

Reportaże z pamięci. O rekonstruowaniu rzeczywistości minionej w filmach dokumentalnych Mariana Marzyńskiego

Marian Marzyński, od lat 70. mieszkający i realizujący filmy w USA, należy do najbardziej konsekwentnych – spośród polskich twórców – realizatorów autodokumentów, czyli dokumentalnych filmów autobiograficznych[1]. Sięganie do własnej biografii nieodmienne oznacza w jego przypadku – ocalonego jako dziecko z Holocaustu polskiego Żyda – podejmowanie tematyki historycznej, badanie przeszłości, eksplorowanie ludzkiej pamięci, przywoływanie minionych wydarzeń, by spojrzeć na nie ponownie, ale z trochę innej perspektywy[2]. W swych filmowych „podróżach w czas przeszły” autor *Powrotu statku* (1963) wydobywa obrazy rzeczywistości minionej z własnych wspomnień, zwierzeń ludzi, którzy stanęli przed jego kamerą, archiwalnych fotografii i materiałów filmowych, przez lata realizowanych i gromadzonych w prywatnym archiwum. Posługuje się przy tym charakterystycznymi metodami.

W twórczości autobiograficznej Mariana Marzyńskiego można zaobserwować trzy fazy rozwoju tej właśnie formuły kina faktów. Faza pierwsza obejmuje filmy nakręcone w Polsce w latach 60. i na emigracji w Danii na początku lat 70., druga – te, które zrealizował w USA pod koniec XX wieku, trzecia zaś – dokumenty najbardziej osobiste, nakręcone w ciągu ostatniej dekady. Pośród filmów zaliczonych przeze mnie do pierwszej fazy „autobiograficznego zwrotu” nie znajdziemy filmu dokładnie odpowiadającego definicji dokumentu autobiograficznego. Jednak na tle ówczesnej produkcji za utwory do pewnego stopnia zdradzające cechy autodokumentów mogą uchodzić jego krótkometrażowe filmy o kulisach realizacji programów telewizyjnych: *Poza turniejem* (1965) oraz *Przepraszamy za usterki* (1966). Pierwszy opowiada o „Turnieju miast”, wielkim telewizyjnym widowisku realizowanym i prowadzonym przez Marzyńskiego, który w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, wspólnie z Krzysztofem Szmagierem, nakręcił film mówiący – ni mniej, ni więcej – o jego, Mariana Marzyńskiego, pracy w telewizji. Podobnie rzecz ma się z drugim autotematycznym dokumentem tego twórcy, czyli *Przepraszamy za usterki* – unikatowym na tle ówczesnej produkcji filmem, pokazują-

[1] Zob. M. Jazdon, *Marian Marzyński – autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011.

[2] „Jesteśmy tworem naszych wspomnień i nasza świadomość jest funkcją naszej pamięci. Ta nasza

przeszłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętnienia przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach”. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 5.

cym, jak realizuje się najbardziej popularne programy polskiej telewizji. Druga faza „autobiograficznego zwrotu” w twórczości autora *Pożegnania z ojczyzną* (1964) dokonała się na początku lat 80., gdy na zamówienie amerykańskiej telewizji publicznej nakręcił *Return to Poland* (1981), film o Polsce w „karnawale Solidarności”. Już sam tytuł pośrednio zwraca uwagę na tego, kto wraca do Polski, sugerując jego centralną pozycję w prowadzonej narracji. Reżyser pojawia się tu przed kamerą jako przewodnik po kraju zza żelaznej kurtyny, na który u progu dekady zwrócone są oczy całego świata. Marzyński jest tu jednak nie tylko amerykańskim reporterem o polskich korzeniach, ale w równej mierze – polskim emigrantem i dzieckiem wojny, ocalonym z Holocaustu. Opowieść o zmieniającej się Polsce przeplata się w tym filmie z podróżą sentymentalną dojrzałego mężczyzny, który odwiedza miejsca najważniejsze dla jego wojennej biografii. Utworem tym Marzyński zapoczątkował formułę dokumentu rozwijaną przez niego w następnych latach – „dziennika z podróży do Polski”. Jak w *Return to Poland*, tak w innym filmie z lat 80. – *Looking for Gorbachev in Poland* (1989) – centralnym tematem są wydarzenia w Polsce z końca dekady stanu wojennego, ale ramę opowieści stanowią wkomponowane w całość autobiograficzne wątki z życia Marzyńskiego, który ponownie pojawia się przed kamerą. Podobną formułę mają zrealizowane wówczas filmy o emigrantach: *Jewish Mother* (1982) opowiadający o mieszkającej w Izraelu matce reżysera, *Welcome to America* (1984) o Polakach próbujących osiedlić się w Chicago czy *God Bless America and Poland Too* (1990) – portret 95-letniego Polonusa.

