

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi

Wydział Reżyserii

Studia doktoranckie

Alexandre Dayet

Nr Albumu 55

Archiwum – lustrem nas samych

**Wykorzystanie materiałów archiwalnych w filmie
dokumentalnym.**

Konstrukcja opowieści filmowej i ewolucja zagadnienia

Praca doktorska napisana
na Wydziale Reżyserii PWSFTviT
pod kierunkiem
Dr hab. Macieja Drygasa

Łódź 2020

SPIS TREŚCI	1
WSTĘP	2
CZEŚĆ PIERWSZA	7
OBALONA OCZYWISTOŚĆ DOKUMENTU FILMOWEGO	7
WARTOŚĆ „DOKUMENTU” WEDŁUG BOLESŁAWA MATUSZEWSKIEGO	7
PIERWSZE KROKI „PRZYWŁASZCZENIA” W HISTORII KINEMATOGRAFII	9
<i>The Life of An American Fireman</i> Edwina S. Portera	9
PRZEŻYCIE CZASU INDYWIDUALNEGO (EGZYSTENCJALNEGO) W FILMIE	11
<i>A propos de Nice</i> Jeana Vigo	11
<i>Schody</i> Zbigniewa Rybczyńskiego	12
<i>Gadające głowy</i> Krzysztofa Kieślowskiego	12
TWORZENIE CZASU HISTORYCZNEGO W FILMIE	13
<i>Upadek dynastii Romanowów</i> Esfir Szub	13
<i>Nędza w Borinage</i> Henriego Storcka	17
ONIRYCZNA ISTOTA FILMU	20
<i>Historia nieznanego żołnierza</i> Henriego Storcka	20
CZEŚĆ DRUGA	24
PRZEMOC ARCHIWUM	24
DOKUMENT „NIEMOŻLIWY”	24
<i>Prosta historia</i> Davida Lyncha	24
<i>Wielka czerwona jedyńka</i> Samuela Fullera	29
<i>Falkenau, Wizja niemożliwego</i> Emila Weissa i Samuela Fullera	30
TERAŹNIEJSZOŚĆ HISTORYCZNA	34
<i>Shoah</i> Claude’a Lanzmanna	34
DOKUMENT ODROCZONY	37
<i>Odroczenie</i> Haruna Farockiego	37
DOKUMENT ONIRYCZNY	42
<i>Zamęt. Kronika rodzinna</i> Petera Forgacsa	42
„KAMERA ANALITYCZNA”	48
<i>Obrazy ze wschodu. Niszczycielska turystyka</i> i inne filmy Yervanta Gianikiana i Angeli Ricci Lucchi	48
CZEŚĆ TRZECIA	55
ANALIZA FILMU PT. LARISSA POD KĄTEM WYKORZYSTANIA ARCHIWÓW	55
KONKLUZJA	67
BIBLIOGRAFIA	71
WYKAZ ANALIZOWANYCH FILMÓW	74
STRESZCZENIE	76
ABSTRACT	78

WSTĘP

Obraz dzisiejszych konfliktów zbrojnych na świecie pozwala dostrzec z pełną ostrością sytuację „dzieci wojny” – osób wykorzenionych, wyrzuconych na margines Historii, pozostawionych samych sobie, na pastwę losu. Mimo to, władze wojskowe i politycy nie zdają sobie sprawy lub nie interesują się ocalałcami, uratowanymi w czasie wojny, ludźmi, których trauma psychiczna wpływa nie tylko bezpośrednio na ich dorosłe życie, ale przenoszona jest na następne pokolenia.

Tytułowa bohaterka filmu dokumentalnego pt. *Larissa*¹, będącego częścią mojej pracy doktorskiej, miała około dziesięciu lat, kiedy brama getta warszawskiego zamknęła się za nią i za jej rodzicami. Dziewczynka została w mieszkaniu. Po deportacji mamy do Trebłinki, w sierpniu 1942 roku, ukrywała się z ojcem w piwnicy, w kamienicy. Tego samego roku, w grudniu, ojciec pomógł jej uciec z getta, podstawiając do muru drabinę. To dzięki niemu udało jej się znaleźć po „aryjskiej” stronie. Tam czekał na nią mężczyzna wysłany przez Mariana, wuja Larissy, ukrywającego się poza gettem. Znalazła schronienie w mieszkaniu rodziny Jasików, w którym opiekowała się nią nastoletnia Helena. Co czuła mała Larissa, cudem ocalona przed zagładą, „zeskakując samotnie w nieznane”? Co czuje dziś, po tylu latach, wracając pamięcią do tamtych traumatycznych wydarzeń? Takie pytania zadałem sobie na początku dokumentacji do filmu.

Zadaniem mojego filmu dokumentalnego było zrekonstruowanie jej osobistej historii, rozwinięcie opowieści ze skrawków pamięci, niepamięci, a czasem wydobywanie nieścisłości między tymi sferami. Ta „niepamięć” to swego rodzaju szczelina, której dokumentalista nie próbuje tłumaczyć. Można ją też nazwać pamięcią traumatyczną, przechowującą nieprzepracowane, nieuświadomione urazy psychiczne, powstałe na skutek wydarzeń z dzieciństwa. Kiedy po 70 latach Helena, z pomocą swojego wnuczka Mariusza, odkryła, że Larissa żyje i mieszka w Paryżu, w świadomości tej ostatniej odżyło nieobecne dotąd wspomnienie. Główna bohaterka dokumentu miała bowiem dziesięć lat, kiedy decydowano o jej losie. Okoliczności ucieczki i walka o przetrwanie to elementy jej życia, które pozostały jedynie w strzępach jej pamięci.

Konstrukcja narracji filmu *Larissa* opiera się częściowo na działaniu pamięci, która przejawia się na tle „zapomnienia”. W filmie oprócz opowieści Heleny ujawniającej szczegóły jej relacji

¹ *Larissa*, film dokumentalny HD, 44 min, produkcja Fundacja Kamera, Telewizja Polska S.A, 2020.

(w tym też wspólne, dziecięce zabawy) z małą Larissą w 1943 roku, w położonym przy getcie mieszkaniu rodziny Jasików, ujawnia się istotne fakty z ich życia. Obie kobiety, choć każda osobno, były bezpośrednimi świadkami Zagłady: Larissa jako żydowska sierota prześladowana z powodu swojego pochodzenia, w czasie wojny wciąż uciekająca niczym zwierzę przed myśliwymi, zaś Helena jako polska uczennica przymusowo zatrudniona do sortowania odzieży Żydów zamordowanych w Treblince. Każda z nich konfrontuje się samotnie z własnym doświadczeniem Zagłady.

W trakcie dokumentacji i okresu zdjęciowego, spotykałem się z tytułową bohaterką filmu, aby pomóc jej zrekonstruować *pierwotną* pamięć. Czytałem wtedy książkę Marcela Cohena *Sur la scène intérieure*², w której to autor opowiada o akcie pamięci, odtworzeniu wydarzeń z perspektywy dziecka. W 1943 roku jego rodzice zostali aresztowani przez policję francuską. Miał wtedy pięć lat. W 1996 roku, autor wziął udział w uroczystości przed paryskim szpitalem, gdzie jego ciężarna matka została internowana tuż przed deportacją z Drancy do Auschwitz. Stojąc dokładnie w tym samym miejscu, z którego przed laty widział matkę po raz ostatni, doznał swego rodzaju „urzeczywistnienia pamięci”. W książce Cohen odróżnia italiikiem dokładnie to, co pamięta, od tego, co mówili mu inni lub co przeczytał. Chodzi o technikę często stosowaną w filmie dokumentalnym: pamięć bohatera, wracającego do miejsc z przeszłości, staje się „pamięcią ciała”. Powrót Larissy do Warszawy i odwiedziny miejsc kojarzonych z traumatycznego, wojennego dzieciństwa, uwolniły po części jej wspomnienia. W ten oto sposób doszło do konfrontacji „małej” i dorosłej Larissy. Taka była też idea mojego filmu: opowiedzieć historię Larissy, odtwarzając w miarę możliwości jej emocje, szczególne momenty i kolory pejzażu takiej pamięci.

Po wojnie Larissa budowała swoją osobowość w świecie, którego nie znała. Przyjeżdżając do Francji w 1946 roku, musiała bardzo szybko nauczyć się języka francuskiego, odnaleźć dla siebie miejsce w nowym, dość hermetycznym środowisku, słowem, zbudować swoją tożsamość na nowo. Młoda polska Żydówka wyszła za mąż za francuskiego Żyda (Hubert Cain), od wielu pokoleń (wyemancypowanych przez rewolucję francuską tzw. po francusku „Starszych Żydów”). Musiała zmierzyć się z wyzwaniem, jakim był proces asymilacji i przyjęcia do wysokiej sfery paryskiej burżuazji, będącej środowiskiem inteligencji. Teść Larissy, Julien Cain był wysokim urzędnikiem Republiki Francuskiej oraz dyrektorem renomowanej Biblioteki Narodowej w Paryżu. Larissa zdobyła wyższe wykształcenie na uniwersytecie

² *Sur la scène intérieure* (Faits) [Na wewnętrznej scenie (fakty)], wydawnictwo Gallimard, Paryż 2003.

medycznym i została stomatologiem. Miała z mężem troje dzieci. Udało się jej pozornie uporządkować swoje życie na emigracji. Po śmierci teściów rodzina Larissy zamieszkała na stałe w olbrzymim, mieszczańskim apartamencie przy Boulevard Saint-Germain. Od lat sześćdziesiątych Larissa należała do grupy przyjaciół Serge'a Klarsfelda, francuskiego pogromcy nazistów. Regularnie odwiedzała ośrodek Memoriału Shoah w Paryżu. Tam spotkałem ją pierwszy raz.

Późniejsze pisanie autobiografii z czasów wojny dało jej pewnego rodzaju oparcie psychiczne. Miało ono dla niej wartość terapeutyczną. Umożliwiło jej to, jeszcze przed spotkaniem z Heleną, w sferze symbolicznej, powrót do Polski, a także odnowienie duchowej relacji z zaginionymi członkami rodziny. Ponadto jej książka wypełniła luki w pamięci i wyjaśniła historyczne konteksty, z których ówczesna mała dziewczynka nie zdawała sobie sprawy. Tworząc jej filmowy portret uznałem jednak, że najważniejsze jest ocalenie od zapomnienia „italików” jej autonarracji.

Wykorzystane materiały archiwalne w kreacji dokumentalnej o tematyce historycznej służą także do rekonstrukcji pamięci, która z samej swojej istoty jest „zanikła” lub fragmentaryczna. Rozwijając metaforę „italików”, archiwa mogą wypełnić funkcję analogiczną do „pamięci ciała”, o której wspomina Cohen. Materiały archiwalne stają się istotną częścią gestu narracyjnego związanego z odzyskaniem ulotnej pamięci.

Według Bolesława Matuszewskiego – twórcy oryginalnej definicji tej funkcji obrazu w dziedzinie kinematografii – archiwum jest nieodłączną właściwością każdego materiału filmowego, w takim znaczeniu, że każde ujęcie jest potencjalnie wiernym świadectwem wydarzeń z przeszłości.

Wynalezienie montażu na samym początku historii kinematografii i późniejsze powstanie pierwszych dzieł z gatunku „found footage” po I wojnie światowej³ obaliło jednak w dużej mierze mit obrazu jako wiernego odbicia rzeczywistości. Tym samym rozpoczął się nowy rozdział w historii kina. Na stole montażowym, materiał filmowy nabrał nowego znaczenia, dodając oryginalności narracji. Zmontowane obrazy zaczęły żyć nowym życiem. Już w latach dwudziestych i trzydziestych tacy twórcy jak Esfir Szub i Henri Storck eksperymentowali z montażem, sprawdzając możliwości wykorzystania istniejących materiałów filmowych do opowiedzenia ludzkiej historii i rzeczywistości.

³ Termin „found footage” pojawił się co prawda w drugiej połowie XX wieku, ale może być stosowany do dzieł, które powstały wcześniej. *Vide* fragmenty poświęcone Esfir Szub i Henriemu Storckowi w niniejszej pracy.

Kilkanaście lat później, pod koniec II wojny światowej, obraz filmowy odzyskał oficjalnie powołanie, które przypisał mu Bolesław Matuszewski pod koniec XIX wieku. Miał się stać tym razem dowodem rzeczowym wykorzystywanym w procesach sądowych nazistów, organizowanych przez zwycięzców, w Norymberdze i Polsce. Uzyskanie tego efektu filmowego okazało się niebywale trudne, ze względu na „niemożliwość” przedstawienia rzeczywistości nazistowskich obozów koncentracyjnych. Okrucieństwo masowych mordów przekraczało wszelkie granice rozumu. Z tego horyzontu „niemożliwości” rodziły się, w dziedzinie filmu dokumentalnego, twórcze rozwiązania filmowe i koncepcje „przywłaszczenia”, oparte na różnego rodzaju dokumentach filmowych, w tym na materiałach zdjęciowych – kroniki rodzinne i prywatne.

W niniejszej rozprawie skupię się na strategiach przywłaszczania obrazów z przeszłości wykorzystanych przez filmowców i artystów wizualnych w wybranych dziełach. Będzie to próba analizy dzieła oryginalnych twórców i kreatywnych podejść do archiwum filmowego, zwłaszcza strategii filmów powstałych po II wojnie światowej, konfrontujących się z czytelnością między innymi materiałów filmowych z Holocaustu. Nie zajmę się natomiast bezpośrednio kwestią archiwizacji instytucjonalnej w jej obecnym kształcie (w tym, w jej wymiarze handlowym), innymi słowy kwestią decyzji o archiwizacji jednego dziedzictwa, zbioru lub obrazu kosztem innego.

Dla filmowca i artysty wizualnego istotne jest oczywiście pochodzenie archiwum, z którego korzysta. Polityka archiwizacji nie jest obojętna twórcom filmowym. Ale komercjalizacja archiwów często uniemożliwia dostęp do tych materiałów. Włoscy artyści Angela Ricci Lucchi i Yervant Gianikian znaleźli skrawki taśm filmowych, których format, jak i treść, nie były przedmiotem zainteresowania oficjalnych instytucji archiwistycznych. W ten sposób oboje od samego początku procesu twórczego nadali swojemu gestowi wyraźne znaczenie, rehabilitując materiały, których dominująca myśl archiwistyczna nie uznała za godne zachowania. Węgierski reżyser Peter Forgacs wykorzystuje materiały filmowe kręcone przez amatorów (swoistych bohaterów jego własnych filmów), które jedynie dzięki przypadkowi i dobrej woli pewnych ludzi zostały uratowane przed zniszczeniem i zaginięciem. Tymi osobami mogą być krewni, bliscy bohaterów opowiadanych historii lub jeszcze inne osoby, którym Forgacs gorąco dziękuje w napisach końcowych swoich filmów. Realizacja filmów z gatunku found footage wiąże się z odzyskiwaniem, znalezieniem, czasami kolekcjonowaniem taśm lub innych materiałów wizualnych i dźwiękowych celem tworzenia nowych oryginalnych znaczeń.

Interesuje mnie w tej pracy obraz filmowy i jego potencjał pozwalający na dookreślenie doświadczenia z przeszłości w formach dokumentalnych.

Sama historia twórczości filmowej szybko przekroczyła ramy definicji „fotografii animowanej” zaproponowanej przez Matuszewskiego. Najpierw wraz z wynalezieniem montażu pojawiły się warunki dla narracji czysto filmowej. Powstanie montażu wykorzystującego cudze materiały (*compilation film, found footage film*) wpłynęło na możliwości tworzenia nowych form filmowych.

Odtwarzając historię „przywłaszczenia” materiałów filmowych będę chciał przeanalizować poszczególne filmy dokumentalne i niedokumentalne pochodzące z dwóch symetrycznych epok – przed II wojną światową i po niej:

- I. Pierwsza epoka. Nadzieje związane z wynalezieniem kinematografii. Powstanie filmu montażowego na początku XX wieku oraz kreacja pierwszych filmów z gatunku found footage po I wojnie światowej. Przenikanie wymiaru czasu w filmie.
- II. Druga epoka. Drugi kryzys obrazu filmowego jako „dokumentu” pod koniec II wojny światowej w kontekście wyzwolenia nazistowskich obozów koncentracyjnych oraz wpływy tego kryzysu na współczesną kreację opowieści filmowych wykorzystujących materiały archiwalne.
- III. Opis procesu pracy z archiwami do realizacji filmu *Larissa*. Wykorzystałem szereg różnych materiałów (fotografie z albumu rodzinnego, fotografie i fragment filmu z getta wykonane przez okupanta, fotografie z getta wykonane przez członków grupy Oneg Szabat, tzw. *Czarny Notatnik*, który Larissa zaczęła pisać w Polsce tuż po wojnie), niejako „przywłaszczając” je na potrzeby stworzenia narracji filmowej. W filmie można też zobaczyć dzieła tkackie Heleny. Haftowanie było zresztą pasją zarówno Larissy, jak i Heleny.

Dokonać analizy ewolucji form dokumentalnych wykorzystujących materiały archiwalne, w tym również filmu *Larissa*, pod względem wyboru archiwów i ich wykorzystania. Analiza struktury narracyjnej tego typu filmów obejmuje aspekty pochodzenia archiwum, wyboru archiwum, obróbki obrazu, montażu, ścieżki dźwiękowej, muzyki. Sens zawarty w archiwum można określić tylko w konkretnych przypadkach, nie w ogóle.

CZEŚĆ PIERWSZA

OBALONA OCZYWISTOŚĆ DOKUMENTU FILMOWEGO

1. WARTOŚĆ „DOKUMENTU” WEDŁUG BOLESŁAWA MATUSZEWSKIEGO

Optymistyczną wiarę w rozwój kina i możliwości filmowego przedstawienia świata próbowali zasiać w społeczeństwie Albert Kahn, Bolesław Matuszewski i inni pionierzy kinematografii.

W 1908 roku francuski bankier i filantrop Albert Khan zaczął kolekcjonować materiały zdjęciowe *Archives de la planète* (Archiwum planety). Wysyłał fotografów na misje, aby za pomocą kolorowych zdjęć (autochromy, które Bracie Lumière wprowadzili do obiegu w 1907 roku) i filmów udokumentować kulturową różnorodność świata oraz dać świadectwo praktykom kulturowym, których zniknięcie z powodu postępu zachodniej cywilizacji było wtedy tylko kwestią czasu. Do 1931 roku zasoby te liczyły ok. 72 000 autochromów oraz 100 godzin filmów przywiezionych z około 60 krajów. Warto także przypomnieć przedsięwzięcie Szymona An-skiego w latach 1912-1914. Przyszły autor dramatu pt. *Dybuk* organizował badania etnograficzne w żydowskich wsiach na Wołyniu i Podolu, po to aby ocalić od zapomnienia dziedzictwo kultury jidysz. Rewolucja techniczna pod koniec XIX wieku, która wstrząsnęła również światem sztuki, była paradoksalnie wektorem lub epifenomenem zanikania historii i kultury poszczególnych narodów. Wynalezienie fotografii i kinematografii umożliwiło zapis krajobrazu historycznego na wymarciu. A zatem jego archiwizację.

U samych początków kinematografii Bolesław Matuszewski wyróżnił dwa aspekty zdjęć filmowych – dokumentalny i archiwalny. Zaproponował definicję zdjęcia filmowego, jako obrazu będącego równocześnie rejestracją teraźniejszości, świadectwem przeszłości a zarazem gwarantem zapisu prawdy dla przyszłych pokoleń. Podkreślił zatem historyczną moc nowopowstałych ruchomych obrazów. Jeśli spojrzeć na zakres i politykę archiwizacji, to można powiedzieć, że na jej dzisiejszy kształt duży wpływ miała idea Matuszewskiego. Polak był prekursorem dzisiejszych filmotek, które zinstytucjonalizowały się po II wojnie światowej.

W 1898 roku, Bolesław Matuszewski był operatorem i oficjalnym fotografem cara Mikołaja II. Jak pisze Tadeusz Lubelski:

Nie ta pionierska działalność filmowa jednak, choć też ważna, stała się głównym powodem do chwały naszego rodaka. W marcu 1898 roku Matuszewski opublikował w

Paryżu *Une nouvelle source de l'histoire*, czyli Nowe źródło historii, w której zdał sobie sprawę ze swego prekursorskiego rozumienia kina jako niezastąpionego rejestratora rzeczywistości. Broszura była odważnie polemiczna wobec dominującego w tym czasie we francuskim środowisku naukowym lekceważenia wynalazku braci Lumière, który wbrew wcześniejszym zapowiedziom zaczął ograniczać się do popularnej formy spektaklu⁴.

W nurcie krytyki produkcji kinematografii braci Lumière, jako przedsięwzięcia rozrywkowego, Matuszewski podkreślił, że obrazy filmowe mają być wykorzystywane jako dowód i świadectwo historii. W przeciwieństwie do zwykłej fotografii, są one odporne na manipulowanie faktami. Oparł się bardziej na tradycji innych wynalazców kinematografii jak Etienne-Jules Marey, aby argumentować, że pozwalają one na produkowanie treści naukowych:

Cała anegdotyczna strona historii wymyka się teraz spod fantazji narratorów (...), ponieważ daje bezpośrednią wizję przeszłości, usuwając, przynajmniej w niektórych ważnych punktach, potrzebę dochodzenia i badania⁵.

Podobnie jak tablica pierwiastków, którą Mendelejew opracował w drugiej połowie XIX wieku, obraz filmowy przekazuje bezpośrednio całą prawdę o danym fakcie (z przeszłości). Na tym polega jego naukowość i zdolność do rejestracji wydarzeń historycznych. Sens danej rzeczywistości jest dzięki obrazowi filmowemu od razu uchwycony, bez żadnej mediacji, bez komentarza:

Gdybyśmy na przykład dla Pierwszego Imperium i dla Rewolucji mieli reprodukcje scen, które fotografia animowana może z łatwością przywrócić do życia, to byśmy

⁴ Vide T. Lubelski: *Inne kinematografie. Polska* [w:] *Historia Kina. Tom I. Kino Nieme*, red. Tadeusz Lubelski, wydawnictwo Universitas 2010, s. 867-868.

⁵ B. Matuszewski: *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paryż, marzec 1898, s. 7. (W niniejszej rozprawie wszystkie fragmenty książek po francusku są w moim tłumaczeniu.)

oszczędzili lawinę bezużytecznych komentarzy w sprawach może niekiedy przypadkowych, ale też ciekawych i ekscytujących!⁶

W sprawie może przypadkowej, ale pewnie ciekawej i ekscytującej, Matuszewski podał przykład wizyty prezydenta Faure'a w Rosji w 1896 roku. Niemcy oskarżali Faure'a o dyplomatyczne faux-pas, jakoby Francuz nie zdjął cylindra przed carem. Zdjęcia filmowe, które operator braci Lumière⁷ nakręcił na miejscu, udowodniły, że francuski polityk jednak przestrzegał etykiety.

2. PIERWSZE KROKI „PRZYWŁASZCZENIA” W HISTORII KINEMATOGRAFII

Od czasu wynalezienia montażu filmowego i ustalenia podstawowych technik montażowych⁸ (wkrótce po wynalezieniu samej kinematografii) narodziła się forma filmu montażowego (*compilation film*) będącego dziełem zawierającym w sobie już istniejące wcześniej i wyprodukowane obrazy. Kino, jako okno wychodzące na świat, w swych początkach i założeniach samoistnie zerowało również na własnych obrazach. Pierwszym „filmem kompilacyjnym” jest prawdopodobnie film amerykańskiego filmowca Edwina S. Portera pt. *The Life of An American Fireman* (1902). W tej krótkiej formie paradokumentalnej Porter pokazuje, za pomocą inscenizowanych scen oraz montażu niewykorzystanych taśm z produkcji wytwórni Edisona, pracę strażaków wezwanych do ugaszenia pożaru.⁹

⁶ *Ibid.*, s. 8. Ten fragment można odczytać również jako zaproszenie do produkcji filmów fabularnych, które wiernie odtworzą epizody Historii.

⁷ Operatorem był Charles Moisson: „W listopadzie 1895 roku Moisson prezentuje kinematograf w Brukseli; 28 listopada obraca korbą na inauguracyjnym pokazie w *Grand-Café*. W następnym roku, na prośbę emisariuszy cara, Bracie Lumière wysyłają go do Moskwy z Francois Doublierem, aby sfilmować koronację Mikołaja II w dniu 26 maja 1896 roku” [w:] B. Chardère: *Le Roman des Lumière* [Powieść braci Lumière], Paryż, wydawnictwo Gallimard, 1995, s. 389.

⁸ Francuski historyk kina Georges Sadoul wskazuje film brytyjskiego reżysera George'a-Alberta Smitha *Grandma's Reading Glass* (1900) jako pierwszy film montażowy, składający się z poszczególnych ujęć wokół master-shota: „Przemienność zbliżeń i ujęć ogólnych w tej samej scenie jest zasadą filmowego cięcia. W ten sposób, Smith tworzył pierwszy prawdziwy montaż”. *Vide* G. Sadoul: *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours* [Historia kina światowego, od jego początków do dnia dzisiejszego], Paryż, wydawnictwo Flammarion 1968, s. 43.

⁹ W tekście poświęconym Porterowi, filmoznawca Rafał Syska nie poprzestaje na nowości, jaką stanowi „*compilation film*” Portera. Według autora, Porter położył głównie podwaliny pod wartości filmu fabularnego reżyserując *The Great Train Robbery* (1903). Warto dodać jednak tę zasługę Porterowi. Zwracajmy także uwagę na to, iż *compilation film* Portera powstał niedługo po wynalezieniu montażu. *Cf. idem: Początki kina amerykańskiego* [w:] *Historia Kina. Tom 1. Kino nieme, op. cit.*, s. 148–154.

Po raz pierwszy wtedy kino objawiło się jako sztuka lub technika wykorzystująca materiały „z drugiej ręki”¹⁰. Ten termin jest bogaty semantycznie. Po pierwsze, ilustruje on „ubóstwo” pracy montażowej, podczas której obrazy są często zestawiane w kontekście niedoboru materiałów. Często rozwiązania montażowe wynikają z braku innych, lepszych pomysłów na łączenie obrazów. Literat wciąż ma do dyspozycji całość zasobów językowych, podczas gdy montażysta ma do dyspozycji tylko obrazy, które mu dostarczono. Zatem wynika z tego, że zasoby archiwalne, podobnie jak praca montażowa, są z definicji deficytowe i niekompletne. Po drugie, określenie „z drugiej ręki” wskazuje na dystans pomiędzy materiałem źródłowym a dziełem końcowym. Z przywłaszczenia i montażu materiału „z drugiej ręki” (którego ktoś inny był przed nami właścicielem lub depozytorem) powstaje nowy sens mniej lub bardziej wierny dokumentowi źródłowemu. Podobnie jak w przypadku tłumaczeń poezji, można by opisać i klasyfikować film wykorzystujący cudze materiały jako bardziej źródłowe czy docelowe.

