Katarzyna Mąka-Malatyńska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Świadectwo obrazu. Przedstawienia pogromów antysemickich w polskim filmie dokumentalnym

> Nie należy jednak zapominać, że nie wszystko zaczyna się w archiwach, lecz od świadectwa, i że ze względu na zasadniczą niepewność świadectwa w ostatecznym rozrachunku nie mamy niczego lepszego niż świadectwo, żeby się upewnić, iż w przeszłości zdarzyło się coś, co ktoś jako świadek potwierdza osobiście, i że w zasadzie niekiedy naszym jedynym ratunkiem, gdy brakuje nam innego rodzaju dokumentów, pozostaje konfrontacja świadectw[1].

Obecność i nieobecność tematu

O ile problematyka Holokaustu pojawia się w polskim kinie nader często, a film dokumentalny staje się nawet swego rodzaju barometrem mierzącym nastroje społeczne w tym względzie, to tematyce pogromów poświęcono w polskim filmie dokumentalnym niewiele miejsca. Dotyczy jej zaledwie kilkanaście filmów, z których – rzecz jasna – większość powstała po przemianach ustrojowych 1989 r.:

> Zjawiskiem niezwykle znaczącym dla polskiego filmu dokumentalnego lat 90., a przy tym właściwie nowym, jest olbrzymia liczba filmów poświęconych historii Polski, nade wszystko Polski komunistycznej. […] Filmy o historii najnowszej są często wypełnianiem białych plam, a więc dokumentacją wydarzeń, które w czasach komunizmu należały do tematów *tabu*, były skazane na społeczną niepamięć albo też przedstawiają w nowym świetle wydarzenia historyczne szczególnie zakłamane przez komunistyczną propagandę[2].

Próżno szukać dokumentalnych świadectw pogromów w kinie sprzed roku 1939. Dokument ten to wprawdzie wciąż jeszcze *terra incognita*, w świetle ostatnio przeprowadzonych badań uznać jednak można, że albo filmów

[1] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 194.
[2] M. Przylipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23, s 68.

http://rcin.org.pl

takich nie było, albo zaginęły bez śladu[3]. Pierwszy przekaz powojenny dotyczy pogromu kieleckiego, który jest najczęściej reprezentowany w polskim filmie – jest to materiał Polskiej Kroniki Filmowej z 1946 r. nr 22 zatytułowany *Pogrzeb pomordowanych Żydów, ofiar pogromu kieleckiego w Kielcach*. Kolejny film poświęcony tej zbrodni powstał czterdzieści lat później. W 1986 r. Marcel Łoziński zrealizował *Świadków*.

Kilkanaście tytułów z lat 1946–2015 nie wyczerpuje, oczywiście, zagadnienia tematyki pogromowej w mediach. Współcześnie odnotować można wzmożone zainteresowanie tą problematyką, choć większość produkcji audiowizualnych jej dotyczących trudno zakwalifikować jako kino dokumentalne. Podczas kwerendy pojawiło się w związku z tym pytanie metodologiczne, polegające na odróżnieniu filmów dokumentalnych od rejestracji umieszczanych w Internecie, które często są zapisami spotkań z historykami i świadkami, uzupełnianymi o kompilacje fragmentów różnych filmów dokumentalnych. Wśród materiałów budzących genologiczne wątpliwości znajduje się m.in. przejmująca, zawierająca fotografie relacja Julii Pirotte, reporterki-fotografki „Żołnierza Polskiego", wysłanej przez gazetę, by dokumentowała pogrom kielecki, ale także zapisy opowieści Artura Janickiego zrealizowane przez Niezależną Telewizję Program 7 (np. *Pogrom kielecki – fałsz i prawda*, 2014). Warto zaznaczyć w tym miejscu, że Janicki jest dokumentalistą, autorem filmu *Kielce 4.07.1946. Pogrom czy mord?* (2008), który dołączony został do wydawnictwa IPN *Wokół pogromu kieleckiego*[4]. Janicki nakręcił także polemiczny w stosunku do tez Jana Tomasza Grossa film dokumentalny *Jedwabne* (2003). Dokonując selekcji materiału badawczego, przyjęłam twarde kryteria produkcyjno-dystrybucyjne. Za filmy dokumentalne uznałam wyłącznie te produkcje, które mają pełne napisy początkowe i końcowe, które prócz dystrybucji internetowej były pokazywane w stacjach telewizyjnych i/lub podczas festiwali filmowych bądź też były rozpowszechniane w kinach. A więc są to takie przekazy, które powstały jako film dokumentalny i jako takie zostały odebrane. Ostatecznie o klasyfikacji genologicznej decydują zatem wyrażone w utworze intencje nadawcze i style odbioru.

Przedmiotem rozważań autorów polskich filmów dokumentalnych stały się właściwie tylko dwa pogromy: kielecki i jedwabieński. Jedna krótka, zrealizowana w łódzkiej Szkole Filmowej, etiuda dokumentalna *Listy ze Szczuczyna* (2013) traktuje o pogromie w tym niewielkim poleskim mieście. Warto jednak zaznaczyć, że zarówno w filmach o Jedwabnem, jak i w filmie

[3] Najobszerniejszą jak dotąd filmografię obejmującą filmy dokumentalne do 1939 r. zawarła w swej książce M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015.

[4] Zob. *Wokół pogromu kieleckiego*, t. 2, red. L. Bukowski, A. Jankowski, J. Żaryn, Warszawa 2008.

http://rcin.org.pl

o Szczuczynie szczegółowo opisywane wypadki potraktowane zostały jako *exempla*. W obu wypadkach wspomina się, że do podobnych wydarzeń dochodziło w okolicznych miasteczkach i wsiach oraz w Rzeszowie czy Krakowie. Tylko jeden spośród wskazanych filmów, *Miejsce urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego, opowiada o zbrodni jednostkowej, której dopuścił się polski chłop na Abramie Grynbergu, ojcu pisarza Henryka Grynberga. Wypowiedzi świadków zdarzeń zawarte w dokumencie pokazują to morderstwo jako jedno z wielu, których, podobnie jak pogromów, dokonywano z przekonania o potrzebie przywrócenia społecznego ładu, zadośćuczynienia krzywd i działania zgodnie z prawem, z pobudek etniczno-religijnych. Dzięki formie dokumentalnej, jaką wybrał Paweł Łoziński, ukazaną przez niego historię potraktować możemy jako *pars pro toto* wielu podobnych zbrodni, jako symboliczną figurę minionych wydarzeń. Do takiej lektury dzieła Łozińskiego skłania struktura filmowego opowiadania, uporządkowanie materiału w linię symbolicznej podróży, ale i tradycja odbioru polskiego dokumentu, która ukształtowała się w latach 70. XX w. Fragment świata przedstawionego ukazany na ekranie przez Krzysztofa Kieślowskiego, Marcela Łozińskiego czy Marka Piwowskiego traktowano wówczas jako znak całości. Metaforyczny sposób mówienia o rzeczywistości (w formule synekdochicznej lub dokumentu kreacyjnego) uzasadniony był nie tylko działaniem cenzury, ale i głęboką świadomością twórców dotyczącą braku wiedzy i niejasności w funkcjonowaniu systemu[5]. Kino dokumentalne lat 90., takie filmy jak choćby *89 mm od Europy* (1993) Marcela Łozińskiego, potwierdza, że drugi z tych powodów okazał się nawet istotniejszy, wskazywał na żywotność takiej formuły filmu dokumentalnego oraz uprawniał do przeniesienia tego typu lektury na kino współczesne.

Uwikłanie

Wydanie 22. Polskiej Kroniki Filmowej z roku 1946 powstało w okresie, gdy z publicznego dyskursu na wszelkie sposoby rugowano świadomość żydowskiej tożsamości ofiar wojny. Można uznać, że omawiane wydanie PKF stanowi w tym względzie wyjątek. W pierwszym polskim powojennym filmie dokumentalnym pt. *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944, reż. Aleksander Ford) pochodzenie więźniów zostało zmilczane, a nawet przekłamane. Dla przykładu, „twórcy filmu ukryli tożsamość jednego z naocznych świadków, Antona Benema, holenderskiego Żyda, który stracił całą rodzinę. [...] Takie pominięcia były powszechne. Mógłbym zaryzykować uogólnienie – ani na Wschodzie, ani na Zachodzie nie uznawano wyjątkowego statusu Żydów jako

[5] Por. M. Przylipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, s. 64.

http://rcin.org.pl

ofiar nazizmu *primus inter pares*"[6]. Pozostali przy życiu Żydzi, jeśli w ogóle o nich mówiono, stawali się w Polsce przedmiotem politycznej manipulacji, czego świadectwem materiał PKF zatytułowany *Pogrzeb pomordowanych Żydów, ofiar pogromu kieleckiego w Kielcach*. Jest to zresztą jedyny dokumentalny zapis dotyczący problematyki pogromowej aż do połowy lat 80. XX w., kiedy Marcel Łoziński kręci wspomnianych już *Świadków*.

