

Obrazy Holocaustu w etiudach filmowych PWSFTviT w Łodzi [1]

Wokół poetyki etiudy

W utworach poświęconych problematyce Holocaustu, niezależnie od tego, jakim medium posługują się twórcy, dochodzi do szczególnego sprzężenia estetyki z etyką. Daje ono o sobie znać na zupełnie elementarnym poziomie. Adorno analizując suitę *Ocalony z Warszawy* Arnolda Schönberga odsłania „dwuznaczność strategii twórczej, wykorzystującej cierpienie w funkcji artystycznego tworzywa, z którego odbiorca może czerpać estetyczną przyjemność, delektować się nim.”[2]

W kontekście tego stanowiska dylemat moralny sztuki po Auschwitz dotyczy nie tego „jak”, lecz czy w ogóle dopuszczać się reprezentacji, skoro każda staje się nieuprawnioną estetyzacją bólu. Z drugiej strony pojawia się w rozważaniach nad Holocaustem, w tym w refleksji wielu Ocalonych, wezwanie do przedstawiania jako zaprzeczenia podjętej przez nazistów próbie wymazania wszelkiego śladu po narodzie skazanym na śmierć. Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Prima Leviego odnoszącą się do kina. W połowie lat 90. autor *Czy to jest człowiek* pisał, że obraz mówi sto razy więcej niż zapisana strona, jest dostępny dla każdego, to najlepsze esperanto[3]. Dla Leviego obraz był sposobem na poszerzenie kręgu osób, do których dotrze przekaz na temat Zagłady. Miał na myśli głównie udział filmu w kształtowaniu zbiorowej pamięci i publicznego dyskursu.

Zróżnicowanie postaw wobec sztuki po Zagładzie i o Zagładzie pokazuje, że „zwrot etyczny” dotyczy nie tylko powojennej filozofii, ale i działalności artystycznej. Zdaje się on przejawiać przede wszystkim w nieustannym poszukiwaniu właściwej formy dla opowiadania o Shoah. Borykali się z nią artyści tworzący w czasie Zagłady. Znamienny poeta Jerzy Ficowski we wstępie do *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie* zauważa:

Zdawać, by się mogło, że ciężar tej klęski i tej rozpacz musi odbierać słowa, oniemiać. Bo przecież taka bywa droga bólu: tylko do pewnych

[1] Tekst ten jest jedynie przyczynkiem do badań nad obrazem Zagłady w etiudach szkolnych realizowanych w PWSFTviT w Łodzi. Za wskazanie filmów i wszelką pomoc serdecznie dziękuję Panu Leonowi Kelczowi z Archiwum Filmowego PWSFTviT w Łodzi.

[2] Th. Adorno, *Engagment*, w: idem, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1989, s. 423-424.

Cyt. za: A. Ubertowska, *Świadectwo-trauma-głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 34

[3] P. Levi, *Revisiting the Camps*, w: *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, ed. by J.E. Young, NY 1994, s. 184.

granic może on wyrazić się słowem; kiedy milknie słowo znaczące, pozostaje jeszcze skarga nieartykułowana – jęk, na koniec – milczenie, niekiedy jeszcze donośniejsze od krzyku, ale milczenie. [...] I oto – coś za pozorny paradoks! – w tej sytuacji ostatecznej poeta [...] nie porzuca tradycyjnych poetyckich miar, słowo nie dławi się w gardle, nie rozrywa norm tradycyjnej wersyfikacji. Kacnelson chce swemu świadectwu nadać cechy trwałości przez posłuszeństwo miarom epickiego wiersza, trzymając się – rzecz by można – kurczowo żywej tradycji kulturowej, literackiej gągnącego narodu, aby i w ten sposób być mu wiernym.[4]

Zagadnienie odpowiedniości formy pozostaje kluczowym w „kulturze posttraumatycznej”[5] i powraca w artystycznej działalności kolejnych pokoleń podejmujących problematykę Zagłady. Współczesne dzieła sztuki zdają się wciąż szukać odpowiedzi na podstawowe pytania: Czy dawne formy narracyjne są w stanie udźwignąć temat Zagłady? W jakim stopniu w sztuce o Shoah obowiązuje nadal zasada *decorum*, stosowności formy? Czy opowiadanie fragmentem, budowanie narracji nieciągłych może być odzwierciedleniem destrukcji, jakiej w „czarnych sezonach” podlegał człowiek? Czy Zagłada jest istotnym tworzywem nowego europejskiego mitu i opowiadanie o niej musi przybierać charakter paraboliczny? Czy artysta winien zastosować formę ascetyczną, by oddać szacunek ofiarom? Czy raczej przeciwnie – winien przefiltrować doświadczenie Auschwitz przez zróżnicowanie kultury współczesnej? Czy groteska i śmiech przystają do Holocaustu? Pytania te stają się coraz bardziej palące, a sztuka współczesna kolejnymi dziełami usiłuje na nie odpowiadać, czego przejawem jest, między innymi, stopniowe wchłanianie problematyki Zagłady przez kulturę popularną.

W tym kontekście szczególnie ważna staje się forma, jaką wybierają młodzi filmowcy, podejmując się ukazywania Holocaustu. Na pozór wydaje się, że ich wybór, inaczej niż w przypadku działalności artystów dojrzałych, jest konsekwencją nie tylko zamysłu artystycznego, ale i rozmaitych ograniczeń, które niesie z sobą poetyka etiudy. Etiuda jest miniaturą prezentującą umiejętności warsztatowe reżysera[6]. Teleologia tego typu utworów wydaje się szczególnie wyraźna. Stanowią one swoiste „studium warsztatowe z zakresu reżyserii, inscenizacji, sztuki operatorskiej, gry aktorskiej.”[7]

Etiuda szkolna definiowana jest jeszcze ściślej jako ćwiczenie warsztatowe – a zatem, jako istotny element dydaktycznego procesu, w którym adepci sztuki filmowej winni wykazać się nabytymi umiejętnościami. Ponadto, częstokroć nie bez wpływu na kształt etiudy, pozostaje współpraca i wskazówki, jakich udziela studentowi opie-

[4] J. Ficowski, *Słowo o Icchaku Kacnelsonie*, w: I. Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, przeł. J. Ficowski, Warszawa 1982, s. 7-8.

[5] Terminem „kultura posttraumatyczna” posługuje się Aleksandra Ubertowska, powołując się na ustalenia Dominika La Capry. A. Ubertowska, *Świadectwo*

– trauma – głos. *Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 10.

[6] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, t. 1, Warszawa 2001, s. 242.

[7] M. Hendrykowski, *Sztuka krótkiego metrażu*, Poznań 1998, s. 86.

kun artystyczny filmu. Choć definicje słownikowe nie uwzględniają wielu aspektów funkcjonowania etiudy (przede wszystkim jest jednak wyrazem wrażliwości i artystycznych fascynacji młodych twórców, a więc bardzo często samodzielny dziełem sztuki filmowej), to pozwalają zwrócić uwagę na kilka istotnych aspektów jej poetyki. Etiuda to film krótkometrażowy^[8], operujący odrębną od filmu pełnometrażowego poetyką. Do swoistych cech filmu krótkiego należą: skłonność do syntezy, wyrazista puenta i dramaturgia, jasno zarysowane relacje pomiędzy bohaterami, częste posługiwanie się klarownymi opozycjami wewnątrz świata przedstawionego. Krótka forma z racji stosunkowo niewielkich kosztów produkcji, a etiuda szkolna również, dlatego że realizowana jest przez młodych twórców, skłania do eksperymentu formalnego. Marek Hendrykowski pisze:

Mała forma filmowa świetnie nadaje się do wszelkiego eksperymentowania. W porównaniu z pełnometrażową fabułą czy wieloodcinkowym serialem, krótki metraż mieści w sobie pewną dozę ryzyka, która w obu tamtych przypadkach nie tylko nie może, ale i nie powinna mieć miejsca. [...] Chodzi mi w tym miejscu o konieczny, a przy tym możliwie najszerszy, margines artystycznej wolności. Bez niej w sztuce filmowej nie powstanie nic prawdziwie wartościowego.^[9]

Nim jednak przyjrzymy się, jak studenci realizowali temat Holocaustu w swych szkolnych filmach, należałoby zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt poetyki etiudy. Wykładowca reżyserii filmowej w PWSFTviT w Łodzi, pisze:

W szkolnych filmach znajdujemy ślady tego, co później podziwiamy w filmach pełnometrażowych – te same emocje, postaci, podobne kadry i obrazy, ta sama inscenizacja, dramaturgia, ten sam sposób widzenia świata. Ale kiedy oglądamy różne etiudy zrealizowane na przestrzeni wielu lat, to oprócz śladów osobowości przyszłych autorów widzimy w nich też odbicie czasu, w którym powstały. Szkolne filmy układają się w pokolenia, generacje, niosą ze sobą różne estetyki i są zapowiedzią tego jak zawodowa kinematografia będzie wyglądała za kilka czy kilkanaście lat – możemy w nich znaleźć nie tylko odciski autorów, swoje *fingerprints* zostawiła także historia. [...] Etiudy studenckie to taki dziwny gatunek filmowy, w którym można znaleźć ślady nie tylko tego kina, które jest, ale także tego które nadejdzie.^[10]

Opinię tę zdaje się podzielać Marek Hendrykowski:

Wiele przełomów artystycznych, o czym będzie jeszcze mowa, zaczynało się od krótkiego metrażu. To z niego płynęły pierwsze impulsy zjawisk uznanych potem za niezwykle ważne dla dziejów sztuki filmowej. [...]

[8] Większość etiud omawianych w niniejszym artykule można uznać za filmy krótkie. Czas trwania ich projekcji nie przekracza 30 minut. Są jednak wśród nich również produkcje dłuższe, do których należą niektóre filmy dyplomowe i niegdyś współ-

produkowane przez PWSFTviT w Łodzi filmy absolutoryjne.

