

Wygnanie ocalonych. Doświadczenie emigracji pomarcowej w filmach Mariana Marzyńskiego i Leszka Leo Kantora

ABSTRACT. Pietrzak Maciej, *Wygnanie ocalonych. Doświadczenie emigracji pomarcowej w filmach Mariana Marzyńskiego i Leszka Leo Kantora* [The exile of survivors. The experience of post-March '68 emigration in films of Marian Marzyński and Leszek Leo Kantor]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 137–147. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.08.

Autobiographical threads occupy an important place in films of Marian Marzyński and Leszek Leo Kantor. Interesting is the convergence of life experiences common to both authors. We can indicate a lot of parallelisms in biographies of both directors. Certainly, the most important analogy is the fact that both of them survived the Holocaust as children. Common to both artists is also experience of anti-Semitic campaign of March 1968, as a result of which they were forced to emigrate from Poland. The objective of this article is to demonstrate how this personal experience of exile resonates in their work.

KEYWORDS: March 1968, Marian Marzyński, Leszek Leo Kantor, documentary films, emigration, autobiographical films

Porównując okazałość dorobku reżyserskiego Mariana Marzyńskiego (rocznik 1937) i Leszka Leo Kantora (rocznik 1940), można odnieść wrażenie, że zestawienie wymienionych twórców w jednym artykule jest, w najlepszym wypadku, zaskakujące. Pierwszy z nich to wszak doświadczony i wielokrotnie nagradzany dokumentalista, mający na swoim koncie dziesiątki filmów oraz audycji radiowych i telewizyjnych, drugi natomiast szerzej znany jest jako publicysta i dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Filmów Dokumentalnych „Humanity in the World”, a jako filmowiec zadebiutował dopiero w wieku siedemdziesięciu lat, czego owocem są dwa zrealizowane w ostatniej dekadzie filmy dokumentalne. Kryterium doboru przyjętym na potrzeby tego tekstu nie są jednak rozmiary filmowego dorobku, lecz wspólnota życiowych doświadczeń, łącząca obu autorów, oraz pewne podobieństwa, które odnaleźć możemy w poetyce realizowanych przez nich filmów. Obu twórcom bliska jest bowiem konwencja autobiografizmu, manifestowana m.in. poprzez obecność reżysera w diegizie filmu oraz prowadzenie autorskiej narracji w formie monologu.

Przykładów paralelności życiorysów Marzyńskiego i Kantora można by wskazać wiele. Z całą pewnością do najważniejszych analogii należy fakt, iż obaj ocaleli z Zagłady dzięki heroicznej postawie swoich

matek, które zajmują istotne miejsce w ich twórczości[1]. Wspólne obu twórcom jest również doświadczenie antysemitki nagonki z Marca 1968 roku, w wyniku której zmuszeni byli do emigracji z kraju (Marzyński osiadł na stałe w Stanach Zjednoczonych, Kantor zamieszkał w Szwecji). To właśnie los emigranta jest – obok dziedzictwa Holocaustu – najważniejszą dominantą twórczości obu reżyserów. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, w jaki sposób owo osobiste doświadczenie wygnania rezonuje w ich twórczości. Nim jednak przejdę do analizy konkretnych przykładów filmowych, pozwolę sobie zarysować kilka istotnych kontekstów historycznych.

Specyfika emigracji pomarcowej[2]

Powojenna emigracja obywateli pochodzenia żydowskiego to zjawisko powszechnie kojarzone z kampanią „antysyjonistyczną”, która swoje apogeum osiągnęła w Marcu 1968 roku. Proces stopniowego opuszczania kraju przez ostatnich przedstawicieli społeczności stanowiącej przed wojną blisko jedną dziesiątą ogółu polskiego społeczeństwa trwał jednak znacznie dłużej i rozpoczął się niemal niezwłocznie po zakończeniu działań wojennych. Jak wskazują badania historyków, liczba wyjazdów nasilała się okresowo i była skupiona w trzech dużych falach. Co ciekawe, pierwsza (przypadająca na lata 1945–1946) oraz druga (związana z dojściem do władzy Władysława Gomułki w roku 1956) liczbowo znacznie przewyższały trzecią, będącą niesławnym dziedzictwem wydarzeń roku 1968 (Stoła 2000, s. 4–9; Eisler 2002, s. 59–61). Co zatem stanowi o niezwyklej randze emigracji pomarcowej, jeśli nie jej liczebność? By odpowiedzieć na to pytanie, przypomnijmy serię wydarzeń będących jej prelude.

