

*Świat przed Zagładą.
Tajemnica istnienia archiwalnego obrazu
filmowego we współczesnej strukturze
filmowej na przykładzie filmu Po-lin.
Okruchy pamięci Jolanty Dylewskiej*

*Pewnego dnia, dawno temu, wziąłem do ręki
fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima
(1852). Zdziwiony powiedziałem sobie: „Patrzę na
oczy, które widziały Cesarza”. To zdziwienie nie
minęło do dzisiaj[1].*

Roland Barthes

Interesującym przypadkiem obecności historii w utworze audiowizualnym jest wykorzystanie we współczesnej narracji filmowej materiału archiwalnego zrealizowanego wiele lat wcześniej. Przykładem takiej kompilacyjnej konstrukcji jest film *Po-lin. Okruchy pamięci* (2008) w reżyserii Jolanty Dylewskiej, gdzie wyraźnie są wyróżnione dwa poziomy narracji: historyczna i dziejąca się współcześnie. Pierwszą z nich są materiały archiwalne z *home movies*, nakręconych przez Żydów, którzy wyemigrowali z międzywojennej Rzeczypospolitej do USA. Wrócili oni po pewnym czasie z kamerami jako najnowocześniejszymi wówczas zdobyciami techniki, żeby zarejestrować miejsca rodzinne i móc je pokazać w nowej ojczyźnie za Oceanem. Materiały te zostały przez reżyserkę rozszerzone o opisy życia codziennego w sfilmowanych miasteczkach, zebrane w Księgach Pamięci (*Sifrei Zikaron*) na podstawie powojennych wspomnień ocalałych mieszkańców. Drugą warstwą narracji są współczesne obrazy małych miasteczek wschodniej i południowej Polski z początku XXI wieku oraz wspomnienia ostatnich żyjących mieszkańców dotyczące przedwojennej kultury żydowskiej. Amatorska kamera, współczesny odpowiednik tamtych kamer z *home movies*, odwiedza miejsca, które wcześniej zostały utrwalone przez żydowskich filmowców-amatorów. Tworzy analogie, pokazując współczesny obraz tego, co zostało zapisane w materiałach archiwalnych, oraz szuka ostatnich widzialnych śladów dotyczących życia Żydów w przedwojennej Polsce. To, co łączy te dwie warstwy filmu, to jedność miejsca, to, co

[1] R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 7.

dzieli natomiast, to inny czas akcji oraz doświadczenie historii, które tak okrutnie potraktowało Europę Środkową podczas drugiej wojny światowej. Okres mniej więcej osiemdziesięciu lat wystarczył, żeby zniknęła z polskiej ziemi kultura, która żyła wcześniej w harmonii z polską tradycją. Czas zadziałał więc na bohaterów tych kronik wyjątkowo okrutnie. Nie przeminęli oni jako ludzie, którzy starzeją się i naturalnie odchodzą, lecz zostali zamordowani, a ich bogata kultura na terenie przedwojennej Polski została zniszczona. Widz jest świadkiem wyjątkowego spektaklu filmowego, ponieważ ma możliwość spojrzenia w oczy osobom, które w ciągu najbliższych lat w większości zostaną zamordowane, a ci nieliczni, którzy przeżyją, będą musieli ratować się emigracją.

Analiza filmu *Po-lin. Okruchy pamięci* zostanie przeprowadzona z perspektywy języka obrazu i będzie to spojrzenie pod kątem kompozycji filmu jako całości oraz poszczególnych strategii narracji wizualnej. Warstwa utworu posługująca się obrazem tworzy w tym filmie znaczenia, które w bardzo wartościowy sposób uzupełniają cały przekaz audiowizualny.

Po-lin. Okruchy pamięci jest filmem dokumentalnym, składającym się z materiałów archiwalnych, które zostały pierwotnie stworzone jako autonomiczne byty. Autorzy przedwojennych materiałów, kręcąc je, nie mieli świadomości, a tym bardziej zamiaru, żeby wykorzystywać je w ramach większej filmowej całości. Pierwszym krokiem będzie więc przyjrzenie się strukturze fragmentów archiwalnych filmów oraz zastanowienie się nad intencjami autorów i światem w nich przedstawionym. Drugim etapem pracy będzie omówienie sekwencji filmowych zrealizowanych współcześnie. Nie mają one charakteru autonomicznego i są pomyślane jako komplementarne w stosunku do materiałów archiwalnych. Ich przeznaczeniem jest wejść w interakcję z historyczną warstwą filmu.

