

Ocaleni z Holocaustu

Studium z poetyki filmu dokumentalnego

MAREK HENDRYKOWSKI

Przedmiotem tego studium jest poetyka siedmiu fascynujących relacji dokumentalnych, których bohaterami są ludzie ocaleni z Zagłady. W układzie chronologicznym uwzględniającym kolejność realizacji danego filmu są to następujące tytuły: *Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana*, real. Jolanta Dylewska, 1993; *Ocalona pamięta*, real. Kary Antholis, 1995; *Pamiętam*, real. Marcel Łoziński, 2001; *Wyspa Getto*, real. Ewa Żmigrodzka, Krzysztof Zwoliński, 2003; *Portrecista*, real. Ireneusz Dobrowolski, 2005; *Chłopak i dziewczyna*, real. Sławomir Koehler, 2005; *Radegast*, real. Borys Lankosz, 2008.

Wytypowanie powyższej siódemki i decyzja, jaką ostatecznie podjąłem, ma charakter co prawda indywidualny, ale nie do końca subiektywny. Owszem, w miejsce przywołanych tu filmów można by z powodzeniem wstawić różne inne. Nakręcono ich przecież o wiele więcej. Te jednak, które ostatecznie wybrałem, cechuje wysoki współczynnik reprezentatywności, co nie było bez znaczenia przy dokonywaniu wyboru.

Nasuwa się w tym miejscu bardziej ogólne pytanie: czy filmy o ocalonych tworzą zbiór zasługujący na miano osobnej odmiany gatunkowej? Na tak postawione pytanie odpowiadam przecząco. Jeśli zastosować kryterium tematyczne, wszystkie wskazane uprzednio relacje wchodzą w skład ogólniejszego zbioru filmów dokumentalnych o Holocaustzie. Niewątpliwie jednak łączy je coś więcej niż sama wspólnota tematu ocalonych. Chodzi o znacznie bardziej subtelne przesłanie i podobieństwo środków wyrazu, które w przypadku grupy tych filmów przesądza o wspólnocie ich stylu i poetyki. Wypowiedziane tutaj twierdzenie nie pretenduje do bycia ostateczną konstatacją. Pełni ono rolę hipotezy roboczej naszego studium, która przez wszechstronną analizę materiału zostanie zweryfikowana w toku dalszych rozważań.

Co zatem łączy wymienione wyżej filmy? Otóż wydaje się, że subtelny charakter tego podobieństwa nie sprowadza się do jakiejś jednej specyficznej cechy. Ów wspólny mianownik ma charakter dyskretny w tym sensie, że daje o sobie znać nie na „powierzchni” przekazu, lecz w strukturze głębokiej poszczególnych filmów. Innymi słowy na różnych poziomach zawartości i konstrukcji danego utworu. W grę wchodzi w tym przypadku nie jedna, lecz szereg połączonych z sobą cech. Twierdząc tak, mam na myśli nie ich zwykłe wyliczenie i prostą sumę, lecz swoistą konfigurację. To właśnie ona bowiem – w ścisłym związku z tematem – tworzy podobieństwo między nimi i pozwala je traktować jako zbiór. Zatem odmiana tematyczna – tak, odmiana gatunkowa – nie. Niewątpliwie jednak zbiór, w którym odnajdujemy zagadkową i intrygującą jedność w wielości. Zadaniem naszym będzie zrekonstruować i opisać punkt po punkcie modelowe elementy, które składają

się na specyficzne przesłanie oraz styl i poetykę filmu dokumentalnego, którego bohaterem jest człowiek ocalony z Holocaustu.

Relacja z podpisem

Jest znamienne, że w interesującej nas grupie dokumentów kapitalna rola przypada indywidualnej tożsamości filmowanego człowieka. W centrum konstrukcji tych filmów znajduje się za każdym razem osobiste świadectwo ocalałej z Zagłady jednostki.

Gerda Weissmann, Marek Edelman, Jerzy Szapiro, Renata Skotnicka-Zajdman, Jerzy Płoński, Leszek Allerhand, Stanisław Jonas, Dawid Efrati, Henryk Mandelbaum, Wilhelm Brasse, Lucille Eichengreen, Erwin Singer, Roman Freund, Stella Czajkowska, Nachman Zonabend... Wszyscy oni mówią przed kamerą nie tylko o sobie i własnych losach, mówią również od siebie. Mówienie za siebie i od siebie, przekaz bezpośredni – to warunek *sine qua non* wiarygodności przekazu i jednocześnie podstawowy aspekt poetyki wszystkich tych filmów.

Ewentualny głos lektora czy odautorskiego narratora zza kadru, jeśli się pojawia, pełni w nich jedynie rolę pomocniczą, służebną wobec osobistej relacji mówiącego. Niekiedy bywa nawet tak, że wprowadzony przez autora narrator gości osobiście na ekranie. Takiego adwokata narracji (w osobie aktora Bronisława Wrocławskiego, który pojawia się niczym reporter na ekranie) wprowadził w scenię dawnego łódzkiego getta Borys Lankosz w dokumencie *Radegast*. Rzecz ciekawa, zabieg ten – choć ewidentnie sztuczny, bo oparty na reżyserskiej inscenizacji – nie umniejsza w niczym wagi osobistego świadectwa, jakie składają w tym filmie ci, którzy ocalili. Aktor czytający i interpretujący słowa Chaima Rumkowskiego okazuje się fikcyjną figurą narracji, podczas gdy tamci – jej autentycznymi bohaterami.

Jest więc poniekąd tak, jak w rzetelnym – prowadzonym według klasycznych reguł postępowania – przewodzie sądowym. Z tą wszelako różnicą, że składający przed obliczem trybunału pamięci swoje nieocenionej wagi zeznanie naoczny świadek tragedii okazuje się kimś więcej niż zwykłym świadkiem-observatorem, który coś widział i słyszał, stojąc „z boku” i asystując przy tym, co się wówczas wydarzyło. Świadectwo kogoś takiego, jak Stanisław Jonas, Gerda Weissmann, Jerzy Szapiro, Marek Edelman, Dawid Efrati czy Wilhelm Brasse, ma wagę szczególną. Każda z tych osób, które stawily się wezwane na sprawę, staje się bowiem żywym dowodem w toczącym się przy szeroko otwartych drzwiach nigdy niezałożonym procesie dotyczącym masowego ludobójstwa. Jest świadkiem, który wymknął się z rąk oprawców. Niedoszłą ofiarą, której miało nie być wśród żywych. Kimś, kto osobiście doświadczył tej zbrodni i kto pamięta – ocalałym uczestnikiem tragicznych wydarzeń przeszłości, o których po latach opowiada we własnym imieniu.

Słuchamy zatem relacji najbardziej osobistej z możliwych, wyjątkowo ważnej i doniosłej, która w procesie toczącym się po latach w naszej obecności okazuje się nieocenionym świadectwem prawdy – materiałem dowodowym o szczególnym znaczeniu. *Verba veritatis*. Przywoływane w pamięci tragiczne zdarzenia i słowa wypowiedane przez ocalałego z Zagłady starego człowieka (profesor Jerzy Szapiro nazywa ten swój specyficzny status „życiem po życiu”) stają się porażająco wia-

rygodnym zeznaniem. Nie tylko tworzą obraz przeszłości, ale również go sygnują i potwierdzają przez niezaprzeczalne świadectwo osobistego przeżycia i udziału. Dystans zachowywany przez mówiącego w stosunku do relacjonowanych faktów stanowi przeciwwagę dla wstrząsających słów i obrazów, za pośrednictwem których zostają opisane zbrodnie Holocaustu.

Wspólną cechą omawianych dokumentów stanowi powtarzający się w nich charakterystyczny sposób relacjonowania zdarzeń przez bohaterów. O najbardziej niezwykłych, częstokroć szokujących, własnych i cudzych przeżyciach mówią oni rzeczowo i – zważywszy na dramatyzm opisywanych zdarzeń – zaskakująco spokojnie, z rzadka tylko okazując wzruszenie. Ta beznamiętność i dystans mówiącego pełnią w opowiadaniu ważną funkcję. Pamiętamy łzy Gerdy Weissmann i moment, w którym Wilhelmowi Brassemu pod wpływem ogromnego wzruszenia załamuje się nagle głos. Nie sposób też zapomnieć wstrząsającej sceny, kiedy Stanisławowi Jonasowi napływają łzy do oczu i drży podbródek na wspomnienie śmiertelnego strachu, który przeżywał podczas ukrywania się poza płonąącym gettem. Wtedy to jako dziecko w odruchu zaprzeczenia własnego żydostwa powiedział do obcej osoby, że *to dobrze, że Żydzi się palą*. Równie poruszająca jest scena, w której wspomina, jak po jego żarliwej modlitwie skierowanej do Jezusa Chrystusa dowiedział się, że aresztowana przez Niemców matka została uwolniona.

W przywołanych przypadkach postrzegamy jednak ów przyływ emocji jako zachowanie wyjątkowe. Regułą jest natomiast powściągliwa rzeczowość relacji osób opowiadających o swoim losie i losach ich bliskich podczas wojny. Rzeczowość przywodząca na myśl nie tyle zeznanie do protokołu, ile osobiste wyznanie, wiarygodne świadectwo własnej pamięci, które zostaje przekazane drugiemu człowiekowi.

Jak przystało na dokument, rzeczowość tych relacji służy oddaniu rzeczywistości, odrzuca retoryczny balast, zmierza wprost do zakomunikowania o niej. Esencjonalna forma ma wyrazić bezmiar ludzkiego nieszczęścia w konfrontacji z milczeniem obojętnego świata i prozaiczną banalnością masowej zbrodni. Taki sposób mówienia o Zagładzie koresponduje na różnych poziomach ze stylem i kompozycją samych filmów. Jedno i drugie od początku do końca konsekwentnie operuje „poetyką ściśniętego gardła”.

