

Żywe pomniki

Pamięć i zapomnienie w filmie *Gyumri*

SŁAWOMIR SIKORA

Sztuka pamięci zmysłowej (...) nie rości sobie pretensji do reprezentacji oryginalnej traumy – powodu uczuć – lecz do odegrania stanu pamięci post-traumatycznej.

Jill Bennett

To, co niedostępne daje się uchwycić tylko przez inscenizację.

Wolfgang Iser

Historia przytoczona przez Frances Yates w *Sztuce pamięci*¹, pod pewnymi względami przypomina tę, którą przedstawia Jana Ševčíková w filmie *Gyumri*². Podobna, choć zdecydowanie prostsza, a oddzielona latami, powleczone mgiełką mitu i przekształcona w przypowieść (również) o powinnościach wobec bogów, wyłącza (a nawet wręcz wyklucza) tragizm i traumę, które łączą się z historią ukazaną w filmie. W tej pierwszej to nieuszanowanie bogów, gest pychy poprzedza tragiczne zdarzenie, w tej drugiej element niezgody i sprzeciwu czasem pojawia się po fakcie. Pierwsza historia oferuje prostą anegdotę o tym, jak poeta Simonides z Keos powiązał pamięć z miejscem i w ten sposób pozwolił krewnym rozpoznać ciała zmasakrowanych biesiadników, gdy zawałił się strop w pomieszczeniu, w którym uczęszczający zapomnieli, że bogom także należy się szacunek... Simonides, który zdaniem zamawiającego panegiryk niepotrzebnie oddał w nim cześć, a tym samym i miejsce, Kastorowi i Polluksowi, został poproszony o wyjście na zewnątrz, gdzie miało nań oczekiwać dwóch nieznanymi młodzieńców... Młodzieńców nie było, lecz swoją robotę wykonali dobrze: strop zwałił się zaraz po jego wyjściu na zewnątrz. Ta druga opowiada także o tym, że nie da się mieszkać na cmentarzu, nie tworząc bardziej subtelnej i jednocześnie złożonej sztuki pamięci...

Gyumri jest jednym z najstarszych miast armeńskich, a jego korzenie sięgają VIII wieku przed naszą erą. Liczy obecnie około 170 000 mieszkańców. 7 grudnia 1988 roku na skutek trzęsienia ziemi zginęło w tym mieście przynajmniej 25 000 ludzi. Niektóre dane mówią nawet o 80 000 ofiar³. Jedną trzecią zabitych stanowiły dzieci. Jana Ševčíková poświęciła cztery lata na badania, poszukiwania świadków, rozmowy z nimi i kręcenie filmu, który upamiętnia tę tragedię, a raczej ukazuje, jak ludziom udało się sprostać zaistniałej sytuacji. W tym badaniu ważną rolę odgrywają też ci, którzy urodzili się już „po fakcie”, a których część w trakcie pracy nad filmem osiągnęła już nawet pełnoletniość. Ševčíková bada zatem również doświadczenie post-traumatyczne. W rzeczy samej cały film traktuje o sztuce pamięci

w różnych jej odmianach. A także o historii. Jak może sobie z nią poradzić film (i fotografia). A przypadek *Gyumri* jest dowodem na to, że czasem potrafi sobie radzić, i bardzo dobrze.

Można się oczywiście zastanawiać nad tym, jak istnienie takich „literalnych” śladów i zapisów, jak fotografia i film, wpłynęło na historię. Thomas Elsaesser zauważył, że celem Siegfrieda Kracauera w książce *Od Caligariego do Hitlera* była nie tyle historia filmu, ile historia społeczna; zasugerował jednocześnie, że kino mogłoby zastąpić historię: *Zalóżmy (...) że kino było początkiem końca historii, aparatem, który zdecydowanie przyczynił się do zawieszenia historii*⁴. Wyrwane z kontekstu stwierdzenie można zapewne porównywać do słynnych enuncjacji wieszczących śmierć malarstwa po wynalezieniu fotografii. Podobnie, choć też odmiennie, na temat fotografii i historii wypowiedział się Roland Barthes. Wedle jego opinii wynalazek fotografii miał stać u początku historii. *Być może jest w nas nieprzewidywalny opór wobec wiary w przeszłość, w Historię poza formą mitu. Fotografia po raz pierwszy wylacza ten opór, przeszłość jest odąd równie pewna jak teraźniejszość; to co widzi się na papierze jest równie pewne, jak to czego dotykamy. To pojawienie się Fotografii – a nie, jak się uważa, Kina – stanowi rozdział w dziejach świata*⁵. Paradoksalnie opinie te – pozornie sprzeczne i wykluczające się – mogą być sobie bliskie, a nawet wzajemnie się wzmacniać, ukazując, że zdjęcia (nieruchome i ruchome) stoją na progu innego rozumienia historii i stanowią szczególną cezurę w jej uprawianiu.