Od momentu pierwszych eksperymentów montażowych i gestów przywłaszczenia obraz filmowy spadł ze swojego piedestału, na którym Matuszewski go postawił. Gest przywłaszczenia oznacza dokonanie skoku w bok. Zakłada, że prawdę obrazu można dowolnie kreować i nie jest ona dostępna bezpośrednio w odbiorze.

W dziedzinie malarstwa, przykładem radykalnego (całkowicie docelowego) gestu przywłaszczenia było słynne dzieło Marcela Duchampa pt. *L.H.O.O.Q.*¹¹, stworzone w 1919 roku. Jest to reprodukcja *Mony Lisy* z dorysowanymi wąsami i bródką. Ironia zawarta w tym geście tworzy niezmierny dystans pomiędzy pracą Leonarda a pracą dadaisty. Miała ona na celu zbudować fundament nowej sztuki poprzez radykalne (rewolucyjne) oderwanie od tradycji i jej parodystyczne zanegowanie.

Zdawaliśmy sobie sprawę, że gdy Matuszewski pisze o obrazie filmowym jako nośniku odpornym na manipulowanie treścią (posiadającym wewnętrzną obiektywną wartość), omija istotne właściwości obrazu. Twórczość z lat dwudziestych i trzydziestych, ukazała obraz filmowy jako medium, którego struktura i konstrukcja umożliwia swoiste doświadczanie czasu. W istocie film ma ścisły związek z czasem indywidualnym, zbiorowym i onirycznym.

¹⁰ Vide Ch. Blümlinger: *Kino aus zweiter Hand* (2006). Odnoszę się do francuskiego przekładu (*Le cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias* [Kino z drugiej ręki. Estetyka ponownego wykorzystania w sztuce filmu i nowych mediów], Paryż, wydawnictwo Klincksiek 2013).

¹¹ Akronim homofoniczny do angielskiego słowa „look” [patrz] oraz alograf, którego wymowa po francusku „Elle a chaud au cul” znaczy po polsku „Ona jest gorąca/seksowna”

3. PRZEŻYCIE CZASU INDYWIDUALNEGO (EGZYSTENCJALNEGO) W FILMIE

Jean Vigo zrealizował w 1930 roku wraz z operatorem Borysem Kaufmanem niemy film dokumentalny pt. *A propos de Nice*. Jako „udokumentowany punkt widzenia” (jak Vigo to określił) film ten przedstawia miasto Niceę w czasie karnawału, prastarego święta będącego elementem kultury miejskiej, które organizowane jest od końca XIII wieku:

Wraz z Borysem Kaufmanem, autorem zdjęć, reżyser zastosował specyficzną realizację, polegającą na łapaniu na gorąco faktów, zachowań i przerywaniu zdjęć w chwili, gdy obiekt uświadamia sobie, że jest filmowany. W ten sposób Vigo próbował odkryć prawdę ukrytą za maskami i rolami społecznymi¹².

Za pomocą kamery na wzór tego, co robił wcześniej Dżiga Wiertow (brat Borysa Kaufmana) w filmie *Człowiek z kamerą*, Jean Vigo ironicznie „ukazuje centrum dekadencji klasy średniej: olbrzymie, monstrualne hotele z ich armią służących, barokowe kasyna, kochliwe starsze damy z ich bezwzględnyimi żigolakami, cuchnące zaułki i brudne bistra wypełnione włóczęgami.”¹³ Za tą ironią, która kpi z obyczajów, gestów, postur i pretensjonalności nicejskich wczasowiczów, kryje się drugie dno filmu, którego współczesny widz jest bardziej świadomy: „spektakl śmierci”. U podstaw idei karnawału stoi ludzka próżność i śmierć. Burzy on posągi władzy, potwierdzając niezaprzeczalną śmiertelność człowieka.

Filmując ludzi bez ich wiedzy i zgody, podczas gdy wykonują swoje najmniej opanowane, „ludzkie, arcyłudzkie” gesty, widz ma poczucie bliskości wiążącej go z tłumem obcych. W filmie życie ukazane jest jako ludzka komedia, w której groteskowi bohaterowie zachowują się tak, jakby byli nieświadomi nieuchronności śmierci. Postacie w filmie inscenizują spektakl ujawniający na odwrót skończoność bytu, w taki sam sposób jak karnawał w Nicei przedstawia próżność i śmiertelność człowieka. Te postacie, które pojawiają się na światłoczułym nośniku, jakkolwiek tak różne i tak odległe od nas w perspektywie czasowej, to *de facto* „my”, ludzie istniejący rzeczywiście i „nie-my”. W filmie Jeana Vigo, tak jak w każdym archiwum z przeszłości, bohaterowie są zarówno żyjącymi (wskazuje na to ich ruch, emocje, postawy), jak

¹² J. Huckova: *Nieme kino dokumentalne* [w:] *Historia Kina. Tom 1. Kino nieme*, op. cit., s. 800.

¹³ *Ibid.*, s. 800–801.

i zmarłymi – dla nas, z dzisiejszej perspektywy. My, jako żyjący widzowie porzuceni w inną, nierealną przestrzeń filmu widzimy siebie samych jako nieżyjących.

Kilka dekad później powstały dwa polskie filmy ilustrujące relację między widzem a przeszłością.

W filmie *Schody* Zbigniew Rybczyński odnosił się ironicznie do stwierdzenia, że film archiwalny jest wehikułem czasu, umieszczając amerykańskich turystów we fragmencie filmu fabularnego Eisensteina *Pancernik Potiomkin* – w słynnej scenie schodów. Ich atrybutami są okulary przeciwsłoneczne, hawajskie koszule i aparaty fotograficzne. Zachowują się jakby byli turystami na safari, obserwującymi z bezpiecznej odległości dzikie zwierzęta lub „dzikusów”. Nie są świadomi ani kontekstu historycznego sceny (początku rosyjskiej rewolucji z 1905 roku), ani tego, że występują w filmie Eisensteina. Turyści nic nie rozumieją ze spektaklu, który fotografują. Oglądają go jakby to był blockbuster. Wydarzenia z przeszłości bezpośrednio nie oddziałują na nich. Ale te dwa równoległe światy (odległość między ekranem a siedzeniami w sali kinowej, między reprezentacją krwawej historii i bezpiecznym środowiskiem widza) wkrótce się zderzą. Nośniki mieszają się: taśma Eisensteina i wideo Rybczyńskiego homogenizują się w taki sposób, że przemoc przenika z jednego materiału filmowego do drugiego. Krew tryska najpierw na twarz młodej Amerykanki o niezbyt subtelnej urodzie, która ze zdumieniem ogląda w lustrze swoją rozmazaną twarz. W końcu turyści, podobnie jak petersburscy protestujący, giną pod bagnetami, kulami i butami rosyjskich żołnierzy...W zabawny i okrutny sposób Rybczyński zwraca uwagę jak „tragiczny” może być los współczesnego widza uważającego, że archiwa są tylko świadectwem minionych czasów – anonimowe i nieważne.

Wykorzystanie materiałów archiwalnych w filmie pozwala nie tylko rekonstruować przeszłość, ale także odkryć człowieczeństwo zmarłych na starej taśmie lub odbitce fotografii. Nie chodzi tu tylko o zwalczenie obojętności i niechęci w stosunku do wszystkiego, co przestarzałe. Chodzi w istocie o coś innego, mianowicie o swoistą relację z obrazem z przeszłości, którego prawda zawiera elementy naszego bytu i naszej ludzkiej tożsamości.

Film Krzysztofa Kieślowskiego *Gadające głowy* (1979) to swoisty wehikuł czasu na poziomie egzystencjalnym umożliwiający widzowi uczestnictwo, za każdym razem, w innym etapie życia bohaterów. Doświadczenie to nie wiąże się tylko, jak u Vigo, ze świadomością naszej skończoności, poprzez powrót do przeszłości i utożsamienia się ze zmarłymi (funkcja tańca śmierci lub karnawału). Film Kieślowskiego jest filmową wędrówką po dynamicznej osi czasu (od urodzenia człowieka do jego ostatnich chwil), podczas której teraźniejszość, podobnie jak

klatka taśmy filmowej, jest za każdym razem pomostem między przeszłością a przyszłością. Zadane bohaterom filmu trzy pytania angażują każdego z nas, zmuszając do zastanowienia się nad uciekającym czasem i życiem: „W którym roku się urodziłeś? Kim ty jesteś? Co jest dla ciebie najważniejsze?”

W życiu człowieka odpowiedzi na dwa ostatnie pytania wciąż zmieniają się. W każdym wieku i na każdym etapie swojego życia widz inaczej ustosunkowuje się do filmu, obserwuje kim jest i był, oraz przekonuje się, iż będzie kiedyś na końcu łańcucha egzystencji, może w miejscu ostatniej w filmie stuletniej bohaterki.

Z jednej strony film *Gadające głowy* przedstawia przekrój społeczeństwa polskiego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Każda postać ma inny światopogląd. Ich życie jest unikalne i niepowtarzalne.

Ale z drugiej strony, widz zdaje sobie sprawę, że bohaterowie filmu są połączeni łańcuchem bytu od urodzenia do śmierci oraz stanowią wspólnotę (łączy ich wspólny los), do której należy każdy widz, każdy człowiek, czyli my też.

4. TWORZENIE CZASU HISTORYCZNEGO W FILMIE

Po I wojnie światowej technika montażu polegająca na włączaniu do filmu archiwalnych zdjęć z kronik filmowych rozwijała się w kierunkach, które wyznaczyli Esfir Szub w ZSRR i Henri Storck we Francji i Belgii. Artyści ci poszukiwali nowego języka filmowego.

Za pierwszy pełnometrażowy film montażowy z gatunku found footage uważa się pracę Esfir Szub pt. *Upadek dynastii Romanowów* (88', 1927). Montażystka pracowała w instytucji radzieckiej kinematografii Goskino od 1922 roku. Jak pisze Jadwiga Huckova:

Zajmowała się przerabianiem i opatrywaniem napisami zachodnich filmów, w ramach NEP-u dopuszczonych na rynek rosyjski. Miała jednak pasję archiwistyczną i poprosiła o pozwolenie na badanie starych materiałów filmowych. Kolekcja „kontrewolucyjnych filmów” w piwnicach Muzeum Rewolucji w Leningradzie okazała się zbiorem prywatnych zdjęć filmowych dworu Mikołaja II¹⁴.

¹⁴ J. Huckova, *op. cit.*, s. 795.

Esfir Szub skorzystała również z materiałów wojennych oraz przedrewolucyjnych kronik filmowych z różnych archiwów. Ten pierwszy film dokumentalno-historyczny opowiada o historii Rosji od momentu obchodów 330. rocznicy rządów rodu Romanowów w 1913 roku do powrotu Lenina do Petersburga w kwietniu 1917 roku. Lenin chciał zlikwidować mienszewików i stłumić rewolucję lutową, a następnie dokonać zamachu stanu (przewrót bolszewicki).

Film *Upadek dynastii Romanowów* został wyprodukowany dziesięć lat po rewolucji październikowej. Przedstawia on gorący okres pięciolecia, które poprzedziło przejęcie władzy przez bolszewików. Od 1913 do 1917 roku Rosję trawiła I Wojna Światowa i podwójna rewolucja, które radykalnie zmieniły jej los, oblicza i pozycję na świecie. Film składa się z trzech części, które pod względem chronologii historycznej oraz źródeł wykorzystanych archiwów, przedstawiają:

- społeczny i polityczny portret Rosji tuż przed wybuchem Wielkiej Wojny
- wojnę na wszystkich frontach oraz jej tragiczne konsekwencje dla ludności cywilnej
- oraz powstanie z 1917 roku, które doprowadziło do rewolucji lutowej i powrotu Lenina do kraju.

Pierwsza część filmu ukazuje „zgniły świat” sprzed rewolucji październikowej, o którym widzowie z 1927 roku wiedzą, że zniknął bezpowrotnie. To, na poziomie fabularnym dzieła, świat autokratycznej władzy, wojskowej przepychanki pokazującej swoje złocenia i medale w wielkiej ceremonii honorującej cara przed biernym tłumem. To także świat, w którym rządzą bezduszne i nieludzkie instytucje polityczne. Nie reprezentują narodu, tylko siebie. Jest to fałszywy świat, dla którego każdy opis wstawiany między ujęciami używa ironicznego cudzysłowu. Napisy w filmie mówią zatem o „reprezentacyjnej” Dumie, o „świętych” popach, o „pokoju i spokoju” na wsiach, podczas gdy chłopci rzeczywiście cierpią z powodu eksploatacji kułaków. Rosyjscy oficerowie marynarki wojennej tańczący mazurka „pocą się”, kiedy marynarze szorują pokład, chłopci kopią rowy a więźniowie zaczynają się buntować z powodu nieuzasadnionego aresztowania i warunków przetrzymywania.

Dygnitarzy, żołnierzy, zakonnicy i politycy z dawnych kronik filmowych stają się „kapitalistami”, „spekulantami”, reprezentantami podstępного i zgniłego świata. Ich obraz staje się karykaturalny. Widz ogląda pogardliwe wyrazy twarzy, uśmiechy i gesty przedstawicieli tej nieuczciwej kasty. Jeśli przyjrzymy się tym materiałom filmowym pod kątem funkcji, jaką ówczesnie pełniły, a więc jako ówczesne kroniki informacyjne o

wydarzeniach bez precedensu, niezmontowane z ujęciami przedstawiającymi lud, widzimy coś zupełnie innego: parada wojskowa, dumni wojskowi na baczność, poważni posłowie pozujący lub rozbawieni obecnością kamery, pędzący tłum do budynku banku z jakiejś okazji...

Najniższe klasy społeczne są w tych materiałach całkowicie zignorowane. Dopiero jak wojna się zaczyna pojawiają się przedstawiciele proletariatu w mundurach żołnierzy wcielonych do armii carskiej. Charakterystyczne jest na przykład ujęcie chłopca (oddalającego się od obiektywu kamery i widzianego od tyłu) orającego za pomocą woła: chłop, którego głowa znajduje się poza kadrem, jest pokazany w taki sam sposób jak zwierzę. Właściciel ziemski w towarzystwie eleganckiej dziewczynki, która mogłaby być jego córką lub wnuczką, wchodzi potem do kadru na pierwszym planie w sposób widoczny dla odbiorcy. Widać ich twarze. Istotną cechą kronik filmowych sprzed Wielkiej Wojny jest nieobecność kategorii ludzi, których Esfir Szub zamierza uhonorować i umieścić na torach historii. W pierwszej części filmu Esfir Szub, poprzez zastosowanie montażu ukazującego kontrast między bogactwem uprzywilejowanych i biedą klasy robotniczo-chłopskiej, demaskuje przedstawicieli „fałszywego świata”, odwracając wartość obrazów. Osoby wykluczone z toku historii znajdują się symbolicznie na pierwszym planie. *Upadek dynastii Romanowów* ujawnia nową historyczną prawdę obrazu. W filmie Esfir Szub materiały archiwalne przestały pełnić funkcję dokumentalną, którą przypisywał im Bolesław Matuszewski.

W drugiej części filmu materiały z kronik filmowych służą do zilustrowania jak „kapitałści” wraz z wojskowymi i dyplomatami przygotowywali się do wojny. Oficjalnie odwiedzają cara prezydent Poincaré i premier Francji Aristide Briand, król Anglii Jerzy V, cesarzy Franciszek-Józef i Wilhelm II. Car Mikołaj II ogłasza powszechną mobilizację. Ogromna liczba chłopów i robotników musi iść na front jako żołnierze. Film pokazuje ironicznie ich „lojalność” względem cara.

Esfir Szub wykorzystała materiały z walk na frontach różnych wojsk¹⁵ – angielskiego, francuskiego, niemieckiego, rosyjskiego – pokazujące broń, zwłoki, zniszczenie wiosek, kolumny więźniów wojennych, grupy rannych, cierpienie i spustoszenie ludności cywilnej. Kobiety zastępują zmobilizowanych robotników w fabrykach. Śmierć jest wszędzie. Po trzech latach wojny kraj jest zrujnowany. Jedzenie jest racjonowane. Cała wojna jest ujęta w filmie z punktu widzenia cierpiących i umierających żołnierzy i cywilów. Część wojenna jest bardzo

¹⁵ Esfir Szub popełnia anachronizm, wykorzystując zdjęcia amerykańskich piechurów do zilustrowania mobilizacji armii na początku wojny.

oszczędna w komentarze, brak napisów wyjaśniających konteksty i sytuacje. Zjawisko wzrastającej dezercji w szeregach rosyjskiej armii Szub ilustruje na przykład za pomocą czysto montażowego rozwiązania: skromny tekst o tym fakcie towarzyszy trzem ujęciom – grupa żołnierzy chodzących po śniegu, pusty okop, trupy leżące na ziemi.

W trzeciej i ostatniej części filmu opowiadającej o organizowaniu demonstracji robotniczych w lutym 1917 roku na ulicach Petersburga (Piotrogród), która doprowadziła do abdykacji cara w marcu i przyjęcia władzy przez „burżuazję”, tekst będący komentarzem do zdarzeń wypełnia niekiedy cały kadr. Esfir Szub poddaje krytyce warstwę uprzywilejowaną podobnie jak w pierwszej części filmu, ale tym razem to przywódcy mienszewików są na celowniku. Zniszczenie publicznych symboli carskich, pogrzeby ofiar represji odprawianych przez tłumy na ulicach oraz powrót Lenina na końcu filmu torują drogę do rewolucji październikowej.

Film *Upadek dynastii Romanowów* proponuje czytanie i zrozumienie zawartości kronik filmowych przez pryzmat cierpień i zmagañ rosyjskich robotników i chłopów. Zdjęcia nakręcone przez przedwojennych operatorów nie zawierały zindywidualizowanych portretów. Wymagano zaś od nich, aby filmowali z pompą zbiorowe wydarzenia – mundury, twarze wielkich ludzi tego świata, ich żony i bliskich strażników. W filmie Esfir Szub zindywidualizowane osoby również nie występują z oczywistych powodów. Zdawaliśmy już sobie sprawę, że przedwojenne materiały filmowe, którymi dysponowała montażystka, nie uchwyciły bezimiennych twarzy „ludu ziemi”.

Przed pierwszą wojną światową nie fotografowano człowieka o indywidualnych rysach (z wyjątkiem portretów), lecz „typy” ludzi:

Typ: nie człowiek pojedynczy, tylko insekt zamknięty w gablocie. Przyszpilony do korka, opisany, z innymi motylami tworzący całość. (Więc do muzułmanina zamkniętego za szkłem przydałby się i chrześcijanin, i żyd, i hinduista). Zbierano obrazy Włóścianki, Kominiarza, Żyda, Praczki albo Sprzedawcy Precli czy Powstańca; tak jak gdzie indziej w okienka albumu wsuwano fotografie Chińczyka czy Cygańskiego Króla z Andaluzji, ikon większych społeczeństw. Ta zbieraczka pasja nie wyróżniała żadnej nacji, raczej grupy społecznej – gromadzili ci, których było na to stać. Tematem najczęściej

pozostawali ci, którzy na fotografię żadną miarą nie mogli sobie pozwolić – malowniczy biedacy, półdzicy górale, drobni handlarze¹⁶.

Filmowano zatem „robotnika”, „chłopa”, „żołnierza”. Montaż Esfir Szub zastępuje statyczną „typologiczną” wizję społeczeństwa reprezentacją klasy robotniczej stanowiącej siłę napędową historii. Siła filmu *Upadek dynastii Romanowów* polega przede wszystkim na tym, że wbrew dostępnym materiałom oraz dzięki montażowi udaje się archiwistce nadać narracji historycznej ludzki i głęboko egzystencjalny wymiar. W jej ujęciu bohaterowie są panami swojego losu, tworzą własną historię. Szub oddała twarz (godność, szacunek, czynną rolę w historii) „nieobecnym” i „niewidocznym”.

Nazwisko belgijskiego reżysera Henriego Storcka pojawia się w napisach filmu paradokumentalnego *A propos de Nice* (1930) i krótkiego filmu fabularnego *Pała ze sprawowania* (1933) Jeana Vigo. Poznali się w Paryżu. Jako wielbiciel surrealizmu i wyznawca komunizmu w latach trzydziestych (jego poglądy były zbieżne z poglądami Aragona) Storck współpracował również z reżyserem Jorisem Ivenssem przy realizacji filmu *Nędza w Borinage* (1933) będącym jednym z pierwszych filmów dokumentalnych wykorzystującym materiały archiwalne (kroniki filmowe).

Film jest potępieniem wyzysku górników w Borinage, ówczesnym pauperyzowanym regionie górniczym Walonii. De facto, to Storck rozpoczął kręcenie filmu o Borinage i poprosił Ivensa, aby mu pomógł. Jeszcze w Paryżu pod koniec lat dwudziestych Belg rozmawiał z Luisem Bunuelem o scenariuszu filmu. Sam scenariusz powstał na podstawie ankiety przeprowadzonej przez Międzynarodową Pomoc Robotniczą.

Okoliczności¹⁷ powstania filmu *Nędza w Borinage* ilustrują polityczną atmosferę epoki w Belgii. Storck, syn sprzedawców obuwia, a więc należący do drobnej burżuazji, poprosił Ivensa (Holender był o mniej więcej 10 lat starszy), by pomógł mu nakręcić film o skandalicznych warunkach pracy i życia górników Borinage. Storck spędził wcześniej kilka lat w Paryżu w środowiskach politycznych i artystycznych. Należał do „Association des écrivains et artistes

¹⁶ W. Nowicki, *Typy ludzkie, ludzie*, [w:] *Przejścia i powroty*, katalog wystawy Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, 2011, s. 252 i 254.

¹⁷ Większość informacji na temat filmu pochodzi z nagrania spotkania z Henri Storckiem dokonanego w Espace Delvaux (Watermael-Boitsfort, Belgia) w dniu 25 czerwca 1995 roku (31'07''): „Henri Storck parle des films *Misère au Borinage* et *Histoire du soldat inconnu*” [Henri Storck mówi o filmach *Nędza w Borinage* i *Historia nieznanego żołnierza*]: <https://fondshenristorck.be/henri-storck/ecrits/enregistrements-sonores/>

révolutionnaires” (Towarzystwo Pisarzy i Artystów Rewolucyjnych). To tam poznał m. in. Jeana Vigo i Luisa Bunuela. Ivens był synem właściciela firmy sprzedającej sprzęt i produkty fotograficzne, pochodził z tego samego środowiska społecznego co Storck. Czuł się jednak bliżej świata robotniczego po pobycie w ZSRR, gdzie holenderski twórca wyreżyserował filmu pt. *Komsomoł*¹⁸. Storck twierdził, że Ivens był wtedy głęboko rozczarowany sytuacją społeczno-polityczną w ZSRR, widział z bliska jak stalinizm niszczył człowieka.

Produkcja *Nędza w Borinage* została skromnie finansowana przez dyskusyjny klub filmowy „Club de l'écran” w Brukseli. Dokumentacja filmu trwała trzy tygodnie. Tymczasem sam plan zdjęciowy trwał cały miesiąc. Rozpoczął się we wrześniu 1932 roku. Po zakończeniu wielkiego strajku górników (czerwiec–sierpień 1932), Storck i Ivens zamierzali rejestrować skutki tego wydarzenia w ludzi. Po dwóch miesiącach strajku, sytuacja była napięta. Mieszkańcy byli zagrożeni eksmisją, ponieważ nie płacili już czynszu. Woda i prąd zostały odłączone.

Film rozpoczyna się od przedstawienia paradoksu wynikającego ze światowego kryzysu gospodarczego z 1929 roku: spekulacja finansowa prowadzi do masowego niszczenia żywności, podczas gdy ludzie głodują. Materiał archiwalny pokazuje, jak wyrzuca się zbiorniki mleka i kawę w Stanach Zjednoczonych. Surowy materiał filmowy nakręcony w Hucie Ambridge (Wisconsin) pokazuje, jak uzbrojona po zęby policja brutalnie tłumi strajk robotników, bijąc ich i strzelając do nich. Tymczasem w walońskich kopalniach Borinage toczyła się podobna historia...

Aby opowiedzieć historię strajkujących górników i opisać ich dramatyczną sytuację, Storck wykorzystuje również w filmie materiały z kronik filmowych, nakręcone kilka tygodni wcześniej w czasie strajku. Zdjęcia te pokazują siły policyjne prowadzące szereg czynności podczas tych wydarzeń: kontrole dokumentów, represje wobec demonstrujących, patrolowanie ulic Borinage w pojeździe pancernym. Oglądając je można tylko podejrzewać, że pochodzą z kroniki filmowej. Storck i Ivens nie mogli ich kręcić, za względu na ówczesny nadzór policji.

Widz, poprzez prezentację życia konkretnych postaci, odkrywa w pierwszej kolejności przyczyny powstania robotniczego: młody człowiek zmuszony do pracy na dnie kopalni w wodzie, aby zarobić nędzne parę groszy; bardzo duża liczba wypadków w kopalniach Borinage (204 ofiary śmiertelne tylko w 1932 roku); pogrzeby; obniżenie wynagrodzeń w związku z kryzysem ekonomicznym; szkodliwe warunki sanitarne (rodziny piją gnijącą wodę).

¹⁸ W stylu bezpośrednio inspirowanym twórczością Dzigi Wiertowa film eksperymentalny *Komsomoł, śpiew bohaterów* (49'55", 1932) pokazuje pracę ekipy kosmolotów w radzieckiej hucie.

Następnie śledzimy życie górników, po strajku: eksmisja rodziny z mieszkania, zmuszonej do spania na ulicy, solidarność dla ofiar policyjnych i administracyjnych represji (ojciec rodziny kupuje chleb na kredyt od wyrozumiałego właściciela sklepu spożywczego), zebranie. Niektóre sceny są sfilmowane za pomocą rekonstrukcji. Na przykład przybycie do domu bezrobotnych komornika w towarzystwie żandarmów: zaprzyjaźnieni górnicy wchodzą do tego domu i uniemożliwiają konfiskatę opierając się o meble. W tej inscenizowanej scenie sami robotnicy wcielili się w role komornika i żandarmów. W filmie widoczne jest jak bliskie były relacje między reżyserami a bohaterami, jakie mieli do siebie zaufanie.

Mała ekipa filmowa mogła pracować bez oficjalnej zgody. Niemniej żandarmi byli wciąż obecni tu i ówdzie i trzeba było ich unikać. Jako nie-Belg, Joris Ivens mógł zostać aresztowany i wydalony z kraju. Tym bardziej, że po pobycie i realizacji filmu pt. *Komsomoł* w ZSRR cieszył się złą sławą wśród belgijskiej władzy i policji.

Storck i Ivens nie zarobili nic przy produkcji i realizacji filmu. Belgijskie środowiska socjalistyczne nie były w ogóle zainteresowane, aby wspierać i organizować pokazy w kinach. Dla nich lepiej było nie dostrzegać nędzy, którą Wielki Kryzys z 1929 roku tylko spotęgował. Film rozpoczął światową karierę dopiero gdy został pokazany w Nowym Jorku, a następnie w Wielkiej Brytanii. Ale mimo wszystko nie miał wielkiego wpływu na środowiska polityczne i związkowe w Belgii (choć trudno w zasadzie ocenić rzeczywisty wpływ polityczny na średnią i dłuższą metę danego filmu na społeczeństwo). Sami górnicy oczekiwali, że film wywoła pozytywne skutki. Pokładali oni wiele nadziei w jego rozpowszechnianiu i uczestniczyli w nim z entuzjazmem.

