamer wideo, najpierw analogowych, a w ostatnich

latach cyfrowych, przyczyniła się do gwałtownego rozwoju autodokumentów⁹ w obszarze twórczości niezależnej i amatorskiej¹⁰.

Jim Lane w książce *The Autobiographical Documentary in America* zwraca uwagę na trzy istotne czynniki charakteryzujące dokumentalny autobiografizm jako jeden z najbardziej znaczących nurtów amerykańskiego kina dokumentalnego ostatnich lat. *Po pierwsze* – pisze Lane – *filmy te pokazują, w jaki sposób w filmie dokumentalnym dochodzi do głosu autobiograficzny subiektywizm w przeszłości wyklęty przez dokumentalistów jako niepożądany w kinie faktów. Po drugie, tak zdecydowane umieszczanie przez filmowców siebie w obrębie utworu komplikuje relacje między tym, jak film dokumentalny przedstawia rzeczywistość i jak odnosi się do niej. Po trzecie, w ciągu ponad pięćdziesięciu lat, jakie minęły od chwili pojawienia się tej odmiany filmu faktów pod koniec lat 60., autobiograficzne dokumenty ujawniły całe spektrum formalnych możliwości (wywodzących się zarówno z kina dokumentalnego, jak i literatury autobiograficznej), które zmieniły nasze wyobrażenie o tym, czym film dokumentalny powinien być zarówno w swym wymiarze wizualnym, jak i dźwiękowym*¹¹.

Kręcąc dla amerykańskiej telewizji publicznej PBS *Return to Poland*, czyli zapisując na taśmie filmowej w 1981 r. swój powrót do Polski po dwunastu latach nieobecności, Marzyński wpisywał się w nurt amerykańskiej dokumentalistyki autobiograficznej, której gwałtowny rozwój dopiero się zaczynał. Film ten zawiera podstawowe elementy autorskiego stylu Marzyńskiego, który reżyser rozwijał w kolejnych autodokumentach. Składają się na niego: obecność reżysera w świecie przedstawionym filmu, autorska narracja zza kadru w formie tekstu wypowiedzianego przez Marzyńskiego, konwencja „dziennika z podróży”, filmowanie kamerą z ręki, prowokowanie i stwarzanie przed kamerą sytuacji, które stają się osobnymi scenami filmu, wplatanie wątków i elementów własnej biografii w zasadniczy temat filmu. Do kluczowych wątków z biografii reżysera, powracających w wielu jego filmach, należą: historia żydowskiego dziecka ocalonego z Holocaustu, dzieje rodziny Marzyńskiego, los emigranta. W późniejszych filmach autobiograficznych pojawi się jeszcze jeden istotny element stylistyczny: autocytaty z wcześniejszych filmów, w tym także z *Return to Poland*. Natomiast powstanie i prezentacja filmu *Anya In and Out of Focus* (filmowego portretu córki reżysera) w 2004 r. ujawni jeszcze jeden istotny fakt związany z twórczością autobiograficzną Marzyńskiego. Kilka lat przed powstaniem *Return to Poland* dokumentalista rozpoczął rejestrowanie kamerą filmową (z pomocą swoich studentów amerykańskich, których uczył reżyserii filmowej w Rhode Island School of Design) życia swojej rodziny. To wówczas powstały dwa krótkometrażowe filmy *Anya at 5* (1978) oraz *Anya at 7* (1980), od których reżyser zaczął swoją amerykańską przygodę z dokumentem autobiograficznym.

W *Return to Poland* Marzyński opowiada o sobie, polskim emigrancie żydowskiego pochodzenia, który dwanaście lat po wyjeździe z Polski odwiedza swoją ojczyznę. Kamera przygląda mu się, gdy jedzie pociągiem i patrzy na przesuwające się za oknem krajobrazy, spotyka na dworcu przyjaciół, którzy wyszli go powitać, odwiedza miejsce, w którym stał jego dom rodzinny, i rozmawia z sąsiadką; bohater wędruje po Warszawie śladami swojej wojennej tułaczki, gdy wyprowadzony z warszawskiego getta ukrywał się z matką po aryjskiej stronie¹². W tle tej osobistej opowieści Marzyński przedstawia obraz kraju w środku karnawału „Solidarności”. Konfrontuje wypowiedzi ludzi, których spotkał na ulicy, z oficjalnym, propagan-



Być, reż. Marian Marzyński (1967)

dowym obrazem rzeczywistości przedstawianym w telewizji. Te dwa wątki są ze sobą splecione (to też stanie się istotnym elementem wielu innych filmów tego dokumentalisty), jeden wynika z drugiego. Spotkanie z księdzem, który objaśniał mu Biblię, gdy Marzyński ukrywał się w klasztorze podczas wojny, owocuje wspólną wyprawą do Częstochowy. Tam reżyser filmuje tłumy pielgrzymów przybyłych na Jasną Górę i obecnego pośród nich Lecha Wałęsę, przywódcę „Solidarności”. Zza kadru opowiada historię swojego bycia w Kościele katolickim i odejścia od niego, łącząc ją z refleksją na temat znaczenia wiary i Kościoła w życiu współczesnych Polaków. Szczególny charakter biograficznych przeżyć pozwala Marzyńskiemu opowiadać na ekranie bardzo osobistą historię, która równocześnie nie przestaje być historią o dużo szerszym znaczeniu. Dzięki temu możemy zobaczyć w niej nie tylko doświadczenia konkretnego człowieka, ale całych społeczności: ocalonych z Zagłady, emigrantów, ludzi z pokolenia, które dorastało tuż po wojnie w Polsce.