Kirsten Hastrup⁶ zauważyła niegdyś, że pamięć i historię można by traktować jak dwie sztuki pamięci, rozdzielne, choć także przenikające się wzajemnie. Ta pierwsza wydaje się starsza, związana mocno z oralnością, emocjami i cielesnością, ta druga bardziej zawiera pismu i logicznemu porządkowi liniowemu. Pierwsza jest bliższa mitowi, druga skłania się często ku ideologii (rozumianej tu szeroko, jako oddanie wiary pewnym procedurom i założeniom). Pierwsza zachowuje perspektywę ludzką (doświadczenie jednostki), druga plasuje się często w zasięgu zewnętrznej, obiektywizującej perspektywy, zewnętrznego (narzuconego, obiektyw-nego) spojrzenia. W końcu, co w tym przypadku ważne, pierwsza bywa perspektywą pokonanych (także, można dodać, przez los – jak w tym właśnie przypadku), druga pozostaje częściej w służbie zwycięzców. Rzecz jasna dziś zdecydowanie lepiej widać, że nie da się łatwo i wyraźnie naszkicować granicy między tymi perspektywami. Historia coraz częściej sięga do perspektywy pamięci i to nie tylko w przypadku tak wrażliwych i drażliwych tematów, jak choćby Holocaust, gdzie traumatyczność wydarzeń wyklucza do pewnego stopnia ich „obiektywizację”, „operowanie” nimi z zewnętrznej perspektywy. Bardziej zasadna wydaje się tu perspektywa pamięci niż obiektywizującej historii⁷. Pierre Nora proponuje pojemny termin „miejsca pamięci” już nie jako faktyczne miejsca związane z wydarzeniami (po trosze tego dotyczyła przywołana na początku anegdota związana z Simonidesem i biesiadnikami), lecz jako miejsca świadomie konstruowane i tworzone⁸. W zadziwiający i przewrotnie świadomy (?) sposób tę perspektywę można odnaleźć również w filmie Ševčíkovéj. *Gyumri* wydaje się bardzo ciekawym i złożonym esejem nie tyle na temat tragicznego wydarzenia, ile raczej złożonej sztuki pamięci wykształconej przez tych, którzy je przeżyli lub urodzili się po nim. Film w tym przypadku wydaje się zresztą osobliwie dobrze dobranym medium do opowiedzenia wspomnianej historii. Ma też bardzo ciekawą konstrukcję: poruszamy

się od obrazów zewnętrznych do wewnętrznych, od historii zobiektywizowanej (zdjęcia dokumentalne) do współczesności (czasu pracy nad filmem), od wspomnienia (obrazu zapamiętanego) do sytuacji obecnej i w końcu od tego, co widzialne do tego, co niewidzialne.

Film otwierają chłodne, zdystansowane zdjęcia surowych gór. Pokryte śniegiem grzbiety, hale, na których pasą się owce. (Warto od razu dodać, że muzyka świetnie współtworzy nastrój i retorykę filmu.) Z offu dobiega chłopięcy głos: *Śniło mi się, że razem z bratem i siostrą siedzimy na kanapie. Oglądaliśmy na wideo film o trzęsieniu ziemi. Brat i siostra patrzyli na własną śmierć*⁹ (cięcie). Czarny ekran z datą: 7.12.1988 (cięcie). Zdjęcie zegara na wieży: 11.40. Kolejne czarno-białe ujęcia. Ludzie pracujący przy wykuwaniu (restauracji) ornamentu w jakimś pomieszczeniu, przez otwarte odrzwia widać fragment starego kościoła (rynek?). Ściemnienie. Zdjęcia zrujnowanego miasta w sepii robione z helikoptera (?). Kadr wewnętrznej ściany domu, wiszące zdjęcie pary małżonków na tle tapety. Odjazd. To górne piętro domu: ściana wewnętrzna stała się zewnętrzną... Bezdumni ludzie odziani w palta pośród ruin, ogniska, dzieci w kołyskach na dworze... Ludzie – pracujący przy gruzach... Ludzie noszący trumny... Setki trumien leżących przy ulicach... Obraz katastrofy.

Ujęcie twarzy młodej kobiety: *Pokazać, miałam dwie córki (...)* – szuka zdjęć, pokazuje – *Wilina Borisowna (...)* *siedziały w domu z moją mamą. Łudzę się, że udało im się wyjść, zanim to się zaczęło.* Cięcie. Ta sama kobieta blisko dwadzieścia lat później – zbliżenie twarzy nadal ładnej, choć zdecydowanie starszej: lekkie tiki mogą wskazywać na nerwość i niewygasłą pamięć tragicznego doświadczenia (wnętrze domu, zdjęcia w kolorze). Opowiada: *Matka mojej przyjaciółki pocieszała mnie, mówiąc, że moje dzieci są aniołkami (...)* *Nie szukaj ich (...)*. Następują wypowiedzi kolejnych osób: archiwalne ujęcia zniszczeń przeplatają się ze zdjęciami kolejnych opowiadających postaci. *Kiedy się ocknąłem, byłem zasypany. Wszystko leżało na mnie. Cała szkoła się zawalila. Panowały ciemności, nie było czym oddychać. (...)* *Słyszałem głosy. Koledzy z klasy umierali jeden po drugim (...)*. Śpiewa. *Śpiewałem tę piosenkę, żeby dodać kolegom otuchy.* Jedna z matek opowiada o złych przeczuciach, jakie towarzyszyły jej tego dnia. Miała nawet powstrzymać wychodzące do szkoły dzieci, lecz gdy się odwróciła, poczuła nagle pustkę...