Film *Nędza w Borinage* Storcka i Ivensa był, pod tym względem, również niewątpliwie jednym z pierwszych nowoczesnych filmów dokumentalnych pokazujących konkretnych ludzi, bohaterów z krwi i kości. Niezależnie od tego, czy bohater filmu jest zbiorowy (Szub) czy indywidualny (Storck), ciekawe jest to, że bierze udział w historii, którą sam tworzy.

Pod koniec spotkania nagranych w Belgii w dniu 26 czerwca 1995 roku, Henri Storck odpowiedział na pytanie dotyczące ewentualnych wpływów filmów Dzigi Wiertowa na jego ówczesną twórczość. Filmowiec oznajmił, że nie znał jeszcze wtedy bezpośrednio twórczości brata Borysa Kaufmana, ale wspominał z podziwem o pracy Esfir Szub, szczególnie docenił jej pierwszy film o dynastii Romanowów, który „doskonale pokazuje niesłychany luksus, w jakim żyła rodzina carska przed wojną i nastawienie robotników w czasie rewolucji.” Twórczość Esfir Szub, obecnie już mało znana, była w tamtym czasie traktowana z dużą estymą, podobnie jak

twórczość Dzigi Wiertowa. Można założyć, że Storck poznał film Esfir Szub dzięki Ivensowi. Czy Holender przyniósł kopię do Francji i do Belgii?

5. ONIRYCZNA ISTOTA FILMU

Kilka tygodni przed realizacją zdjęć do filmu o Borinage i prawdopodobnie w trakcie generalnego strajku, Storck zmontował film pt. *Historia nieznanego żołnierza* (1932, 11'), będącego jednym z pierwszych (po dziele Esfir Szub) filmów z gatunku found footage w historii kinematografii.

W 1932 roku, po powrocie z Francji Henri Storck otrzymał ofertę pracy od brukselskiej filii francuskiej kroniki filmowej Eclair-Journal: od czterech lat prezes belgijskiej federacji lekkoatletycznej prosił szefa kroniki filmowej, aby odszukał zdjęcia dokumentujące zawody sportowe. Liczba filmowców pracujących w Belgii wynosiła w tym czasie pięć lub sześć osób, co sprawiało, że trudno było znaleźć kogoś kompetentnego do pracy przy stanowisku montażowym. Storck przyjął ofertę pod warunkiem, że sam będzie mógł wykorzystać wybrane materiały w celu realizacji dwóch lub trzech filmów krótkometrażowych. W ten sposób młody filmowiec otrzymał prawa do materiałów z kroniki filmowej. Warto wspomnieć o tej okoliczności, ponieważ materiały newsowe były przed wojną tak samo jak dziś przedmiotem rynku komercyjnego. Realizacja filmu found footage lub po prostu filmu wykorzystującego archiwa, napotkała na te same problemy produkcyjne. Wiemy, że wszystkie materiały umieszczone w filmie *Historia nieznanego żołnierza* pochodzą z archiwów Eclair-Journal. Jest bardzo prawdopodobne, że Storck korzystał również z tych samych źródeł co w przypadku filmu o Borinage.

Przed pobytem we Francji, Storck odbywał służbę wojskową w Belgii. Ogólna atmosfera, nawet w szeregach wojska, była pacyfistyczna. Utworzenie Ligi Narodów miało na celu zagwarantowanie pokoju. Po okrucieństwach Wielkiej Wojny, hasłem przewodnim było: „Nigdy więcej”. Natomiast, kiedy cztery lata później odkrył materiały filmowe Eclair-Journal, zrozumiał hipokryzję sytuacji: „Czas handlarzy broni przyszedł dzięki polityce wielkich krajów. A biedny nieznaną żołnierz, zamordowany jak bestia, był nieustannie honorowany i grzebany z wielką pompą.” Dzięki wykształceniu artystycznemu i doświadczeniu politycznemu zdobytemu we Francji, jasno widział możliwość stworzenia „satyrycznego pamfletu” na podstawie materiałów filmowych z 1928 roku.

Film zaczyna się od napisu: „Ten film jest montażem z kronik filmowych z 1928 roku – kiedy Pakt Brianda-Kelloga ogłosił, że wojna ma być zakazana.” „Pakt Brianda-Kelloga” znany również jako „Pakt paryski” został podpisany właśnie w 1928 roku w Paryżu przez ok. 60 krajów na rzecz pokoju w Europie i na świecie. Inicjatywa została podjęta przez ówczesnego francuskiego ministra spraw zagranicznych Aristide’a Brianda¹⁹ i amerykańskiego sekretarza stanu Franka Kellogga. Montaż Storcka pokazuje hipokryzję władz politycznych, wojskowych i kościelnych, które tylko pozornie są ostoją pokoju. Mimo że film jest czysto obrazowy (bez żadnych tekstów wyjaśniających), przesłanie filmu zostało zrozumiane przez wszystkich zainteresowanych. Nawet do takiego stopnia, że władze francuskie zakazały rozpowszechniania filmu za „znieważenie francuskiej armii”. Reakcja ta świadczy o szoku, który wywołały treść i forma dzieła.

Montaż liczy mniej więcej 186 ujęć a cały film trwa 11 minut. To średnio jedno ujęcie co trzy i pół sekundy, przy czym rytm filmu nie jest linearny. Niektóre ujęcia trwają ułamek sekundy. Film zaczyna się od widoku morza latem, następnie ukazany jest obraz leja na wzgórzu zimą. Po tym następuje scena ekshumacji szkieletów żołnierzy na dawnym polu walki. Ceremonie upamiętniające groby Nieznanego Żołnierza nadają ton ukazując zdjęcia pomników wojennych, sceny przemówienia, żołnierzy stojących na baczność, sceny minuty ciszy, wieniec kwiatów, parady wojskowe z wielu krajów (Francja, Niemcy, Rosja, Włochy), procesje polityczne i religijne (wszystkich religii) z udziałem dostojników, bęben, flagi oraz karawan ciągnięty przez konie.

Te wszystkie ujęcia komponują się ze zdjęciami operacji wojskowych ukazujących armaty celujące na widza, armaty ziejące ogniem w różnych okolicznościach (na morzu, na lądzie), latające samoloty wojskowe, procesje z udziałem żołnierzy w galowych mundurach wszystkich armii, okręty rozbijające fale oraz oddziały kolonialne. Motyw religijny jest również wszechobecny: prawosławne procesje, katolicy księża błogosławiący tłumy, krzyż pokazany z zabiej perspektywy, przemówienia wysokich dostojników kościelnych, ewangeliczny chrzest, zakonnice opiekujące się grupami dzieci. Wszystkie te ujęcia świadczą o tym, że władze

¹⁹ Bliski rewolucyjnemu ruchowi związkowemu, Aristide Briand (1862-1932) był najpierw socjalistycznym posłem francuskiego Zgromadzenia Narodowego, zanim został ministrem w kilku rządach przed, w trakcie i po I wojnie światowej. Pojawia się na początku filmu Esfir Szub pt. *Upadek dynastii Romanowów*: złożył jako Premier Francji oficjalną wizytę u cara w 1913 roku. Po Wielkiej Wojnie, Briand był jak dużo francuskich polityków pacyfistą. Mnożył on inicjatywy na rzecz pokoju w Europie. Był jednak niekochanym typem „zawodowego” polityka francuskiej Trzeciej Republiki, zdolnym do zawarcia sojuszu z każdym, by utrzymać swoją pozycję. Za swoje działania na rzecz przyjaźni francusko-niemieckiej otrzymał Nagrodę Nobla w 1926 roku.

religijne popierały jednoznacznie wszelkie działania wojskowe. Obraz przedstawia świat mocy i siły, prawie całkowicie pozbawiony kobiet.

Storck przerywa litanię tego montażu obrazami o ironicznym wydźwięku, umieszczając ujęcia bezzębnej staruszki po scenie ekshumacji czaszek żołnierzy (zbliżenie kamery), banknotów, dzika leżącego na ziemi i dobitego sztyletem po scenie ćwiczeń wojskowych, człowieka polerującego buta należącego do wielkiego posągu (zbliżenie), komina fabryki zawalającego się w *slow motion* a następnie odzyskującego nagle swój kształt; szcękającego małego kundla po przemówieniu polityka; oraz prezentując galerię portretów: polityczni dygnitarze uczestniczący w bankiecie, bijący takt kapłan, diabelski uśmiech zakonniczy (zbliżenie), twarze uśmiechających się oficerów, procesja gigantycznych karnawałowych lalek o groteskowe maski umieszczona po scenie zjazdu polityków. Wpływ filmu Jeana Vigo i Borysa Kaufmana *A propos de Nice* jest tu jak najbardziej wyraźny.

W ostatniej części filmu Storck pokazuje również scenę podpisania Paktu Brianda-Kellogga. Kolejność materiałów ukazuje, że i ta kolejna oficjalna ceremonia nie jest bardziej wartościowa i wiarygodna niż te wszystkie, które poprzedzały ją w filmie.

Nie zastanowiliśmy się nad jednym z najważniejszych aspektów filmu *Historia nieznanego żołnierza*. Jako że, co warto podkreślić, nie jest on tylko zdjęciowym odpowiednikiem zaangażowanego eseju. Przesłanie polityczne (polemika wobec hipokryzji wszelkich instytucji władzy) oraz energia buntu w nim obecna jest, co prawda, ważne. Widzimy z drugiej strony, że dzięki możliwościom found footage'u rozwijała się nowa forma filmowa. Na wzór filmu *Człowiek z Kamerą* Dzigi Wiertowa (szukającego nowego języka filmowego wyzwolonego od naturalistycznych konwencji teatru, poprzez zmultiplikowanie kątów kamery, po to aby uchwycić „miasto” jako bohatera filmu), montaż Storcka pokazuje obraz-świat, którego konstrukcja przekracza możliwości percepcji osobnej jednostki, jednoczy dziesiątki różnych punktów widzenia i doświadczeń w jednym spojrzeniu. Pojawienie się szybkich serii obrazów, które wymykają się spod kontroli widza (działanie podprogowe), mogło tylko zafascynować młodego człowieka otwartego na surrealistyczne produkcje artystyczne. *Historia nieznanego żołnierza* jest na pewno moralną i polityczną lekcją. Ale warto też zwrócić uwagę na oniryczną strukturę filmu będącego urojeniem wspólnego koszmaru, w którym lęki i produkcje naszej własnej nieświadomości pojawiają się na ekranie: „Nabijam się w tym filmie z polityków, ale trzeba powiedzieć, że oni są tak samo nieświadomi co normalni ludzie.” Ten brak „świadomości” można również – i trzeba – zrozumieć w dwojaki sposób – jako deficyt wiedzy i brak zrozumienia rzeczywistości oraz, w świetle psychoanalitycznego doświadczenia, jako

napęd śmierci. Film ujawnia wypartą prawdę wypowiedzi polityków. Te obrazy wojny i przemocy, które film Storcka zdaje się wydobywać z najciemniejszych zakamarków naszej nieświadomości, staną się rzeczywistością II wojny światowej. One są fantasmagoryczną zapowiedzią przyszłego światowego konfliktu, jeszcze straszniejszego niż I wojna światowa.

II wojna światowa pogrzebała ostatecznie optymizm takich ludzi jak Bolesław Matuszewski i Albert Kahn. Ci filantropiści wyrażali ducha epoki, która widziała w filmie cudowną możliwość rozwoju nauki i wiedzy. Ich projekt encyklopedyczny, który miał swoje korzenie w ruchu oświeceniowym XVIII wieku, zakończył się wraz z I wojną światową. Pod koniec drugiej wojny światowej okazało się, że sama nauka upadła z moralnego piedestału. Przemysłowa eksterminacja ludności żydowskiej w ośrodkach zagłady oraz więźniów w obozach koncentracyjnych sprawiła, że oświeceniowe idee Europy stanęły w obliczu swoich sprzeczności i potworności. II wojna światowa rzuciła jeszcze większy cień na optymizm rozumu.

CZĘŚĆ DRUGA

PRZEMOC ARCHIWUM

1. DOKUMENT „NIEMOŻLIWY”

W filmie *Prosta historia* (1999) Davida Lyncha widzimy scenę przypadkowego spotkania dwóch weteranów II wojny światowej. Rzec dzieje się w barze, w małym miasteczku, na Środkowym Zachodzie. Dzielą się ze sobą przeżyciami wojennymi, pełnymi grozy i cierpienia. Jeden z nich to główny bohater, siedemdziesięcioletni Alvin Straight, w czasie wojny snajper, który zastrzelił przez pomyłkę przyjaciela. Po tym niefortunnym zdarzeniu nigdy nie opuściło go poczucie winy, wciąż ma wyrzuty sumienia z powodu zabójstwa przyjaciela. Po wojnie wpadł w alkoholizm, ponieważ nie mógł sobie poradzić z traumą i wciąż wracał myślami do tamtej sytuacji. Zdradza, że nadal widzi tamto zdarzenie. Opowiada tę historię przy szklance mleka, co oznacza, że nie pije już alkoholu, ale również to, że jego czyn jest wciąż obecny w jego życiu. Wiemy bowiem z filmu Hitchcocka pt. *Podejrzanie*, że nieskazitelny kolor mleka symbolizuje morderstwo. Trauma wojenna łączy dwóch bohaterów. Alvin Straight jest zdeklasowanym i spauperyzowanym chłopem. Jedzie traktorem do chorego brata. Drugi z bohaterów w czasie wojny był oficerem z poboru. Był świadkiem śmierci żołnierzy z jego oddziału. Obecnie należy do bogatej klasy średniej. Obaj mają różny stosunek do pamięci: pierwszy wyszedł z uzależnienia od alkoholu, a następnie wybaczył sobie, że zabił przyjaciela, zaś drugi wolał zapomnieć o wojennej przeszłości – bez powodzenia.

Scena rozmowy weteranów wojennych z filmu Lyncha przypomina relacja amerykańskiego reżysera Samuela Fullera, żołnierza armii amerykańskiej w czasie II wojny światowej. Fuller był weteranem Pierwszej Dywizji Piechoty, tzw. „The Big Red One”. W jednej ze swoich książek opowiada o nieusuwalnych wizjach z pola bitwy i traumach wojennych:

Głowa kolegi odcięta przez granat moździerzowy, zastrzelona pomyłkowo arabska kobieta nosząca małe dziecko przy piersi, woda z oceanu przy brzegu, cała zaczerwieniona krwią w dn. 6 czerwca 1944 roku w Omaha Beach²⁰.

²⁰ Cyt. za G. Didi-Huberman, *Ouvrir les camps, fermer les yeux* [Otworzyć obozy, zamknąć oczy] [w:] „Annales, Histoire, sciences sociales”, 2006/5, s. 1029.

Ostatnia walka, którą toczyła Pierwsza Dywizja Piechoty, odbyła się w Sudetach niedaleko niemieckiego obozu koncentracyjnego w Falkenau. Po pokonaniu ostatnich niemieckich oddziałów amerykańscy żołnierzy weszli wreszcie na teren obozu.

W 1945 roku nastąpiło wyzwolenie obozów koncentracyjnych (Majdanek zaś wyzwolono w 1944 roku). Widok więźniów pozbawionych własnego człowieczeństwa, często zredukowanych do stanu „żywych trupów” wywołał u żołnierzy wojsk amerykańskich, brytyjskich i radzieckich poczucie skrajnej bezradności. Historyczka Olga Wormser-Migot opisała stan „uduszenia się” i skrajnego oburzenia amerykańskich żołnierzy po wejściu do obozu koncentracyjnego Buchenwald: „Jak możemy rozmawiać z ludźmi bez ciał, którzy nieprzyzwoicie pokazują swoje szkielety? Jak śpią, są nie do odróżnienia od trupów leżących w masowych grobach.”²¹ Po wejściu do Dachau żołnierz armii amerykańskiej napisał do żony:

Indented text: Nie sądziłem, że mogą istnieć takie okropności, że ludzie ważący trzydzieści kilogramów mogą jeszcze żyć, że można pożreć zawartość puszki i nagle umierać. Nie możesz sobie wyobrazić co czuliśmy, kiedy zobaczyliśmy człowieka, który płacze, bo dostał po prostu Lucky Strike’a. Inni gapią się na nas, patrzą w osłupieniu lub z nienawiścią. Wstyd mi za moje osiemdziesiąt kilogramów²².

Nawet żołnierze zahartowani okrucieństwami wojny nie byli w stanie opisać tego, co zobaczyli po wejściu na teren obozu. Słowa nie mogły oddać tej potwornej rzeczywistości. Filozofka Sarah Kofman opisuje afazję osób odkrywających „spektakl obozów”:

Indented text: Jak możemy powiedzieć to, czego nie można powiedzieć? Jest deficyt słów, aby wyrazić tę rzeczywistość. Nie tylko dlatego, że takie doświadczenie graniczne nie może być w gruncie rzeczy przekazane. Niewykonalnym zadaniem jest mówienie o wszystkim przy frenetycznym pragnieniu mówienia oraz zaburzeniu mowy. Jest to niemożliwe²³.

²¹ O. Wormser-Migot, *Quand les alliés ouvrirent les portes: le dernier acte de la tragédie de la déportation* [Kiedy Alianci otworzyli bramy: ostatni akt tragedii deportacji], wydawnictwo R. Laffont, Paryż 1965, s. 77.

²² *Ibid.*, s. 79.

²³ S. Kofman, *Parole suffoquées* [Zduszone słowa], wydawnictwo Galilée, Paryż, 1986 ; cyt. za: N. Losson, *La représentation de l'univers concentrationnaire dans les documentaires de la libération (1944-1945)* [Przedstawienie świata obozów koncentracyjnych w filmach dokumentalnych przy wyzwoleniu (1944-1945)], praca magisterska na kierunku „Studia kinematograficzne i audiowizualne”, Uniwersytet Lyon II (Francja), 1995.

Również osoby ocalałe miały ogromne trudności z mówieniem o swoich doświadczeniach obozowych. Dla wielu z nich było to wręcz niemożliwe.

Wchodząc do obozów członkowie ekip filmowych poszczególnych wojsk wcale nie byli pozbawieni uczuć, jakie czuli ich towarzysze broni. Konfrontacja z nieludzkim wymiarem obozów koncentracyjnych stanowiła dodatkowy problem: jak sprawić za pomocą kamery, by świat tak mało prawdopodobny w rzeczywistości wyglądał na realny na taśmie filmowej? Władze polityczne państw alianckich i Rosji oczekiwały, że operatorzy filmowi nakręcą materiał pokazujący przestępstwa dokonane przez Niemców w obozach koncentracyjnych. Obraz miał stanowić – zgodnie z ideą i marzeniami Matuszewskiego – dowód rzeczowy na istnienie masowych mordów dokonywanych na więźniach. Uważano, że kino wciąż może nieść ze sobą nadzieję oświecenia przeciwko ciemności. Zdolność dokumentu filmowego do ujawniania prawdy o tej rzeczywistości zderzyła się jednak z bezsilnością obrazu niezdolnego do przedstawienia rzeczywistości obozów koncentracyjnych – wejście wojsk wyzwolenczych w 1945 roku. Powstał nowy paradygmat „niemożliwości reprezentacji”. W dramatycznych okolicznościach otwarcia obozów, kryzys obrazu zmusił do poszukiwania nowych rozwiązań artystycznych i wynalezienia sposobów na pokonanie lub ominięcie tej pierwotnej „niemożliwości”.

Materiały, które nakręciły ekipy Romana Karmena i Aleksandra Forda (wraz z Stanisławem Wohlem, Adolfem i Władysławem Forbertami²⁴) na Majdanku, operatorzy I Frontu Ukraińskiego Armii Radzieckiej w pierwszych dniach i tygodniach po wyzwoleniu Auschwitz, ekipy George’a Stevensa na terenie Niemiec, są przytłaczające. Zostały wykorzystane jako dowody rzeczowy w procesach przeciw nazistom w Polsce i Norymberdze. Filmy wykonane przez wojskowe ekipy operatorów zostały wyświetlone przed katami i sprawcami. Rozprzestrzeniły się i na stałe zadomowiły w pamięci zbiorowej.

W wyżej wymienionym artykule²⁵ poświęconym analizie kwestii otwarcia obozów koncentracyjnych, Georges Didi-Huberman przedstawia problem czytelności historycznej tych obrazów:

²⁴ Na Majdanku wszyscy polscy operatorzy byli Żydami, ale radziecka propaganda nie pozwoliła, aby pokazać antysemicki charakter dokonanego przez Niemców masowego mordu. Po wojnie jednak, w filmie fabularnym pt. *Ulica graniczna* (1948), Aleksander Ford pokazał zjawisko antysemityzmu.

²⁵ *Vide* przypis nr 20 niniejszej pracy.

Wiadomo, że straszne warunki w barakach Auschwitz nie mogły być od razu sfilmowane, ponieważ więźniów, którzy zamarli na śmierć, trzeba było jak najszybciej przenieść. Wiadomo też, że w Mauthausen samo wejście do obozu było chaotyczne, przerażające i złowieszcze. Postanowiono nakręcić nowe „wyzwolenie” obozu z transparentami, uśmiechami i wiwatami więźniów przed przejeżdżającym amerykańskim czołgiem. Wiemy wreszcie, w jakim stopniu zdjęcia Bergen-Belsen utrwaliły [...] błędną historyczną interpretację, pokazując góry zwłok jakby były ofiarami masowego gazowania²⁶.

Realizacja tych materiałów poprzedziła zeznania ocalałych, które zostały opublikowane później. Z relacji z wyzwolenia obozów, między innymi KL Auschwitz, dowiadujemy się, że rzeczywistość obozowa tuż przed wejściem wojsk, była zupełnie inna niż ta, którą były w stanie uchwycić kamery ekip operatorskich. Relacje Roberta Anthelma w Dachau, Primo Leviego, Tadeusza Borowskiego i Eliego Wiesela w Auschwitz przedstawiają wydarzenie na podstawie doświadczenia autorów jako były więźniów, w wymiarze przeżywanego subiektywnie czasu, odtwarzają złożoność przeżycia, na które składa się oczekiwanie, nadzieja, strach, głód, choroba, śmierć współwięźniów, apatia, współczucie:

Primo Levi, w książce *Czy to jest człowiek*, poświęca nie mniej niż trzydzieści stron [w ostatnim rozdziale książki pt. „Ostatni” – AD] nieznośnie powolnemu epilogowi otwarcia obozu – od 17 stycznia do 27 stycznia 1945 roku. Zbliżają się Rosjanie. W takim piekle jak Auschwitz perspektywa ta nie jest szczęśliwa, ponieważ w logice SS powinna temu towarzyszyć całkowita likwidacja obozu. Rankiem 18 stycznia, „zupa została rozdana po raz ostatni [...] i nie było ani jednego Żyda, który by myślał poważnie, że następnego dnia będzie jeszcze żył.”²⁷

W Auschwitz, SS-mani opuścili obóz na kilka dni przed wejściem pierwszych oddziałów Armii Czerwonej. Wszystkie wydarzenia, które miały miejsce przez „oficjalnymi otwarciem”²⁸

²⁶ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 1018.

²⁷ *Ibid.*, s. 1025.

²⁸ Operatorzy radzieccy nakręcili dwie wersje „otwarcia” KL Auschwitz: pierwsza to kilka inscenizowanych ujęć (później niewykorzystanych), pokazujących za drutem kolczastym radosny tłum (właściwie polscy chłopcy z pobliskiej wsi udający

należą też do tej historii. Aby materiały filmowe z wyzwolenia więźniów obozowych przez wojska były historycznie czytelne, powinny być *a minima* skonfrontowane i zmontowane z relacjami ocalałych, więźniów, którzy przeżyli do tego momentu. Uznaje się, że w dniu 27 stycznia 1945 roku wraz z otwarciem obozu przez radzieckich żołnierzy nastąpił kres jego funkcjonowania. Jest to niezaprzeczalny fakt historyczny. Jednakże już wcześniej więźniowie łamali prawo SS-manów, pomagając sobie, wspierając siebie nawzajem, czego dowodem są pewne gesty i zachowania, oznaki obozowej solidarności i empatii, które opisał Primo Levi:

19 stycznia. [...] Kiedy wybite okno zostało naprawione, a piec zaczął wydzielać z siebie ciepło, wydawało się, że w każdym coś się odprężyło, i wtedy Towarowski (Francuz polskiego pochodzenia, dwudziestoletni, chory na tyfus) zaproponował wszystkim chorym, aby każdy z nich dał po plasterku chleba nam trzem, którzy pracowaliśmy. Propozycja została przyjęta.

Jeszcze poprzedniego dnia podobne zdarzenie byłoby nie do pomyślenia. Prawo łagru brzmiało: „Zjedz twój chleb, a jeżeli ci się uda, to i chleb swego sąsiada” i nie dopuszczało wdzięczności.²⁹

Po śmierci współwięźnia powrót do człowieczeństwa wiąże się również z organizacją rytuału pogrzebowego, niezależnie od tego, jak prosty może on być:

27 stycznia [...] Rosjanie nadeszli. Charles i ja nieśliśmy Somogyia niedaleko za barak. Był bardzo lekki. Wyrzuciliśmy go na szary śnieg. Charles zdjął beret. Przykro mi było, że nie miałem beretu.³⁰

wyzwolonych więźniów) rzucający się w ramiona radzieckich żołnierzy po otwarciu bramy obozowej; druga to słynna na całym świecie (i wykorzystywana najczęściej w postaci fotogramu przez wszystkie media świata) jazda kamery pokazująca nieruchomych i stojących więźniów za drutem kolczastym, którzy patrzą bez wyrazu na obiektyw. Widzimy, że niektóre z nich zostały już wyleczone. To ujęcie jest również późniejsze.

²⁹ P. Levi: *Czy to jest człowiek*, tłum. Halszka Wiśniowska, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2017, s. 157.

³⁰ *Ibid.*, s. 170.

Relacja Primo Leviego nie ma na celu udowodnienia jakiegokolwiek faktu, ma natomiast wartość świadectwa i wspomnienia, ukazuje ludzki wymiar tego przeżycia. Komentując powyższy fragment Didi-Huberman podkreśla ten aspekt:

Otwarty obóz umożliwił w ten sposób, jeszcze przed wyzwoleniem ocalałych, to, co nie było możliwe w obozie oddanym SS-manom: poświęcenie czasu na zamknięcie oczu zmarłego człowieka [...]. Charakterystyczne jest, że narracja Primo Leviego zamyka się takim gestem będącym rytuałem pogrzebowym. Gest ten zadaje w istocie pytanie czym ma być nasze historyczne i etyczne zadanie po wyzwoleniu obozów.³¹

Pytanie, które Didi-Huberman wspomina adresowane jest również do twórcy filmowego. Jaki może być horyzont realizacji filmu dokumentalno-historycznego w obliczu Holokaustu? Na czym polegałaby właśnie jego narracja? Jak powinna wyglądać obróbka materiałów archiwalnych, aby film odpowiadał podwójnemu, wyżej wymienionemu „historycznemu i etycznemu zadaniu”? Podobnie jak w opowieści literackiej będącej relacją bohatera historii (ofiary, świadka, kata) głównym celem filmu byłoby odtwarzanie i utworzenie narracyjnej czasowości, za każdym razem podkreślającej jej szczególny historyczny status.