Kronika zrealizowana została w formule typowej dla kina propagandowego[7]. Podstawowym nośnikiem znaczeń, ale i struktury, jest w niej komentarz pozakadrowy – wszechwiedzący, niezwykle emocjonalny. Słowom towarzyszy niemilknąca muzyka. Tymczasem bohaterowie obrazu pozostają niemi. Totalitarna propaganda nie udziela głosu jednostce (wyjątek stanowią oficjalne przemówienia), ponieważ jednym z jej zadań jest zajęcie miejsca rzeczywistości opartej na uznaniu wartości indywidualnych[8]. Jednocześnie zawsze ma charakter polifoniczny. Propagandowa myśl prowadzona jest konsekwentnie w całym reportażu, choć zmieniają się środki jej wyrazu. Realizatorzy dbają o to, by zmysły widza atakowane były poprzez zróżnicowanie elementów budowy filmu. Muzyka wzmacnia obraz, zastępując komentarz lub odwrotnie. W najważniejszych z perswazyjnego punktu widzenia momentach reportażu równie silnie oddziałują komentarz, muzyka i obraz. Pierwsze ujęcia ukazują kondukt pogrzebowy, równe szeregi wojska, miejski rynek, narożną kamienicę przy Plantach – wszystko w szerokich planach z góry. Otrzymujemy pozornie zdystansowany, zobiektywizowany obraz masowego pogrzebu, któremu jednak towarzyszy komentarz: „Mord kielecki wstrząsnął sumieniem świata. Ulicami przeszedł kondukt żałobny z czterdziestoma trumnami ofiar straszliwego pogromu. Wymordowano bez litości starców, kobiety i dzieci, dlatego jedynie, że byli Żydami". Stopniowo obniża się punkt widzenia kamery.

---

[6] W archiwum w Krasnogorsku zachowały się również nieumieszczone w filmie wypowiedzi kpr. Resnicka z WP, który był Żydem, oraz niemieckich strażników obozowych, przyznających, że głównymi ofiarami byli Żydzi; S. Liebman, *Obraz obozu w pierwszych filmach dokumentalnych*, przeł. A. Zawrzykraj, „Dialog" 2010, nr 1, s. 97–98.

[7] Warto zaznaczyć, że typ propagandy uprawianej w analizowanym materiale PKF zdecydowanie bliższy jest poetyce niemieckich i sowieckich filmów tego rodzaju. Kanonicznej dziś strukturalnej analizy hitlerowskich kronik filmowych dokonał przed laty Siegfried Kracauer; zob. tegoż, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958, s. 235–278. Jednym z istotnych wyróżników kina propagandowego III Rzeszy i Związku Radzieckiego jest unikanie bohaterów jednostkowych. Zainteresowania ich realizatorów koncentrują się wyłącznie na zbiorowości. Jest to jedna z cech analizowanego epizodu PKF. Zbliżenia twarzy nie służą w nim ukazaniu losu indywidualnego, lecz zobrazowaniu sytuacji zbiorowości i podniesieniu temperatury emocjonalnej filmu. Ujęcia przedstawiające wdowy bądź okryte żałobą matki pochodzą zresztą z innego miejsca i czasu.

[8] Tamże, s. 254.

http://rcin.org.pl

Gdy padają zza kadru słowa: „Za trumnami pomordowanych szli przedstawiciele rządu i wojska, partii politycznych i organizacji społecznych. Cała Polska demokratyczna łączy się w bólu i żałobie z narodem żydowskim", zaczynają dominować bliskie plany, które każą utożsamić się ze współczującymi przedstawicielami nowej władzy. By podnieść emocjonalny walor przekazu, reporter wyławia z tłumu rozpaczające kobiety, ukazuje je w bliskich, portretowych ujęciach opatrzonych słowami: „Te kobiety przeszły przez gehennę obozów niemieckim. I dziś w zaraniu odrodzonej wolności straciły swoich najbliższych. Straciły ich z rąk ludzi, którzy mienią się Polakami". Kamera wskazuje bliskich ofiar pogromu: cierpiące kobiety. Warstwa słowna komunikatu dubluje obraz. Narrator używa zaimków wskazujących, pytań retorycznych, w końcu wzywa do ukarania winnych – „pogrobowców hitleryzmu", „nosicieli brunatnej zarazy". Tuż przed sekwencją finałową padają słowa: „Nie możemy zrzucić z siebie odpowiedzialności za tę zbrodnię, która rzuciła cień na dobre imię Polski. W imię sprawiedliwości i w imię honoru narodu polskiego ogniska brunatnej zarazy będą zniszczone".

Propagandowa wymowa kroniki współgrała z tonem, jaki przyjmowała ówczesna prasa w opisach pogromu kieleckiego. Choć trzeba przyznać, że winni, inaczej niż w relacjach prasowych, określani są za pomocą omówień. Z dzisiejszej perspektywy cel oskarżenia wydaje się zarysowany nieprecyzyjnie. Wówczas jednak kronika stanowiła zaledwie część propagandowej kampanii prowadzonej przede wszystkim w prasie[9]. Oskarżenia podające ze stron gazet celowały w konkretne grupy społeczne, a nawet w konkretne osoby. Jak zauważa Robert Kuśnierz, gazety komunistyczne traktowały pogrom jako prowokację „»reakcyjnych niedobitków faszystowskich«, które przez ten »ohydny przejaw antysemityzmu« chciały zaszkodzić interesom »nowej demokratycznej Polski«. Reakcję wiązano z generałem Władysławem Andersem i Stanisławem Mikołajczykiem"[10].

Przez kolejne dekady polski film dokumentalny będzie milczał na temat pogromów. Dopiero przemiany roku 1989 pozwoliły temat ten przywrócić pamięci i podjąć od nowa bez sprecyzowanego celu politycznego. Choć uważne przyjrzenie się datom i wymowie poszczególnych filmów pozwala stwierdzić, że wciąż podlega on silnej ideologizacji. Chyba bez większej obawy o pomyłkę można np. postawić tezę, że oba wskazane filmy Janickiego powstały w odpowiedzi na publikacje Jana Tomasza Grossa. *Jedwabne* to polemika z wnioskami

[9] Marek Cieśliński podkreśla, że w Polskiej Kronice Filmowej realizowano zadania agitacyjne przed referendum w 1946 r. (m.in. PKF 1946/18, 1946/20). Istotną część prowadzonej wówczas akcji propagandowej stanowiła interpretacja pogromu kieleckiego; tegoż, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006, s. 41–43.

[10] R. Kuśnierz, *Pogrom kielecki na łamach prasy w Polsce*, [w:] *Wokół pogromu kieleckiego*, t. 2, s. 132.

http://rcin.org.pl

przedstawionymi w *Sąsiadach*, *Kielce 4.07.1946. Pogrom czy mord?* zrealizowano zaś w reakcji na polskie wydanie *Strachu*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że szczególna recepcja książek Grossa przejawiła się również w inny sposób – wzmożonym zainteresowaniem dokumentalistów Polakami ratującymi Żydów podczas wojny, czego przykładem fabularyzowany dokument *Historia Kowalskich* (2009) Arkadiusza Gołębiewskiego i Macieja Pawlickiego[11]. Polskie kino dokumentalne to, podobnie jak film fabularny i literatura, obszar nieustannego ścierania się różnych wizji historii, światopoglądów i mitów.