W latach 20. i 30. XX wieku wielu Żydów z małych miasteczek wschodniej Polski, Kielecczyny, Galicji decydowało się na emigrację do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu lepszego życia. Niektórym z nich udało się odnieść sukces finansowy i mogli przyjechać w odwiedziny do swoich bliskich, do miejsc, skąd pochodzili. Oprócz pomocy materialnej przywozili ze sobą takie zdobycze techniki, jak amatorskie kamery filmowe. Nie byli oni wykształconymi filmowcami, a ich doświadczenie filmowe ograniczało się zaledwie do poziomu poprawnej technicznie obsługi kamery. Filmowanie miało w związku z tym charakter bardzo intuicyjny i subiektywny. Chcieli zarejestrować świat swojego dzieciństwa, bliskie im twarze, miasta rodzinne z zapisanymi w ich pamięci uliczkami i domami. Powodem, dla którego zdecydowali się użyć kamery, jest zapewne pierwotne przeświadczenie, że film jest najdoskonalszym technicznym narzędziem do utrwalania rzeczywistości i dzięki temu stworzą najwierniejszy obraz, który będą mogli zabrać ze sobą. Ich motywacje były więc podobne do pionierów, którzy wymyślali technikę filmowej rejestracji rzeczywistości. Takie formalnie niewinne spojrzenie na świat poprzez obiektyw kamery wniosło do tych archiwalnych filmów bardzo dużo autentyczności. Prostota, z jaką są realizowane, przekonuje widza, że autor filmu nie ma odpowiednich

umiejętności, żeby użyć techniki filmowej do zniekształcania obrazu świata i w związku z tym należy mu wierzyć.

W filmie *Po-lin. Okruchy pamięci* zostało wykorzystanych około dwudziestu filmów archiwalnych. Wszystkie są nakręcone obiektami o podobnych, standardowych lub trochę dłuższych ogniskowych, które dają odwzorowanie perspektywy w kamerze podobne do sposobu widzenia ludzkiego oka. Oznacza to, że relacje przestrzenne trójwymiarowych obiektów rzutowanych na dwuwymiarowy ekran będą bliskie temu, w jaki sposób widzi człowiek. Dodatkowo obraz filmowy ma hiperfokalną głębię ostrości, co oznacza, że nie ma w tych filmach płaszczyzn nieostrości. Wynika to z relacji elementów układu optycznego kamery, w skład którego wchodzi ogniskowa obiektywu, wielkość otworu przesłony i przekątna formatu klatki filmowej. Nieostrość stanowiła na początku tworzenia się języka kina tylko efekt uboczny techniki filmowej. Jednak w miarę rozwoju kinematografii doczekała się twórczego wykorzystania przez filmowców. Niezmienny pozostaje natomiast fakt, że nieostrość jest obca sposobowi percepcji ludzkiego oka i w tym sensie wydaje się być nienaturalna.

Takie proste odwzorowanie przestrzeni w materiałach archiwalnych *Po-lin. Okruchy pamięci* zostało zapewne wymuszone ograniczeniami technicznymi i finansowymi w konstrukcji amatorskich kamer filmowych w czasach przed drugą wojną światową, ale efekt tej formalnej prostoty zbliża widza do fotografowanych bohaterów. Ta naiwna poetyka przejawia się także na innych polach sztuki obrazu filmowego i wynika z faktu, że operatorzy mieli umiejętności amatorskie. Filmy nie są starannie kadrowane w rozumieniu reguł klasycznej kompozycji. Reguła ta zachęca do takiego kadrowania, ażeby najważniejsze przedmioty, które mają być w pierwszej kolejności dostrzeżone przez widza, znajdowały się nie centralnie, ale w 1/3 kadru. Nie dzieje się tak w archiwalnych filmach z *Po-lin. Okruchy pamięci*, gdzie autorzy zdjęć często komponują kadr, umieszczając temat ujęcia centralnie, starając się podążać za filmowanym bohaterem i nie wypuścić go poza ekran.

Podobnie naiwne myślenie jest obecne w przypadku kolejnego elementu gramatyki języka filmowego, jakim jest podział na wielkości planów, w ramach których komponuje się całą postać ludzką lub jej fragmenty w odpowiedniej wielkości i usytuowaniu w kadrze. Klasyczne zasady tutaj także nie obowiązują i ludzie często są portretowani od pasa w górę, a w kadrze nad ich głowami pozostawiona jest ogromna wolna przestrzeń.