Taki wymiar ekspresji istniał już we wcześniejszych dziełach filmowych. Na przykład konstrukcja narracyjna filmu Jeana Vigo pt. *A propos de Nice* powoduje, iż widz czuje swoistą bliskość z ludźmi, którzy odpoczywają na nicejskiej plaży, ponieważ dzieli z nimi doświadczenie czasowości i skończoności istnienia. W swoim filmie o upadku dynastii carów Esfir Szub odtworzyła swoistą czasowość wydarzeń historycznych w latach 1907-1917. Zastąpiła carską statyczną ikonografię dynamicznym montażem ukazującym historię powstania świadomości zbiorowej.

U schyłku kariery, reżyser Samuel Fuller nakręcił film fabularny pt. *The Big Red One* (1980), epicki film wojenny inspirowany bezpośrednio jego biografią, przedstawiające działania Pierwszej Dywizji 16. Pułku Piechoty, w której był żołnierzem w czasie II wojny światowej.³²

³¹ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 1026.

³² Historia filmu zaczyna się w 1918 roku. Na froncie francuskim sierżant armii amerykańskiej (Lee Marvin) zabija nożem żołnierza niemieckiego. Z powrotem do okopu dowiaduje się, że wojna skończyła się kilka godzin wcześniej. Odczuwa ogromny żal i poczucie winy. W czasie II wojny światowej ten sam żołnierz bierze udział w operacji „Torch” w Afryce Północnej (lądowanie w Algierii i Maroku w 1942 roku), „Husky” we Włoszech (lądowanie w Sycylii w 1943 roku) i „Overlord” we Francji w 1944 roku (lądowanie w Normandii) i Niemczech jako sierżant w słynnej Pierwszej Dywizji Piechoty „The Big Red One”. Zapytany przez jednego z żołnierzy czy zabijanie wroga jest morderstwem, sierżant odpowiada, zgodnie z wojenną moralnością, że nie. Pod koniec filmu historia jednak powtarza się: sierżant wbija nóż poddającemu się

Nie jest to jednak klasyczny film wojenny, ani heroiczna czy moralizująca epopeja. Reżyser nie zgodził się, aby John Wayne zagrał główną rolę w filmie. Jego celem nie było stworzenie filmowego portretu patriotycznego bohatera.

Film zadaje pytanie natury moralnej: „czy zabijanie wroga jest zabójstwem?”. W życiu Fullera pytanie to pojawiło się, jak to zobaczymy, w bardzo szczególnym kontekście. Po ostatniej bitwie bohaterowie filmu pt. *The Big Red One* wchodzą do obozu koncentracyjnego Falkenau. W filmie Fullera widzimy scenę, w której amerykańscy żołnierzy odkrywają po otwarciu bramy horror obozowy. Reżyser pokazuje w zbliżeniu same twarze żołnierzy. Każdy żołnierz milczy i stoi nieruchomo. Widzimy zarazem zdziwienie i złość. Kontrplan jest minimalistyczny: ogranicza się do detali szeroko otwartych oczu więźniów patrzących na żołnierzy armii amerykańskiej. Rzeczywistość obozu, sterty trupów, żywe szkielety ocalałych i chorych – tego film nie pokazuje. Fuller ujawnia jedynie dezorientację i cichą złość żołnierzy, którzy otwierając bramy obozu i widzą to, co prawdopodobnie widzi już wie i widział w kronikach filmowych z wyzwolenia obozów. A więc nie ma potrzeby pokazywania tego w filmie fabularnym przeznaczonym dla szerokiej publiczności. Horror obozu jest poza-ekranowy.

W nocy z siódmego na ósmego maja 1945 roku dywizja „The Big Red One” weszła rzeczywiście do obozu Falkenau w Sudetach. Samuel Fuller zarejestrował to, co tam widział za pomocą kamery korbowej Bell & Howell 16 mm, którą matka wysłała mu w 1943 roku, gdy Pierwsza Dywizja była jeszcze w Tunezji. Otrzymał ją dopiero w Bambergu, półtora roku później, pod koniec wojny. Materiały Fullera zostały publicznie ujawnione dopiero w latach osiemdziesiątych w filmie dokumentalnym pt. *Falkenau, the Impossible*³³ w reżyserii Emila Weissa i samego Fullera. Czekają na podstawowy montaż przez cały ten czas. Fuller żałował, że jego film nie został pokazany wcześniej, w trakcie procesu w Norymberdze.

W ramach realizacji tego filmu dokumentalnego, Weiss poprosił Fullera, aby powrócił na teren byłego obozu Falkenau, 40 lat po jego wyzwoleniu. Na miejscu budziła się w reżyserze „pamięć ciała”. Fuller „wcielił się” z powrotem w żołnierza (biega i rzuca kamieniem w szczątki budynku, jest to imitacja ostatniej bitwy, w której wziął udział, rzucanie kamieniami imituje rzucanie granatów) oraz operatora rejestrującego za pomocą kamery wejście do obozu amerykańskich żołnierzy. Drugi reżyserski proceder Emila Weissa polegał na pokazaniu

niemieckiemu żołnierzowi. Reszta plutonu przybywa wtedy z informacją, że wojna właśnie się skończyła. Na szczęście Niemiec jest tylko ranny.

³³ *Falkenau, the Impossible* [*Falkenau, Wizja niemożliwego*], film dokumentalny, reż. Emil Weiss i Samuel Fuller, produkcja Channel Four, barwny i czarno-biały, 52 min., 1988.

zmontowanych materiałów Fullera na ekranie w teatrze Ranelagh w Paryżu w 1987 roku i rejestracji na żywo komentarzy samego Fullera oglądającego swoje materiały: „Nie wiedziałem wtedy, że będę reżyserował swój pierwszy film (...) Mój pierwszy amatorski film o zawodowych zabójcach...”

Fuller i jego towarzysze broni z Pierwszej Dywizji Piechoty odczuwali to samo, co inni żołnierzy z innych wojsk i jednostek, którzy otworzyli obozy. W filmie Weissa, amerykański reżyser wyjaśnia:

W czasie wojny przyzwyczailiśmy się do oglądania przemocy i strasznych rzeczy, ale nigdy nie wyobrażaliśmy sobie, że odkryjemy coś, co sprawi, że ten koszmar wyda się niemalże łagodny. Nie znaleźliśmy jeszcze Falkenau.

Czarno-białe, nieme materiały nakręcone przez Fullera trwają około 20 minut. Są obserwacyjne. To właściwie dowódca jednostki, kapitan Richmond, dał Fullerowi rozkaz realizacji materiałów filmowych i reżyserował akcję filmu, organizując wszystkie jego wydarzenia. Postaciami filmu są: garstka żołnierzy amerykańskich (dowiadujemy się, że większość amerykańskich żołnierzy musiała zostać na zewnątrz obozu, aby zahamować gwałtowne ataki złości na niemieckich oprawców), więźniowie – żywi i zmarli, lekarz radziecki³⁴, notable i mieszkańcy miasta, w tym dzieci. Motywacją do nakręcenia tego filmu była dwójka: pierwsza była niewątpliwie wymogiem przedstawienia dowodów zbrodni wojennej. Film powstał również z powodu oburzenia i osobistej złości Kapitana Richmonda, był formą riposty między innymi na kłamstwa mieszkańców miasta Falkenau, zapewniających, że nic nie wiedzieli o obozie. Nikt w mieście, wbrew twierdzeniom i pozorom, nie mógł bowiem zignorować losu więźniów, tym bardziej, że odór trupów był wyczuwalny daleko stamtąd. W swoim filmie Fuller wykonał za pomocą kamery 360-stopniowy ruch panoramiczny, aby pokazać, że domy w najbliższej okolicy sąsiadowały z obozem, co potwierdziło to, że było milczące przyzwolenie lokalnej ludności na to, w jaki sposób traktowano więźniów.

³⁴ Wojska radzieckie i amerykańskie spotkały się na tej linii frontu. Widać na jednym ujęciu, iż czerwona gwiazda wisi na bramie. Te terytoria mają wkrótce znaleźć się pod kontrolą radziecką. Lekarz, według Fullera, zwrócił się do więźniów siedzących na nasypie zapowiadając, że część z nich nie przeżyje długo z powodu niedożywienia i chorób.

Z własnej inicjatywy Richmond postanowił przywrócić godność zamordowanym i zmarłym więźniom poprzez zorganizowanie rytuału pogrzebowego. Chodziło o oddanie hołdu zmarłym oraz lekcji człowieczeństwa notablom z pobliskiego miasta. Ujęcia Fullera pokazują jak grupa zrewizytowanych notabli przenosi powoli dziesiątki trupów z kostnicy na centralny plac obozu, delikatnie układając je na ziemi na prześcieradłach i ubierając. Scena jest pozornie zorganizowana teatralnie. Na nasypie więźniowie oglądają przedstawienie. Wstają jak jeden mąż, gdy pierwsze zwłoki są usuwane z kostnicy i wystawiane na zewnątrz. Garstka amerykańskich żołnierzy patrzy. Wśród Niemców widzimy tylko notabli (jeden z nich był ważnym bankierem, twierdzi Fuller, komentując zdjęcia po latach) zmuszonych do opieki nad zwłokami, a następnie do przewiezienia ich na wózkach ręcznych do masowego grobu znajdującego się na miejskim cmentarzu. Oni chronią się ciągle przed okropnym zapachem, maskując nosy chusteczkami.

Zdjęcia Fullera nie zostały wybrane jako dowody obciążające w procesie norymberskim. Zapewne moralny wymiar filmu nie odpowiadał wymogom sporządzenia katalogu przestępstw (w tym pseudomedycznych eksperymentów) dla potrzeb alianckich organów sprawiedliwości. Jest również prawdopodobne, że zbrodnie w Falkenau zostały uznane za mniej ważne w porównaniu ze zbrodniami dokonanymi w Dachau czy Bergen-Belsen. Na dodatek miasto i teren byłego obozu należały już wtedy do strefy okupacyjnej Armii Czerwonej będącej pod radziecką jurysdykcją.

W filmie Fullera ceremonia pogrzebowa neutralizuje i maskuje horror obozu. Nie można jednak zrozumieć kontekstu filmu bez komentarza amerykańskiego reżysera. To z narracji Fullera dowiadujemy się, jakie emocje towarzyszyły otwarciu obozu: zdumienie Amerykanów, nienawiść i chęć zemsty³⁵ zwłaszcza z powodu kłamstwa notabli, napięcie mogące w każdej chwili wywołać na miejscu niezwykle gwałtowną reakcję ze strony kapitana Richmonda. Nie jest to film o obozie, ani nawet o jego wyzwoleniu, lecz o ratowaniu się przed „spektaklem nieludzkości” poprzez afirmację i ukazanie człowieczeństwa w krajobrazie całkowitego moralnego upadku.

Komentarz reżysera buduje wyrazistych bohaterów filmu, w pierwszym rzędzie tych widocznych na zdjęciach: kapitan Richmond; grupa więźniów patrzących ze skupieniem na ceremonię pogrzebową; żołnierz o pseudonim *Iron Man*, który składa hołd wszystkim

³⁵ Cała sekwencja pogrzebowa odbyła się – powiedział Fuller w swoim komentarzu – w atmosferze maksymalnego napięcia, które w każdej chwili mogło przerodzić się w skrajną przemoc od strony amerykańskich żołnierzy.

ofiaram obozów koncentracyjnych, precyzuje Fuller; niemieccy notable; mieszkańcy miasta patrzący wzdłuż głównej ulicy miasta na procesję, szczególnie mężczyzna, któremu Richmond brutalnie rozkazuje zdjąć kapelusz; czternastoletni *Hitlerjugend* zmuszony do zakrycia prześcieradłem zwłok na dnie grobu, któremu Richmond grozi, że go zabije jeśli zdepcze chociażby jedno ciało. Młody człowiek porusza się z największą ostrożnością pomiędzy leżącymi obok siebie zwłokami. Nie znał angielskiego, komentuje Fuller, ale doskonale rozumiał groźbę.

Są także „niewidoczni” bohaterowie filmu: większość amerykańskich żołnierzy stacjonujących poza obozem oraz grupa niemieckich dzieci, które również wiedziały o obozie. Fuller wyobraża sobie, że bawiły się „jak wszystkie dzieci świata” na skraju miasta, tuż obok obozu, za nasypem, i potajemnie widziały sceny nękania więźniów i zbrodni.

Nie wiadomo czy lekcja udzielona przez kapitana Richmonda uwrażliwiła dorosłych na cierpienie. W komentarzu Fullera dostrzec można promyk nadziei, widoczne są pewne przejawy optymizmu, że młody *Hitlerjugend* zmieni się w przyszłości.

W materiałach filmowych o wyzwoleniu innych obozów pojawiają się też sceny ukarania lokalnych mieszkańców, zmuszonych do patrzenia lub do przenoszenia zmarłych więźniów, ale Fuller pokazuje w gruncie rzeczy coś innego: organizując pochówek zamordowanych więźniów, Richmond chciał oddać hołd zmarłym i dać lekcję człowieczeństwa. Materiały te są unikalne, ale nie można zaklasyfikować ich jako archiwum dopóki, dopóty w filmie Emila Weissa nie pełnią swoistej funkcji narracyjnej. W filmie Weissa Fuller nie jest narratorem zewnętrznym, opowiadającym z perspektywy bezstronnego i obiektywnego obserwatora. Prawda materiałów nakręconych przez początkującego reżyser wyszła na jaw dopiero po latach. Czytelność archiwum nie jest zawarta w poszczególnych obrazach, lecz pojawia się dzięki narracji filmu Weissa, w którym Fuller ogląda własne materiały po to, aby *in fine* połączyć je z wielką Historią oraz złożyć hołd, czterdzieści lat po wydarzeniach, anonimowym zmarłym w obozie Falkenau. Fuller konfrontuje się ze sobą samym, kiedy jako młody kapral sfilmował „spektakl” ceremonii pogrzebowej. Na ekranie, film Weissa pokazuje przestrzeń, z której wyłaniają się duchy przeszłości dopiero w 1988 roku. Fuller powiedział, że dzięki filmowi Weissa nareszcie udało mu się oddać hołd ofiarom obozów.

2. TERAŹNIEJSZOŚĆ HISTORYCZNA

W 1985 roku ukazał się film pt. *Shoah*. Dzieło Claude'a Lanzmanna trwa prawie dziesięć godzin. W ciągu dziesięciu lat reżyser nakręcił około 400 godzin materiałów na taśmie, aby zrealizować pierwszy film o eksterminacji Żydów w Europie w czasie II wojny światowej. Celowo nie wykorzystał żadnych archiwów, w tym z wyzwolenia obozów. Lanzmann uzasadnia tę decyzję radykalną krytyką materiałów nakręconych w czasie wojny, ponieważ żadne z nich nie są świadectwem Holokaustu czyli masowej zagłady Żydów na terenie okupowanej Polski. Zjawisko Holokaustu nie miało miejsca na terenach okupowanych przez anglo-amerykańskich aliantów. Kiedy żołnierzy wojsk radzieckich wkroczyli na Majdanek i do Auschwitz, zobaczyli jedynie ocalałych w barakach, ruiny krematoriów i komór gazowych, które Niemcy wysadzili, aby zatrzeć ślady zbrodni. Inne miejsca masowego mordu dokonanego w ramach akcji Reinhardt, podczas której zginęło 90% polskich Żydów – ośrodki natychmiastowej eksterminacji Chełmno nad Nerem, Treblinka, Bełżec, Sobibór – zostały już wtedy całkowicie zlikwidowane przez Niemców. Według Lanzmanna, nie było, nie ma i nie może być obrazów dokumentujących bezpośrednio Holokaust³⁶: „To, co było na początku realizacji filmu, to [...] brak śladów: nic nie było, była tylko nicość, a z tej nicości musiałem zrobić film”³⁷.

Zostają tylko ocalali i ich pamięć, niczym metaforyczny negatyw fotograficzny, który należy utrwalić:

Film *Shoah* osiąga absolutny stopień mowy. [...] Lanzmann, decydując, że nie skorzysta z archiwalnych obrazów, dokonał wyboru, który wyraża jego determinację, by absolutnemu milczeniu grozy przeciwstawić się absolutnymi słowami.³⁸

³⁶ W książce *Images malgré tout* [wydana w Polsce w 2008 roku pt. *Obrazy mimo wszystko*], Georges Didi-Huberman wchodził jednak w polemikę z Lanzmannem, twierdząc, iż nie prawda jest, że nie ma obrazów Holocaustu. Są bowiem cztery fotografie komory gazowej wykonane przez członków Sonderkommando w Auschwitz w 1944 roku, podczas akcji mordowania Żydów z Węgier. Te zdjęcia odzyskał polski ruch oporu. Vide G. Didi-Huberman: „Quatre bouts de pellicule arrachées à l'enfer” [Cztery kawałki filmu fotograficznego wyrwane z piekła] [w:] *Images malgré tout*, Paryż, wydawnictwo Les éditions de Minuit, 2003, s. 11-28. W filmie fabularnym pt. *Syn Szawła* (2015) Laszlo Nemesa zrekonstruował historię realizacji fotografii i buntu Sonderkommando po mistrzowsku.

³⁷ C. Lanzmann: *Le lieu et la parole* [Miejsce i słowo] [w:] *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann* [O *Shoah*, filmie Claude'a Lanzmanna], cyt. za G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 118.

³⁸ E. Pagnoux: *Reporter photographe à Auschwitz* [Fotograf reporter w Auschwitz], cyt. za G. Didi-Huberman, *ibid.*, s. 117.

W tym samym roku kiedy do dystrybucji kinowej wszedł *Shoah* reżyser wydał książkę zawierającą tylko dialogi z filmu. W wywiadzie przeprowadzonym dla francuskiego radia France Culture w 2006 roku³⁹ zwrócił on uwagę, że książkę można przeczytać w trzy i pół godziny, podczas gdy sam film trwa dziewięć i pół godziny: film zawiera zatem sześć godzin ciszy. W filmie, z milczenia rodzi się słowo. Słowo otwiera się na milczenie. Nie wypełnia go. W geście radykalnego odrzucenia materiałów archiwalnych Lanzmann rekonstruuje pamięć ocalałych i świadków składającą się ze słów i milczenia:

Zawsze mówiłem, że materiały archiwalne są obrazami bez wyobraźni. One hamują myśl i zabijają całą siłę przywoływania [rzeczywistości i przeszłości]. Znacznie lepiej jest zrobić to, co zrobiłem, tj. włożyć ogromną pracę w opracowanie i rekonstrukcję pamięci wydarzeń. Mój film jest „zabytkiem” będącym częścią tego, co monumentalizuje [...] Jeśli wolisz skorzystać z archiwum niż z relacji świadków, to ukradkiem dyskwalifikujesz ludzkie słowa i ich przeznaczenie do wyrażania prawdy.⁴⁰

Celem Lanzmanna było stworzenie „filmu-pomnika” będącego próbą wypowiedzi o Zagładzie z perspektywy „tu i teraz”, poprzez inscenizację relacji świadków. Konstrukcja narracyjna wywołuje wrażenie, jakoby przeszłość stawała się historyczną terażniejszością. Lanzmann nakręcił na przykład słynną „scenę fryzjerską” w Tel Awiwie. Występuje w niej Abraham Bomba, ocalały z Sonderkommando w Treblince. Przed wojną Bomba był fryzjerem w Częstochowie, a po wojnie w Bronksie. Lanzmann przyjechał do Izraela, ponieważ wiedział, że spotka tam Bombę, już emerytowanego fryzjera. Reżyser przeniósł Abrahama Bombę do telawińskiego zakładu fryzjerskiego, aby rejestrować jego historię. Jako członek Sonderkommando ośrodka zagłady obcinał włosy żywym kobietom w środku budynku komory gazowej.

Bomba jest ubrany w inną bluzkę niż pozostali fryzjerzy w salonie. To prawdopodobnie relikw z czasów, gdy sam był jeszcze czynny zawodowo w Nowym Jorku. Obcinając włosy klienta siedzącego na jednym z foteli salonu fryzjerskiego, Bomba opowiada o swoim pobycie w

³⁹ Audycja France Culture „A voix nue. Claude Lanzmann parle de son film *Shoah*” [Gołym głosem. Claude Lanzmann mówi o swoim filmie *Shoah*], rozmowa z Laure Adler, 2006: <https://www.franceculture.fr/histoire/claude-lanzmann>

⁴⁰ C. Lanzmann: *Le monument contre l'archive?* [Pomnik przeciwko archiwum?] (rozmowa z Danielem Bougnoux, Régisem Debray, Claudem Mollardem i innymi) [w:] „Les cahiers de médiologie”, nr 4, 2001, s. 274. Cyt. za G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 120.

częstochowskim getcie. W telawiwskim salonie jego nożyczki brzęczą. Spokojnym głosem opowiada swoją historię, jakby nauczył się jej wcześniej na pamięć, opowiada w sposób pozornie zdystansowany do przeszłości. Wynika to być może po części z *habitus* i postawy fryzjera, którego głos brzmi mechanicznie jak ruch nożyczek. Ale są to przede wszystkim słowa człowieka zdystansowanego do historii, który broni się przed bolesną prawdą o przeszłości z powodu straty rodziny i bliskich. Obecność kamery zmusza go do wyraźnego i skupionego mówienia. Bohater stara się, żeby każde słowo, każde zdanie, było wypowiedziane wyraźnie i precyzyjnie, tak jakby on był przede wszystkim słuchaczem własnej historii. Przed realizacją filmu *Shoah* (druga połowa lat siedemdziesiątych i wczesne lata osiemdziesiąte), a więc na długo przed tym, jak instytucje działające na rzecz upamiętnienia ofiar⁴¹ zaczęły zbierać filmowe relacje ocalałych z Holokaustu, Abraham Bomba nie opowiadał komukolwiek o swoich przeżyciach w Treblince.

Świadek mówi przed kamerą, że znał dużo ludzi z transportów z Częstochowy. Byli to jego znajomi, sąsiedzi... Zadanie „fryzjerów” polegało przede wszystkim na uspokojeniu kobiet i dzieci. Abraham Bomba spowalnia nagle tempo opowieści i robi kilkuminutową pauzę w momencie gdy zdaje sobie sprawę, że ma teraz opowiadać o tym jak obcinał włosy żonie i siostrze częstochowskiego przyjaciela. W tym momencie zaczyna się dusić, nie może już dłużej mówić. Lanzmann prosi, by kontynuował, „bo musi...”. Reżyser nalega kilka razy: prosi, przeprasza... Bomba odmawia, błaga, też przeprasza. Po tym emocjonalnym dialogu zapada cisza. Długa, kilkuminutowa scena milczenia. Można zadać sobie pytanie, czy Bomba sądził, że uda mu się wyrugować z opowieści to zdarzenie? Pod presją Lanzmanna bohatera ponawia opowieść wyrażającą rozpacz człowieka biorącego przymusowy udział w zimnokrwistym morderstwie swoich bliskich i tysięcy innych osób.

Mówiąc o filmie-pomniku, Lanzmann miał na myśli realizację filmu, w którym anonimowym ofiarom Holokaustu zostanie oddany honor, sprawiedliwość, przywróci się o nich pamięć. Pod tym względem idea *Shoah* była zbieżna z *The impossible* Weissa-Fullera. Film historyczny o Holokaucie pełni funkcję rytuału pogrzebowego. Dzieło Lanzmanna (jak i film Weissa) nie jest wbrew pozorom filmem o ocalałych, lecz o zmarłych.

⁴¹ Vide „Holocaust Survivor Abraham Bomba Testimony”, archiwa USC Shoah Foundation (1996): <https://www.youtube.com/watch?v=1eWo8j6uEow>

3. DOKUMENT ODRO CZONY

Minęło ponad 40 lat zanim Samuel Fuller zrekonstruował w filmie wydarzenia z Falkenau na podstawie materiałów archiwalnych, i przekształcił swój dokument w „pomnik”. Cała operacja wyszła z inicjatywy Emila Weissa, który przekonał go do dokonania rewizji obrazów, po to aby nadać im czytelność i im nowe znaczenie. Obrazy czy zdjęcia wpisują się bowiem w dany czas, daną epokę, określa je kontekst kulturowy, który się zmienia. Poszerzane są również kompetencje historyczne, co pozwala zreinterpretować archiwa. Czas ukonstytuowania znaczenia i „prawdy” danego materiału archiwalnego historycznego jest zawsze odroczone.

Realizacja filmu pt. *Aufschub* (Odroczenie) Haruna Farockiego zrodziła się z braku zaufania do materiału filmowego świadczącego o zagładę Żydów i Cyganów⁴². Berliński reżyser czerpał z lekcji udzielonej przez Lanzmanna w *Shoah*, w stosunku do obrazów dokumentujących wydarzenia Holokaustu lub wokół Holokaustu. Ale Niemiec nie zrezygnował z wykorzystania takiego materiału zdjęciowego w nadziei na odkodowanie zawartego w nim komunikatu. Na archiwa składają się poszczególne ujęcia zrealizowane w obozie przejściowym Westerbork w Holandii w maju 1944 roku.

Od lipca 1942 roku wyjeżdżały transporty holenderskich Żydów i Cyganów z obozu Westerbork do Auschwitz, Bergen-Belsen i Sobiboru. Do momentu zebrania materiałów filmowych w maju 1944 roku, zdecydowana większość holenderskich Żydów została już deportowana i wysłana na śmierć.

Film Farockiego pokazuje i analizuje poszczególne ujęcia zrealizowane w obozie przejściowym w Westerborku w maju 1944 roku. *Aufschub* to czterdziestominutowy montaż niemych 16-mm zdjęć, który sam komendant obozu Albert Konrad Gemmeker zamówił u żydowskiego więźnia obozu: Rudolfa Breslauera, niemieckiego żydowskiego fotografa, który uciekł do Holandii w 1939 roku (wkrótce po nakręceniu filmu, deportowany i zamordowany w Auschwitz). Z tego niedokończonego projektu pozostało po wojnie 90 minut zdjęć, na których widać jak wyglądało życie i organizacja obozu w różnych aspektach. Farocki zmontował je w niemy film, a tekst pojawiający się w filmie pozwala rozszyfrować znaczenie zebranych zdjęć.

⁴² Istnieją trzy materiały bezpośrednio związane z Zagładą, wszystkie wykonane w 1944 roku: film o obozie przejściowym Westerbork – w maju; seria zdjęć wykonanych w Auschwitz przez personel SS, dokumentujących przyjazd i wysłanie na śmierć transportu węgierskich Żydów – w czerwcu; oraz cztery fotografie wykonane potajemnie przy komorze gazowej w Auschwitz przez członków Sonderkommando – w sierpniu.