[9] Ibidem, s. 20.

[10] A. Mellin, *Fingerprints*. Cyt. za: *Broszura 60 lat Szkoły Filmowej w Łodzi*, Łódź 2008, s. 21-22.

Podobnie było również z formowaniem się artystycznej indywidualności wielu sławnych potem reżyserów, co nie oznacza, że z małej formy wielki filmowiec obowiązkowo z czasem wyrasta.[11]

Przekonanie to skłania do dokładnego przyjrzenia się szkolnym próbom filmowym. Szkolny film staje się dla młodych twórców sposobem na wypróbowanie bliskich im środków wyrazu, na poszukiwanie właściwych rozwiązań formalnych, jest więc – polem formalnego eksperymentu. Jak przedstawiają się owe poszukiwania właściwej formy dla tematu tak delikatnego i trudnego jak Shoah?

Wielka historia – mała historia

Pierwszy polski film o obozach koncentracyjnych powstał jeszcze przed zakończeniem wojny. W 1944 roku Aleksander Ford zrealizował dokument *Majdanek – cmentarzysko Europy*. Pierwsza opowieść fabularna to wchodzący na ekrany polskich kin cztery lata później *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej. Warto nadmienić, że oba filmy traktują o obozach Zagłady jako o miejscach kaźni wielu grup narodowościowych bez wskazania szczególnej sytuacji narodu żydowskiego. W *Ostatnim etapie* pojawia się wprawdzie bohaterka żydowskiego pochodzenia, której postać zainspirowana została losami belgijskiej Żydówki urodzonej w Polsce, Mali Zimetbaum, ale nie podkreśla się w filmie jej tożsamości narodowej[12]. Wprost o Zagładzie mówi natomiast film Aleksandra Forda *Ulica Graniczna*, który miał swą premierę w roku 1949. Zadekretowanie socrealizmu zamykało praktycznie drogę twórcom, którzy chcieli podejmować problematykę Zagłady Żydów. O procesie usuwania Holocaustu z polskiego kina świadczą najlepiej metamorfozy, jakim podlegał projekt biograficznego filmu o Władysławie Szpilmanie autorstwa Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego *Robinson warszawski*, który powstawał od 1948 i ostatecznie wszedł na ekrany kin pod tytułem *Miasto nieujarzmione* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego. Miłosz wycofał swoje nazwisko z napisów. Powstała bowiem zupełnie inna niż pierwotnie zamierzano opowieść, której pierwszoplanowym bohaterem został Polak Piotr Rafalski. Mimo licznych zmian i przesunięcia akcentów z upadku miasta, na jego zwycięstwo, wprowadzenia postaci żołnierzy AL i armii radzieckiej, film spotkał się z ostrą krytyką podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle w roku 1949, na skutek której wprowadzono doń kolejne zmiany. Gdy wszedł na ekrany w roku 1950, nieomal w niczym nie przypominał pierwotnego projektu.

[11] M. Hendrykowski, op.cit., s. 21.

[12] Przez długie lata Zagłada Żydów traktowana była jako część martyrologii polskiej, co znajduje szczególne odbicie w pierwszych filmach powojennych. Holocaust był również internacjonalizowany. Eks-terminacja Żydów była wówczas wpisywana w szerszy problem mordowania przedstawicieli rozmaitych nacji w obozach koncentracyjnych. O tendencji tej

świadczy dobitnie charakter miejsc pamięci, na przykład Muzeum Państwowego Auschwitz-Birkenau z jego blokami narodowymi. Piszą o tym: M. C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001 oraz Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Warszawa 2009.



Gdy przyrzeć się *an bloc* etiudom szkolnym podejmującym problematykę Holocaustu od 1948 roku po początek XXI wieku okaże się, iż odbijają one tendencje, jakie pojawiały się w kolejnych powojennych dekadach w polskim kinie. Wśród studentów wzmaga się zainteresowanie tą tematyką kilkakrotnie. Nieliczne filmy, jak *Droga za wsią* Jerzego Popiel-Popiołka (1949) *Manora* Sylwestra Szyszko (1954) oraz *Wśród ruin* Stanisława Sapińskiego (1949) powstają tuż po wojnie, u samych początków istnienia Szkoły Filmowej w Łodzi oraz w okresie ofensywy realnego socjalizmu. Kilka etiud – utwory Jerzego Skolimowskiego (*Pieniądze albo życie*, 1961), Andrzeja Trzosa (*Ludzie*, 1961) oraz Miry Hamermesz-Coopman (*Trzeba głęboko oddychać*, 1962) – powstaje na początku lat sześćdziesiątych. Kolejna fala zainteresowania tematyką Zagłady przypada na połowę lat osiemdziesiątych. Pomiędzy rokiem 1983 a rokiem 1986 zrealizowanych zostało aż dziewięć filmów, w których Holocaust jest tematem głównym lub wątkiem pobocznym[13]. Kolejne filmy powstają po 1989 roku[14].

Manora

[13] *Ostatnia niedziela*, reż. Piotr Mikucki (1983), *Kwiecień 19* (1943–1983), reż. Filip Zylber (1983), *Nie bój się*, reż. Filip Zylber (1985), *Głód*, reż. Jacek Kowalczyk (1985), *Z podniesionymi rękami*, reż. Mitko Panov (1985), *Jakub*, reż. Andrzej Dec (tytuł

roboczy: *Chłopiec*) (1986), *Miliardysta*, reż. Antoni Borzewski (1986), *Moja chwila ciszy*, reż. Renata Mazur (tytuł roboczy: *Nostalgia*) (1986), *Powrót*, reż. Sylvie Guedel (1986).

[14] W latach 90. w PWSFTviT w Łodzi zrealizowane

W ostatnich latach zainteresowanie tą problematyką jest jednak zdecydowanie słabsze, co wydaje się konsekwencją bardziej ogólnej tendencji – dzisiejszych studentów w niewielkim stopniu zajmuje odległa dla nich przeszłość II wojny światowej w ogóle^[15].

Przyczyny falowego zainteresowania studentów Szkoły Filmowej problematyką Holocaustu zdają się być w znacznej mierze zbieżne z powodami podejmowania tego wątku w polskim kinie w ogóle. W nurcie głównym polskiego filmu tuż po wojnie powstaje kilka znaczących produkcji fabularnych, które zapowiadały nagle zerwany przez zadekretowanie socrealizmu, wątek poszukiwania właściwego kształtu dla opowiadania o Zagładzie, czego najlepszym przykładem jest *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej. Fabuła filmu i konstrukcja świata przedstawionego są wprawdzie nasycone elementami propagandowymi, ale paradokumentalny styl scen obozowych pozostał niezwykle oryginalny. Króciutka etiuda *Droga za wsią* z 1949 roku daleka jest od poszukiwań formalnych tego rodzaju. Twórcy odwołali się do konwencjonalnych środków wyrazu, w związku z czym film wydaje się przede wszystkim próbką umiejętności w zakresie wykorzystywania tradycyjnych form narracji filmowej. Opowieść o ciężarnej Hance, która ukrywa się u polskich chłopów opatrzono *voice-overem* bohaterki, który pozwala na uzupełnienie informacji niezawartych w obrazie, ale ogranicza też możliwość interpretacji. Ów nadmiar wynikający z dublowania się sensów pochodzących z obrazu i słów wydaje się być częstym grzechem młodych filmowców, biorącym się z pewnością z lęku przed niekomunikatywnością. Twórcy sprawnie budują napięcie wynikające z oczekiwania. Chłop przychodzi z informacją, że mąż Hanki uciekł z getta i będzie we wsi o siódmej. Kobieta czeka na niego niecierpliwie. Autorzy akcentują w sposób konwencjonalny upływ czasu, pokazując zegar, ale umiejętnie korzystają z elipsy, dzięki czemu moment, w którym do domu przybywają Niemcy, zaskakuje widza. A rozmowa z nimi i przeprowadzona przez nich rewizja zdają się dłużyć w nieskończoność. W końcu Niemcy strzelają do kogoś na zewnątrz. Ginie mąż Hanki. Kobieta postanawia jednak zostać na wsi, by urodzić dziecko. W tym miejscu zastosowana zostaje kolejna elipsa. Ostanie ujęcie ukazuje kobietę stojącą na drodze

zostały filmy: *Karczewa. 11 czerwca 1990*, reż. Dawid Aronovitsch (1990), *Podróż*, reż. Paweł Łoziński (1991), *Głosy w ciemności*, reż. Mariusz Palej (1994), *Odbicia*, reż. Justyna Celeda (tytuł roboczy: *Słowniki 1942*) (1996), *Coś mi zabrano*, reż. Marcin Krzyształowicz (1999). W 1992 roku Paweł Łoziński zrealizował niezmiernie interesujący film dokumentalny *Miejsce urodzenia* pod opieką Andrzeja Brzozowskiego. PWSFTviT, obok Studia Filmowego Kronika, była współproducentem filmu. *Miejsca urodzenia* nie można jednak uznać za film szkolny. Nie powstało bowiem w okresie, gdy reżyser studiował w Szkole.

[15] W 2010 zrealizowany został film *Szwedzka* robota opowiadający o kradzieży napisu znad bramy do obozu Auschwitz-Birkenau. Paweł Ziemilski opowiada o zdarzeniu w formie komediowo-sensacyjnej. Akcentuje jednak bardzo mocno obecność Żydów w świecie przedstawionym. W parodystycznych ujęciach ukazuje wycieczki młodych obywateli Izraela do obozu oraz ich zachowanie w hotelach. Grupa młodych ludzi na modłę chasydów śpiewa i tańczy po hotelowych korytarzach, przypadkowo wciągając w swą zabawę jednego ze złodziei.



z dzieckiem na ręku. Z *offu* słyszymy jej głos: „W rok później opuściłam wioskę. Nie byłam już sama”.

