

Puste miejsce

Strategie autobiograficzne w filmie dokumentalnym
o Zagładzie

KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA

*Przeczytałem. Z trudem zrozumiałem. A czytelnik? Nie dziw, że pamiętnik niezrozumiały dla czytelnika. Czyż można rozumieć cudze wspomnienia, obce życie? Zdaje się, że ja bez trudu winienem wiedzieć, co piszę. Ba! Czy można rozumieć własne wspomnienia?*¹

Janusz Korczak

Rozumienie autobiografizmu

Autobiografizm jest jedną z najstarszych i wciąż dyskutowanych strategii ujawniania autorskiego „ja” w sztuce. W literaturze dochodzi do głosu już w starożytności. Natomiast w malarstwie za w pełni autobiograficzne dzieło uwzględniające przemiany psychologiczne autora-bohatera jest uznawany dopiero cykl autoportretów Rembrandta. Jeśli przyjrzeć się szerokiej palecie możliwości kreowania tego typu przekazów, okaże się, że termin „autobiografizm” bywa rozumiany rozmaicie. Każdy utwór artystyczny wyrasta z przeżyć twórcy lub z cudzych doświadczeń przefiltrowanych przez wiedzę, wrażliwość, poznawcze i empatyczne możliwości artysty. Autobiograficzne *sensu largo* jest zatem każde dzieło sztuki. Tak szerokie rozumienie terminu sprawia jednak, że staje się on właściwie bezużyteczny i sprzeczny z działaniem badacza na manowce śledzenia najdrobniejszych przejawów obecności autora w dziele, oddzielanie tego, co autorskie od tego, co zapożyczone. Autobiografizm *sensu stricto* to pewna konwencja wypowiedziowa, w ramach której można wyróżnić dwa zasadnicze nurty: zapisy odpowiadające postawie ekstrawertywnej (świat zewnętrzny jest oglądany przez pryzmat „ja”) i introwertywnej (świat jest traktowany jako sceneria przeżyć wewnętrznych „ja”) ². Małgorzata Czermińska pisze: *Z postawą autobiograficzną mamy do czynienia wówczas, kiedy stworzone są wyraźne punkty stykowe, zarysowują się wyraźne relacje pomiędzy podmiotem wypowiedzi a podmiotem owego społecznego tekstu biografii, funkcjonującego jako schematyczne minimum wiedzy o autorze. Sądzę, że istotne jest samo rozpoznanie podobieństwa, a nie jego szczegółowa weryfikacja* ³. Autorka wskazuje dwa niezbywalne elementy paktu autobiograficznego. Biografia autora musi być znana odbiorcy, przynajmniej w stopniu pozwalającym na identyfikację. Musi być tekstem społecznym. Drugą niezbywalną cechą autobiografii jest jej referencjalność. Powinna się ona odnosić do rzeczywistości, więc być choćby w najistotniejszych punktach weryfikowalna. Ta cecha przekazu sprawia zresztą niemały kłopot

badaczom i krytykom, z których wielu nieustannie próbuje oddzielać prawdę od zmyślenia. Jednocześnie należy pamiętać, że wartość kulturowa autobiografii wynika właśnie z niemożności sprowadzenia jej do faktów powszechnie znanych i całkowicie weryfikowalnych. Jest pochodną wysiłku autointerpretacji, jednostkowego punktu widzenia, niesprowadzalnego do kryteriów zewnętrznych⁴. W 1987 roku Czerwińska zaproponowała, by postawę autobiograficzną potraktować jako kategorię ponadgatunkową obejmującą obszar literatury, który później Roman Zimand nazwał literaturą dokumentu osobistego⁵. Uznała wówczas, że autorzy przyjmują dwie biegunowe strategie w obrębie autobiografizmu: wyznania i świadectwa. Po latach uznała to rozróżnienie za niewystarczające i opisała trzecią możliwość: wyzwania. Powstał autobiograficzny trójkąt⁶.

Konwencja autobiograficzna wydaje się jednak nie tylko kategorią ponadgatunkową czy rodzajową, ale i ponadmedialną. Przejawia się bowiem zarówno w szeroko rozumianym medium książki, obrazu czy wreszcie w medium audiowizualnym. W przypadku filmu rzecz wydaje się dodatkowo komplikować z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że film zawsze jest dziełem zbiorowym z silniejszym lub słabszym piętnem autorskim reżysera. Po drugie, niemożliwe jest osiągnięcie w nim stopnia subiektywizacji spojrzenia, z jakim mamy do czynienia w literaturze. Na tę cechę kina zwracała uwagę Elizabeth Bruss⁷, twierdząc, że autobiografizm w filmie nie jest możliwy, między innymi dlatego że *automatyzm pośrednictwa kamery wyklucza walor aktu: w przeciwieństwie do języka kino jest „bezosobowe”*. Oglądając filmowe obrazy, nie mamy potrzeby dedukowania ich ludzkiego sprawcy⁸. Tezie tej zaprzecza Tadeusz Lubelski, powołując się na praktykę filmową i językową łączenia tytułu filmu z nazwiskiem reżysera. Wielu filmowców ma osobisty stosunek do swych dzieł, a ich styl jest rozpoznawalny. Dotyczy to nie tylko twórczości takich artystów, jak reżyserzy-autorzy z kręgu kinematografii europejskiej, przez lata nastawionej na model autorski, ale i kina amerykańskiego, kina gatunków. Bez trudu bowiem rozpoznamy westerny Johna Forda, odczytamy styl zrealizowanych w Stanach Zjednoczonych filmów Adriana Lyne'a, czy Stevena Spielberga, mimo zróżnicowania gatunkowego ich dorobku.

Spór o autorstwo dzieła filmowego, bez przywołania którego trudno mówić o autobiografizmie w filmie, toczył się właściwie od początku istnienia kina. Przez lata obowiązywał wspomniany wyżej „podział atlantycki” (na kino europejskie z dominującą pozycją autora-reżysera i amerykańskie z dominującą pozycją producenta). Dziś te podziały geograficzne zacierają się, choć europejski „reżysero-centryzm” jest nadal najpowszechniejszym sposobem myślenia o kinie artystycznym na starym kontynencie. W rozważaniach na ten temat Marek Hendrykowski proponuje synergiczno-interakcyjny model rozumienia autorstwa filmowego, w którym jednak szczególna rola przypada reżyserowi: *Reżyser zaś jest tym, który zachowuje decydujący wpływ na całość konstrukcji wypowiedzi filmowej, czyniąc ze współtworzących ją elementów jakość wyższego rzędu*⁹. Autor podkreśla jednocześnie, tym samym przecząc opinii Bruss o niemożności stworzenia autobiografii filmowej, że autorstwo jako funkcja dzieła filmowego jest ściśle związane z jego poetyką – realizuje się każdorazowo w sferze języka. Jeśli przyjąć zatem, że autobiografizm jest pewną konwencją porozumiewania się z widzem, śledzenie jego przejawów musi się odbywać na poziomie poetyki, budowy przekazu filmowego.

Warto w tym miejscu rozważyć jeszcze jeden problem związany z autobiografizmem w kinie: zagadnienie wykorzystania tej konwencji w filmie dokumentalnym. I tu – podobnie jak w literaturze – mamy do czynienia z różnymi gatunkami reprezentującymi ten nurt. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie jest to – szczególnie w kinie polskim – reprezentacja szczególnie bogata. W polskim dokumencie zaangażowanym społecznie i politycznie nie było miejsca na utwory osobiste, intymne, choć w ogromnym stopniu pozostawał autorski. Wyróżnia się w nim szkoły, wskazuje na twórców, którzy w istotny sposób wpłynęli na kolejne pokolenia dokumentalistów nie tylko w sferze doboru tematów, ale i stylu ¹⁰.

