

Katarzyna Mąka-Malatyńska

„Nie ma już dzisiaj Żydów w Brańsku...” : dokumentalne obrazy żydowskiego sztetla w filmach Mariana Marzyńskiego i Jolanty Dylewskiej

Rocznik Komparatystyczny 2, 125-139

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Mąka-Malatyńska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

„Nie ma już dzisiaj Żydów w Brańsku...”
Dokumentalne obrazy żydowskiego sztetla
w filmach Mariana Marzyńskiego i Jolanty Dylewskiej

Sztetl to w zbiorowej świadomości Polaków przestrzeń zmitologizowana, kojarzona nieodmiennie z powieściami Strykowskiego, Singera, z opowiadania-
mi Schulza, wizualizowana w *Austerii* Kawalerowicza, przywoływana w filmach
Konwickiego czy w reminiscencjach w *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego.
To swego rodzaju Atlantyda, która odegrała w historii polskiej kultury istotną
rolę i gwałtownie została zmyta z powierzchni ziemi. Współczesny obraz sztetla
to rezultat pracy naszej pamięci, nowoczesnej archeologii, z mozołem zbierane
*Księgi pamięci*¹, kolekcjonowane przedmioty, fotografie, okruchy. Świat ten
jako miniony na zawsze zostaje już tylko fragmentem, przebłyskiem, nawet
w przedsięwzięciach, które podejmują próby rekonstrukcji kompleksowej, jak
tworzona przez Muzeum Historii Żydów Polskich strona internetowa Wirtualny
Sztetl, projekt Rafała Betlejewskiego *Tęsknię za tobą, Żydzio*, nieco wcześniejszy
pomysł Fundacji Shalom zbierania przedwojennych fotografii, który zaowoco-
wał wystawą oraz albumem *I ciągle widzę ich twarze, czy wreszcie działalność*
bloggerów, na przykład na sztetl.blox.pl. W ten żywy nurt kulturowy wpisują
się również filmowcy dokumentaliści, usiłując dawać świadectwo na temat

¹ *Księgi pamięci* w wyborze i opracowaniu ukazały się w Polsce w roku 2009, dzięki czemu choć część tych bezcennych wspomnień mogła zaistnieć dla szerszego kręgu czytelników. *Tam był kiedyś mój dom... Księgi pamięci gmin żydowskich*. Oprac. M. Adamczyk-Garbowska, A. Kopcowski, A. Trzcziński. Lublin: Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.

żydowskich miasteczek, naznaczone uprawnioną artystycznie subiektywnością spojrzenia.

Do najciekawszych filmów dokumentalnych podejmujących tę problematykę w ostatnich latach należą *Shtetl. A Journey Home* Mariana Marzyńskiego i *Po-lin. Okruchy pamięci* Jolanty Dylewskiej. Reprezentują one dwa bieguny podejścia do obrazu sztetla we współczesnym dokumencie filmowym. Oba ukazują obraz małego miasteczka zamieszkiwanego w dużej części, niekiedy w przeważającej, przez Żydów. Przedstawiają je jednak z dwóch różnych perspektyw, ich twórcom przyświecają bowiem odmienne cele. Marzyński mówi o śmierci, o Zagładzie, o braku; Dylewska – o chwili przed katastrofą, próbuje ów świat przywrócić życiu. Oboje uprawiają archeologię pamięci. Dla Marzyńskiego materiałą podstawową są wspomnienia ocalałych oraz pamięć świadków i ich potomków, dla Dylewskiej – filmowe archiwalia. Marzyński przedstawia więc koniec, jego konteksty i konsekwencje. Dylewska próbuje wskrzesić, wywołać w naszej wyobraźni obraz małych żydowskich miasteczek. Oba filmy, co ciekawe, ściśle związane są z utworami literackimi i dokumentami osobistymi. Brańsk Marzyńskiego jako obraz modelowego sztetla staje się tematem rozważań Ewy Hoffman w książce *Sztetl. Świat Żydów polskich*. Powraca w zapiskach reżysera wydanych jako *Sennik polsko-żydowski*. Dylewska odwołuje się nie tylko do *Książki pamięci* miasteczek żydowskich, ale również do książek Krall, Bubera, Heschela czy Sherwina.

Marzyński opowiada o jednym miasteczku, Brańsku, z perspektywy współczesności. Prowadzi rodzaj dokumentalnego śledztwa. Docierając do Brańska z ocalonymi z Zagłady, próbuje ów moment Zagłady zrekonstruować. Posiłkuje się przy tym wiedzą historyka i pasjonata Zbyszka Romaniuka, który staje się dla Marzyńskiego przewodnikiem po zaginionym świecie. W drugiej części filmu, której akcja toczy się w Stanach Zjednoczonych, pokazuje współczesny sztetl – amerykański wieżowiec, w którym mieszkają ocaleni i ich rodziny. Część trzecia dokumentu Marzyńskiego to zapis podróży młodego historyka z Brańska i reżysera do Izraela, gdzie Romaniuk rozmawia z żydowską młodzieżą na temat postaw Polaków wobec Żydów w czasie Zagłady. W epizodzie ostatnim Marzyński znów powraca do Brańska. Dokument Marzyńskiego jest swego rodzaju esejem filmowym, w którym istotniejsza od funkcji informacyjnej i estetycznej staje się kwestia perswazji. Konstrukcja filmu jest niezwykle