Na początku myślałam – relacjonuje Dylewska – że będę też poprawiać kompozycję w kadrach. Ale na szczęście bardzo szybko zrozumiałam, że tego nie wolno mi robić – że to musi zostać w takich proporcjach, w jakich pierwotnie zostało skadrowane. Jakakolwiek ingerencja byłaby naruszeniem ich autentyczności[2].

[2] *Ocalić od zapomnienia* [z Jolantą Dylewską rozmawia Tomasz Bielenia], [online], 6 listopada 2008 [dostęp: 18 stycznia 2015], <[http://film.interia.](http://film.interia.pl/tylko-u-nas/wywiady/news/ocalic-od-zapomnienia,1207149,3764)

[pl/tylko-u-nas/wywiady/news/ocalic-od-zapomnienia,1207149,3764](http://tylko-u-nas/wywiady/news/ocalic-od-zapomnienia,1207149,3764).

Kamera porusza się w emocjonalny, chaotyczny sposób, próbując jednocześnie pokazać miejsce oraz ludzi w nim żyjących. Często operator nie jest zdecydowany, który z tych tematów jest ważniejszy, i w zapatrzeniu w świat przekrzywia kamerę, robiąc ujęcia z diagonalnie zakomponowanym horyzontem. Jego asortyment obrazów jest przejmujący w swej prostocie i powstał z potrzeby serca. W sposobie filmowania widać wzruszenie operatorów z powodu spotkania się po latach z najbliższymi. Analizując formalną stronę filmów, należy stwierdzić, że mają one charakter pamiętek z przyjazdów autorów zdjęć do przedwojennej Polski. Zarejestrowany niepewną ręką obraz napotkanego świata ma ogromny ładunek emocjonalny i swoją autentyczność. Ich autorzy kręcili swoje filmy, nie myśląc w kategoriach struktury montażowej, a więc nie operowali zmiennymi planami filmowymi lub różnymi kątami widzenia. Te materiały archiwalne stanowią bezcenny zbiór wrażeń z zaginionego świata kultury żydowskiej, który dzięki pracy reżyserki Jolanty Dylewskiej został uformowany w dzieło filmowe.

Interesujący jest także świat przedstawiony w archiwaliach i jego relacja z warstwą współczesną filmu. Świat sprzed Zagłady to małe, biedne społeczności żydowskie z prowincjonalnych miasteczek Galicji, wschodniej Polski i Kielecczyzny. Z powodu ograniczeń technicznych (taśma filmowa była wówczas niskoczuła) bardzo mało zdjęć zrealizowanych zostało we wnętrzach. Większość ujęć jest nakręcona w plenerze: na ulicach, rynkach, przed domami. Przedstawiani mieszkańcy nie są bogaci, ich ubiór jest raczej skromny, ale zadbane. Ich wzajemne relacje naznaczone są autentycznym ciepłem i życzliwością, co świadczy o tym, że żyją w kochających się rodzinach i w szanującej każdego członka zorganizowanej grupie społecznej. Typowe dla tych ujęć motywy to portrety ludzi, którzy bezpośrednio zwracają się do kamery. Większość filmowanych osób dostrzega obecność człowieka z kamerą i stara się dobrze na filmie wypaść, przekazać ciepłą emocję widzowi, który będzie ich w przyszłości i w innym miejscu oglądał. Pierwszym adresatem tych starań jest operator kamery, a w dalszej kolejności – jego rodzina i przyjaciele. Wszyscy zakładani odbiorcy to bliscy osób przed obiektywem. Dzięki prywatności tych filmów wytwarza się cenna, intymna relacja osób portretowanych z autorem zdjęć, co udało się utrwalic na filmie. Oddajmy ponownie głos autorce:

[...] ta mała kamera, to trochę niezrozumiałe, nieznanne zupełnie w tych małych miasteczkach narzędzie było nieistotne, właściwie znikalo, ważna była osoba tego, który filmował, a to był ktoś bardzo drogi i bliski, w związku z tym te emocje, które filmowani mieli do autora zdjęć, przeniosły się na kręcony przez niego film[3].