Syndrom niewyraźnego

Autorzy i bohaterowie tych dokumentów stawali za każdym razem przed podobnym dylematem. Czy można coś takiego przekazać? Oddać w mowie rzeczywiste? Wyrazić grozę tamtych przeżyć?

Konstrukcja filmów dokumentalnych o ocalonych z Zagłady opiera się na niestannych zmaganiach wyrażalnego z niewyraźnym. Relacje ocalonych to mówienie mimo wszystko. Mówienie szczególne, które staje się odnajdywaniem głosu. Proces wspomniania wyzwalały przez tych, którzy mówią przed kamerą o Zagładzie, jest nazywaniem niemożliwego do nazwania. Mowa zanurza się w milczeniu. Wypowiedź co krok natrafia na barierę trudności adekwatnego wyrażenia. Czy można w pełni opisać grozę własnej niedosłej śmierci? Walkę o życie niewinnego człowieka, którego nazistowski terror zepchnął na kraniec człowieczeństwa, i który – dzięki własnej woli przetrwania i z pomocą innych – to człowieczeństwo zdołał ocalić? Po latach dochodzi do tego jeszcze inna, przejmująco

dotkliwa nierównowaga, którą trudno przezwyciężyć. Po jednej stronie miliony istnień wydanych na pastwę niepamięci. Rzuconych w otchłań totalnego zapomnienia. Po drugiej zdany na siebie pojedynczy świadek ich niewymownego cierpienia i śmierci.

Ocaleni od ludobójstwa żyją życiem podarowanym przez los, życiem po śmierci. Opowiadają o nim zwyczajnie, dotykając niezliczonych szczegółów, które podpowiada pamięć. Nie ma w ich historiach żadnej fascynacji, jeśli już to daje w nich znać wewnętrzne pragnienie, by nie umrzeć milcząco. Samo mówienie niesie jednak ból wspominania, przywoływania, nazywania nasyconych niewyobrażalnym okrucieństwem godzin, dni, miesięcy i lat spędzonych wśród dzikich bestii. Noszą w sobie nieporównywalne z niczym doświadczenie niedoszłej ofiary, która zdołała wymknąć się nadciągającej nieuchronnie, bezlitosnej śmierci. Narrator jest łącznikiem. Jak przewodnik, który przeprowadza nas za próg świata zmarłych.

Tak trudno jest spojrzeć za siebie. Opowiadana historia włącza jej uczestników w ciąg innych, już opowiedzianych i tych, które jeszcze powinny zostać opowiedziane. Mówiący i adresat narracji, autor i widz tropią i odczytują jeden po drugim ślady odcisnięte we współczesności, przekraczając wspólnie granice dzisiejszego świata. Wszystkie odnajdywane tropy stanowią znak obecności nieobecnego.

Mortibus vivimus – żyjemy z umarłych. Relacja z czasów Shoah jest otwieraniem grobów, symboliczną ekshumacją, odsłanianiem świata, który został definitywnie unicestwiony i którego wskrzesić nie sposób. Pozostało miejsce na Ziemi, i wtedy, i dzisiaj położone w centrum zburzonej i odbudowanej po wojnie Warszawy. Jerzy Płoński w dokumencie *Chłopak i dziewczyna*, patrząc na boisko Skry, przypomina sobie, że właśnie tutaj były kiedyś masowe groby tysięcy ofiar. Wewnętrzna przestrzeń pamięci. Konkret okazuje się nie dość konkretny. Wywołany detal nie oddaje całości, pozwala ją tylko ewokować, przywołać myślą. Pół wieku później, w chwili, gdy powstaje dany film, ze szczegółów i rozmaitych realiów tamtego nie zostało prawie nic. Nic z wyjątkiem pamięci.

Filmowe dokumenty z udziałem osób ocalonych z Zagłady nie polegają na replikowaniu grozy masowej eksterminacji. Ekranowy przekaz nie funkcjonuje za miast. Celem nie jest tu stuprocentowo obiektywny przekaz. Całość nie rozgrywa się na jasnym tle. Światło i cień epizod po epizodzie, scena po scenie zmagają się w przedstawianej relacji i przeciwstawiają sobie sukcesywnie. Jasność i ciemność nie są bynajmniej oczywiste. Niewidzialne, niewyraźne, przemilczane, niemożliwe do przekazania – staje się polem tajemnicy. Jak czerń w obrazie malarskim, która nadaje mu głębię i czyni tajemniczym. Mówiący bohater i jego audytorium nawiązują ze sobą kontakt i próbują wniknąć w przeszłość, odczytując jej niezliczone ślady, niczym myśliwy, który podąża za odnajdywanym tropem. Tak właśnie funkcjonują wszelkie znaki czasu Zagłady, jakie napotykamy w naszej wędrówce z kamerą. Wiedza narratora i pragnienie widza, by odkryć nieznanne, składają się w filmie na nową jakość. Wi(e)dzieć.

Ocalanie pamięci

Magiczna potęga kina sprawia, że ocala ono tych, którzy ocalili i którzy u schyłku życia chcą ocalić pamięć i prawdę o Holocauście. Z antropologicznego punktu widzenia filmy dokumentalne z udziałem ocalonych stanowią szczególną

formę transmisji ekstremalnego doświadczenia. Adresatem takiego przekazu jest każdy z nas żyjących i jednocześnie najszerzej pojęta społeczność. Sfilmowana relacja staje się zapisem skrajnego przeżycia. Przeżycia granicznego i traumatycznego, którego nie sposób wymazać. Nie wolno zapominać, że jego ślad pozostaje w człowieku na zawsze. *Ja się ukrywam cały czas* – powiada Stanisław Jonas – *I nawet jak się nie ukrywam, to się jakoś ukrywam.*

Pierwszą barierą dla mówiącego jest więc wewnętrzna blokada ukryta w samej niemożności opowiadania o czymś takim. Ponowne dotknięcie wojennej traumy powoduje absolutną nieusuwalność osobistego cierpienia i lęk, że ból skrywany w sobie i uśmierzany przez tyle lat powróci po raz kolejny, jeśli nie zachowa się milczenia. Skrajność osobistych przeżyć i doświadczeń, które nosi w sobie człowiek ocalały z Zagłady, powoduje też, że rodzi się w nim obawa o wiarygodność własnej wypowiedzi. *Dichtung* zaczyna przesłaniać *Wahrheit*. Opisane zdarzenia wydają się zbyt nieprawdopodobne, ich okoliczności nieostre, niezrozumiałe i wprost niepojęte. Kino poniekąd anektuje i pochłania rzeczywistość.

Dochodzi do tego kolejne trudne pytanie o granice szczerości możliwej do wyrażenia przed kamerą. Mowa przecież przez cały czas o sytuacjach ostatecznych. Jak daleko można się posunąć w ujawnieniu potworności świata i ludzi – potworności, której się na własnej skórze doświadczyło? W jaki sposób o tym wszystkim mówić? Co przekazać? Jak nie popaść w banał, publicystyczne uproszczenia, moralizatorski ton, niechciane mentorstwo, martyrologiczną sztancę? Jak nie zamienić tego, przez co się przeszło, na „kino”? Ile okupacyjnej makabry ukazanej nie w formie fikcji ekranowej, lecz w dokumentalnym przekazie filmowym może znieść i przyjąć na siebie dzisiejszy widz? Jak nie pomieszać ekranowego spektaklu z realnym życiem? Dochodzi do tego obawa umniejszenia skali masowego cierpienia milionów ofiar, obawa przed autokreacją, a także przed uleganiem presji obiegowych matryc.

Dokument, zwany filmem faktów, nie jest bynajmniej gwarantem prawdziwości obrazu świata, jaki w nim przedstawiono. To, co subiektywne, nie zmienia się nagle przed obiektywem kamery w obiektywne. Podlega jednak procesowi obiektywizacji i weryfikacji w tym sensie, że komunikowanie za pośrednictwem ruchomych obrazów ma charakter obopólnie intersubiektywny. Wymiana perspektyw, z jaką mamy tu do czynienia, z jednej strony umożliwia autorowi zaprojektowanie własnego punktu widzenia, z drugiej – daje widzowi szansę krytycznego odczytania zawartości przekazu. Postawmy w tym miejscu pytanie, jak wymiana ta przebiega w przypadku interesującej nas grupy filmów.

Twarzą w twarz

W dokumentach z udziałem ludzi ocalałych z Zagłady relacja twarzą w twarz stanowi kamień węgielny spotkania, do jakiego dochodzi na ekranie między bohaterem i widzem.

Adresat filmu ma przy tym wyjątkową okazję wejść w bardzo osobisty kontakt z człowiekiem, którego – opowiadaną tu i teraz, każdemu z nas, przez niego samego – prywatną historię ogląda z bliska na ekranie. Niezwykle istotną rolę w trakcie mówienia odgrywa obserwacja twarzy mówiącego. Zazwyczaj bywa on fotografowany frontalnie: w pełnym świetle lub w kunsztownym półcieniu. Liczy się nie tylko każde jego słowo, ale i każda reakcja, każda chwila i każdy, najdrob-

niejszy nawet szczegół. Zwłaszcza spojrzenie bohatera i wyraz jego oczu. Tak zbudowany plan filmowy sprawia, że oczy patrzące na wprost oraz wzrok zwrócony w przestrzeń poza kadrem alternują z sobą w toku całej opowieści. Zarówno bezpośrednie spojrzenie – wzrok opowiadającego skierowany w obiektyw kamery – jak i wielkie zbliżenie czynią całość ekranowego zdarzenia sytuacją o bardzo wysokim współczynniku intymności.