Latem 1967 roku wybucha okrzyknięta mianem „sześciodniowej” wojna, podczas której wspierane przez ZSRR siły arabskie ponoszą druzgocącą klęskę w starciu ze sprzymierzonym z USA Izraelem. Bliżschozodni konflikt ma swoje głośne nadwiślańskie echa. Idąc za przykładem Związku Radzieckiego, PRL zrywa stosunki dyplomatyczne z państwem żydowskim, a zawierające wyraźne akcenty antysemitki przemówienie wygłoszone przez Gomułkę na VI Kongresie Związków Zawodowych rozpoczyna trwającą kilka miesięcy kampanię, nazwaną z czasem „antysyjonistyczną”. Skupiona wokół Mieczysława Moczara partyjna frakcja „partyzantów” wykorzystuje zaistniałą sytuację do walki o polityczne wpływy. Coraz powszechniejsze stają się ataki na domniemanych „syjonistów”, gnieźdzących się na różnych szczeblach aparatu państwowego.

[1] Figura matki pojawia się w obu filmach Kantora – *Tam, gdzie rosną porzeczki* (2011) i *W poszukiwaniu utraconego krajobrazu* (2014). Marzyński poświęci matce osobny film *Jewish mother* (1982), przywołuje również jej postać m.in. w filmach *Return to Poland* (1981) oraz *Nigdy nie zapomnij klamać* (2012).

[2] Terminu „emigracja pomarcowa” używam za Dariuszem Stołą, który tak uzasadnia jego poprawność:

„Uruchomioną przez kampanię antysyjonistyczną falę emigracji Żydów z Polski należy dla ścisłości nazywać pomarcową raczej niż marcową. Liczba wniosków o zgodę na wyjazd do Izraela zaczęła rosnąć od pamiętnego wystąpienia Gomułki 19 marca, lecz oczywiście nie nastąpiło to natychmiast. [...] Apogeum wyjazdów nastąpiło w 1969 r.” (Stoła 2000, s. 8).

Prawdziwa kulminacja antysemickich nastrojów następuje w marcu 1968 roku, gdy poparty przez środowiska inteligentkie wybuch niezadowolenia młodzieży studenckiej prowokuje władze do gwałtownych działań. Demonstracje zostają brutalnie rozpedzone z wykorzystaniem państwowego aparatu przemocy. W słynnym przemówieniu wygłoszonym 19 marca przez Władysława Gomułkę pierwszy sekretarz PZPR o sianie niezadowolenia wśród młodzieży oskarża nielojalnych wobec ludowej ojczyzny żydowskich nacjonalistów. Padają wówczas słynne słowa:

W swoim czasie otworzyliśmy szeroko nasze granice dla wszystkich, którzy nie chcieli być obywatelami naszego państwa i postanowili udać się do Izraela. Również i dziś tym, którzy uważają Izrael za swoją ojczyznę, gotowi jesteśmy wydać emigracyjne paszporty.

Rozpoczyna się zakrojona na szeroką skalę akcja propagandowa. W kraju odbywają się dziesiątki wieców i zebrań partyjnych, na których aktyw robotniczy potępia domniemanych kryptosyjonistów na usługach zachodniego imperializmu. W prasie pojawiają się artykuły atakujące wybitnych przedstawicieli świata nauki, kultury i sztuki. Antyżydowska czystka zatacza coraz szersze kręgi, fala zwolnień dotyka niemal wszystkich sfer życia społecznego. W kolejnych miesiącach tysiące obywateli żydowskiego pochodzenia, w tym kilkuset wybitnych naukowców, wielu artystów i lekarzy zostanie zmuszonych do opuszczenia kraju bez prawa powrotu.

Opresyjna atmosfera panująca w ówczesnej Polsce jest, zdaniem Jerzego Eislera, jednym z kluczowych czynników wpływających na szczególną pozycję emigracji pomarcowej w pamięci zbiorowej Polaków (Eisler 2002, s. 60–61). Ofiary nagonki decydowały się na wyjazd pod presją, ponadto zmuszone były zrzec się obywatelstwa kraju, z którego tradycją i kulturą zwykle w pełni się utożsamiały. Drugim czynnikiem odróżniającym tę falę emigracji od wcześniejszych jest jej skład społeczny. W znacznie większym odsetku niż w latach poprzednich kraj opuszczały bowiem osoby posiadające wyższe wykształcenie^[3] i sprawujące ważne funkcje społeczne, a zatem ich brak w społecznym krajobrazie był szczególnie zauważalny.