W późniejszych filmach ten bardzo bliski związek własnej biografii z drugim, równoległe prowadzonym głównym wątkiem filmu odnajdziemy w takich obrazach, jak *Jewish Mother* (1982), *Shtetl* (1994) czy *Settlement* (2008). Kluczowy wątek z biografii reżysera, powracający najczęściej w jego filmach (także w tych wymienionych powyżej), dotyczy jego żydowskich korzeni i wojennych losów jego najbliższych. Autor *Żyda pośród Niemców* (*A Jew Among the Germans*, 2005) jest jednym z nielicznych filmowców dokumentalistów, który opowiada o Zagładzie, mówiąc o swoim życiu, o doświadczeniu ocalonego, w realizowanych przez siebie filmach.

Drugi ważny temat obecny w filmach Marzyńskiego dotyczy doświadczenia emigracji. Po raz pierwszy podjął go w Polsce, realizując swój najbardziej znany film z tego okresu – *Powrót statku* (1963), opowiadający o polskich emigrantach z Ameryki odwiedzających rodzinny kraj po latach rozłąki. Wcześniej zrealizował na ten sam temat reportaż radiowy, a w 1964 r. nakręcił *Pożegnanie z ojczyzną* – krótkometrażowy dokument o Polonusach wracających „Batorym” do USA. Choć w filmach tych Marzyński nie posługuje się kodem autobiograficznym (nie jest jeszcze emigrantem), to jednak w kontekście późniejszych doświadczeń życiowych reżysera, a także filmów, które nakręcił, produkcje te jawią się jako zapowiedź przyszłego losu. W rozmowie, którą przeprowadziłem z reżyserem latem 1994 r., Marzyński mówił:

*W 1981 roku ponownie stanąłem za kamerą i nakręciłem „Powrót do Polski”. W ten sposób zamknęło się pewne koło. Moim polskim debiutem był „Powrót statku” o Polakach wracających po latach z USA do ojczyzny, a moim amerykańskim był mój własny powrót do Polski. Wtedy na pokładzie „Batorego” do głowy mi nie przyszło, że kiedyś stanę się jednym z bohaterów tamtego filmu – emigrantem*¹³.

Po wydarzeniach marca 1968 r. Marzyński zdecydował się wyjechać z Polski. Jesienią 1969 r. znalazł się w Danii, gdzie wkrótce przystąpił do realizacji najbardziej osobistego z ówczesnych swoich filmów, *Listu ze statku Sct. Lawrence do Polski* (1970). Jego podstawę literacką stanowił dziennik reżysera z pierwszych dni na emigracji¹⁴. W ten sposób Marzyński po raz pierwszy połączył w jednym filmie konwencje reportażu i dokumentu osobistego, co stanie się kilka lat później jednym z głównych wyróżników jego amerykańskich filmów. Po latach tak opisał kulisy powstania tego wyjątkowego dokumentu: *W listopadzie 1969 roku znalazłem się w Kopenhadze na pokładzie statku „Sct. Lawrence”, kiedyś pływającego po Missisipi, potem zamienionego w hotel, teraz zakotwiczonego w dzielnicy, która zapoczątkowała na świecie porno. Na tym statku donikąd koczowało pięćuset polskich Żydów, wielu byłych komunistów, i panowała tam wielka spowiedź: „Kto kim był w Polsce? Czy wyrzuceni z kraju, czy nie? Tam wiedzieli, kto ważny, do kogo z góry, do kogo z dołu, a tu? Jaki będzie ten ‘zgnił Zachód’? Jak zacząć nowe życie?”, tak pisałem w dzienniku podróży pasażera zajmującego kabinę nr 37; byli tam ze mną moi rodzice, Grażyna i nasz dwuletni syn Bartosz. Zobaczyłem w tym film. Udało mi się ściągnąć ekipę telewizji duńskiej. Statek był ciemny, namówiłem ich na wymianę ponad tysiąca słabych żarówek na stuwatowe, zaczęliśmy filmować „List ze statku Sct. Lawrence do Polski”, pokazany w telewizji duńskiej. Jakiś krytyk napisał, że był to głos wołającego na puszczy. Nie znamy tej puszczy, ani wołającej osoby, ale pozostało wrażenie dramatu. Oczywiście był to film dla polskich widzów, tylko takich znalazłem*¹⁵.