W trzeciej fazie pierwiastek autobiograficzny zaczyna zdecydowanie dominować. Przypada ona na lata XXI stulecia. W roku 2004 Marzyński kończy *Anya In and Out of Focus*, dokumentalny portret córki reżysera, do którego zdjęcia realizował i gromadził przez 30 lat. Trzy lata później powstają dwa kolejne autodokumenty, w których centralnym tematem jest sam Marian Marzyński, jego rodzina, przyjaciele. Pierwszy z nich to *Life on Marz. A Memoire of a Film Teacher* (2007), opowiadający o czasach, gdy Marzyński po przybyciu do Ameryki rozpoczął nauczanie reżyserii filmowej w Rhode Island School of Design, oraz o spotkaniach, jakie odbył ze swoimi dawnymi studentami blisko 30 lat później. Drugi film, *Settlement* (2007), to zapis podróży Marzyńskiego do Izraela na spotkanie z odnalezioną tam po latach krewną, z którą wyrusza na dawne Kresy II Rzeczypospolitej, w poszukiwaniu miejsc, w których do Zagłady mieszkała ich rodzina. Wreszcie w roku 2012 reżyser przedstawia film najbardziej osobisty z dotychczas nakręconych – *Never Forget to Lie*.

W filmie tym najbardziej uwidacznia się owa radykalna zmiana rozłożenia akcentów, o której wspomniałem powyżej. Wątek autobiograficzny – stanowiący we wcześniejszych filmach (szczególnie w tych z drugiej fazy zmiany perspektywy oglądu rzeczywistości na bardziej osobistą) rodzaj filara wspomagającego dla narracji, w której



centrum był temat bardziej ogólny, dotyczący określonej sytuacji politycznej, problematyki społecznej czy wydarzeń historycznych – tym razem zostaje umieszczony w centrum opowiadania. Historia o dzieciach wyprowadzonych z warszawskiego getta i ukrywających się po aryjskiej stronie rozpoczyna się od prezentacji bostońskiego domu polskiego reżysera, marcowego emigranta, który od lat 70. mieszka i pracuje w USA. Zarówno postać reżysera, obecnego przed kamerą, jak i wątek jego biografii związany z Holocaustem zdecydowanie dominują w całym opowiadaniu filmowym. Wątki dotyczące losów innych dzieci wyprowadzonych z getta, które przeżyły wojnę, uzupełniają opowieść Marzyńskiego, a jednocześnie służą podkreśleniu, że osobiste wyznanie reżysera stanowi relację reprezentatywną dla losu innych żydowskich dzieci, które zostały ocalone w podobny sposób co on.

Dążenie do uczynienia swej filmowej twórczości coraz wyraźniej autobiograficzną wiąże się ze stopniową zmianą sposobów użycia przez Marzyńskiego archiwalnych materiałów filmowych oraz jego metodą aranżowania i prowokowania zdarzeń przed kamerą. Reżyser wykorzystuje przede wszystkim materiały filmowe, które sam zrealizował na różnych etapach drogi twórczej. Prawie nie posługuje się filmowymi cytatami z utworów innych autorów, nie przywołuje frag-

Fot. Mikołaj Jazdon

mentów kronik filmowych czy dokumentów archiwalnych, nawet jeśli podejmuje temat najsilniej obecny w omawianych tu utworach jego autorstwa – drugiej wojny światowej, Zagłady, okupacji.