Autobiografie Ocalonych

Na problematykę autobiografizmu w filmie dokumentalnym nakłada się również złożone zagadnienie autobiografii z czasów Zagłady. Jacek Leociak w fundamentalnej monografii dotyczącej autobiograficznych relacji z getta warszawskiego dzieli tego typu przekazy na dwie grupy: *Między tekstami pisanymi hic et nunc, a tymi, które powstawały post factum, istnieje zasadnicza opozycja. Ma ona swe źródło w rzeczywistości pozatekstowej (cezura końca wojny, radykalna zamiana rzeczywistości zewnętrznej i sytuacji życiowej autora), wpływa jednak wyraźnie na strukturę samego tekstu. Nieprzekraczalnej granicy rozdzielającej czas wojny i czas pokoju odpowiada napięcie między dającymi się zrekonstruować rolami komunikacyjnymi: „relacjonującego świadka” (czyli autora piszącego tam i wtedy) i „wspominającego ocalonego” (czyli autora piszącego już po wojnie). Rolom tym odpowiadają dwa typy doświadczeń: doświadczenie osaczenia, wrzucenia w sytuację wszechogarniającego horroru, skazania na Zagładę oraz doświadczenie ocalenia, przynoszące „zewnętrzne” bezpieczeństwo, ale zostawiające uwewnętrzną groźbę – rany pamięci* ¹¹. Zachowało się sporo tekstów autobiograficznych pisanych w czasach Zagłady, sporo autoportretów namalowanych w obozach, nieliczne fotografie. Z oczywistych względów nie istnieją filmowe zapisy *hic et nunc* zrealizowane przez ofiary lub świadków. Wszelkie filmowe świadectwa osobiste będą więc nosiły cechy wspomnień pisanych *ex post*.

Świadectwo osobiste staje się dla współczesnych badaczy istotnym źródłem wiedzy Zagładzie, o zachowaniach człowieka w sytuacji granicznej i wreszcie o kondycji ludzkiej wobec Holocaustu. Momentem zwrotnym w traktowaniu jednostkowych świadectw stał się proces Adolfa Eichmanna w Jerozolimie w latach 1960-1962 i słynna książka Hannah Arendt ¹². Po latach milczenia znów lawinowo zaczęły się ukazywać wspomnienia z czasów Zagłady. Wobec ograniczeń poznawczych i poszukiwań form przekazywania doświadczenia Holocaustu literatura dokumentu osobistego staje się jedyną możliwością dla badaczy i artystów. Źródła te pozwalają na włączenie traumy Shoah w krwiobieg współczesnej kultury. Frank Ankersmit pisze: *Dlatego tylko o tyle, o ile historia Holocaustu jest „personalizowana” i „sprywatyzowana” – czyli w świadectwie traumatycznych doświadczeń osób, które przeżyły, oraz w naszym uznaniu, że ich świadectwo jest adresowane do nas jako jednostek – można przeciwstawić się nieugiętemu prawu dyktującemu granice przedstawiania* ¹³. Badanie nieuchronnie prowadzi do personalizacji. Świadectwo jednostkowe okazuje się jedynym wiarygodnym źródłem wiedzy o Shoah. Ma jeszcze jedną zaletę, niezmiernie istotną dla jego artystycznych (również filmowych) przetworzeń: mówi

o emocjach i pozwala na wywołanie empatii widza lub czytelnika. Barbara Engelking-Boni zauważa: *Jedyne, co można „odkryć”, to jednostkowe sensory, jakie konkretni ludzie nadawali własnemu doświadczeniu. To jest istotą Zagłady: odpowiedź człowieka na zło, które go spotyka*¹⁴. Ankersmit w przywoływanych już rozważaniach wyróżnia „dyskurs historii” i „dyskurs pamięci”, uznając pierwszy za metaforyczny, drugi za metonimiczny: *Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne przygodności naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Metafora rości sobie pretensję trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co przylega do niej – i tak dalej ad infinitum*¹⁵. Tendencję tę ilustrują książka i film dokumentalny Laurence’a Reesa *Auschwitz i „ostateczne rozwiązanie”*¹⁶, których autor każde przedstawiane wydarzenie ukazuje przez pryzmat indywidualnego doświadczenia. Po podobne rozwiązanie, choć zrealizowane w innej poetyce, sięga Michał Bukojemski w cyklu filmów *Z kroniki Auschwitz* (2004). Pięć części filmu (*Najdłuższy apel, Orkiestra, Rampa w Birkenau, Miłość, Sonderkommando*) przedstawia poszczególne części funkcjonowania obozu, najważniejsze zdarzenia i zjawiska. Każde wydarzenie opisane zostało przez zebrane w archiwum obozu relacje naocznych świadków i uczestników¹⁷.

Strategie autobiograficzne w kinie Holocaustu¹⁸

Przy bliższym przyjrzeniu się filmom dotyczącym Zagłady zaskakuje dysproporcja pomiędzy liczbą literackich relacji i wspomnień a znikomą liczbą autobiografii filmowych. Choć Holocaust jest głównym tematem ponad trzydziestu polskich filmów fabularnych¹⁹ i dziesiątków filmów dokumentalnych, z trudem można wśród nich odnaleźć takie, które zostałyby zrealizowane w konwencji *stricte* autobiograficznej. Wy tłumaczenie oczywiste – trudniej znaleźć środki i doprowadzić do realizacji filmu niż napisać i wydać wspomnienia – wydaje się niewystarczające. Problemy organizacyjne i techniczne to zdecydowanie za mało. Nie tłumaczą do końca tej dysproporcji również drogi zawodowe i artystyczne Ocalonych, którzy zdecydowali się mówić o swym doświadczeniu. Można postawić hipotezę, że znaczącą rolę odgrywa w tym przypadku istotna różnica medium. Mam na myśli przede wszystkim siłę obrazu, jego dosłowność. W połowie lat 90. Primo Levi pisał, że obraz mówi sto razy więcej niż zapisana strona, jest dostępny dla każdego, to najlepsze esperanto²⁰. Dla autora *Czy to jest człowiek* obraz był sposobem na poszerzenie kręgu osób, do których dotrze przekaz na temat Zagłady, na wzmocnienie jego oddziaływania. Miał zresztą na myśli głównie utwory fikcjonalne i udział filmu w kształtowaniu pamięci zbiorowej, oraz dyskursu publicznego. Film może również odegrać niebagatelną rolę w konstruowaniu narracji historycznej. W sporze o prymat obrazu nad słowem w reprezentacji Shoah istotny w kontekście filmowych autobiografii Zagłady pogląd wyraża Robert Rosenstone, stwierdzając, że film jest postliterackim ekwiwalentem przedliterackich sposobów zajmowania się przeszłością, tych form, w których dokumentalna, naukowa dokładność nie była brana pod uwagę, a pojęcie faktu było mniej ważne niż dźwięk głosu, rytm wersu, czy magia słów²¹.

W utworach autobiograficznych rzecz przedstawia się jeszcze inaczej. Być może to właśnie siła obrazu okazywała się dla autora czymś porażającym. Obraz,

charakter czasoprzestrzeni filmowej sprawia, że dokonuje się swoiste uzupełnienie; na ekranie otrzymuje się wrażenie pełni, a język filmu staje się często „przeźroczysty”. W procesie projekcji-indetyfikacji „wchodzimy” w ekran, stajemy się bohaterami, przeżywamy z nimi, wracamy do własnego doświadczenia lub doświadczamy czegoś po raz pierwszy. Nowego znaczenia w tym kontekście nabierają refleksje Kracauera dotyczące filmowych przedstawień obozów Zagłady: *Otóż ze wszystkich mediów tylko kino trzyma lustro przed naturą. Dlatego oczekujemy, że odbiją się w nim zdarzenia, które zmieniłyby nas w kamień, gdybyśmy się z nimi zetknęli w prawdziwym życiu. Filmowy ekran jest wypolerowaną tarczą Ateny. (...) Być może, największym czynem Perseusza nie było ścięcie głowy Meduzy, lecz pokonanie strachu i spojrzenie w odbicie potwora w lustrze. Czy nie to właśnie pozwoliło mu unicestwić Meduzę?* ²² Być może właśnie w przekonaniu Kracauera, że pokazując obóz na ekranie, *wyzwalamy grozę z niewidzialności, w której ją skryło przerażenie lub wyobraźnia i że to doświadczenie uwalnia nas od jednego z najpotężniejszych tabu*, tkwi odpowiedź na pytanie o przyczyny niewielkiej liczby filmów *stricte* autobiograficznych o Zagładzie ²³. Groza i przerażenie ofiary lub naocznego świadka mogły okazać się zbyt silne. W konsekwencji autor-filmowiec częściej niż autor posługujący się słowem pisanym ukrywa się za cudzą historią, pozostawia tylko nieliczne ślady swej obecności w opowiedanej historii.