W październiku 2010 r. Marzyński zaprezentował po raz pierwszy w Polsce film nakręcony na duńskim statku pod koniec 1969 r. Z materiałów, które weszły do *Listu ze statku Sct. Lawrence do Polski*, powstał film pod nowym tytułem *Skibet* (1970-2010). Reżyser wykorzystał w nim wcześniej niepublikowane wywiady z mieszkańcami statku „Sct. Lawrence”. Nagrał je razem z operatorem Kurtem Weberem w 1970 r. i od tego czasu przechowywał w swoim archiwum filmowym. Jednym z rozmówców był on sam. Choć nagranie nie zachowało się w całości (zaginięła taśma z dźwiękiem), to dziś – poza wartością historyczną – stanowi dowód, że już wówczas jego autor traktował kamerę jak narzędzie służące do zapisywania własnej biografii. Ważny krok w tym kierunku reżyser poczynił już wcześniej, tuż przed wyjazdem z Polski w 1969 r. Ten sam operator i marcowy emigrant, Kurt Weber, wykonał niema kamerą serię ujęć dokumentujących wygląd warszawskiego mieszkania Marzyńskich tuż przed rozpoczęciem pakowania i po spakowaniu całego dobytku. Materiał ten reżyser wywiózł z Polski i wykorzystał w swoim amerykańskim debiucie *Return to Poland*. Trzeba zatem rozszerzyć pojęcie autobiografistyki filmowej Marzyńskiego, włączając do niej oprócz ukończonych filmów także nakręcone materiały filmowe, zbierane przez dokumentalistę i gromadzone w prywatnym archiwum. Praktyka ta stała się jednym z kluczowych działań twórczych tego filmowca po wyjeździe z Polski. Jako autor-dokumentalista Marzyński często sięga do swego archiwum, cytując w kolejnych filmach ujęcia i sceny z wcześniej nakręconych i rozpowszechnianych filmów, jak również ma-

teriały dotąd niewykorzystywane. Obok filmów upublicznionych i dystrybuowanych ma na koncie realizacje, które nie były dotąd prezentowane – jak na przykład film o japońskim studencie, który mieszkał w chicagowskim domu Marzyńskich, zatytułowany *Americanization of Young Kimoto*.

Temat emigracji, obecny w wymienionych i opisanych wyżej filmach, odnajdziemy w kolejnych utworach Marzyńskiego i materiałach gromadzonych w jego archiwum filmowym. Po *Liście ze statku Sct. Lawrence do Polski* powstała *Hatikwah* (1970) – dokument o młodych emigrantach z Polski, którzy na duńskim statku nie tylko mieszkają, ale kontynuują swoją działalność artystyczną, grając tradycyjną muzykę żydowską w zespole utworzonym jeszcze w Polsce. W przerwach między kolejnymi piosenkami opowiadają przed kamerą o tym, czym dla nich był wyjazd z Polski i przyjazd do Danii. Film został po raz pierwszy zaprezentowany publicznie w październiku 2010 r. w Poznaniu¹⁶. Pracując i mieszkając w Danii, Marzyński nakręcił jeszcze jeden film dotyczący poniekąd tematu pomarcowej emigracji Polaków żydowskiego pochodzenia. Był to *Stalin na zamku Hamleta* – reportaż z planu filmu fabularnego *Den foerste kreds* (*Pierwszy krąg*, 1971), który w Danii na podstawie prozy Aleksandra Sołżenicyna realizował inny emigrant z Polski, Aleksander Ford.

Po przyjeździe do USA Marzyński z pomocą swoich studentów z Rhode Island School of Design w Providence dokumentował życie swojej rodziny, czyli pierwsze doświadczenia polskich emigrantów w USA. Materiały te wykorzystał w swoich późniejszych filmach – *Anya In and Out of Focus* i *Life on Marz*. O pierwszej wizycie emigranta w kraju opowiadał wspomniany już *Return to Poland*. W filmie *Welcome to America* (1984) reżyser śledzi losy czwórki polskich emigrantów z okresu stanu wojennego, którzy z obozu przejściowego w Austrii trafiają do Chicago. Marzyński towarzyszy im z kamerą przez kilka miesięcy, przyglądając się, jak układają sobie życie na obczyźnie. O emigracji opowiada także w filmie o Franku Popiołku *God Bless America and Poland Too* (1990), w portrecie meksykańskiej rodziny *Duo Bravo* (1992) czy w *Shtetl* (1996), w którym porusza temat losu żydowskich emigrantów po Holokauście. Bywa, że nawet w filmach, które zasadniczo nie dotyczą emigracji, temat ten pojawia się jako wtrącenie, dygresja, wątek poboczny. W *Looking for Gorbachev in Poland* (1989) Marzyński pokazuje Polskę w przededniu przemian ustrojowych, spotyka się z premierem Mieczysławem Rakowskim i działającymi w podziemiu Januszem Onyszkiewiczem i Maciejem Szumowskim. Szukając śladów nadchodzących przemian ekonomicznych, przypatruje się prywatnym przedsiębiorcom próbującym pomimo trudności i ograniczeń rozwijać własną działalność gospodarczą. Przed ambasadą amerykańską poznaje dwudziestoletnią warszawiankę, która pragnie wyjechać z Polski, upatrując w emigracji zarobkowej szansy na lepszą przyszłość. Jednak najważniejszą bohaterką filmu okazuje się pani Olimpia – Polka z Chicago i znajoma Marzyńskich, która po ośmiu latach nieobecności przylatuje do swojej rodziny. Na lotnisku wita ją mąż i dwóch synów, którzy zdążyli się ożenić i ałożyć własne rodziny, gdy matka była poza Polską. Z pomocy finansowej przesyłanej przez mamę korzysta nie tylko najbliższa rodzina. Pani Olimpia okazuje się najbardziej skutecznym „reformatorem”, jakiego reżyser spotyka podczas swej reporterskiej wędrówki. W rozmowie z Marcinem Giżyckim z 1993 r. Marzyński mówił: *Dramat przeszczepienia się ze starej kultury do nowej, cała tajemnica tej mozaiki etnicznej, jaką jest społeczeństwo amerykańskie – oto, co mnie pasjonuje. Dotykałam tych problemów właściwie w każdym filmie. Raz jest to amnestia dla*



Powrót statku, reż. Marian Marzyński (1963)

*nielegalnych emigrantów, innym razem podróż do Meksyku z byłymi nielegalnymi emigrantami z tego kraju, którzy właśnie otrzymali papiery i mogą legalnie powrócić do stron swojego dzieciństwa, pełnego nędzy i dramatów; kiedy indziej 95-letni Frank Popiołek, który jedzie do Polski, do wioski Jaślany, którą opuścił przed 80 laty, mówi, że różnica między Polską i Ameryką jest taka, że Polacy nie wiedzą „how to do things”, a Amerykanie wiedzą. Ale za to – mówi – jego serce jest w Polsce*¹⁷.