Na zdjęciach zmontowanych przez Farockiego widać niewielu strażników obozowych. W Westerborku sami więźniowie nadzorowali organizację obozu. We wszystkich pomieszczeniach – biuro spisów, szpital, gabinet dentystyczny, pralnia, warsztat do demontażu kabli elektrycznych – znajdowali się tylko więźniowie. Zdjęcia pokazują mężczyzny i kobiety bez mundurów, pracujących najwyraźniej bez przymusu.

W pierwszej sekwencji filmu widzimy przyjazd pociągu na stację Westerbork. Ten malowniczy obraz mógłby pozornie przypomnieć filmik braci Lumière *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*. W 1944 roku Westerbork funkcjonował jako obóz pracy, ale wciąż organizowano transporty śmierci. Uderzający jest spokój scen, które rozgrywają się na peronie stacji. Więźniowie noszący gwiazdę Dawida wsiadają spokojnie do pociągu. SS-mani rozmawiają na peronie. Widzimy w grupie samego dowódcę. To on zamówił realizację zdjęć filmowych o obozie. Napis informuje widza, że w każdy wtorek rano pociąg wyjeżdżał z Westerborku do Bergen-Belsen, Terezin, Auschwitz.

Czy mamy do czynienia z materiałem propagandowym, który upiększałby rzeczywistość? Nie do końca. W Westerborku nie bito, nie zabijano. Więźniowie nie umierali z głodu. Farocki postawił hipotezę, że komendant zamierzał promować obóz Westerbork jako obóz pracy, aby podkreślić jego walory organizacyjne, co pozwoliłoby uniknąć jego likwidacji i zapobiec przeniesienia go na Front Wschodni. Zamówione zdjęcia miałyby pełnić funkcję reklamową. Obóz miał własne logo (Westerbork był prawdopodobnie jedynym nazistowskim obozem z logo!), przedstawiające kominy fabryk, przypominające te z Auschwitz.

Farocki buduje narrację w dwojaki sposób. Kwestionuje znaczenie obrazów, które dokument Breslauera przedstawia. Po co ten film? Kim są ci ludzie? Co robią? Jak reagują na obecność kamery? Warunki produkcji filmu zamówionego przez Gemmekera należą do tego poziomu ikonograficznej interpretacji, która służy zdobyciu wiedzy historycznej. Farocki dokonuje zarówno making-ofu zdjęć Breslauera, jak i analizy scen filmu pod kątem historycznym.

Pokazanie szczegółów obrazów umożliwia analizę, która odsłania okoliczności przyjazdu i odjazdu pociągu. Szczegóły te, które Farocki pokazuje za pomocą przybliżeń, wyjaśniają kontekst organizacji deportacji, tożsamości ludzi i ich nastroje. Na peronie kobieta pcha wózek, podczas gdy więźniowie wsiadają do pociągu. Ona nosi opaskę. Przybliżenie ujawnia litery „FK”. Inicjały te oznaczają „Latająca Kolumna” w języku niemieckim. Jest to nazwa obozowej służby porządkowej organizowanej przez samych więźniów. W innej scenie widzimy starszą, niepełnosprawną kobietą, która nie może się poruszać. Jest przewożona wózkiem ręcznym. Na jej walizce znajduje się etykieta z ledwie czytelnymi literami i cyframi. Po sprawdzeniu

obozowego rejestru, odkrywamy tożsamość starszej kobiety: nazywa Frouwke Kroon, urodzona 26 września 1882 roku, została deportowana do Auschwitz 19 maja 1944 roku (dzień, w którym powstały te zdjęcia) i zamordowana zaraz po wyjściu z pociągu. Rejestry informują, że tego dnia miały być przetransportowane 691 osoby. Na jednym wagonie widzimy, że napisano kredą „74 pers.” (74 osoby). Na następnym ujęciu, gdy pociąg rusza, przybliżenie ujawnia, że numer „74” został przekreślony i zastąpiony numerem „75”. Dla władz obozowych precyzja była z pewnością ważną zaletą. Ktoś wyciąga rękę z okienka wagonu, aby się pożegnać. Ludzie ci z pewnością nie wiedzieli, czym jest Auschwitz.

Tytuł filmu „Odroczenie” odnosi się z jednej strony do sytuacji więźniów obozu pracy, nad którymi wisi jak miecz Damoklesa możliwa decyzja o ostatecznej likwidacji obozu. Takie posunięcie by podpisał ich wyrok śmierci. Zdjęcia Breslauera nie stwarzają takiego poczucia zagrożenia, zwłaszcza te nakręcone w obozie, pokazujące szczęśliwych ludzi pracujących przy uprawie na polu. Gdyby więźniowi nie nosili gwiazdy Davida, można by pomyśleć, że jest to fragment reportażu o życiu i pracy w izraelskim kibucu po wojnie. Breslauer zrobił także zdjęcia obozowego kabaretu z udziałem muzyków, tancerzy i piosenkarzy, wszyscy oni byli więźniami. Nikt nie nosi gwiazdy Dawida. Nikt, z wyjątkiem kobiety należącej do personelu obozowej służby porządkowej, która wjeżdża nagle z taczka na scenę. To zaskakujący autotematyzm świadczący o tragizmie i ironii sytuacji, w której znaleźli więźniowie oraz o zdumiewającym charakterze tych obrazów, ilustrujących życie więźniów w nazistowskim obozie przejściowym.

Farocki proponuje interpretację obrazów Westerborka w kontekście szeroko pojmowanej kultury filmowej i historycznej. Zdjęcia Breslauera stają się palimpsestami, ujawniającymi ukrytą, bezpośrednio niewidzialną, przemoc w Westerborku. Zdjęcia szpitala Westerborka, w którym leczeni są więźniowie, mogą budzić skojarzenia ze zdjęciami ofiar eksperymentów medycznych w Auschwitz i Dachau; scena leczenia zębów w Westerborku obejmuje akcję wyrwania złotych zębów i utylizację ciał zamordowanych; z ujęć przerwy obiadowej więźniów szczęśliwie leżących na ziemi po pracy na polu, wyłaniają się obrazy sterty zwłok w Bergen-Belsen. Same zdjęcia Breslauera maskują tę przemoc. „Cel transportu nie był tak straszny”, jak stwierdza Farocki w jednym z ironicznych komentarzy do filmu, skoro Niemcy pozwolili sfilmować odjazd pociągu.

„Odroczenie” można też rozumieć jako upływ czasu potrzebnego na to, by materiały archiwalne z przeszłości mogły ujawnić swoją prawdę. W obrazach, duchy pojawiają się po swoistym czasie. Tak było w przypadku dziewczynki sportretowanej przez Breslauera, która

stoi między dwoma drewnianymi panelami drzwi wagonu bydlęcego. Jej wzrok jest skierowany na obiektyw kamery. Farocki zauważa, że jest to jedyne zbliżenie twarzy w materiałach Breslauera. Operator unikał prawdopodobnie wykonanie portretów przyszłych ofiar. Badania naukowe wykazały, że dziewczynka nie była Żydówką, jak myślano przez długie lata, lecz była dziesięcioletnią Sinti o imię Settela, zamordowaną w Auschwitz. Farocki dodaje w napisie: „Na jej twarzy można odczytywać przeczucie lub strach przed śmiercią.” Spojrzenie dziewczynki z terażniejszej perspektywy jest jak strzała, który nas uderza.

Roland Barthes mówił na temat fotografii o „*punctum*”. Francuski pisarz przeciwstawił je doświadczeniu „*studium*”, które wyraża „po prostu rodzaj ludzkiego zainteresowania”⁴³, kiedy przy oglądaniu danych fotografii „odczuwa[m] ogólne zainteresowanie nimi, czasem przejęcie, ale te emocje przychodzą do mnie za rozumowym pośrednictwem mojej kultury moralnej i politycznej. To, co odczuwam wobec tych zdjęć, pochodzi z uczuć *średnich*, prawie z *tresury*”⁴⁴. *Punctum*, w przeciwieństwie do *studium*, jest doświadczeniem intymnym, ściśle osobistym, a nie społecznym czy kulturowym. Jest to dla odbiorcy fotografii doświadczenie, w którym detal niesie ze sobą prywatną emocję, która przeszywa nas właśnie jak strzała:

Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje mu rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego użądlenia, tego znaku uczynionego przez zaostrowy przedmiot. To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej, że odsyła także do znaku kropki, a zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone punktami, czasem nawet usiane tymi wrażliwymi miejscami. Bo właśnie te znamiona, te rany są punktami. Dlatego ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; albowiem *punctum* to także użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie [me point] (ale też uderza mnie, miazdzy).⁴⁵

⁴³ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2008, s. 50.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*, s. 51-52.

Dla Barthes'a niemniej *punctum* nie jest tylko „pikantnym” dodatkiem, który nadaje zdjęciu oryginalność. Postarał się „ocalić” *punctum* od jego partykularyzmu i przypadkowości, wpisując je w doświadczenie metafizyczne:

Gdy zastanawiałem się nad swoim przywiązaniem do pewnych zdjęć (pisałem wtedy pierwsze strony tej książki ; jak to już odległe), wierzyłem, że można wyróżnić pole o charakterze kulturowym (*studium*) i to nagłe przecięcie, które przechodziło niespodziewanie, jak znaki zebry, przez owo pole, które nazwałem *punctum*. Wiem teraz, że istnieją inne *punctum* (inny „stygmata”). Tym nowym *punctum*, nienależącym do formy, lecz do intensywności – jest Czas, rozdzierająca przesada noematu) – „to-było”, które stanowi jego czyste przedstawienie.⁴⁶

To drugie doświadczenie *punctum*, które Barthes opisuje, przypomina doświadczenie dzisiejszego widza oglądającego film Jeana Vigo *A propos de Nice*: wszystko, co widzimy w filmie jako już dokument historyczny, było i już nie istnieje. Umieszczona w książce Barthes'a fotografia wykonana przez Alexandra Gardnera, przedstawia Lewisa Payne'a, który próbował zamordować amerykańskiego sekretarza stanu W. H. Sewarda. Widzimy młodego człowieka czekającego na śmierć w więzieniu. Barthes pisze tylko – „A *punctum* to: on niedługo umrze⁴⁷”. Przed filmem Vigo my zaś mówimy – „A *punctum* to: my też kiedyś umrzemy”.

Barthes, jednak, nie omija lustrzanego charakteru obrazów, których *punctum* uderza w naszą teraźniejszość: „wobec zdjęcia mojej matki jako dziecka mówię sobie: ona umrze, i drzę, jak psychotyk opisywany przez Winnicota przed nieszczęściem, które już zaistniało. Czy przedmiot zdjęcia jest już martwy, czy nie, każde zdjęcie jest taką katastrofą”⁴⁸. Przyszła śmierć matki na zdjęciu jest bowiem zapowiedzią naszej własnej śmierci.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 168.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 171.

⁴⁸ *Loc. cit.*

Analizując fotografię holenderskiego fotoreportera Koena Wessinga (*Nikaragua, wojsko patroluje ulice*, 1979⁴⁹), Barthes wyjaśnia, że jego zdaniem *studium* (w przypadku fotografii Wessinga – kontekst wojny w Nikaragui) i *punctum* (nagle, zaskakujące, przypadkowe pojawienie się zakonnic w kadrze) współistnieją tylko i wyłącznie jako współczesne lecz odrębne elementy doświadczenia:

Nie jest możliwe utworzenie jednej reguły połączenia *studium* i *punctum* (jeśli to ostatnie zawiera się w zdjęciu). Da się o tym powiedzieć tylko tyle, że chodzi o współobecność (siostry zakonne „akurat tam były” przechodziły w głębi, gdy Wessing sfotografował żołnierzy nikaraguańskich).⁵⁰

Patrzenie na twarz Setteli, małej dziewczynki Sinti, nieśmiało zarejestrowaną przez kamerę Breslauera w obozie Westerbork, należy niewątpliwie do doświadczenia *punctum*. Ale w szczególnym znaczeniu. Przeszywa nas spojrzenie dziewczynki, która wkrótce umrze. Wiemy z perspektywy naszej wiedzy historycznej, że zginęła w Auschwitz tuż po wyładowaniu transportu. Ale nie ma w tym doświadczeniu *punctum* nic przypadkowego. Pod tym względem film Farockiego dokonuje syntezy *studium* i *punctum*, podczas gdy Barthes wytrwale je zestawia obok siebie. O ile dla Barthes’a *punctum* jest zasadniczo doświadczeniem prywatnym a tym samym nie uniwersalnym, to spojrzenie Setteli w obiektyw, które „przeszywa” widza, angażuje całe nasze istnienie – psychologiczne, społeczne, polityczne, historyczne i nawet metafizyczne – wobec obrazu z przeszłości, a tym samym – samej przeszłości.

4. DOKUMENT ONIRYCZNY

W filmie *Zamęt. Kronika rodzina*⁵¹, Peter Forgacs pokazuje życie holenderskich Żydów przed i po organizacji transportów z obozu tranzytowego Westerborka do Auschwitz. Zdjęcia obozu, które przeanalizuje Farocki w *Odroczeniu*, mogłyby już zmieścić się w montażu autorstwa

⁴⁹ Zdjęcie przedstawia trzech żołnierzy w broni na rogu zniszczonych ulic. Jeden z żołnierzy zauważył fotografa i patrzy groźnie prosto w obiektyw, zamierzając podejść do niego. Na drugim planie pojawiają się w kadrze dwie przechodzące zakonnice.

⁵⁰ R. Barthes: *op.cit.*, s. 79.

⁵¹ *The Maelstrom. A Family Chronicle* (1997, 60 min.), reż. Peter Forgacs.

Forgacsa⁵². Założenia montażowe węgierskiego filmowca pokrywają się zresztą założeniami, jakie przyświecały wcześniejszemu filmowi Weissa-Fullera i późniejszemu filmowi Farockiego: zadaniem filmowca w obliczu Holokaustu jest nadanie czytelności materiałom archiwalnym oraz przywrócenie godności i imiona tym, którzy zostali pozbawieni człowieczeństwa przez system represji i eksterminacji. Film Forgacsa z gatunku found footage nie opiera się jednak na skrupulatniej analizie obrazów jednego dokumentu. Buduje kompleksowy montaż wielogłosowy i dźwiękowy, składany z różnych źródeł. Uderza jego oniryczny charakter. W dużej mierze przyczynia się do tego muzyka Szemzo. Montaż filmu wzmacnia ten efekt: *Kronika rodzinna* przedstawia zwykłych i szczęśliwych bohaterów ściganych przez historię jako koszmar.

Matrycą i punktem wyjścia filmu są materiały czarno-białe i kolorowe amatorskie nakręcone przez Maxa Peerebooma od 1934 do 1942 roku, zwykłego holenderskiego obywatela z pochodzenia żydowskiego. Max mieszka wraz z rodziną niedaleko Amsterdamu w turystycznej miejscowości Vlissingen położonej nad Morzem Północnym.

Zasoby filmu Forgacsa nie ograniczają do tych materiałów. Ważnymi elementami są także:

- film amatorski, kolorowy, przedstawiający Komisarza Reichu w Holandii, Arthura Seyssa-Inquarta⁵³ i jego rodzinę
- film amatorski, czarno-biały, przedstawiający naukę, faszystowskiej, holenderskiej młodzieży w obozie szkoleniowym w latach trzydziestych
- kronika filmowa pokazująca ważne wydarzenia (publiczny pogrzeb Wielkiego Rabina Amsterdamu Onderwizjera w 1935 roku, obchody 40. rocznicy panowania królowej Holandii Wilhelminy w 1938 roku)

Niektóre materiały Maxa doganiają wielką historię, jak ujęcia króla i królowej nagrywane przez niego z okazji imprezy we Vlissingen w 1934 roku. Tylko jeden członek rodziny Peereboomów – Simon – przeżyje wojnę po pobycie w obozie Buchenwald.

Do warstw ikonograficznych Forgacs dodaje niezwykle bogatą ścieżkę dźwiękową. Muzyka jazzowa skomponowana przez Tibora Szemzo wywołuje wrażenie powtarzających się fal,

⁵² Materiały te zostały wcześniej zamieszczone w filmie Forgacsa *Gdzieś w międzyczasie* [Meanwhile somewhere] (1994), który również zaproponował napisanie historii zagłady Żydów w Europie za pomocą różnych amatorskich filmów.

⁵³ Austriacki członek NSDAP. Zanim został Komisarzem Reichu w Holandii w 1941 roku, Seyss-Quart odegrał ważną rolę w momencie Anschlussu w 1938 roku oraz pełnił w okupowanej Polsce funkcję sekretarza stanu rządu Generalnego Gubernatorstwa i zastępcy generalnego gubernatora Hansa Franka od 1939 roku.

buduje napięcie, ale nadaje również opowieści o dramatycznych losach bohaterów filmu uporczywą ciągłość, której nie da się zatrzymać, jak wir maelstromu. Estetyka Forgacsa odtwarza świat z przeszłości odległy jak sen, w którym jednak człowieczeństwo bohaterów wyłania się w teraźniejszości. Sceny z rodzinnych archiwów wprowadzają widza w intymny świat rodziny Maxa (i nawet SS-mana Seyssa-Inquarta). Muzyka Szemzo niewątpliwie powoduje takie zdystansowanie, tworząc prawie transową przestrzeń, zaś efekty dźwiękowe, nawet jeśli często są skromne i mało realistyczne, zakotwiczą obrazy życia prywatnego bohaterów w teraźniejszości.

Film zaczyna się od sceny burzy na brzegu morza. Fale rozbijają się o molo i doki i wpadają na ludzi próbujących uciec. Nie ma wątpliwości, iż uwolnione elementy metaforycznie zapowiadają tytułową katastrofę Maelströmu.⁵⁴ Obrazy fal rozbijających się o plażę będą pojawiać się regularnie w trakcie trwania filmu. Forgacs wykorzystuje również, jako kontrpunkt lub ilustrację pewnych faktów, fragmenty audycji radiowych komentujących wydarzenia publiczne (parada królewska, berlińska olimpiada), cytaty z coraz bardziej dyskryminujących decyzji podejmowanych przez władze okupacyjne wobec Żydów (prawna definicja żydowskości, obowiązek dla żydów przekazu własnych środków na specjalne konto banku z siedzibą w Amsterdamie, ograniczenie swobód publicznych jeszcze przed założeniem getta w stolicy i pierwszych deportacji do Auschwitz). Napisy będące informacjami o wydarzeniach historycznych – *Anschluss* w 1938 roku, inwazja na Polskę w 1939 roku, inwazja na Holandię w 1940 roku, kolejne kroki dyskryminacji i prześladowania Żydów – towarzyszące wyżej wymienionym materiałom.

Swoją kamerą Max uchwycił ważne wydarzenia z życia rodziny Peereboomów. Dzięki zdjęciom rodzinnego przyjęcia z okazji srebrnego wesela rodziców w 1934 roku, Forgacs przedstawia na początku *Kroniki rodzinnej* wszystkich członków rodziny: rodzice – Flora i Jozef; najmłodszy syn – Simon (na początku ma filmu około 14 lat, wyglupia się przed kamerą, wykazuje się dużą witalnością); najstarszy syn – Max (to on jest autorem filmu rodzinnego, jest w relacji z Annie Prins); siostra Loes związana z Nico Gerritse oraz środkowy syn – Louis. Filmy amatorskie nie uznają konwencji filmów narracyjnych (dokumentów i „fabuły”), w

⁵⁴ Maelström nieubłaganie ciągnie ludzi na dno i śmierć. Vide E-A Poe, *W bezdni Maelströmu* [w:] *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, tłum. Maciej Płaza, wydawnictwo Vesper, Czerwonak, 2010. Rybak z archipelagu Lofoten złapany w wir maelstromu w pełnym morzu zawdzięcza swoje życie tylko empiryczno-naukowej refleksji: rozładowując swoją wessaną na dno łódź, udaje mu się spowalniać jej kurs aż do zniknięcia wiru. Po tej przygodzie okazuje się, że rybak przeszedł przynajmniej fizyczną metamorfozę: wszystkie jego włosy, które były czarne, stały się białe. To doświadczenie głęboko go zmieniło. Nikt po nim (nawet jego najbliżsi) nie rozpoznaje Rybaka. Można przeczytać i interpretować ten tekst w świetle powojennych przeżyć ocalałych z Holocaustu, którzy mieli problem z powodu ich „obcości”, aby znaleźć rolę i sens życia w powojennych społeczeństwach.

których patrzenie na kamerę jest, z pewnymi wyjątkami⁵⁵, zabronioną formą ekspresji postaci. Bohaterowie utrzymują często uprzywilejowaną relację z operatorem jako członkiem rodziny. Ich spojrzenie nie jest skierowane na kamerę, ale właśnie na osobę trzymającą kamerę. Twarze wyrażają żywe, często życzliwe uczucia – uśmiech, śmiech, grymasy – albo niecierpliwość. W filmie *Kronika Rodzinna*, Forgacs używa, oprócz samego działania montażowego, skromnego zestawu środków przywłaszczenia materiału archiwalnego: spowolnienie zdjęć, przybliżenie i stopklatka. Forgacs stosuje stopklatkę, aby nazwać każdą postać, która właśnie patrzy w kamerę. Taki portret „zatrzymany w ruchu” bardzo mocno oddziałuje na odbiór, o wiele bardziej niż w przypadku fotografii. Patrzenie Bohatera filmu stwarza wrażenie, jakby patrzył wprost na widza.

Nazywanie osób nie polega tylko na identyfikacji postaci, których życie widz będzie śledził do końca filmu. To również nadanie twarzy osobom, które zginą w Holokauście. Przedstawiając w taki sposób bohaterów filmu Forgacs wstawia widza przed obowiązkiem uświadomienia sobie o ludzkości ofiar. Można odnosić się do refleksji filozofa Emmanuela Levinasa na temat „twarzy” jako symbolizującej etyczne wezwanie, aby nie zabijać. Dla filozofa spotkanie z twarzą drugiego człowieka jest konstrukcją i uświadomieniem sobie własnej odpowiedzialności w stosunku do Innych.

Wszystkie filmy Maxa przedstawiają rodzinę Peereboomów w świetle najbardziej radosnego i ludzkiego życia. Max rejestrował szereg wydarzeń:

- wspomniana wyżej impreza rodzinna w 1934 roku;
- w tym samym roku zawody pływackie między Vlissingen z sąsiednią miejscowością – Terneuzen; otwarcie nowego sklepu należącego do Boumana, ojca narzeczonej Maxa (Forgacs informuje widza, że Max pracował u Boumana od 1930 roku jako kierownik oraz że poznał właśnie Annie w sklepie);
- w 1935 roku gry w piłkę na plaży z udziałem całej rodziny, w 1937 roku ślub Maxa i Annie (na zdjęciu ślubnym, Max jest przebrany jak Charlie Chaplin, Simon, już nastolatkiem, dumnie pali papierosa);
- w 1938 roku urodzenie Flory, pierwszego dziecka Maxa i Annie; w sierpniu 1939 podróż całej rodziny do Paryża!

⁵⁵ Vide M. Vernet: *Le regard à la caméra* [Patrzenie w kamerę] [w:] *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma* [Nieobecności. O tym, co niewidzialnym w filmie], wydawnictwo Cahier du cinéma, 1988, s. 9.

Na każdym ważnym dla rodziny wydarzeniu, Max był obecny z kamerą. Wojna nie przeszkodziła mu w dalszym ciągu na filmowanie istotnych zdarzeń:

- śnieg w Vlissingen w styczniu 1940 roku, tuż przed najazdem wojsk niemieckich na Holandię;
- w lipcu ślub Louisa w Amsterdamie;
- w styczniu 1941 roku Max i Annie jeżdżą na łyżwach, następnie narodziny syna Maxa – Jacques’a Franklina, impreza Chanuka.

Dopiero deportacja do Auschwitz w 1942 roku położyła kres jego działalności filmowej. Tuż przed deportacją do obozu śmierci, Max sfilmował mamę Florę i Annie przygotowujących się do wyjazdu. Były to jego ostatnie zdjęcia.

Zdjęcia Maxa niosą w sobie intensywne emocje. Wyrażają one życie w bardzo ekspresyjny sposób. W sekwencji zawodów pływackich między Vlissingen i Terneuzen, Forgacs ujawnia za pomocą techniki *slow motion* emocjonalną siłę ujęcia Maxa: na plaży mała dziewczynka przedstawia zwycięzcom wyścigu pływackiego (trzem imponującym sportowcom noszącym jednocześnie stroje kąpielowe) bukiet kwiatów większy od niej. Ona podaje rękę jednemu z nich. Obraz zwalnia: dziewczyna robi ulotną minę niezadowolenia i wyciera szybko rękę na sukience, ponieważ uścisk dłoni ją zamoczył.

Ale to montaż daje filmowi Forgacsa emocjonalną siłę zapisu wcielonej, ludzkiej i tragicznej historii. Archiwa z rozmaitych źródeł towarzyszą zdjęciom Maxa do momentu Zagłady prawie całej rodziny. Opierając się na konfrontacji historii indywidualnej i zbiorowej, Forgacs kojarzy obrazy Maxa z materiałami, których funkcją jest zapisanie przebiegu historii. Na rewersie normalnego – często szczęśliwego – życia rodziny Peereboomów stopniowo pojawia się – w kontrapunkcie – zjawisko faszyzmu i nazizmu.

Na zdjęciach pokazujących klub sportowy oraz samą Annie dokonującą skok wzwyż, słyszemy komentarz radiowy, który ogłasza zdobycie brązowego medalu przez holenderskiego sprintera Tinusa Osendarpa na Igrzyskach Olimpijskich w Berlinie. Następna sekwencja to film amatorski z innego źródła, który pokazuje małe dzieci w holenderskim faszystowskim obozie szkoleniowym. Na początku dzieci bawią się liną, ale wkrótce wychowawcy rozkazują im, aby maszerowały w szyku wojskowym. A może te dzieci są niewinne. Forgacs wzbudza przez chwilę taką nadzieję, kiedy widzimy ujęcie małej blondynki, mniejszej od wszystkich innych dzieci, która nie nadaża za nimi w marszu. Dziewczynka rzuca bezradne i niewinne spojrzenie na kamerę. Ostatnie ujęcie sekwencji przedstawia jednak grupę dzieci wykonujących hitlerowskie salutowanie. Widz rozumie wtedy znaczenie poprzedniego ujęcia na plaży

Vlissingen: mężczyzna z bardzo krótkimi włosami jeździ dumnie konno wzdłuż morza. Tego człowieka oraz historyczne znaczenie jego pojawienia się w tym momencie w filmie, Forgacs pokazuje za pomocą montażu trzech ujęć, de facto montażu jednego ujęcia w trzech postaciach: plan ogólny jeźdźca, zbliżenie tego samego ujęcia na zad konia i morze za nim, a nareszcie plan totalny z punktu widzenia turystów siedzących na leżakach i patrzących na niego. W świecie zwykłych ludzi, w tym rodziny Peereboomów, jest to pierwsze, dyskretne, prawie niezauważalne objaw nazizmu w samym holenderskim społeczeństwie.