Marzyński od chwili wyjazdu z Polski jesienią 1969 roku w świadomy sposób tworzy własne archiwum filmowe. Zgromadzone w nim materiały wykorzystuje w filmach o wyraźnym charakterze autobiograficznym. Od lat 80. w kolejnych filmach powraca do wcześniej nakręconych zdjęć, by posłużyć się nimi w taki sposób, w jaki czynią to twórcy historycznych programów i filmów dokumentalnych, cytujący wydobyte z archiwów fragmenty filmów dokumentalnych, oświatowych, instruktażowych, fabularnych.

Pierwszym takim materiałem „do zarchiwizowania” była sekwencja kilku niemych ujęć, na których Marzyński uwiecznił wygląd swego warszawskiego mieszkania w dniu wyjazdu z rodziną na emigrację oraz widok ulic opuszczanego miasta. Materiały te wykorzystał w swoim pierwszym telewizyjnym filmie zrealizowanym w USA, jakim był *Return to Poland*. Wkrótce po opuszczeniu PRL, mieszkając w Kopenhadze, zrealizował dla duńskiej telewizji reportaż o polskich emigrantach żydowskiego pochodzenia, zakwaterowanych na przerobionym na hotel statku, zacumowanym w stołecznym porcie. Tytuł tego nierozpowszechnianego w Polsce filmu można przetłumaczyć: *List ze statku St. Lawrence do Polski (Et brev fra Sct Lawrence til Polen, 1969–1970)*. Do filmu Marzyński powrócił w roku 2010, montując jego nową, współczesną wersję zatytułowaną *Skibet*. Reżyser wykorzystał w nim wcześniej niepublikowane wywiady z mieszkańcami statku Sct. Lawrence. Nagrał je razem z operatorem Kurtem Weberem w roku 1970 i od tego czasu przechowywał w swoim filmowym archiwum. Z kolei umieszczona w *Return to Poland*, zapisana na taśmie filmowej (nie wideo), wędrowka Marzyńskiego śladami jego wojennych przeżyć z dzieciństwa stała się szczególnym rodzajem materiału archiwalnego, który reżyser wykorzystał w późniejszych filmach (np. w *Shtetl*, 1996, *Anyá In and Out of Focus*, 2007, *Never Forget to Lie*, 2012), ilekroć powracał w nich do tego tematu.

W tym procesie tworzenia i gromadzenia audiowizualnej pamięci autobiograficznej^[3] przydatna okazuje się jego metoda „wywoływania” przed kamerą duchów przeszłości czy może raczej aktywizowania nośników pamięci historycznej. Historyk, profesor Marcin Kula, w książce *Nośniki pamięci historycznej* w rozdziale *Wszystko może być nośnikiem pamięci* pisze:

[3] „Od początku lat osiemdziesiątych XX wieku tę część pamięci, w której przechowujemy wydarzenia ze swojego życia osobistego, określa się w psychologii nazwą pamięć autobiograficzna. Jest to kronika naszego życia, długi rejestr, do którego się odwołujemy, gdy ktoś nas pyta o pierwsze wspomnienie, o to, jak

wyglądał dom naszego dzieciństwa bądź jaką książkę czytaliśmy ostatnio. Pamięć autobiograficzna to jednocześnie pamiętnik i księga spraw zapomnianych”. D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Warszawa 2006, s. 5.

Przeszłość odzwierciedla się bowiem praktycznie w każdym przedmiocie i zjawisku, które trwa do dziś. W konsekwencji nośnikiem pamięci o przeszłości, przynajmniej potencjalnym, jest dosłownie wszystko[4].