„Gadające głowy"

Zdecydowana większość filmów dotykających problematyki pogromowej zrealizowana została w formule dominującej we współczesnym dokumencie historycznym, w którym wypowiedzi wprost do kamery (tzw. gadające głowy) montowane są z materiałami archiwalnymi i współczesnymi ujęciami miejsc zdarzeń. Można powiedzieć, że dokumentaliści podejmujący temat pogromu kieleckiego wypracowali w ramach nurtu dokumentów historycznych pewien specyficzny wariant, którego kształt jest poniekąd konsekwencją ograniczeń – braku archiwaliów oraz poczucia obowiązku zarejestrowania odchodzących już świadków wydarzeń. Dokument historyczny stanowi zresztą doskonałe odzwierciedlenie ogólnej tendencji we współczesnej dokumentalistyce: „Obecnie gadająca głowa stała się nieomal synonimem dokumentalizmu. Film dokumentalny w znacznej mierze przestał być zapisem rzeczywistości, a stał się zapisem wypowiedzi ludzi na jej temat"[12]. W stosunku do filmów poświęconych innym zagadnieniom okresu II wojny światowej, w których równorzędną wobec znaczenia wypowiedzi uczestników zdarzeń rolę odgrywają opinie autorytetów (zwykle historyków) i archiwalia, dochodzi w nich do supremacji świadka. Proporcje pomiędzy opiniami autorytetów a wspomnieniami we wszystkich niemal filmach (z wyjątkiem dokumentów Janickiego) zachwiane zostały na korzyść tych drugich. Filmy te stają się przede wszystkim obrazami ukazującymi bardziej meandry pamięci o wypadkach niż same wypadki. Roman Ingarden pisał: „W mówieniu uświadamiamy sobie – wprost przez konieczność słownego sformułowania – w jasnej postaci to, co nam w cichym myśleniu często się wyślizguje i jak niedokonany czyn obciąża nasze intelektualne i moralne

[11] Piszę o tym szerzej w swojej książce *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 35–38; zagadnienie to omawia też P. Forecki, *Od „Shoah" do „Strachu". Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010, s. 281–421.

[12] M. Przylipiak, *Gadające głowy w filmie dokumentalnym*, „Zeszyty Telewizyjne" 2004, nr 4, s. 4.

http://rcin.org.pl

sumienie"[13]. Warto pamiętać, że w utworach tych mamy do czynienia niejako z podwójnym zapośredniczeniem: po pierwsze – poprzez świadków, po drugie – przez twórców dokonujących selekcji i kompilacji świadectw. Na narrację bohaterów nałożona zostaje zatem narracja filmowa, nie zawsze związana z pojawianiem się komentarza pozakadrowego. Wypowiedź do kamery zarejestrowana w sytuacji rozmowy z członkiem ekipy, włączona w tkankę filmu, staje się częścią teleologicznej struktury narracyjnej. Kontynuuje wątki podjęte przez innych bohaterów, wchodzi z nimi w polemikę. Montaż wywiadów służy bowiem zbudowaniu ciągłości narracyjnej i porządku dramaturgicznego[14]. W konsekwencji autorem wypowiedzi przestaje być tylko mówiący, staje się nim również autor filmu. Tylko na pozór takie spojrzenie na film dokumentalny prowadzić może do zatarcia granicy pomiędzy fikcją a dokumentem. Z pomocą w rozstrzygnięciu tego problemu genologicznego przychodzi Paul Ricoeur w swych rozważaniach nad historią. Odróżnia on bowiem *stories*, czyli historie, które się opowiada, od *history* – historie, które się buduje na podstawie śladów dokumentalnych[15]. Do tych pierwszych należałyby historyczne filmy fabularne, do drugich – dokumentalne.

W *Pogromie. Kielce 4 lipca 1946* (1996) i w *Heniu* (1999) Andrzeja Miłosza zmontowane w porządek narracyjny wypowiedzi zastępują narrację „z offu", która stanowi tylko rodzaj wprowadzenia:

> Przed wojną mieszkało w Kielcach ponad 20 tys. Żydów. Prawie wszyscy zginęli Treblince, w hitlerowskim obozie Zagłady, kilkuset uratowali Polacy, kilkudziesięciu zapłaciło za to życiem. Albowiem Polska była jedynym krajem w okupowanej Europie, gdzie udzielanie pomocy karano śmiercią. W tym domu, w siedzibie komitetu żydowskiego i organizacji charytatywnej, znalazło schronienie 150 Żydów, obywateli polskich ocalałych z Holocaustu lub przybyłych z Rosji. Niektórzy z nich wrócili z sowieckich łagrów. Grupa młodzieży zorganizowała się tu we wspólnotę zwaną kibucem (*Pogrom*).
>
> W tym domu, siedzibie gminy żydowskiej w Kielcach, znalazło schronienie 150 Żydów ocalałych z Holocaustu. 4 lipca 1946 od wczesnego ranka rozpowszechniano w mieście wiadomość, że w celach rytualnych Żydzi zabili tu polskie dzieci.

---

[13] R. Ingarden, *O funkcji mowy w widowisku teatralnym*, [w:] tegoż, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, wyd. 2, Warszawa 1988, s. 478–479.

[14] Dramaturgia filmu dokumentalnego może mieć, w moim przekonaniu, dwa źródła. Pierwsze stanowią struktury utrwalone w ramach konwencji rodzajowych lub gatunkowych. Drugie istnieje w filmowanej rzeczywistości przy założeniu jej prenarracyjnego charakteru. Zadanie twórców polega wówczas na wydobyciu lub odtworzeniu „dramaturgii rzeczywistości". Ze względu na polimorficzny (archiwalia, wypowiedzi ekspertów, wywiady ze świadkami, inscenizacja itd.) charakter dokumentu historycznego ten drugi rodzaj dramaturgii bywa w nim stosowany rzadko.

[15] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 321.

http://rcin.org.pl

> Miał to poświadczyć, rzekomo schwytany przez Żydów, ośmioletni Henio Błaszczyk, któremu udało się uciec z piwnicy tego domu. To wydarzenie dało początek pogromowi. Zamordowano 42 osoby. Henryk Błaszczyk milczał przez 50 lat (*Henio*).

W dalszych częściach obu filmów wehikułem narracji stają się wspomnienia zmontowane w porządku chronologicznym, odtwarzającym przebieg zdarzeń. Na przykład wieczór i poranek dnia pogromu relacjonowany jest w pierwszym z filmów Miłosza przez kilka osób. Dina Szaroni wspomina, że w wieczór przed pogromem spacerowała po ulicy Sienkiewicza. Nic wówczas nie zapowiadało tragedii, nie czuło się żadnego napięcia. O lipcowym poranku opowiadają kolejno: Henryk Urbanowicz, ówczesny wicewojewoda kielecki, Miriam Guterman pracująca przy ulicy Planty 7/9, Eli Sardin z kieleckiego kibucu, ponownie Miriam Guterman i na koniec Henryk Błaszczyk. Wszyscy podkreślają, że początek tego dnia niczym nie różnił się od innych, choć Guterman stwierdza w pewnym momencie: „Nie byłam przeczulona, ale wyczułam coś. W każdym razie do pracy nie byłam zdolna tego dnia". Zauważyła zbierających się ludzi. Wówczas w narrację włączona zostaje wypowiedź Henryka Błaszczyka, jednej z istotnych *personae dramatis*. Jedynie w omówionej kronice i w przygotowanym dla IPN dokumencie Artura Janickiego (*Kielce 4.07.1946. Pogrom czy mord?*, 2008) narracja zza kadru strukturyzuje całość materiału. Ciężar opowiadania, inaczej niż w filmach Miłosza, przeniesiony zostaje na auktorialnego narratora pozakadrowego. Wypowiedzi bohaterów służą uzupełnieniu lub potwierdzeniu uwag narratora. Podobną funkcję pełnią obrazy dokumentów z wyszczególnionymi fragmentami. Odnotować należy, że narracja ta jest nacechowana emocjonalnie i całkowicie steruje odbiorem filmu. Teza, do udowodnienia której prowadzić mają wypowiedzi historyków, świadków, teksty dokumentów i komentarz pozakadrowy, zostaje wyłożona *expressis verbis* w tymże komentarzu:

> W kronice KBW zdjęcia funkcjonariuszy, którzy padli od kul żołnierzy podziemia niepodległościowego. Spychaj Sobczyński odpowiada za ich śmierć tak samo jak za śmierć tych, którzy walczyli przeciw okupacji, przeciw sowietyzacji Polski. Niektórzy historycy nazywają tamten czas wojną domową. Nie byłoby tej wojny [mowa o powojennej walce z sowietyzacją – K.M.-M.], tych ofiar, także tych z ulicy Planty 7, gdyby nie agenci obcej potencji, obce wojska w służbie obcej, zbrodniczej ideologii.

W filmie konsekwentnie unika się używania słowa pogrom, zastępując je określeniami: tzw. pogrom, mord lub eufemistycznymi omówieniami, np. „żydowskie ofiary 4 lipca"[16].