Obrazy dokumentalne (zapisy filmowe) zderzone z obrazami w pamięci z dnia zdarzenia przechodzą następnie w zapis związany z terażniejszością. Jedna z kobiet otwiera szafę pełną „pamiątek” po jej dzieciach. Pościel uprasowana przez córkę Arminę niedługo przed śmiercią. Wszystko tak, jak tam ułożyła... Ubranie, które miał na sobie Tiran (syn) w czasie trzęsienia ziemi. Matka wyjmuje je z pudełka. Pokazuje wszystko, relacjonując pozbawionym emocji, beznamiętnym głosem. *Traktuję je jak świętość.* Całuje ubranie. Pokazuje przywiezione synowi z Francji buty. *Po trzęsieniu zdjęłam je, żeby mi o nim przypominały.* Wyjmuje z torebki list do córki od zakochanego chłopaka. *Tu jest długopis, grzebień, lusterko...* Pozbawiona emocji enumeracja. Odwiedzamy kryptę z relikwiami. Pamięć trwa w niej nienaruszona, strzeżona przez strażnika. To jeden z typów reakcji... *Tamtej nocy, kiedy już uporządkowałam pokój, przyśniła mi się Armina, położyła się koło mnie.* Kamera pokazuje jej stojące szpilki, toaletkę, przemieszcza się po pokoju, odnajduje wiszącą fotografię dziewczyny, w lustrze poniżej odbija się inne jej duże za-



wieszona nad łóżkiem zdjęcie. Z offu: *Wierzę, że przychodzi tu w ciągu dnia i jest zadowolona z tego, jak wygląda pokój.* Po cięciu w innym pokoju zdjęcie młodszego syna, Tirana. Następuje łagodne zbliżenie z wycelowaniem perspektywy. Głos matki z offu: *Wypowiedziałam wojnę całemu światu. I Bogu. Nie zostawił mi nawet jednego dziecka.* Cięcie.

Tańcząca 16–18-letnia dziewczyna (głośna muzyka). Naprzemiennie pokazywana w odbiciu w starym zniszczonym lustrze ściennym i bezpośrednio *en face*. Kiedy odbija się w lustrze, na przeciwległej ścianie widać duże zdjęcie innej dziewczyny. Filmowana w przestrzeni zewnętrznej: *Rodzice dali mi imię po siostrze. Uważali, że tak będzie dobrze, ja też tak czuję. Straciłam wspaniałą siostrę. Wiele mi o niej opowiadali. Jestem dumna, że noszę jej imię. Muszę zrobić wszystko, by rodzicom nie było smutno, że siostra umarła.*

Inna kobieta: *Kiedy urodził nam się chłopczyk, daliśmy mu imię po bracie. Chyba dobrze zrobiliśmy. Za każdym razem, kiedy wymawiamy imię Araik, mamy wrażenie, że nasz nieżyjący syn jest w domu i że nic mu się nie stało.*

Pojawiają się podobne, choć osobne historie, które wskazują, że musiała to być częsta praktyka. Czasem wydaje się, że dzieci były planowane, innym razem nie. Czasami też – podobnie jak w ostatniej zacytowanej wypowiedzi – pojawia się tylko wątpliwość, czy aby na pewno było to posunięcie właściwe (choć tego z całą pewnością nie wiemy, może być to również rodzące się wahanie wzmacniane pytaniami). Ten mechanizm „zastępowania”, ma także wymiar silnie kulturowy: tożsamość imienia wydaje się tu bardzo znaczącym i często świadomym sposobem radzenia sobie z pamięcią... a w konsekwencji również zapomnianiem. Jedna z kobiet opowiada o idei pomnika upamiętniającego ich dzieci, a potem o swoim rozczarowaniu jego bezdusnością: *Właśnie wtedy postanowiłam, że chcę mieć więcej dzieci. Staną się chodzącymi, żywymi pomnikami.*

Dobierając ciekawie cytaty z wypowiedzi różnych osób Ševčíkovej udaje się zarysować całe spektrum postaw związanych z radzeniem sobie z tą trudną sytuacją. Jednym z bardziej intrygujących wydaje się właśnie fenomen „żywego pomnika”. Biologiczne następstwo musi zyskać wymiar kulturowy – takie właśnie