Autor poświęca całą książkę na udowodnienie tezy zawartej w przywołanym cytacie. Pisze – posługując się licznymi przykładami – w jaki sposób owe potencjalne nośniki pamięci stają się aktywne, istotnie przywołując i odsłaniając pewną wiedzę na temat przeszłości.

Tylko część potencjalnych nośników pamięci, jakie pojawiały i pojawiają się w historii, staje się nośnikami aktywnymi. To dopiero my, ludzie współcześni, przyznajemy im tę rolę – bądź za jakiś czas uczynią to nasi następcy. Nośnik będzie aktywny, dopóki ktoś będzie go zauważał[5].

Szczególny proces uaktywniania nośników pamięci[6] możemy zaobserwować w filmach Mariana Marzyńskiego, gdzie działanie to stanowi istotę wielu scen. Zabieg ten dokonywany jest na kilka sposobów. Pierwszy, który należałoby wymienić, stanowią zarazem dominantę stylistyczną w tych utworach, to odautorski komentarz, a właściwie monolog zza kadru, za pomocą którego Marzyński wydobywa bądź akcentuje symboliczne znaczenie pejzaży[7], architektury i przedmiotów pokazanych w filmie.

Jak wspomniałem powyżej, wyjeżdżając z Polski pod koniec roku 1969, jako jeden z tysięcy polskich Żydów wygnanych z ojczyzny przez antysemitkę nagonkę, zapoczątkowaną w marcu 1968 roku, Marzyński z pomocą wybitnego operatora Kurta Webera, z tych samych powodów również udającego się na emigrację, nakręcił szereg krótkich czarno-białych ujęć, notując wygląd opuszczanego domu, mijanych podczas podróży samochodem ulic i widoków. Po raz pierwszy wykorzystał ten materiał, umieszczając go w *Return to Poland*. Ponownie użył go w *Never Forget to Lie*, opatrując ujęcia nakręcone zza szyby samochodu, przemierzającego warszawskie ulice w dniu 1 listopada 1969 roku, następującym komentarzem:

W dzień naszego wyjazdu wypada święto zmarłych. Na miejscach straceń leżą białe chryzantemy. Jesteśmy jednymi z 25 tysięcy, opuszczających kraj, polskich Żydów. Ostatnia fala powojennych żydowskich uchodźców. Jest nas pięcioro: moja matka, mój ojczym, moja nieżydowska żona i nasz dwuletni syn. Nie chcemy, aby żył w kłamstwie.

Tymi słowami Marzyński akcentuje symboliczny wymiar czasu zapisanego na taśmie filmowej. Zwraca uwagę na szczegół, który bez jego

[4] M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 7–8.

[5] *Ibidem*, s. 45.

[6] „O uaktywnieniu nośnika decyduje ludzka pamięć. Jest ona uzależniona od własnego doświadczenia człowieka oraz jego sposobu myślenia, zaplecza umysłowego i doświadczeń życiowych, które mają wpływ na percepcję oraz zapamiętywanie rzeczywistości”. *Ibidem*, s. 55.

[7] „Bez wątpienia, kino (i wideo) jest lepiej niż dyskurs pisany przystosowane do wiernego przedstawiania niektórych aspektów zjawisk historycznych – krajobrazu, miejsca, atmosfery oraz emocji, a także skomplikowanych wydarzeń, takich jak wojny, bitwy, zgromadzenia tłumów”. H. White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, pod red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 117.

słów umknąłby naszej uwadze – przemykające za oknem sylwetki harcerzy, pełniących wartę przy pamiątkowych tablicach oznaczających miejsca kaźni z czasów okupacji. Słowa narratora uaktywniają ten szczególnie nośnik pamięci, jakim są mury starych domów w powojennej Warszawie[8]. Pozostałe zdania z komentarza jeszcze wyraźniej naznaczają symbolicznie cały ten odcinek taśmy filmowej, czyniąc z niego samego wyjątkowy nośnik pamięci historycznej. Mamy przecież wrażenie, że obrazy stanowią zapis spojrzeń tych kilku polskich emigrantów, o których mówi autor, uczestników historycznych zdarzeń, jakim był *exodus* polskich Żydów pod koniec lat 60.