How to do things dla przybywającego do Ameryki Marzyńskiego oznaczało znalezienie sposobu na nawiązanie kontaktu z nowym, nieznanym mu odbiorcą, odkrycie metody uprawiania zawodu filmowca dokumentalisty w taki sposób, aby zachowując własny styl, wpisać się w amerykańską formułę dokumentalistyki telewizyjnej. Sposobem tym okazało się przyjęcie postawy „reportera – przybysza z Europy”, który podejmując kolejne tematy filmowe, akcentuje ich związek z własną biografią. O ile w przypadku takich filmów, jak *Return to Poland*, ten związek stawał się dominantą tematyczną filmu, o tyle w innych był sygnalizowany w tekście zza kadru – który u Marzyńskiego stanowi podstawowy sposób uobecniania się autora i zaznaczania jego perspektywy spojrzenia w utworze – oraz przez samą obecność reżysera w świecie przedstawionym filmu. Spotkania z bohaterami nie wydają się przez to spotkaniami zorganizowanymi dla potrzeb filmu, ale są zawsze – w jakimś stopniu – jego prywatnymi spotkaniami, które zapisuje za pomocą kamery i mikrofonu. Rozpoczynając opowieść filmową *My Retirement Dreams* (1998) o mieszkających na Florydzie amerykańskich emerytach, podkreśla w komentarzu zza kadru, że sam właśnie zbliża się do wieku emerytalnego i realizując film, szuka odpowiedzi na pytanie, czym jest przejście na emeryturę, czy w ogóle warto, lub raczej, czy on sam powinien kiedykolwiek rozważyć możliwość dobrowolnego przejścia w stan spoczynku zawodowego. Marzyński nie rezygnuje z okazji, by wskazywać za każdym razem na relacje łączące go z bohaterem filmu – tę samą narodowość, wspólne doświadczenie emigracji, zawód lub dawną znajomość. Dzięki temu nadaje swoim filmom charakter osobistej wypowiedzi, przy czym jest to kategoria stopniowalna. Zapewne najbardziej osobistymi filmami są *Jewish Mother*, *Anya In and Out of Focus* czy *Settlement. W Warsaw File* (1983) czy *Chopin's Heart* (2005), choć także obecny przed kamerą, reżyser w znacznie mniejszym stopniu odwołuje się do swojej biografii. Te ostatnie produkcje należą

do kluczowej kategorii filmów Marzyńskiego – swego rodzaju autorskiego gatunku, który sam dla siebie stworzył. Można je określić mianem „filmowych dzienników z podróży do Polski”. Do tej kategorii należą najważniejsze filmy Marzyńskiego: *Return to Poland*, *Warsaw File*, *Looking for Gorbachev in Poland*, *Messenger to Poland* (1989), *God Bless America and Poland Too*, *Shtetl*, *Ja*, *Gombro* (2004), *Chopin's Heart*, *Settlement*, *Jewish Blues* (2010).

Metoda realizacji zdjęć filmowych kamerą, która jest nieustannie w ruchu, zapisywanie „życia na gorąco”, filmowanie rozmów w pociągach, samochodach, mieszkaniach, na ulicy, w sposób spontaniczny, niejako z marszu, unikanie konwencji „gadających głów” wywodzi się z tradycji francuskiego *cinéma vérité*, którego doświadczenia Marzyński prznosił na polski grunt w latach 60.¹⁸ W realizowanych poza Polską filmach autor *Powrotu statku* jeszcze śmieiej korzystał z metody francuskich dokumentalistów, w istotny sposób ją modyfikując. O ile filmy Jeana Roucha, Louise'a Malle'a czy Marcela Ophülsa przybierały formę eseju, o tyle Marzyński konsekwentnie dążył do nadania swym dokumentom charakteru mniej lub bardziej osobistej wypowiedzi, uczynienia ich w mniejszym lub większym stopniu autodokumentami.