Droga za wsią

W znacznie ciekawszy jednak sposób wątek Zagłady zostaje podjęty w filmie Sylwestra Szyszko *Manora*. Etiuda powstała w roku 1954, gdy na ekranach polskich kin królowały jeszcze filmy realnego socjalizmu, a i w archiwum szkolnym odnaleźć można sporo wprawek zrealizowanych zgodnie z zasadami z Wisły^[16]. Główną bohaterką filmu jest Żydówka, która z dzieckiem na rękach szuka schronienia, błądząc po wiejskich bezdrożach. Jest rok 1942, w powiecie wieluńskim. Kobieta trafia do chałupy małżeństwa, które właśnie straciło swe dziecko. Gospodyni natychmiast zajmuje się niemowlęciem i układa je w pustej kołyski. Gdy słyszy pukanie do drzwi, ukrywa matkę dziecka w kolejnej izbie. Do domu wraca gospodarz z małą białą trumną pod pachą. W kolejnych obrazach widzimy jak wszyscy domownicy układają się do snu, a gospodarze rozważają, co począć z Żydówką i jej dzieckiem. Kobieta chciałaby dać im schronienie choćby przez zimę. Chłop odpowiada: „Dosyć bieda. Chcesz jeszcze Niemców na kark ściągnąć...? Nie pożałują cię.” W końcu decydują się zatrzymać tylko dziecko. Chłop wyprowadza Żydówkę

[16] Por. J. Preizner, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Kraków 2007.

ze wsi i żegna ją. Temat podjęty przez Szyszko nie mieści się w granicach realnego socjalizmu, ponadto – świadomie lub nie – budzi kontrowersje. W filmie nie pojawiają się Niemcy. Mamy oczywiście świadomość ich obecności, ale gdzieś daleko. Bezpośrednie zagrożenie życia chłopów jawi się jednak jako słabe, ponieważ zaakcentowane zostało zaledwie w dwóch momentach filmu, gdy rozlega się pukanie do drzwi i w cytowanym już dialogu. Poza tym intencje bohaterów wydają się dwuznaczne. Jest w nich oczywiście, chęć pomagania, ale jednocześnie silnie akcentowany fakt ich osobistej straty. Przygarniając więc żydowskie dziecko i odprawiając jego matkę rekompensują niejako brak powstały po śmierci potomka. Oczywiście twarz chłopca żegnającego Żydówkę wydobywa rozpacz, co dodatkowo podkreślone zostaje za sprawą muzyki. Motywacje ich czynów pozostają jednak niejednoznaczne, co zupełnie nie mieści się w poetyce socu, a zasugerowane przez film pytania jeszcze długo nie będą pojawiały się w polskim dyskursie społecznym. Taką interpretację dodatkowo umacnia roboczy tytuł filmu *Gleniowa bieda*, który odnosi się nie tyle do materialnego statusu bohaterów, ile do ich wyborów moralnych. Zarysowanie tak odległej od doktrynalnych założeń realnego socjalizmu wizji wojennych zdarzeń możliwe było dzięki stosunkowo swobodnej atmosferze politycznej panującej na łódzkiej uczelni i niewielkiemu zainteresowaniu cenzury twórczością studencką[17].

One oznacza to jednak, że PWSFTviT wolna była zupełnie od ideologicznych nacisków i wpływu komunistycznej władzy. Jako uczelnia kształcąca przyszłe elity kulturalne kraju zobowiązana była zapewnić studentom wykłady z zakresu teorii marksistowskich i problemów Polski współczesnej:

PWSF jest uczelnią o wyraźnym ideologicznym obliczu marksistowskim. [...] Od realizatorów wymaga się przede wszystkim ścisłego powiązania swej pracy z centralnymi zagadnieniami nurtującymi społeczeństwo, rzeczowej dokumentacji i tworzenia dla konkretnego odbiorcy – widza.[18]

Joanna Preizner zauważa:

Szkolne filmy traktowano jako ćwiczenia, jako formę nauki zawodu. Formę z założenia niedoskonałą – dopuszczalny był więc w nich pewien (czasem całkiem spory) margines nie tylko warsztatowych błędów, na które nie mogli sobie w żadnym razie pozwolić etatowi pracownicy kinematografii. Dzięki temu nawet w filmach najbardziej naznaczonych ideologią, nawet w socrealistycznych pełnometrażowych produkcjach Szkoły widoczne są niemal wszystkie uciążliwości życia w PRL oraz fatalne w dużej mierze mechanizmy, którym byli poddawani jej obywatele.[19]

[17] Fakt ten wykorzystał w swym filmie dokumentalnym Maciej Drygas *Cudze listy* (2010). Dokument, którego narracja zbudowana została z fragmentów listów przejmowanych przez komunistyczną cenzurę od końca lat czterdziestych do 1989 roku, oparty został w warstwie wizualnej nieomal wyłącznie na

etiudach zrealizowanych w Szkole Filmowej, traktowanych jako swoisty dokument czasu.

[18] J. Kaden, *Jak kształcą się młodzi filmowcy*, „Po prostu” 1950, nr 19.

[19] J. Preizner, op.cit., s. 12

W latach sześćdziesiątych zainteresowanie tematyką Holocaustu w Polsce nie słabnie. W kinach widzowie mogą obejrzeć *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza (1961), *Ludzi z pociągu* Kazimierza Kutza (1961), Wajdowskiego *Samsona* (1961), *Pasażerkę* (1963) Munka i Lesiewicza i mniej znany film – *Naganiacz* w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich (1963). Powstaje też kilka filmów, które ze względów cenzuralnych trafiają na kilka dekad na półki – *Długa noc* Nasfetera i krótki film Andrzeja Brzozowskiego *Przy torze kolejowym*[20]. Ostrą cezurę stanowi oczywiście rok 1967 i 1968 – konflikt spowodowany wojną sześciodniową w Izraelu i wydarzenia Marca w Polsce. Spośród filmów zrealizowanych na początku lat 60. w PWSFTviT w Łodzi na uwagę zasługują etiudy Jerzego Skolimowskiego *Pieniądze albo życie* (1961) i Andrzeja Trzosa *Ludzie* (1961) o roboczym tytule *Żyd* w la-pidarnej formie oddające stosunki polsko-żydowskie podczas wojny i dotyczące problemu odpowiedzialności za Drugiego. Bohaterami filmu Skolimowskiego są dwaj mężczyźni, którzy załatwiają nielegalny interes. Z ich dialogu wnioskujemy o próbie oszustwa, której dopuszcza się jeden z nich, ale wyłania się z tej etiudy również niezwykle pragmatyczny system wartości, jedno z wcieleń „moralności wyłączonej” czasów wojny. Bohater grany przez Stanisława Dygata, na podstawie którego opowiadania *Pięć tysięcy złotych* z tomu *Pola elizejskie* powstał film, stwierdza:

Panu do czegoś brakuje i mi do czegoś brakuje [...]. Uważaj pan przed bramą stoi dwóch żandarmów. Ja wychodzę, a pan lepiej za mną nie chodź, bo zawołam ich i powiem, że pan jest Żyd.

Niemcy nie interweniują. Ich obecność stwarza jednak nieustanne zagrożenie, zaznaczone od pierwszych ujęć etiudy w jej warstwie dźwiękowej. Słyszy stukot obcasów ich butów. Obaj bohaterowie wiedzą jednak, że uznanie kogokolwiek za Żyda i wskazanie go Niemcom przez Polaka jest równoznaczne z wyrokiem śmierci. Scena rozgrywająca się w wesołym miasteczku zdaje się opowiadać o częstych w czasach wojny interesach robionych na „czarnym rynku”. Takie wrażenie odnosimy do chwili, gdy mężczyzna grany przez Bohdana Łazukę stwierdza: „Panie, zlituj się pan. Niech pan tego nie robi! Ja jestem Żyd!”. Wówczas zagrożenie staje się realne. Mężczyzna oddaje pieniądze, każe się trzasnąć w pysk i uciekać. Ujęcia finałowe ukazują wesołe miasteczko z góry w odległym planie. Żandarmi niemieccy stoją nad leżącym na ziemi bohaterem (Stanisław Dygat), jego wspólnik w interesach ucieka. Po chwili i drugi z mężczyzn wstaje i oddala się wolnym i spokojnym krokiem.