W *Nigdy nie zapomnij klamać* (2012) Marzyński przedstawia miejsca i instytucje, które niejako z powołania, ze swej funkcji społecznej, pełnią rolę nośników pamięci czy też są – jak by to określił Jacques Le Goff – „miejscami pamięci zbiorowej”[9]. Są tu zatem sceny, w których reżyser odwiedza Mauzoleum Walki i Męczeństwa w alei Szucha 25 w Warszawie, gdzie w czasie okupacji znajdowała się okryta złą sławą katownia gestapo, ogląda zdjęcia na stałej wystawie „Warszawskie getto 1940–1943” w Żydowskim Instytucie Historycznym czy przegląda przechowywane przez tę instytucję Archiwum getta warszawskiego, zwane też archiwum Ringelbluma.

Inny sposób uaktywniania nośników pamięci, często obecny w filmach tego reżysera, dokonuje się poprzez sposób organizacji wydarzeń przed kamerą, wywoływanie sytuacji, w których centrum znajduje się przywoływanie wydarzeń z pamięci wraz z emocjami, jakie nierzadko udaje mu się w ten sposób wywołać w uczestnikach tego procesu. Miejsca i przedmioty, które do tej pory nie nosiły widzialnych znamion historycznych wydarzeń, przed kamerą reżysera odzyskują ukrytą w nich pamięć przeszłości, która zostaje natychmiast utrwalona na filmie, a potem rozpowszechniona z chwilą zaprezentowania skończonego utworu odbiorcom.

Dobrym tego przykładem jest inna scena z *Never Forget to Lie*, w której Halina Herman, przybywająca do Polski po 67 latach nieobecności, odwiedza swoje dawne rodzinne mieszkanie w Starachowicach, które opuściła w czasie wojny jako małe dziecko. Na początku sceny pojawia się ujęcie kobiety i jej męża, Eda, przechodzących obok drzwi wejściowych do domu przy ulicy Piłsudskiego 27 (Marzyński zza kadru podaje dokładny adres posesji), na których umieszczona jest skrzynka pocztowa. Pod koniec sceny, gdy małżonkowie opusz-

[8] „Tworzenie nośników pamięci wyraża się w traktowaniu pewnych miejsc jako specyficznych (na placu przed Stoczną Gdańską nie wolno handlować!) lub np. w zachowaniu w muzeum pióra, którym napisano ważny dokument”. M. Kula, op. cit., s. 36.

[9] „Nową historię, która stara się ustanowić historię naukową na podstawie pamięci zbiorowej, można interpretować jako «rewolucję pamięci». [...] Historia taka byłaby uprawiana poprzez badanie «miejsc»

pamięci zbiorowej: «miejsc topograficznych, takich jak archiwa, biblioteki i muzea; miejsc zabytkowych, takich jak cmentarze lub obiekty architektoniczne; miejsc symbolicznych, takich jak wspomnienia, pielgrzymki, rocznice lub emblematy; miejsc funkcjonalnych, takich jak podręczniki, autobiografie lub stowarzyszenia: te pamiątki mają własną historię»”. J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska i J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 152–153.

czają dawne mieszkanie rodziców Haliny, ponownie widzimy ich, jak wychodzą, mijając te same drzwi. Tym razem jednak Halina zatrzymuje się przy nich i z płaczem zaczyna je gładzić. Dotykając wyglądającej na nową skrzynki pocztowej, mówi niezwykle poruszona, że znalazła swoje korzenie („Dobrze, że tu przyjechaliśmy. Czułam się jak sierota. Tu są moje korzenie. Chciałam to zobaczyć. Przekonać się, że istnieje Piłsudskiego 27. Tu mieszkaliśmy przez pierwsze lata mojego życia.”). Niejako w symboliczny sposób naznacza wejście do domu, gestem uwiecznia pamięć minionych wydarzeń, pamięć o jego żydowskich mieszkańcach.