W zwierciadle życia Peereboomów, które zdjęcia filmowe Maxa utrwaliły, Forgacs montuje – od daty 29 maja 1940 roku – pierwsze obrazy amatorskiego kolorowego filmu przedstawiającego prywatne życie nowo mianowanego Komisarzem Rzeszy w Holandii – Arthura Seyssa-Inquarta. Równoległe do filmów Maxa pojawiają się materiały z życia rodzinnego Seyssa-Inquarta, które powtarzają, niemalże słowo w słowo – „ujęcie w ujęcie” – sceny z życia prywatnego Peereboomów: już przy dacie lipca 1940 roku odkrywamy członków rodziny austriackiego oficera i narodziny jego córki Gundel. Forgacs podkreśla ten efekt lustra, pokazując dwie sceny łyżwiarskie ze stycznia 1941 roku: wspomnianą wcześniej scenę Peereboomów oraz tuż po niej prawie identyczna scena łyżwiarska (na barwnej taśmie), w której uczestniczy rodzina SS-mana. Tematycznie, prywatne filmy SS-mana zajmują miejsce filmów Maxa. Ale Max nie rezygnował z działalności filmowej, mimo wszystko, mimo wojny, mimo gróźb i nowego nazistowskiego ustawodawstwa skierowanego przeciwko holenderskim Żydom. Ostatnie zdjęcia Maxa zostały wykonane tuż przed jego deportacją z rodzicami i Annie do Auschwitz: Max pali fajkę, Annie szyje z teściową, ich dzieci bawią się na podłodze. Ostatnie zdjęcia Maxa z 1942 roku pokazują również, poza mamą Florą i Annie, córeczkę Florę, leżącą w kolebce. Ma lekki napad złości bo najwyraźniej dziecko nie chce zasnąć. Obok niej jest lalka, jej lalka, która prawdopodobnie nigdy jej nie opuszcza. To nie jest realistyczna zabawka, jak robi to współczesny przemysł. Lalka wygląda bardziej jak manekin niż człowiek. Obecność tego przedmiotu przy świadomości losu rodziny Maxa, sprawia, że widzimy poprzez efekt nałożenia (bliski temu, który Harun Farocki wyjaśnił w filmie *Aufschub*) tysiące lalek wśród tysięcy innych obiektów zgromadzonych i sfotografowanych w Muzeum Auschwitz. Prawdopodobnie jest wśród nich lalka małej Flory. Ujęcie małego dziecka z lalką w łóżku nosi konkretnie los wszystkich dzieci zamordowanych w Auschwitz.

To właśnie Seyss-Inquart był autorem wszystkich decyzji, które doprowadziły holenderskich Żydów do śmierci. Jego polityczne postanowienia, które przecinają narrację filmu, wpływały w sposób narastający na życie Żydów: w 1940 roku przemówienie o tym, iż Żydzi nie należą

do narodu holenderskiego (przy scenie łyżwiarstwa), w 1941 obowiązek przekazania środków na zastrzeżone przez Niemców konto bankowe, decyzja założenia getta w Amsterdamie i obowiązek wyprowadzenia się do niego, zakaz przebywania w miejscach publicznych, pierwsze deportacje Żydów – niby do pracy w Niemczech... Forgacs wykorzystuje niezwykle sugestywny materiał archiwalny pokazujący jak holenderska policja eksmitowała żydowską rodzinę De Jongów ze swojego domu w miejscowości Leeuwarden w 1941 roku. Widać postać nieostrej sylwetki policjanta w głębi kadru. Forgacs zaznacza policjanta kołem. Zdjęcia wykonane potajemnie w dzielnicy Rosenburg pokazują rzeczywistość, której prawdopodobnie nikt inny nie rejestrował. To są zdjęcia wykonane ukrytą kamerą, z wyższego piętra, naprzeciwko domu, z drugiej strony ulicy. Wszystko niby jest tam spokojne. Widzimy aresztowanie De Jongów. Potem ciężarówka przyjeżdża. Jacyś ludzie ładują do samochodu meble należące do rodziny. Ujęcie wywołuje paradoksalnie spokojną grozę. Tak jak rodzina De Jongów, rodzina Peereboomów musiała udać się do getta w Amsterdamie.

Zamieszkanie w getcie poprzedziło tragiczne wydarzenie: Nico i Louis zostali aresztowani w lutym 1941 roku, a kilka miesięcy później informowano o ich śmierci w obozie Mauthausen. W tym czasie rodzina Seyss-Inquart nadal cieszyła się życiem, grając w krykieta oraz w tenisa w posesji Sekretarza Reichu z samym Himmlerem, którego mało nierozpoznawalna sylwetka pojawia po prawej stronie kadru w zwolnionym tempie. W tej niemalże malowniczej sceny słychać tylko świergot ptaków i odgłosy piłek uderzanych przez rakiety.

Ostatnim ujęciem filmu Forgacsa jest fotografia przedstawiająca Simona z żoną. Oni noszą gwiazdę Dawida. Napis informuje (przy zbliżeniu ku twarzy Simona), iż jedynie on z rodziny ocalał. Nie ma mowy jednak o losie Seyssa-Inquarta, który zostanie osądzony w Norymberdze i stracony. Wielogłosowy film found footage Forgacsa opowiada historię z punktu widzenia ofiar, a nie katów. W filmie nie ma również mowy o dalszym losie Simona po wojnie. Narracja *Kroniki rodzinnej* zostaje przerwana wraz z końcem wojny. Bohaterem filmu Forgacsa jest *in fine* zbiorowa ofiara zagłady. Takich rodzin jak rodzina Peereboomów było mnóstwo. Szacuje się, że w Holandii zginęło 105 000 Żydów, czyli około 75% holenderskiej ludności żydowskiej.

5. „KAMERA ANALITYCZNA”

W 1972 roku Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi stworzyli pierwsze filmy z gatunku found footage. W tym też roku zaczęli kolekcjonować taśmy filmowe. Pierwszą ich zdobyczą

był materiał Pathé-Baby 9,5 mm⁵⁶ pochodzący z laboratorium filmowego we Włoszech. Właściciel chciał się pozbyć tego materiału. Żadna filmoteka nie była nim zainteresowana z różnych powodów, między innymi chyba dlatego, że jego oglądanie było niemożliwe ze względu na brak sprzętu projekcyjnego. Na taśmie znajdowały się obrazy rodzinne nakręcone przez włoskiego dowódcę faszystowskiego w latach dwudziestych. Sama taśma stała się surowcem do pracy twórczej włoskich artystów.

Film pt. *Trasparenze*⁵⁷ ilustruje moment pierwszego fizycznego kontaktu artystów z taśmą, pierwszej, bardzo delikatnej, manipulacji. Widzimy starą taśmę z bliska (jedną lub dwie klatki), którą filmuje kamera z ręki. Kadr zawiera fragment taśmy. Widać klatki, krawędzie i perforacje. Kamera podąża wzdłuż linii perforacji trzęsąc się. Dźwięk jest „setkowy”. Słyszymy ruchy operatora kamery. Niezauważalne drżenie kamery zdradza jego emocje. Taśma jest bardzo delikatna. Obrazy, które ona przedstawia, są nieczytelne. Na początku widać tylko brązowy, półprzezroczysty nośnik celuloidowy, na którym pojawiają się rysy oraz różne abstrakcyjne kształty: czarne plamy, biały aglomerat kleju i małe pałeczki... Kamera wciąż rusza się, następuje jazda nad klatkami. Odkrywamy, że czarne linie to żołnierze w marszu na jakimś polu bitwy. Noszą karabiny. Widzimy żołnierzy ubranych na biało, poruszają się jakby po śniegu. A to jest może negatyw. Taśma jest przy tej klatce zerwana. Wzdłuż perforacji odczytujemy odwrotny napis ODAK, pozostałość znaku KODAK nadrukowanego na rewersie taśmy. Na innych klatkach, które kamera dalej rejestruje z bliska, widać podobne kreski niczym hieroglify. Przypominają one swoim kształtem sylwetki żołnierzy. Oko widza przyzwyczaja się do abstrakcji i zaczyna rozróżniać na rozdartej klatce konkretne formy: nogi chodzących ludzi, czarne buty. Na kolejnej klatce widzimy dwie sylwetki, sfilmowane z daleka, ale to także zaawansowany stan zniszczenia taśmy przyciąga uwagę widza. Prześwitujące kolory – czerwień, zieleń – tworzą płaskie plamy. Obok nich są inne, bardziej fizyczne plamy, takie jak smoła. To tak, jakby taśma spaliła się w kilku miejscach. Zgadnięcie tego, co zostało sfilmowane, wymaga wysiłku. Co widzimy? Hełmy? Cień uchylonego człowieka na czarnej plamie? Podczas próby rozszyfrowania tego, co nosi taśma filmowa widz stara się zwalczyć pareidolię. Ostatnie ujęcie filmu pokazuje taśmę, którą pozakadrowa ręka rozwija z rolki. Nośnik jest przyklejony do siebie i trzeba mocno pociągnąć, aby go odzłuszczyć. Słychać wyraźny

⁵⁶ System kina wprowadzony przez firmę Pathé w 1922 roku dla szerokiej publiczności. Wykorzystał taśmę o szerokości 9,5 mm z perforacją centralną. Pathé zleciła firmie Continsouza produkcję małego projektora do tego celu.

⁵⁷*Trasparenze* (Przezroczystości): zrealizowany przez Y. Gianikian i A. Ricci Lucchi, barwny 6 min, 1998.

dźwięk odlepienia kleju. Obraz, który pojawia się przypomina abstrakcyjny obraz pejzażu morskigo z różnymi plamami różnych błękitów.

W latach dwudziestych Esfir Szub skonfrontowała się także z filmami z kronik przedstawiających oficjalną i dominującą stronę historii: parady wojskowe, ceremonie religijne, bitwy i śmierć żołnierzy. Zarówno dla Esfir Szub, jak i dla włoskich artystów, filmy te zawierają przemoc, którą trzeba pokazać, ujawnić i potępić. Rosyjska montażystka zamierzała na nowo napisać historię, stawiając na pierwszym planie jej zapomnianych protagonistów. Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi powracają zaś do historii zachodniej Europy z punktu widzenia przemocy państwa, która przejawiała się podczas I wojny światowej i europejskiego kolonializmu.

Zdjęcia filmowe z czasów kolonializmu i wojny ukazują pewien paradoks. Matuszewski zauważył zdolność obrazów do zachowania tego, czego już nie ma (obrazy ocalają od zapomnienia), ale nie widział tego, co Szub ujawniła montując *Upadek dynastii Romanowów*: jednocześnie, jako narzędzia dominacji, obrazy niszczą, unicestwiają i zaprzeczają temu, co rejestrują. Anonimowemu, bezimiennemu chłopowi, sprowadzonemu do zwierzęcej siły w rosyjskiej kronice filmowej odmawia się status człowieka⁵⁸. Farocki jeszcze bardziej dostrzegł ten paradoks w filmie *Aufschub*: filmują ci (lub zamawiają film ci), co eksterminują. Można zatem zrozumieć Claude'a Lanzmanna, jak stwierdził, że obrazy samego Holocaustu nie istnieją, dodając, że gdyby takie były, to zniszczyłyby je⁵⁹.

Według Yervanta Gianikiana i Angeli Ricci Lucchi zadaniem filmowca jest jednak pokazanie tej przemocy. Ona przejawia się w samym motywie obrazów przy ujawnieniu rzeczywistości wojny i kolonializmu świadczących o różnych formach dominacji, rasizmu i pogardy. Miniony czas między epoką rejestracji a momentem artystycznego przywłaszczenia powoduje również, że znalezione taśmy są często w kiepskim stanie. Sama taśma jest przemocą, podobnie jak „medium jest przesłaniem” (McLuhan):

Wiele z filmów zostało zniszczonych, ponieważ były to taśmy z celulozowego azotanowego, łatwopalne, niebezpieczne oraz zutylizowane w czasie II wojny światowej, aby

⁵⁸ Innym dramatycznym przykładem są zdjęcia nakręcone przez Niemców w getcie warszawskim w 1941 roku, jeszcze przed podjęciem decyzji przez Niemców o „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej”, do którego wrócimy w trzeciej części niniejszej pracy, bo użyłem w filmie *Larissa* trzech scen z tego nigdy niezmontowanego materiału.

⁵⁹ Na temat tej deklaracji i polemiki z nią związaną, cf. G. Didi-Huberman, *Images... [Obrazy...]*, op. cit., s. 123.

produkować bomby. Ta fizyczna, wybuchowa wręcz, relacja między wojną a kinematografią wydawała się nam bardzo wymowna. Materiały te niszczyły się. Uratowaliśmy, przywróciliśmy oraz zobaczyliśmy je...⁶⁰

Film z gatunku found footage pt. *Och! Człowieku*⁶¹ ukazuje przemoc jako odwrotną stronę rzeczywistości Wielkiej Wojny. Montaż Gianikiana i Ricci Lucchi, wykorzystujący materiały archiwalne pochodzące z pracowni filmowych i instytucji archiwistycznych oraz z instytucji zajmujących się leczeniem weteranów (na przykład instytut ortopedii Rizzoli w Bolonii), nie ukazuje wojny z perspektywy bohaterskich walk, lecz poprzez pokazanie jej potwornych skutków na ciałach i umysłach dzieci i żołnierzy. Film zawiera prolog o wojnie oraz cztery części składających się ze zdjęć przedstawiających dzieci cierpiące z powodu wojny w Austrii (1919) i Rosji (1921), rannych żołnierzy ze szpeczonymi twarzami lub noszących różnego rodzaju protezy. Medyczny kontekst pokazanych obrazów nie pojawia się w montażu. Są przeważnie portrety chorych dzieci i żołnierzy, którzy patrzyli w obiektyw dla potrzeb medycznej rejestracji. Prolog przedstawia sceny wojny i powstanie faszyzmu w Europie. Nieobrobione i nietknięte taśmy są zmontowane w swej oryginalnej postaci jako pozytyw lub negatyw. Negatywy wywołują u widza poczucie grozy: białe ciała chodzących żołnierzy po polu bitwy wyglądają jak duchy w nocy. Białą sylwetkę zastrzelonego człowieka na pierwszym planie filmowcy pokazują w *slow motion*. Agresywnie dzwoniące gongi mylnie przypominają buddyjską muzykę świątynną.

Znalezienie przez artystów w 1982 roku kolekcji około dziesięciu filmów nakręconych przez Luca Comerio umożliwiło realizację zamierzeń twórczych. Comerio, włoski futurysta, zwolennik europejskiej kolonizacji, był fotografem króla Wiktora Emanuela III.⁶² Zmarł w 1940 roku.⁶³ Odzyskując te materiały, które miały zostać wyrzucone do śmieci, Gianikian i Ricci Lucchi wydobyli postać Comerio z zapomnienia. Powstał film pt. *Dal polo all'equatore*⁶⁴ składający się z 16 mm materiałów nakręconych przez włoskiego pioniera kinematografii przed

⁶⁰ Y. Gianikian i A. Ricci Lucchi: *op. cit.*, s. 18

⁶¹ *Oh! Uomo*: film zrealizowany przez Y. Gianikiana i A. Ricci Lucchi (69 min., 2004).

⁶² Wiktor Emanuel III, syn króla Umberta I, rządził od 1900 do końca II wojny światowej kolaborując z reżimem faszystowskim Mussoliniego.

⁶³ Faszystowski organ nadania filmów „Luce” pokazał w 1940 roku dwuminutową kronikę o oficjalnym pogrzebie „wielkiego fotografa króla” w Wenecji:
<https://artsandculture.google.com/asset/la-morte-di-luca-comerio-fotografo-del-re-d-italia/DwFTGO3nH72kkg>

⁶⁴ *Dal polo all'equatore*[*Od bieguny do równika*]: film zrealizowany przez Y. Gianikiana i A. Ricci Lucchi (101 min., 1986).

I wojną światową. Materiały Comerio stanowią antytezę projektu humanisty Alberta Kahna. Ta jego podróż, która zaczyna się od widoku z lokomotywy przejeżdżającej przez Alpy, nie jest wcale utopijna. Zabiera widza w świat kolonializmu i imperializmu w Arktyce, Afryce i Indiach. Film pokazuje zabijanie zwierząt oraz różne sytuacje, w których „biali”, noszący kolonialne kapelusze, obezwładniają tubylców. Obrazy Comerio przedstawiają profaszystowską wizję świata. Są one zapowiedzią tego, co wydarzy się kilka lat później – pierwszy konflikt światowy, dojście Mussoliniego i Hitlera do władzy: „Szukamy potwora czającego się na każdym z tych obrazów z pierwszej i drugiej dekady XX wieku”⁶⁵. To właśnie przy okazji realizacji tego filmu, włoscy artyści stworzyli „kamerę analityczną” celem wydobywania i ujawnienia teratologicznego znaczenia tych materiałów.

„Kamerę analityczną” zbudowaliśmy z dwóch elementów. W pierwszym elemencie oryginalna taśma przewijana jest w pionie. Przyjmuje taśmy z perforacją typu „Lumière”, nawet uszkodzone taśmy [...] Odwijanie odbywa się ręcznie, za pomocą korby, ze względu na stan perforacji i stałe zagrożenie pożarowe materiału łatwopalnego. [...] Drugi element to kamera położona wyżej [...] Jest to kamera o cechach mikroskopijnych, bardziej fotograficznych niż kinematograficznych, bardziej przypominająca urządzenie wykorzystane przez Muybridge’a i Mareya niż kamera braci Lumière.⁶⁶

Kamera analityczna pozwala na zdalną i bezpieczną ingerencję w obrazy zachowane na taśmach. Przywłaszczenie źródłowego materiału dokonuje się w czasie filmowania w technice powiększenia, *slow motion*, stop-klatki, powtórzenia klatek nadając obrazowi czytelność, celem uwidocznienia tego co niewidzialne w nim. Jeden z efektów kamery analitycznej to zatrzymanie oraz wydłużenie czasu trwania poszczególnych klatek taśmy, jak gdyby były fotografiami lub slajdami. Pozwala to na „obserwację ręczną”:

Czas trwania [klatki] zależy od długości tego, co chcemy pokazać. [...] Najbardziej banalny przykład to zbyt krótki obraz, niemal podprogowy, który chcemy wyraźnie pokazać. Śmierć żołnierza, który upada i umiera, na przykład, w trzech klatkach. [...] Inny

⁶⁵ Y. Gianikian i A. Ricci Lucchi: *op. cit.*, s. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 90–91.

przykład to kiedy należy przedłużać klatkę, gdy znajdują się mało zauważalne detale na bokach obrazu. Generalnie oko skupia się na centralnym obszarze. Nigdy nie patrzy na boki. Chcemy pokazać to, co wymyka się zwykłej wizji. Nasze analityczne podejście polega na „ręcznym” sposobie patrzenia będącym obserwacją poszczególnych klatek na wylot.⁶⁷

Kamera analityczna to technika, którą można umieścić między filmem a fotografią, tak jak karabin chronofotograficzny, który Etienne-Jules Marey przedstawił w Akademii Nauk w 1882 roku. Urządzenie Mareya rejestrowało 12 klatek na sekundę. Francuz użył go, ponieważ chciał dokonać analizy ruchu zwierząt i człowieka. Nie był wcale zainteresowany iluzją ruchu. Koncepcja prawdy obrazu (klatkowej) postulowana przez Yervanta Gianikiana i Angelę Ricci Lucchi jest bliższa koncepcji fizjoterapeuty Mareya niż przemysłowców rozrywki braci Lumière. Urządzenie to pozwala na krytyczne przywłaszczenie filmów nakręconych przed I wojną światową i po niej w duchu zachodniego imperializmu.

W pracy włoskich artystów istnieje również poetyka delikatności, która odnosi się zarówno do „łagodnej opieki” nad starymi taśmami, jak i do uwagi skierowanej ku człowieczeństwu ofiar i niewidzialnych protagonistów historii.

Wydłużenie czasu trwania klatek przerywa naturalną ciągłość ruchu obrazów. Powstaje arytmia i powolność dające:

[...] bowiem, paradoksalnie, silne wrażenie liryzmu i przemocy. Ta powolność to czas mijania historii. A my lubimy przechwytywać i zatrzymywać obraz, podczas spojrzeń na kamerę. Nagle jednoręki żołnierz, uczestnik I wojny światowej, zakłada swoją protezę. Jego spojrzenie na kamerę jest wołaniem do teraźniejszości.⁶⁸

Kamera analityczna służyła do pokazania 16 mm archiwów wykorzystanych w filmie pt. *Images d'orient. Le tourisme vandale*⁶⁹. Składa się z obrazów nakręconych przez włoskiego

⁶⁷ Y. Gianikian i A. Ricci Lucchi: *op. cit.*, s. 34.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 19.

⁶⁹ *Images d'orient. Le tourisme vandale* [Obrazy ze wschodu. Niszczycielska turystyka]: film zrealizowany przez Y. Gianikiana i A. Ricci Lucchi, czarno-biały 62 min, 2001.

podróżnika w Indiach w latach 1928-1929, w czasie, gdy zaczęła się rodzić masowa turystyka. Romantyczny model samotnego podróżnika z XIX wieku zniknął. Tuż po I wojnie światowej zachodnie elity zaczęły masowo podróżować do „egzotycznych” krajów, należących do wielkich mocarstw. W filmie *Obrazy ze Wschodu* widzimy wszystkie możliwe środki lokomocji: łoś, pociąg, riksza, samochód, łoś, łoś. Obrazy odtwarzają stereotypy z tamtych czasów. Zestawione są ze sobą dwa niezależne światy. Z jednej strony to świat biednych, nędznych, spauperyzowanych tubylców, sfilmowanych jako niezróżnicowana masa, jako tłumy lub jednostki w czasie pracy: ludzie noszący wodę, chłopcy pracujący na plantacjach, na polach... Z drugiej strony widzimy świat zamożnych podróżników, obojętnych na tych pierwszych, uczestniczących w oficjalnych ceremoniach, polowaniach lub paradach wojskowych, które symbolicznie potwierdzają przemoc tej turystyki.

Kamera analityczna nie śpieszy się aby, za pomocą własnych środków (powiększenie, spowolnienie, zatrzymanie obrazu), utrwalić spojrzenia i emocje poszczególnych osób występujących w materiałach archiwalnych, które należą zarówno do dominującej grupy, jak i do poddanych osób. Film ukazuje katalog ludzkich emocji obecnych, lecz niewidzialnych gołym okiem w materiałach. W ten sposób relacja dominacji kolonializmu przekłada się na poziom ludzki – na twarzach. „Wielka historia” napisana przez dominujących jest ukazana i potępiona przez Yervanta Gianikiana i Angelę Ricci Lucchi jako negacja wspólnego człowieczeństwa.

CZEŚĆ TRZECIA

ANALIZA FILMU PT. *LARISSA* POD KĄTEM WYKORZYSTANIA ARCHIWÓW

Pierwsze prace nad realizacją filmu pt. *Larissa* rozpocząłem na początku 2015 roku po spotkaniu z Larissą Cain w Memoriale Shoah w Paryżu. Zaplanowaliśmy wtedy wspólną podróżą do Polski latem. Była już w kontakcie z Heleną. Jej wnuk namierzył ją w Internecie kilka lat wcześniej po rodzinnej rozmowie o małej dziewczynce Helenie, której nigdy nie zapomniał. Kobiety spotkały się już wcześniej, najpierw w Paryżu, a potem w Polsce. Chciałem więc pojechać za Larissą do Polski, na teren dawnego getta oraz zarejestrować spotkanie z Heleną. Oczywiście, nie wiedziałem, że będzie to ich ostatnie spotkanie, ponieważ Helena, chorując na raka, o czym nie wiedziała, umarła miesiąc po okresie zdjęciowym.

Na długo przed spotkaniem między bohaterkami, zdiagnozowałem u Larissy syndrom wyparcia. Zauważyłem, czytając autobiografię⁷⁰, którą Larissa napisała o swoim dzieciństwie w getcie, że nie wspomina w niej o pobycie u rodziny Heleny. Próbowałam wyjaśnić tę kwestię z Larissą, ale ona zawsze unikała bezpośredniej odpowiedzi, argumentując, że była wtedy tylko dziesięcioletnią dziewczynką i nie mogła pamiętać wszystkiego, pisząc autobiografię pod wielu latach. Skontaktowałem się więc z psychoanalitykiem w Krakowie, aby spróbować zrozumieć psychologiczne mechanizmy zapomnienia. Miałem nadzieję użyć tego jako dźwigni do narracji filmu. Szybko jednak zdałam sobie sprawę, że Larissa nie zamierza podążać tą drogą. Postanowiłem wtedy zrezygnować z rozwinięcia tego psychologicznego wątku. Zdecydowałem się na realizację filmu o podróży Larissy z Francji do Polski, o jej powrocie do współczesnej Polski, do Heleny i jej rodziny, z którymi Larissa się serdecznie zaprzyjaźniła.

Album fotograficzny Larissy został uratowany przed zniszczeniem dzięki temu, że ojciec Larissy, Jakub Sztorheim, regularnie wysyłał przed wojną zdjęcia do siostry w Jerozolimie. Larissa odzyskała te zdjęcia na początku lat sześćdziesiątych. Album opowiada historię polskiej rodziny żydowskiej po I wojnie światowej. Przedstawia pokolenie dziadków Larissy – ortodoksyjnych Żydów, a następnie pokolenie zlaicyzowanych dzieci, zaangażowanych politycznie w ruch lewicowego syjonizmu. Album Larissy zawiera również zdjęcia Jakuba w

⁷⁰ L. Cain: *Une enfance au ghetto de Varsovie* [Dzieciństwo w getcie warszawskim], wydawnictwo L'Harmattan, Paryż 1997.

Palestynie w latach dwudziestych, zanim został deportowany do Polski przez Brytyjczyków. Na zdjęciach z lat trzydziestych widać dziewczynkę Larissę (urodzoną w 1932 roku). Odkrywamy życie rodziny Sztorheimów, widzimy też zdjęcia z pobytu nad morzem lub w górach. Są to głównie portrety wykonane w czasie wakacji.

Druga część albumu Larissy ukazuje powojenne zdjęcia z czasów pobytu w sierocińcu w Otwocku oraz nowe życie na emigracji w Nancy i Paryżu.

Innym istotnym materiałem archiwalnym jest *Cahier Noir* [Czarny Zeszyt], pamiętnik, który Larissa pisała od 26 września 1945 roku do 4 listopada 1946 roku. *Czarny Zeszyt* jest zapisem życia Larissy w Otwocku w 1945 roku, Częstochowie w 1946 roku oraz Nancy. Okres opisany w *Zeszycie* był dla Larissy okresem bardzo powolnej odbudowy psychicznej. Zauważyłem, że kaligrafia w jej dzienniku była, w miarę upływu dni, za każdym razem inna, tak jakby każdy dzień niestrudzenie konstituował nową Larissę. Odkrywamy w tym pamiętniku młodą, szybko dojrzewającą dziewczynę, będącą u progu dorosłości, zranioną i naznaczoną przeżyciami wojennymi, w konflikcie ze światem dorosłych.