Autobiografizm w kinie Holocaustu przejawia się w kilku wariantach. Najbardziej oczywista jest sytuacja, gdy twórca jest jednocześnie bohaterem filmu, pojawia się na ekranie (lub zza kadru słyszymy jego głos) i opowiada historię własnego życia. To sytuacja, jak wspomniałam, bardzo rzadka, ale to w niej jest realizowana konwencja autobiograficzna w najwęższym rozumieniu. Druga strategia polega na udziale Ocalonego lub świadka w pracach nad filmem, najczęściej nad scenariuszem. Wówczas historia współautora filmu staje się przedmiotem opowieści. I wreszcie wariant trzeci, bodaj najczęstszy, gdy twórca, którego biografia jest tekstem społecznym oraz fakt Ocalenia lub bycia naocznym świadkiem jest powszechnie znany, ukrywa się za cudzą historią. Najczęściej są to adaptacje cudzych wspomnień lub dzienników, czasami scenariusz powstaje na podstawie rozmów z Ocalonym, nim jeszcze jego wspomnienia zostaną opublikowane. Nie zawsze są to zatem adaptacje w sensie ścisłym ²⁴. Te trzy warianty warto uzupełnić o autobiografizm drugiego, trzeciego i kolejnych pokoleń, które coraz częściej opowiadając o śmierci lub ocaleniu swych bliskich, wybierają się w filmową podróż w poszukiwaniu własnej tożsamości. Klasyfikacja ta komplikuje nieco obraz, który naszkicował w *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust* Joshua Hirsch: *Chciałbym dokonać rozróżnienia pomiędzy, z jednej strony, filmami napisanymi i wyreżyserowanymi przez świadków, a z drugiej strony, filmami opartymi na dziennikach-relacjach, wspomnieniach i autobiograficznych powieściach adaptowanych przez „nieświadków”* ²⁵.

Pierwsza z wymienionych strategii, szczególnie jeśli założymy fizyczną obecność autora w filmie, siłą rzeczy dotyczy głównie filmu dokumentalnego. W historii kina światowego można jednak odnaleźć fabuły realizujące konwencję autobiograficzną w takim właśnie wąskim jej rozumieniu. Louis Malle nakręcił w roku 1987 film *Do zobaczenia, chłopcy*. Opowieść o dzieciństwie czasu wojny spędzonym w szkole katolickiej z internatem, w której ukrywali się uczniowie żydow-

skiego pochodzenia. Malle opowiada o zdarzeniach, których był świadkiem i uczestnikiem. Nie pokazuje obozu i śmierci swego przyjaciela, lecz informuje o tym w napisach. Jednoznacznie autobiograficzne są również filmy wchodzące w skład trylogii Istvána Szabó: *Ja, twój syn* (1966), *Film o miłości* (1970) i *Ulica Strażacka 25* (1973)²⁶. Na gruncie polskim interesującym wariantem strategii autobiograficznej, łączącej wariant pierwszy i drugi, jest *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej. Scenariusz do filmu Jakubowska napisała wraz z Gerdą Schneider na podstawie wspomnień własnych i relacji współwięźniarek. Choć Jakubowska nie wykorzystała swej biografii, w dyskursie krytycznym dowodzono, że realizm filmu wynika z osobistych doświadczeń reżyserki. Sama autorka wspominała: *Byłam jedynym reżyserem w całym kobiecym obozie, czułam więc taki obowiązek, że muszę to wszystko kiedyś sfilmować. Chęć zrobienia tego filmu uchroniła mnie przed nadmiernie osobistym przejmowaniem się Oświęcimiem. Wszystko, co mnie otaczało traktowałam jako szczególny sposób zbierania dokumentacji*²⁷. Opowiedziała o losach Żydówki, Mali Zimetbaum, obozowej laufferki, która została stracona w Auschwitz za współpracę z podziemiem i próbę ucieczki. Film został zrealizowany w zachowanej jeszcze scenerii obozu, krótko po jego wyzwoleniu, z udziałem Ocalonych jako statystów. Sceny apeli czy wymarszu na roboty sfilmowane w kluczu paradokumentalnym, do dziś porażają autentycznością. Między innymi dzięki licznym ujęciom z góry w scenach rozgrywających się na placu apeLOWYM oraz wielości bohaterów i zmienności punktów widzenia, udało się zbudować wrażenie mnogości perspektyw i realizmu. Na ów zapis nałożony został jednak filtr ideologiczny, który wymusił wprowadzenie zmian w odtworzonych losach bohaterów, odejście od autentycznych historii, zmianę zakończenia. Żydówka Marta, tłumaczka, ginie tuż przed wyzwoleniem obozu. Ciszę przesywa ostry dźwięk nadlatujących samolotów wyzwolicieli. Marta wykrzykuje: *Nie pozwólcie, aby Oświęcim się powtórzył*. Film ma wymowę jednoznacznie pacyfistyczną. Obóz jawi się w nim ponadto jako miejsce inicjacji ideologicznej – bohaterki dojrzewają do komunizmu. Mimo to film Jakubowskiej na długie lata utrwalił paradygmat realistycznego opowiadania o obozie²⁸.

Wariant trzeci reprezentuje *Pianista* (2002) Romana Polańskiego. Tekst autobiografii reżysera funkcjonuje społecznie; jest dzieckiem ocalonym z Holocaustu. Nie opowiada jednak o swoim ocaleniu, lecz dla przedstawienia traumy wybiera cudzą biografię. *Pianista*, choć żywo dyskutowany i wielokrotnie nagradzany, stosunkowo rzadko pojawia się jako przedmiot analizy w pracach polskich badaczy. Krytyka pozostawała wobec tego filmu bezradna i albo przyjmowała go z dużą rezerwą, albo wręcz odrzucała. Tymczasem warto na niego spojrzeć w kontekście autobiografizmu, przede wszystkim ze względu na jego specyficzną poetykę: wybór i konstrukcję bohatera oraz sposób prowadzenia narracji. Joshua Hirsch twierdzi, że *nie trudno dowieść, zresztą wbrew deklaracjom Polańskiego, że w niemal całej swej twórczości dokonuje alegorycznej projekcji getta krakowskiego w inne przestrzenie: łodzi („Nóż w wodzie”), apartamentowca („Dziecko Rosemary”), zamku („Nieustraszeni zabójcy wampirów”), półwyspu („Śmierć i dziewczyna”), a nawet w inne getto („Chinatown”)*²⁹. W tym kontekście *Pianista* jawi się jako utwór kontynuujący alegoryczną linię twórczości Polańskiego. Pogląd Hirscha podziela Grażyna Stachówna, dodając, że *w filmach Romana Polańskiego nawiązania do jego biografii prywatnej widoczne są na dwóch płaszczyznach: fak-*

tograficznej i emocjonalnej³⁰. Wydaje się, że w filmie na podstawie biografii Władysława Szpilmana reżyser realizuje swój „ukryty autobiografizm” w obu wymiarach. Stachówna wskazuje, że Polański z własnego doświadczenia *zna wieczny strach, ciągle zagrożenie życia, głód, samotność, bezdomność, cierpienie... Może dać wiarygodne świadectwo*³¹. W moim przekonaniu przejawem tej perspektywy jest wybór trybu narracji, który odzwierciedla sytuację twórcy opowiadającego o istotnym momencie swego życia za pomocą cudzej biografii: *Szukałem tematu, w którym mógłbym wykorzystać wspomnienia z dzieciństwa, ale który nie byłby opowiadaniem o moim życiu. Wykorzystuję jednak najdrobniejsze wspomnienia, używając ich do rekonstrukcji detali, wyglądu ulic, strojów. Unikam stereotypów, usiłuję pokazać to, co pamiętam*³².