Z pewnością wielu dostrzegło nieobecność Mariana Marzyńskiego, który przed wyjazdem z Polski był uznanym reporterem radiowym, autorem programów telewizyjnych i reżyserem filmów dokumentalnych^[4]. Jako jednemu z niewielu polskich filmowców, którzy zmuszeni byli wyemigrować po wydarzeniach Marca '68, udało mu się z powodzeniem kontynuować karierę po drugiej stronie żelaznej

Eksodus

[3] Jak wykazuje Dariusz Stola, odsetek ludzi z wykształceniem wyższym oraz studentów wśród pomarcowych emigrantów był ośmiokrotnie wyższy niż wśród ogółu ówczesnego społeczeństwa polskiego (Stola 2000, s. 10).

[4] W pierwszej połowie lat 60. sporą popularność zapewniła mu realizacja kultowej audycji telewizyjnej „Turniej Miast”.

kurтины. Emigracyjną twórczość Marzyńskiego podzielić można na dwa okresy – na pierwszy składają się obrazy zrealizowane w Danii w pierwszej połowie lat 70., drugi natomiast rozpoczyna się na początku kolejnej dekady wraz z powstaniem pierwszego amerykańskiego filmu tego reżysera. Charakterystyczną cechą emigracyjnej twórczości Marzyńskiego jest wyraźnie autobiograficzna postawa autora, który nie stara się ukrywać własnej obecności w świecie przedstawionym filmu, nierzadko obsadzając samego siebie i członków swojej rodziny w roli głównych bohaterów opowiadanej historii[5].

Ten autobiograficzny trend w twórczości Marzyńskiego w pewnym stopniu objawił się już w pierwszych filmach zrealizowanych po wyjeździe z kraju. Reżyser trafił do Danii jesienią 1969 roku i wraz z całą rodziną został zakwaterowany w zamienionym w hotel wycieczkowcu przycumowanym w kopenhaskim porcie. Statek był tymczasowym schronieniem dla setek uchodźców z Polski, którzy spędzili tam pierwsze miesiące emigracji. W czasie swojego pobytu w tej wyjątkowej polskiej enklawie Marzyński wraz z operatorem Kurtem Weberem (również pomarcowym emigrantem) zrealizowali dla duńskiej telewizji reportaż *List ze statku St. Lawrence do Polski*[6] (*Et brev fra Sct Lawrence til Polen, 1969–1970*), poświęcony losom ich współpasażerów. W roku 2010 reżyser powrócił do zrealizowanego wówczas materiału i zmontował nową wersję filmu zatytułowaną *Skibet*[7], wzbogacając pierwowzór o niepublikowane wcześniej nagrania. Obecność autora manifestowana jest już od pierwszych ujęć filmu za pośrednictwem komentarza z offu. Marzyński prowadzi filmową narrację pierwszoosobowo, konsekwentnie nadając sensy kolejnym ujęciom, przedstawiającym codzienne życie statku. Wychodząc od rzeczy prozaicznych, takich jak regulacje dotyczące funkcjonowania hotelowej stołówki czy wypłaty zapomogi, dochodzi do rozważań głębszej natury, analizując duchową kondycję poturbowanych przez socjalistyczne państwo ludzi, którzy w zetknięciu z duńską szczodrością często nie potrafią zdobyć się na odrobinę zaufania względem opiekujących się nimi instytucji. W podobny sposób wykorzystana została scena przesłuchania nowo przybyłych uchodźców przez duńską policję, będąca punktem wyjścia do postawienia zasadniczych pytań dotyczących tożsamości autora:

Na stole policyjnym leży mój dokument podróży, który stwierdza, że nie jestem obywatelem Polski, a równie dobrze mógłby świadczyć, że nie jestem ostrowłosym jamnikiem. Przykład polskiego bezprawia, które jako warunek emigracji odebrało mi obywatelstwo własnego kraju. Na moje życzenie, a jednocześnie wbrew mojej woli. Jestem uchodźcą politycznym proszącym o prawo azylu, ale to spotkanie z duńską policją nie robi na mnie wrażenia, jest tylko formalnością potwierdzającą decyzję podjętą dwa lata

[5] Więcej o autobiografizmie w filmach Mariana Marzyńskiego piszą Mikołaj Jazdon (2011, s. 42–52; 2012, s. 65–74) oraz Katarzyna Mąka-Malatyńska (2011, s. 64–79).