klarowna i całkowicie podporządkowana linii argumentacyjnej dotyczącej zacierania przez Polaków śladów obecności Żydów². Podstawowym zabiegiem retorycznym stosowanym przez Marzyńskiego jest zestawianie przeciwieństw, wydobywanie kontrastów: Brańsk – Chicago, Kaplan – Romaniuk, Żyd – Polak. Dokumentalista buduje z nich bardzo wyraźny, stereotypowy wizerunek Polaka antysemitę. Argumentowaniu na rzecz tezy o polskim antysemityzmie służy również charakter pytań, ich powtórzenia oraz wybór tematów do rozmowy, a także niezwykle ograniczony wybór samych rozmówców. Choć Marzyński buduje też obraz współczesnego myślenia o Żydach w Brańsku, nie dociera ze swymi pytaniami do ludzi młodych, wykształconych. Nie szuka potwierdzenia faktów przytaczanych przez swych rozmówców w dokumentach. Nie dokonuje ich weryfikacji, co zrobi dopiero Eva Hoffman w książce inspirowanej filmem. Ten sposób konstruowania narracji sprawił, że niebezzasadna stała się opinia Katarzyny Więclawskiej:

Tego rodzaju wizerunek relacji polsko-żydowskich, choć prowokujący ważną dla Polaków refleksję nad naturą ich współodpowiedzialności za dokonaną na ziemiach polskich Zagładę oraz zmierzenie się z faktem istnienia pośród Polaków denuncjatorów czy wręcz zabójców, powielając stereotyp, nie oddaje obiektywnej prawdy historycznej o tamtych czasach³.

Punktem wyjścia jest współczesny Brańsk i działania Zbyszka Romaniuka na rzecz ocalenia pamięci tamtejszych Żydów. Do miasteczka przyjeżdża Nathan Kaplan, od lat zafascynowany historią brańskich Żydów, zbierający najmniejsze ślady ich obecności. Matka Kaplana pochodziła z Brańska, Zbyszek jest jego współczesnym mieszkańcem, sekretarzem w urzędzie miasta. Nathan przyjeżdża z Chicago w poszukiwaniu śladów przeszłości. Autor filmu cytuje korespondencję pomiędzy Kaplanem a Romaniukiem. W pierwszym liście do urzędu miejskiego w Brańsku Nathan zwracał się z prośbą:

² Por. M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*. „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 5–20. Warto zaznaczyć, że retoryczna tradycja obecna jest szczególnie w poetyce amerykańskiego kina dokumentalnego.

³ K. Więclawska, *Zmartwychwstałe miasteczko... Literackie oblicza sztettł*. Lublin: Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005, s. 245.

Moja matka urodziła się w jednoizbowej chacie. Chciałbym wiedzieć, jak wyglądały takie chaty. Czy ludzie spali na słomie? Czy w lesie były wilki? Czy grasowali bandyci? W odpowiedzi Romaniuk napisał: Pańska matka żyła w bardzo ciekawych czasach. W Brańsku były trzy jarmarki. [...] Żydzi mieszkali wokół rynku. Zajmowali się handlem i usługami. Byli wśród nich krawcy, szewcy, piekarze i inni właściciele sklepów⁴.

Tak rozpoczęła się korespondencja, która obejmuje ponad sto listów. Kaplan usiłuje w swej wyobraźni zbudować możliwie pełen obraz swego sztetla. Już w autobusie prosi Marzyńskiego, by pytał o to, co pamiętają miejscowi, co wiedzą o Żydach z Brańska. Ustala pierwsze szczegóły topograficzne miasteczka. Usłyszy o lasku żydowskim, w którym Niemcy zakopali ciała zamordowanych Żydów. Odwiedza dom rodzinny matki. Wędrując po miasteczku, przygląda się drewnianym domom, w których czas się zatrzymał. Płynie rzeką, w której niegdyś (i dziś) kobiety piorą. Dociera do miejsc, gdzie stało pięć brańskich synagog. Odwiedza synagogę w pobliskiej miejscowości, która jako jedyna w okolicy przetrwała czasy Zagłady. Dziś jej remont przerwano, a liczne nieprawidłowości podczas prac doprowadziły do jej dewastacji. Gdy otwarte zostają drzwi świątyni, z hałasem wybiega z niej stado owiec. Punktem orientacyjnym sztetla jest kirkut. Miejsce na uboczu, zapomniane dziś i porośnięte trawą, Zbyszek Romaniuk próbuje przywrócić ludzkiej pamięci. Jeździ po miasteczku i okolicach, zbierając płyty nagrobne. Odkrywa je między innymi na brańskiej plebanii i za zgodą proboszcza umieszcza ponownie na cmentarzu. W swym pamiętniku Nathan notuje: „Brańsk nie jest już dla mnie tajemniczym światem. Dotykam miejsc, których moi rodzice dotykali. Chodzę po ziemi, po której oni chodzili”. Wędrówka Nathana niepostrzeżenie przeradza się w śledztwo na temat okoliczności śmierci siedmiu brańskich Żydów i udziału Polaków w tej zbrodni. Prawda nie zostaje ostatecznie odkryta, ale ludzka pamięć okazuje się żywa, bolesna, a temat nadal – jak w filmie Lanzmanna *Shoah* – objęty tabu. Świadcami przeszłości okazują się nie tylko miejsca, ulice i budynki, które od czasów wojny niewiele się zmieniły.