Narracja *Pianisty* jest jednocześnie obiektywna i subiektywna. Większość zdarzeń oglądamy oczyma bohatera, czego dowodem jest kluczowa scena spotkania z Hosenfeldem. Wraz z bohaterem widz spogląda najpierw na buty niemieckiego oficera, potem na mundur, a w końcu na twarz, której wyraz zdaje się oznaczać wyrok na Szpilmana. Oprócz takich scen pojawiają się momenty, w których najwyraźniej subiektywizm zostaje przełamany, oglądamy sytuację nawet z pewnego dystansu czasowego i emocjonalnego, mając w pamięci utrwalone przez kulturę obywatela getta (przede wszystkim za sprawą fotografii). Oto przykład. Brat Władysława, Henryk, usiłuje sprzedać na ulicy książki. Władysław przychodzi pomóc mu w dźwiganium ciężkiego kufra. Zaczepia ich oszalała kobieta, wypytuje o męża. Chwyta za rękaw płaszcza Władysława. Kamera krąży wokół nich. Mężczyzna próbuje się wyrwać. Gdy już odchodzi, kamera zostaje na moment z kobietą. Pokazuje ją w bliskim planie, *en face: A gdyby Pan go widział, proszę napisać. Izaak Sberman*. Bohater nie spogląda już na nią, lecz kamera wciąż ją pokazuje. Bracia dochodzą do miejsca, w którym przez getto przebiegała aryjska ulica, nim jeszcze wybudowano kładkę (ujęcie z tyłu – plecy idących bohaterów). Zatrzymują się przed zamkniętą bramą w tłumie innych oczekujących. Jeden z nich rozpoczyna rozmowę. Kamera pokazuje trzech mężczyzn z boku. Po chwili przez moment patrzymy w przód – niejako oczyma postaci, by szybko przejść do ujęcia *en face* całej trójki. Mimo że przypadkowy mężczyzna zwraca się do Henryka, nie spogląda na niego. Pozostają frontalnie ustawieni do kamery. W pewnym momencie ów mężczyzna wspomina o ulicznych grajkach. Kamera pokazuje ich. Nie mamy jednak pewności, czy jest to ujęcie z perspektywy mężczyzny, czy raczej Władysława, którego ucho wychwyciło dźwięki muzyki. Na oczach tłumu rozgrywa się scena, która wielokrotnie jest opisywana w relacjach z getta. Niemcy wybierają kilkoro Żydów i zmuszają ich do tańca. Sytuacja ta, obok obcinania bród ortodoksyjnym Żydom, jest bodaj najbardziej znanym symbolem odbierania ludziom w getcie ich godności. Choć Władysław jest jej świadkiem, nie zostaje ona przedstawiona z jego perspektywy. Rzecz rozgrywa się w pewnym oddaleniu od bohatera, natomiast większość ujęć została zrealizowana w bliskich planach. Dynamiczna kamera pokazuje szarpnięcie. Niekiedy odnosi się do spojrzenia oprawców. Za sprawą pracy kamery widz staje się – w przeciwieństwie do Władysława – nie obserwatorem, lecz uczestnikiem zdarzeń. Scenę zamyka ujęcie bodaj najbardziej charakterystyczne dla poetyki filmu. Kamera zostaje umieszczona po stronie aryjskiej. Ze sporej odległości patrzymy na Żydów przechodzących przez otwarte już bramy, jakbyśmy się przyglądali archiwalnej fotografii. Narracja subiektywna zostaje przełamana.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że w *Pianiście* dominuje perspektywa bohatera – jego, a jednak nie tylko jego; także człowieka, który doświadczył, przeżył i zaświadcza po latach i tego, który ową rzeczywistość zna z przekazów, zdjęć, archiwaliów. Jesteśmy niejako wewnątrz opowiadanej historii, a jednocześnie na zewnątrz. Wydaje się, że o charakterze narracji w dużym stopniu zdecydowało wykorzystanie cudzych wspomnień. Film Polańskiego, zdystansowany, odrzucający sentymentalizm i patos, stał się częścią współczesnej refleksji nad językiem opowiadania o Zagładzie. *„Lista Schindlera” jest utworem spójnym, szlachetnym, ale jego narracja pochodzi z epoki dominacji powieści przygodowej, czyli z pierwszej połowy XIX wieku. Jakby nie napisano jeszcze „Madame Bovary”. W „Pianiście” natomiast losy Władysława Szpilmana, a tym samym losy Żydów polskich i mieszkańców Warszawy, oglądamy cały czas przedmiotowym okiem kamery i podmiotowym okiem bohatera scalonym w jedną przejmującą opowieść obrazową: człowiek wobec zagłady, w doświadczeniu, wrażliwości, uczuciach tego właśnie człowieka*³³. Istotnym rysem XX-wiecznego zła, jak pisze Małgorzata Szpakowska, jest jego bezosobowość i brak tragizmu: *dysproporcja między jednostkowym doświadczeniem a męczarnią milionów odejmuje powagę obu członom porównania. Przewyciężyć tę trudność można w bodaj jeden sposób: przyjmując równie bezosobowy, odwartościowany punkt widzenia*³⁴. Polański w swej chłodnej narracji wybiera jednak inny sposób. Klucz do jego zrozumienia można znaleźć w przywołanej scenie spotkania z Hosenfeldem. To spotkanie z Drugim, twarzą w twarz, jest sytuacją ostateczną, nabiera znaczenia relacji etycznej, jak rozumiał ją Emmanuel Lévinas. *...wobec tej erupcji człowiek ma tylko siebie, to znaczy drugiego człowieka*³⁵.

Film dokumentalny o Zagładzie

W filmie dokumentalnym są realizowane wszystkie wymienione strategie autobiografizmu. Filmowych adaptacji spisanych wspomnień znajdziemy co prawda niewiele, jednakże dokumentaliści bardzo często korzystają z innego sposobu wykorzystania świadectw. Powołują się mianowicie na relację świadka lub uczestnika zdarzeń. Nie może być jednak mowy o autobiografizmie w przypadku dominującego w dokumencie rozwiązania, w ramach którego w filmie są umieszczane cudze świadectwa. W moim przekonaniu pewną wariacją paktu autobiograficznego³⁶ są jednak te utwory, w których bieg losów bohatera decyduje o strukturze dzieła, a jednocześnie na ekranie pojawia się Ocalony czy też świadek lub słyszymy jego głos. Bohater i to, co się z nim działo/dzieje, wpływa wówczas na ostateczny kształt dzieła. Annette Insdorf wyróżnia w swej książce *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* grupę filmów, w których została zastosowana perspektywa podwójna (reżysera i Ocalonego lub świadka), zaliczając większość z nich do tzw. *personal documentaries*. Do najciekawszych z nich należą słynny film Alaina Resnais *Noc i mgła* (1955) oraz *Sighet, Sighet* Harolda Beckera (1964). Autorem komentarza do pierwszego z nich jest Jean Cayrol, francuski poeta i powieściopisarz, więzień obozów w Gusen i Mauthausen. Jego słowa zostają zderzone z obrazem: czarno-białymi zdjęciami archiwalnymi i kolorowymi, współczesnymi ujęciami tego, co zostało z obozu w Auschwitz. Spokojna praca kamery, płynna obserwacja rzeczywistości i towarzyszący jej komentarz mają odkryć sens ocalenia. W drugim filmie

autorem komentarza, ale i bohaterem jest Elie Wiesel. *Sighet, Sighet* to poetycka medytacja związana z powrotem do miejsca urodzenia. Przestrzeń Sygietu staje się miejscem zapomnienia. *Po dwudziestu latach Wiesel wraca na jeden dzień do miejsca, gdzie „świat stracił swą niewinność, a Bóg zdjął maskę”*³⁷. Znaczną część filmu stanowią fotografie, również rodzinne zdjęcia Wiesela. Kamera przesuwa się po płaszczyźnie fotografii, niejako ożywia ją. Tylko nieliczne ujęcia pokazują Sygieta współcześnie, ponieważ dla Wiesela to miejsce jest już martwe. *Dom nie może być miejscem, jest w czasie i tego czasu nie da się udokumentować za pomocą filmowej kamery, ale wyłącznie za pomocą fotografii*³⁸. Jedynym miejscem we współczesnym Sygietcie, w którym bohater czuje się jak w domu, są pozostałości cmentarza. W ostatnich słowach filmu wspomina, że próbował zapalić świecę umarłym, lecz zgasił ją wiatr.