znaczenie ma nadanie imienia na cześć, pamiątkę, „w zastępstwie” zmarłego rodzeństwa. Wydaje się to szczególnie znaczące w niektórych kulturach tradycyjnych – jak i tej, o której mowa – gdzie imiona mają istotne znaczenie. Słowa otwierające tekst Jalyi Garibovej i Betty Blair (o znaczeniu imion w Azerbejdżanie) stanowią wyjątkowo ciekawy komentarz do społeczno-kulturowego fenomenu nadawania imion zmarłych dzieci ich „pogrobowym” braciom i siostram: *Imiona są jak DNA organizmu społecznego, który nazywamy wspólnotą. Ten niewielki splot liter niesie niewiarygodnie wiele niezbędnych informacji w odniesieniu do społecznego dziedzictwa danej osoby. Z pojedynczego słowa można czasem określić pleć, wykształcenie, status społeczny i ekonomiczny, język, wyznawaną religię, inklinacje związane z estetyką i wartościowaniem, preferencje polityczne, narodowość, wiek (w znaczeniu okresu historycznego), a czasem nawet kolejność narodzin [w obrębie rodziny]. Podobnie jak DNA, imiona nie tylko odzwierciedlają dziedziczenie, lecz w sensie ogólnym, wskazują na oczekiwania i możliwości skierowane ku przyszłości*¹⁰. Ten społeczno-ontologiczny wymiar pamięci zakodowany w imieniu (DNA) wydaje się tu metaforą bardzo adekwatną. Idea „żywego” i „martwego” pomnika przypomina też nieco dylemat, o którym pisał Platon, gdy zastanawiał się nad pismem jako środkiem na poprawę pamięci...¹¹ Choć w tym przypadku, jak się wydaje, ten „naturalny” i „samorodny” (?) środek jest szczególną mediacją ustanowioną (pytanie, w jakim stopniu w pełni świadomie?) również pomiędzy pamięcią a zapomnieniem¹². W młodszych braciach i siostrach zostaje zdeponowana pamięć, która tym samym jest zawsze obecna. To oni stają się szczególnym „obrazem-fotografią” nieobecnego rodzeństwa, na które można stale patrzeć; stają się osobliwym „żywym obrazem” o „podwójnej referencji”, gdzie, jak można sądzić, pierwsza, „ta wcześniejsza”, zanika z czasem, stając się coraz bardziej enigmatyczna – stają się oni tym samym reprezentacją przede wszystkim samych siebie... Choć oczywiście film ukazuje, że może to być proces złożony i niepoddający się łatwo czasowi linearnemu. Trudno tu przytaczać wszystkie niuanse i idiosynkrazje, z którymi spotykamy się w filmie. Cytowana już wcześniej matka Araika mówi, że wymawianie imienia „nowego” dziecka sprawia, że to nieżyjące wydaje się stale obecne (*mamy wrażenie, że nasz nieżyjący syn jest w domu i że nic mu się nie*

stało), inna wyznaje, że nie była w stanie używać imienia dziecka nadanego po zmarłym bracie. Kiedy ów kolejny syn osiąga wiek, w którym zmarł starszy, w osobliwym, zaaranżowanym do kamery (ale chyba nie tylko dla kamery?) „rytuale”, matka nadaje mu to imię niejako po raz wtóry. Odtąd będzie je mógł nosić „pełnoprawnie”¹³. Rozbieżność w podejściu do tych „nowych” dzieci najlepiej ukazuje ułomność typizacji, niemożność odnalezienia jedności nawet w obrębie „pojedynczego typu”.

Owo szczególne *mimesis* przywodzi na myśl dylematy związane z ideą reprezentacji, tak jak je ujmuje Michał Paweł Markowski. Nowe dziecko „performatywnie reprezentuje” owo zmarłe, uobecnia je (i zastępuje), reprezentuje, ale jednocześnie ta relacja pozostaje plastyczna i zmienna w czasie – to drugie dziecko coraz bardziej staje się odrębną i „samodzielną” jednostką, przedstawicielem tylko samego siebie¹⁴. To nieco mechaniczne porównanie i schematyzacja wydaje się na swój sposób niestosowne, uprzedmiotawiając tę relację. Może właściwsza byłaby tu metafora „szczepu”, po trosze tak, jak stosuje ją Paul Ricoeur¹⁵.

Takie „rozwiązanie” mogłoby być szczególnie ciekawym sposobem umożliwiającym „pracę pamięci”. Edouard Claparède wskazuje na trudność, którą napotykałyśmy, gdy próbujemy się odwoływać do przeszłych emocji: *Nieemożliwe jest odczuwanie emocji jako przeszłości (...). Nie można być obserwatorem własnych emocji; albo się je odczuwa, albo nie; nie można ich sobie wyobrazić bez obdarzenia ich z ich afektywnej esencji*¹⁶. Można sądzić, że kolejne dziecko, stając się jednocześnie ucieleśnieniem zmarłego, pozwala na stały kontakt z „żywymi emocjami”. O tym, że to wcale niełatwe rozwiązanie mówi matka, która wspomina o żywym pomniku, a jednocześnie opowiada, że cały okres ciąży sprowadzał się do skrajnych, zmieniających się codziennie, wycieńczających myśli.