Druga część *Shtetl* to opowieść o podróży Romaniuka do Ameryki na zaproszenie Kapłana. Kaplan organizuje wyjazdy do miast, w których mieszkają

⁴ Cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ze ścieżki dźwiękowej omawianych filmów.

ocaleni z Brańska i ich potomkowie. Narrator odautorski komentuje: „Jesteśmy w New Jersey. W tym domach Żydzi stanowią ogromną większość. Nowoczesny, amerykański sztetl, który rozrósł się na wysokość”. Podobne skojarzenia nasuwają się Marzyńskiemu, gdy przyjeżdża z Romaniukiem do Izraela i bierze udział w obchodach pięćdziesiątej trzeciej rocznicy likwidacji getta w Brańsku: „Żywy sztetl stanął mi przed oczami”. Określenie „sztetl” oderwane zostaje od miejsca, z przestrzeni konkretnej staje się przestrzenią duchową, przestrzenią złożoną ze strzępów wspomnień i nielicznych przedmiotów, które przetrwały: fragmentów Tory, fotografii. W klamrze zamykającej film Marzyński powraca jednak do współczesnego Brańska, by raz jeszcze przywołać w pamięci dawny sztetl. Odwiedza miasteczko z Jankielem Rubinem, jedynym ocalonym z zamożnej rodziny brańskich hodowców gęsi. Jack Rubin, podobnie jak Nathan Kaplan, chodzi po mieście, wywołując duchy przeszłości. Tym razem jednak miejsca budzą żywe wspomnienia. Podróż Kaplana była podróżą w nieznanne, Rubin podąża za tym, co zatarło się w pamięci, ale jest z niej skrzętnie wydobywane. Doświadczenie obu naznaczone jest Zagładą. Rubin odwiedza dom rodzinny, ptaszarnię, ale i wskazuje kryjówkę w stodole oraz miejsce w lesie, które na krótko stało się schronieniem dla jego bliskich. Podczas kolejnej, ostatniej ukazanej w filmie, wizyty w Brańsku Marzyński przygląda się przygotowaniom do obchodów pięćsetlecia miasta. Zbyszek z racji funkcji sekretarza magistratu bierze w nich udział. Z dumą prezentuje pomnik, który stanie na rynku, zamieszkanym do niedawna w znacznej mierze przez Żydów. Na trzech kamiennych tablicach wykuta została historia Brańska, czwarta pozostaje pusta, gotowa do zapisania. Ani na pomniku, ani podczas uroczystości nie upamiętniono żydowskich mieszkańców miasteczka. Zbyszek nie chce, boi się, stracił energię. Reżyser stwierdza z rezygnacją, że jedynymi akcentami żydowskimi podczas uroczystości było odegranie melodii ze *Skrzypka na dachu* przez orkiestrę dętą i niewielka gablotka z judaikami, przygotowana przez Romaniuka. Ostatecznie więc sztetl w filmie Marzyńskiego pozostaje przede wszystkim przestrzenią traumy i zapomnienia. Odautorski narrator zaznacza: „Wyjechałem do Ameryki z obrazem zatrzymanej klatki. Sztetl kojarzył mi się ze śmiercią”. Katarzyna Więclawska w przytaczanej już książce zauważa:

Miasteczko z filmu Marzyńskiego przedstawione jest więc jako miejsce wyjątkowo przynębiające, sceneria przedwojennych upokorzeń i prześladowań Żydów

przez Polaków, następnie koszmaru Zagłady, ostatecznie zaś jako przestrzeń żałoby i śmierci, pośród której jedynym znakiem dawnej obecności Żydów jest symboliczny cmentarz z płyt nagrobnych, użytych w czasie wojny przez Niemców do budowy chodnika⁵.