Można zaryzykować twierdzenie, że dla widzów tego filmu drzwi wejściowe do mieszkania przy ulicy Piłsudskiego 27 w Starchowicach staną się odtąd podobnym nośnikiem pamięci historycznej o Zagładzie, jakim są dla przechodniów pamiątkowe tablice na warszawskich domach upamiętniające ofiary hitlerowskiego terroru.

Według tej samej zasady Marzyński czyni nośnikami pamięci miejsca, które odwiedza w Warszawie, odnajdując swoje okupacyjne kryjówki czy wyjeżdżając poza miasto do klasztoru, w którym się ukrywał do końca wojny. W jednej z najważniejszych scen filmu dokumentalista pokazuje zarośnięte tory kolejowe pośród nizinnego pejzażu z linią drzew na horyzoncie. Z jego narracji zza kadru dowiadujemy się, że jest to prawdopodobnie miejsce, w którym ojciec Marzyńskiego wyskoczył wraz z innymi uciekinierami z pociągu jadącego do jednego z obozów zagłady. W lesie pod Puławami znalazł się w oddziale partyzanckim i zginął w niewyjaśnionych okolicznościach. W obrazach zawartych w tej scenie nośnikiem osobistej pamięci historycznej stają się zagubione w gęstwinie tory i las, do którego wjeżdża reżyser. Tu po raz pierwszy Marzyński mówi (po angielsku) do kamery, zwracając się do siedzącego z przodu auta operatora kamery, Jasona Longo, ale także do nas, do widzów. Trzymając w dłoni szwajcarski zegarek, pamiątkę po ojcu, czyni osobiste wyznanie:

Mam ten zegarek. Pokazuje 11:30. Chciał, żebym go nosił. Nigdy go nie nosiłem. Po raz pierwszy w życiu pokazuję go komuś. Nie chciałem pamiętać. [...] Nie wiem, co z nim zrobić. Moje dzieci go nie potrzebują... To był ojciec, który mnie nie obrzezał, bo w roku 1937 przeczuwał zagładę. Nie słyszało się wśród Żydów, żeby małego chłopca nie obrzezać. Ale on tego nie zrobił, bo nie chciał, żebym nosił znak, że jestem Żydem. I dzięki temu żyję. To był jego pomysł zrealizowany przez matkę. Byłem ich jedynym dzieckiem. On zorganizował moje przeżycie. Był mózgiem tej operacji. Sam zginął. Mną opiekowała się matka. Po aryjskiej stronie, na przekór wszystkiemu, przeżyłem. Zostałem sierotą.

Scena ta, najbardziej ze wszystkich zamieszczonych w filmie, podkreśla opisany na początku zwrot autobiograficzny w twórczości Marzyńskiego, ową trzecią fazę kierowania kamery na siebie.

Opisany mechanizm uaktywniania nośników pamięci w rzeczywistości profilmowej działa w jeszcze innym kierunku, na który

warto zwrócić uwagę. Ludzkie wspomnienia i towarzyszące temu emocje powodują, że określone miejsca, budowle, pejzaże odsłaniają fragmenty historii, której były świadkami. Tak stało się w przypadku przywołanych scen z Haliną Herman stojącą na progu swego domu dzieciństwa i z Marianem Marzyńskim wspominającym ojca w lesie, w którym zginął. Reżyser rejestruje rozmowy, wspomnienia, wywiady ze swoimi bohaterami nie tylko po to, by przywrócić przestrzeni, w której je rejestruje, pamięć o przeszłości, dowieść, że te określone miejsca są nośnikami pamięci historycznej. Czyni to także dlatego, że właśnie te miejsca wywołują u jego rozmówców (lub u niego samego) określoną reakcję, przywołują wspomnienia, sprawiają, że przeszłość powraca intensywniej niż podczas wywiadu przeprowadzanego w bardziej „neutralnym” miejscu. W *Never Forget to Lie* Marzyński zabiera swoich bohaterów do miejsc, w których byli po raz ostatni w czasie wojny, gdzie przeżywali najbardziej dramatyczne chwile swojego życia. Można powiedzieć, że w tym wypadku to owe przestrzenie czy przedmioty (szwajcarski zegarek ojca, który trzyma w dłoni Marzyński w leśnej scenie, czy ocalona przez nowych mieszkańców domu przy ulicy Piłsudskiego 27 w Starachowicach książka meldunkowa z czasów okupacji z wpisem niemieckiego urzędnika o eksmisji ojca Haliny Herman z jego mieszkania) aktywizują w szczególny sposób pamięć ludzi, którzy nagle, po latach, stają na powrót w scenerii zapamiętanej z dzieciństwa.