Ta „żywa pamięć” ma jednak również swoją drugą stronę: sam ów „żywy pomnik”, dzieci, które pojawiają się „potem”, niejako „w zastępstwie”, którym przyszło nosić brzemień „pamięci niewłasnej”, stając się ucieleśnieniem pamięci po zmarłym rodzeństwie. Sięgając do Julii Kristevej, można by zapewne twierdzić – choć ona robi to w nieco odmiennym kontekście – że to urodzone po tragedii rodzeństwo zostaje utożsamione ze szczególnym, skrywającym zmarłego grobowcem¹⁷. To, co w myśl teorii Kristevej można by postrzegać jako osobliwe obciążenie sprzyjające depresji, nie zawsze wydaje się pojmowane jako „obce ciało”, jako brzemień noszone wbrew woli przynajmniej w tych przypadkach, które poznajemy. Ten stosunek do zmarłego rodzeństwa, owego osobliwego *alter ego*, którego już nie ma (na tym świecie), bywa złożony: od dumy (tańcząca dziewczyna cytowana wcześniej) do większej ambiwalencji, w której można by się doszukać nawet pewnej prentensji, choć niewyrażonej wprost: *Zawsze porównuje mnie do brata. Cokolwiek robię, zawsze nas porównuje. Nie ma takiej rzeczy, której by nie porównywała* (Tiran II)¹⁸.

Ševčikovej udaje się bardzo umiejętnie do filmu wpleść obrazy, które ukazują, że mimo tych wszystkich ran i blizn życie toczy się dalej. Krótkie wstawki z jakichś szkolnych (studniówka?) i rodzinnych imprez, chłopcy grający w gry komputerowe itd. Niemniej owo „normalne życie” na różne sposoby silnie i nieuchronnie pozostaje uwikłane w przeszłość i pamięć. To brzemień nie jest neutralne. Tańcząca przed lustrem dziewczyna wyznaje wprost do kamery: *Czuję, że różnię się od siostry... Patrzą na jej fotografię. Pytam ją, jak powinnam postąpić. Zawsze*

umie mi dobrze doradzić.... Cały czas czuję jej obecność, chociaż mówię tylko do fotografii. Mariam, chciałabym, żebyś przyszła do mnie we śnie taka, jaką byłaś. (...) Jeśli mnie słyszysz przyjdź, pogadamy sobie. Bardzo bym tego chciała. Inny chłopiec wyznaje, że zawsze sam chodzi na cmentarz i zastanawia się, czy jeśli jest tak, że są z bratem „jedną duszą”, to oznacza to, że siedzi nad własnym grobem. I dalej: Kiedy patrzę na fotografię brata, wiem, że to tylko fotografia, nic więcej. Jesteśmy jedną duszą. Może to brzmi niewiarygodnie, ale wierzę, że jego dusza jest we mnie. Nie wiem, jak to się stało, ale moim zdaniem tak jest. Tiran II opowiada zaś, że jego zmarły brat podchodzi do niego czasem od tyłu. (...) kładzie mi rękę na ramieniu. Obejmuje mnie. I przechodzi mnie dreszcz. Za pierwszym razem się przestraszył, potem już nie. Przeszłość, z którą przyszło im żyć, jest stale obecna – zostawiła najczęściej blizny i znamiona, te widoczne, o których można tylko czasem mówić i te, które ujawniają się nie wprost. Jeden z ojców po śmierci syna zachorował: pozostało znamię, niegojąca się rana (na wysokości oczu praktycznie niemal całkowicie je zasłaniający, przyklejony plaster). Urodzony już po tragedii syn mówi bezpośrednio do kamery: Dlaczego nie ma cię ze mną. Gdybyś tu był, tata by nie zachorował. Gdy rodzice cię znaleźli, ojciec okropnie się przejął, przez ponad tydzień nic nie jadł. (...) od tego czasu ma tę ranę. Gdybyś był z nami, nie doszłoby do tego. Gdybyś był z nami, może mnie by tu nie było.

Ševčíková nie szuka wiarygodności na drodze prostego mimesis. Tej mają dostarczyć jedynie archiwalne zdjęcia z czasu katastrofy. Są one ważnym kontekstem, ale mówią o przeszłości jedynie w jednym wymiarze. To, co udaje się jej zrobić, to odnalezienie „historii wewnętrznej”, takiej, jaka żyje w postaci pamięci i „wewnętrznego krajobrazu”, które pozostawiło to historyczne wydarzenie. Historia jest namacalna, co nie znaczy, że zawsze widoczna. Autorce udało się zresztą uniknąć ucieczki w podejrzone wizualizacje, jakie czasem towarzyszą filmom historycznym. Szczególnie osoby, które urodziły się już „po”, gdy opowiadają swoje historie (czasem słyszymy je z offu), są filmowane *en face* i najczęściej w przestrzeni zewnętrznej. Można to potraktować jako bardzo szczególne wyrwanie danej osoby z kontekstu miejsca, jeszcze większe skoncentrowanie uwagi na osobistej perspektywie. Mówią/wyznają one bezpośrednio do kamery, co jeszcze bardziej podkreśla fakt, że jeśli mamy do czynienia z historią, to taką jaka jest doświadczana obecnie, nie tyle z reprezentacją, ile raczej z prezentacją, ujawnianiem i odsłanianiem, bliskim Heideggerowskiemu rozumieniu *alethei* – prawdy jako nieskrytości i niezatajenia. To doświadczenie prześwitywania innej rzeczywistości, w którą możemy mieć wgląd.