Jedynym mocnym spoiwem wszystkich części filmu jest autorski punkt widzenia. W przedmowie emitowanej przez Program I Telewizji Polskiej przed projekcją filmu Marzyński zaznacza, że *Shtetl* pomyślany był jako luźna rejestracja, a potem osobisty pamiętnik. Bardzo wyraźne zaznacza się w nim postawa autora, choć zaledwie dwukrotnie wychodzi on z roli obserwatora i wchodzi w polemikę ze Zbyszkciem – podczas wizyty w izraelskiej szkole oraz podczas posiedzenia rady miejskiej i przygotowań do obchodów rocznicy założenia miasta. Ten osobisty ton pojawia się już na początku filmu. Marzyński dedykuje go bowiem w pierwszej kolejności ojcu, który został zamordowany w wieku 37 lat tylko za to, że był Żydem, następnie wszystkim sprawiedliwym, którzy ratowali Żydów w czasie drugiej wojny światowej, oraz Nathanowi Kaplanowi, który go zainspirował. Dokument otwierają ujęcia pociągu, jadącego w nim reżysera i widoków za oknem. Towarzyszy im narracja zza kadru: „Polska – od wieków mieszkali tu moi przodkowie. [...] 6 milionów ich zginęło w Zagładzie. Byłem jednym z niewielu, którzy przeżyli, żydowskim dzieckiem uratowanym przez Polaków”. Zainscenizowane ujęcia zarejestrowane na czarno-białej taśmie ilustrują opowieść Marzyńskiego o ucieczce z getta i ocaleniu⁶. Reżyser wydobywa z pamięci szczegóły – adresy kamienic, wygląd podwórek. Jego narrację uzupełnia obraz współczesnej Warszawy, ale wyłącznie tych miejsc, w których czas się zatrzymał. Niewiele się zmieniło – tylko inni ludzie chodzą po jej ulicach i inne dzieci bawią się na podwórkach. Choć sam Marzyński urodził się w Warszawie, to jego rodzina pochodziła z niewielkich miasteczek na wschodzie Polski. Na archiwalnej taśmie sprzed lat widzimy Marzyńskiego odwiedzającego Łęczycę, z której pochodziła rodzina jego matki. Przyjeżdża samochodem, błąka się po rynku, pyta o drogę, szuka czegoś lub kogoś, ale brakuje mu odwagi i nie podejmuje opowieści o swoim sztetl: „Postanowiłem, że już nigdy nie wrócę do tego miejsca”. Dlatego powie o Nathanie: „Jestem

⁵ K. Więclawska, op. cit., s. 246.

⁶ Swoje wspomnienia z getta Marzyński przywołał w filmie raz jeszcze. Uczynił je ramą dokumentu *Powrót do Polski* z 1981 r., poświęconego ruchowi „Solidarność”.

mu wdzięczny, że zabrał mnie do Brańska. Nie starczyło mi siły, żeby wrócić do mojego miasteczka. Sztetl Nathana stał się naszym wspólnym zagubionym światem”. Po kilku latach napisze zaś w *Senniku polsko-żydowskim*:

Najpierw zrobiłem film o tym, jak Nathan Kaplan i Jack Rubin do miasteczka Brańska wracają; potem książkę o innych powrotach się naczytałem, aż dziś w nocy ja w moim własnym sztetl się znalazłem, a przecież w Warszawie urodzony, żeby wojnę przeżyć, od Żydów uciekłem, teraz do nich wracam. Zacznijmy od tego, że w miasteczku ze snu mojego nigdy wojny nie było. Żydów tam nie zabijano, jak wśród chrześcijan od trzystu lat żyli, tak żyją⁷.

I znów, tym razem we śnie, odwiedzi wymaginowane miasteczko, w którym stałym punktem jest rynek otoczony żydowskimi sklepikami. Za sprawą wątku autobiograficznego wplecionego w opowieść o Brańsku konkretne miasto staje się figurą wszystkich miasteczek, wymazanego świata polskich Żydów.

Swoistym uzupełnieniem bardzo dyskusyjnej wizji⁸ zaprezentowanej przez Marzyńskiego stała się wspomniana już książka Evy Hoffman *Sztetl. Świat Żydów polskich*⁹. Autorka nie ukrywa, że praca nad książką zainspirowana została filmem Marzyńskiego, choć zaznacza, iż tekst przybrał własny kształt, „niekiedy odbiegał od treści jego [Marzyńskiego – K.M.-M.] filmu”¹⁰. Hoffman przedstawia historię Brańska na tle przemian społecznych w Polsce od czasów najdawniejszych do współczesności. Przekrojowo prezentuje relacje pomiędzy polskimi i żydowskimi mieszkańcami miasteczka, co pozwala choćby w części zrozumieć ich zachowania w chwili największej próby – w czasach Zagłady. Przewodnikiem po przeszłości staje się, podobnie jak w filmie dokumentalnym, Zbyszek Romaniuk. Hoffman

⁷ M. Marzyński, *Sennik polsko-żydowski*. Warszawa: W.A.B., 2005, s. 231.

⁸ Film wielokrotnie porównywano z *Sboah* Lanzamanna. I podobnie jak w wypadku francuskiego arcydzieła, zarzucano autorowi stronniczość i antypolonizm. W kilku recenzjach pojawiały się również uwagi na temat niedoskonałości kompozycyjnych filmu. Zob. m.in. T. Sobolewski, *Swoimi słowami. Awantura o sztetl*. „Kino” 1996, nr 9, s. 53; M. Okoński, *Pogrubimy?* „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 43, s. 4; J. Żakowski, *Sztetl*. „Kontrapunkt”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 1996, nr 42, s. 9; D. Roskies, *Recreating a Vicarious Shtetl for the Present Age*. „Forverts”, Oct. 24, 1997, s. 11.

⁹ E. Hoffman, *Sztetl. Świat Żydów polskich*. Przeł. M. Ronikier. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 2001. Oryginał: *Shtetl. The Life and Death of a Small Town and the World of Polish Jews*. Boston–New York: Houghton Mifflin Co., 1997.