Etiuda ta w syntetyczny sposób ukazuje relacje polsko-żydowskie, choć do końca nie jesteśmy przekonani, czy bohater rzeczywiście jest Żydem, czy tylko podaje się za Żyda licząc na litość rozmówcy,

[20] Oba filmy powstają na krótko przed zdarzeniami marca 1968 roku i swe premiery będą miały dopiero na początku lat 90.

choć w pewnym momencie targów, jakie prowadzą bohaterowie, zaznacza: „Panie, ja muszę mieć tę całą forszę. Od tego moje życie...” Obraz ten uświadamia jednak sposób widzenia Żydów jako przedstawicieli narodu skazanego na śmierć. Pokazuje specyfikę też wojennej moralności. Wprawdzie w interesach bohater wydaje się bezwzględny, to w momencie, gdy zagrożone jest życie Drugiego, rezygnuje z zysku. W polskim kinie o Zagładzie stosunkowo rzadko pojawiają się Niemcy jako tropiący i poszukujący Żydów poza gettem. Interwenują wyłącznie w przypadku, gdy ktoś zostaje zadenuncjowany przez Polaków. Niemcy są więc realnym, lecz odległym zagrożeniem, niebezpieczeństwo niesie z sobą kontakt z sąsiadem, przypadkowo spotkany na ulicy człowiek, partner w interesach. Specyfikę tych relacji oddaje w skondensowanej formie etiuda Skolimowskiego. Nabiera ona wymiaru symbolicznego dzięki pomysłowi osadzenia akcji w wesołym miasteczku. Znaczna jej część rozgrywa się na karuzeli, finałowi przyglądamy się z jej gondoli. Co jakiś czas sąsiednie krzeselko przysłania kadr. Iwona Grodź, autorka monografii Jerzego Skolimowskiego, dostrzega w filmie *Pieniądże albo życie* aluzję do znanego tropu literackiego, czy raczej kulturowego, karuzeli, który wielokrotnie, choćby w wierszu Czesława Miłosza *Campo di Fiori*[21], pojawia się w polskiej sztuce o Zagładzie[22]. Karuzela stojąca, i wedle wielu relacji wciąż działająca w pierwszych dniach powstania, przy placu Krasieńskiego, tuż przy murze getta, stała się znakiem obojętności Polaków. Sceneria oraz symboliczny rekwizyt pozwalają tę krótką opowieść wypełnić metaforycznymi znaczeniami. W ostatnim ujęciu przyglądamy się zderzeniom z góry, z dużego dystansu, ale co chwilę kadr wypełnia krzeselko karuzeli. Nawet wówczas nie możemy więc objąć całej sytuacji i jej sensów bowiem zawsze pojawia się coś, co nam w tym przeszkadza, choć często sami tę przeszkodę ustanawiamy.

Wątek relacji polsko-żydowskich znajduje kontynuację w etiudzie Andrzeja Trzosa. O głównym bohaterze, Bolku, od początku wiemy, że jest Żydem. W pierwszych ujęciach etiudy w zatłoczonym pociągu zdejmuje z ramienia przepaskę z gwiazdą Dawida. Schronienia udziela mu w swym wiejskim domu profesor. Mężczyzna pracuje w kuźni. Po wsi krąży przedstawiciel władzy z werblistą, ogłaszając informacje o karze śmierci, która grozi za przechowywanie Żydów.

[21] „Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki.
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wzlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.
Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali skrawki w powietrzu

Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.”
Cz. Miłosz, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1996, s. 44.

[22] Drugi trop interpretacyjny prowadzi do wiersza Jerzego Skolimowskiego zatytułowanego *Wesołe miasteczko*. I. Grodź, *Ludzie polskiego kina: Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010, s. 38.

Profesor wzywa Bolesława na rozmowę. Rozpoczyna ją od pytania o koło, nad którym pracuje Bolesław. Rozmawiają o działaniu aspiiryny. Profesor przyjmuje poważniejszy ton:

- A pan wierzy?
- Nie.
- To dziwne. To rzadki wypadek wśród nas – Polaków. Polak niewierzący...? Panie Bolku, czy pan będzie ze mną szczery? Żyda ukrywałby Pan?
- Dlaczego pan pyta? Nie.

Sam Profesor stracił już jednak wiarę, nie wierzy w ludzi. Obawia się ich reakcji. Dla zachowania pozorów prosi, by od czasu do czasu Bolek wstąpił do kościoła: „Widzi pan, to niewielka wieś...”. Pozwala mu zostać, choć nie ma już złudzeń, co do jego pochodzenia. Znowu Niemcy są odległym zagrożeniem, obecnym w wiejskiej rzeczywistości wyłącznie za sprawą ustanawianego przez nich prawa. Dla bohatera niebezpieczni są przede wszystkim sąsiedzi, dla których pozostaje obcym i w których może budzić zainteresowanie podszyte złymi intencjami.

W kolejnej dekadzie, po wydarzeniach wojny sześciodniowej i Marca 1968 roku szczególnie dotkliwie odbijających się na funkcjonowaniu Szkoły^[23], temat Holocaustu jest nieomal nieobecny w etiudach. Również w głównym nurcie kina pojawia się rzadko i raczej w formach zmetaforyzowanych, parabolicznych jako wątek poboczny w dokumentach i filmie animowanym. Jest natomiast zupełnie nieobecny jako temat tabu w filmach kinowych pełnometrażowych. Pojawia się w nich wyłącznie jako tło lub kontekst. Bywa traktowany metaforycznie czy symbolicznie, czego przykładem *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha Jerzego Hasa czy *Szpital Przemienienia* (1979) Edwarda Żebrowskiego. Brak etiud o Holocaustu w tej dekadzie wydaje się jednak nie wynikać tylko z zakazów cenzuralnych, ale przede wszystkim z całkowitego wykluczenia tej problematyki z kulturowego dyskursu w ówczesnej Polsce. Wątek ten powraca w latach osiemdziesiątych. Szczególny wzrost zainteresowania można zaobserwować po światowej premierze filmu Claude'a Lanzmanna *Shoah* w roku 1987^[24], który podejmuje wątek tak silnie obecny w polskich filmie o Zagładzie: relacji pomiędzy Polakami a Żydami, ale robi to w sposób całkowicie odmienny niż ten, który dominował

[23] Rok 1968 w historii Szkoły to moment szczególnie dramatyczny. W diariuszu prezentującym historię Szkoły czytamy: „Kwiecień – W ramach pomarcowych represji Minister Kultury i Sztuki odwołał ze stanowiska rektora PWSTiF Jerzego Toeplitza oraz ze stanowisk prorektorów Romana Wajdowicza i Stanisława Wohla. Czerwiec – Wstrzymano przyjęcia na wydziały: reżyserii i operatorski PWSTiF”. *1948–1998. 50 lat łódzkiej Szkoły Filmowej*, red. J. Lemann, Łódź 1998, s. 186. Represje spotkały wielu wykładowców Szkoły, m.in. Jerzego Bossaka, którego usunięto ze stanowiska

dziekana Wydziału Reżyserii i odebrano kierownicze funkcje w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie oraz Zespołu Filmowego „Kamera”, czy Kurta Webera, który wyemigrował do Niemiec w roku 1969.

[24] W 1986 roku TVP pokazała okrojoną wersję filmu, z której można było wnioskować, iż głównym tematem *Shoah* jest polski antysemityzm. W zamian za zgodę na tę emisję, pełną wersję pokazano tylko w jednym z warszawskich kin. W reakcji na zagrażające publikacje na temat dokumentu Lanzmanna

w polskim kinie. Drugim bodźcem intelektualnym dla twórców w połowie lat 80. był z pewnością tekst Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*, który ukazał się na łamach „Tygodnika Powszechnego” w roku 1987^[25] i wywołał bodaj pierwszą w Polsce powojennej dyskusję nad postawami Polaków wobec swych żydowskich sąsiadów i kondycją moralną społeczeństwa czasów wojny. Znaczące utwory powstają więc dopiero w dekadzie poprzedzającej odzyskanie niepodległości, na przykład *Kartka z podróży* Waldemara Dzikiego (1984) czy *Dekalog VIII* Krzysztofa Kieślowskiego (1988). Już wówczas pojawi się przekonanie o konieczności przepracowania tematu relacji polsko-żydowskich w okresie wojny. Temat ten stanie się jednak wyraźniej obecny w polskim filmie dokumentalnym i fabularnym dopiero od początku lat dziewięćdziesiątych. Marek Haltof konstatuje:

Od powrotu demokracji w Europie Środkowej pojawiło się wiele filmów fabularnych i dokumentalnych, prac literackich i dysertacji akademickich poświęconych Żydom. Liczba dzieł poświęconych stosunkom polsko-żydowskim nie ma precedensu, co zwykle uważa się za przejaw zdecydowanej woli uporania się ze skomplikowaną i często wypieraną przeszłością.^[26]

rozgorzała w polskiej prasie oficjalnej i podziemnej gorąca dyskusja na temat postaw Polaków wobec Żydów w okresie wojny. Zdecydowana większość głosów była wobec filmu krytyczna. Jak pisze Michael C. Steinlauf potępiano go „jako niesprawiedliwe oskarżenie skierowane przeciwko Polakom, które wymagało od nich obrony narodowego honoru i moralności. [...] Film atakowano za dobór świadków «brudnych» i «prymitywnych», za rzekome manipulowanie nimi i za pomijanie świadectw tych, którzy zaangażowali się w ratowanie Żydów”. M.C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polską pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 129.

Dla przeciwwagi podkreślano więc wizerunek Polaka jako Sprawiedliwego wśród Narodów Świata, czego ślady odnajdujemy również w głównym nurcie kina, np. *Ocalale w pamięci*, reż. Zbigniew Raplewski, 1987. Dyskusja ta sprawiła jednak, że coraz rzadziej stawiano w Polsce znak równości pomiędzy wojennym losem Żydów i Polaków. Emisja pełnej wersji filmu odbyła się dopiero w roku 1997 w telewizji Canal+.

[25] Esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* ukazał się po raz pierwszy na łamach „Tygodnika Powszechnego” 1987, nr 2. W 2008 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazało się wznowione książkowe wydanie eseju z komentarzami: J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008. Na stronie internetowej „Tygodnika Powszechnego” czytamy: „To był najważniejszy artykuł w historii Tygodnika Powszechnego, odegrał wielką rolę w his-

torii dialogu polsko-żydowskiego. Błoński analizuje dwa wiersze Miłosza o zagładzie Getta. Powszechnie znany *Campo di Fiori*, i drugi, pochodzący z roku 1943, mniej jednoznaczny, trudny, «straszny, bo pełen lęku». To ten drugi wiersz zainspirował Jana Błońskiego do napisania poniższego artykułu. Artykuł wywołał burzę, co nie może dziwić, naruszał bowiem głęboko zakorzenione stereotypy polskiego myślenia.” <http://tygodnik.onet.pl/30,0,21303,7,artykul.html> (data odczytu: 21.03.2011)

[26] M. Haltof, *Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002, s. 271. Dopiero jednak po dwudziestu latach od przełomu 1989 roku podejmowane są pierwsze próby przygotowania filmografii polskich filmów o Zagładzie, a w książkach obejmujących szersze tematy pojawiają się rozdziały opisujące filmowe ujęcia Holocaustu, np. M. Haltof, *Pamięć Holocaustu i obraz Żydów w powojennym kinie polskim*, w: idem, *Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002; M. Hendrykowska, *Shoah znaczy Zagłada*, w: idem, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania* (książka w przygotowaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu). Pierwsze monografie tematu są przygotowywane: J. Preizner, *Kamień na macewie. Obrazy Holocaustu w polskim kinie*, Wydawnictwo Austeria oraz K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, (książka w przygotowaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu).