Ci, którzy przeżyli tragedię, częściej odwołują się do pamięci, narracji o doświadczeniach i uczuciach. Rzadziej mówią o chwili obecnej. Ci, którzy przyszli „po”, mówią prawie wyłącznie o chwili obecnej, „w y p o w i a d a j ą konsekwencje wydarzeń”, które mogłoby się wydawać, nie muszą ich bezpośrednio dotyczyć (jak zapewne czasem jest), ale dotyczą ich totalnie: czasem ta świadomość jest bliska pytania o własne istnienie (*Gdybyś był z nami, może mnie by tu nie było*) czy rozterek dotyczących jednej duszy (*Jesteśmy jedną duszą, siedzenie „nad własnym grobem”*). W tej bezpośredniości bierze udział kamera, to szczególnie przezroczyście/nieprzezroczyście medium, które stara się skryć własne istnienie, stając się w tym przypadku szczególnym *k a t a l i z a t o r e m*¹⁹, nie tyle (nie tylko) nawet sensu (ten oglądający musi ostatecznie rekonstruować sam²⁰), ile

ekspresji bezpośredniego doświadczenia²¹. Zdaję sobie sprawę z pewnego nadużycia, jakie mogą nieść te słowa. A jednak... Ševčíková w jasny sposób konstruuje i wywołuje znaczenia, „performatywnie” tworzy wewnętrzny zbiorowy portret, utkany z partykularnych historii. To raczej portret kubistyczny, ukazujący jedno „zjawisko” w wielu odbiciach. Jeśli w grę wchodzi sprawy niewidzialne, to być może jednym z ciekawszych sposobów dotknięcia problemu jest gra rozumiana jako poważna gra²².

W filmie poszczególne „poziomy” rzeczywistości łączą się i splatają... To właśnie kamera pełni rolę mediatora i katalizatora. Już nie tylko historia splata się z dniem terażniejszym. Dzięki (przez) kamerze (kamerę) poszczególne postaci komunikują się z żywymi i umarłymi. Synowie mówią do ojca, który od kilku lat przebywa w Ameryce, młodszy bracia i siostry zwracają się bezpośrednio do swoich zmarłych imienników (*Mariam, chciałabym, żebyś przysłała do mnie we śnie taka, jaką byłaś. (...) Jeśli mnie słyszysz, przyjdź, pogadamy sobie*), taksówkarz apeluje do swego zaginionego syna, którego poszukuje od dwudziestu lat: *Szukałem cię po całym świecie. Jesteś dla mnie świętością. Czymś najcenniejszym. Chcę, żebyś to wiedział, gdziekolwiek jesteś. Nawet jeśli nie chcesz z nami mieszkać, odezwij się. Potem wrócisz do swoich. Czekam na ciebie. Mam twoje imię wyryte na pierścionku, synu. Tu wypisane. Nie wiem, co jeszcze powiedzieć. Żyjemy nadzieją i czekamy*. Paradoksalnie ta ostatnia rodzina najgorzej radzi sobie z zaistniałą sytuacją. Ich dziecko przeżyło katastrofę, zostało przewiezione do szpitala, lecz potem zaginęło. Nie odnalazło się ani wśród żywych, ani wśród zmarłych. Być może, co prawdopodobne, zostało porwane przez innych poszkodowanych w katastrofie. To pozostaje niejasne. Pewne tropy wiodły do sąsiedniej Gruzji, lecz mimo poszukiwań nie udało się ojcu go tam odnaleźć. Rodzina stale oczekuje i tak żyje w z a w i e s z e n i u od wielu lat²³, mając nadzieję, że chłopiec się odnajdzie, że zapamiętał swoich prawdziwych rodziców.

W końcu kamera mediuje między bohaterami a widzami. Idzie mi tu szczególnie o te ujęcia, kiedy młodzi bohaterowie zwracają się bezpośrednio do kamery. Dzięki temu zabiegowi Ševčíková łamie dystans, z punktu widzenia bohaterów jako widzowie uzyskujemy ten sam status ontologiczny, co ich zmarli bracia i siostry. Jak daleko stąd... i jak, paradoksalnie, blisko. Warto zwrócić uwagę na wspomniany w filmie kilkakrotnie motyw rozmowy ze zmarłymi *via* fotografie²⁴.

Film Ševčíkovej trudno jednoznacznie zaklasyfikować. Zawiera elementy, które należałoby uznać za performatywne. Reżyserka odwołuje się do tego trybu, gdy dotyka sfery zarazem obecnej i nieobecnej (niewidzialnej). Posługując się szczególnie ewokacjami, zawsze unika podejrzanej w takim przypadku próby reprezentacji, ale tym samym docieramy do niewidocznego centrum – do prawdy ujawnionej, choć niepokazanej. Dzięki temu zabiegowi udało się jej dotknąć prawdy stale żywych emocji. Owe emocje w przypadku osób starszych (tych, które przeżyły) częściej są wsparte obrazami pamięci. U młodych owa pamięć jest żywą obecnością, a nie jej obrazem. Ten niezwykle ciekawy film ma charakter skonstruowanej prawdy wywołanej. Prawdy, która nie zaistniałaby – jak można sądzić – bez filmowca i kamery.