Przykładem polskiego filmu dokumentalnego realizującego taką podwójną perspektywę jest dokument Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia* (1992), który opowiada o losach wojennych i ocaleniu Henryka Grynberga. Pisarz po latach przyjeżdża ze Stanów Zjednoczonych do Polski, w swe rodzinne strony – w okolice Radoszyny. Nie jest to jednak wyłącznie medytacja nad przeszłością jak w przypadku filmu Beckera. Grynberg, odwiedzając kolejne wsie i miasteczka, próbuje dotrzeć do prawdy o swym ojcu. Wraz z matką przeżył dzięki aryjskim papierom, ojciec zginął w jednej z mazowieckich wsi w niewyjaśnionych okolicznościach. Syn odnajduje grób ojca, dowiadyuje się z czyjej ręki i z jakiego powodu został zamordowany. Jeszcze raz udaje się w drogę, którą niegdyś przebył wraz z rodzicami i bratem. Przemierza lasy i wsie, puka do drzwi, wypytuje. Towarzysząca mu kamera pokazuje jego rozmówców, którzy albo milczą, albo opowiadają o urodzie matki, o ślubie Grynbergów, o pomocy podczas okupacji, ale i o strachu. Niektórzy, przyglądając się twarzy pisarza, wywołują z pamięci obrazy przeszłości, inni ten czas zupełnie wymazali. Kamera rejestruje także reakcje bohatera na ich słowa. Jego miejsce urodzenia okazuje się przestrzenią niepamięci. Prawda o śmierci ojca jest głęboko tajona, ale wciąż żywa. Zbrodnia nie podlega dziś sankcjom prawnym, choć pozostaje problemem moralnym. Reżyser nie decyduje się więc pokazać twarzy świadka w telewizyjnej wersji filmu, a jedynie za pomocą napisu informuje o okolicznościach śmierci Abrahama Grynberga, zabitego przez polskiego chłopca, który chciał odebrać Grynbergowi krowę. Paweł Łoziński stwierdza: *Trafilem w świat, w którym czas się zatrzymał. Ludzie przypominali sobie historie przedwojenne i z czasów wojny, jakby wydarzyły się wczoraj*³⁹.

Rodzaj śledztwa, jakie przeprowadza syn, nadaje dokumentalnemu filmowi strukturę dramaturgiczną bliską fabule z jej punktami zwrotnymi i kulminacją (moment wyjawienia nazwiska mordercy), po której następuje ekshumacja szczątków Abrahama Grynberga. Wraz z bohaterem stopniowo zbliżamy się do tajemnicy, uzyskujemy coraz bliższe, coraz bardziej konkretne informacje. Zmienia się również temperatura emocjonalna filmu. Film odkrywa bolesną tajemnicę zbiorowej pamięci i zbiorowej amnezji, która za sprawą bohatera może poruszyć także współczesnego odbiorcę. Henryk Grynberg wspomina: *Dzięki ekipie filmowej nie czułem się sam. Była dla mnie oparciem organizacyjnym i moralnym. Dowiedziałem się wtedy wielu rzeczy, których chciałem się dowiedzieć, i wielu, których wolałbym nie znać*⁴⁰. Pierwotnie jednak to nie biografia Grynberga była podstawą filmu, ale pomysł na opowieść o Żydzie powracającym po latach do Polski. Reżyser długo szu-

kał właściwego bohatera. Nikt jednak nie chciał, by w takiej podróży towarzyszyła mu kamera. W końcu zgodę wyraził Grynberg, który dla większości osób, do których puka, jest anonimowym Żydem – tak jak chciał Łoziński. Łoziński był świadom tego, że tylko przed nim mogą otworzyć się zbawcy i oprawcy, zdawał sobie sprawę z nieprzekraczalności granic etycznych w eksplorowaniu cudzego życia. Po ukończeniu *Miejsca urodzenia* ukazało się *Dziedzictwo*, kolejna autobiograficzna książka Grynberga, która przedstawia pełen zapis rozmów z mieszkańcami mazowieckich wsi przeprowadzonymi podczas realizacji filmu, uzupełniona o monolog pisarza.

Film Łozińskiego wykorzystał mocno obecną w dokumentach o Holocauście figurę powrotu. Pierwszym bodaj utworem, w którym rozwiązanie to zostało zastosowane, był brytyjski film *Kitty: Return to Auschwitz* Petera Morleya (1980). Motyw ten pojawiał się w kinie dokumentalnym wielokrotnie, najczęściej w dwóch wariantach – powrotu w strony rodzinne (jak w *Sighet*, *Sighet* i *Miejscu urodzenia*) oraz powrotu do miejsca kaźni, śmierci bliskich – obozu koncentracyjnego (np. *Bach in Auschwitz*, reż. Michael Daeron, 1998). Na figurze powrotu opierają się również filmy Mariana Marzyńskiego (*Return to Poland* /1981/ i *Shtetl* 1996/) oraz dokument Miry Hamermesz *Loving the Dead* (1991). Ostatnie z wymienionych utworów można bez wątplenia nazwać autobiograficznymi dokumentami czasu Zagłady. Bohaterowie-autorzy opowiadają w nich o swoim ocaleniu, o swych bliskich, powracają do „miejsca urodzenia”.

W polskim kinie dokumentalnym z trudem odnajdujemy autobiograficzne (*sensu stricto*) filmy o Holocauście. Wprawdzie tuż po wojnie zostały zrealizowane przez Żydów w Polsce filmy dotyczące tej problematyki ⁴¹, nie mają one jednak charakteru osobistego, zrodziły się z potrzeby dokumentowania i upamiętniania, wpisują się w silny w tym okresie nurt pacyfistyczny. Jedyne filmy dokumentalne, które można określić jako ściśle autobiograficzne, zostały zrealizowane przez twórców urodzonych w Polsce, ocalonych z Zagłady, ale tworzących w Ameryce i Wielkiej Brytanii, gdzie tradycja dokumentu autobiograficznego jest silniejsza.

Mira Hamermesz ⁴² urodziła się w Łodzi, była jednym z dzieci, którym udało się wyjechać, nim jeszcze utworzono getto. Matka zmarła z głodu w łódzkim getcie, ojciec został zamordowany w Auschwitz. Hamermesz emigrowała do Palestyny. Tam objawił się jej talent malarski. Po zorganizowanej przez British Council w Jerozolimie wystawie jej prac wyjechała do Londynu na studia w Slade School of Fine Arts w Londynie. W latach 1960–1965 studiowała w łódzkiej Szkole Filmowej. Realizowała filmy krótkometrażowe i dokumentalne dla telewizji brytyjskiej, holenderskiej i izraelskiej. Już w szkolnych etiudach Hamermesz bez trudu można odnaleźć ślady autobiograficzne. W zrealizowanej w 1961 roku *Świętej rodzinie* ⁴³ opowiada o doświadczeniu Auschwitz. Rok późniejsza etiuda dokumentalna *Czarna Pompea* to impresja filmowa na temat łódzkiego cmentarza żydowskiego. Zamyka ją napis nagrobny: *Cześć pamięci niewinnych ofiar morderców hitlerowskich – rodziców moich*. W 1963 roku powstał fabularny film krótkometrażowy *Powrót do domu*, opowiadający o kobiecie, która po latach przyjeżdża do Polski, by zobaczyć swoje dawne mieszkanie, gdzie teraz mieszkają inni ludzie. Nowi mieszkańcy obawiają się jej wizyty. Dla kobiety jest to przede wszystkim powrót do przeszłości. Równoległe ze współczesnymi obrazami miasta i domu pojawiają się retrospekcje. Tu i teraz jest dla bohaterki niejako przesiąknięte

przeszłością. Jazda bryczką, klatka schodowa, krzesła w mieszkaniu – wszystko to wywołuje wspomnienia. Na retrospekcyjną część etiudy składają się trzy epizody: pierwszy ukazuje rodzinę słuchającą radiowego przemówienia Chamberlaina; drugi – pożegnanie z ojcem, który w polskim mundurze wyrusza na front; trzeci – eksplozję przed domem. Reżyserka posługuje się poetyką surrealizmu; wizje przeszłości i obrazy pamięci zyskują ten sam status, co realne ujęcia teraźniejszości. Temat ten powrócił w wariancie dokumentalnym w roku 1991 w filmie *Loving the Dead* przygotowanym dla BBC2. Hamermesz podróżuje do Polski nie tylko po to, by odszukać ślady swojej przeszłości, by przepracować żalobę po bliskich, ale przede wszystkim, by zbadać, jak Polacy radzą sobie z koegzystencją z duchami żydowskimi. Wymiar tej podróży jest jednak niezwykle osobisty: Hamermesz szuka grobu matki na łódzkim cmentarzu, *odwiedza dom w getcie, patrzy przez okno na meble, które zostawili rodzice i które ciągle tam jeszcze są, otwiera drzwi do mieszkania, w którym mieszkali w pokoju z sześcioma innymi rodzinami, w którym pisząc do niej listy, chwalili Boga, że nie ma jej z nimi*⁴⁴. Usiłuje odbudować zerwaną więź z bliskimi. Wyrusza dalej, by odnaleźć znaki wieloletniej obecności Żydów w Polsce. Szuka ich w twarzach, przedmiotach, murach, kamieniach.