Opisywane utrwalenie emocji na taśmie filmowej można zaobserwować, oglądając pierwszą w kolejności sekwencję dziesięciu ujęć archiwalnych. Efekt jest przejmujący, ponieważ jest to pierwszy w filmie kontakt widza

[3] Wywiad z J. Dylewską, materiały dodatkowe, *Po-lin. Okruchy pamięci*, DVD, TIM Film Studio.

z unikatowym, nieistniejącym już światem sprzed Zagłady. Sekwencja ta zaczyna się od prześwietlonego, bardzo rozjaśnionego obrazu, który dopiero po chwili nasycy się prawidłowymi szarościami, czerniami i bielami. Wybielenie to trochę przypomina zaświecenie kilku klatek taśmy filmowej, powstałe podczas rozpędzania się kamery. Z drugiej strony, wyłanianie się postaci z bieli sugeruje, że ich obraz staje się materialny i że dzięki temu film na nowo powołuje ich do życia. Na poziomie narracji wizualnej bohaterowie archiwaliów filmowych metaforycznie przychodzą z przeszłości. Młodzi rodzice z dzieckiem wyłaniają się z innego świata, przez chwilę stoją nieruchomo i na znak zza kamery ruszają w stronę obiektywu. Są ubrani odświętnie i elegancko, co kontrastuje z wiejską, drewnianą zabudową w tle. Idą wolno i rytmicznie, ich ruchy są dostojne i eleganckie, ponieważ chcą dobrze zaprezentować się w kamerze. Podchodzą blisko, z planu amerykańskiego do półzbliżenia. W trakcie tego zbliżania się w pewnym momencie przestają się wszyscy mieścić w kadrze i operator powinien szybko zdecydować, że pokaże tylko jedną osobę i ją wybrać. Tymczasem jego niewprawne oko próbuje pokierować ręką tak, żeby było widać dwie osoby jak najdłużej, kosztem tego, że ich twarze są w pewnym momencie poprzecinane na pół krawędzią kadru. Dopiero po chwili następuje spóźniona decyzja, że trzeba wybrać tylko jednego bohatera, a następnie panoramą przejść na drugiego. Ta niedoskonałość świadczy o amatorskich umiejętnościach autora zdjęć, ale jednocześnie bezradność ta pozwala wprowadzić widza w bardzo subiektywną i wiarygodną formę narracji.

Początek tej sekwencji jest oparty na analogii bardzo podobnego ruchu w inscenizacji. Bohaterowie w pierwszych sześciu ujęciach zawsze podchodzą blisko kamery, co dobrze komponuje się ze znaczeniem rozbielenego obrazu na początku ujęć archiwalnych. Zwiokrotnienie figury zbliżania się podnosi rangę tego sposobu inscenizacji i buduje z widzem porozumienie na płaszczyźnie formalnej. Po kolejnych analogicznych formach ruchu widz zaczyna spodziewać się takich samych kolejnych ujęć i jest zaintrygowany znaczeniem takiego zrytmizowania. Z drugiej strony, poprzez prostotę takiego zabiegu odbiorca może dokładnie przyjrzeć się sfilmowanym osobom i od początku nawiązać z nimi emocjonalny kontakt. Autorka filmu znajduje sposób na wprowadzenie bohaterów z materiałów archiwalnych przez paralelizm, polegający na ich zbliżaniu się w stronę widza i jednoczesnym patrzeniu prosto w jego oczy. Na końcu widać uśmiech, niepewność, lekkie zawstydzenie na ich twarzach.

Po pierwszych sześciu ujęciach, polegających na podchodzeniu do kamery, następują cztery statyczne, przypominające swoim charakterem fotografię pamiątkową. Z ekranu wyłania się obraz żywych ludzi z ich oryginalną urodą i życiem wewnętrznym zapisanym w ich twarzach, dokumentalny obraz o nieprawdopodobnej sile historycznego przekazu. Oprócz ujęć podobnych pod względem inscenizacji wykorzystywane są także ich powtórzenia. Opowieść o chasydzie Mojsze Fuksmanie jest skonstruowana tylko z trzech ujęć, ale fragmenty dwóch