[16] A.K. Kłys, *Tajemnica pana Cukra. Polsko-żydowska wojna przed wojną*, Warszawa 2015, s. 159.

http://rcin.org.pl

Spośród trzech wyróżnionych przez Mirosława Przylipiaka form dominujących we współczesnych utworach niefikcjonalnych – przesłuchania, dialogu, spowiedzi – w dokumentach o pogromie kieleckim zdecydowanie przeważa trzecia. Członkowie ekip, a przede wszystkim osoba, do której się mówi, pozostają zwykle niewidoczne, nie słyszymy również zadawanych pytań. Dzięki czemu budowane jest wyrażenie emocjonalnego wyznania składanego wprost przed widzami. To, co dla naukowca, historyka bywa wadą świadectwa osobistego – subiektywność, niedoskonałości pamięci, ustrukturyzowanie za pomocą narracji, emocjonalność[17] – dla dokumentalisty, filmowca, pisarza staje się zaletą. Wielka historia jest bowiem interesująca, jeśli zostaje włączona w biografię pojedynczego człowieka. Za atut medium filmowego z poznawczego i kulturowego punktu widzenia uznać możemy obserwowanie procesu rodzenia się świadectwa. Zapis filmowy dokumentuje bowiem opowieść świadka oraz proces rozumienia przeżytego doświadczenia. I wreszcie, tekst wideo składa się z wizualnego zapisu przechodzenia pamięci w język, poszukiwania właściwych słów oraz jednoczesnej interpretacji wydarzeń podczas poszukiwania języka[18]. Siłą wizualnej notacji relacji ocalonych jest możliwość rejestracji milczenia, wahania: „Poczucie niespójności doświadczeń, asocjacyjna natura ich rekonstruowania, widoczny wysiłek poszukiwania nazw i języka zostają zachowane na *video* i wchodzą do tekstu świadectwa na równi z opowieścią ocalałego”[19].

Drugim wyróżnikiem tej grupy filmów jest dominacja w warstwie obrazowej współczesnych obrazów miejsca, w którym doszło do pogromu. W związku z tym powracają w nich na zasadzie wizualnego lejtmotywu ujęcia domu przy ulicy Planty 7/9 w Kielcach. Obowiązuje w nich najczęściej zasada przechodzenia od ogółu do szczegóły, która wraz z wypowiedziami świadków, stopniowo przechodzącymi do kluczowych, dramatycznych zdarzeń, współtworzy dramaturgiczne napięcie filmu. Kolejne ujęcia (od odległej panoramy miasta) zbliżają nas coraz bardziej do miejsca zdarzeń. W końcu kamera wielokrotnie powraca na Planty 7/9, ukazując w kolejnych odsłonach, w coraz bliższych planach kamienicę i detale budynku – otwarte drzwi na podwórko, balkon, z którego ktoś po raz pierwszy zobaczył gromadzący się tłum, okna. Dom oglądamy z różnych punktów widzenia, dzięki czemu bez trudu jesteśmy w stanie odtworzyć topografię miejsca. Niepozorny, zwyczajny, szary budynek staje

[17] Geoffrey Hartman, doradca w archiwum wideo w Yale, docenia nie tyle możliwość jeszcze bardziej szczegółowego odtworzenia przebiegu zdarzeń za sprawą świadectw wideo, ile ich wartość dokumentowania procesu rodzenia się świadka i świadectw. „Wartość historyczna tych taśm leży więc nie w ich rzekomej neutralności, lecz w tym, że zapisują one »opowiadanie historii«”; J.E. Young, *Holocaust w świadectwach filmowych i w świadectwach video. Dokumentowanie świadka*, przeł. T. Łysak, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 256.

[18] Tamże, s. 250.

[19] Tamże, s. 251.

http://rcin.org.pl

się nagle przestrzenią naznaczoną zbrodnią, nacechowaną etycznie. Funkcja tych ujęć wykracza daleko poza zwyczajową w historycznym dokumencie rolę ilustracji względem wypowiedzi bohaterów, dodatkowo uzasadnioną w omawianych filmach brakiem materiałów archiwalnych. Obraz kamienicy jako niemego świadka traci swą indyferencję etyczną. Dzieje się tak za sprawą sposobu zestawiania obrazu ze słowem, ale również dzięki zabiegom służącym metaforyzacji obrazu.

W filmie Miłosza *Pogrom. Kielce 4 lipca 1946* wykorzystane zostają ujęcia domu od strony rzeki Silnicy, w których na pierwszym planie znajduje się wierzba płacząca. Fasada domu odbija się w kałużach. Na chodnik przy platanach pada deszcz. Dom, drzewo, rzeka, deszcz nabierają znaczeń symbolicznych. Semantyka obrazu domu, który w naszej tradycji utożsamiany jest ze stabilnością i bezpieczeństwem, z rodziną, ulega przewartościowaniu. W relacjach świadków przewija się wątek budowania nowej wspólnoty, kibucu, który dla ocalonych z Zagłady miał stać się substytutem rodziny, a kamienica przy ulicy Planty 7/9 miejscem jej schronienia. W czasie wydarzeń 4 lipca 1946 r. miejsce to nagle zamienia się w przestrzeń kolejnych prześladowań i zbrodni. Mniej lub bardziej świadomie wykorzystywana jest przez dokumentalistę symbolika wierzby, symbolu o wielkiej wadze w tradycji żydowskiej. Z wielu znaczeń, konotowanych przez to drzewo, Miłosz odsyła do kontekstu biblijnego, wiążącego wierzbę ze smutkiem i tęsknotą. Wierzbę uważano również za drzewo nagrobne, rosnące u wejścia do świata podziemnego. Utożsamiano je ze śmiercią, ale i bezdomnością. Jest to także drzewo stale obecne w tekstach polskiej kultury i utożsamiane z Polską, jest jednym z atrybutów typowo polskiego krajobrazu.

W filmach Miłosza *Pogrom* i *Henio* oraz *Świadkach* Łozińskiego pewnemu przewartościowaniu ulega także symbolika deszczu. Dość często bywa ona wykorzystywana we współczesnym polskim kinie fabularnym dotykającym tematyki Zagłady. Obraz oczyszczającego deszczu powraca w *Pokłosiu* (2012) Władysława Pasikowskiego, *Sekrecie* (2012) Przemysława Wojcieszka czy *Demonie* (2015) Marcina Wrony. Deszcz zaczyna padać, gdy dochodzi do ujawnienia bolesnej, skrywanej prawdy o przeszłości. Deszcz to łzy żalu i żałoby, którą jednak część świadków nadal odprawia z niechęcią i lękiem. Przestrzeń ulega przewartościowaniu w zestawieniu z przedwojennym wspomnieniem. Zagajnik, plac miejski, stodoła, szary dom nie są już niewinne. To „pejzaże zabijania".

Obraz domu przy ulicy Planty 7/9 i jego otoczenia zachowuje jednak w omawianych filmach swą referencjalność – pozostaje konkretnym miejscem zdarzeń. Umieszczono na nim pamiątkową tablicę, ale pamięć wymazano. O procesie zapominania świadczą najlepiej powracające w dokumentach obrazy zaniedbanych i zapominanych żydowskich cmentarzy. Motyw

http://rcin.org.pl

ten wykorzystany zostaje m.in. w *Świadkach* Łozińskiego. W jednym z ujęć autor pokazuje poprzewracane nagrobki, zniszczony kirkut. W innym widzimy macewy złożone w brzozowym zagajniku. Film zamykają zmontowane na przenikaniu ujęcia miejsca pochówku i tablicy pamiątkowej. Następnie kamera panoramuje w górę na krążące po niebie stado ptaków. Obrazy cmentarza stanowią komentarz, niekiedy wyraźnie kontrapunktowy, względem wypowiedzi bohaterów. Tak dzieje się u Łozińskiego. Wątek porzuconych macew bywa tematyzowany w „dokumentach pogromowych". Przykładem są *Listy ze Szczuczyna*. W pierwszych ujęciach pokazano współczesną panoramę miasta zmontowaną z obrazem pochylonego żydowskiego nagrobka. Jeden z bohaterów, Henryk Kozłowski, wspomina: „Zobaczyliśmy poprzewracane macewy, zobaczyliśmy pasące się krowy. Po ukształtowaniu terenu też było widać, że tam są groby. I zrobiło nam się niezwykle smutno i ciężko, jak to zobaczyliśmy, bo to jest takie symboliczne: stosunek drugiego człowieka do miejsca pochówku, pamięci, nieposzanowanie miejsca, gdzie są szczątki ludzkie. To było szokujące". Kamera tropi ślady nie-pamięci: macewy wmurowane w ściany szkoły, drobne przedmioty zrobione z nagrobków. Ksiądz Wojciech Lemański wraz z niektórymi mieszkańcami Szczuczyna walczy o przywrócenie pamięci. Miejsca po kirkutach, choć często zapomniane, na zawsze pozostają jednak naznaczone. „Wszystko dzieje się teraz – pisze z ironią Anna K. Kłys. – Nie ma przeszłości. Nie ma nagrobków, krzyży, macew. Jest krótka trawa, krótka pamięć i czyste sumienie"[20].