Doświadczenia francuskich filmowców miały też wpływ na rozwój dokumentu autobiograficznego w USA, na co zwraca uwagę Jim Lane, wymieniając w pierwszej kolejności Roucha i Jean-Luca Godarda oraz ich dokonania związane z filmem autotematycznym. *Zainspirowani tymi doświadczeniami, twórcy autobiograficznych dokumentów posłużyli się strategią filmu refleksywnego do zaprezentowania na ekranie codziennego życia filmowca. W efekcie autobiograficzne filmy dokumentalne stanowią w amerykańskim kinie faktów przykład najbardziej konsekwentnego zastosowania wypowiedzi autotematycznej*¹⁹. W filmach dokumentalnych Mariana Marzyńskiego autotematyzm pojawia się już w utworach nakręconych w Polsce. W 1966 r. powstaje krótkometrażowe *Kino*, oparte w całości na werkach wykonanych przez Tadeusza Rolkego na planie kręconych w Polsce scen do hollywoodzkiego filmu *Noc generałów* (1967) Anatole'a Litvaka. W dwóch innych autotematycznych dokumentach Marzyńskiego możemy doszukiwać się jeśli nie motywów autobiograficznych, to przynajmniej aluzji. *Przepraszamy za usterki* (1966) to reportaż opowiadający o kulisach telewizji, a zatem miejscu pracy zawodowej Marzyńskiego. W zrealizowanym rok wcześniej z Krzysztofem Szmagierem *Przed turniejem* pokazał siebie i swoich współpracowników przygotowujących kolejny z jego autorskich programów telewizyjnych. W nakręconym w Danii reportażu *Stalin na zamku Hamleta* opowiedział o pracy ekipy filmowej Aleksandra Forda, tak jak on emigranta, który w tym samym kraju, co Marzyński, kontynuuje pracę reżysera filmowego. W *Return to Poland* autotematyzm dopełnia wypowiedź autobiograficzną. Marzyński umieszcza w filmie materiały filmowe nakręcone w swoim warszawskim mieszkaniu w listopadzie 1969 r. Filmując kamerą z ręki pochód pierwszomajowy w Warszawie w 1981 r., kieruje obiektyw aparatu na ekipę telewizji polskiej realizującą transmisję na żywo i w komentarzu zza kadru zwraca uwagę na statyczność relacji przygotowywanych za pomocą kamer telewizyjnych ustawionych na statywach. W innej scenie pojawia się powracający w filmach Marzyńskiego motyw – w mieszkaniu Monetów (małżeństwa spotkanego na warszawskiej ulicy) reżyser filmuje ekran telewizora, na którym widać transmitowany pochód pierwszomajowy. Zabieg ten – nazywany „filmem w filmie” – odnajdziemy na przykład w *Warsaw File* czy *Looking*

for *Gorbachev in Poland*. Pierwszy z tych filmów ma generalnie charakter autotematyczny. Marzyński opowiada w nim o pracy amerykańskich korespondentów telewizyjnych w Polsce. W drugim pojawia się scena spotkania z Maciejem Szumowskim, krakowskim dziennikarzem, dokumentalistą i opozycjonistą, który na ekranie domowego telewizora demonstruje Marzyńskiemu odtwarzany na magnetowidzie własny dokument wideo o protestach robotniczych w Nowej Hucie.

W późniejszych filmach – jak chociażby w *Shtetl* – Marzyński cytuje swoje wcześniejsze utwory. „Film w filmie” staje się tutaj autocytaatem. Stopniowo staje się regułą, że im bardziej autobiograficzny film kręci Marzyński, tym więcej w nim odniesień autotematycznych. W *Life on Marz* reżyser opowiada o swojej pracy wykładowcy reżyserii, jaką podjął po przyjeździe do USA na początku lat 70. W dokumencie tym umieścił liczne fragmenty etiud filmowych nakręconych przez swoich studentów, a także sceny pokazujące współczesne życie jego wychowanków, których odnajduje podczas podróży po USA. Prawie każdy pracuje w zawodzie związanym z produkcją filmową lub telewizyjną. Razem z Marzyńskim odwiedzamy plan filmu fabularnego, który realizuje jeden z jego byłych studentów, zaglądamy przez okno do dawnego mieszkania Orsona Wellesa, z którym współpracował inny wychowanek Marza (jak nazwali Marzyńskiego jego amerykańscy uczniowie), wchodzimy do szkolnej sali kinowej, gdzie reżyser oglądał ze swoimi podopiecznymi filmy Federico Felliniego, swego ulubionego autora. Muzyka z filmów twórcy *Osiem i pół* nieustannie przewija się w tle *Life on Marz*, dodatkowo wskazując na autotematyczny charakter filmu.

Filmowy portret córki Marzyńskiego jest zarazem zwieńczeniem dotychczasowej drogi twórczej reżysera i otwarciem jej nowego rozdziału. *Anya In and Out of Focus* to również najbardziej osobisty utwór Marzyńskiego, w którym tendencja autobiograficzna osiąga kulminację. Film jest efektem blisko trzydziestu lat zbierania materiałów filmowych o Ani Marzyńskiej – od momentu jej narodzin do chwili, gdy w wieku dwudziestu dziewięciu lat staje na ślubnym kobiercu. Odnajdujemy w nim wszystkie elementy obecne we wcześniejszych filmach Marzyńskiego. Opowieść o córce i ojcu jest tu prowadzona równolegle. Przyglądamy się, jak Ania dorasta, a jej ojciec rozwija swoją karierę dokumentalisty i nauczyciela w szkole filmowej w USA. Marzyński wplata do filmu także wątek losu emigranta szukającego swego miejsca w nowym kraju, jednak przede wszystkim prezentuje siebie jako ojca dorastającej córki, rodzica, który staje przed nowymi wyzwaniem.