Podczas realnego spotkania z kimś dotąd nieznanym, widzianym po raz pierwszy w życiu, kimś, kogo właśnie poznajemy, z takim stopniem proksemicznej bliskości nie mamy nigdy do czynienia. Zbliżenie, o jakim mowa, nie tylko w sensie dosłownym (zastosowany rodzaj ujęcia), ale i metaforycznym (niezwykle bliski kontakt człowieka z drugim człowiekiem), sprawia, że póki trwa opowieść, nie liczy się dla widza nic innego. W jednej chwili ktoś niezajomy staje się naszym bliskim znajomym, który przed kamerą, bywa że po wielu latach absolutnego milczenia, powierza nam sekret własnego życia. Sekret często niewypowiedziane bolesny w porażających świadomości szczegółach, kiedy indziej niepojęty, wprawiający widza w zdumienie, czy to absolutnie nieoczekiwanym przebiegiem wspominanych zdarzeń, czy też ich szokującą wymową.

Tym, co przemawia do nas najbardziej, jest nieodparcie prawdziwy konkretny ekranowy przedstawienie. Dochodzące do widza słowa i oglądane przez niego obrazy stają się przemawiającymi do wyobraźni faktami. Ich ułamkowość, nieunikniona fragmentaryczność, niezamierzona niespójność co chwila rozrywa linearny bieg narracji, wykluczając kronikarski obiektywizm. Pełno tu rozmaitych dygresji. Porządek opowiadania miesza się z chaosem opowiadanych przeżyć i okoliczności. Wyobrażalne całe czas zmagają się z niewyobrażalnym, „pamiętam” z „nie wiem”. W kulturową przestrzeń komunikowania wdzierają się kumulacja napięć, która udziela się obu stronom dyskursu.

O bezprecedensowej w dziejach świata inżynierii przemocy i maszynierii masowego zabijania, jaką zbudował i doprowadził do perfekcji hitlerizm, słucha się inaczej, gdy przytaczane są suche fakty i liczby, a inaczej, gdy mówi o tym niedoszła ofiara, która zdołała wymknąć się bezlitosnej maszynie ludobójstwa. Indywidualna perspektywa oprócz niewątpliwych zalet ma jednak również pewną zasadniczą wadę: zwęża pole widzenia, zamyka obraz w soczewce jednostkowego doświadczenia. Opowiadający mają tego świadomość. Mówią więc wyłącznie o tym, co przeżyli, czego osobiście doświadczyli. Stąd taka, a nie inna forma relacji, jaka skutecznie chroni ocalałych przed pokusą uogólniania.

Okupacyjne losy każdego z nich przerastają wszelką fikcję. Jak można było to wszystko przeżyć? Dlaczego właśnie ja ocalałem/ocalałam, a inni musieli zginąć? Upiorne uprawdopodobnienie, które na każdym kroku zaprzecza racjonalnej ocenie zdarzeń. Żaden nawet najbardziej pomysłowy scenarzysta nie odważyłby się wymyślać równie niewiarygodnych, szalonych, mrozących krew w żyłach perypetii człowieka uciekającego przed niechybną zagładą. Świadomość widza, który przysłuchuje się tym opowieściom, atakuje istna lawina niewytłumaczalnych sprzeczności i paradoksów.

Formalnie biorąc, relacje ocalałych są monologami. W strukturze głębokiej wypowiedzi każdy z tych monologów okazuje się jednak wewnętrznie zdialogizowany. Ma to wielki wpływ na styl odbioru. Dialogowość od pierwszej do ostatniej chwili wypełnia i organizuje strukturę przekazu. Dzięki temu widz nie staje się biernym słu-

chaczem, lecz wchodzi w rolę kogoś, kto jako adresat filmu powinien samodzielnie poszukiwać i dociekać własnej prawdy wraz z bohaterem opowiadanej historii. Nie chodzi tylko o strumień relacjonowanych zdarzeń, ale również o sposób ich przedstawienia, sposób, który nie unika sprzeczności, nie próbuje także dopowiadać tego wszystkiego, co na zawsze już – ukryte między słowami i obrazami – pozostanie niejasne, niespójne, pełne luk, do końca niewyjaśnione i tajemnicze.

Złożoność procesu wyjawiania prawdy. Biegunowe przeciwieństwa na ekranie, uzupełniając się i kumulując, potęgują się. W strukturze głębokiej dyskursu daje o sobie znać wielopiętrowa zależność między etyką a poetyką. Oba aspekty łączą się i splatają, przenikając się i wynikając z siebie nawzajem. Dokument upomina się o swoje prawa do ukazania realnej prawdy. Mówiący bohater próbuje oddać i nazwać grozę tego, co przeżył, stara się znaleźć odpowiednie słowa. Opowieść o meandrach własnego ocalenia z natury rzeczy nie może przebiegać płynnie i gładko. Sprawia naturalną trudność. Słowa okazują się nieadekwatne. Wątki rwą się i komplikują. Holocaustowy „skaz” przed kamerą mimo wszystko jednak toczy się i rozwija. Jego bohater mówi dalej, choć chwilę wcześniej w obliczu niewyrażalnego powiada: *To się nie da przekazać za nic w świecie.*

Historia złożona z niewytłumaczalnych zdarzeń i paradoksów. Towarzyszy jej pełen niepokoju dysonans poznawczy. Zarówno po stronie opowiadającego, jak i po stronie słuchacza na każdym kroku daje o sobie znać konflikt myśli i uczuć. Żadnej ulgi, żadnych szczęśliwych zakończeń, morałów czy łatwych rozstrzygnięć. Wewnętrznie sprzeczny wydzźwięk i ambiwalentny charakter wszystkiego, co zawierają te relacje, pozostaje ich nieodłączną częścią, wytwarzając w odbiorze chwilami wręcz nieznośne napięcie emocjonalne. Świat getta jako przestrzeń zamknięta, z której jedynym wyjściem jest śmierć. Niepojęty paradoks towarzyszący odkryciu, że równie groźne niebezpieczeństwo czyhało na uciekinierów po drugiej stronie muru. Dlatego też niektórzy w odruchu rozpaczliwej decyzji zdecydowali się na powrót do miejsca niewoli, z której dopiero co z takim trudem udało im się uciec.

Gorycz ocalenia. Cena, jaką się płaci za nie przez całe dalsze życie. Zagubienie w terażniejszości, lęk przed powrotem do przeszłości. Poczucie wykorzenia. Rozdwojona tożsamość. Powroty do Polski i wspomnianie jako zadawana samemu sobie okrutna autoterapia. Straszliwa alienacja ludzi ocalałych z Zagłady. Traumatyzacja i wyrzuty sumienia. Stan dożywotniego zawieszenia między dniem dzisiejszym a tym, co się przeżyło. Zatarła granica między światem żywych i umarłych. Nierozwiązana, dręcząca psychikę zagadka Wielkiego Scenariusza. Dlaczego ja? Renata Skotnicka-Zajdman: *Wszyscy ocaleni mają tę winę, że oni przeżyli, a drudzy nie.* Milczenie niebios. Gdzie był Bóg podczas Shoah? Renata Skotnicka-Zajdman: *Pan Bóg był na wakacjach. Szukam go, bo chcę się z nim dobrze pokłócić, do sądu go podać.* Jerzy Płoński: *Bóg ma prawo próbować swoje owieczki, ale do jakiej miary te próby mogą dojść.*

Presja tajemnicy własnego ocalenia, do której można się zbliżyć, ale nigdy do końca jej przeniknąć. Jerzy Płoński: *To nie jest kwestia odwagi, to jest kwestia myślu postrzegania, utrzymania się.* Walka młodego człowieka o życie w obliczu wszechobecnej śmierci i wszechogarniającej zagłady. Strach i nadzieja. Przez cały czas wierzyć, że ma się szansę. Siła i bezsiła. Triumf barbarzyństwa. Totalna przemoc i okrucieństwo bezlitosnych katów. Bezbronność ofiar. Żyjące ludzkie istoty osaczone w pułapce. Panika instynktownej ucieczki. Paradoksalne zachowania.

Niesłychane reakcje psychiczne. Nabożność i bezbożność. Wiara i niewiara. Poczucie zdrady wobec najbliższych i wobec tych wszystkich, którzy zginęli. Straszliwe wybory etyczne. Jerzy Płoński: *Do dzisiejszego dnia nie wiem, czy ja zrobiłem dobrze* (zostawił rodziców i rodzeństwo w otwockim getcie). Mimowolny udział w eksterminacji: palacz zwłok i obozowy fotograf w Auschwitz, młody lekarz w szpitalu na Stawkach, który codziennie podejmował decyzje kogo leczyć, a kogo nie da się już uratować, wiedząc, że skazuje chorego na wywózkę z Umschlagplatzu i niechybną śmierć. Chwile milczenia, wewnętrznego płaczu, niemej rozpacz, odwracania wzroku od kamery.

Instykt przetrwania. Śmiertelne zagrożenie, jakim jest napotkany po drodze drugi człowiek: niemiecki żandarm, żydowski policjant, polski szmalcownik. Ci, którzy denuncjują i ci, którzy ratują. Szlachetni ludzie, z narażeniem własnego życia i życia swoich bliskich niosący ratunek uciekinierom: Stefan Petri, Staszek z warszawskiej Pragi, niemiecka prostytutka we Lwowie i nieznamą kobieta w Świdrze ukrywająca zbiega z getta we własnym mieszkaniu. Nieoczywista tożsamość potencjalnych sprzymierzeńców: ratunek z ręki wroga, cios zadany przez swoich. (*Ci szmalcownicy to byli w gruncie rzeczy porządni ludzie* – mówi Stanisław Jonas i wybucha dziwnym śmiechem). Kurcząca się, to znów otwierająca przestrzeń ocalenia. Kryjówka na cmentarzu, grób jako miejsce bezpieczne (Leszek Allerhand po wydostaniu się z lwowskiego getta: *Nigdy nie czulem się tak bezpieczny, jak w cudzym grobie*). Piekło wspomnień z getta i powrót pamięci do świata sprzed wojny: słodczyce kupowane na Nalewkach, Ogród Saski, nauka młodego Jerzego Szapiry w żoliborskim liceum (bez idealizacji, z przywołaniem kolegów, którzy po wakacjach przestali podawać rękę Żydowi) i studia na Akademii Medycznej (z bolesnym jak cierń wspomnieniem ławkowego getta).