Niemal wszystkie „dokumenty pogromowe" korzystają ze schematu wizji lokalnej. Niekiedy bohaterowie zdają relacje, stojąc przed kamienicą (np. w filmach Miłosza), wskazują, gdzie dochodziło do pierwszych pobić, gdzie stał tłum, jak przemieszczała się milicja. Współczesne obrazy współtworzą w ten sposób napięcie wynikające z opowieści bohaterów. Dynamizują składane przed kamerą relacje. Ujęcia zrealizowane w poetyce „gadających głów" są bowiem zwykle statyczne – są to bliskie portretowe plany mówiących, które pozwalają śledzić mimikę ich twarzy, czasami gestykulację. Wybór planu wydaje się w tym przypadku niezmiernie istotny, ponieważ poszerza lub ogranicza możliwości odczytania przez widza zachowań pozawerbalnych towarzyszących wspomnieniu. Bliski plan niemal eliminuje tło. Sprawia również, że czas zastyga. Ujęcia plenerowe natomiast nadają filmom „oddech". Bardzo często za ich sprawą w intersubiektywną relację świadków wprowadzona zostaje retardacja, szczególnie korzystna w momentach najsilniejszego napięcia emocjonalnego. Milknie wówczas głos bohatera, a ujęciom domu towarzyszy muzyka. W *Pogromie* Miłosza kamera ukazująca kamienicę jest niezwykle ruchliwa, nie odtwarza punktu widzenia bohaterów (ujęcia typu POV stosunkowo często pojawiają

[20] A.K. Kłys, *Tajemnica pana Cukra. Polsko-żydowska wojna przed wojną*, s. 143.

http://rcin.org.pl

się w *Heniu*, co jest z pewnością konsekwencją faktu, że film ten opowiada o zdarzeniach wyłącznie z perspektywy jednej osoby), lecz staje się bohaterem obserwującym i poszukującym, reprezentantem widza w filmowanej rzeczywistości. Dzięki jej ruchom (licznym szwenkom i panoramom) wzrok odbiorcy błądzi po fasadzie budynku, pada na okna, balkony, drzwi, puste podwórko.

Materiały archiwalne w niewielkim stopniu wykorzystywane są w dokumentach o pogromie kieleckim, co jest oczywiście konsekwencją ich braku. Materiały fotograficzne, jak np. zdjęcia Julii Pirotte, były natomiast albo nieznane dokumentalistom, albo zostały przez nich zignorowane. W filmach o pogromie kieleckim pojawiają się archiwalia dwojakiego rodzaju: fotografie przedwojenne oraz materiał Polskiej Kroniki Filmowej. Zdjęcia Kielc sprzed 1939 r., mieszkańców miasta, portrety obywateli żydowskich w filmie *Pogrom* stanowią część prologu utrzymanego w charakterystycznej również dla filmów o Szoa nostalgicznej stylistyce. Współtworzy ją muzyka, ale i szereg chwytów montażowych (przede wszystkim przenikanie, ściemnienie) oraz technik *repollero*. Sekwencję początkową filmu zamyka kadr, który wypełnia postać brodatego mężczyzny w chałacie patrzącego wprost w obiektyw. Kamera wykonuje transfokację aż do momentu, gdy ziarno fotografii staje się widoczne, zatrzymuje się na oczach, wówczas komentarz słowny milknie, lecz muzyka trwa. W innej funkcji zostają użyte fotografie w filmie *Kielecki syndrom* (reż. Józef Gębski, 2001). Jego bohater ogląda prywatny album, w którym zgromadził zdjęcia członków kibucu. Józef Halperin opowiada o ich wojennych losach, o funkcjach, jakie pełnili w nowo zawiązanej społeczności żydowskiej. Kamera zatrzymuje się na poszczególnych zdjęciach. Dzięki opowieściom ocalonego żydowskie ofiary pogromu podlegają indywidualizacji. Bohater w lakoniczny sposób relacjonuje losy przyjaciół i znajomych: „Rachela ze Strzemieszyc i Bela z Ostrowca nie pojechały z naszą grupą i zostały w Kielcach, w nadziei, że odnajdą kogoś z rodziny. Obie zginęły w czasie pogromu 4 lipca 1946 r." Wielu członków grupy z kibucu ocalała. Historia Halperina ma pozytywne zakończenie, choć podszyta jest lękiem i poczuciem straty.

Najczęstszym punktem odniesienia w filmach o pogromie kieleckim jest jedyny materiał filmowy pochodzący z czasów zdarzeń – Polska Kronika Filmowa nr 22 z 1946 r. Realizując dokumenty poświęcone tematyce pogromowej, twórcy doskonale zdają sobie sprawę, że podobnie jak w przypadku archiwaliów nazistowskich w filmach o Zagładzie, uczciwe użycie fragmentów kroniki wymaga przełamania wpisanego w nią punktu widzenia – odebrania jej propagandowej wymowy – rekontekstualizacji. Miłosz w *Pogromie* używa niemal całego reportażu PKF. Usunięte zostają jedynie ujęcia zamykające materiał wraz ze znaczącym komentarzem, który włączał zbrodnię w dominujący wówczas dyskurs polityczny. W filmie Miłosza kronika antycypuje zdarzenia. Nim bohaterowie zaczną opowiadać o pogromie 4 lipca 1946 r., jego skutki zostają

http://rcin.org.pl

zaprezentowane w materiale archiwalnym. Reżyser umieszcza go pomiędzy wypowiedzią Szmuela Nestla i Diny Szaroni. Pierwsza z nich dotyczy rodzinnej atmosfery w kibucu, druga otwiera opowieść o sekwencji zdarzeń, które doprowadziły do pogromu. W filmach korzystających z formuły „gadających głów" archiwalia służą zwykle obiektywizowaniu wypowiedzi bohaterów, potwierdzeniu ich słów. W omawianych dziełach są spożytkowane inaczej. W dokumencie Miłosza zapowiadają narrację o pogromie, która jest polemiczna w stosunku do wersji autorów PKF. Ujęcia kroniki otwierają również *Świadków* Marcela Łozińskiego. Także w tym filmie materiał z 1946 r. stanowi swoisty prolog, stając się jednocześnie punktem odniesienia. Reportaż zostaje zaprezentowany niemal w całości. W ostatniej sekwencji ukazującej opłakujące kobiety zdjęto jednak część ścieżki dźwiękowej. Zachowano wyłącznie muzykę. Nie usłyszymy zatem o „ogniskach brunatnej zarazy". Łoziński tym samym pozbawia materiał elementu, który wikłał go w bezpośrednią walkę polityczną z antykomunistycznym podziemiem. Tuż po nim pojawia się rolowany napis-cytat:

> To był 1946 rok. Rok po wojnie, w której zginęły miliony Żydów i Polaków. W Polsce trwa opór przeciwko obcej, komunistycznej władzy narzuconej siłą. Nadzieje na prawdziwą wolność Polacy pokładali w gwarantowanych w Jałcie wolnych i nieskrępowanych wyborach. 30 czerwca 1946 roku w referendum – którego wyniki będą sfałszowane – ogromna większość powiedziała nowej władzy kategoryczne NIE. Pogrom w Kielcach, cztery dni po referendum, sprawił, że oczy świata skierowały się na Polaków: nie jako ofiary, lecz jako katów-antysemitów, sprawców zbrodni na Żydach uratowanych z Shoah. Polska niezależna opinia upatrywała w tym rękę obcych.