[6] Film nigdy nie był rozpowszechniany w Polsce, tłumaczenie tytułu podają za: Jazdon, Pławuszewski 2015, s. 232.

[7] Z duńskiego 'statek'.

temu, gdy wspólnie z tysiącami innych rozpoczęliśmy naszą wewnętrzną emigrację. [...]

- Czy był pan Polakiem religii żydowskiej... przepraszam, żydowskiego pochodzenia?
- Tak, byłem... to znaczy jestem.
- To znaczy był pan?
- Tak byłem.

Niełatwy temat konieczności zdefiniowania własnego stanowiska wobec polskości i żydowskości powraca w filmie kilkakrotnie. W rozmowach przeprowadzonych przez reżysera z czwórką mieszkańców skibetu (są to odpowiednio: młody student Jerzy Bergman, trzydziestoletnia krytyczka literatury Janina Katz, renomowana wiolonczelistka Halina Kowalska oraz uznany skrzypek i producent radiowy Marcei Naumiller) Marzyński zadaje pytania dotyczące okoliczności, które skłoniły ich do podjęcia decyzji o wyjeździe, oraz o to, jaki jest ich stosunek do własnej żydowskości. Z rozmów wyłania się skomplikowany obraz pomarcowego emigranta – rozmówcy reżysera zawsze byli świadomi swojego żydowskiego pochodzenia, jednocześnie czując głębokie przywiązanie do polskiej tożsamości. Dopiero Marzec okazał się dla nich punktem zwrotnym, który wpłynął nie tylko na ich wybory życiowe, ale zasiał również ziarno niepewności w postrzeganiu własnej polskości. Część z nich zdaje się być pogodzona z losem emigranta, inni mentalnie wciąż pozostali w Polsce.

Sam Marzyński pojawia się na ekranie w roli podobnej do tej, w której obsadził swoich rozmówców. W czasie realizacji filmu reżyser skierował bowiem kamerę na samego siebie, by odpowiedzieć na te same pytania co jego bohaterowie. Jest to ujęcie nieme, gdyż operator filmujący Marzyńskiego omyłkowo nie uruchomił rejestracji dźwięku. Lukę tę autor wypełnia komentarzem z offu. Po latach, czytając z ruchu warg, stara się zrekonstruować własne słowa sprzed kilku dekad. Rysują one obraz człowieka zdającego sobie sprawę z definitywnego zakończenia pewnego rozdziału własnego życia. W wypowiedzi Marzyńskiego pobrzmiewają echa zawiedzionych nadziei wiązanych z Październikiem 1956 roku oraz rodząca się świadomość własnej żydowskości:

Gdy mając dwadzieścia lat, stojąc w tłumie oklaskującym Gomułkę z nadzieją na socjalizm z ludzką twarzą, czułem, że pozbyłem się swego żydowskiego balastu. Nie wiem, czy było to uczucie żalu czy ulgi. Dwa lata temu towarzysze partyjni powiedzieli mojemu ojcu, że jako Żyd nienawidzi Polaków i dlatego traci pracę. Odczułem to nie tyle jako zagrożenie naszego żydostwa, ile naszego człowieczeństwa. [...] Dopiero tutaj, będąc Polakiem nazwanym syjonistą, któremu Partia pozwoliła wybrać sobie nową ojczyznę, a który nie wybrał Izraela, zaczynam czuć się Żydem. Tu po raz pierwszy słyszę „dzień dobry” po żydowsku, „jak się masz” po żydowsku i „do widzenia” po żydowsku.