Rodzi się, ważne w przypadku dokumentu, pytanie o klucz do weryfikacji tych zapisów pamięci. Kluczem tym każdorazowo jest wiarygodność realiów. Konkret w relacjach ocalonych pełni kapitalną rolę: ewokuje dramatyczną przeszłość, scala i weryfikuje postrzępione wspomnienia. Pamięć bohaterów, udostępniona widzowi, zostaje osadzona i zakotwiczona w przywoływanych szczegółach: topografii ulic, bram, klatek schodowych, piwnic, strychów i mieszkań, trajektoriach dróg ucieczki, labiryntach miejsc ukrycia. Mozaikowość wspomnień ewokuje co chwila nowe realia dramatycznych zdarzeń i ich okoliczności. Prawda ułomna, nieabsolutna, z trudem osiągalna, osobiście doświadczona na sobie, dostępna mówiącemu bohaterowi. Liczy się każdy refleks pamięci, każdy, nawet najdrobniejszy szczegół. Nic nie powinno zostać zapomniane.

Osoby (*Rubinstein, mądry wariat getta*, Staszek z Pragi, towarzysze broni, zabici żydowscy powstańcy, których Marek Edelman przywołuje dzisiaj już tylko z imienia), przedmioty, rekwizyty, dźwięki, zapachy, detale... Drut kolczasty, opaska z gwiazdą Dawida, szlagier śpiewany w Litzmannstadt Ghetto *Fabryczna dziewczyna*, czapka harcerska, odkryte w trakcie wizji lokalnej z kamerą tekturowe opakowanie bagażu wywiezionych do Łodzi niemieckich Żydów z napisem Hamburg, które zasłaniało szybę nad drzwiami ich nowego nędznego mieszkania, maszyna do szycia, sacharyna, pensjonat w Otwocku, krówki Pomorskiego, książki z wypożyczalni, kładka zbudowana przez Niemców nad Chłodną i brama otwierająca się na krótko między małym a dużym gettem, smród kanałów, kąpiel i biała pościel dla śmiertelnie umęczonego uciekiniera, kredens z dwiema półkami, na

które matka w ostatniej chwili wciska dwoje swoich dzieci, moment później sama oddając się w ręce Niemców.

Charakterystycznym wyznacznikiem przywoływanych realiów jest przynależność do dwóch czasoprzestrzeni. Pokój na poddaszu (*w tym pokoju byłam* – mówi Renata Skotnicka-Zajdman). Właz kanałowy przy ulicy „wąskiej” Freta (*ten sam właz* – zdumiewa się Jerzy Płoński). Wyniosły, blisko trzymetrowy mur getta, którego zachowane pozostałości stoją do dzisiaj na Grzybowskiej, Siennej i w podwórzu przy Złotej, przez dziesiątki lat nie zmienił swojej wysokości. Warszawskie ulice Nowolipki i Bonifraterska, po których obecnie się poruszamy, biegły kiedyś wzdłuż murów getta. Z okna narożnej kamienicy na skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej, która przetrwała do dzisiaj, z karabinu strzelał co rano do przechodzących Żydów jeden z katów warszawskiego getta, sadystyczny psychopata Josef Bloesche zwany Frankensteinem.

Głos doświadczenia

Relacje tych, którzy przeżyli Holocaust, stanowią niezwykle wiarygodny przekaz autentycznego doświadczenia w jego najbardziej skrajnej, wyrazistej postaci. Każda z tych relacji w sobie właściwy sposób ujawnia złożoność układów międzyludzkich, problemów osobistych i przeżyć. Nie są to niemal nigdy banalne klisze pamięci złożone z prościutkich stereotypowych obrazów i wykładni ze szkolnego podręcznika historii. Chciałbym położyć szczególny akcent na wspomnianą wyżej złożoność wszystkich bez wyjątku opowieści, jakie zawierają filmy z udziałem ocalałych. Opiswane w nich zdarzenia są tyleż wiarygodne i prawdziwe, ile wydają się w niektórych momentach wręcz nieprawdopodobne ze względu na ich ekstremalny charakter. Dokument filmowy w takiej postaci staje się czymś niemal hipnotycznie sugestywnym, osiągając intensywność przekazu przynależną kinu fikcji. Powiadamy w takich sytuacjach: to wręcz nieprawdopodobne. A jednak możliwe, skoro kiedyś rzeczywiście się zdarzyło. Byłoby nam bardzo trudno w to wszystko uwierzyć, gdyby nie fakt, że to właśnie sami bohaterowie tych zdarzeń o nich mówią, poświadczając osobistym udziałem prawdziwość własnych przeżyć.

Jest jednak w tych słowach coś więcej. Przebija z nich niezwykła siła duchowa, osobista wolność, asertywność i poczucie wewnętrznej niezależności ludzi uratowanych z Zagłady. A wraz z nimi – uderzająca odwaga publicznego głoszenia całej prawdy o tym, jak było. Prawdy, w której jest miejsce dla zaskakującej złożoności świata i wagi niezwykle rzadkich zdarzeń, dzięki którym zostaje ocalone czyjeś życie. Prawdy w jej niewyczerpanych związkach z rzeczywistością, choćby miała ona zostać uznana za niewytłumaczalną i przez to „nieprawdopodobną”.

Nie jakiejś „dyżurnej”, powszechnie przyjętej wersji, która ma oficjalnie obowiązywać. I nie wypowiedzianej *ad hoc*, chwilowej ćwierćprawdy czy półprawdy (czytaj: kłamstwa), lecz całej prawdy. Bez oglądania się na to, jak bardzo owa trudna prawda – nieokrojona, nieocenzurowana, wolna od jakichkolwiek ograniczeń – okaże się w cudzych oczach zdumiewająca i niepojęta. Ale też niepoprawna, odarta ze złudzeń, śmiała i buntownicza w poczuciu własnego aktu wykroczenia przeciwko temu, co wolno i co wypada sądzić czy też należałoby powiedzieć. Zarówno wierzący, jak i niewierzący świadkowie tamtej hekatombi podobnie przeżywają własną konfrontację z grozą Zagłady. Pytanie: *gdzie był Bóg, kiedy*

mordowano miliony niewinnych ludzi, jest kontrowane wyrażaniem przez nich sprzeciwem wobec wszelkiego „oswajania” prawdy o Holocauście, również tej, która miałaby nieść pociechę odnajdywaną w religii.

Naruszanie tabu często obecne w relacjach ocalonych raz po raz godzi w to, co ogół akceptuje i co jest skłonna myśleć na ten temat większość ludzi. W imię prawdy i w imię nadziei, że już „nigdy więcej”, wolno opowiadającemu kwestionować i odrzucać kursujące w obiegu społecznym klisze Holocaustu. Wolno mu też być kimś niepoprawnym (politycznie, ideologicznie etc.) w imię nadziei, że już „nigdy więcej”, że współczesny świat – niezależnie od jego rozlicznych niedoskonałości – zapobiegnie „powtórce”. W tym sensie każda z tych opowieści, nie próbując nikomu niczego narzucić, w dyskretny i nienatrętny sposób pełni jednak – z woli bohatera i autora – dobrze rozumianą funkcję perswazyjną. Miał bez wątpienia rację Theodore W. Adorno, kiedy w znakomitym eseju z 1966 r. zatytułowanym *Wychowanie po Oświęcimiu*¹ doszedł do wniosku, że *może mieć ono sens jedynie jako wychowanie do krytycznej autorefleksji*.

Prawda przekazana w taki sposób okazuje się częstokroć naganna i nieprawomyślna, niemożliwa do zaakceptowania dla tych wszystkich, którym zabrakło pokory, aby ją przyjąć. Odrącona rzeczywistość i straszliwa przeszłość powraca w tych relacjach ze zwielokrotnioną siłą. Człowiek ocalony z Zagłady nie ogląda się na żadne konwenanse. Wie bowiem doskonale, że konwenans w odniesieniu do Holocaustu jest czymś w najwyższym stopniu podejrzanym i groźnym. W imię prawdy (czytaj: całej prawdy) wybiera więc niepoprawność.

„Niepoprawność”, o której tu mowa, jest niepoprawna w szczególnym sensie. Rozbija w proch kłamstwo. Okazuje się odporna na zakusy polityków i doktrynerów. Próbuje ocalić zapisaną we własnej pamięci prawdę osobistego przeżycia i doświadczenia. Szeroko rozpostarta narracja epizod po epizodzie odsłania nieoczekiwane aspekty ludzkich zachowań w obliczu Zagłady. Mówiąc publicznie, jak było i do czego wtedy doszło, staje się prywatnym aktem oskarżenia nieludzkiego świata, który dopuścił do masowego ludobójstwa. Odmawia też podporządkowania się komukolwiek i cemukolwiek, co miałyby ją ograniczać i cenzurować. Taka postawa mówiących nadaje ich relacjom nieprzemijającą wagę i wielką wartość.