Film rozpoczyna się – jak wiele produkcji Marzyńskiego – od autoprezentacji twórcy, który tym razem przywołuje fragment jednego ze swych polskich programów telewizyjnych (w *Life on Marz* cytuje *Powrót statku*). Jest to tylko jeden z autorefleksyjnych motywów, które znajdujemy w tym filmie. W scenie, w której reżyser po raz kolejny powraca do Warszawy, aby pokazać córce miejsca związane ze swą młodością, Marzyński nawiązuje do pamiętnej sceny z *Return to Poland*, w której staje na zachowanym betonowym progu swego nieistniejącego już domu. Tym razem znów odwiedza miejsce, w którym stał fiński domek jego rodziców. I ponownie, jak w filmie z 1981 r., staje na betonowych schodkach, które kiedyś prowadziły do wnętrza mieszkania. Obok niego staje córka. Chwilę później, brnąc przez wysoką trawę, którą zarosła działka, ojciec stara się opisać Ani, jak wyglądało wnętrze domu, jak były rozstawione meble, gdzie stało jego łóżko. W innym fragmencie filmu odnajdujemy autotematyczny motyw, który po raz pierwszy pojawia się w twórczości re-

żysera. Oto Marzyński pokazuje Anię, która poirytowana nieustanną obecnością kamery protestuje przeciwko byciu filmowaną przez ojca. Tym samym reżyser zwraca naszą uwagę na szczególną sytuację filmowania prywatnych przestrzeni życia rodzinnego. O ile w scenach początkowych, rejestrowanych przez studentów Marzyńskiego, uczestniczyliśmy w uroczystych momentach z życia kilkuletniej Ani, o tyle w momencie gdy reżyser sam staje za kamerą, czy raczej z kamerą, wchodzimy coraz bardziej w prywatne życie polskich emigrantów. Dowiadujemy się o kłopotach Ani w szkole, poznajemy jej kolejnych czarnoskórych adoratorów i przyglądamy się, jak na nich reagują jej rodzice. Obserwujemy, jak w ciągu kolejnych miesięcy i lat Ania dojrzewa i odnajduje swoje miejsce w świecie.

Materiał do filmu był zbierany systematycznie, dzięki czemu zmiany w życiu bohaterki dokonują się niejako na naszych oczach. Wykorzystanie przez Marzyńskiego amatorskiej kamery wideo zbliża ten dokument do takiej odmiany filmu autobiograficznego, której twórcami nie są zawodowi filmowcy, ale ludzie spoza branży, amatorzy koncentrujący się w swych osobistych dokumentach na przedstawianiu przede wszystkim swojego życia rodzinnego. Tak długie i konsekwentne rejestrowanie kamerą życia codziennego własnej córki czyni z *Anyi* utwór wyjątkowy. Słynne filmy dokumentalne, w których ich twórcy wracają co parę lat do swoich bohaterów – jak seria Michaela Apteda zapoczątkowana filmem Paula Almada *Seven Up* z 1964 r. (Apted wraca do bohaterów co siedem lat; ostatnia nakręcona dotąd część cyklu nosi tytuł *49 Up* i powstała w 2005 r.) czy filmy niemieckiego dokumentalisty Wilfrieda Junge o mieszkańcach brandenburskiego miasteczka Goltzow realizowane od 1961 do 2007 r. – dają autorom możliwość przyglądania się przez wiele lat życiu tych samych osób, ale wyłącznie z zewnątrz, z punktu widzenia życzliwego obserwatora, który jednak nie jest członkiem rodziny czy danej społeczności. Tymczasem perspektywa spojrzenia Marzyńskiego jest odśrodkowa – oglądamy życie rodziny utrwalone na taśmie filmowej i wideo przez jednego z jej członków.

Po *Any In and Out of Focus* i *Life on Marz* Marzyński kontynuował eksplorację swojej biografii, podążając w kierunkach wyznaczonych przez oba filmy. W *Settlement*, podobnie jak wcześniej w *Jewish Mother* czy właśnie w *Anyi*, bohaterem filmowej opowieści uczynił członka swojej rodziny – odnalezioną po latach w Izraelu kuzynkę Rywkę, z którą wraca do leżącego dziś na Białorusi miasteczka Stołpce, skąd wywodzi się ich rodzina. Film w tym kształcie, z Rywką jako postacią centralną, niejako wyłonił się podczas realizacji pierwotnego projektu o roboczym tytule *House of Kushners* – opowieści o amerykańskich krewniakach reżysera, o których istnieniu dowiedział się dopiero w latach 90.²⁰ Z kolei w ostatnim filmie, *Skibet*, Marzyński wraca do swojej twórczości filmowej sprzed czterdziestu lat. Odnajduje w archiwum duńskiej telewizji swój film z 1970 r. i dopełnia go wcześniej niepublikowanymi materiałami swego autorstwa wydobytymi z własnego archiwum filmowego. W ten sposób twórczość autodokumentalna zaczyna u Marzyńskiego dominować. Zanika natomiast ta gałąź twórczości filmowej, na którą składały się filmy będące nie mniej interesującymi utworami niż te wymienione powyżej, za to pozbawione tak wyraźnego piętna autorskiej obecności ich twórcy; filmy, w których reżyser usuwał się w cień, skrywając się za konwencją czy stylem serii, do jakiej utwór należał. W odróżnieniu od filmów odnoszących się do zjawisk i wydarzeń o szerokim rozgłosie społecznym w USA – takich jak *Betting on the Lottery* (1990; o ludziach nałogowo grających na loterii), *The Mysterious Crash of Flight 201* (1993; o katastrofie Boeinga