Pytanie o tożsamość przyświecało Marzyńskiemu także podczas realizacji drugiego spośród jego duńskich filmów – krótkometrażowego dokumentu zatytułowanego *Hatikvah* (1970). Obraz opowiada o grupie

młodych ludzi mieszkających wraz z reżyserem na zamienionym w hotel statku, którzy czas spędzony w tym tymczasowym schronieniu poświęcają na wykonywanie tradycyjnej muzyki żydowskiej w założonym jeszcze w Polsce zespole muzycznym. Marzyński sfilmował swoich bohaterów w czasie próby – kolejne utwory muzyczne przerywane są fragmentami rozmów, w których niewidoczny w kadrze reżyser wypytuje młodych ludzi o ich związki z tradycją żydowską i plany na przyszłość. Tylko jeden z nich – aktor Teatru Żydowskiego, wyjeżdżający z Polski w poszukiwaniu publiczności – zdaje się mieć silne poczucie własnej tożsamości. Cała reszta to ludzie w większym lub mniejszym stopniu wyrwani ze środowiska, które jeszcze do niedawna uważali za własne. Podobnie jak Marzyński, pochodzą ze zeświecczonych i zasymilowanych rodzin, synagoga jest dla nich atrakcją turystyczną, a tradycyjne szabasowe ciasto znają tylko ze śpiewanej przez siebie humorystycznej piosenki. Wszyscy są natomiast niechętni ewentualnemu wyjazdowi do Izraela. Choć nie wypowiadają tego wprost, zdają się czuć, że osiedlenie się w państwie żydowskim byłoby tożsame z przyjęciem miana syjonisty, a tym samym zaakceptowaniem etykiety, która przysłużyła się ich wygnaniu.

Powrót do domu

Do marcowego doświadczenia Marzyński powrócił w roku 1981 wraz z realizacją swojego pierwszego amerykańskiego filmu *Return to Poland*. Ten niespełna godzinny dokument jest zapisem podróży reżysera do rodzinnego kraju, do którego przybywa po raz pierwszy od dwunastu lat. Dokument opowiada o Polsce okresu karnawału Solidarności, Marzyński stara się uchwycić ducha tamtego czasu podczas spotkań z przedstawicielami różnych środowisk – od młodego pokolenia, przez opozycyjnych dysydentów po funkcjonariuszy panującego reżimu. Ważnym elementem filmu jest też autobiograficzna opowieść autora, który odsłania przed widzami poruszającą historię swojego ocalenia z Holocaustu, którą – jak słusznie zauważa Katarzyna Mąka-Malatyńska – „opowiada fragmentami, jakby narracja ciągnąca nie była w ogóle możliwa” (Mąka-Malatyńska 2011, s. 75).

W podobny sposób autor *Return to Poland* prowadzi narrację dotyczącą Marca '68 i jego następstw. Po raz pierwszy wspomnienie tamtego czasu pojawia się w jednej z początkowych scen filmu, gdy zmęczony długą podróżą autor-bohater przybywa do Warszawy. Na tę krótką scenę składa się szereg elementów, które stały się nieodłączną częścią kulturowej ikonografii Marca. Marzyński nieprzypadkowo wybiera się do stolicy pociągiem, nieprzypadkowa jest też stacja, na której wysiada. Dworzec Gdański – bo o nim mowa – stał się bowiem niekwestionowanym symbolem pomarcowej emigracji. Jak pisze Jerzy Eisler:

To z tej nader skromnej, by nie rzec wręcz prowincjonalnej stacji odchodziły międzynarodowe ekspresy do Wiednia i Paryża. Przez wiele miesięcy odjeżdżającym towarzyszyły dziesiątki przyjaciół i znajomych, którzy przychodzili na dworzec, aby się pożegnać. Wiele osób uważało wówczas chodzenie na Dworzec Gdański za swego rodzaju obowiązek moralny. (Eisler 2006, s. 138)

W filmie Marzyńskiego ten utrwalony przez dekady za pośrednictwem literatury i kina obraz[8] ulega całkowitemu odwróceniu. Przestrzeń przywołująca trudne wspomnienia zostaje odczarowana – dworzec nie jest tu miejscem pożegnania, lecz ponownego spotkania z dawno niewidzianymi krewnymi i przyjaciółmi. Zaskakujące jest też wyznaczenie bohatera stwierdzającego, że stacja jest tak samo opustoszała jak w dniu, w którym opuszczał Warszawę. W pamięci Marzyńskiego zapisane jest wspomnienie pustego dworca, na który bliscy emigrantów nie przychodzili w obawie o własne bezpieczeństwo. Uwidacznia się tu silnie subiektywna perspektywa właściwa poetyce filmów Marzyńskiego, który wydarzenia historyczne ogląda przez pryzmat własnego doświadczenia, nie zawsze pokrywającego się z utartym wyobrażeniem na temat przeszłości.