Prawda prawdziwa. Niezależna, samoistna, autoteliczna, uwolniona od więzów wszelkiej ideologii, oczyszczona z tendencyjnych przedstawień, niedbająca o dołączną wymowę wspomnienia, o jego szlachetny wydzźwięk czy morał. Jednostkowa mikrohistoria walki człowieka o przetrwanie niepretendująca do żadnego uogólnienia. Nie chodzi tu o jeszcze jedną wersję, konkurencyjną wobec innych. Jedyńnym celem jest osobiste świadectwo prawdy. Każda dziedzina sztuki musi się zmagać z trudnościami jej wyrażenia i przekazania. Taka prawda – jak chciał Jerzy Ziomek² – istotnie staje się problemem poetyki.

Przeżycia człowieka ocalonego z Zagłady nie są gotową opowieścią. Nielatwo mówić o czymś takim. Liczy się sposób mówienia i motyw wyznania uczynionego przed kamerą. Głos człowieka ocalonego, jego bezpośrednia opowieść zarejestrowana w formie filmowego dokumentu stanowi trwały ślad, uwieczniony akt wyjawienia tego, co naprawdę miało miejsce, co rzeczywiście się wydarzyło. Istnieje wspólna tym przekazom głęboka logika wewnętrzna, za sprawą której zyskują one doniosłe przesłanie. Utrwalona na taśmie prawda o czasach Holocaustu, o tym, co się wtedy potwornego stało, nie może być ani przemilczana, ani przeinaczona, ani

zapomniana. Powinna być pamiętana po wsze czasy. To głos żyjącego świadka – mówiony dzisiaj, opisujący wczoraj, skierowany ku jutru. Głos, który nigdy nie przemija. W odróżnieniu od testamentu nieodwołalny.

Każda z tych opowieści ma dla nas kapitalne znaczenie nie tylko jako osobiste świadectwo prawdy, lecz także jako podpis na liście obecnych, znak istnienia i przetrwania. Gest niedoszłej ofiary – wstrząsające zeznanie testatora, który wymknął się hitlerowskiej maszynie śmierci i uniknął Zagłady, a teraz (w Wiecznym Teraz, jakie zaoferował ludzkości wynalazek kinemetografii) mówi do nas, składając w naszej obecności swoje bezcenne świadectwo. Otwarta księga doświadczenia. Ten głos jest jak dochodzący każdego dnia i nigdy niemilkący protest przeciw skamienieniu, zaprzeczający śmierci i nicości.

Każde ze świadectw ludzi ocalonych ma charakter indywidualny, pochodzi od konkretnej osoby, co oznacza, że w grę wchodzi przekaz, choćby najbardziej nawet prawdomówny, to jednak subiektywny. Przekaz, któremu przysługuje status zeznania sądowego. Nie ma tu – i nie może być – mowy o pełnym obiektywizmie ani o absolutnej, wszechwiedzącej świadomości tego wszystkiego, co się wówczas stało. Wprost przeciwnie, mówienie o własnych i cudzych losach podczas Zagłady służy docieraniu do głębszych warstw tragedii – wspomnieniu i ponownemu jej odkrywaniu. To pamięć do dzisiaj bolesna i traumatyczna. Jest tak, jakby mówiący udzielał widzowi wspaniałomyślnego niezwykłego daru, pozwalając mu asystować przy składanych zeznaniach na prawach świadka fascynującego procesu, jaki toczy się na ekranie. W ten sposób obaj biorą udział w ustanowieniu aktualnej perspektywy spojrzenia na odległą przeszłość i zarazem zbliżają się – o ile to możliwe – do prawdy o tym, co się niegdyś wydarzyło.

Relacje ocalonych uzupełniają tym samym i poszerzają wymiar współczesnego świata o pełną cierpienia i bólu pamięć historii XX wieku. Nie pozwalają dzisiejszemu światu zapomnieć siebie, własnego dziedzictwa i straszliwego spadku przeszłości. Newralgicznym elementem tych przekazów staje się pytanie: jak to było możliwe? jak mogło do tego dojść? – a wraz z nim nieustanna czujność i ciągły niepokój o nowe przejawy nietolerancji, nowe formy ksenofobii, dzielenia ludzi, przedzeń etnicznych, propagowania nienawiści jednych wobec drugich.

Głos doświadczenia jest narracją niespieszną i uważną. Właściwy jej rytm umożliwia skupienie, wytrąca adresata z chaotycznej, pełnej zgiełku mnogości płytkich, banalnych wrażeń, jakich dostarcza w nadmiarze otaczająca nas rzeczywistość i hałaśliwa kultura teraźniejszości w jej odmianie popularnej. Mówienie o latach głodu i cierpienia w getcie, o codzienności wszechobecnej śmierci, o wywózkach, obozie koncentracyjnym, komorach gazowych, masowej eksterminacji wymaga zarówno od mówiącego, jak i od słuchacza należytej uwagi, okazuje się formą kontemplacji, sondą kontrolną zapuszczoną w głąb siebie, rejestrującą współczesne echo przeszłości. W tym sensie filmowe narracje z udziałem ocalonych pełnią swoiście rozumianą funkcję perswazyjną, co bynajmniej nie znaczy, że mamy tu do czynienia z manipulacją przekazem.

Chwył a manipulacja

W zideologizowanej odmianie zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej refleksji nad filmem jako środkiem przekazu i sposobem komunikowania dawno temu za-

gnieździł się pewien dogmat. Mniej więcej od końca lat 60. pojawia się w niej ortodoksyjne twierdzenie, że manipulacja materiałem filmowym stanowi nieodłączną i rzekomo nieuniknioną właściwość medium. Powszechnie obowiązująca zasada czy wierutna bzdura? Z czym właściwie mamy do czynienia? Skąd bierze się ten na pozór przenikliwy, a w gruncie rzeczy całkiem błędny pogląd?

Jak się zdaje, wynika on z pochopej, bezkrytycznej akceptacji uznanego za aksjomat opacznego rozumowania. Bazując na tym, że każdy bez wyjątku przekaz dokumentalny posługuje się tak czy inaczej pewnymi chwytami, przykładowo: figurami narracji, sposobami kadrowania, ruchami kamery, cięciami montażowymi, wyciąga się mylny wniosek, że wszelki użyty w nim chwyt filmowy niejako automatycznie pociąga za sobą manipulację. Błędne założenie i wyciągnięty na jego podstawie fałszywy wniosek stają się w następstwie źródłem wielu nieporozumień. *Distinguendum est*. Spróbujmy rozważyć ten złożony problem raz jeszcze, ujmując całą rzecz następująco:

Po pierwsze, sama obecność chwytu filmowego, jego udział w przekazie dokumentalnym niekoniecznie prowadzi do manipulacji ani też nie dowodzi jej występowania.

Po drugie, manipulacja – definiowana tutaj jako zabieg będący z istoty swej nadużyciem, działaniem człowieka fałszyfikującym obraz przedstawianej rzeczywistości – wcale nie jest nieodłączną ani też nieuniknioną właściwością medium filmowego.

Po trzecie, każdy bez wyjątku komunikat kinematograficzny zawiera takie czy inne operacje znaczeniowótórcze (*resp.* chwytów filmowe). Czymże innym, jak nie chwytem, jest dokonywany przez twórcę – najpierw w toku filmowania, a potem na stole montażowym – wybór danego ujęcia, a także jego umieszczenie w kontekście innych ujęć, poprzedzających i następujących po nim. Bez tego koniecznego minimum w postaci wyboru i kombinacji znaków wizualnych bądź dźwiękowych, jakie pojawiają się na ekranie, nie mógłby przecież powstać, funkcjonować i nieść swoich znaczeń żaden film.

Po czwarte, chwyt filmowy (przykładowo: sposób kadrowania, dowolna figura stylistyczna, metafora, metonimia, paralelizm, przejście montażowe, figura narracji, układ kompozycyjny itp.) jest za sprawą decyzji autora (nadawcy, realizatora, twórcy) sposobem określonego zorganizowania materiału kinematograficznego, którego zamierzony cel stanowi przekaz danej informacji.

Po piąte, manipulacją w przekazie kinematograficznym nie jest samo użycie, lecz wyłącznie nadużycie chwytu filmowego, dokonane w celu zafalszowania obrazu przedstawianej rzeczywistości. To nie kamera i nie filmowe medium fałszyfikują ekranowy obraz świata. Sprawcą manipulacji jest każdorazowo człowiek.

Wynika stąd, że żaden chwyt filmowy sam w sobie nie jest ani źródłem fałszu, ani gwarantem prawdy zawartej w ruchomych obrazach. Nie istnieje też – i praktycznie istnieć nie może – coś takiego, jak „czysty” przekaz dokumentalny wolny od jakichkolwiek chwytów filmowych. Jedne z nich stają się w procesie komunikowania wizualnego czy też audiowizualnego bardziej, inne mniej „przezroczyste”. To kwestia określonego sposobu przekazania i indywidualnej strategii zastosowanej przez autora. W przypadku tych pierwszych pojawia się w odbiorze efekt „unieobecnienia” chwytu, co skutkuje tym, że widz nie odczuwa jego użycia i nie jest świadom jego obecności. Nic więcej.

I wniosek kolejny: rozpoznanie manipulacji (czytaj: nadużycia semantycznego dokonanego przez nadawcę utworu filmowego w procesie komunikacji społecznej) nie dzieje się samo przez się, bezpodmiotowo. Wynika ono z krytycznego odczytania przekazu przez adresata.

Krytycyzm, o którym tu mowa, nie jest czymś uniwersalnym ani powszechnie występującym. Nie rodzi się z nim, nie istnieje *ex naturalibus*. Wytwarza się *ex usu*, z wyuczonego nawyku; jest specyficzną umiejętnością, którą można opanować i wykształcić. Krytycyzm ten ma charakter jednostkowy i zależy od stopnia świadomości oraz indywidualnej aktywności lekturowej widza. Niezbędnym warunkiem jest tu odpowiedni poziom jego kompetencji językowej, czyli opanowania z dyskursem filmowym, praktycznej znajomości języka ruchomych obrazów, osobistej umiejętności ich czytania i interpretowania.