737 w Panamie), *Skin Deep* (1995; o XX-wiecznym rasizmie w Afryce Południowej i USA /odcinek w serii BBC *People's Century*; polski tytuł: *Stulecie zwykłych ludzi*), *Killer's Trail* (2000; o wykryciu dzięki testom DNA sprawcy morderstwa z 1954 r.) czy *Patriots' Day* (2003; o grupach tworzących widowiska historyczne będące rekonstrukcjami wydarzeń z czasów walk Amerykanów o niepodległość pod koniec XVIII w.) – w realizacjach z ostatnich lat (poczynając od *Any In and Out of Focus*) Marzyński coraz bardziej koncentruje się na dziejach swojej rodziny i swoich własnych²¹. Tym samym filmy te stanowią potwierdzenie, że paradygmat autobiograficzny jest najistotniejszy dla całej twórczości tego artysty.

MIKOŁAJ JAZDON

¹ Mirosław Przyłipiak zalicza te filmy do modelu artystycznego, obok dwóch innych modeli dokumentalizmu, które wyróżnia: retoryczno-perswazyjnego i obserwacyjnego. Pisze: *Z innym wariantem nasycenia filmu dokumentalnego indywidualnością mamy do czynienia od niedawna. Polega on na tym, że autor filmu dokumentalnego opowiada o sobie. Aby uświadomić sobie wagę tej formuły, musimy pamiętać, że przez długi czas niedawne filmy „osobiste”, tj. wypowiedzi opowiadające w pierwszej niejako osobie o samym autorze, właściwie się w dokumentalizmie nie zdarzały. Był bowiem to gatunek całkowicie zdominowany przez retorykę obserwacji rzeczywistości zewnętrznej. Cała właściwie dyskusja o dokumentalizmie obracała się wokół zagadnienia możliwości takiej obserwacji. Subiektywizm bywał w tych dyskusjach albo piętnowany, albo traktowany z niechętnym przyzwoleniem jako zło konieczne, albo nawet akceptowany jako wartościowe ukierunkowanie obserwacji świata zewnętrznego, ale nie jako wartość sama w sobie. Filmy indywidualne, opowiadające o swoich autorach, są próbą oryginalnego wyjścia z pułapki, jaką stanowi dylemat obiektywizmu/subiektywizmu. Otóż można zrobić film obiektywny w tym sensie, że posługujący się dokumentami, archiwalnymi fotografiami, filmami, zapisami z życia pojedynczego człowieka, a zarazem głęboko subiektywny w tym sensie, że to ten właśnie człowiek sam siebie przedstawia, nasycając całość swoim własnym odczuwaniem.* M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 178.

² Oryginalny tytuł filmu brzmi *Et brev fra Set. Lawrence til Polen*. Dokument ten został wyemitowany przez telewizję duńską 12 lutego 1970 r.

³ Wprawdzie reżyser wcześniej zrealizował kilka filmów dokumentalnych różnego ro-

dzaju w USA, jednak konsekwentnie w wywiadach i rozmowach podaje ten właśnie tytuł jako inicjujący amerykański etap jego twórczości filmowej.

⁴ *Do niedawna podział był relatywnie prosty. Jeśli pragnęłaś nakręcić film o ludziach, którzy byli w jakiś sposób „egzotyczni” względem twojego doświadczenia, realizowałeś film dokumentalny. Jeśli natomiast chciałeś skoncentrować się w filmie na sobie, swoich uczuciach, świecie, który cię otacza, kręciłeś osobisty film artystyczny. Ostatnio jednak powstała grupa filmów, które naruszają ten porządek. Utwory te opowiadają o rodzinie filmowca i jego życiu. W warstwie tematycznej zaburzają reguły tradycyjnego filmu dokumentalnego przez to, że otwarcie i w zaangażowany sposób zajmują się przestrzenią życia osobistego ich twórcy. Ponieważ wielu spośród autorów tych filmów to twórcy dokumentów, nie korzystają oni z konwencji stosowanych w osobistych filmach artystycznych, lecz posługują się stylistyką dokumentalną. Innymi słowy, filmy te wyglądają jak dokumentalne, chociaż ich tematyka wydaje się obca dla tego gatunku.* J. Ruby, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, w: *New Chalanges for Documentary*, red. A. Rosenthal, Berkeley – Los Angeles 1988, s. 72.

⁵ *Lata 60.-80. ujawniły formy filmowe, które możemy nazwać doświadczeniem autobiograficznym w kinie. To, co robilem ja i wszyscy – to były pocztówki. Zapis na kartce pocztowej wymaga specjalnej formy, skondensowanej, stenograficznej. Ten obszar ludzkiego doświadczenia do lat 60. nie był przez kino wykorzystywany. W literaturze podobne gatunki istniały od dawna, od wyznań św. Augusta, Rousseau. W kinie ich brakowało. Był to obszar niezbadany. Myślę, że jednym z katalizatorów okazało się doświadczenie beat*