W jego dalszej części Krystyna Kersten, od lat badająca wypadki kieleckie, wskazuje na prowokację jako prawdopodobny powód wybuchu pogromu, a na psychozę antysemickiej nienawiści, która ogarnęła tłum, jako przyczynę jego rozmiarów i barbarzyństwa. Następnie Łoziński oddaje głos świadkom. Tezy historyków znajdują potwierdzenie w ich wypowiedziach. Powracają uprzedzenia i stereotypy: żydokomuny, Żydów bogacących się na polskiej biedzie. Trwają w pamięci powiedzenia i rymowanki: „Ty Żydzie heretyku, Twoja dusza na patyku. Ty Żydzie kasztanie, twoja dusza na sianie"; „Wasze ulice, nasze kamienice". Jeden z bohaterów, robotnik, stwierdza bez złudzeń: „Jacy oni byli to nie jest ważne, ważne, jak myśmy ich widzieli". Stosunek bohaterów do dawnych sąsiadów jest zróżnicowanych, choć antysemityzm wciąż stanowi istotny składnik światopoglądu większości z nich. Łoziński daje więc wyraźny i bezdyskusyjny odpór propagandowej wymowie kroniki, wskazując „psychozę nienawiści" jako główną przyczynę zbrodni kieleckiej. Film powstał w schyłkowej fazie PRL, gdy funkcjonował już filmowy drugi obieg.

http://rcin.org.pl

Producentem *Świadków* była Videonowa, która obok Video Studio Gdańsk, Video Kontakt w Paryżu, Niezależnej Telewizji Mistrzejowice (Nowa Huta) i Ośrodka Audiowizualnego przy Kurii Biskupiej we Wrocławiu zajmowała się od początku lat 80. XX w. produkcją filmów dokumentalnych i rejestracją bieżących wypadków poza oficjalnymi strukturami państwowymi. Dokument Łozińskiego stał się ważnym elementem w dyskusji o stosunku Polaków do Żydów, która toczyła się w ostatniej dekadzie PRL[21].

W filmie, na co wskazuje tytuł, najważniejsi są świadkowie. Łoziński nie próbuje rekonstruować przebiegu zdarzeń. Ma świadomość, że w wypowiedziach jego bohaterów mogą pojawić się sprzeczności, luki. Obszarem, który go interesuje szczególnie, jest sposób myślenia bohaterów, obecność przeszłości w teraźniejszości, mimo nieustannych prób wymazywania. W opiniach i wspomnieniach, „w których trudno doszukać się choćby przejawów samoświadomości, zmumifikowane są jak gdyby elementy mentalności zbiorowej tego feralnego lata 1946, świadomości tych, którzy nawet jeśli nie mordowali, to biernie i kto wie czy nie aprobująco, przyglądali się okrutnej zbrodni. W filmie tym akcent jest więc położony na funkcję sumienia"[22]. Tadeusz Sobolewski zaznacza, że dokument ten

> mówi jednak nie tylko o przebiegu zdarzenia, ale także o postawach opowiadających. I o czymś jeszcze, co stanowi główny wątek dokumentów Łozińskiego: o bezwładności tłumu, o stadnym myśleniu i działaniu oraz o tych ludziach, którzy zyskują świadomość. Wśród *świadków* są tacy, których tamta tragedia niczego nie nauczyła i mogą dziś stanowić przykład klasycznego antysemityzmu, wykorzystującego każdy pretekst, ekonomiczny czy religijny. Nienawiść jest pierwsza, uzasadnienie wtórne. Ale są i tacy, których świadomość ewoluuje, którzy potrafią wejść w położenie ofiar. Jeden ze świadków pogromu, widząc mordowanego człowieka, uświadamia sobie ze zgrozą, że sam „jest podobny do Żyda" i jeśli padnie na niego podejrzenie, zginie tak samo jak tamten[23].

Krzysztof Kornacki uznaje *Świadków* za film otwierający historyczną trylogię Łozińskiego, na którą składają się utwory zrealizowane pod koniec lat 80. i na początku 90. Należą do niej, poza wyżej wymienionym, *45–89* (1990) i *Las Katyński* (1990). „Zakres funkcji pełnionych przez te filmy jest wypadkową kilku (co najmniej trzech) tendencji: tendencji do zaznajamiania z traumatycznymi datami z polskiej historii (funkcja pamięci), tendencji do oczyszczania

[21] Zob. P. Forecki, *Od „Shoah" do „Strachu". Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, s. 115–165.

[22] K. Kornacki, *Polityka, psychologia, człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23, s. 174.

[23] T. Sobolewski, *Polska Szkoła Dokumentu: Marcel Łoziński*, publikacja dołączona do wydania filmów na DVD, Warszawa 2007, b.n.s.

http://rcin.org.pl

zbiorowej świadomości z fałszywych i bolesnych obrazów (funkcja katarktyczna) i tendencji do zakwestionowania moralnie bezpiecznych schematów pojmowania przeszłości"[24]. Z pewnością *Świadkowie* pełnią wszystkie trzy funkcje. U progu wolności Łoziński decyduje się pozostawić rozstrzygnięcia dotyczące przyczyn pogromu historykom. Koncentruje się zaś na konieczności przepracowania traumy – doświadczenia zmanipulowanego, a potem zapomnianego, choć wciąż żywego.

Pars pro toto

W eseju *Sąsiedzi* Gross pisze: „Mnie też zajęło cztery lata zanim zrozumiałem, co Wasersztajn powiedział. Dopiero oglądając materiały nakręcone przez Agnieszkę Arnold do filmu dokumentalnego *Gdzie mój starszy syn Kain?* (a konkretnie natknąwszy się na rozmowę przed kamerą z córką właściciela stodoły, w której sąsiedzi-Polacy spalili w lipcu 1941 roku jedwabieńskich Żydów), pojąłem, co tam się stało"[25]. Tymczasem film Arnold przeszedł w Polsce niemal bez echa. Publiczną dyskusję wywołała dopiero publikacja Grossa.

Gdzie mój starszy syn Kain? (1999) zawierający relację o mordzie w Jedwabnem, podobnie jak inne omawiane tu dokumenty, zrealizowany został w tradycyjnej formule „gadających głów". Jego struktura jest jednak nieco inna niż *Świadków*. Oś konstrukcyjną stanowi opowieść o podróży do Ziemi Świętej Jadwigi Siekierko, córki jednego ze Sprawiedliwych wśród Narodów Świata, w którego domu ukrywało się szesnastu Żydów. Po latach odnalazł ją jeden z ocalonych, Ariel Hazan, i zaprosił do Izraela. Jej głęboko etyczna refleksja staje się swoistym papierkiem lakmusowym dla wypowiedzi wszystkich bohaterów filmu: „Nasza wiara nakazuje, że trzeba ubogiego przyjąć w dom, nagiego przyodziać, głodnego nakarmić. Tatuś tak postępował. Jego wiara taka była. Prawdziwa. Nie miał wyboru". Arnold prezentuje szerokie spectrum postaw względem Zagłady. Mówią ocaleni i ratujący, świadkowie i uczestnicy, historycy i myśliciele, autorytety i zwyczajni ludzie. Wypowiedzi Jana Karskiego sąsiadują z monologiem Janiny Biedrzyckiej, córki właściciela jedwabieńskiej stodoły. Są one konfrontowane z dokumentami, zeznaniami, raportami. Stosunek autorki do wydarzeń, spośród których pogrom w Jedwabnem stanowi jedno z wielu, wyraża się w strukturze filmu: w tytule, w sposobie ukazywania jego bohaterów, w ujęciach portretowych, wyławianych za pomocą ramki, która stopniowo zbliża się do obiektywu. Tytuł zaczerpnięty został z wiersza Dana Pagisa *Pisane ołówkiem w zaplombowanym wagonie*: „Tu w tym transporcie /

[24] K. Kornacki, *Polityka, psychologia, człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, s. 172.
[25] J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000, s. 15.