W filmach szkolnych – zarówno krótkich etiudach, jak i pełnometrażowych – z lat osiemdziesiątych widoczna jest tendencja do ujęć poetyckich i metaforycznych. Na marginesie warto zauważyć, że krótka forma sprzyja rozwiązaniom konstrukcyjnym o wyraźnym porządku naddanym:

Kolejne ujęcia i sceny składają się w takim filmie na poetycką ze istoty swej strukturę montażową. [...] Poetycki charakter małej formy filmowej, czyli właściwa jej estetyka polega na przypominających wiersz lub prozę poetycką ciągłych reminiscencjach, powrotach, wielokrotnych nawiązaniach do segmentów utworu wcześniej wprowadzonych, a także – patrząc z drugiej strony – na antycypacjach segmentów oczekiwanych, mających dopiero pojawić się w dalszej części filmu.[27]

Nawet w filmach dokumentalnych, jak *Kwiecień 19 (1943-1983)* Filipa Żylbera czy *Moja chwila ciszy* Renaty Mazur z 1986 roku, do głosu dochodzi ton liryczny. Film Mazur nosi roboczy tytuł *Nostalgia*, który celnie charakteryzuje jego temat. Jego bohaterem jest emigrant żydowski z Polski mieszkający w Paryżu. Już z pierwszych słów prowadzonego z OFF-u monologu dowiadujemy się, że mężczyzna tęskni za Warszawą, że w Paryżu przytłacza go samotność, poczucie wyobcowania. Zawieszony pomiędzy dwoma krajami, pomiędzy dwoma państwami wprost formułuje pytanie o tożsamość: „Więc właściwie, kim jestem?” Odpowiedzi zdaje się szukać przede wszystkim w bliskim mu miejscu w Warszawie, przy Hożej 7, gdzie doświadcza duchowej obecności matki. Odwiedza tę kamienicę, to mieszkanie tak, jak inni odwiedzają rodzinne groby:

Grobów rodzinnych nie mam, bo wszyscy członkowie mojej rodziny przeszli przez komin w Treblince. [...] Nigdy nie ma nikogo na tej klatce schodowej. Byłem sam. Są poręcze. Nie było świadków. Zawsze ją mogłem pocałować, pogłaskać, pomyśleć coś. I tak jakbym na cmentarzu był.

Bohater dotyka poręczy przy schodach: „Poręcz, ręka – no więc wiesz – to jest ta łączność z ręką matki. Ona dotykała tej poręczy, ja jej dotykałam... Całuję – całuję jej rękę. Przez tą poręcz. Ta poręcz jest naszą łącznością”. W ostatnich słowach wspomina o starości: „Umrzeć to błaha sprawa, ale się starzeć... ale się starzeć...”. Autorka w funkcji symbolicznej wykorzystuje pustą przestrzeń klatki schodowej i mieszkania. Wprowadza subtelną inscenizację (w pokoju pojawia się młoda kobieta-matka), by wzmocnić wrażenie opuszczenia i samotności bohatera. Lejtmotywnym filmu jest cisza.

W stronę metafory zmierza również film Piotra Mikuckiego *Ostatnia niedziela*. Twórcy filmują z pozoru zwyczajne sceny w dużej miejskiej kamienicy. Dzieci bawią się na podwórku, podglądają dorosłych, ktoś czeka na kogoś, jakaś para się całuje, dozorca zamiata podwórko. Nagle słychać brzęk tłuczonego szkła: ktoś wybił szybę. Pojawia się policjant. Grupa Żydów stoi na podwórku, kamera zatrzymuje się na dłoniach jednego z nich i ukazuje biegnący od nich ku

[27] M. Hendrykowski, op.cit., s. 64.

murowi drut kolczasty. W scenach tych nie uczestniczą ludzie, lecz kukły. W kamienicy nie ma już ludzi. Zachowały się jedynie ich zdjęcia. Cztery portretowe fotografie dzieci patrzących w niebo otwierają film. Pod koniec pojawiają się ponownie i zostają zestawione z ujęciami podobnie upozowanych kukieł. Zaczyna padać deszcz. Film zamyka seria fotografii ukazujących ludzi na ulicach. Pośród nich raz jeszcze pojawia się ujęcie kobiety-kukły tak zestawione z fotografiami, że odnosimy wrażenie, iż kobieta patrzy na matkę z dzieckiem na zdjęciu. Tematem tego filmu, podobnie jak dokumentu Renaty Mazur, jest brak, pustka, jaka została po „ostatniej niedzieli”. Umieszczenie kukieł w miejsce bohaterów-aktorów sprawia, że ów brak jest jeszcze bardziej dojmujący. Próba wskrzeszenia dawnej rzeczywistości okazuje się niemożliwa. Na tym wykreowanym świecie pojawiają się bowiem rysy zdradzające jego nieprawdziwość, uświadamiające widzowi, że nie ma w nim życia.

Temat Holocaustu powraca w etiudach z początku lat dziewięćdziesiątych kilkakrotnie, ale już kolejne debaty prowadzone w wolnej Polsce, a wywoływane głównie przez książki Jana Tomasza Grossa, nie znajdują odbicia w pracach studentów Szkoły Filmowej[28]. Ostatni znaczący film, który temat ten podejmuje wprost, pochodzi z końca lat dziewięćdziesiątych. W pierwszej dekadzie XXI wieku Zagłada niezwykle rzadko pojawiała się jako temat filmów szkolnych. Warto jednak zaznaczyć, że temat ten powracał w twórczości niedawnych absolwentów PWSFTviT[29].

Pomiędzy kinem głównego nurtu a filmami szkolnymi istnieją nie tylko podobieństwa sprowadzające się do częstszego w pewnych okresach historycznych podejmowania tego wątku, do przemian formy wynikających ze zmian w technice i poetyce kina w ogóle, ale i z oddalenia i przepracowania tematu. W obu nurtach widoczne jest skupienie nie tyle na Zagładzie narodu żydowskiego, na jej kolejnych

[28] Odnotować należy, że książki Grossa nie wywoływały też mocnego rezonansu w kinie głównego nurtu. Przykładem filmu, który bezpośrednio koresponduje z pracami autora *Złotych żniw* jest dokument *Sąsiedzi* Agnieszki Arnold (2001). Na uwagę zasługuje jednak fakt, że tematy podejmowane w książkach Grossa nie były obce polskiemu kinu, czego najlepszym dowodem film Yurka Bogayevicza *Boże skrawki* (2001), w którym pojawia się wątek okradania przez polskich chłopów zbiegów z transportów do obozów śmierci. Trudne tematy, o których pisze Gross już wcześniej istniały w polskim kinie dokumentalnym, choćby w filmie Marcela Łozińskiego *Świadkowie* (1986) o pogromie kieleckim, czy *Miejsce urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego opowiadającego o okolicznościach śmierci Abrahama Grynberga zamordowanego przez polskiego chłopca. Ciekawym przykładem jest również film Jana Jakuba Kolskiego *Pogrzeb kartofla* (1991),

którego bohater Mateusz wraca do swej wsi z obozu koncentracyjnego. Zostaje jako domniemany Żyd odrzucony przez mieszkańców, którzy wcześniej rozkradli jego dobytek i przyczynili się do śmierci syna. [29] Przykładem jest znakomity dokument Justyny Łuczaj-Sulej *Archiwum istnień* z 2009 roku, dla którego inspiracją były materiały z lat 1941-1944 opracowywane przez nazistowskich antropologów z Sekcji Ras i Ludoznawstwa Instytutu Niemieckich Prac na Wschodzie. Nazistowscy antropolodzy poszukiwali wśród mieszkańców Polski przedstawicieli czystej rasy aryjskiej. Apogeum absurdu zostaje osiągnięte w tarnowskim getcie, gdzie antropolodzy szukają aryjczyków wśród skazanych na śmierć Żydów. Po latach bohaterowie filmu, poddani wówczas przymusowym badaniom, oglądają swoje fotografie, fotografie bliskich i inne materiały zgromadzone na ich temat.



etapach, na jej przebiegu, ile na relacjach polsko-żydowskich. Wyłaniający się z etiud szkolnych obraz tych relacji jest złożony. Niewiele, znacznie mniej niż w kinie nurtu głównego, jest wśród nich filmów, które mówią wyłącznie o Polakach jako Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Skomplikowane stosunki Polaków z żydowskimi sąsiadami udaje się niekiedy studentom ująć w w metaforycznym skrócie. Zrealizowany w połowie lat osiemdziesiątych film Andrzeja Deca *Jakub* (1986) o chłopcu ukrywającym się w szafie zamyka scena ukazująca Jakuba stojącego przy oknie. Malec od dłuższego czasu przebywający w zamknięciu z tęsknotą patrzy przez uchyloną firankę na dzieci biegające po podwórku. Chłopcy bawią się w wojnę. W pewnym momencie najstarszy z nich, zapewne przywódca „bandy”, dostrzega Jakuba. Dzieci rzucają kamieniem w szybę. Chłopiec krwawi i wylękniony ucieka do szafy.