- generation. *Ich wrażliwość, odwołanie do języka codzienności. Celość codziennego doświadczenia, wahania, błędy, nieczystości... Tak było też i w kinie.* J. Mekas, *Kino jako pamiętnik*, notowali: M. Pośpiech, T. Zielihowski-Wojniłowicz, „Kino” 1993, nr 8, s. 41.
- ⁶ Zob. rozdz.: *David Holzman's Diary: An Unlikely Beginning*, w: J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison 2002.
- ⁷ *Przykład Pincusa okazał się na gruncie amerykańskim niezwykle zaraźliwy, prowadząc do powstania osobnego nurtu „dokumentu osobistego”. Liczni jego przedstawiciele nie rozstają się z kamerą filmową, filmują nieustannie swoje życie, spotkania z przyjaciółmi, z członkami rodziny itp.* M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 179.
- ⁸ Zob. L. Fischer, *Documentary Film and the Discourse of Hysterical/Historical Narrative*. Ross Mc Elwee's „*Sherman's March*”, w: *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, red. B. Keith, J. Sloniowski, Detroit 1998.
- ⁹ Określeniem *autodokumentary*, które tłumaczą jako „autodokument”, posługuje się Carolyn Anderson w artykule poświęconym autobiografizmowi i filmowi dokumentalnemu. Zob.: C. Anderson, *Autobiography and Documentary Film*, t. 1., red. I. Aitken, New York 2006.
- ¹⁰ Na temat filmowych dzienników wideo pokazywanych w BBC w programie *Video Diaries* na początku lat 90. zob.: P. Barker, *The Rise of Camcorder Culture*, w: *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, red. K. MacDonald, M. Cousins, London – Boston 1996.
- ¹¹ J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison 2002, s. 4.
- ¹² Katarzyna Mąka-Malatyńska omawia ten film szerzej w artykule *Puste miejsca. Strategie autobiograficzne w filmie dokumentalnym o Zagładzie zamieszczonym w tym tomie.*
- ¹³ M. Jazdon, *Ukryte dziecko*, „Pro Arte” 1996, nr 1, s. 9.
- ¹⁴ Fragmenty dziennika Mariana Marzyńskiego zostały opublikowane na łamach „Dużego Formatu” w marcu 2010 r. pod tytułem *Skibet*. Zob.: <http://wyborcza.pl/1,76842,7676276,Skibet.html?as=1&startz=x> (dostęp: 17.03.2011).
- ¹⁵ M. Marzyński, *Sennik polsko-żydowski*, Warszawa 2005, s. 58-59.
- ¹⁶ Fragmenty filmu zostały w 1970 r. wykorzystane przez francuską telewizję, która umieściła je w programie poświęconym marcowej emigracji. Cały film został pokazany 8 października 2010 r. w Klubie Krótkiego Kina w CK „Zamek” w Poznaniu.
- ¹⁷ *Odbijam się w lustrze Ameryki, mówi Marian Marzyński*, rozmawiał M. Giżycki, „Kino” 1993, nr 8, s. 22.
- ¹⁸ *...obok Tadeusza Jaworskiego, właściwie tylko jeden Marian Marzyński – reporter i dziennikarz telewizyjny – próbował metody cinéma vérité. Najpierw w „Powrocie statku” (reportażu o przybyciu z Ameryki polskich emigrantów) – udało mu się to znakomicie. W serii wypowiedzi, splecionych z ciekawym materiałem zdjęciowym, uzyskał efekt bogaty i wrzuszający: serię przejmujących wypowiedzi o tęsknocie do dawnego kraju; o starości, która domaga się powrotu do gniazda; o życiu przeżyтым z dala od swoich. Niestety, drugi film o tym samym temacie – „Pożegnanie z ojczyzną” – nie miał już tych zalet. Wreszcie zrealizowany w roku 1965 wspólnie z Krzysztofem Szmagierem film „Przed turniejem” (o przygotowaniach ekipy telewizyjnej do imprezy „Turniej miast”) znowu był utworem znakomitym.* B. Michałek, *Film się zmienia*, Warszawa 1967, s. 42.
- ¹⁹ J. Lane, dz. cyt., s. 12.
- ²⁰ *Helena Adamsbaum widziałem raz w życiu, jej syn Mark, który zawiadomił mnie o pogrzebie, jest moim kuzynem z piątej linii – dziadek Marka, Filip, był jednym z dziewięciu braci Kusznerów. W 1920 roku Filip Kuszner wyemigrował do Nowego Jorku, ja o amerykańskich Kusznerach dowiedziałem się dopiero siedem lat temu, wtedy spotkałem Helenę i jej siostrę May, tak zaczęło się kręcenie mojego filmu „House of Kushners”. Ale Helena nie czuła się dobrze przed kamerą, później dowiedziałem się, że to choroba doprowadziła ją do depresji. Film jest o nieproszonym kuzynie, który penetruje nowo odkrytą rodzinę i z okrucichów pamięci lepi dwustuletnią historię żydowskiego losu, pełną okropności, z podpalonym przez Niemców domem w Stołpcach, w którym spłonęło siedemnastu Kusznerów, z Rywką w Izraelu, jedyną, co przeżyła zagładę w Stołpcach, i Irenką w Warszawie, która do dziś na dźwięk słowa „Żyd” do ust palec przykłada. Śmierć do filmu pasuje, więc zabrałem ze sobą kamerę, ale gdy po spóźnieniu się na pogrzeb do domu pociągiem wracałem, pomyślałem sobie, że godnie było uszanować wolę kuzynki Heleny, która nie chciała się filmować.* M. Marzyński, *Sennik polsko-żydowski*, dz. cyt., s. 311.
- ²¹ Obecnie reżyser przygotowuje film o swoim kuzynie mieszkającym we Francji.