¹⁰ E. Hoffman, *Sztetl...*, s. 7.

wypełnia luki w topografii szteta, wspomina o miejscach, które w filmie się nie pojawiają, ponieważ nie odpowiadają obrazowi rzeczywistości i linii argumentacyjnej przedstawionej przez Marzyńskiego. Odwołuje się do rozmaitych źródeł historycznych, nie ufając zawodnej ludzkiej pamięci. Obszernie cytuje *Księgi pamięci*, dzięki czemu udaje się jej zrekonstruować charakter, atmosferę szteta w poszczególnych okresach historycznych. Do opisu poszczególnych etapów w historii autorka stosuje zawsze ten sam schemat. Punktem wyjścia jest przedstawienie momentu historycznego w makroskali: wojny, układy pokojowe, rozwiązania prawne. Następnie wspomnienia mieszkańców związane z danym czasem, a na koniec potwierdzenie ich i rozwinięcie w oparciu o materiał źródłowy. Jack Rubin pamięta patefon, który znajdował się przed drugą wojną w domu jego rodziców, przyjazdy zespołów teatralnych i wizyty objazdowego kina w Brańsku, swój udział w przedstawieniu *Bóg, człowiek, diabeł*, występy siostry, która grała w zespole muzycznym na skrzypcach.

Księga pamięci również odnotowuje rozwój życia kulturalnego w Brańsku. Czytamy w niej o takich sztukach jak *Dybuk* i *Wiejski chłopiec*, wystawianych w budynkach nad rzeką niedaleko młyna. Tam też odbywały się liczne odczyty, wykłady i kursy z różnych dziedzin¹¹

– zapisuje skrzętnie Hoffman. Zbiera z mozołem okruchy przeszłości i na ich podstawie buduje obraz miasta i miejskiej społeczności, odwołując się również do własnej intuicji i snując przypuszczenia: „Amatorzy ze szteta mogli podśpiewywać, słuchając pieśni *Cu majn gelibter* [...]. Albo strofki napisanej przez znanego kompozytora-samouka”¹².

Eva Hoffman pisze:

Długi cień Holocaustu pada zarówno na przeszłość jak i na przyszłość. Nasza wiedza o przedwojennej polsko-żydowskiej przeszłości obciążona została działającą wstecz świadomością tego, co stanowiło akord końcowy. Niektórzy potomkowie wschodnioeuropejskich Żydów mają skłonność do idealizowania zniszczonego świata swoich rodziców i dziadków. Świat ten utrwalił się w ich wyobraźni jako niezwykła kraina tego, co istniało „przedtem”. Inni widzą całą polską przeszłość

¹¹ Ibidem, s. 155.

¹² Ibidem, s. 156.

w ciemnych barwach i uważają ją jedynie za preludium i zapowiedź katastrofy¹³.

Kilka stron dalej zauważa:

W powojennej wyobraźni Żydów, zwłaszcza tych, którzy nigdy sztetla nie poznali, stał się on symbolem i metaforą zaginionego świata. Często jest uważany za najbardziej autentyczną scenę, na której rozgrywały się żydowskie losy, kojarzone bądź to z życiem duchowym, bądź z realnym cierpieniem. [...] Ale sztetl, dopóki istniał, nie był ani utopią, ani dystopią, lecz osobliwą, spoiętą i zadziwiająco prężną formacją społeczną¹⁴.

Taką właśnie złożoną rzeczywistość próbuje odtworzyć Dylewska w filmie *Po-lin*. Punktem wyjścia wizualnej narracji filmu Dylewskiej są archiwalia – materiały nakręcone w latach trzydziestych ubiegłego wieku w polskich miasteczkach przez odwiedzających swe rodziny zamożnych amerykańskich Żydów¹⁵. Kiedy Kodak skonstruował amatorską kamerę, popularne stało się kręcenie tak zwanych *home movies*. Po latach dociera do nich dokumentalistka, stara się je przywrócić życiu i wskrzesić w ten sposób świat zarejestrowany na moment przed katastrofą. Dylewska odnalazła dwadzieścia kilkuminutowych filmów złożonych w archiwach w różnych miejscach na świecie – od Nowego Jorku po Kibuc Bohaterów Getta. Dokonuje rozmaitych zabiegów, które pozwalają wnikać w głąb sfilmowanego świata. Uprawia rodzaj „filmowej archeologii” – krąży kamerą po ujęciu, ponownie je wykadrowuje, wydobywa bohaterów trzeciego i czwartego planu, zmienia klatkaż, wielokrotnie powraca do tego samego ujęcia. Obraz uzupełnia dźwiękami codzienności: pokrzykiwaniami, skrzypieniem kół, gwarem ulicy, strzępami rozmów. W podobny sposób powstały dwa wcześniejsze filmy reżyserki – *Children of the Night* (1999) i słynna *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* (1993). W obu wypadkach materiały wyjściowe zarejestrowane zostały przez niemieckich żołnierzy, były dziełem oprawców i prezentowały ich punkt widzenia. Ponadto

¹³ Ibidem, s. 14.

¹⁴ Ibidem, s. 18.