Opowieść Simonidesa z Keos wikła urażonych bogów w narodziny sztuki pamięci. W wyjaśniającą i usprawiedliwiającą historię są wplątane inne siły... Powszeczna opowieść wiąże tragedię w Gjumri z bronią składowaną na wielką skalę

pod ziemią, to ona miała być przyczyną wtórnych, najpotężniejszych wstrząsów. Mówi o tym po kolei kilka osób, a historię zaczyna i kończy Tiran II. Ostatnie słowa w filmie brzmią: *Mama do dziś nie weszła do żadnej cerkwi. Obiecała, że pójdzie tylko do tej i tylko w niej nas ochrzci. Póki tej cerkwi nie odbudują, nie będą ochrzczeni.*

SŁAWOMIR SIKORA

¹ F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański. Posłowiem opatrzył L. Szczucki, PIW, Warszawa 1977.

² *Gyumri*, pomysł, scenariusz i reżyseria Jana Ševčíková, film dokumentalny, Czechy 2008, 68 min. Film po raz pierwszy zobaczyłem na Dialektus Festival w Budapeszcie (2009), gdzie zdobył on pierwsze miejsce w kategorii „Deep Description”. Film był również pokazany w ramach Planete Doc Review, a następnie przez telewizję Planete.

³ Owe górne dane zapewne są zawyżone, niemniej populacja w mieście w tych latach rzeczywiście spadła o sto tysięcy: w 1984 r. i wynosiła – 222 000, a w 1989 zaledwie 122 587 (źródło – wikipedia, hasło: *Gyumri*, http://en.wikipedia.org/wiki/Gyumri#cite_note-3; dostęp: 11.01.2010).

⁴ Cyt. za: A.-M. Willis, *Photography and Film. Figures in/of History*, w: *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, L. Devereaux i R. Hillman red., University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995, s. 80.

⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 36. A dalej: *Oto Paradoks: ta sama epoka wynalazła Historię i Fotografię. Ale Historia jest pamięcią sfabrykowaną według formalnych recept, czystym dyskursem intelektualnym, który obala Czas mityczny; zaś Fotografia jest świadectwem pewnym, lecz ulotnym; w ten sposób wszystko przygotowuje dziś nasz gatunek na tę niemożliwość: niemożliwość pojmowania (już wkrótce) uczuciowo czy symbolicznie trwania: era Fotografii jest również erą rewolucji, kontestacji, zamachów, eksplozji, krótko mówiąc – niecierpliwości, tego wszystkiego, co jest zaprzeczeniem dojrzewania. R. Barthes, *Camera lucida. Refleksje o fotografii*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Kino” 1992, nr 3, s. 38 (w tym ostatnim przypadku korzystam z wcześniejszego tłumaczenia fragmentów książki).*

⁶ K. Hastrup, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, przeł. S. Si-

kora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 1997, nr 1-2.

⁷ Por. np. F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. i ze wstępem E. Domańskiej, Universitas, Kraków 2004. Ta zmiana perspektywy z obiektywizującej na bliższą poszczególnym jednostkom czy grupom zarysowuje się w wielu miejscach; zarazem dosadnie i enigmatycznie pojawia się w rozmowie Jacka Żakowskiego z Pierre'em Norą: J. Ż.: *Może pan pisać historię. / P. N.: Dla kogo? Kogo jeszcze obchodzi historia? / J. Ż.: Każdego jakoś obchodzi. / P. N.: „Jakoś” to jest dobre słowo. Bo tak naprawdę dziś ludzi obchodzą wspomnienia. J. Żakowski, Epoka upamiętniania. Rozmowa z Pierrem Nora*, w: J. Żakowski, *Rewanż pamięci, Sic!* Warszawa 2002. Odnośnie do zmiany perspektywy z zewnętrznej na wewnętrzną por. też S. Sikora, *Odwrocone spojrzenie albo antropologizacja antropologii*, A. Pomieciński, S. Sikora red., *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów*, Biblioteka Telgte, Poznań 2009. (Wszystkie wyróżnienia pochodzą ode mnie).

⁸ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*, „Representations” nr 26, Spring 1989. Opisywane przez Frances Yates kolejne pomysły rozwijania sztuki pamięci („teatry pamięci”) przypominają czasem projekt Nory.

⁹ Wszystkie nieopisane dodatkowo cytaty w tekście pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu. Tłum. Edyta Czerwonka.

¹⁰ J. Garibova i B. Blair, *History in a Nutshell. 20th Century Personal Naming Practices in Azerbaijan*, „Azerbaijan International”, Autumn 1996 (4.3). (Wersja internetowa: http://azer.com/ai-web/categories/magazine/43_folder/43_articles/43_names.html; dostęp: 18.01.2010). Por. też: J. Łotman i B. Uspienski, *Mit – imię – kultura*, w: B. Uspienski, *Historia i semiotyka*, przeł. i przedmową opatrzył B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

¹¹ Por. Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958.