Warto w tym miejscu przywołać inną poruszającą scenę z *Never Forget to Lie*, w której Celina Jaffe wspomina dramatyczne wydarzenie z czasu wojny, stojąc na zawałonym śmieciami podwórku na w pół opuszczonej warszawskiej kamienicy, przypominającym miejsce, w którym przeżyła jedno z najbardziej traumatycznych doświadczeń w swoim młodym życiu. Oto pośród żołdackich wrzasków i strzałów staje twarzą w twarz ze śmiercią. Jeden z żołnierzy mierzy do niej z pistoletu. Za chwilę padnie strzał. Celina nie przestaje walczyć o życie. Nie przestaje mówić do stojącego przed nią Niemca:

– Czego ode mnie chce? – Przestań mówić! Ręce do góry! – Dlaczego ten pistolet? Co chcesz mi zrobić? Jestem małą dziewczynką, czego ode mnie chcesz? – Nie gadaj! – Ja chcę żyć! Jestem dzieckiem, małą dziewczynką, nie zrób mi nic złego, nie zabijaj mnie! Ja chcę żyć! Zlituj się nade mną! Nie zapomnisz mojej twarzy. Zawsze będziesz mnie pamiętał! Że zabiłeś niewinną dziewczynkę. – Zamknij się i uciekaj. Nic nie mów! – Byłam przerażona. – Uciekaj!

Stara kobieta, opowiadając te wydarzenia, jednocześnie odgrywa je przed kamerą, jakby sprowokowana scenerią, w której się znalazła. Przypada do muru. Podbiega w stronę wylotu z podwórka prowadzącego na ulicę, by zatrzymać się i opowiedzieć o mierzącym do niej z broni Niemcu. Wreszcie, po przywołanych we wspomnieniach słowach hitlerowca: „Uciekaj!” – zaczyna biec w stronę bramy wyjściowej.

Marzyński posłużył się w *Never Forget to Lie* jeszcze jedną metodą aktywizowania ludzkiej pamięci, prowokowania zwierzeń. W socjologii nosi ona nazwę „wywiadu z interpretacją fotografii” [10]. Bohaterom kolejnych sekwencji, starym ludziom, którzy jako dzieci zostali wyprowadzeni z warszawskiego getta na aryjską stronę, przedstawia fotografie, powiększone odbitki z ich rodzinnych albumów albo archiwalne fotografie z obrazami okupacyjnej codzienności w żydowskiej dzielnicy. Są one rodzajem „wizualnych pytań”, na które zawsze pada jakaś odpowiedź – komentarz, wspomnienie czy może najważniejsze: malujące się na twarzy emocje. Po raz pierwszy Marzyński posłużył się tą metodą u progu filmowej kariery. W nakręconym w roku 1965 blisko 50-minutowym dokumencie *20 lat później* bohaterami są dawni żołnierze Armii Czerwonej i Polacy, z którymi spotkali się podczas wojny. Na początku filmu oglądamy fragmenty kroniki filmowej pokazującej radośnie witanych krasnoarmiejców na ulicy jednego z wyzwolonych polskich miast. Potem pojawia się sekwencja fotografii, twarze pojedynczych żołnierzy. Co się z nimi stało? Czy żyją? Czy pamiętają wojenne zdarzenia, w których uczestniczyli, walcząc na terenie Polski? W następnej części filmu oglądamy, jak reżyser (pojawiający się przed kamerą bardzo rzadko i na krótko) odnajduje ich w różnych zakątkach Związku Radzieckiego. Odnajduje też Polaków, z którymi los zetknął sowieckich żołnierzy w czasie wojennej zawieruchy. Marzyński podsuwa swoim bohaterom fotografie i filmuje ich reakcje. Najbardziej zależy mu na uchwyceniu spontanicznych reakcji wywołanych pokazanym zdjęciem – mówią one często więcej o doświadczeniach z przeszłości niż odpowiedzi na pytania postawione przez dokumentalistę. W jednej ze scen pielęgniarka, która w czasie wojny pomogła grupie gruzińskich jeńców w ucieczce, wybucha szczerym śmiechem spoglądając na zdjęcie jednego z nich („Boże! Jak się zmienił!”), wykonane 20 lat po wojnie. Do wypróbowanej w tym filmie metody Marzyński powrócił w *Never Forget to Lie*, znacznie częściej używając fotografii jako „śledzi namiotu pamięci” [11].