¹⁵ Pomysł Dylewskiej przychodzi na myśl ideę, jaka legła u podstaw dokumentu, który powstał w 1979 r. *Patrząc na Twoją fotografię* Jerzego Ziarnika to kilkuminutowa podróż po pogodnych fotografiach, głównie rodzinnych. Napis końcowy wywołuje wstrząs poznawczy: okazuje się, że wszystkie zdjęcia pochodzą z rampy obozu koncentracyjnego.

pokazywały ludzi w chwili katastrofy, upokorzonych i upodlonych. Tym razem Dylewska skorzystała z archiwaliów kręconych z innej perspektywy, w innym czasie. Jej praca służy przywróceniu pamięci, identyfikacji ofiar, przywołaniu imion, które zaprzeczy nazistowskiej strategii odbierania ofiarom pamięci. Jak zauważa jeden z recenzentów filmu, Piotr Śmiałowski, Dylewska „Skupia się jedynie na ukazaniu tej jedynej w swoim rodzaju egzystencji i stara się spojrzeć na nią przede wszystkim oczami swoich bohaterów – polskich Żydów”¹⁶.

Autorka rozpoczyna swój film ujęciami współczesnymi miasteczek na wschodzie Polski. Stara się stawiać współczesną lekką kamerę cyfrową, nowoczesny odpowiednik tych z lat trzydziestych, w miejscach, w których stawiali je amerykańscy goście. Część współczesnych materiałów zrealizowała jednak na taśmie 35 mm. W nich koncentruje się na detalach, śladach dawnej obecności: zamknięte okiennice, drzwi, kłódki, ślad po mezuzie, kratka okienna w kształcie gwiazdy Dawida. Kamera rejestruje pustkę, która natychmiast wypełnia się życiem. Na ulicach, przed domami, przed synagogą pojawiają się ludzie. Niektórzy stoją i pozują, inni skupieni są na codziennych zajęciach. Widzimy ich przy pracy, ale i w czasie wolnym w odświętnych strojach. Komentarz dostarcza szczegółowej informacji o obyczajach, kulturze i porządku dnia w sztetlu. Dowiadujemy się, jak gotowano, jak organizowano handel, jak wyglądały chaty i jak je ogrzewano, co przygotowywano na poszczególne święta, jak się modlono i kształcono, jak organizowano wesela, rytuał obrzezania i bar micwy oraz pogrzeby. Fragment komentarza pozwala zrozumieć jego charakter:

Kiedy śnieg pokrywa całe miasteczko, nadchodzi święto Chanuka. Przez osiem kolejnych wieczorów mężczyźni zapalają i błogosławią światła Chanuki. W długie zimowe wieczory migotają w oknach żydowskich domów wesole światełka. Zapach łatkes, świątecznych racuchów, unosi się nad uliczkami do późnej nocy.

Mimo ogromnej dbałości o detale ton głosu Piotra Fronczewskiego, muzyka, która towarzyszy słowu, ale i styl samego tekstu przesuwają opowieść z wymiaru czysto historycznego w stronę przypowieści, legendy o dawno nieistniejącym świecie. Część filmu poświęcona została pamięci największych chasydzkich cadyków. O każdym z nich przytoczona zostaje opowieść, która czyni narrację o sztetlach rodzajem mitu. Z zarejestrowanej na kolorowej taśmie współczes-

¹⁶ P. Śmiałowski, *Po-lin. Okruchy pamięci*. „Kino” 2008, nr 10, s. 90–91.

ności płynnie wchodzimy w przeszłość, która staje się „tu i teraz”. Reżyserka wspomina:

Wzruszył mnie motyw powracający w tych filmach: ludzie uroczyście podchodzą do kamery i patrzą w obiektyw – tak jak się patrzy w oczy komuś najbliższemu. Ich spojrzenie poprzez obiektyw przenosi się na nas. Pomyślałam, że wartość emocjonalna tych filmów jest szansą, by widz dzisiejszy skomunikował się z tamtymi ludźmi. To pociągnęło mnie najbardziej – mocniej nawet niż fakt, że w tych filmach zostały udokumentowane synagogi, które dziś już nie istnieją¹⁷.

Autorkę interesuje nie tyle oddanie topografii sztetla, ile jego atmosfery. Zajmuje ją przestrzeń przeżyć, wrażeń, emocji. Amatorskie filmy okazują się znakomitym materiałem do osiągnięcia tego celu. Gwarantują bowiem możliwość przeniknięcia do wnętrza tego świata. Jest w nich naturalność spojrzenia krewnego, który przyjechał odwiedzić swych bliskich. Stara się zatrzymać na taśmie jak najwięcej, choć kręci ręką niewprawną, drżącą, często nieprawidłowo kadruje, gubi ostrość. Dylewska nie ukrywa tych wad. Przeciwnie, podkreśla je i wydobywa. Autorka zaznacza:

Podczas montażu archiwalnych materiałów interesowała mnie geografia pamięci – zastanawiałam się, w którym miejscu żydowski operator postawił kamerę. Krążąc po tych miasteczkach, filmując puste okna i bramy, wyobrażałam sobie, że jestem jednym z nich, takim starym teraz Żydem, który kiedyś stamtąd zdążył wyjechać¹⁸.

Uzupełnieniem zabiegów zmierzających do emocjonalnego zbliżenia współczesnego widza do mieszkańców sztetla jest komentarz. Jego pierwotna wersja powstała w czasie przeszłym, za radą Hanny Krall Dylewska przepisała jednak całość na czas teraźniejszy. Żydowscy mieszkańcy miasteczek wciąż bowiem żyli na ekranie.