Postawa autobiograficzna dominuje również w twórczości Mariana Marzyńskiego, który ocalał z Zagłady ukryty w polskim klasztorze. Po wojnie został dziennikarzem, pracował w Telewizji Polskiej. W roku 1968 wyemigrował do Danii, a stamtąd do Stanów Zjednoczonych. Te dwa doświadczenia – ocalenia i emigracji – stały się kluczowymi dla jego twórczości. Wspomnienia z „czarnych sezonów” pojawiają się w wielu jego filmach. Trzy z nich można z pewnością uznać za przynależne do kina Holocaustu: *Return to Poland*, *Jewish Mother* (1982) i *Shtetl*. Perspektywa powracającego do Polski Marzyńskiego jest jednak zupełnie inna niż Hamermesz, która opuściła kraj jako dziecko, ale też inna niż Wiesela, który w podróży do Sygietu koncentrował się na przeszłości. Dla Marzyńskiego Polska to nadal ojczyzna, dlatego nie tylko powraca do traumy Zagłady, ale zajmuje się również polskim „tu i teraz”. *Mam 44 lata i jadę do domu* – rozpoczyna swą narrację zza kadru autor-bohater. Charakter tego spojrzenia znakomicie odzwierciedla porządek scen w pierwszym z wymienionych filmów, w którym równolegle funkcjonują dwa wątki: związany z ocaleniem bohatera i jego matki, śmiercią ojca oraz z rodzącym się ruchem „Solidarność”. Po scenie przyjazdu do Polski następuje spotkanie z dawnymi sąsiadkami i wspomnienie domu rodzinnego. Następnie bohater ogląda wystawę dotyczącą wydarzeń 1956 i 1970 roku. Chodzi po współczesnej Warszawie, by po chwili odtworzyć drogę swej ucieczki z getta. Spotyka się z osobami, które udzieliły mu pomocy, odwiedza miejsca, w których przed czterdziestu laty rozegrały się dramatyczne dla niego zdarzenia. Prowadzi dyskusję z młodymi działaczami opozycyjnymi. Składa im wizytę w domu. Przeszłość nieustannie jest zderzana z teraźniejszością, a doświadczenie osobiste ze zbiorowym. W spojrzeniu Marzyńskiego na Polskę ciągle zbiegają się dwie perspektywy: zewnętrzna i wewnętrzna, dystans i emocjonalne zaangażowanie.

Porządek scen pokazuje, jak Marzyński rozkłada w swym filmie akcenty. Annette Insdorf zauważa, że w odróżnieniu od filmu *Sighet*, *Sighet* film Marzyńskiego jest bliższy formule reportażu. Wrażenie to jest efektem wprowadzenia narracji osobistej, niezwykle konkretnej, faktograficznej, w której losy autora-bohatera spletają się wciąż z polską historią najnowszą. Marzyński odwiedza znane sobie

miejsca, ale przede wszystkim spotyka się z ludźmi i to wydaje się dla niego najistotniejsze. Przy czym rozmawia z nimi nie tylko o przeszłości. Dawne sąsiadki pyta o zdrowie, o losy dzieci. Biskupa Dąbrowskiego, swego niegdysiejszego nauczyciela, pyta o znaczenie Kościoła dla opozycji. Znaczna część rozmówców Marzyńskiego to ludzie młodzi, nie pamiętający wojny. Z nimi rozmawia wyłącznie o współczesności i przyszłości, dopytuje się o sytuację społeczno-polityczną. Usiłuje uchwycić ich sposób myślenia. Mimo że towarzyszą mu duchy bliskich, skupia się na żyjących. Narrację filmową zamyka zdanie: *Teraz patrzymy na nasz dawny kraj z nadzieją, że i on zostanie ocalony*. Autor-bohater dopiero po podróży do ojczyzny wraca do domu w Ameryce ze spokojem.

Warto zaznaczyć, że owo zainteresowanie współczesną Polską ma dwa źródła: dziennikarską orientację we współczesnym świecie (Marzyński przyjeżdża do Polski w momencie szczególnym, w roku 1981), ale i doświadczenie osobiste. Te dwie motywacje nieustannie się spotykają. Gdy przysłuchujemy się rozmowie Marzyńskiego z biskupem, gdy przyglądamy się mszy w sierocińcu i uroczystościom na Jasnej Górze, mamy w pamięci moment, w którym reżyser podkreśla swoją dziecięcą „konwersję”, przyjęcie pierwszej Komunii i wreszcie marzenie o zostaniu księdzem. Doświadczenia te przywołuje także we wspomnieniowym *Senniku polsko-żydowskim*: *Miałem pięć lat. Nie chciałem już, jak w getcie, kiedy dorosnę, zostać strażakiem. Klęczałem w kościele od rana do wieczora, byłem ministrantem, czekającym na swoją kolejkę do ołtarza. Postanowiłem zostać księdzem. (...) Czuliem, że mam doskonale stosunki w niebie, i wydawało mi się, że Bogów znam osobiście. Było ich dwóch. Polski Bóg niskiego wzrostu, za to żydowski – olbrzym, który stał na ziemi i nosił olbrzymie buty, a jego głowa dotykała chmur. Mój Bóg był żydowski, ale modliłem się do polskiego, bo tak kazała mi matka*⁴⁵. Pierwsza wizyta w kościele po wojnie to moment, kiedy odchodzi od wiary, ponieważ stwierdza, że Bóg go nie chce.

Historię swego ocalenia opowiada fragmentami, jakby narracja ciągła nie była w ogóle możliwa. Nie mówi o życiu w getcie. Jego opowieść rozpoczyna się od ucieczki. Jedzie dorożką. Kobieta-przewodniczka trzyma rękę na jego ustach, by nie krzychał: *Ja chcę do getta! Ja chcę do mamy!* W ujęciu, któremu towarzyszą te słowa, nie ma bohatera. Kamera została umieszczona z tyłu wozu, by niejako odtworzyć jego ówczesny punkt widzenia. Na tle szarego nieba widać ciemne plecy woźnicy. Kolejno odwiedzane miejsca przywołują konkretne sceny, jak ta, gdy matka, zdesperowana niemożnością znalezienia dla nich schronienia po aryjskiej stronie, stanęła na parapecie okna kamienicy przy Mokotowskiej 59. Odrzuciła jednak myśl o samobójstwie i podjęła kolejną próbę ratowania siebie i syna. Miejsca poruszają pamięć. Marzyński w rozmowie z zakonnica z sierocińca szeroko gestykułuje, przywołując dawny wygląd pomieszczeń. Opowiada o chwili z roku 1945, kiedy matka przyjechała po niego, a on nie chciał z nią iść. Pamięta łzy matki. Narracja słowna w tych momentach *Return to Poland* jest niezwykle plastyczna i wywołuje szczególny efekt odbiorczy, gdy na obraz filmowy nakłada się obraz wywoływany w umyśle widza za pomocą słowa. Już jedna z pierwszych scen filmu, niewątpliwie mająca siłę symbolu, powoduje to wrażenie. Marzyński odwiedza warszawską dzielnicę, w której mieszkała jego mama, a potem on z żoną. Chodzi po ogrodzie, który niegdyś do nich należał. Pokazuje, gdzie rosły pomidory, jabłonie i śliwy. Drewnianego domu jednak nie znajduje, bo – jak mówi sąsiadka

– został przeniesiony nad Zalew Zegrzyński. Staje na jedynym zachowanym jego fragmencie – murowanym progu: *Dom. Drewniany budynek w centrum Warszawy. Mieszkalem tu 24 lata. Najpierw z matką i ojczymem, potem z żoną i synem. Mój dom zniknął*. Postawę autobiograficzną reżysera znakomicie ilustruje zdanie z narracji *Return to Poland: Czuję się prawie jak archeolog, przemierzając obszary nadgryzione przeszłością*.