Jakub

W polskim kinie o Zagładzie bardzo często pojawiają się bohaterowie dziecięcy. Jedną z motywacji wyboru bohatera dziecięcego jest z pewnością pozorna łatwość, z jaką za pomocą krzywdzonego na ekranie dziecka można wzbudzić litość (np. *Droga za wsią* Jerzego Popiela-Popiołka). Funkcje postaci dziecięcych w filmach o Zagładzie wydają się jednak bardziej złożone. Ich obecność pozwala nie tylko na wzbudzenie współczucia, ale prowadzić może do podjęcia próby współodczuwania. Dziecko ze swoim brakiem życiowego doświad-

czenia, brakiem wiedzy i wielu umiejętności staje się bowiem pomostem pomiędzy doświadczeniem Zagłady niewyjaśnialnym za pomocą wypracowanych przez cywilizację i kulturę narzędzi a nami, współczesnymi, którzy przed tym doświadczeniem stawać mogą w roli dzieci właśnie^[30]. Trzecią wreszcie funkcją bohaterów dziecięcych w głównym nurcie kina o Zagładzie wydaje się rola „lakmusowego papierka”, sprawdzającego relacje społeczne, ostatecznego probierza moralności. W tej roli pojawiają się dzieci w etiudzie *Nie bój się* Filipa Zylbera czy *Jakub* Andrzeja Deca.

Choć we wszystkich tych funkcjach dziecko pojawia się w filmach szkolnych, to podobnie, jak „kino dorosłe”, film szkolny rzadko podejmuje wyzwanie spojrzenia na Zagładę jego oczyma. Do wyjątków należy średniometrażowy film absolutoryjny Jacka Kowalczyka *Głód* (1985), który opowiada historię mieszkającego w getcie Joachima. Ojciec chłopca umiera. Joachim długo waha się, czy wykorzystać kartki żywnościowe ojca. Przygląda się wszechobecnej w getcie śmierci, widzi umierających sąsiadów, oszalałych z głodu i strachu ludzi. Szuka pocieszenia i usprawiedliwienia dla oszustwa i świętokradztwa, którego zamierza się dopuścić. Bohater prowadzi w filmie długi wewnętrzny monolog, w którym wspomina i snuje refleksje:

Ojciec Makska mówił, że Uri wróci, że jest z nami, że się trzeba modlić. Bóg jest we wszystkich rzeczach i ludziach, tak jakbyśmy wszyscy byli tym Bogiem. Ale to niemożliwe, bo bogowie nie muszą jeść. Nawet trochę. Bogowie się nie boją.

W końcu chłopiec sadza ojca na wózku, drutuje mu dłonie i nogi, by się nie osunął i rusza w stronę stołówki. Zdarzenia od pierwszych ujęć ukazywane są oczyma chłopca, on jest głównym bohaterem i narratorem filmu. Wsublimowana praca kamery Krzysztofa Ptaka oddaje jego emocje, jego skupienie na detalu, jego sposób widzenia. Stąd w filmie na pozór realistycznym sceny (np. spowita w gęstej parze i odrealniona za pomocą dźwięku łaźnia) bliskie w sposobie realizacji sensorym wizjom, stąd kilkakrotnie zastosowane zwolnione tempo. Perspektywa dziecka sugerowana jest już w pierwszych ujęciach filmu ukazujących najpierw fotografie z getta, zdjęcia ulic, ludzi, do których dodano szmery (gwar, tętent kopyt), w kolejnych pojawiają się portrety dzieci, ponownie wykadrowane, by można było przyjrzeć się ich twarzom.

W etiudach o Holocauście powracają podobne wątki tematyczne, podobna optyka i symbole jak w kinie nurtu głównego. Są też jednak istotne różnice. Należy do nich przede wszystkim znaczenie większe niż w przypadku głównego nurtu kina, swoboda artystyczna,

[30] „Aby wniknąć w rzeczywistość Zagłady, trzeba zawiesić istnienie znanego nam świata, wraz z jego założeniami etycznymi, aksjologicznymi, a nawet ontologicznymi. W pełni tego zrealizować się nie sposób, ale świadectwa dzieciństwa Holocaustu otwierają przed czytelnikiem pewną drogę”. J. Kowalska-Leder,

Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego, Wrocław 2009, s. 328. Szerzej o bohaterach dziecięcych polskich filmów o Zagładzie piszę w rozdziale *Twarzą w twarz* przygotowywanej monografii *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*.



jaka towarzyszyła powstawaniu tych filmów. Mam na myśli rozmaite warunki zewnętrzne, które jednak w sposób znaczący wpływały na kształt filmów, przede wszystkim zdecydowanie mniejsze zainteresowanie cenzury, o czym już wspomniałam, oraz większa łatwość w naruszaniu społecznego tabu. Wynika ona po części z wieku autorów, ale częściowo również z tego, że etiudy powstają niejako na uboczu oficjalnych dyskursów społecznych, historycznych, kulturowych i w związku z tym nie podlegają wszystkim ich regułom i ograniczeniom „kina dorosłego”. Skłaniało to do poszukiwania nowych środków wyrazy, do eksperymentowania z formą. Warto bowiem wspomnieć, że poza nielicznymi wyjątkami, do których należy etiuda *Droga za wsią*, filmy szkolne podejmują podobne tematy i wątki z historii Shoah, co kino nurtu głównego. Właściwie nie naruszają tabu, rzadko podejmują tematy trudne i ryzykowne. Ich szczególny charakter polega na nieustannym, znacznie odważniejszym, poszukiwaniu rozwiązań formalnych.

Głód

Wśród etiud, inaczej niż w polskich filmach realizowanych poza Szkołą, dominują utwory o charakterze fabularnym. W dokumentach szkolnych zaś wyraźniej dochodzi do głosu skłonność do eksperymentu i tworzenia struktur hybrydowych, łączących elementy tradycyjnego dokumentu, jak wypowiedź bohatera do kamery, z fragmentami inscenizowanymi. Wyraźne jest również ciążenie

w kierunku poszukiwania języka poetyckiego, dzięki czemu nawet z pozoru zwyczajny zapis obchodów rocznicowych staje się swoistą metaforą. Przykładem takiego rozwiązania jest film Filipa Żylbera *Kwiecień 19 (1943–83)*. Ramę konstrukcyjną etiudy stanowią współczesne ujęcia reportażowe z obchodów czterdziestej rocznicy powstania w getcie warszawskim. Wypełniają ją archiwalne zdjęcia i ujęcia dzisiejszej stolicy jako miasta opuszczonego, eksponujące brak, próżnię, jaka pozostała po wymordowanym narodzie. Obrazom tym towarzyszy odczytywany zza kadru poemat Icchaka Kacnelsona *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*:

Jakże mam śpiewać? Świat cały obrócił mi się w pustynię!
 Jak grać mam, kiedy daremnie ręka podźwignąć się sili?
 Gdzieżeście, moi umarli? W śmieciach was szukam i glinie,
 I w każdej garstce popiołu. Gdzieżeście mi się zgubili?[31]

Włączenie tego poematu w strukturę filmu nadaje mu ton elegijny, ale nie tylko – wywołuje również refleksję nad możliwościami znalezienia właściwego języka katastrofy.

Przyjrzymy się trzem szczególnym ze względu na artystyczne walory realizacjom szkolnym reprezentującym różne, powracające w etiudach, podejścia do tematyki Zagłady.

Zbliżenie I
 – *Coś mi zabrano*,
 reż. Marcin
 Krzyszałowicz
 (1999)

Film Marcina Krzyszałowicza rozpoczyna się, jak wiele filmów dokumentalnych o Zagładzie, sekwencją ujęć archiwalnych. Oglądamy fragment niemieckiej kroniki propagandowej *Wochenschau* mówiący o przejściu władzy nad Krakowem przez Hansa Franka. W toku narracji komentator kroniki kilkakrotnie podkreśla niemieckość miasta, jego rzekomo rdzennie germańską przeszłość. Kronika, powracająca w etiudzie trzykrotnie, stanowi jeden z trzech porządków narracyjnych. Drugi – to wypowiedzi bohaterki, Anny Stein, wprost do kamery lub jej OFF zmontowany z ujęciami ukazującymi kobietę w przestrzeni miasta. Trzeci porządek to inscenizowane ujęcia z udziałem pary aktorów. W początkowej części filmu porządki te są wyraźnie rozdzielane i granice pomiędzy światami przedstawionymi o zróżnicowanym statusie ontologicznym zostają zachowane. Za sprawą zderzenia archiwaliów z punktem widzenia wspominającej bohaterki do filmu wprowadzone zostają dwa ciągi czasowe: przeszłość – czas wojny prezentowany poprzez fragmenty kroniki i w scenach fikcyjnych oraz współczesność – perspektywa, z jakiej opowiada kobieta.

W toku filmowej narracji wskazane porządki zaczynają się na siebie nakładać. Tuż za archiwalnym prologiem pojawia się jedyny w filmie odautorski komentarz. Jego zadaniem jest wprowadzenie widza w sytuację, zarysowanie tła zdarzeń:

Wiosną 1940 roku wyznaczono w Krakowie dzielnicę niemiecką. Potem rozpoczęto wysiedlanie z niej Polaków. Przez pewien czas w centrum mia-

[31] I. Kacnelson, op.cit., s. 15.

sta było dużo pustych mieszkań. Dostęp do nich był swobodny, bo ci, którzy opuścili mieszkania, musieli zostawić je otwarte.