Komentarz służy jednak nie tylko uobecnieniu tego świata, ale również oddaniu zawartej w obrazie nostalgii. Nadaje filmowi ton elegijny, ponieważ nad ukazaną rzeczywistością krąży widmo Zagłady. Opowieść o tym, jak młody

¹⁷ J. Dylewska, *Żal tamtego świata*. Rozm. A. Piotrowska i A. Sabor. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 45, s. 36–37.

¹⁸ Ibidem, s. 37.

Elimelech (późniejszy cadyk z Leżajska) i jego brat wędrowali z miasta do miasta jako żebracy, jest jedną z jej zapowiedzi:

Przybyli do niewielkiego miasteczka. Chociaż byli głodni, nie mogli jeść. Chociaż byli wyczerpani, nie mogli spać. Ogarnęło ich uczucie niewymownego lęku. Ogarnął ich najgłębszy smutek. W środku nocy opuścili miasto i już nigdy do niego nie wrócili. To miasto nazywało się Auschwitz.

Zwartą narrację złożoną z komentarza zza kadru i zmontowanych ujęć współczesnych i archiwalnych rozrywają wypowiedzi świadków – tych, co pamiętają swych sąsiadów. Wspomnienia nie traktują o śmierci, pogromach, Zagładzie. Mówią o bliskości Polaków i Żydów, o odmienności obyczajów i wspólnych sprawach w życiu miasteczka. Są to głosy współczesne, które doskonale współbrzmiają z archiwalnym materiałem. W tych opowieściach wyczuwa się poczucie braku. Jednak dopiero zakończenie filmu mówi wprost o Holocauście. Jego bohaterem jest Zvi Kamionka z Izraela, ostatni żyjący z niewielu ocalonych z Kałuszyna. Pokazuje miejsce pochówku całej swej rodziny. Film zamykają zbliżenie twarzy ocalonego i dwa fragmenty archiwalne, które zakończone zostają stop-klatką. Ostatnie ujęcie, zrealizowane w planie ogólnym, stanowi mocną kodę. Bohater stoi na pustym placu, kamera stopniowo się oddala, Zvi Kamionka odchodzi w stronę zabudowań. Widzimy współczesną panoramę Kałuszyna, jednego z wielu żydowskich sztetli.

Podwójny wymiar – *stricte* historyczny i nostalgiczno-elegijny – tego filmu podkreślony zostaje w swoistym prologu, w którym polscy sąsiedzi wspominają pustkę po Zagładzie, brak wykonawców konkretnych zawodów („Kto nam będzie konie kuł? Kto będzie lemiesz kopał? Kto nam będzie szył ubrania? Kto będzie wszystko?”); mówią, jak obraz Żydów z miasteczka zaciera się w pamięci, jak odchodzą stopniowo z ich snów („Teraz już nie, ale przedtem to tak. Czy się nam śnią?”). Z jednej strony obecność Żydów w miasteczkach wiązana jest z konkretnymi ich rolami społecznymi, z drugiej ma wymiar duchowy. Dla Dylewskiej oba są równie istotne. Pod koniec filmu nawiąże ponownie do metafory snu – jeden ze świadków powie: „Tak wygląda, jakbym się przespał i wstał, a tu już nie ma nic. Tamte lata... Tak się zdaje, że to było rok temu, a tu już... Wszystko przemija strasznie i bezpowrotnie”. Dylewska otwiera na metafizykę archiwalne obrazy nie tylko przez użycie zwolnionego tempa, muzykę, ale i szczególnie komentarz, na który składają się fragmenty *Książ pamięci*, *Pańska*

jest ziemia Abrahama Joshui Heschela, *Duchowego dziedzictwa Żydów polskich* Byrona L. Sherwina, *Opowieści chasydów* Martina Bubera i opowiadań Hanny Krall. W tytule reżyserka przywołuje legendę żydowską przytoczoną również przez Krall w opowiadaniu *Drzewo z tomu Dowody na istnienie*:

„Polska”, według żydowskiej legendy, pochodzi od hebrajskich słów „po-lin”, „tu zamieszkał”. Słowa te napisane na kartce znaleźli Żydzi uciekający z Niemiec przed pogromami i zarazą. Kartka pochodziła z nieba. Leżała pod drzewem. W gałęziach drzewa ukryte były błędzące dusze. Mógł im pomóc tylko pobożny Żyd odmawiający wieczorną modlitwę¹⁹.

Reżyserka świadomie nawiązuje w swym filmie do bogatej żydowskiej tradycji słowa pisanego, księgi. Zasadniczą bowiem część komentarza stanowią cytaty z *Ksiąg pamięci*, publikacji, które ukazywały się od momentu zakończenia wojny w różnych miejscach na świecie, wydawane z inicjatywy osób prywatnych lub instytucji, to zbiory wspomnień, fotografie i ilustracje dotyczących poszczególnych miast. *Księgi* są z kolei kontynuacją zwyczaju wywodzącego się ze średniowiecza, ze środowisk Żydów aszkenazyjskich – spisywania tak zwanych *Memorbücher*, które powstawały po pogromach i prześladowaniach. Składały się na nie opis przebiegu tragicznych zdarzeń i lista ofiar. Wzorcem dla współczesnych *Ksiąg* stało się dzieło z roku 1937, opisujące nie tylko samą rzeź, ale i opowiadające o historii miasteczka i późniejszych losach ocalałych. Twórcy monografii zjawiska²⁰ obliczają, że tego typu *Książ* (dotyczących miasteczek położonych w granicach II RP) mogło powstać od chwili zakończenia wojny nawet 540.