Autor-bohater-narrator jest nieomal stale obecny w kadrze, a jednak nie mówi wprost do kamery. Zwraca się do swych rozmówców. Właściwie bez przerwy słyszemy jego głos zza kadru, który uzupełnia obraz. Słowo staje się elementem dominującym, scalającym, czasami zastępuje obraz przeszłości. Swój styl autorski (a więc obecność w kadrze i dominującą narrację słowną) Marzyński uzasadnia związkami z tradycją dokumentu amerykańskiego. W Polsce dokument powstawał, zdaniem reżysera, jako kontrpropaganda z jej wszystkimi ograniczeniami, w tym z brakiem zaufania do słowa, które często stawało się przedmiotem ingerencji cenzury i manipulacji: *Zrozumiałem też, że moją szansą jest z jednej strony fizyczne dojście do człowieka, a z drugiej strony język. Główną moją ambicją stało się pisanie do filmów osobistej narracji po angielsku. Zostałem pisarzem-filmowcem*⁴⁶. Dominacja perspektywy autora-bohatera przejawia się również w podejściu do tłumaczeń rozmów w filmie. Wielokrotnie głos zza kadru nakłada się na głosy rozmówców i w mowie zależnej lub pozornie zależnej streszcza to, o czym mówią bohaterowie. Warto zaznaczyć, że jest to metoda bardzo często stosowana w pisanych formach reportażu. Autorski rys widoczny jest ponadto w prowadzeniu kamery, która podąża w ślad za Marzyńskim, niekiedy stając się substytutem jego oka: *Moja koncepcja kamery – to dosłownie oko, włącznie z ruchami głowy i ciała operatora. Człowiek chodzi i ogląda świat ze wszystkich możliwych punktów widzenia, bez montażowej odwrotki, metodą eksplorowania przestrzeni*⁴⁷.

Po kilkunastu latach Marzyński powraca do wątków podjętych w *Return to Poland. Shtetl. A Journey Home* rozpoczyna się od ujęć zrealizowanych w pociągu, w trakcie podróży do Polski. Reżyser przywołuje obrazy z poprzedniego filmu: dorożka na warszawskiej ulicy, wizyta w Łęczycy, podwórko warszawskiej kamienicy. Do miasteczka, z którego wywodzi się jego rodzina, przyjeżdża samochodem, błąka się po rynku, pyta o drogę, szuka czegoś lub kogoś, ale nie podejmuje opowieści o swoim sztetlu: *Postanowiłem, że już nigdy nie wrócę do tego miejsca*. Tak opisywał w roku 1993 swój projekt filmowy: *Chciałbym skończyć ten film tam, gdzie jedno z największych dzieł filmowych – „Shoah” Lanzmanna – się zaczyna. Był to film o śmierci. Moim tematem jest życie. Chcę złamać stereotyp Żyda wiecznie cierpiącego w diasporze. Oczywiście, tragedii nie brakowało, albo były pogromy, albo wojna. Jeśli nawet trzy pokolenia Żydów żyły w Polsce we względnym spokoju i pomyślności, czwarte pokolenie uciekło z pożaru. (...) Początkowo myślałem, żeby zbadać historię swoich przodków, w mieście, z którego się wywodzę – Łęczycy. Jednak postanowiłem nie wracać do rodzinnych grobów*. Poszukując bohatera do opowieści o przedwojennym sztetlu trafia na Zbigniewa Romaniuka, Polaka, strażnika pamięci brańskich Żydów. Tym razem stosuje metodę inną niż w *Return to Poland*. Staje wprawdzie przed kamerą, komentuje, prowadzi narrację z offu. Nie jest to jednak autobiografizm bezpośredni. Znajduje medium w postaci Nathana Kaplana, brańskiego Żyda, który ocalał i po latach chce odwiedzić swe „miejsce urodzenia”, w związku z czym kontaktuje się z Romaniukiem. O Nathanie

mówi w filmie: *Jestem mu wdzięczny, że zabrał mnie do Brańska. Nie starczyło mi siły, żeby wrócić do mojego miasteczka. Sztetl Nathana stał się naszym wspólnym zagubionym światem*⁴⁸. Zaś w *Senniku polsko-żydowskim* wspomina: *Najpierw zrobiłem film o tym, jak Nathan Kaplan i Jack Rubin do miasteczka Brańska wracają; potem książek o innych powrotach się naczytałem, aż dziś w nocy ja w moim własnym sztetl się znalazłem, a przecież w Warszawie urodzony, żeby wojnę przeżyć, od Żydów uciekłem, teraz do nich wracam. Zaczniemy od tego, że w miasteczku ze snu mojego nigdy wojny nie było. Żydów tam nie zabijano, jak wśród chrześcijan od trzystu lat żyli, tak żyją*⁴⁹.

Swoistym post-scriptum dla *Return to Poland* są dwa kolejne filmy Marzyńskiego: zrealizowany rok później *Jewish Mother* i *A Jew among the Germans* z 2005 roku. Pierwszy z nich w identycznej jak *Return* konwencji z silnie wyeksponowanym autorem-bohaterem-narratorem opowiada o podróży Marzyńskiego wraz z matką do Izraela. Rodzina reżysera nigdy nie należała do religijnych, jego matka zna obrządek judaistyczny, ale go nie kultuwyje. Podróż ta jest dla obojga próbą odpowiedzi na pytanie o źródła ich tożsamości. Marzyński rozpoczyna narrację zza kadru informacją: *Żydem jest ten, kto ma żydowską matkę*. Ona jest więc ostatnim ogniwem przekazywania tradycji. W swych peregrynacjach Marzyńscy trafiają do rodzin ortodoksyjnych, do osadników narażających życie dla ojczyzny, ale i do kręgów zlaicyzowanych czy wyznających inne religie. Izrael w filmie jawi się jako tygiel religijny i kulturowy, na który Marzyński nakłada doświadczenie własne i matki, doświadczenie getta i Zagłady. Narrację zza kadru zamyka słowami: *On (Bóg) stworzył żydowską matkę, która zapomniała powiedzieć synowi o istnieniu Boga. Ale nie zapomniała powiedzieć, co jest dobre. Później jej syn zrozumiał, że dobro i Bóg nie zawsze idą w parze i doszedł do wniosku, że jego matka nie jest złą żydowską matką*.

W filmie z roku 2005 reżyser udaje się do „krajów wroga”. W centrum jego zainteresowania znajdują się współcześni Niemcy: jaka jest ich pamięć Zagłady? Jakie jest ich poczucie odpowiedzialności? Przyczynkiem do snucia refleksji na ten temat staje się odbywający się w Berlinie konkurs na monument upamiętniający Holocaust. Marzyński rozmawia z uczestnikami konkursu. W ich postawach artystycznych przejawiają się rozmaite dyskursy pamięci zbiorowej. Te różnorodne sposoby postrzegania zestawia z tym, co myślą i czują dziś Niemcy, z których większość nie pamięta czasu Zagłady.

Twórczość filmowa Marzyńskiego pokazuje, że jeżeli doświadczenie Holocaustu włącza się w artystyczną działalność twórcy, to ujawnia swą totalność. Staje się tematem przewodnim, wątkiem powracającym, punktem wyjścia każdego filmowego opowiadania. Filmy autobiograficzne o Zagładzie to z pewnością nurt z przyczyn naturalnych zanikający. Dają one niepowtarzalną okazję przyjrzenia się sposobom przetwarzania traumy, pracy pamięci i szukania przez Ocalonych odpowiedniej reprezentacji. We współczesnych kulturowych badaniach nad Zagładą, które koncentrują się nie tyle na samym doświadczeniu, ile na sposobach jego przedstawiania stanowią niezwykle materiał poznawczy.

KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA

- ¹ J. Korczak, *Pamiętnik*, w: *Pisma wybrane*, red. A. Lewin, Warszawa 1978, s. 350.
- ² J. Sławiński, *Autobiografia*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 50.
- ³ M. Czerwińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 11.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Tamże. Roman Zimand odniósł do literatury wprowadzony przez Floriana Znanieckiego termin „dokument osobisty”, funkcjonujący w obszarze badań socjologicznych.
- ⁶ Tenże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- ⁷ E. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, w: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, red. J. Olney, Princeton 1980.
- ⁸ T. Lubelski, *Autor jako bohater*, w: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 85.
- ⁹ M. Hendrykowski, *Spór o autorstwo dzieła filmowego*, w: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 49. Patrz również: M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988.
- ¹⁰ Na przykład twórczość Kazimierza Karasza i – rozumiana przeciwieństwo nie tylko historycznie – „szkoła Karasza”.
- ¹¹ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 25.
- ¹² H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1987 (pierwsze wydanie książki ukazało się w roku 1963 – tuż po wykonaniu wyroku śmierci na Eichmannie).
- ¹³ F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, tłum. M. Zapędowska, w: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 387.
- ¹⁴ *Sen o Zagładzie. Jak biedni Polacy patrzą na getto*, w: *Publicystyczny komentarz socjologów. Analizy – polemiki – wywiady*, red. E. Domańska, A. Ostrowska, Warszawa 2006, s. 418.
- ¹⁵ F. Ankersmit, dz. cyt., s. 407.
- ¹⁶ L. Rees, *Auschwitz i „ostatnie rozwiązanie”*, tłum. P. Stachura, Warszawa 2006. W filmie pod tym samym tytułem, wyreżyserowanym przez autora książki i wyprodukowanym w 2005 roku przez BBC wykorzystano ponad sto wywiadów z Ocalonymi.
- ¹⁷ Film powstał w oparciu o projekt kroniki-reportażu Marka Millera *Europa wg Auschwitz: Unikalna metoda jej tworzenia polega na montażu tekstu, przy wykorzystaniu wyłącznie relacji i zeznań bezpośrednich świadków i uczestników wydarzeń – więźniów i esesmanów*. (Tekst dostępny na stronie: http://www.terezin.europa-auschwitz.pl/terezin_auschwitz/projekt_krok_po_kroku/europa_wg_auschwitz).
- ¹⁸ Określenie „kino Holocaustu” jest analogiczne do literaturoznawczego terminu „literatura Holocaustu”, obejmującego zarówno teksty pisane podczas wojny, jak i po niej (por. A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. B. Krawcovicz, Warszawa 2003).
- ¹⁹ Choć liczba ta wydaje się przesadna, Holocaust rzeczywiście stanowi główny temat wielu polskich produkcji filmowych. Wystarczy wspomnieć o tak różnorodnych filmach, jak *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej (1948 r.), *Ulica Graniczna* Aleksandra Forda (1949 r.), *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza (1961 r.), *Pasażerka* Andrzeja Munka (1963 r.), *Wniebowstąpienie* Jana Rybkowskiego (1969 r.), *Ryś* Stanisława Różewicza (1982 r.), *Nie było słońca tej wiosny* Juliusza Janickiego (1984 r.), *Tragarz puchu* Stefana Szlachtycza (1984 r.), *Jeszcze tylko ten las* Jana Łomnickiego (1992), *W środku Europy* Piotra Łazarkiewicza (1993 r.), *Wielki Tydzień* Andrzeja Wajdy (1996 r.), *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego (2000 r.), *Joanna* Feliksa Falka (2010 r.). Nie wspominam tu o spektaklach Teatru Telewizji, które w swej formie bliskie są filmowi, jak choćby *Korczak* Kazimierza Karasza. Filmografia dotycząca Zagłady została opublikowana przez Alinę Skibińską w „Kwartalniku Historii Żydów” (2010, nr 1 /233/). Uważam jednak spis ten za niepełny (zarówno gdy idzie o fabuły, jak i dokumenty czy animacje). Pełna lista filmów o Holocaustie zapewne długo będzie kwestią dyskusji i zależeć będzie w znacznym stopniu od metodologii przyjętej przez układającego.
- ²⁰ P. Levi, *Revisiting the Camps*, w: *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, wyd. J. E. Young, New York 1994, s. 184.
- ²¹ R. A. Rosenstone, *Vision of the Past. The Challenge to Our Idea of History*, Harvard 1995, s. 78. Cyt. za: A. Ziębińska-Witek, dz.cyt., s. 120.
- ²² S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 344-345.
- ²³ Interesującą interpretację wskazanego fragmentu *Teorii filmu* Kracauera proponuje Tomasz Majewski: *Zobaczyć Gorgonę. Stegfried Kracauer i teoria filmu po Zagładzie*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 42-55.

- ²⁴ Na polskim gruncie przykładem scenariusza powstałego w ten sposób jest niezrealizowany projekt Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego *Robinson warszawski*, oparty na ustnej relacji Władysława Szpilmana. Ostatecznie film zrealizowano na podstawie całkowicie przerobionego scenariusza Andrzejewskiego i Zarzyckiego. *Miasto nieujarzmione* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego pojawiło się na ekranach w roku 1950. Z punktu widzenia podejmowanego tu tematu ciekawy wydaje się kierunek owych zmian w scenariuszu: odejście od bohatera, od przekazania jednostkowego doświadczenia w stronę obrazu miasta i jego wyzwolenia.
- ²⁵ J. Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia 2004, s. 112.
- ²⁶ Trylogię Szabó omawia Joshua Hirsch w tekście: *István Szabó and Posttraumatic Autobiography*, w: J. Hirsch, dz. cyt., s. 111-139.
- ²⁷ W. Jakubowska, *Dwa debiuty oddzielone w czasie*, w: *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 17.
- ²⁸ J. Hirsch, *Jakubowska's Realist Paradigm, and Polanski's Allegorical Alternative*, w: J. Hirsch, dz. cyt., s. 113-118.
- ²⁹ Tamże, s. 115. Autor dowodzi swej tezy, porównując jedną ze scen z filmu *Matnia* (1966) z osobistymi doświadczeniami Polańskiego opisanymi w autobiografii.
- ³⁰ G. Stachówna, *Powrót do początku*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 24 (16 czerwca 2002).
- ³¹ Tamże.
- ³² R. Polański, *Polacy. Żydzi. Niemcy*. rozm. Marek Beylin i Adam Michnik, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 121 (25 maja 2002).
- ³³ A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 326.
- ³⁴ M. Szpakowska, *Zło*, „Dialog” 2002, nr 12.
- ³⁵ Cyt. za: A. Mencwel, dz. cyt., s. 329.
- ³⁶ Termin zapożyczony z teorii literatury. Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5.
- ³⁷ Tamże, s. 204.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Cytat pochodzi z artykułu Katarzyny Bielak, *Miejsce dochodzenia*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 247 (21 października 1993).
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ Są to filmy zrealizowane w roku 1948 w języku jidysz: *My, którzy przeżyliśmy*, reż. Nathan Gross, *Piąta rocznica powstania w getcie warszawskim*, reż. Saul Goskind, Nathan Gross.
- ⁴² <http://www.mira-hamermesh.co.uk/ATAKE-HOME/index.htm>
- ⁴³ Kopia filmu zaginęła.
- ⁴⁴ Wypowiedź Gila Elliota na temat filmu *Loving the Dead*. Cytuję za tekstem dostępnym na stronie: <http://www.mira-hamermesh.co.uk/ATAKEHOME/lovingrevs.htm>
- ⁴⁵ M. Marzyński, *Sennik polsko-żydowski*, Warszawa 2005, s. 16-17.
- ⁴⁶ *Odbijam się w lustrze Ameryki*, z Marianem Marzyńskim rozmawia Marcin Giżycki, „Kino” 1993, nr 8.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu *Shtetl. A Journey Home* Mariana Marzyńskiego.
- ⁴⁹ M. Marzyński, *Sennika polsko-żydowski*, Warszawa 2005, s. 231.