Trzeba zatem wyraźnie rozróżnić obecność rozmaitych środków wyrazu na różnych poziomach budowy filmu od manipulacji nimi. Samo dostrzeżenie udziału chwytów filmowych w danym przekazie nie rozstrzyga jeszcze wcale o tym, czy w dyskursie, jaki toczy się na ekranie między wirtualnym nadawcą a adresatem, mamy, czy też nie mamy do czynienia z manipulacją. Ta ostatnia zresztą niekoniecznie musi być natrętna i toporna; bywa przecież niejednokrotnie, że zręcznie ukryta osiąga w konkretnym przekazie bardzo wysoki stopień wyrachowania i perfidii. Użycie chwytu filmowego jest ściśle związane z retoryką języka ruchomych obrazów. Podlega ono w procesie komunikowania ocenie poziomowi intensywności. Rzeczywistym problemem nie jest w tym przypadku funkcja retoryczna takich czy innych chwytów, lecz skala ich nadużycia umożliwiająca nadawcy manipulowanie przekazem.

Warto w tym miejscu zauważyć, że poszczególne chwytów filmowe mają charakter z istoty swej konwencjonalny, stanowiąc nośnik znaczenia dowolnych elementów utworu wykorzystanych przez autora filmu. Żaden z nich nie jest apriorycznie ani dobry, ani zły. W procesie komunikacji społecznej liczy się każdorazowo ich określone użycie, godziwe lub niegodziwe, etyczne lub nieetyczne (manipulatorskie), służące dochodzeniu do prawdy i osiągnięciu jej – bądź całkiem przeciwnie, falsyfikujące ekranowy obraz rzeczywistości. Niegodziwie użyty chwyt staje się podstępem, pułapką zastawioną na naiwnego adresata filmu, narzędziem niewyszukanej lub wyrafinowanej manipulacji jego świadomością oraz podświadomością.

Zastanawiając się nad użyciem słów „świadomość” oraz „podświadomość” i umieszczeniem obu wyrazów w powyższym kontekście, zdałem sobie sprawę z tego, że przez cały czas szło mi w gruncie rzeczy o coś innego, mianowicie o pozaświadomą (irracjonalną), ciemną strefę ludzkiego umysłu, jaką stanowi nieświadomość. Fakt, iż coś widzimy i słyszymy, nie oznacza, że właściwie pojmujemy sens danego przekazu. Komunikowanie w języku ruchomych obrazów bynajmniej nie jest gwarancją zrozumienia. Zarówno w fabule, jak i w dokumencie łatwo o instrumentalizację tematu Holocaustu. Uwaga ta dotyczy w równym stopniu nadawcy, jak i adresata. Nieświadomy odbiorca filmu jest szczególnie podatny i nieustannie narażony na manipulację przekazem. Przed nadużyciem ze strony jego autora może każdego z nas obronić tylko jedno – krytycyzm odbiorczej reakcji. Wyklucza ona bezrefleksyjną, naiwną percepcję.

W przypadku filmu dokumentalnego krytyczne odczytywanie go przez widza kieruje się od początku do końca zasadą ograniczonego zaufania i polega za każ-

dym razem na ciągłym rozstrzygnięciu wiarygodności użycia każdego elementu i chwytu, z jakim ma się do czynienia.

Dla dobra filmu

Wiemy już, że użycie chwytu filmowego ma tak czy inaczej charakter umowny. Repertuar tych chwytów, wytwarzanych i nieustannie ewoluujących w ciągu ponad stuletniej historii kina, okazuje się bogaty i bardzo zróżnicowany. Obejmuje on stylistykę, kompozycję, genologię i retorykę komunikacji audiowizualnej w języku ruchomych obrazów. Cel wszystkich chwytów jest ten sam: pojawiają się one na różnych kondygnacjach utworu, służąc organizowaniu jego znaczeń. Nie wymyśla się ich całkiem od nowa. W kulturze filmowej danego miejsca i czasu współistnieją i konkurują ze sobą rozmaite konwencje przekazu (sposoby przedstawiania, toposy, figury stylistyczne, tropy semantyczne, figury montażowe, typy narratora, odmiany narracji, układy kompozycyjne, rodzaje filmu, gatunki, odmiany gatunkowe etc.). Konstatacja powyższa odnosi się do wszelkich bez wyjątku filmów dokumentalnych. Różnią się one zasadniczo nie samą obecnością chwytów filmowych, lecz „gęstością” ich występowania oraz funkcją semantyczną, jaką im nadano. Przykład, po który w tym miejscu sięgniemy, ażeby unaocznić i wyraziście zilustrować to zagadnienie, dotyczy bezpośrednio dokumentów o ludziach ocalałych z Zagłady.

W rejestracjach audiowizualnych gromadzonych od 1979 r. przez Fortunoff Archive (z siedzibą w Yale), a na jeszcze szerszą skalę od 1994 r. przez Survivors of the Shoah Visual History Foundation (Fundację Historii Wizualnej Ocalałych z Zagłady) założoną przez Stevena Spielberga, respektuje się pewien z góry przyjęty model i standard realizacji. Dotyczy on zarówno formy, jak i treści tych przekazów. Obowiązującą zasadę ich poetyki stanowi daleko idąca oszczędność i świadoma redukcja środków filmowej ekspresji, a co za tym idzie – asceza przekazu. Kamera wideo, standardowy format obrazu, narracja w długim ujęciu, bliski plan, ustawienie filmowanej osoby na wprost kamery, spojrzenie mówiącego skierowane w obiektyw.

Żadnych specjalnie preparowanych, dodatkowych efektów. Audiowizualne zapisy utrzymane w tej konwencji ograniczają do absolutnego minimum udział chwytów filmowych, z jakimi mamy zwykle do czynienia w innego typu przekazach dokumentalnych. Przyjęte z góry założenie determinuje także w zasadniczy sposób styl odbioru tych notacji. Można tu zaobserwować paradoksalny mechanizm tworzenia się znaczeń: im mniej stosuje się w nich rutynowych chwytów, utożsamianych potocznie z filmową ekspresją, tym większe wrażenie robią one na widzu. To jedna z możliwych form, funkcjonalnie uzasadniona, silnie skonwencjonalizowana, wypróbowana w tysiącach zarejestrowanych materiałów. Nie znaczy to jednak wcale, że ograniczająca w jakikolwiek sposób różne inne możliwości.

Zdjęcia dodane

Im mniej zorientowany jest odbiorca, tym bardziej potrzebuje obrazów, aby w pełni przeżyć i zrozumieć historię opowiedzianą słowami. Nawet najbardziej wstrząsający, zarejestrowany na taśmie filmowej przekaz werbalny opisujący dramat przetrwania i codzienną walkę o życie z udziałem bohatera nie musi poprzęs-

tawać jedynie na jego osobistej opowieści przed kamerą. Relacje te nie wykluczają bynajmniej udziału innych obrazów (archiwalnych materiałów filmowych, fotografii, dokumentów etc.), które pozwalają pełniej unaocznic i przekazać daną historię. Interesująca nas grupa filmów o ocalonych z Holocaustu nie ogranicza się wyłącznie do sfilmowania samej relacji osób mówiących do kamery. Uzupełnianie relacji bohaterów archiwalnymi materiałami filmowymi jest w nich zabiegiem częstym i całkowicie uprawnionym.

Nie koniec na tym. Rzeczą niezwykle ważną w samym przekazie okazuje się paradoksalna funkcja tych materiałów. Jeśli mówimy o obrazach egzystencji w getcie pod okupacją hitlerowską, nie ma przecież czegoś takiego, jak żydowskie taśmy filmowe zarejestrowane kamerą ofiar. Owszem, są bardzo nieliczne zbiory amatorskich fotografii z Litzmannstadt Ghetto, wykonanych z narażeniem życia przez Henryka Rossa i Mendla Grossmana. Jednak, gdy mowa o ruchomych obrazach, istnieją wyłącznie rejestracje katów – filmy nakręcone przez Niemców w okupowanym przez nich kraju. Należy dodać, iż – mimo że nakręcili je wyłącznie Niemcy – nie jest to zbiór zdjęć filmowych całkowicie jednorodny.

Jedną grupę stanowią wśród nich oficjalne, to znaczy sfilmowane w latach 1939-1943 na zamówienie hitlerowskiego Ministerstwa Propagandy, rejestracje życia w getcie wykonywane przy różnych okazjach przez operatorów niemieckich kronik. Z punktu widzenia zleceńodawców temat należał do marginalnych, dlatego nakręcono ich niewiele. Zdjęcia te miały wówczas na celu pokazanie normalności funkcjonowania życia codziennego w getcie, tudzież sprawności, z jaką – na „trudnym terenie” Generalnej Guberni – działała na co dzień niemiecka administracja cywilna i wojskowa. Oddzielny przypadek pośród oficjalnie kręconych stanowią zdjęcia i materiały filmowe dokumentujące pacyfikację getta w okresie powstania wiosną 1943 r., wykonane przez żołnierzy kompanii propagandowej (Propaganda Kompanie 689) wchodzącej w skład oddziałów dowodzonych przez kata getta warszawskiego, generała SS Jürgena Stroopa.

Drugą grupę materiałów stanowią dość liczne prywatne taśmy, amatorskie filmiki nakręcone przez cywilnych i wojskowych funkcjonariuszy Trzeciej Rzeszy odwiedzających Warszawę czy Łódź oraz getta w tych miastach podczas niemieckiej okupacji. Motywem, jakim kierowali się ci przedstawiciele „wyższej kultury”, była ciekawość połączona z osobliwą zachcianką rasy „nadmudzi”, by poczuć – w języku niemieckim jest na to specjalne określenie – *Armeleutegeruch* (zapach nędzy). Nagie, wychudzone ciała zmarłych z głodu obojętnie mijane na chodniku przez przechodniów. Spojrzenie nadczłowieka – zimne, obojętne, „folklorystyczne”.