z nich są powtarzane. Widać na nich, jak bohater podczas przechadzania się uliczkami Słonimia w pewnym momencie podchodzi do mężczyzny i poklepuje go po ramieniu. Ten gest został poddany repetycji trzy razy w coraz to większym zbliżeniu. W wyjściowym ujęciu Mojsze Fuksman jest skadrowany w planie ogólnym, potem w amerykańskim, żeby ostatecznie skończyć w planie średnim. Ten formalny zabieg opisuje postać Fuksmana, który jest postacią pobożną i uduchowioną. Jest głęboko wierzącym chasydem, przestrzegającym zasad wiary, na które między innymi składa się życie w ubóstwie, pomoc biednym, post i oczyszczające kąpiele w rzece. Głęboka wiara i podporządkowany jej tryb życia sprawia, że ma on ciało wychudzone i jest niewielkiej postury, a na ulicach Słonimia jest widoczny głównie w szabasowe piątkowe popołudnie, żeby przypominać ludziom o nadchodzącym święcie i pobożnym jego przeżywaniu. Głęboka duchowość czyni jego postać tajemniczą i jednocześnie szanowaną przez lokalną społeczność różnych religii. Gest nagłego zbliżenia się do zaskoczonego przechodnia i poklepania po ramieniu zaskakuje widza. To intrygujące wydarzenie jest poddane analizie za pomocą obrazu filmowego, co daje możliwość jego trzykrotnego obejrzenia w coraz to bliższym planie.

W miarę powiększania obrazu widać coraz większe jego zakłócenia. Wiadomo, że archiwalny film został już zarejestrowany i nie jest możliwe skrócenie dystansu poprzez podejście z kamerą bliżej bohatera ani założenie obiektywu o dłuższej ogniskowej. To, co pozostaje, ogranicza się do możliwości przetworzenia gotowego materiału przez wycięcie kawałka kadru i jego powiększenie. Ta ingerencja powoduje, że zaczynają być widoczne elementy technicznej struktury taśmy filmowej: ziarno, uszkodzenia i zabrudzenia, obraz staje się też mniej ostry. Próbując przyrzeć się bliżej Mojsze Fuksmanowi, zaczynamy go obserwować przez pryzmat świata makro konstrukcji taśmy filmowej, który zniekształca obraz i tworzy wokół niego dodatkową aurę tajemniczości. Warto przy tym zaznaczyć, że w filmie *Po-lin. Okruchy pamięci* brud starego czarno-białego celuloиду kontrastuje z kolorowymi i czystszyymi technicznie ujęciami ze współczesności.

Dzięki tej różnicy buduje się dystans czasowy dwóch płaszczyzn akcji. Powtórzenie ruchu poklepywania po ramieniu zawiesza na chwilę linearność opowiadania i tworzy zapętlenie, mające na celu wywołanie efektu zatrzymania upływającego czasu. Przez krótki okres maszyna przemijania zacina się, pokazując to samo zdarzenie kilka razy. Filmowy obraz Mojsze Fuksmana nie poddaje się upływowi czasu, przez chwilę unosi się poza historię i dopiero komentarz spoza kadru przypomina, że zostało mu tylko 10 lat i 10 miesięcy życia, do tragicznej śmierci w czasie wojny. Dla podkreślenia i lepszego uświadomienia wagi tej dramatycznej informacji zostaje zastosowany efekt unieruchomienia w postaci stopklatki. Powiększona, zniekształcona przez ziarno taśmy celuloidowej postać Fuksmana zostaje zatrzymana w momencie jego spojrzenia w obiektyw kamery. Wraz z tym gestem metaforycznie staje w bezruchu także cały świat, gdyż przestaje żyć i poruszać się makrokosmos zniekształceń, wy-

wołanych przez matrycę taśmy filmowej. W ten subtelny sposób zostaje wyrażona śmierć wybitnego, a skromnego chasyda ze Słonimia.

Podobne figury formalne są użyte przy opisywaniu Racheli Szesz, upośledzonej umysłowo Żydówki z Kolbuszowej. Tutaj także ujęcie jest powtarzane, zwalniane i powiększane, żeby widz mógł się dokładnie przyjrzeć portretowanej osobie i pobyc z nią dłużej. Sekwencja kończy się inaczej niż w portrecie Mojsze Fuksmana, a mianowicie Rachel na końcu odwraca głowę od kamery, śmiejąc się, ukrywa przed widzami swoją twarz. Zabiegi związane z nadaniem odpowiedniego ruchu materiałom archiwalnym były jednymi z pierwszych, jakie zostały podjęte podczas procesu tworzenia filmu *Po-lin. Okruchy pamięci*. Oto odnośny komentarz reżyserki:

Oglądałam je [filmy archiwalne – M.K.] klatka po klatce. One były tak słabej jakości, że dopiero zatrzymując klatkę widziałam naprawdę, co tam jest. Ustaliłam na podstawie tych badań, że – aby to było widoczne dla współczesnego widza – każda klatka musi być w moim filmie skopiowana dwa, trzy razy. Ale jeśli na którejś z tych klatek zdarzało coś szczególnego, np. w dotąd niedostrzonym ujęciu ktoś filmowany wchodził w ostrość, to zwalniałam ją aż pięciokrotnie. Chciałam nadać temu filmowi rytm, umożliwić widzowi pełne zobaczenie tych ujęć. To był rodzaj choreografii. Każdy z tych filmów kręcony był inaczej, miał inne fazy ruchu. Tę choreografię opracowałam do każdego filmu osobno[4].