Słowom tym towarzyszą współcześnie zrealizowane ujęcia wewnątrz pustego mieszkania. Przed kamerą otwierają się drzwi do pokoi. Reżyser daje w ten sposób pierwszy sygnał pogłębiającej się w filmie integracji czasoprzestrzeni. Następną sceną, nakręconą w tramwaju, wprowadza bohaterkę, która rozpoczyna swą opowieść od stwierdzenia, że nigdy nie wyszła za mąż, że nie urodziła dziecka, gdyż obawiała się, że może je spotkać to, co spotkało ją. Anna Steina opowiada o swej pierwszej miłości – związku Żydówki na aryjskich papierach z niemieckim oficerem. Próbuje wyjaśnić przyczyny narodzin najważniejszej w jej życiu, a jednocześnie od początku skazanej na klęskę, miłości. Jej narracja przybiera formę konfesyjną. Stein nieustannie zaznacza ambiwalencję swych uczuć, w których przejawiał się strach, potrzeba bliskości i przeżycia czegoś szczególnego, bo nic więcej jej już nie spotka. Wspomina chwilę oczekiwania na ukochanego i wielki ciężar, jakim była dla niej ta miłość.

Czego ja chciałam wtedy? I teraz powiem coś, za co będę potępiana. Ja chciałam, żeby ta wojna trwała. Ponieważ to, ten fakt, pozwalał mi na bycie z nim. [...] Przeżyłam coś, co zaważyło na całym moim życiu, co dźwigam do dziś. I co mi pewnie będzie jeszcze policzone, ale jeszcze nie wiem, czy jako dobre, czy jako złe.

Wyznaniom tym towarzyszą inscenizowane ujęcia ukazujące spotykającą się w mieszkaniu parę kochanków. W tym samym mieszkaniu pojawia się również bohaterka. Jej obecność w tej przestrzeni sprawia, że oba porządki czasowe (przeszłość i przyszłość) i ontologiczne (przedstawienie fikcjonalne i niefikcjonalne) zostają zespolone. Innym zabiegiem, bardziej konwencjonalnym, służącym owemu łączeniu płaszczyzn narracji, jest kilkukrotne stosowanie przenikania.

Hybrydowa forma, którą posłużył się Krzyształowicz, powoduje, że historia Anny Stein wpisana zostaje w jeszcze jedną konwencję opowiadania – w porządek melodramatyczny. Autor świadomie wykorzystuje w tym celu stylistykę ujęć inscenizowanych i muzykę w istotny sposób kształtującą emocjonalny odbiór filmu. Jedną z scen ukazuje młodą dziewczynę jadącą dorożką. Jej twarz oddaje uniesienie, nieobecność duchową. Kobieta wbiega po schodach do mieszkania. Czeką na nią mężczyźni w mundurze. Traktuje ją czule, z miłością. Sceny te pozbawione słów, opatrzone zostały wyłącznie muzyką i szmerami. Rodem z melodramatu jest jednak nie tylko emocjonalny ton filmu, ale również spodziewane zakończenie opowieści, miłość niemożliwa jako motor działań bohaterów, historia jako tło determinujące ich zachowania i decyzje.

Zbliżenia II
 – analiza filmu
Podróż, reż. Paweł
 Łoziński (1991)

Fabularna etiuda Pawła Łozińskiego ze zdjęciami Artura Reinhardta powstała według opowiadania Henryka Grynberga *Żydowska wojna*[32]. Na ekranie widzimy jeden z momentów przełomowych z opowiadania Grynberga. Czas izolacji bohaterów w leśnej ziemiance dobiega końca. Pierwsze ujęcia filmu pokazują ludzi leżących obok siebie, ciasno, na małej przestrzeni. Panuje ciemność i wilgoć. Kamera ukazuje kolejno twarze śpiących, księgę i dłoń, po których wędrują karaluchy. Tylko jeden mężczyzna i kobieta nie są pogrążeni we śnie, szepczą:

- Ja już tu dłużej nie wytrzymam.
- Ja wiem. Kupię dokument i pojedziesz do miasta.
- A ty? Tam każdy mnie rozpozna. Ja tu zostaję.

Od portretowego ujęcia pary bohaterów przechodzimy do kadru ukazującego śpiącego chłopca. Kolejne ujęcie zrealizowane zostało z zewnątrz. Ziemianka jest skrzętnie ukryta. Nagle jednak dostrzegamy, że ziemia i trawa się poruszają. Po chwili ktoś unosi klapę i spod ziemi wychodzi kolejno kilka osób brudnych i wyczerpanych. Na leśnej polanie fotograf przygotowuje aparat, a ludzie z ziemianki cheszą się, myją, przebierają. Chłopiec pyta matkę, dlaczego on, mimo że jest podobny do ojca, może jechać, a tata nie. Matka daje fotografowi zegarek za zrobienie zdjęcia synowi i jej, gdy mężczyzna czeka nadal, zdejmując z palca obrączkę. Z oddali dobiega dźwięk motoru, Żydzi zaczynają uciekać, rzucają się na ziemię. Gdy warkot oddala się, fotograf kontynuuje pracę. Chłopiec pozuje, czyjeś ręce wkładają mu na szyję łańcuszek z krzyżykiem. Pozuje matka. Na tle białego prześcieradła odcinają się ciemne powiewające włosy i ciemne, smutne oczy. Chłopiec ciągnie ojca w stronę prześcieradła. Wrzuca jakiś skarb ze swej kieszeni do rozłożonej szkatułki fotografa. Mężczyzna zgadza się zrobić zdjęcie. W scenie zamykającej etiudę widzimy tylko dłonie fotografa wywołującego w ciemni zdjęcia. Na papierze zanurzonym w odczynnikach pojawia się stopniowo twarz chłopca. Do ciemni wchodzi Niemiec z psem. Kuweta spada na podłogę, zdjęcia – jedne wywołane, inne tylko z zarysem twarzy bohaterów – rozsypują się po podłodze. Niemiec pogania fotografa, ale kamera nie koncentruje się już na momencie aresztowania, zatrzymuje się na fotografiach matki i chłopca. Następuje ściemnienie.

Etiuda ta wskazuje na dwie charakterystyczne cechy wielu szkolnych filmów o Zagładzie. Jej bohaterem jest dziecko i to z jego perspektywy przyglądamy się działaniom na leśnej polanie. Chłopiec chodzi pomiędzy drzewami, patrzy na swych towarzyszy z ziemianki. Zwraca się do ojca, matki i fotografa. Od początku możemy odnieść wrażenie, że jego obecność motywuje parę bohaterów do działania. Gdy w ziemiance rozmawiają o możliwości ocalenia, patrzą na

[32] Bohaterem *Miejsca urodzenia* Pawła Łozińskiego jest Henryk Grynberg. Łódzka Szkoła Filmowa współprodukcowała film. W 1993 roku autor *Żydow-*

skiej wojny wydał książkę *Dziedzictwo*, która powstała w oparciu o doświadczenia z realizacji dokumentu.

śpiącego chłopca. Za jego sprawą i ojciec zdecydował się na zrobienie zdjęcia do dokumentów i tym samym otworzył sobie drogę do ucieczki.

Drugim motywem pojawiającym się zarówno w etiudach szkolnych, jak i w głównym nurcie kina o Holocauście jest fotografia. W etiudzie Łozińskiego akt fotografowania i same zdjęcia są jednak ukazane inaczej niż zwykle. W wielu filmach wykorzystywane są archiwalia, czy przywoływany opresyjny charakter spojrzenia nazistowskiego wpisanego w fotografię i materiały filmowe czasów wojny. W *Podróży* zdjęcie oznacza nadzieję na lepsze warunki życia i szansę na przetrwanie. Przebieg fabuły sprawia jednak, że ta szansa zostaje stracona. Niewyraźne, wylaniające się dopiero z fotograficznego papieru rysy twarzy bohaterów mogą być ostatnim świadectwem ich obecności. Końcowe ściemnienie, przed napisami staje się znakiem losu bohaterów, ale i znakiem pogrążenia w zbiorowej niepamięci. Łoziński koncentruje się na momencie wykonywania zdjęć. W monotonnym porządku dni i nocy ludzi odizolowanych, zastraszonych, brudnych i zawszonych jest to chwila odświętna, dlatego tak starannie przygotowują się do zdjęcia. Wiedzą też, że wygląd uwieczniony na tych fotografiach będzie już wkrótce decydował o wiarygodności dokumentów – rozstrzygał o życiu i śmierci. W ujęciach ukazujących fotografowanego chłopca, widzimy jego twarz w obiektywie aparatu, który przypomina celownik karabinu. Być może jest w tej scenie antycypacja losu chłopca, a być może jest ona zapisem świadomości o przerażającej sile fotografii, która ocala lub zabija.