W swych autodokumentach, posługując się różnymi sposobami dla przywołania obrazów przeszłości w relacjach dawanych przed kamerą tu i teraz, dąży Marian Marzyński do odarcia Historii z zasłony anonimowości, wydobycia jej z gęstwiny dat i tumultu wielkich

[10] „Pierwszą z metod tego typu jest wywiad z interpretacją fotografii [...], zwany też wywiadem fotograficznym (*photo-interview*), wywiadem prowokowanym lub metodą symulacji fotograficznej (*photo-elicitation*). Istotą metody jest okazywanie badanym zdjęć i wywoływanie ich spontanicznych interpretacji. Zdjęcie pełni tu rolę analogiczną do werbalnego pytania w zwykłym wywiadzie. Pojedyncze zdjęcie fotograficzne czy seria zdjęć może służyć jako środek zainicjowania wywiadu i skoncentrowania jego tema-

tyki na przedstawianych obiektach. Jak metaforycznie powiada Sarah Pink: ludzie «mówią wtedy fotografiami». P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005, s. 66.

[11] „Gerrit Krol nazwał kiedyś zdjęcia «śledziami namiotu pamięci». I rzeczywiście: sama fotografia nie jest wspomnieniem, pomaga jednak je rozpiąć i utrzymać w pionie, tak jak namiot”. D. Draaisma, op. cit., s. 56.

wydarzeń politycznych, by ukazać ją w perspektywie mikrohistorii, w losach jednostek, rodzin, małych społeczności. W swoich historycznych filmach – realizowanych przez świadka i uczestnika dramatycznych wydarzeń XX wieku – nieustannie zaznacza – poprzez formę swoich dokumentów – że przeszłość nigdy nie jest statyczna, raz na zawsze przeżyta, opisana i zinterpretowana, lecz objawia się wciąż na nowo w kolejnych rekonstrukcjach[12].

[12] „Dodajmy, że w wypadku prób przedstawienia rzeczywistości minionej ów stopień niekompatybilności zwiększa się jeszcze, bo nawet najbardziej drobiazgowa i wierna narracja zdolna jest pomieścić w przedstawieniu jedynie ułamek przeszłości poddanej oglądowi: już sam fakt, że przeszłość to coś, co minęło bezpowrotnie, wyklucza prawdziwą rekonstrukcję. W naszym oglądzie przeszłość to zawsze

mniej niż to, co było, ale zarazem i więcej, bo do rekonstrukcji przystępujemy wiedząc, co było potem. A już na pewno owa rekonstruowana przeszłość to coś innego niż przeszłość, która była, bo pamięć zawsze jest fragmentaryczna, stronnicza i skłonna do cenzurowania niewygodnych dla nas faktów, czyli do amnezji”. M. Zaleski, op. cit., s. 7.