Kolejnym zagadnieniem jest połączenie materiałów archiwalnych ze zdjęciami współczesnymi. Te pierwsze stanowią podstawę filmu i wpływają na resztę obrazu filmowego. Warstwa współczesna wchodzi więc w niesymetryczną relację z archiwalią i ma za zadanie odkrywać związane z nimi ślady historii oraz przeszłość zapisaną w pamięci żyjących świadków. W ten sposób tworzy się wielogłosa opowieść o utraconym świecie kultury żydowskiej w II Rzeczypospolitej. Wśród tematów fotografowanych współcześnie przede wszystkim należy wymienić miasteczka, które są też miejscami akcji w filmach archiwalnych. W większości tych miejscowości czas zadziałał na ich niekorzyść w postaci zmniejszenia zaludnienia, liczby sklepów i warsztatów, zniszczenia zabytkowych budynków, a także wykorzenia autentycznej tradycji kulturowej przez ustrój komunistyczny. W pokazywanej infrastrukturze widać, że brakuje przedsiębiorczości i gospodarności żydowskich mieszkańców. Tam, gdzie to było możliwe, kamera była stawiana w tych samych miejscach, w których stała w *home movies*. W Kurowie stanęła więc na podnośniku, bo nie było już budynku i okna, z którego wcześniej kręcono. Tworzy się w ten sposób napięcie pomiędzy pełnymi życia kadrami filmów archiwalnych a ujęciami z obecnych czasów. Już w pierwszych ujęciach, następujących po czołówce filmu, widać gwiazdę Dawida wystającą spod drewnianej płyty, często zasłonięte okna, zniszczone drzwi od domów, w których mieszkali kiedyś Żydzi.

[4] *Ocalić od zapomnienia...*

Podczas montażu archiwalnych materiałów – opowiada Dylewska – 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 wyjechać. Gdybym była na jego miejscu, byłoby dla mnie ważne usłyszeć, że komuś z żyjących tu dzisiaj mieszkańców jest żal tamtego świata[5].

Wykorzystanie w kompozycji filmowej ram okien i drzwi ma swoje znaczenie na poziomie narracji obrazem. Kadry filmowe pokazują nieobecność żydowskich mieszkańców, oprócz tego pozbawione są także wrażenia przestrzeni. Nie zastosowano w nich żadnych zbiegów perspektywicznych, pozwalających odczuć widzowi głębię obrazu i zazwyczaj są zamknięte przez ściany budynków, ustawione prostopadle do osi kamery. Przestrzeni nie buduje też światłocien, który czyni widzialne przedmioty trójwymiarowymi i cięższymi. Światło w filmie ma charakter miękkiej, równomiernie rozproszony i przedmioty nie rzucają w związku z tym żadnych cieni. Kompozycja staje się płaska, a jedyną możliwością, żeby oko widza spojrzało głębiej, dają okna i drzwi, które stanowią otwory wyłamujące się z tego dwuwymiarowego, monolitycznego świata. Powstaje dzięki nim wrażenie, że w kadrze filmowym pojawiają się figury podobne do ekranu, które otwierają nową przestrzeń, podobnie jak film podczas projekcji. Nieestety, okna są w większości zasłonięte frankami albo okiennicami, a drzwi zamknięte. Trudno jest zajrzeć do wnętrza tych żydowskich domów, ponieważ nie ma już ich pierwotnych mieszkańców, podobnie trudno jest zajrzeć w głąb pamięci ludzi, którzy są świadkami świata sprzed Szoah.

Zastany świat kultury żydowskiej często filmowany jest w zbliżeniach. Dobrym przykładem jest pokazanie detalu mezuzy w futrynie żydowskiego domu, w którym obecnie mieszka Polka, nierozumiejąca do końca tego elementu żydowskiej tradycji, ale odczuwająca dumę z „żydowskiego błogosławieństwa”. Tego typu obrazowanie przyjmuje figurę synekdochy, opowiadając o miejscu, gdzie żyli Żydzi, posługując się tylko jego fragmentem. Mezuzą jest montażowo zestawiona z detalami cykającego zegara i obrazu Matki Bożej. W ten sposób według zasady *pars pro toto* zostaje w poetycki sposób przedstawiona przestrzeń domu, w którym żyje bohaterka – świadek przeszłości żydowskiej.