http://rcin.org.pl

jestem ja Ewa / i syn mój Abel / jeśli spotkacie mojego starszego / Kaina syna adamowego / powiedzcie mu że ja"[26]. Choć historia Jedwabnego nie jest w dokumencie Arnold opowieścią jedyną, to na pewno doniosłą, skoro autorka umieściła ją na początku filmu, w miejscu, gdzie znaczenia ulegają zagęszczeniu, i powróciła do niej dwa lata później w obszernym, dwuczęściowym dokumencie *Sąsiedzi* (2001). Na opowieść Szmula Wasersztajna Arnold natrafiła podczas dokumentacji do filmu o Archiwum Ringelbluma *Anoszim, noszim, we-taf* (1993). Zupełnie wówczas nieznana i nieopracowana przez historyków relacja wymagała weryfikacji. W czasie kolaudacji *Gdzie mój starszy syn Kain?* zalecono skrócenie filmu. Arnold miała świadomość, że dotknęła tematu trudnego i bolesnego, ale również, że długość i waga sekwencji o Jedwabnem zachwiała konstrukcją filmu: „Wiedziałam, że o Jedwabnem musi powstać osobny film. Przeczuwałam, że będzie to opowieść o strachu, cierpieniu i nienawiści. Teraz, gdy po czterech latach go kończę, wiem, że będzie to też film o miłości"[27]. Gdy niemal po dziesięciu latach reżyserka pojechała do Jedwabnego, zrozumiała: „Realizując ten film, będę musiała dążyć do maksymalnej obiektywizacji. Zresztą dla mnie reżyser przystępujący do realizacji filmu z gotową tezą nie jest dokumentalistą. […] Wypowiedzi kilkudziesięciu osób na jeden temat mogły doprowadzić do obiektywnej prawdy. Chodziło mi także o przełamanie stereotypowego obrazu stosunków polsko-żydowskich podczas Holocaustu"[28]. Powstał dokument o podwójnej pamięci: oficjalnej i głęboko skrywanej tajemnicy zbiorowej. Podczas realizacji Arnold deklarowała: „Dlatego mój film będzie filmem o pamięci, od której nie można uciec. To pamięć tych, którzy zabijali, tych, którzy patrzyli, i tych, którzy ratowali. To będzie film o potrzebie wyjaśnienia wszystkiego do końca. Dla spokoju sumienia"[29]. Dokumentalistka pojechała z kamerą także do Wąsosza i Radziłowa, gdzie dopuszczono się podobnych zbrodni na mniejszą skalę. Warto zaznaczyć, że Jedwabne jest w filmach Arnold konkretnym miejscem dramatycznych zdarzeń, a jednocześnie jak Auschwitz to synonim Zagłady, tak nazwa tego podlaskiego miasteczka stała się symbolem zbrodni dokonywanych przez Polaków na Żydach.

Nazwa miasteczka, zachowując swą referencjalność, staje się symbolem również w filmie Sławomira Grünberga *Dziedzictwo Jedwabnego* (2005). Jego twórca sięga jednak po nieco inną formułę, choć głos świadka pozostaje w niej podstawowym komponentem narracji. Jednak obecność dokumentalisty za kamerą nie jest w nim ukrywana, ingerencje są zupełnie jawne. Dokument

[26] D. Pagis, *Pisane ołówkiem w zaplombowanym wagonie*, [w:] tegoż, *Ostatni*, przeł. I. Amiel, Warszawa 2004, s. 15.

[27] *Film o pamięci, od której nie można uciec. Z A. Arnold rozmawia P. Litka*, „Kino" 2001, nr 4, s. 5–6.

[28] Tamże.

[29] Tamże.

http://rcin.org.pl

powstał w roku 2005 jako koprodukcja polsko-amerykańska i jest z pewnością kierowany do widza zagranicznego. Na pierwszy plan wysuwa się w związku z tym walor informacyjny filmu, który nakręcono, gdy przez Polskę przetoczyła się już pierwsza fala dyskusji nad zbrodnią jedwabieńską i odbiła się echem w Europie i Stanach Zjednoczonych. Konstrukcja dokumentu oparta została na motywie podróży – realnych peregrynacjach autora-narratora. Podróżuje po świecie w poszukiwaniu dawnych mieszkańców miasteczka, ocalonych z pogromu. Rozmawia ze świadkami wydarzeń. Niekiedy szuka medium – bohatera (np. Anna Bikont), który za niego prowadzić będzie rozmowę, zwykle jednak sam zadaje pytania. Często wprowadza postaci za pomocą pozakadrowego komentarza, umieszczając dodatkowe informacje o nich, wyjaśniając okoliczności spotkania. Narracja filmowa prowadzona jest w sposób niezwykle dynamiczny, wypowiedzi bohaterów są znacznie krótsze niż w filmach Arnold, wielokrotnie powraca motyw ruchliwej kamery umieszczonej w samochodzie lub podążającej za bohaterem. Narrator prowadzi rodzaj historycznego śledztwa, zbierając wspomnienia, okruchy pamięci. Nie zamierza jednak odtwarzać zdarzeń, lecz szuka pola dla budowania wspólnej pamięci, czego sygnałem są słowa burmistrza Jedwabnego, walczącego o szacunek dla pomordowanych. Nie bez przyczyny pierwsza sekwencja filmu to reportaż poświęcony pracom nad zmianami w sposobie upamiętnienia zbrodni.

Tylko pozornie w jednym z najwcześniejszych filmów poświęconych zbrodniom Polaków na Żydach, w *Miejscu urodzenia* Łozińskiego, mamy do czynienia ze zbliżoną poetyką. Również w nim pojawiają się „gadające głowy" i motyw podróży. Pełnią jednak funkcję inną niż w dokumencie Grünberga, daleko wykraczającą poza zadanie utrzymania uwagi widza i poinformowania go. Istotę dzieła Łozińskiego stanowi spotkanie i rozmowa, a interlokutorzy stają się równoprawnymi jego bohaterami[30]. Mirosław Przylipiak zauważa:

> Film ma dwóch bohaterów. Jednym jest pisarz, Henryk Grynberg, który przyjeżdża do Polski, by wyjaśnić tajemnicę zaginięcia w czasie wojny swojego ojca i młodszego brata. […] Drugim jest zbiorowość ludzka, mieszkańcy, których pisarz wypytuje. Grynberg jest tym, który zadaje pytania, delegatem realizatora w świat filmu. Wnosi do filmu swoją osobowość i swoją historię. Pozwala to wywołać emocje i odświeżyć pokłady pamięci mieszkańców tamtych okolic. Widzimy, jak poorane zmarszczkami twarze starych ludzi ożywają, jak dawne wydarzenia nabierają aktualności, są jeszcze raz przeżywane[31].

Łoziński oczyma Grynberga przygląda się mapie ludzkich twarzy, gestom, przysłuchuje słowom. Niekiedy przemawia przez nich strach, wstyd, innym razem poczucie dumy, czasem radość ze spotkania. Tylko dzięki obecności

[30] Zob. H. Grynberg, *Dziedzictwo*, Londyn 1993.
[31] M. Przylipiak, *Gadające głowy w filmie dokumentalnym*, s. 13.

http://rcin.org.pl

bohatera-medium udaje się twórcom dotrzeć do prawdy o zdarzeniach i jednocześnie dotknąć wciąż żywej pamięci[32]. W rozmowach Grynberga z mieszkańcami mazowieckich wsi i miasteczek otrzymujemy informacje o okresie przedwojennym, o relacjach panujących w wiejskich społecznościach. Bohaterowie opowiadają o rodzicach pisarza, o ich ślubie, o urodzie matki i jej sióstr. Potem o wojnie – o zagrożeniu życia i ciągłym lęku, w jakim żyli Polacy. Choć autor *Żydowskiej wojny* wciąż dopytuje, dopiero w ostatnich rozmowach pojawiają się strzępy informacji o wojennych losach jego rodziny, o śmierci jego brata, na koniec o zabójstwie ojca. Pierwsze informacje o zbrodni są niekonkretne, enigmatyczne, przekłamane. Prawda odsłaniana jest powoli, jakby świadkowie obawiali się zostać zaliczonymi do pomocników śmierci. Wreszcie jeden z nich zdradza nazwisko zabójcy, inny – miejsce pochówku. Abram Grynberg został zamordowany siekierą przez polskiego chłopa, który zagarnął jego krowy. Napięcie narasta stopniowo. Momentem kulminacyjnym jest chwila ekshumacji. Również ta scena ma swą wewnętrzną dramaturgię. Chłopi kilofami kopią ziemię. Schodzą coraz głębiej, aż odnajdują butelkę po mleku. Zza kadru słyszymy głos Grynberga: „Pamiętam, że ojciec miał zawsze przy sobie butelkę, dużą butelkę. I szedł z tą butelką i potrafił wydoić krowę prosto do butelki. I przynosił mleko ciepłe dla mnie, dla nas wszystkich". Odnalezienie butelki zapowiada, że za moment odkryte zostaną szczątki Abrama, zapowiada emocjonalną reakcję syna. W końcu Grynberg wydobywa z ziemi czaszkę ojca. Kolejne ujęcia ukazują niemy płacz bohatera.