Jeśli chodzi o wykorzystanie archiwów i ich przywłaszczenie, to pod tym względem film *Larissa* różnił się od innych filmów dokumentalnych, których budulcem narracji filmowej były same materiały archiwalne. Peter Forgacs wykorzystał amatorskie filmy Maxa Peerebooma. Angela Ricci Lucchi i Yervant Gianikian poddali taśmy z początku XX wieku pod „ręczną obserwacją” kamery analitycznej. W przypadku artystów włoskich powinniśmy raczej mówić o metanarracji filmowej, gdyż ich celem nie było opowiedzenie historii mającej początek i zakończenie, lecz ujawnienie i potępienie przemocy znamionującej imperializm zachodnich mocarstw.

Materiały archiwalne mogły stanowić punkt wyjścia do opowieści Larissy o wydarzeniach przed wojną i po wojnie: przedwojenny album fotograficzny – dzięki któremu poznajemy dziadków, ojca i matkę oraz powojenny *Czarny Zeszyt*, opisujący los Larissy w Otwocku, Częstochowie i Francji. Żadne archiwa Larissy nie odnoszą się jednak do okresu wojennego. Konieczne było zatem włączenie do tej opowieści innych materiałów archiwalnych, tak aby stanowiły one wewnętrzne i zewnętrzne przedłużenie głosu i pamięci bohaterki.

Materiały archiwalne z getta warszawskiego to w głównej mierze fotografie. Wiosną 1940 roku – na samym początku funkcjonowania getta – organizacja charytatywna „American Jewish Joint Distribution Committee” zleciła wykonanie zdjęć z działalności społecznej w getcie⁷¹.

Fotografowie getta warszawskiego w większości należeli do struktur wojskowych i policyjnych okupanta. Niektórzy działali na rozkaz przełożonych, inni kierowali się motywacją zawodową lub robili zdjęcia hobbystycznie, z czystej ciekawości poznawczej. Różnił ich odmienny stosunek do Żydów. Wśród antysemickich i najbardziej służalskich należy wymienić Alberta Cusiana⁷², żołnierza „*Propagandakompanie 689*”, który fotografował warszawskie getto wiosną 1941 roku, wraz z jego kolegą Ludwigiem Knobloch⁷³. Fotografie Ludwiga Knoblocha dokumentują główne instytucje getta – począwszy od policji żydowskiej – i często wpisują się w antysemickie cele nazistowskiej propagandy, takie jak przedstawianie sytuacji upokarzających Żydów czy podkreślanie nierówności między „bogaczami” w getcie a resztą społeczeństwa. Udokumentowali warsztaty krawieckie w getcie, między innymi w fabryce Toebbensa, gdzie pracowali rodzice Larissy i Helena. Sierżant Wehrmachtu Henrich Jöst⁷⁴ – hotelarz z Langenlonsheima (Palatynat) – odwiedził getto we wrześniu 1941 roku. Wykonał jako amator w getcie 140 zdjęć Rolleiflexem. W listopadzie 1982 roku powierzył je dziennikarzowi magazynu „Stern”. Hugo Jaeger⁷⁵, jako znany fotograf, był wcielony na początku wojny do oddziałów propagandowych Wehrmachtu. Dopiero w 1955 roku Jaeger odzyskał zdjęcia, które ukrył w 1945 roku w szklanych słoikach na obrzeżach Monachium. Sprzedane przez niego magazynowi „Life” w 1965 roku, zdjęcia te zostały upublicznione dopiero w 2009 roku. W czerwcu 1941 roku profesjonalny fotograf Willy Georg⁷⁶, za zgodą przełożonego, wszedł do getta w Warszawie i sfotografował z empatią wiele scen ulicznych. Niemiecka policja schwytała go i skonfiskowała jego aparat fotograficzny Leica wraz z zawartym w nim filmem. Niemniej Georgowi udało się jednak zachować cztery inne rolki. Na początku lat dziewięćdziesiątych jego syn przekazał zdjęcia w celu publikacji. W Landesarchiv

⁷¹ Vide: http://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photographes/foto_forbert.html

⁷² Vide: <http://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photographes/cusian.html>

⁷³ Vide: <http://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photographes/knobloch.html>

⁷⁴ Vide: <http://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photographes/jost.html>

⁷⁵ Vide: <http://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photographes/jaeger.html>

⁷⁶ Vide: <http://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photographes/georg.html>

w Munsterze znajduje się również słynna fotografia getta Alexandra Primavesiego⁷⁷, wykonana z budynku położonego vis-a-vis Żelaznej Bramy. Poza niemieckimi żołnierzami i policjantami o różnych poglądach, motywacjach i empatii, należy też wymienić niemiecką pielęgniarkę Czerwonego Krzyża Helmy Spethmann oraz szwajcarskiego kierowcę – Francka Mawika⁷⁸.

Wszystkie te fotografie niosą w sobie przemoc. Wśród wszystkich niemieckich „fotoamatorów” obecnych w getcie, były również osoby pozbawione nienawiści do Żydów. Można to łatwo określić na podstawie biografii autorów. Ale każdy portret wykonany, indywidualny czy zbiorowy, jest jednak nieodwracalnie naznaczony potwornymi okolicznościami zamknięcia w getcie i relacją władzy dominujący pan–niewolnik. Patrząc na fotografie wykonane w getcie przez niemieckich żołnierzy, w ramach ich obowiązków czy w wolnym czasie, nie można nie abstrahować od strachu sfotografowanych przechodniów, którzy czasami zdejmują czapki „przed Niemcem”. Nawet kiedy wydają się rozluźnieni i bez strachu, jak w przypadku fotografii Williiego Georga.

Ze względu na istniejącą relację między fotografem / operatorem i człowiekiem będącym jego modelem, taki kontekst historyczny kwestionuje poważnie użycie tych obrazów w filmie dokumentalnym jako ilustracji rzeczywistości getta, niby wiernego lustra ówczesnego życia ulicy. Przypomnijmy hipotezę Farockiego, jakoby żydowski operator filmu o obozie Westerbork nie kręcił z bliska twarzy osób⁷⁹, które żegnały się w odjeżdżającym pociągu. Ci ludzie prawdopodobnie nie wiedzieli, czym jest Auschwitz, ale operator, Breslauer, dobrze wiedział, że ci pasażerowie nie wrócą.

Jedynie materiały filmowe z getta, które miały stać się filmem propagandowym i nigdy nie były zmontowane, zostały nakręcone wiosną 1942 roku tuż przed Wielką Akcją likwidacji getta i deportacji ludności żydowskiej do Trebłinki. W *Dzienniku* Rachela Auerbach, będąc jeszcze w getcie, w dniu 22 maja 1942 roku napisała ironicznie o powstaniu inscenizowanych scen filmu oraz okolicznościach rejestracji zdjęć, na podstawie tego co usłyszała będąc zaprzyjaźniona

⁷⁷ Vide: <https://portal.ehri-project.eu/units/us-005578-irn500564>

⁷⁸ Vide artykuł Tomasza Stempowskiego *Helmy Spethmann – fotografka warszawskiego getta*: <https://fototekst.pl/helmy-spethmann-fotografka-warszawskiego-getta/> oraz B. Engelking i J. Leociak: *Warszawskie getto. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, wydawnictwo Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, wydanie II, Warszawa, 2013, Wstęp s. 24-25 (e-booka). Jeszcze inne nazwiska „fotoamatorów” (w odniesieniu do tytułu filmu Dariusza Jabłońskiego) wymieniają autorzy.

między innymi z policjantem żydowskim, dzięki któremu, dowiadywała się jako pisarka i dziennikarka o tym, co się dzieje w getcie:

Inny motyw przewijający się w deseni dniu bieżących: film kręcony od szeregu dni na ulicach zamkniętego miasta. Tendencje i intencje tego przedsięwzięcia artystycznego nietrudno przeniknąć. „Rodzajowe obrazki” z życia Żydów wedle koncepcji „Stürmera” [nazistowski tygodnik – Karolina Szymaniak]. „Autentyczne obrazki”. Na przykład mykwa. Orgie rozpasanych semitów. Jakżeby inaczej? „Stürmer” umiał zawsze przyciągać czytelników specyficznym podlewaniem sosem o zapachu stęchłej... spermy. Antysemityzm zaprawiony pornografią. [...] Więc nałapano do tego celu specjalne okazy Żydów chałciarzy. Czym starszych, o czym wydatniejszych „nosach semickich” i „zmysłowych murzyńskich wargach”, jak najbardziej oczywiście brodatych i pejsatych. I do tego damy jak najmłodsze i najbardziej eleganckie. Podwójny kontrast działa silniej. Całe to towarzystwo sprowadzono do mykwy i tu zainscenizowano orgię, urągającą najśmielszym opisom misterii frankistycznych. Rozebrani do naga starzy Żydzi musieli trzymać na kolanach nagie młode kobiety i zabawiać się pod grozą RKM-u niczym w paryskim lokalu nocnym. Nie słyszałam tylko, czy nie kazano nałożyć Żydom do tej zabawy np. naczółków i rzemieni modlitewnych. Jeżeli tego nie zrobiono, to zapewne wskutek przeoczenia scenariusza. [...]

Inne kontrasty to bogaci i biedni. „Fałsz i zwyrodnienie uczuć ludzkich nawet w stosunku do własnych współwyznawców”. Wybrano kilka lepszych restauracji o suto zaopatrzonych bufetach, m.in. lokal niejakiego Szulca na Nowolipkach. Sprowadzono tam typy à la [„] bogaty bankier [”], „gruby paskarz”, znowu oczywiście w towarzystwie strojnych, wyzywająco ubranych młodych dam, posadzono ich przy półmiskach tłustej gęsiny, przy butelkach win i wódek, przy suto zastawionych stołach i kazano im (na rachunek nieszczęsnego p. Szulca) jeść i pić, co się wlezie, a za szybami i w drzwiach ustawiono gromady głodomorów błagających o okruszynę chleba, wyciągających na darmo ręce i niczego nieotrzymujących. Oni są tymi, którzy się ujmują o krzywdę tych mas wymierających z głodu, z winy – jakżeby inaczej – tylko pasibrzuchów żydowskich. Morał: Gdyby tylko te pasibrzuchy (może z 5% ogółu ludności i to ten element, który w jakiś sposób z nimi współpracuje) chciały, gdyby nie odznaczały się tylko „typowo żydowską degeneracją uczuć”, nie byłoby nędzy na ulicy żydowskiej.⁸⁰

⁸⁰ R. Auerbach: *Dziennik. Część II* [w:] *Pisma z getta warszawskiego*, tłum. i oprac. Karolina Szymaniak, wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2016, s. 141-142.

Oprócz groteskowych inscenizacji, o których Rachela Auerbach wspomniała, obrazy nakręcone przez niemieckich operatorów zawierają sceny uliczne, których celem było także ukazanie niesprawiedliwych różnic między dobrze żyjącymi „bogaczami” a „nędzarnami” umierającymi na chłodniku w generalnej obojętności. Długo po wojnie Rachela Auerbach skorzystała z możliwości obejrzenia tych zdjęć. W tekście napisanym w języku jidysz i opublikowanym w Tel Awiwie w 1977 roku, relacjonowała to doświadczenie, które można określić jako doświadczenie psychotropowe:

Popełniłam raz tę lekkomyślność i poszłam sama obejrzeć taki montaż [fragmentów niemieckiego filmu z getta] pokazywany w kinie „Maksim” w Tel Awiwie. Przez ekran przewijały się m.in. obrazy z ulicy Leszno w tamtych dniach. Rozpoznawałam fronty domów. Schody Sądów. I twarze oraz pozy żebraków i śpiewaków ulicznych, grup dzieci, które spotykałam codziennie w drodze do i z pracy – między Leszno 66 a 40. [...] Patrząc na ten przedziwny „flash back” z mojej pamięci, poczułam w pewnym momencie, że robi mi się niedobrze. Siedziałam ściśnięta między ludźmi i krępowalam się coś powiedzieć, poprosić kogoś o wstanie i przepuszczenie mnie do wyjścia. Gdy zapalono światło, mężczyzna siedzący obok, zobaczywszy moją twarz, zaofiarował się, że wyprowadzi mnie „na powietrze”. Poznałam ich. Ich twarze, ubiór, ruch i pozy. Wszyscy zniknęli, ale znajdują się jeszcze na taśmie filmowej mojej pamięci.⁸¹

W filmie dokumentalnym pt. *Niedokończony film* reżyserka Yael Hersonki opisała genealogię oraz dokonała dekonstrukcji projektu filmowego Niemców z 1942 roku w getcie, demaskując jego karykaturalność i brutalność. Hersonki powtarzała ponad trzydzieści lat później doświadczenie opisane przez Rachelę Auerbach, umieszczając w tym samym kinie dawne dzieci z getta, które przeżyły, a następnie wyemigrowały do Izraela. Podobnie jak Auerbach w latach siedemdziesiątych, odkrywają te obrazy po raz pierwszy. Na ekranie pojawiają się reminiscencje znanych sylwetek i twarzy osób, które zginęły w „maelstromie” holokaustu, a jednak wciąż tkwiły w zakamarkach najgłębszej i najciemniej pamięci. Na przykład wizja oszalałej kobiety noszącej martwe ciało dziecka, która nie przestaje błąkać się i krzyczeć po ulicy Leszno. Bohaterka-widz pamięta jak kobieta chodziła po ulicę. Z taśmy niemego filmu

⁸¹ *Ibid.*, vide przypis nr 60 autorstwa Karoliny Szymaniak, s. 141.

głos tej kobiety wraca do świadomości bohaterki wybuchając w teraźniejszości. Widzowie tego spektaklu przeżywają bulwersujące emocje będące istnym snem i koszmarem z przeszłości⁸².

Ważnym świadectwem życia w getcie warszawskim są fotografie znalezione, między innymi dzięki Racheli Auerbach⁸³, w 1946 roku wraz z innymi dokumentami o getcie, które Emanuel Ringelblum i jego współpracownicy grupy Oneg Szabat ukryli w 1942 roku:

Do lata 1942 roku członkowie grupy zgromadzili przynajmniej ok. 350 zdjęć. Niestety niewiele wiemy o charakterze tego materiału. Z nieznanych nam przyczyn tylko część zdjęć włożono na przełomie lipca i sierpnia 1942 roku do dziesięciu skrzynek ukrytych w budynku szkoły przy ulicy Nowolipki 68. Pozostałe fotografie raczej nie zostały zakopane z drugą częścią Archiwum [znalezioną w grudniu 1950 roku] i prawdopodobnie uległy zniszczeniu.⁸⁴

Ringelblum zamówił wykonanie tych fotografii celem udokumentowania artykułów i reportaży mających utrwalić pamięć rzeczywistości getta. Zapisał w swoich notatkach: „Dążyliśmy do tego, aby w naszych pracach oddać całą prawdę, nieważne jak gorzką. Nasze fotografie są wierne, bez retuszu”⁸⁵. Zostały one wykonane, zgodnie z pieczętką na niektórych z nich, przez warsztat Foto-Forbert prowadzony przez Leo Forberta i Jechiela (Henryka) Bojma. Był to klasyczny warsztat fotograficzny, specjalizujący się w przed wojną w fotografii środowiska filmowego i teatralnego. Kiedy w 1940 roku zaczęło działać getto, Joint poprosił już Forberta do wykonania serii zdjęć o instytucjach społecznych i zawodowych.

Fotografie wykonane dla Oneg Szabat spełniały tym samym wymogi udokumentowania tematów, którymi zajmowali się historycy i dziennikarze grupy: „Fotografie [:] Getto, policja, «Trzynastka» [żydowska organizacyjna zwalczania z korupcją, zlikwidowana w 1941 roku – AD], Model Żyda, Żebrak, Dzieci, Społ[eczne] instytucje, Sejm, Zdjęcia Gestapowców i

⁸² Vide: *Niedokończony film (A Film Unfinished)*, reżyseria Yael Hersonki, 98 min, 2010.

⁸³ Vide S. D. Kassow: *Kto napisze naszą historię? Ukryte archiwum Emanuela Ringelbluma*, tłum. Grażyna Waluga, Olga Zienkiewicz, wydawnictwo Amber, Warszawa, 2010, wstęp, s. 15.

⁸⁴ Tadeusz Epsztejn, *Fotografie w Archiwum Ringelbluma [w:] Fotografie z Archiwum Ringelbluma. Na nowo odczytane*, wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2019, s. 43.

⁸⁵ Cyt. za A Duńczyk-Szulc: *Odczytane na nowo [w:] Fotografie z Archiwum Ringelbluma. Na nowo odczytane*, wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2019, s. 49-50.

policjantów, Getto w Piotrkowie”⁸⁶. Są one bardzo zróżnicowane i nie tworzą spójnej całości. Przedstawiają mur i drut kolczasty getta, ruiny budynków, portale z ich żydowskimi, polskimi i niemieckimi strażnikami, że obecność żydowskiego fotografa zdaje się nie przeszkadzać, puste i zatłoczone ulice, fotografie chudych dzieci z powodu głodu w jednym z gettowych szpitali, most łączący małe i duże getto, riksze czekające na otwarcie bramy przy ulicy Chłodnej, policjanci żydowscy, sala szkolna, targ, witryny sklepowe, pole uprawiane przez mieszkańców getta...

Spośród wszystkich tych zdjęć to właśnie fotografie dzieci ulicznych najbardziej przyciągnęły moją uwagę ze względu na małą Larisę mieszkającą przy ulicy Prostej, która bawiła się z rówieśnikami na podwórku kamienicy aż do rozpoczęcia Wielkiej Akcji w getcie. Są cztery takie fotografie dzieci w archiwum Ringelbluma: „Dziecko żydowskie pod murem ghetta [sic]” (ARG I 683-33), „Służba porządkowa «opiekuje się» dziećmi” (ARG I 683-7), „Straż porządkowa żyd[owska] przeprowadza rewizje u dzieci «szmuglujących» żywność do getta (ARG I 683-12), „Dzieci żydowskie w ghetcie [sic]” (ARG I 683-67), „Dziecko żyd[owskie] żebrzące pod murem” (ARG I 683-63). Ilustrują one życie dzieci pozostawionych własnemu losowi, sierot, żebraków, których „teatralne przedstawienia” w języku jidysz Rachel Auerbach opisała w swoim *Dzienniku*:

Warszawa, 4 VIII 1941 [...] „Rzućcie coś, kochani ludzie, dajcie coś, kochani ludzie, nie przechodźcie tak obok, wyjmijcie coś, trochę jedzenia, wyschnięty kawałek chleba, co kto może, mili, serdeczni ludzie, kochani ludzie...” I tak idzie ten śpiew głodowy, tak ściga każdego z mieszkańców dzielnicy od wczesnego ranka pod oknami na podwórku do późnej nocy pod balkonem, jeśli [kto] ma mieszkanie od frontu. Chóralny recital, którego nuty zapisane pozostaną w uszach tych, co go słyszeli, a żadną ze śmierci naszych potem nie umarli – do końca życia. Jest w tym całym żalonym procederze niewątpliwy wpływ teatru żydowskiego. I który to z reżyserów żydowskich wprowadzających, w zmanierowanej częstokroć wersji, rytmiczne skandowanie czy inną pseudonowoczesną deklamację – który z nich przewidywał, gdzie dotrą i ujawnią się kiedyś w pocie czoła z aktora żydowskiego wydobyte tony. Ale tego, co włożył w tony te wielki reżyser Głód, nie powtórzy już potem chyba nikt. Ten film dźwiękowy kręci się sam i szkoda wielka dla historii, że nie zostaje utrwalony na żadnej taśmie. Kto namaluje

⁸⁶ Notatka Emanuela Ringelbluma, cyt. za: A Duńczyk-Szulc, *op. cit.*, s. 49.

te półtrupki dzieci, skamlących pod murem i tych produkujących się „zawodowców” dziecięcych wyspecjalizowanych w różnym kierunku?⁸⁷

Brakujące archiwum, którego potencjalnego powstania uniemożliwiały ekstremalne warunki życia w getcie, niebezpieczeństwo i ciągły problem braku jedzenia i głodu, Rachela Auerbach odtworzyła dzięki literaturze. Tekst Racheli Auerbach tworzy nieistniejące archiwum filmowe – z ścieżką dźwiękową „na scenie” tradycji teatru żydowskiego. Postać zaradnego, pomysłowego, ale skazanego na śmierć żydowskiego dziecka, chciałem pokazać w filmie *Larissa* jako kontrpunkt do losu bohaterki, który udaje się uciec.

W filmie *Larissa* archiwum pełni kilka funkcji narracyjnych.

Po pierwsze, wspierają historię na poziomie diegetycznym. W ten sposób *Czarny Zeszyt* i album fotograficzny informują o losach Larissy po wojnie. Inscenizacje, tj. czytanie przez Larissę zeszytu oraz jej komentarze do przedwojennego albumu, ale także komentarze do powojennych zdjęć z mężem Hubertem, ukazują tę narrację w teraźniejszości życia Larissy w Paryżu, w jej mieszkaniu, przed biblioteką, z mężem... Jako rekwizyty, ich funkcją jest wywoływanie emocji poprzez wspieranie działania pamięci. Larissa wspomina ucieczkę z otwockiego sierocińca, swój przyjazd we Francji i pierwsze kontakty ze szkołą francuską.

W prologu fotografie z przedwojennego albumu stanowią matrycę dla pamięci o przeszłości w Polsce. Film rozpoczyna się od przyjazdu pociągiem Larissy i jej męża, Huberta, do Warszawy. W pozamiejskich przestrzeniach oddalonych od centrum – w ogrodzie, potem nad brzegiem Wisły, Larisa poddaje się marzeniom. Do jej świadomości dochodzi portret jej rodziców. Czy są to czysto z pamięci obrazy, czy wspomnienia z albumu fotograficznego? Pierwsza scena filmu – Larissa wertując album – udziela odpowiedzi na to pytanie. Zdjęcia w albumie ukazują twarze z przeszłości, które kwestionują nasz związek z nimi.

Równolegle do relacji Larissy z wydarzeń w mieszkaniu na początku funkcjonowania getta – wprowadzenie pozostałych członków rodziny na ulicy Prostej, zabawy z albumem znaczków pocztowych należącego do kuzyna Jerzego – wykorzystałem fotografie ilustrujące budowę muru. Są to zdjęcia wykonane przez okupanta w celu udokumentowania trwających prac. Zagrożenie, jakie stwarza stopniowe zamykanie getta, unosi się nad nieświadomym szczęściem małej Larissy. Te archiwa reprezentują rzeczywistość zewnętrzną w stosunku do tej małej

⁸⁷ R. Auerbach, *op. cit.*, s. 86-87

dziewczynki. Na poziomie diegetycznym archiwum pełni dwojaką funkcję: zasila intymną narrację postaci i ilustruje przebieg wydarzeń historycznych rozgrywających się na tle doświadczeń psychicznych Larissy.

Postanowiłem, mimo wspomnianych wyżej zastrzeżeń, wykorzystać niektóre obrazy z materiału filmowego nakręconego przez Niemców w 1942 roku. Widziałem możliwość wykorzystania tego materiału tylko jako elementu narracji i doświadczenia Larissy. Konieczne było wymazanie kontekstu produkcji tego filmu próbując pokazać wybrane fragmenty w taki sposób, aby widz miał wrażenie, że widzi je, w miarę możliwości, po raz pierwszy.⁸⁸ Musiałem również odpowiedzieć na pytanie po co używać ruchomych obrazów, skoro wcześniej korzystałem tylko z fotografii. Trzy wykorzystane ujęcia – podwórko kamienicy, w której dzisiejsza Larissa poszukująca dawnego mieszkanie, widzi ówczesnych mieszkańców, żydowski tramwaj przy ulicy Leszno oraz ciąg czekających rikszy, wzdłuż muru, przy ulicy Chłodniej – pojawiają się, w filmie⁸⁹, w momencie ucieczki Larissy, tuż przed jej wspinaczką po murze getta. Jest to moment, w którym opuszcza mieszkanie i chodzi po mieście. Chciałem więc pokazać te ujęcia z jej punktu widzenia. Czas każdego z tych ujęć skróciłem, aby sprawiały wrażenie fleszu. Trwają one tylko po kilka sekund. One są jak strzępy obserwacji, jak szybkie wrażenia z rzeczywistości zewnętrznej. Wyobrażałem sobie, co mała dziewczynka może poczuć i uchwycić z zewnętrznej rzeczywistości jak wychodzi przestraszona z kryjóWKi, w której ukrywała się przez kilka tygodni z ojcem.

Jako „film drogi”, *Larissa* jest zarówno podróżą bohaterki do Polski, w tym zapisem okoliczności jej spotkania z Heleną, jak i przypowieścią o zejściu w meandry pamięci. Album przedwojennych zdjęć, cudem uratowanych przez wysłanie do Palestyny, opowiada symbolicznie o przemocy lat wojny, którą ujawnia epilog. Wszystkie twarze, które *Larissa* zobaczy, na końcu filmu, z perspektywy gettowego tramwaju będącego również wehikułem czasu, to twarze członków jej rodziny, którzy zginęli w Zagładzie a symbolicznie również

⁸⁸ Osoby mniej lub bardziej zainteresowane historią warszawskiego getta znają doskonale te obrazy, które zostały wykorzystane w dużej liczbie filmów dokumentalnych i publikacji. Obraz tramwaju z Gwiazdą Dawida skręcającego w ulicę Leszno stał się, wraz z portretem małej Setteli z Westerborka czy kilkoma zdjęciami z likwidacji getta czy nawet powojenny portret maszynisty z filmu Lanzmanna, „ikoną” historii Zagłady. Nie zajmuję się jednak tutaj teoretyczną kwestią *powidoków* w zbiorowych historii Holokaustu.

⁸⁹ Trzy ujęcia, których używam to anachronizm pod względem historycznym. Obrazy te zostały sfilmowane przed Wielką Akcją z lipca 1942 roku. Życie w getcie było wciąż jeszcze w miarę „normalne”. W momencie ucieczki Larissy, kilka miesięcy później, duża część ludności żydowskiej została już zamordowana w Treblince, w tym mama Larissy.

wszystkich Żydów deportowanych z warszawskiego getta i zamordowanych w Treblince. Ich świat został unicestwiony wraz z nimi.

Zainspirował mnie film Jerzego Ziarnika pt. *Patrzę na twoją fotografię*. Pokazuje przedwojenne fotografie przedstawiające, na tle lekkiej i żywej muzyki – fokstrot, tango, muzyka weselna, orkiestra dęta – ludzi żyjących w normalnych i przyjemnych sytuacjach życiowych. To są portrety indywidualne, portrety grupowe ludzi na spacerze, w podróżach, uprawiających sport, ślubne, narodziny, różne sceny, które były okazją do wykonania zdjęcia, które przyjemnie pozostanie w pamięci. Film ujawnia pod koniec jednak kontekst, w jakim zdjęcia te zostały widzowi zaprezentowane. Pierwsza wskazówka „1939” wydrukowana na jednej z fotografii przygotowuje widza do gwałtownej zmiany czasowości. „1939” określa inny okres niż ten na zdjęciach – nostalgiczny i szczęśliwy z lat dwudziestych i trzydziestych. Fotografie te – posortowane, zapieczętowane, ponumerowane – są częścią albumu należącego do oświęcimskiego Archiwum Państwowego, który, jak informuje oficjalna notatka instytucji, zawiera fotografie skonfiskowane przez Niemców po wejściu deportowanych do obozu. Od początku filmu byliśmy, nie wiedząc o tym, na terenie Archiwum byłego obozu koncentracyjnego.