Kategoria miejsca ma znaczenie podstawowe dla zrozumienia filmu *Po-lin. Okruchy pamięci*, ponieważ akcja filmu jest skonstruowana dualistycznie i dzieje się w tych samych miejscach, ale w różnych płaszczyznach czasowych. Niekiedy historia nie ma większego wpływu na daną przestrzeń, ale znacznie częściej dramatyczne losy zupełnie ją zmieniają. Przykładem na wykorzystanie pierwszego przypadku jest scena filmu, poświęcona synagodze w Kolbuszowej, która została wyremontowana po zniszczeniu jej przez hitlerowców. Ujęcie wspól-

[5] *Mówi Jolanta Dylewska*, „Tygodnik Powszechny”, dodatek „Kultura”, 9 listopada 2008, nr 45 (3096).

czesne pokazuje budynek, panoramując w prawo i zatrzymując się, po czym następuje sklejka montażowa z ujęciem archiwalnym, które pokazuje taki sam kadr, tylko cofnięty w czasie. Kamera operatora z przeszłości panoramuje w lewo, powtarzając ruch współczesnej kamery, tylko w odwrotnym kierunku. Ujęcia są podobne, ponieważ sam budynek niewiele się zmienił, a kamery stoją w tym samym miejscu i mają obiektywy o tych samych kątach widzenia. Została zachowana jedność miejsca, widzianego z dwóch płaszczyzn czasowych.

Dodatkowym opisem współczesnego miejsca akcji jest spojrzenie na nie z dużej wysokości i odległości. Tak zaczyna się scena poświęcona Kurowowi, który jest widziany z kamery zamocowanej na ramieniu z perspektywy ptasiej. Taki punkt widzenia odkrywa współczesną substancję miasteczka, pozwalając porównać ją z archiwaliami. Poza tym daje pewien obiektywny emocjonalnie punkt spojrzenia, który kojarzy się z kompozycją wstępu i zaproszenia do obejrzenia dalszej części filmu. W trakcie trwania ujęcia następuje powolna panorama w dół, która wygubia linię horyzontu, żeby na końcu pokazać cały kadr wypełniony przez trawę – pokrywa ona zniszczony kirkut. Jednolita, zielona faktura, nakręcona w pochmurny dzień, nie ma w sobie żadnej plastycznej ekspresji. Została pustka po życiu, które rozkwitało w tym miejscu w przeszłości.

Z punktem widzenia z góry związana jest też elipsa kompozycyjna zbudowana z dwóch scen, opisujących współczesny Kałuszyn. Pierwsza część tej figury pojawia się na początku filmu, kiedy to kamera z wysokości opada w dół, symbolicznie rozpoczynając opowiadanie, przygotowując miejsce w kompozycji na sceny zmontowane z archiwaliów. Jednocześnie zbliżając się w stronę ziemi pokrytej starym brukiem, kamera szuka śladów obecności historii. W tym samym miejscu zostało nakręcone ostatnie ujęcie filmu, w którym występuje jedyny w filmie współczesny świadek żydowski Zvi Kamionka, który uratował się z zagłady kałuszyńskich Żydów. Tym razem ruch kamery jest odwrotny, czyli unosi się ona do góry, pokazując miasteczko i odchodzącego w głąb bohatera. Ujęcie rozpoczyna się prawie pionowym punktem widzenia, w którym widać bohatera na tle pustego, jałowego bruku, a następnie, unosząc się lekko, panoramuje w górę, odsłaniając linię horyzontu. Jest to wizualny komentarz do wydarzeń historycznych, pokazujący ogromną samotność człowieka, któremu zamordowano całą rodzinę, na tle pustej przestrzeni resztek dawnego miasta, w którym się wychowywał.

Zdjęcia współczesne operują przeważnie dwoma rodzajami planów: ogólnymi i zbliżeniami. Układy pośrednie są rzadko używane ze względu na to, że często występują one w materiałach archiwalnych i trudno byłoby te dwie narracje ze sobą montować. Oprócz tego ważniejszym argumentem za wyborem tego typu obrazowania jest fakt, że po przedwojennej kulturze żydowskiej pozostały w większości puste miejsca, które można pokazać jedynie w planie ogólnym, i drobne ślady widoczne dopiero na zbliżeniu.