- ¹² Daleki jestem jednak od odwrócenia tej perspektywy, jak to zrobił np. Marc Augé w *Formach zapomnienia*. Zauważył on mianowicie, że powrót do czasu początku związany z rytuałami i świętami wiąże się z wymazaniem (zapomnieniem) tego, co się działo po drodze. W zasadzie to spostrzeżenie można odnaleźć już u Mircei Eliadego, tyle, że on gdzie indziej stawia akcent (faktem jest jednak, że taka prowokacja myślowa Augé pozwala inaczej spojrzeć na te zagadnienia). Por. M. Augé, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, wstęp M. Pomorski, Universitas, Kraków 2009.
- ¹³ *Dziś o 11.40 skończyłeś tyle lat, ile miał twój brat, gdy zginął. Od tej chwili spróbuję wymazać twoje imię. Muszę. Dalam ci jego imię, żeby je słyszeć. Ale nie potrafiłam go wymówić... Ty też chciałeś, żeby tak było, prawda Tigran. Czy wiesz jaka spoczywa na tobie odpowiedzialność... Chodzi nie tylko o imię, ale o urzeczywistnienie utraconych marzeń. Musisz spełnić i swoje marzenia, i jego. Jesteś nie tylko jego kontynuacją, ale i odrębną osobą. Od dzisiaj żyje was dwóch: ty i Tigran.*
- ¹⁴ Markowski cytuje Wolfganga Isera: *Reprezentacja i „mimesis” stały się wymiennymi pojęciami literaturoznawczymi, skrywając tym samym performatywne jakości, dzięki którym akt reprezentacji wnosi coś, co do tej pory nie istniało w postaci danego przedmiotu. (...) To, co niedostępne daje się uchwycić jedynie przez inscenizację.* M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, M. P. Markowski, R. Nycz (red.), Universitas, Kraków 2006, s. 289.
- ¹⁵ Niektóre słowa-metafory wydają się stosowniejsze wówczas, gdy mowa o innych ludziach i świecie niełatwych emocji.
- ¹⁶ Edouard Claparède, cyt. za: J. Bennett, *The Aesthetics of Sense-memory. Theorising trauma through the visual arts*, w: *Memory Cultures. Memory, Subjectivity and Recognition*, red. S. Radstone, K. Hodgkin, Transaction Publishers, New Brunswick i London 2006 (2003), s. 27.
- ¹⁷ J. Kristeva, *Nerval, „El Desdichado”*, w: tejsze, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Reziński, Universitas, Kraków 2007, s. 150.
- ¹⁸ Matka Tirana (ta od opisanego wcześniej pokój-krypty): *Jeszcze rok czy dwa lata temu, dopatrywałam się w nich cech moich pierwszych dzieci. Porównywałam wszystko: oczy, ruchy, słownictwo. Poprzez żyjące dzieci spełniałam miłość do tych, które zginęły. W ten sposób próbowałam w sobie stłumić tęsknotę za nimi.*
- ¹⁹ Określenie kamery jako katalizatora (użyte w nieco odmiennym kontekście) zaczerpnięte od Daniela Várvovej z jej referatu wygłoszonego w trakcie 29. Międzynarodowego Festiwalu NAFA: *Teaching Visual Anthropology. Visual Anthropology in a Diversified Europe*, Koper (Słowenia), 7-11 września 2009 r. (Wyjazd zrealizowany w ramach grantu N N109 223036).
- ²⁰ Powiada się często, że obrazy/narracje filmowe są pod tym względem bardziej poliwalentne od tekstu: tekst komunikuje/przechowuje sens, obrazy to pozory/widoki zdarzeń.
- ²¹ Szczególnie w drugiej części filmu mamy do czynienia nie tyle z reprezentacją, ile z próbami ewokacji. Ciekawie sprzyja temu kamera. To ona (filmowiec) staje się katalizatorem wspomnień, a dzięki temu także emocji i znaczeń. Sama funkcja/rola kamery w filmie zmienia się. Od rejestracji/reprezentacji zapisu zewnętrznej rzeczywistości stopniowo staje się narzędziem ewokacji, wydaje się sprzyjać refleksji, a na pewno werbalizacji emocji i myśli.
- ²² Por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, inter esse, Kraków 1993, G. van der Leeuw, *Święta gra*, tłum. Z. Benedyktowicz, S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3-4; V. Tuner, *Teatr codzienności, codzienność w teatrze*, tłum. P. Skurowski, „Dialog” 1988, nr 9, s. 97-97.
- ²³ Z antropologicznego punktu widzenia owo „zawieszenie” można przyrównać do przebywania w strefie liminalnej, na granicy życia i śmierci z niemożnością „wydostania się”, przejścia na którąkolwiek ze stron. Babcia zaginionego chłopca mówi: *Drogi Pula, czekam na ciebie. Nie umrę, dopóki cię nie zobaczę.*
- ²⁴ Ševčíková dokonuje ciekawego rozróżnienia: o ile ci, którzy przeżyli trzęsienie ziemi, najczęściej wypowiadają się we własnych domostwach, o tyle młodzi, którzy narodzili się już „po”, często wypowiadają się wprost do kamery, będąc na zewnątrz domostw (właściwie jedynym wyjątkiem jest dziewczyna, która choć znała dokładnie historię swoich rodziców i rodzeństwa, w zasadzie żyje „na zewnątrz” owej historii). Można by mniemać, że Ševčíková, chcąc wysłuchać głosów owych młodych ludzi, musiała opuścić miejsce nasycone pamięcią.