Rangę symbolu w tym filmie uzyskują przedmioty, które wcześniej w naszej kulturze w takiej funkcji się nie pojawiały. Stają się znakami „epoki pieców" za sprawą filmowego kontekstu, w jakim funkcjonują oraz dzięki konstrukcji filmowej narracji, która je eksponuje, i pracy kamery, ukazującej je w zbliżeniach i wielokrotnie do nich powracającej. W takiej funkcji pojawia się butelka po mleku w filmie Łozińskiego. Obraz tego przedmiotu przetrwał w pamięci Grynberga i żyjących jeszcze świadków zdarzeń. W układanej z fragmentów, strzępów relacji, pełnej luk i przemilczeń opowieści stanowi ona symbol związku pomiędzy ukrywającą się żydowską rodziną a polskimi mieszkańcami wioski. Staje się znakiem polskiej hańby, kiedy dociera do nas, że Abram został zamordowany, gdy niósł mleko dla swoich dzieci. Funkcjonowanie tego przedmiotu w historii rodziny Grynbergów odsłania ambiwalencję jego znaczeń – odsyła bowiem zarówno do gestu pomocy, gdy butelka napełniana była w polskich domach, ale również do barbarzyńskiego aktu

[32] Bohater-medium pojawia się również w dokumencie Jerzego Śladkowskiego *Amnezja* (2015). Reżyser przy pomocy Piotra Piwowarczyka, współscenarzysty filmu, dociera do rodzinnej tajemnicy bohatera i próbuje rozwikłać sieć faktów, gmatwaninę emocji, która wciąż związana jest z pogromem w Kielcach.

http://rcin.org.pl

okrucieństwa. I znów przedmiot, przestrzeń, które istnieją realnie, nabierają znaczeń, przestają być indyferentne.

Łoziński, podążając za Grynbergiem, rekonstruuje zdarzenia. Jednocześnie ta mocno osadzona w historii opowieść, dzięki narracji pozakadrowej prowadzonej przez pisarza, motywom religijnym, co pewien czas powracającym, ale przede wszystkim za sprawą połączenia w jedno wątku podróży z procesem odkrywania bolesnej prawdy i wewnętrznej przemiany, staje się parabolą dwudziestowiecznego losu mieszkańca tej części Europy. Reżyser pokazuje w *Miejscu urodzenia*, że uporządkowanie naddane, bogactwo środków wyrazu stanowią nie tylko istotę kina fabularnego, ale bywa, że również dokumentalnego. I tak jak w przekazach fikcjonalnych stają się wówczas wehikułem znaczeń dodatkowych. W przypadku filmów, które dotyczą problematyki pogromowej, dzieje się to jednak rzadko. Ich twórcy wykazują ostrożność w formalnych poszukiwaniach. W konsekwencji zachowania owej ostrożności na plan pierwszy w większości omawianych filmów wysuwa się funkcja poznawcza. Informowanie widzów wydaje się najistotniejsze. Przedmiotem poznania stają się nie tylko zdarzenia, ale także pamięć o nich. *Casus* „filmów pogromowych" pokazuje pewną prawidłowość kultury: temat nieznany, trudny i kontrowersyjny najpierw musi zostać przepracowany w formach powszechnie akceptowalnych, takich, do których widzowie zdołali już przywyknąć, które nie przysłonią ukazywanej historii. Dokumentaliści uchylają furtkę dla dalszych poszukiwań prawdy i artystycznego kształtu dla niej. Wciąż obowiązującym ograniczeniem w sposobach ukazywania tematyki pogromowej, podobnie jak Holokaustu, jest obowiązująca w odniesieniu do tej problematyki zasada *decorum*, niezależenie od tego, czy film koncentruje się na ukazywaniu cierpienia żydowskiego, czy raczej jest próbą sił w trwającej od czasów wojny rywalizacji w cierpieniu.

* * *

„[Film – K.M.-M.] umożliwia zobaczenie krajobrazów i usłyszenie dźwięków, czyni nas świadkami silnych emocji wyrażonych przez ciała i twarze, pozwala na obserwację starć pomiędzy jednostkami i grupami w całej ich fizyczności"[33] – pisał Robert Rosenstone, rozważając „historię wizualną" jako alternatywę wobec historii pisanej. W sile obrazu tkwi przewaga filmowych przedstawień historii nad jej wersjami pisanymi. Za drugi, niewątpliwy atut tak ujmowanej historii uznać można dominację jednostkowego świadectwa,

[33] R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 104.

http://rcin.org.pl

które i w tradycyjnej historii opartej na źródłach pisanych odgrywa coraz istotniejszą rolę. Kino wydaje się bliskie indywidualnemu postrzeganiu przeszłości, szczególnie jeśli założymy za Edmundem Husserlem, że wspomnienie jest obrazem, a pierwszym medium przekazywania historii kolejnym pokoleniom był język mówiony. Paradoksalnie film jawi się więc jako przekaz bardziej pierwotny niż historia pisana. Obraz zdarzeń wyłaniających się z filmu jest zwykle wypadkową punktów widzenia bohaterów i twórców. Ma więc charakter intersubiektywny, bliski antropologicznemu widzeniu przeszłości. Niezależnie jednak od tego, jakim posłużymy się sposobem prezentowania minionych zdarzeń, zawsze mamy do czynienia z formą, narracją, u której początków leży selekcja, kondensacja, poszukiwanie związków przyczynowo-skutkowych, dramaturgii[34]. Film dokumentalny stanowi w tym kontekście przypadek szczególny. Przed kamerą stają bowiem prawdziwi ludzie-świadkowie. Zobaczyć możemy ich emocje, proces konstruowania przez nich przeszłości. Zachowania pozawerbalne stanowią dodatkowe źródło weryfikacji ich wersji. Film może być zatem odczytywany jako świadectwo w podwójnym sensie. Po pierwsze, jako zapis wypowiedzi tych, którzy uczestniczyli lub obserwowali zdarzenia. Po drugiej, jako zapis stanu pamięci lub nie-pamięci twórców i zbiorowości (potencjalnego odbiorcy utworu filmowego), który zawsze jest odbiciem jakiejś tendencji współczesnego interpretowania przeszłości. Narrację, jaką przyjmują dokumentaliści, potraktować można jako narzędzie poznania dzisiejszej recepcji minionych wydarzeń. Film, a szczególnie film dokumentalny, może i powinien być źródłem historycznym równoprawnym wobec źródeł pisanych. Bardzo często daje historykowi możliwość powiedzenia: sprawdzam. Konstatacja powyższa nie unieważnia oczywiście postulatu zachowania pewnej ostrożności w takim traktowaniu filmu dokumentalnego. Nie jest on nigdy świadectwem niezapośredniczonym, „nigdy nie stanowi bezpośredniego odbicia rzeczywistości, ale dzieło świadomie ukształtowane w narracyjnej formie, która – czy dotyczy przeszłości, czy teraźniejszości – nadaje znaczenie prezentowanemu materiałowi"[35]. Być może współcześnie, „w świecie postpiśmiennym kultura wizualna po raz kolejny zmieni istotę naszego związku z przeszłością", skoro „historia nie istnieje, zanim się jej nie stworzy"[36].

---

[34] Hayden White zauważa, że te same mechanizmy rządzą procesem tworzenia historii pisanej: „Każda historia pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam"; tegoż, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, [w:] tamże, s. 119.

[35] R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, s. 105.

[36] Tamże, s. 113.

http://rcin.org.pl

Filmografia

Polska Kronika Filmowa 22/46, 1946
Świadkowie, reż. Marcel Łoziński, 1987
Miejsce urodzenia, reż. Paweł Łoziński, 1992
Pogrom. Kielce 4 lipca 1946, cz. 1 i 2, reż. Andrzej Miłosz, 1996
Julia Pirotte, reż. Maria Wiśniewska, Andrzej Wyrozębski, 1996
Henio, reż. Andrzej Miłosz, 1999
Gdzie mój starszy syn Kain?, reż. Agnieszka Arnold, 1999
Kielecki syndrom, reż. Józef Gębski, 2001
Sąsiedzi, cz. 1 i 2, reż. Agnieszka Arnold, 2001
Jedwabne, reż. Artur Janicki, 2003
Dziedzictwo Jedwabnego, reż. Sławomir Grünberg, 2005
Kielce 4.07.1946. Pogrom czy mord?, reż. Artur Janicki, 2008
Listy ze Szczuczyna, reż. Bolesław M. Miguła, 2013
Amnezja, reż. Jerzy Śladkowski, 2015

http://rcin.org.pl