Narracja filmu Dylewskiej przypomina klechdę, „sam obraz staje się tym, co moglibyśmy sobie wyobrazić mając zamknięte powieki”²¹. Reżyserka wymazuje zło z tego świata. W obrazie i komentarzu tkwi jego przeczcucie, ale wspomnienie o sztetlu budowane jest na wzór opowieści z czasów młodości (dosłownie taki charakter mają wspomnienia świadków, polskich sąsiadów), z której znika to, co budziło niepokój, strach, niechęć. Dylewska zauważa:

¹⁹ H. Krall, *Drzewo*. W: eadem, *Dowody na istnienie*. Kraków: a5, 1999, s. 50.

²⁰ *Tam był kiedyś mój dom...*, s. 15.

²¹ P. Śmiałowski, op. cit., s. 91.

Obawiam się natomiast, że ktoś powie, że wybierałam sobie tylko dobre wspomnienia. Ale nie musiałam tego robić – moi rozmówcy tak odpowiadali na moje pytania o to, co pamiętają i kogo pamiętają. Boję się też zarzutu, że idealizowałam świat i życie sztetli, które były przecież biedne. Ale tak właśnie wspomniane są w Księgach Pamięci. Również ludzie utrwaleni na filmach są pełni radosnej energii²².

W tej perspektywie *Po-lin* wydaje się niezwykle bliskie tradycji księgi, w której zapis nie tylko upamiętnia, ale i zmienia opowieść w rodzaj mitu. Wracamy w nim do krainy, do której nie sposób nie tęsknić, do sakralizowanej przestrzeni i świętego czasu, który nie płynie w sposób ciągły. W *Shtetl* Marzyńskiego świat zostaje raczej zideologizowany niż zmityzowany, choć wędrowka Kaplana po Brańsku przywodzi w pierwszej chwili na myśl początek powieści Szaloma Asza:

Błotnista jest droga, która prowadzi do miasteczka. Purim tuż, tuż. Śnieg topnieje na polach, czarne płaszczyzny wyłaniają się spod białej powłoki. [...] Czarne wrony fruwią nad drogą z drzewa na drzewo i szarymi łapkami zmiatają z gałęzi długie pasma śnieżne. Droga wędrowca prowadzi do miasteczka. Pójdziemy wraz z nim – a to, co widzieć i słyszeć będziemy, opiszemy w książce niniejszej²³.

I zakończenie powieści:

Z węzłkiem na plecach i kijem w rękę kroczy samotny wędrowiec drogą, prowadzącą obok cmentarza, między topolami wysokimi, ośnieżonymi, które niczym biali świadkowie majaczą w blasku księżycy. Wszędzie spokój i cisza, toczy się martwe życie. [...] A wędrowiec wraz z melodią, podobnie jak ciemna wstęga rzeki, giną gdzieś daleko w białej nieskończoności²⁴.

Bohaterowie dokumentu *Shtetl*, Nathan Kaplan, Zbyszek Romaniuk, i autorka *Po-lin* we współczesnej przestrzeni miasteczka szukają śladów, znaków istnienia, które nadadzą jej znaczenie. W obu filmach, choć tak wiele je dzieli, wspomnienie skojarzone zostaje z obrazem.

²² J. Dylewska, *Pustka po sąsiadach*. Rozm. M. Kosz-Koszevska. „Gazeta Wyborcza” [wyd. białostockie] 2008, nr 261 (7.11.2008).

²³ Sz. Asz, *Miasteczko*. Przeł. M. Adamczyk-Garbowska. Janowiec: Towarzystwo Przyjaciół Janowca nad Wisłą, 2003, s. 6.

²⁴ Ibidem, s. 203.

Filmografia

Shtetl. A Journey Home. Reżyseria: Marian Marzyński. Zdjęcia: Sławomir Grunberg. 1996 [PBS].

Po-lin. Okruchy pamięci. Zdjęcia: Józef Romasz, Jolanta Dylewska. Lektorzy: Piotr Fronczewski, Hanna Schygulla. Muzyka: Michał Lorenc. Polska–Niemcy 2008.

There are no more Jews in Brańsk...

Factual Films about Shtetl

in the Documentaries by Marian Marzyński and Jolanta Dylewska

Summary

The author compares two documentaries about Jewish shtetls in Poland before World War II: *Shtetl. The Journey Home* by Marian Marzyński and *Po-lin. Fragments of Remembering* by Jolanta Dylewska. Both films are presented in the context of the literature that inspired them, of the texts that these films refer to and of the work that was based on one of the films. The analyzed films represent two methods of introducing traditional Jewish cities in Polish cinema: the first method involves interviews with the living former inhabitants of the cities; the second – using footage from a film archive.

Translated by Mikołaj Jazdon