Bezkarność tego filmowania. Widać, że rejestratorzy tych scen traktowali głodnych, wychudzonych i wynędzniałych mieszkańców dzielnicy żydowskiej jak napotkanych w okupowanej kolonii „tubylców”, „dzikusów” egzystujących poza kulturą i cywilizacją. Samo getto zaś – jako obiekt lokalnej egzotyki – uważali za „atrakcję turystyczną”, której sfilmowanie, podobnie jak sama wizyta w otoczonej wysokim murem, odrutowanej i pilnie strzeżonej strefie, wymagało specjalnego pozwolenia. Bywało, że oprawcy z aparatem filmowym obchodzili się z ofiarami eksterminacji w sposób wyjątkowo podły, okrutny i barbarzyński (mowa tutaj o nakręconym w getcie warszawskim filmie pornograficznym z udziałem nagich żydowskich dziewcząt i starych mężczyzn, których pod groźbą natychmiastowej śmierci zmuszono do udziału w potwornym spektaklu przed kamerą).

Produkowane w latach 1939-1943 z inicjatywy Josepha Goebbelsa na zamówienie Reichspropagandasministerium, dotyczące tematyki żydowskiej profesjonalne kroniki spod znaku *Deutsche Wochenschau*, taśmy operatorów Propaganda Kompanie 689 i prywatne rejestracje filmowców amatorów za każdym razem coś utrwały i dokumentowały (w gruncie rzeczy przede wszystkim sugerowały). Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na głębszy związek wynikania, jaki łączy tematykę wielu z tych amatorskich filmików ze znanym każdemu Niemcowi, który żył i mieszkał wtedy w Trzeciej Rzeszy, niesławnym „dokumentem” Fritza Hipplera, według scenariusza Eberharda Tauberta, *Der ewige Jude* (1940). Eksploatowany w dziesiątkach kopii w niemieckich kinach stał się on wkrótce wzorcową wykładnią tego, jak powinien myśleć o Żydach i reagować na nich lojalny Niemiec. Rzecz można, iż „dokumentaliści” amatorzy często podążali śladem swego poprzednika-przewodnika, przejmując jego nienawistne spojrzenie i usiłując maksymalnie zohydzić filmowanych przez siebie mieszkańców getta.

Okazjonalne cele hitlerowskich filmów o getcie bywały dalece różne, ale jedne i drugie – wbrew intencji filmujących – stały się nazajutrz po zakończeniu wojny dokumentami *sensu stricto*, będąc odtąd niebywale wyrazistym w wymowie świadectwem oskarżenia niemieckiego ludobójstwa. Triumf zwycięzców i ich absolutne poczucie wyższości nad poniżonym i eksterminowanym narodem daje tu o sobie znać w niemal każdym ujęciu. Oglądanie tych porażających obrazów, wielokrotnie włączanych współcześnie do filmów o ocalonych z Holocaustu, wywiera dzisiaj na widzu ogromne wrażenie.

Bywa ono tym większe, im bardziej widz jest świadom zmiany dotychczasowego znaczenia użytego materiału, jaka dokonała się w nowym kontekście. Pogarda, dominacja, poczucie bezkarności i odium całkowitego lekceważenia ze strony oprawców nieoczekiwanie ustępują miejsca czemuś niezamierzonemu i paradoksalnemu w wymowie: litości i współczuciu wobec nieszczęścia i niewymownego cierpienia filmowanych bezimiennych Żydów. Co miało zohydzić, poniżyć i pohańbić ofiary, a także usprawiedliwić ich masową eksterminację w oczach widza, dzisiaj pogrąża, oskarża i hańbi filmujących ją katów.

Najpełniejszym wyrazem tej zasadniczej przemiany wykorzystanego materiału filmowego w materiał oskarżycielski jest, moim zdaniem, *Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana*. Jej autorka (w jednej osobie również twórczyni zdjęć), Jolanta Dylewska, wydobyla ów efekt dzięki twórczo zastosowanej metodzie *repollero* oraz lekko zwolnionemu tempu wyświetlanych niemieckich taśm. Zabiegi te (wyznawcom doktryny czystego kina kojarzące się jednoznacznie z manipulacją) pozwoliły wyłowić z filmowanego tłumu poszcze-



Radegast,
reż. Borys Lankosz (2008)

gólne twarze, pomogły uchwycić ich wyraz, dostrzec niezauważalne wcześniej szczegóły, realia, mikro sytuacje, zachowania ludzi, interakcje katów i ofiar. Materiał sporządzony przez hitlerowskich operatorów nieoczekiwanie odsłonił podskórne znaczenie. Zdjęcia dodane do relacji głównego bohatera, Marka Edelmana, przemówiły w nowym kontekście z zaskakująco wielką siłą ukrytej w nich ekspresji, co absolutnie nie było intencją tych, którzy je pierwotnie zarejestrowali.

Mikrohistoria jako świadectwo prawdy

Prawda o mechanizmach Zagłady i zbrodniach dokonanych przez hitlerowski przemysł śmierci nie należy dzisiaj do powszechnie znanych. W latach 1944-1945, w miarę jak przesuwały się coraz bliżej Berlina fronty wschodni i zachodni, powstała znaczna liczba filmów dokumentalnych na ten temat. Realizowali je z marszu, natrafiając na obozy śmierci czy masowe groby ofiar, operatorzy kronik frontowych, czołówek wojskowych: polskich, radzieckich, amerykańskich, brytyjskich: Forbert, Samucewicz, Bossak, Karmen, Stevens i wielu innych. Dzisiaj taśmy te (zob. przykładowo zdjęcia operatorów amerykańskich z odsłonięcia masowego grobu w południowych Czechach wykorzystane w filmie *Ocalona pamięta*) są świadectwami nieocenionej wartości.

Od tamtych czasów minęło jednak ponad półwiecze. Taśmy wojennych dokumentalistów spoczywają od dziesiątków lat w trudno dostępnych dla zwykłego widza archiwach filmowych rozproszonych po świecie. To, że filmowcy (także polscy) nie raz po nie sięgali, nie zmienia jednak faktu, iż niełatwo je obejrzeć. Nie tylko w kinach, ale i w telewizji. Bywa, że szefowie stacji telewizyjnych, wzbraniając się przed pokazywaniem makabrycznych zdjęć ukazujących straszliwe okrucieństwa nazizmu i masowe zbrodnie Holocaustu, wstrzymują ich emisję na antenie.

Rezultat zarówno tych wieloletnich zaniechań, jak i przeinaczeń znamy nadto dobrze. Wiedza historyczna na temat masowej eksterminacji Żydów, Cyganów, Polaków, Rosjan i innych narodów Europy, dokonywanej przez hitlerowskie Niemcy głównie na terytoriach okupowanej Polski, jest z roku na rok coraz bardziej nikła i bałamutna. Jej miejsce zajmuje powszechna niewiedza, obojętność i zbiorowa ignorancja. Cóż mówić o milionach zwykłych obywateli państw europejskich i zamorskich, skoro publicyści najbardziej opiniotwórczych mediów zachodnich, z dziennikiem „The New York Times” włącznie, czy redaktorzy renomowanych encyklopedii wydawanych na Zachodzie, pisali jeszcze do niedawna o *Polish death camps*.

Szczególną wymowę mają takie „pomyłki” i fałszujące prawdę historyczną sformułowania, gdy pochodzą nie od Amerykanów, Anglików czy Francuzów, lecz od Niemców – skądinąd doskonale zorientowanych w tym, kto wynalazł komory gazowe, kto budował fabryki śmierci i kto mordował w nich miliony ludzi. Nie da się zrzucić na innych odpowiedzialności Trzeciej Rzeszy za zbrodnie popełnione przez nazistów, a jednak... Najnowszy z takich wyczynów pochodzi z ubiegłego roku. W końcu lipca 2010 r. ambasada polska w Berlinie wystosowała protest do redakcji niemieckiego tygodnika „Focus” po opublikowaniu na jego łamach informacji na temat rozpoczęcia w Dortmundzie procesu oprawcy obozowego, w której znalazła się wzmianka o *polskim obozie zagłady Belżec*. Redakcja wyraziła ubolewanie, odmówiła jednak publikacji sprostowania oraz przeproszenia za ów gruby

bląd. Skończyło się na liście jednej z organizacji polsko-niemieckich wydrukowanym w następnym numerze pisma.

Znamienne i dające wiele do myślenia bywają w takich przypadkach reakcje drugiej strony, która – przyłapana na ewidentnym fałszowaniu przeszłości – nie dostrzega żadnej swojej winy, udaje, że nie wie, o co chodzi, i jest skłonna uznawać podobne sformułowania co najwyżej za „niepoprawne politycznie”, sugerując przy okazji, iż protest świadczy o „przewrażliwieniu” Polaków na punkcie historii.

Pamięć dziejów nie jest czymś stałym, niezmiennym i raz na zawsze danym. W procesie przemian zbiorowej świadomości pamięć i niepamięć historyczna toczą z sobą nieustanne zmagania. Zanik pamięci w życiu społecznym bywa gorszy od kłamstwa. Kłamstwu historii można jeszcze zaprzeczyć przez odwołanie się do faktów, jeśli dysponujemy neodpartym argumentem w postaci świadectwa kogoś, kto w niej osobiście uczestniczył, świadka, który pamięta. Niepamięć faktów minionych natomiast jest niezwykle groźna, staje się bowiem pożywką ignorancji. Odbiera wagę prawdy wszystkiemu, co było, otwierając drogę fałszowaniu przeszłości, z zaprzeczeniem Holocaustowi włącznie.