Figurą, która łączy warstwę archiwalną i współczesną filmu, jest zbliżenie twarzy. Jest ono obecne w trakcie opowieści Zvi Kamionki o zbrodniach hitlerowskich w Kałuszynie. Portret bohatera pojawia się w relacji do pustych pejzaży miejsca zbrodni. Takie skrajne zestawienie montażowe tworzy napięcie i odpowiednią dramaturgię sceny. W zbliżeniach są także sfilmowane twarze świadków, którzy wspominają przedwojennych Żydów. Są to starsi ludzie, którzy muszą wykonać ogromny wysiłek, żeby przypomnieć sobie czasy swojego dzieciństwa. Ich twarze są pokazane bardzo blisko, widać na nich odcisnięte piętno czasu, przez które przebija się blask oczu. To one w tych portretach wydają się najważniejsze – dzięki subtelnie odbijającemu się w nich światłu, które pomaga widzowi nawiązać głęboki, psychiczny kontakt ze świadkiem. Portrety uzyskują niematerialny wymiar, odsłaniając przestrzeń pamięci świadków i przenoszący do świata pokazanego w materiałach archiwalnych. Szczególnie przejmująca jest sekwencja zbliżeń twarzy, w której portretowane osoby milczą, patrząc w obiektyw kamery.

Ich pamięć była najważniejsza – komentuje reżyserka. – Po rozmowach stawaliśmy z operatorem Józkiem Romaszem przed nimi kamerę i prosiłam, by patrząc w obiektyw myśleli, o jakimś bliskim żydowskim sąsiedzie z tamtego czasu. Bo wierzę, że obiektyw przenosi nie tylko to, co widzialne... [6]

Dzięki tym portretom w trakcie oglądania filmu widz nawiązuje duchową relację z przedstawionymi bohaterami. Ujęcia starych, milczących świadków trwają dość długo, mają wolny rytm montażu, dając czas na refleksję nad odchodzeniem w niepamięć bogatej kultury żydowskiej na ziemiach polskich oraz nad przemijaniem ostatnich jej świadków. Według myśli Emmanuela Lévinasa, zbliżenia twarzy bohaterów filmowych znaczą także coś więcej: „Kiedy widzi pan nos, oczy, czoło, podbródek, i może je pan opisać, zwraca się pan ku bliźniemu jak ku przedmiotowi. Najlepszym sposobem spotkania bliźniego jest niezauważenie nawet koloru jego oczu!” [7]. Poza oglądaniem twarzy istnieje możliwość nawiązania głębszego dialogu, który dzięki niej wykracza poza relacje międzyludzkie i staje się metafizycznym źródłem etyki. W tym kontekście warto też zobaczyć twarze ludzi z filmów archiwalnych, którym wyrządzono ogromne zło, w skali niespotykanej wcześniej. Przytoczmy jeszcze raz słowa wielkiego filozofa dialogu:

„Nie zabijaj”, to pierwsze słowo twarzy. Twarz to jest już polecenie. W przejawie twarzy zawarte jest pewne przykazanie, jakby mówił do mnie nauczyciel. Jednocześnie jednak twarz bliźniego jest obnażona. Jest to ubogi, dla którego mogę wszystko i wobec którego muszę wszystko. I ja, kimkolwiek byłbym, lecz jako „pierwsza osoba”, jestem tym, który posiada możliwość odpowiedzi na apel [8].

[6] Rozmowa z Jolantą Dylewską, <<http://stopklatka.pl/wywiady/-/6656932, historia-polsko-zydowska-rozmowa-z-jolanta-dylewska-autorka-po-lin-okruchy-pamieci->> [dostęp: 18 stycznia 2015].

[7] E. Levinas, *Twarz*, tłum. T. Gadacz, w: idem, *Twarz Innego, Teksty filozoficzne*, PAT, Kraków 1985, s. 149.

[8] Ibidem, s. 151.

Film *Po-lin. Okruchy pamięci* dzięki sposobowi organizacji formy filmowej oraz światu w nim przedstawionemu jest właśnie takim apelem, sprawiającym, że sztuka może mieć wymiar także etyczny. Jest też jednocześnie odpowiedzią na to wezwanie, ponieważ ocala od niepamięci, a więc od śmierci, bardzo ważną część światowej tradycji kulturowej.