Archiwa są rzeczywiście anonimowe, dopóki nie poświęci się im czasu, by zbliżyć się do nich oraz nazywać. Realizacja filmu *Larissa* pozwoliła mi na zaostrenie mojego spojrzenia na zdjęciach albumu głównej bohaterki. Chciałem, aby widz doświadczył życzliwego spojrzenia na przeszłe cudze człowieczeństwo, a więc i na nasze teraźniejsze.

Poza archiwami, odkryłem, że Larissa i Helena haftowały, używając między innymi techniki patchworku. Robiły to niezależnie od siebie od lat. Helena była na bardziej zaawansowanym poziomie niż Larissa. Polka wykładała technikę i wystawiała swoje prace w instytucjach kulturalnych jej regionu. Dla mnie patchwork od razu stał się metaforą pamięci traumatycznej, pamięci „łataniej”, składającej się z rozproszonych fragmentów wspomnień, które trzeba było wykorzystać oprócz materiałów archiwalnych. Podróż Larissy do Polski miała na celu rekonstrukcję fragmentów jej wadliwej pamięci. Pokazane na filmie dzieła haftu są autorstwa Heleny. Pojawiają się one w drugiej części filmu, od momentu spotkania obu kobiet. Prace te – kolorowe, w przeciwieństwie do czarno-białych archiwów wykorzystanych w filmie – stanowią istotną warstwę emocjonalną psychiki bohaterek: pod koniec rozmowy między nimi, Helena zdradza Larissie, że została świadomym świadkiem skutków eksterminacji Żydów w Treblince. Wszystkie uczennice musiały sortować ubrania złożone masowo w szkole. Widz rozumie wtedy między wierszami, że te ubrania należące do ludzi wysłanych i natychmiast

zamordowanych w ośrodku zagłady w Treblince zostały odesłane do Warszawy w celu ponownego wykorzystania. Po rozmowie widzimy dwie kobiety, siedzące na pomoście, zagubione w myślach. Myślę, że każda z nich jest konfrontowana z pamięcią o wydarzeniach z przeszłości, które nie przemijają. Niektóre doświadczenia pozostają w pamięci, a my nie wiemy, co z nimi zrobić. Takie psychiczne doświadczenia nie znają życiowego ujścia. W filmie, hafty stanowią instancją emocjonalną obok instancji pamięci. Przedstawiają rodzaj bezwarunkowej relacji międzyludzkiej przed „niemożliwym”.

KONKLUZJA

Wraz z narodzinami kinematografii pojawiły się nowe możliwości obserwacji rzeczywistości oraz pytania, wątpliwości co do prawdziwości obrazu zarejestrowanego na taśmie filmowej. W tym kontekście warto przypomnieć dokonania na polu teorii i praktyki filmowej Etienne-Jules Mareya, wynalazcy chronofotografu, który jako jeden z pierwszych badaczy zastosował specjalne urządzenie fotograficzne (proto-filmowe) zdolne do uchwycenia ruchu oraz jego analizy pod kątem prawdy zawartej w obrazie. Ta kwestia wiernej rejestracji rzeczywistości za pomocą „ruchomych obrazów” stanowiła teoretyczny fundament badań Bolesława Matuszewskiego – operatora filmowego, fotografa cara, myśliciela i pioniera kinematografii. Jego wielkim marzeniem było utworzenie instytucji zajmujących się zachowaniem rejestracji ważnych wydarzeń z przeszłości. Owa instytucja pozwoliłaby realizować ideę archiwum filmowego, które można definiować jako rozwinięcie idei instytucji archiwistycznej oraz, z ważnego punktu widzenia dla twórcy filmowego jako ontologicznie historyczny aspekt obrazu filmowego.

Sytuacja zmieniła się po I wojnie światowej. Archiwum przestało być czymś, co jest dane, lecz stało się konstruktem określonej prawdy, gestem „przywłaszczenia” już istniejących obrazów, którym montaż nadaje określone znaczenie. Wbrew optymistycznej wizji Bolesława Matuszewskiego archiwum filmowe przestało być dla twórców wiernym, naukowym i historycznym odzwierciedleniem rzeczywistości. Dla niektórych filmowców pytanie o prawdziwość obrazu okazało się ważne właśnie w kontekście historycznym i ideologicznym. Rosjanka Esfir Szub odwróciła stół do góry nogami, pokazując nowe znaczenie obrazów, które Matuszewski, operatorzy Lumièrów i wielu innych zarejestrowali przed Wielką Wojną. Sama wojna stała się tematem filmowym. Henri Storck odkrył proroczą moc łączenia obrazów zapowiadających przyszłe katastrofy, ukazując nieświadome twory wyobraźni i podstawowy instynkt śmierci człowieka. Artyści ci pokazali, że archiwa mówią o nas w tym sensie, że operacje, które na nich wykonujemy, ujawniają nasz stosunek do przeszłości, do historii, do mijającego czasu i śmierci. Archiwum stało się lustrem nas samych i zapowiedzią naszego losu.

II wojna światowa wywołała kryzys obrazu jak i kryzys języka. Zdobyte doświadczenie i wiedza o rzeczywistości obozów koncentracyjnych, a następnie o samej Zagładzie Żydów dokonanej przez Niemców na terenie okupowanej Polski, stworzyły ramy dla twórczej refleksji nad znaczeniem obrazów, a w konsekwencji nad naszą własną rozmytą tożsamością w odbiciu lustra, którego te obrazy stanowią reprezentację. Filmowcy próbowali rozwikłać zagadkę tego

obrazu. Jedną z metod polegała na odmowie korzystania z archiwów. Claude Lanzmann stworzył w ten sposób monumentalny film (film-pomnik), złożony głównie z relacji ocalałych i świadków Zagłady. Mniej więcej w tym samym czasie (w latach osiemdziesiątych), Samuel Fuller wykonał podobny gest, ale oglądając i komentując własne ujęcia z 1945 roku, jakby pilnym i wciąż aktualnym zadaniem po upadku ducha europejskiego było symboliczne grzebanie zmarłych.

Jednakże pojawił się nowy problem związany nie tyle z prawdziwością obrazów, co z ich czytelnością ponieważ obrazy przestały być zrozumiałe: czytelność zamówionych zdjęć przez komendanta obozu Westerbork (w filmie *Odroczenie* Farockiego), filmików nakręconych przez filmowca-amatora w wirze Zagłady holenderskich Żydów (w filmie *Zamęt. Kronika rodzinna* Forgacsa) oraz materiałów filmowych nakręconych przez pionierów kinematografii i amatorów z lat dwudziestych i trzydziestych (w filmach Gianikiana i Ricci Lucchi). Włoscy artyści wymyślili dzięki „kamerze analitycznej”, formułę kina niewywołującego wrażenia naturalnego ruchu, dokonując swoisty powrót do źródeł kinematografii Etienne-Jules Mareya.

Z tych kwestii wyłania się temat portretu, należącego do historii sztuki, który kinematografia, ze względu na swoje właściwości uchwycenia ruchu, ukazuje w nowym świetle. Ikona bizantyjska wywołuje u widza anagogię, czyli wznoszący się ruch jego duszy w kierunku boskim. Rzeczywisty świat jest transcendentny. Z kolei osoby z przeszłości, ujawnione przez Farockiego, Forgacsa, Gianikiana i Ricci Lucchi, wciąż „drżą z życia” na taśmie, patrzą na nas wprost, niejako mówiąc, że „ich przeszłość” jest paradoksalnie „naszą teraźniejszością”. W spotkaniu „twarzą w twarz” między widzem a przedmiotem archiwum mieści się nieredukowalne dystans i tajemnica.

Ernst Bloch, w jednym z fragmentów książki pt. *Ślady* otworzył jednak ramę obrazu, tworząc przejście w jego przestrzeni i zbadał konsekwencje takiego gestu.⁹⁰ Jego słodko-gorzka historia metaforycznie ilustruje relację widza z obrazem, będącym przestrzenią, w której drugie „ja” (zarazem „ja” i „nie-ja”) zamieszkuje. Za powierzchnią obrazu znajduje się świat z własną czasowością, który może być zamieszkiwany.

Wszystko zaczyna się od banalnej sceny. Młody mężczyzna Rudolf nie kocha swojej narzeczonej jak dawniej. Nie ma ochoty iść z nią na spacer. Ona czeka na niego na zewnątrz,

⁹⁰ E. Bloch: *Dwukrotnie znikające ramy w: Ślady*, tłum., oprac. i wstęp: Anna Czajka, wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

puka gwałtownie do drzwi, ale młody mężczyzna nie odpowiada. Rudolf zbliża się do obrazu wiszącego nad kredensem, który pamięta z dzieciństwa:

Widać było na nim rokokowy park z domami i kawalerami na promenadzie, a w głębi na wpół zasłonięty wierzchołkami drzew pałacyk o długich, sięgających ziemi oknach ze złoconą kratą. Na skrzyżowaniu alejek w parku stała kobieta, była zupełnie sama, a w ręku trzymała białą kartę albo białą chustkę.⁹¹

Młody człowiek zadaje sobie jeszcze raz pytanie, na które nigdy wcześniej nie był w stanie odpowiedzieć: „Co trzyma ta dziewczyna w ręce, list czy chusteczkę? Czy ona płacze?” Rudolf zbliża się tak do obrazu, że wchodzi w niego:

Teraz podchodzi do obrazu całkiem blisko i kiedy zatapia się w jego kolorach, konturach, nagle panowie i panie delikatnie poruszyli się obok niego, on sam rusza, czuje pod stopą drobny żwir alejki, idzie w kierunku pani, która trwała nieporuszona na swym miejscu i spogląda ku niemu.⁹²

W tej przestrzeni Rudolf żyje innym życiem, wprowadza się do zamku, wiąże się z młodą kobietą, która czekała na niego, po tym jak stwierdziła, że wysłał do niej kiedyś list. Los daje mu jednak po długim czasie możliwość powrotu do realnego świata, gdy Rudolf wchodzi do zamkniętego pokoju w zamku, pomieszczenia do którego ma zakaz wstępu. Po drugiej stronie drzwi słyszy głos. Słyszy swoje imię, które ledwo rozpoznaje. „Nasłuchiwał go coraz bardziej zdumiony: – i oto już Rudolf stał pośrodku rodzicielskiej izby, niemalowane już drzwi rozwarły się [...]”⁹³ To narzeczona wołała go. Trzymając ją za rękę, Rudolf podchodzi z nią do obrazu:

„Cicho, czy nie widzisz, że płacze, to chusteczka, nie list.” Narzeczona niezawodnie nie pojęła tej prośby, późniejsza przejażdżka musiała być osobliwa.⁹⁴

⁹¹*Ibid.*, s. 134.

⁹²*Ibid.*, s. 135.

⁹³*Ibid.*, s. 133.

⁹⁴*Ibid.*, s. 134.

W jakim świecie żyć? W tym, fantasmagorycznym, gdzie przedmiot trzymany przez dziewczynę z obrazu jest listem miłosnym, czy w tym rzeczywistym, gdzie ten sam przedmiot jest po prostu chustką? A może się okazać, że żaden z tych dwóch światów nie jest bardziej rzeczywisty?

Powrót Larissy do Polski można zrozumieć jako podróż do dwóch światów – żywych i zmarłych. Jest to zarówno spotkanie z żywymi (Heleną i jej rodziną), jak i spotkanie z zapomnianymi duchami z dzieciństwa. Kiedy Larissa otrzymała pierwszą wiadomość z Polski, e-mail wysłany przez Helenę, to nie tyle postać Heleny przyszła jej do głowy. Tekst mówił: „Czy jest Pani krewną Mariana Tenenbauma?” Larissa tłumaczyła mi, że gdy przeczytała na ekranie komputera imię i nazwisko wujka, który zaginął w nieznanymi okolicznościach na początku Powstania Warszawskiego (świadek stwierdził, że widział go po raz ostatni w Alei Szucha, niedaleko siedziby gestapo), czuła jakby nagle znalazła się twarzą w twarz z nim. Spotkanie z duchami pamięci czy duchami z albumu z fotografiami przedstawiającymi twarze ukochanych stanowiło istotną część podróży Larissy. W scenie „tramwaju” w multimedialnej ekspozycji Muzeum Polin ważne było, aby cięć ujęcie zanim Larissa wstała z ławki i wyszła z kadru, zaznaczając, że jej podróż do świata zmarłych była metaforycznie bezpowrotna. Chciałem, aby podróż Larissy w głąb pamięci o zaginionych ofiar Holokaustu, których widzimy w rodzinnym albumie fotograficznym na końcu filmu, zakończyła się w wymiarze snu.

BIBLIOGRAFIA

Rachela Auerbach, *Pisma z getta warszawskiego*, tłum. i oprac. Karolina Szymaniak, wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2016.

Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2008.

Ernst Bloch, *Dwukrotnie znikające ramy w: Ślady*, tłum., oprac. i wstęp: Anna Czajka, wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

Christa Blüminger, *Le cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* [Kino z drugiej ręki. Estetyka ponownego wykorzystania w sztuce filmu i nowych mediów], wydawnictwo Klincksiek, Paryż, 2013.

Larissa Cain, *Une enfance au ghetto de Varsovie* [Dzieciństwo w getcie warszawskim], wydawnictwo L'Harmattan, Paryż, 1997.

Bernard Chardère, *Le Roman des Lumières* [Powieść braci Lumière], Paryż, wydawnictwo Gallimard, Paryż, 1995.

Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure (Faits)* [Na wewnętrznej scenie (fakty)], wydawnictwo Gallimard, Paryż, 2003.

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* [Obrazy mimo wszystko], Paryż, wydawnictwo Les éditions de Minuit, Paryż, 2003.

Georges Didi-Huberman, *Ouvrir les camps, fermer les yeux* [Otworzyć obozy, zamknąć oczy] [w:] „Annales, Histoire, sciences sociales”, Paryż, 2006/5.

Anna Duńczyk-Szulc, *Odczytane na nowo* [w:] *Fotografie z Archiwum Ringelbluma. Na nowo odczytane*, wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2019.

Barbara Engelking i Jacek Leociak, *Warszawskie getto. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, wydawnictwo Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, wydanie II, Warszawa, 2013.

Tadeusz Epsztein, *Fotografie w Archiwum Ringelbluma* [w:] *Fotografie z Archiwum Ringelbluma. Na nowo odczytane*, wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa, 2019.

Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique* [Nasza kamera analityczna], wydawnictwo Post-editions, Paryż, 2015.

Janina Huckova, *Nieme kino dokumentalne* [w:] *Historia Kina. Tom I. Kino nieme*, wydawnictwo Universitas, Kraków, 2010.

Samuel D. Kassow, *Kto napisze naszą historię? Ukryte archiwum Emanuela Ringelbluma*, tłum. Grażyna Waluga i Olga Zienkiewicz, wydawnictwo Amber, Warszawa, 2010.

Sarah Kofman, *Parole suffoquées* [Zduszone słowa], wydawnictwo Galilée, Paryż, 1986.

Claude Lanzmann, *Le monument contre l'archive?* [Pomnik przeciwko archiwum?] (rozmowa z Danielem Bounoux, Régisem Debray, Claudem Mollardem i innymi) [w:] „Les cahiers de médiologie”, nr 4, Paryż, 2001.

Primo Levi, *Czy to jest człowiek*, tłum. Halsza Wiśniowska, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim, 2017.

Tadeusz Lubelski, *Inne kinematografie. Polska* [w:] *Historia Kina. Tom I. Kino Nieme*, wydawnictwo Universitas, Kraków, 2010.

Nicolas Losson, *La représentation de l'univers concentrationnaire dans les documentaires de la libération (1944-1945)* [Przedstawienie świata obozów koncentracyjnych w filmach dokumentalnych przy wyzwoleniu (1944-1945)], praca magisterska na kierunku „Studia kinematograficzne i audiowizualne”, Uniwersytet Lyon II (Francja), 1995.

Bolesław Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique)* [Nowe źródło historii (stworzenie archiwum kinematografii historycznej)], Paryż, marzec 1898.

Wojciech Nowicki, *Typy ludzkie, ludzie*, [w:] *Przejścia i powroty*, katalog wystawy Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Kraków, 2011.

Elisabeth Pagnoux, *Reporter photographe à Auschwitz* [Fotograf reporter w Auschwitz] [w:] „Les temps modernes”, Paryż, 2001.

Edgar-Allan Poe, *A Descent into the Maelström* [W bezdni Maelströmu] [w:] *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, tłum. Maciej Płaza, wydawnictwo Vesper, Czerwonak, 2010.

Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours* [Historia kina światowego, od jego początków do dnia dzisiejszego], wydawnictwo Flammarion, Paryż, 1968.

Rafał Syska, *Początki kina amerykańskiego* [w:] *Historia Kina. Tom 1. Kino nieme*, wydawnictwo Universitas, Kraków, 2010.

Marc Vernet, *Le regard à la caméra* [Patrzenie w kamerę] [w:] *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma* [Nieobecności. O tym, co niewidzialnym w filmie], Paryż, wydawnictwo Cahiers du cinéma, Paryż 1988.

Olga Wormser-Migot, *Quand les alliés ouvrirent les portes: le dernier acte de la tragédie de la déportation* [Kiedy Alianci otworzyli bramy: ostatni akt tragedii deportacji], wydawnictwo Robert Laffont, Paryż, 1965.

WYKAZ ANALIZOWANYCH FILMÓW

The Life of An American Fireman, montaż Edwin S. Porter, czarno-biały, USA, 6 min, 1902.

A propos de Nice, reżyseria i montaż Jean Vigo, zdjęcia Borys Kaufman, czarno-biały, Francja, 25 min, 1930.

Schody, reżyseria Zbigniew Rybczyński, barwny, Polska, 25 min, 1985.

Gadające głowy, reżyseria: Krzysztof Kieślowski, czarno-biały, Polska, 14 min, 1980.

Upadek dynastii Romanowów, montaż Esfir Szub, czarno-biały, ZSRR, 74 min, 1927.

Misère au Borinage (Nędza w Borinage), reżyseria Henri Storck, Joris Ivens, czarno-biały, Belgia, 36 min, 1934.

Histoire du soldat inconnu (Historia nieznanego żołnierza), reżyseria i montaż Henri Storck, czarno-biały, Belgia, 11 min, 1932.

The Straight Story (tytuł polski: *Prosta historia*), reżyseria David Lynch, film fabularny, barwny, USA, 112 min, 1999.

The Big Red One (tytuł polski: *Wielka czerwona jedynka*), reżyseria Samuel Fuller, film fabularny, barwny, USA, 113 min, 1980.

Falkenau, The Impossible (Falkenau, Wizja niemożliwego), reżyseria Emil Weiss i Samuel Fuller, czarno-biały i barwny, Wielka Brytania, 52 min, 1988.

Shoah, reżyseria Claude Lanzmann, barwny, Francja, 506 min, 1980.

Aufschub (Odroczenie), reżyseria Harun Farocki, czarno-biały, Niemcy, 40 min, 2007.

The Maelström: A Family Chronicle (tytuł polski: *Zamęt. Kronika rodzinna*), reżyseria Peter Forgacs, czarno-biały i barwny, Węgry, 60 min, 1997.

Trasparenze (Przezroczyście), reżyseria Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, barwny, Włochy, 6 min, 1998.

Oh! Uomo (Och! Człowieku), reżyseria Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, czarno-biały, Włochy, 64 min, 2004.

Dal polo all'equatore (Od bieguna do równika), reżyseria Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, barwny, Włochy, 101 min, 1986.

Images d'orient. Le tourisme vandale (Obrazy ze wschodu. Niszczycielska turystyka), reżyseria Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, barwny, Włochy / Francja, 62 min, 2001.

Larissa, reżyseria Alexandre Dayet, barwny, Polska, 44 min, 2020.

A Film Unfinished (tytuł polski: *Niedokończony film*), reżyseria Yael Hersonki, barwny, Izrael, 88 min, 2010.

Patrzę na twoją fotografię, reżyseria Jerzy Ziarnik, barwny, Polska, 8 min, 1979.

STRESZCZENIE

Na samym początku historii kinematografii, pojawienie się archiwum kinematograficznego ukazało nową obietnicę poznawczą. Pod koniec XIX wieku Bolesław Matuszewski dostrzegł w obrazie kinematograficznym warunki uchwycenia wydarzeń historycznych i zachowania ich dla przyszłych pokoleń. Nadrzędne wobec fotografii, która potrafi uchwycić tylko chwilę rzeczywistości, kino oferowało wierne symulakrum. Wzorem prac fotograficznych Muybridge'a czy chronofotograficznych Marey'a, analizujących ruch żywych istot, obrazowi kinematograficznemu nadano tym samym status archiwum historycznego, przekazującego bezpośrednią wiedzę o przeszłości, uwolnioną od słowa. Jednak ideał prostoty i czytelności archiwalnego obrazu nie przetrwał długo. Wprowadzenie montażu w praktyce filmowej i pojawienie się gatunku „found footage” bardzo szybko wprowadziły złożoność w gest wykorzystania i „przywłaszczenia” obrazów – animowanych lub nie – w filmie. Założenie prostoty obrazu zostało zastąpione pytaniem o jego historyczną, socjologiczną i psychologiczną prawdę. Autorzy tacy jak Esfir Szub i Henri Storck, zarówno montażyści, jak i wynalazcy formy „found footage” po I wojnie światowej, potępiли ideologiczne znaczenie kronik filmowych, pokazując ich głębszą prawdę. Poza politycznym, historycznym i socjologicznym znaczeniem, materiały archiwalne dodatkowo ukazują obraz nas samych. Produkcja i pojawienie się zdjęć z obozów koncentracyjnych i z procesu Zagłady pod koniec II wojny światowej, a także bezsilność w ukazywaniu rzeczywistości wykraczającej poza granice rozumienia, zmieniły podejście filmowców do obrazu archiwalnego. Nie chodziło już o kwestionowanie ideologicznego wymiaru obrazów, ale o stworzenie warunków do ich ewentualnego odczytania i rozszyfrowania. Wobec niemożności przedstawienia zjawiska niezrozumiałego, filmowcy zastosowali różne strategie narracyjne. Obrazy, które Samuel Fuller nakręcił w 1945 roku po otwarciu obozu koncentracyjnego w Falkenau, a do których amerykański reżyser powrócił i skomentował około czterdzieści lat później w filmie *Falkenau, Wizja niemożliwego*, pokazują inscenizację prawdziwej i symbolicznej ceremonii pogrzebowej. Claude Lanzmann, reżyser filmu *Shoah*, odrzucił wykorzystanie jakichkolwiek materiałów archiwalnych do stworzenia monumentalnego dzieła, proponując jeszcze bardziej symboliczny pochówek (bez grobów) ofiarom masowej zagłady. Zdając sobie sprawę z tych kwestii, inni współcześni filmowcy eksplorowali w ten sposób archiwa II wojny światowej i kolonizacji. W filmie *Odroczenie* Harun Farocki próbuje rozszyfrować obrazy filmu o nazistowskim obozie przejściowym, który Niemcy utworzyli w Westerbork w Holandii, odsłaniając sieć znaczeń przedstawiających rzeczywistość obozu zagłady Auschwitz. W filmie *Zamęt. Kronika rodzinna*

Peter Forgacs pokazuje bezbronne człowieczeństwo rodziny holenderskich Żydów skazanych na zagładę przez nazistowski reżim, zwłaszcza poprzez zmontowanie zdjęć kino-amatora z tego okresu. W kilku filmach, w tym *Obrazy ze wschodu. Niszczycielska turystyka*, Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi ujawniają kolonialną i rasistowską przemoc europejskiego ducha poprzez „analizę” egzotycznych obrazów nakręconych przez włoskich faszystowskich pionierów kinematografii. W filmie dokumentalnym *Larissa* starałem się ukazać kobietę, która chce skonfrontować własną przeszłość małej dziewczynki, która uciekła z warszawskiego getta z rzeczywistością dzisiejszej Polski i archiwalnymi obrazami, które nawiedzają jej pamięć. Materiały archiwalne są nie tylko nośnikiem wiedzy o przeszłości. Zawierają jeszcze głębszą prawdę – o antropologicznej i metafizycznej tożsamości człowieka.

Łódź, dn. 16.12.2020.

ABSTRACT

At the very beginning of the history of cinema, the appearance of a cinematographic archive formulated a new cognitive promise. At the end of the 19th century, Bolesław Matuszewski noticed in the cinematographic image the conditions for capturing historical events and preserving them for future generations. Superior to photography, which was capable of capturing only a moment of reality, cinema offered a faithful simulacrum. Following the example of Muybridge's photographic works or Marey's chronophotographic works that analyze the movement of living beings, the cinematic image was thus given the status of a historical archive offering immediate knowledge about the past freed from natural language. However, the ideal of simplicity and clarity of the archive image did not last for long. The introduction of editing in filmmaking practice and the first steps of the "found footage" genre very quickly implemented complexity into the gesture of using and "reappropriating" images – animated or not – in a film. The assumption of the simplicity of the image was replaced by the question of its historical, sociological and psychological truth. Authors such as Esfir Shub and Henri Storck, both editors and inventors of the "found footage" form after the Great War, have condemned the ideological claim of current events images to show a deeper truth. Beyond their political, historical and sociological significance, they offer us an image of ourselves. The production and appearance of images of the camps and the Holocaust at the end of the Second World War, as well as inability to show a reality beyond the limits of understanding, changed the way they saw the archive image. It was no longer a question of contesting the ideological dimension of the images, but establishing the conditions for their possible reading and deciphering. Faced with the impossibility of representing a phenomenon beyond comprehension, the filmmakers used different narrative strategies. The images that Samuel Fuller shot in 1945 after the opening of the Falkenau concentration camp, and which the American director revisited and commented on some forty years later in the film *The Impossible*, show the staging of a real and symbolic funeral ceremony. In *Shoah*, Claude Lanzmann rejected the use of any archive images to create a monumental work offering an even more symbolic (without graves) burial to the victims of mass extermination. Aware of these issues, contemporary filmmakers have thus explored the archives of Second World War and colonization. In *Respite*, Harun Farocki attempts to decipher the footage on the Nazi transit camp that the Germans set up at Westerbork in Holland, revealing a web of meanings that open up the reality of the Auschwitz extermination camp. In *The Maelström. A Family Chronicle*, Peter Forgacs shows the disarming humanity of a family of Dutch Jews condemned to

extermination by the Nazi regime, notably by editing the images of an amateur filmmaker. In several films, including *Images of the Orient. Vandal tourism*, the couple Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi reveal the colonial and racist violence of the European spirit by "analyzing" the exotic pictures shot by Italian pioneers of cinematography. In the documentary film *Larissa*, I have portrayed a woman who wanted to confront her past as a little girl escaping from the Warsaw ghetto with the reality of today's Poland and the archive images that haunt her memory. The archive footage and pictures serve not merely as knowledge about the past. They contain an even deeper truth about the anthropological and metaphysical identity of the human being.

Lodz, December 16th, 2020.