Dokumentalno-historyczne znaczenie nakręconych pod koniec wojny przez aliantów materiałów filmowych, które dotyczą hitlerowskich obozów śmierci i zbrodni na niewyobrażalną dotąd skalę popełnionych przez nazistów, trudno doprawdy przecenić. Zauważmy jednak, że – ze względu na właściwy tym filmom patetyczny sposób ukazywania wojny i opowiadania o niej – bardziej niż do filmografii dokumentów o Zagładzie przynależą one do wielkich narracji makrohistorycznych na temat drugiej wojny światowej. Taki propagandowy wydźwięk im wówczas nadano i taką rolę pełniły zazwyczaj w kinowym obiegu. W tym sensie zdjęcia te – jako przekaz odnoszący się do tematu Zagłady – pozostają nieautonomiczne.

Co gorsza, bezosobowy modus narracji, jakim operują, sprawia, że ogrom zbrodni Holocaustu zostaje w nich wyrażony zimnym i obojętnym w swej wymowie panoramicznym spojrzeniem kamery oraz (przez komentarz lektora zza kadru) wymową porażająco wielkich liczb. W materiałach tych dominuje generalizująca perspektywa wynikająca z zewnętrznego oglądu anonimowego narratora. Depersonalizuje to w rezultacie przekaz, paradoksalnie odbierając mu to, co powinno w nim być najważniejsze: perspektywę straszliwej tragedii pojedynczego człowieka, ofiary nazizmu. Obozy śmierci i prowadzona w nich eksterminacja zamieniają się w tamtych bezosobowych dokumentach w obojętną abstrakcję – ciąg makabrycznych obrazów, które nie są zdolne bezpośrednio przemówić do współczesnego widza. Szansą na inne niż dotąd spojrzenie stała się personalizacja przekazu, która pod koniec XX wieku, a więc dopiero pół wieku od zakończenia wojny, w znaczący sposób zmieniła filmowe widzenie Holocaustu. Trzeba było bardzo wielu lat, aby kino i telewizja nauczyły się mówić o zbrodniach popełnionych na ludzkości całkiem inaczej, to znaczy odkrywając, że prawdę o nich można ustalić tylko wówczas, gdy adresat komunikatu zostanie skonfrontowany nie z abstrakcją niewyobrażalnie wielkiej liczby ofiar i nie ze zideologizowanym, instrumentalnie traktowanym mitem Zagłady, lecz z osobistym doświadczeniem świadka, który ocalał.

Zachowanie ciągłości pamięci historycznej, niestrudzenie odnawianej i przekazywanej nowym pokoleniom, jest niezwykle potrzebne i konieczne. Urodzony po wojnie Steven Spielberg, decydując się sfinansować powstanie wspomnianej

wcześniej Survivors of the Shoah Visual History Foundation, miał wyjątkowo wyostrzoną świadomość tego, że pamięć zbiorowa bardzo szybko przemija i zanika, a jej podtrzymanie wymaga mocnego i długofalowego wsparcia. O światowym rozmachu i wielkiej skali przedsięwzięcia, jakie uruchomił ten – niedoceniony, a godny najwyższego szacunku – unikatowy projekt, świadczy najlepiej fakt, że tylko w latach 1994-1999 powstało około 52 000 zapisów dokumentalnych nakręconych w 56 krajach i 32 językach.

Cztery spośród wielu tysięcy takich relacji wykorzystał w filmie *Pamiętam* Marcel Łoziński, uzupełniając je ramą kompozycyjną w postaci lejtmotywu, jaki tworzą w nim krótkie, trwające kilka czy kilkanaście sekund, ujęcia z Marszu Żywych przez były obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau. Obrazy te zostały wmontowane na zasadzie przenikania. Nie są to ujęcia przypadkowe w stosunku do toczących się na ekranie opowieści. Montaż autorstwa Katarzyny Maciejko-Kowalczyk należy do rzędu kreacji montażowych niezwykle precyzyjnych, logicznych i przemyślanych w najdrobniejszych szczegółach. Dla przykładu weźmy fragment opowieści więźnia obozu koncentracyjnego Henryka Mandelbauma. W momencie kiedy mówi on o ludziach zmaltretowanych warunkami transportu do obozu w bydłujących wagonach, na ekranie oglądamy przebitki w postaci współczesnych ujęć toru kolejowego w Auschwitz i tłumu młodzieży idącego wprost na nas po obozowej rampie. Inną opowiadaną przez Mandelbauma dramatyczną historię o pełnej nadziei próbie ratunku, która zakończyła się niestety śmiercią ratowanej osoby, rozpoczyna ujęcie wpatrzonych i zasłuchanych twarzy współczesnych młodych Żydów, uczestników Marszu Żywych, a – po wiadomości o tym, co się ostatecznie stało – kończy obraz znieruchomiałych słuchaczy siedzących ze zwieszonymi głowami.

Nie jest to chwyt jednokrotny i okazjonalny. We wszystkich czterech opowieściach *Pamiętam* co jakiś czas pojawiają się krótkie ujęcia współczesne, którymi realizator kontrpunktuje poszczególne relacje. Wspólnym celem tych szlachetnie użytych przenikań i sekundujących im akcentów muzycznych (glissanda skrzypcowe wzmocnione pochodem dźwięków basowych) jest zamierzona organizacja odbioru filmu. Służy ona uzyskaniu maksymalnego skupienia i powagi. Chodziło o uruchomienie empatii widza przez zachowania i reakcje „wewnętrzny” słuchacza, jakim są młodzi ludzie zwiedzający teren obozu w Oświęcimiu. Ich skupione milczące twarze, spojrzenia i indywidualne reakcje dobrano w taki sposób, aby pełniły funkcję przeciwując w dialogu z postaciami czterech narratorów. W chwili gdy pojawiają się na ekranie, opowieść nieprzerwanie toczy się nadal, głosem mówiącego zza kadru. Wszystkie służą wywołaniu współczucia, maksymalnie koncentrując uwagę na dramatycznej relacji starego człowieka ocalałego z Zagłady.

Kompozycja filmu *Pamiętam* w sposób szczególnie wyrazisty egzemplifikuje ogólniejszy model poetyki, jaka została wypracowana przez autorów serii dokumentów o ocalałych. Mamy tu więc – jako zasadniczy element jego konstrukcji – opowieść przed kamerą czwórki ocalałych z Zagłady sfilmowaną, zgodnie z kanonem archiwalnych zapisów fundacji Spielberga, na neutralnym tle. Twórczym rozwinięciem tej formuły są wzbogacające ją ujęcia współczesne. Dokument otwiera seria obrazów z Marszu Żywych, zwieńczona ujęciem słynnej bramy obozu koncentracyjnego w Auschwitz z napisem *Arbeit macht frei*. Koniec filmu przynosi scenę z papieżem Janem Pawłem II przy Ścianie Płaczu w Jerozolimie, a po niej równie poruszający obraz dwojga, wtulonych w siebie głowa w głowę, młodych ludzi

wstrząśniętych wizytą w Auschwitz. To rama kompozycji całego utworu – prolog i epilog. Zabieg ten nie tylko organizuje przebieg filmu i spina go w kunsztownie zakomponowaną całość, ale również pozwala przetrząsnąć symboliczny most między bolesną przeszłością straszliwej XX-wiecznej hekatombi i dniem dzisiejszym.

Żadna z poszczególnych mikrohistorii zaprezentowanych w dokumencie Marcela Łozińskiego (czy którymkolwiek innym) nie może w pełni przekazać zbiorowej tragedii, jaka się wówczas dokonała. I nie to stanowiło ich cel. Każda z tych czterech opowieści jest inna. Różnią się: indywidualnym stylem opowiadania, perspektywą spojrzenia narratora, miejscem akcji, odmiennością osobistego doświadczenia. Palacz zwłok należący do obozowego Sonderkommanda w Auschwitz, Henryk Mandelbaum, był dorosłym mężczyzną w czasach, gdy Piotrusia Szereżewskiego, rudowłosego chłopca z warszawskiego getta (historia opowiedziana przez Stanisława Jonasa), przetruczano w mundurze Hitlerjugend tramwajem na aryjską stronę. Dawid Efrati szmuglował żywność do warszawskiego getta i chodził tam do teatru oglądać tragedie w wykonaniu najwybitniejszych żydowskich aktorów, podczas kiedy mały Leszek Allerhand miesiącami ukrywał się we Lwowie pod łóżkiem niemieckiej prostytutki.

Każda z ekranowych relacji, każda z mikrohistorii opisanych przez ich bohaterów ma wymiar fragmentaryczny, nie pretendując do uogólnienia. Ale fragmentaryczność owa (na prawach pojedynczego kamyka mozaiki) jest ich siłą, a nie słabością. Świadczą bowiem – z osobna i wszystkie razem – za siebie i za inne, które nie mogły być opowiedziane. Tak właśnie brzmi motto do filmu *Ocalona pamięta*: *Hold złożony milionom, których losy nie mogą być opowiedziane*.

MAREK HENDRYKOWSKI

Serdeczne podziękowania za pomoc, jakiej udzielili mi podczas pisania niniejszego studium, zechcą przyjąć: Jadwiga Hučkova, Agata Makohin, Katarzyna Malinowska, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Wojciech Diduszko i Mikołaj Jazdon.

¹ T. W. Adorno, *Wychowanie po Oświęcimiu*, „Znak” 1978, nr 285, tłum. J. Zychowicz.

² J. Ziomek, *Prawda jako problem poetyki*, w: *Problemy teorii literatury. Seria III. Prace z lat 1975-1984*, Wrocław 1988.



Radegast, reż. Borys Lankosz (2008)