Impresję filmową *Z podniesionymi rękami* otwiera ujęcie ukazujące obiektyw kamery filmowej. Zamyka zaś znane zdjęcie z raportu Jürgena Stroopa, które było inspiracją dla filmu. Przedstawia ono grupę mieszkańców getta stojących z podniesionymi rękami. Z prawej strony kadru znajduje się niemiecki żołnierz z bronią w ręku, w jego miejscu centralnym mały chłopiec w czapce^[33]. Janina Struk opisując tę fotografię, zauważa:

[33] „Zdjęcie, które obiegło cały świat: schwytani Żydzi po łufami członków SD. Mała dziewczynka po lewej to Hanka Lamet – stoi obok matki, Matyldy (kobieta druga od lewej). Chłopiec niosący plecak zidentyfikowany został jako Leo Kartuziński, a kobieta przed nim to Chana Zeilinwarger. Niektórzy rozpoznają w chłopcu z tyłu Artura Domb Semiontek, Issraela Rodla lub Leviego Zeilinwargera, ale nikt tej identyfikacji do końca nie jest pewien... Po wojnie, na podstawie tej właśnie fotografii rozpoznano SS-Rottenführera Josefa Blösche (sadystyczny morderca, przezywany w getcie „Frankensteinem”, mierzy ze Schmeissera do chłopca). [...] I miliony ludzi były przekonane, że ten mały chłopczyk ze słynnego

zdjęcia został również zamordowany. „Washington Post” komentował: «Nie ma wątpliwości, ten chłopiec, jak miliony innych Żydów, został zamordowany przez Nazi...» Ale po kilku dekadach ten chłopiec został znaleziony – Tsvi C. Nussbaum, fizjolog żyjący w Rockland County w stanie Nowy Jork powiedział, że to on jest tym siedmioletnim chłopcem. Opowiedział, jak on i jego ciotka zostali aresztowani przed frontem hotelu w Warszawie, gdzie Żydzi z zagranicznymi paszportami byli zgromadzeni, cały czas szukając drogi i nadziei na ucieczkę z Polski. Zapamiętał datę, 13 lipca 1943 (data jednak nie jest ścisła – likwidację getta Niemcy zakończyli 16 maja 1943) i jak został zmuszony do podniesienia rąk: «Pamiętam

Zbliżenia III
– analiza filmu
Z podniesionymi
rękami, reż. Mitko
Panov (1985)

...była opatrzona podpisem: «Wyciągnięci siłą z bunkrów». To zdjęcie stało się symbolem eksterminacji europejskich Żydów i jednym z najczęściej wykorzystywanych obrazów Holocaustu.[34]

Ma ono niezwykłą dramaturgię. Ukazuje pełne przerażenia twarze zgromadzonych, spojrzenia skierowane w bok, gdzie dzieje się coś szczególnie dramatycznego. Tylko chłopiec patrzy smutnym wzrokiem wprost w obiektyw. Jego postać, a ściślej jego spojrzenie w obiektyw, stanowi barthesowskie *punctum* fotografii: „«To Będzie» i «To Było», ze zgrozą dostrzegam czas przyszły uprzedni, którego stawką jest śmierć.”[35] Roland Barthes komentował w ten sposób fotografię Gardnera przedstawiającą młodego mężczyznę w celi śmierci na moment przed wykonaniem wyroku. Do jej właściwej interpretacji niezbędna była znajomość kontekstu, która była jednak udziałem niewielkiej grupy odbiorców. Tymczasem powszechność wiedzy o Shoah oraz kliszowe nieomal traktowanie przez współczesną kulturę masową zdjęć z raportu Stroopa sprawiają, że odczytanie tej fotografii jako zapowiedzi śmierci jest potencjalnie doświadczeniem każdego widza.

Twórcy etiudy mają świadomość opresyjności fotografii, która stała się punktem wyjścia filmu. Aparat rejestrujący grupę przerażonych ludzi, którego obecność eksponowana jest od pierwszych ujęć, jest, jak karabin, kolejnym narzędziem w ręku kata. Janina Struk próbując rozwikłać przyczynę, dla której niemieccy żołnierze tak często sięgali po aparat fotograficzny zauważa:

Fotografowanie nieprzyjaciela było równoznaczne z jego pokonaniem. Publiczne upokorzenie, poniżenie i być może zabicie «prawdziwego» Żyda oznaczało, metaforycznie, zniszczenie wizerunku mitycznego Żyda. Robienie zdjęć było integralną częścią procesu upokarzania, w tym sensie, że dopełniało aktu przemocy.[36]

Autorka konstatuje ponadto, że fotografia uważana była przez niemieckich żołnierzy za dowód dobrze wykonanego zadania, ale jednocześnie często miała walor osobistej pamiątki. Żołnierze wysyłali je zamiast pocztówek, układali w pamiątkowe albumy. Fotografie z raportu Stroopa stanowią przypadek szczególny, ponieważ są jedynym wizualnym dokumentem powstania w getcie warszawskim i jego likwidacji. Bardzo często wykorzystywane są w filmach dokumental-

żołnierza przede mną. On rozkazał mi podnieść ręce do góry...»” (data odczytu: 10.02.2011). Choć zaprezentowana interpretacja tej fotografii jest najbardziej rozpowszechniona, to jednak warto pamiętać, że nie jest jedyna i wątpliwa z punktu widzenia archiwistów. J. Struk, *Holocaust w foto-grafiach. Interpretacje dowodów*, przeł. Maciej Anto-siewicz, Warszawa 2007, s. 266. Zdjęcie to stało się przedmiotem odrębnego studium: R. Raskin, *A Child at Gunpoint: A Study in the Life of Photo*, Aarhus 2004.

W historii polskiej kinematografii było przywoływane wielokrotnie. Umieszczano je nie tylko w filmach do-

kumentalnych, zaznaczając jego archiwalny charakter, ale również w filmach fabularnych odwołując się do jego kompozycji lub wprowadzając je na zasadzie archiwalnego cytatu, częstokroć fałszując jego znaczenia.

[34] J. Struk, *Holocaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007, s. 118.

[35] R. Barthes, *Camera lucida*, przeł. Modzelewska-Sikora, „Kino” 1992, nr 3.

[36] J. Struk, op.cit., s. 96.

nych jako materiał archiwalny i siłą swego przekazu przenoszą w nowy kontekst triumfalizm niemiecki w nie wpisany^[37].

Jednym z podstawowych problemów, z jakim musi się zmierzyć twórca filmu dokumentalnego o Zagładzie, jest więc konieczność odwołania się do opresyjnego dyskursu oprawców, lecz także podkreślenie krytycznego dystansu. Nie można bowiem zapomnieć o tym, że Zagłada opierała się na sankcjonującym ją podłożu ideologicznym.^[38]

Owo „nadpisywanie na tekście propagandowym świadczy o krytycznym dystansie, ale i o nieuchronności korzystania z niego”^[39]. W filmie o charakterze fabularnej impresji nie pojawia się konieczność korzystania z materiałów archiwalnych. Panov zdaje się ową fotografię mimo wszystko ustanawiać punktem wyjścia etiudy nie ze względu na jej dokumentujący charakter, ale z powodu jej obecności w kulturowym dyskursie o Zagładzie. Proces przetworzenia zdjęcia w etiudzie Panova jest dużo głębszy niż w filmach dokumentalnych. Reżyser niejako zaprojektował w nim szczęśliwe zakończenie, zaskakujący *happy end*, w którym chłopiec ocali życie. Film Panova pokazuje trud radzenia sobie z problematyką Holocaustu przez kulturę. Ilustruje jedną z dróg, którą artyści wybierają, preferując niewątpliwie historię ocalonych nad historię ofiar, wpisując „niewyraźalne” w wypracowane konwencje przedstawieniowe.

W polskim kinie znajdujemy sporo przykładów wykorzystania fotografii dla budowania dokumentalnych portretów oprawców (np. *Powszedni dzień gestapowca Schmidta*, reż. J. Ziarnik, 1963) i ofiar (*Patrząc na Twoją fotografię*, reż. J. Ziarnik, 1979). Zdjęcia wielokrotnie były włączane w strukturę filmu, a sam proces filmowania i fotografovania przez nazistów bywał jednym z wątków snutej w kinie refleksji, czego przykładem był sposób wprowadzenia archiwaliów do Wajdowskiego *Korczaka*. Wątki autotematyczne sugerujące opresyjność procesu rejestracji podejmowane były również w etiudach szkolnych. Wspomniany już film absolutoryjny Filipa Zylbera *Nie bój się* otwiera scena ukazująca proces inscenizowania i realizowania jednego z nazistowskich filmów propagandowych w getcie. Wybrani z tłumu, wygłodzeni Żydzi siedzą przy suto zastawionym stole w zaaranżowanej dla potrzeb filmu mykwie. Na komendę jedzą łączywie, niektórzy umierają spożywszy kilka kęsów. Zabiegi te służą przede wszystkim przezwyciężeniu spojrzenia nazistów, które wpisane zostało w archiwalia filmowe i fotograficzne. Zarówno Zylber, jak i Panov wpisują się w nurt filmów, w których użyte niemieckie archiwalia podlegają rekontekstualizacji.

Sześciominutowa etiuda Mitki Panova powstała w roku 1985 pod opieką Wojciecha Jerzego Hasa, Juliusza Dziedziny i Jerzego Wój-

[37] Por. Mikołaj Jazdon, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*. „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55.

[38] T. Łysak, *Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55.

[39] Ibidem.

cika. Była jednym z reżyserskich ćwiczeń, które polegało na stworzeniu krótkiej opowieści bez użycia słów. Obok *Jajka* Doroty Kędzierszawskiej należy do jednej z najciekawszych „hasówek”. Mitko Panov nagrodzony został Złotą Palmą za najlepszy film studencki na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w roku 1991.

* * *

W krótkich filmach ze względu na ich eksperymentalny często charakter, jak w żadnej innej formie filmowej, wyraża się nieustanne poszukiwanie właściwego języka dla opowiadania o Holocauście. Dwaściecia etiid szkolnych o Zagładzie pokazuje, jak studenci próbowali rozmaitych konwencji wypowiedzeniowych. Próbowali odpowiedzieć na przestrzeni ponad pół wieku na pytania: Czy można mówić o Zagładzie w ramach tradycyjnej dramaturgii fabularnej etiidu aktorskiej? Czy stosowniejsza jest formuła dokumentalna eksponująca jednostkowe autentyczne losy? A może kino łączące w całość elementy fikcjonalne z niefikcjonalnymi? Czy jednak właściwszy jest język kreacji filmowej, subtelnej impresji posługującej się milczeniem? A może po tylu latach od zdarzeń i nieustannego ich przepracowywania przez kulturę refleksja winna dotyczyć nie tyle samej Zagłady, ile jej wchłonięcia przez społeczne dyskursy? Żaden ze wskazanych filmów nie udziela jednoznacznej odpowiedzi. Taka odpowiedź nie istnieje. Każda z etiid jest odrębną propozycją będącą wypadkową wrażliwości twórcy, stosunku opiekuna artystycznego do tematu, możliwości technicznych i produkcyjnych i wreszcie – dominujących w określonym momencie – konwencji wypowiedzeniowych.