W *Return to Poland* Marzec pojawia się również za pośrednictwem archiwaliów. Gdy Marzyński odwiedza wystawę fotograficzną poświęconą kryzysom politycznym z lat 1956, 1968 oraz 1970, kieruje swoją kamerę na eksponowane tam zdjęcia przedstawiające głośny wiec, który odbył się 8 marca na Uniwersytecie Warszawskim, oraz zwoływane przez władze masówki, pełne transparentów potępiających syjonistycznych zdrajców ojczyzny. Autor opatruje prezentowane obrazy historycznym komentarzem, nie zdradzając jednak osobistego stosunku do przytaczanych wydarzeń. Nastąpi to dopiero w jednej z ostatnich sekwencji filmu, na którą składają się archiwalne, nieme ujęcia zarejestrowane przez Marzyńskiego i Webera tuż przed wyjazdem z Polski w roku 1969[9]. Prezentując kolejne ujęcia, przedstawiające pakowanie rodzinnego dobytku, ostatnią telefoniczną rozmowę żony reżysera z przyjaciółką czy ogołocone ściany pustoszejącego domu, Marzyński oddaje się refleksji nad znaczeniem marcowych wydarzeń dla niego i jego rodziny. Przywołując serię prześladowań i szykan, których ofiarami stali się w miesiącach poprzedzających wyjazd, dochodzi do gorzkiego wniosku: „zrozumieliśmy, że żydowska wojna trwa nadal”.

W jednej z wcześniejszych scen filmu Marzyński – podczas spotkania ze swoją byłą miłością z czasów studenckich – zasygnalizuje jeden z najważniejszych tematów swojej późniejszej twórczości. W czasie rozmowy kobieta zastanawia się nad wyjazdem z Polski, bohater natomiast nie potrafi pomóc jej w dokonaniu wyboru, ponieważ, jak stwierdza: „emigracja nie jest wolna od bólu, czasem odczuwa się ją jak wyrwanie dużego zęba o chorych korzeniach”. Właśnie los emigranta będzie powracał z większym lub mniejszym natężeniem w niemal każdym kolejnym filmie reżysera. Jak wylicza Mikołaj Jazdon:

[8] W polskim kinie po raz pierwszy obraz pożegnania na Dworcu Gdańskim (ze względu na cenzuralnych granicy przez Warszawę Wschodnią) pojawia się w filmie Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971). Więcej: Pietrzak 2016, s. 121–131.

[9] Ten sam materiał archiwalny wzbogacony o niepublikowane wcześniej ujęcia warszawskich ulic, Marzyński umieścił w zrealizowanym w roku 2013 filmie *Nigdy nie zapomnij kłamać*.

Po przyjeździe do USA Marzyński z pomocą swoich studentów z Rhode Island School of Design w Providence dokumentował życie swojej rodziny, czyli pierwsze doświadczenia polskich emigrantów w USA. Materiały te wykorzystał w swoich późniejszych filmach – *Anya In and Out of Focus* i *Life on Marz*. [...] W filmie *Welcome to America* (1984) reżyser śledzi losy czwórki polskich emigrantów z okresu stanu wojennego, którzy z obozu przejściowego w Austrii trafiają do Chicago. Marzyński towarzyszy im z kamerą przez kilka miesięcy, przyglądając się, jak układają sobie życie na obczyźnie. O emigracji opowiada także w filmie o Franku Popiołku *God Bless America and Poland Too* (1990), w portrecie meksykańskiej rodziny *Duo Braw* (1992) czy w *Shtetl* (1996), w którym porusza temat losu żydowskich emigrantów po Holokauście. Bywa, że nawet w filmach, które zasadniczo nie dotyczą emigracji, temat ten pojawia się jako wtrącenie, dygresja, wątek poboczny. (Jazdon 2011, s. 43)

Z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań szczególnie istotne są dwa z wyżej wymienionych filmów – *Anya In and Out of Focus* (2004) oraz *Life on Marz* (2007). Pierwszy z nich składa się ze zbieranych przez niemal trzydzieści lat materiałów filmowych dotyczących córki reżysera. Opowiadając o dorastaniu tytułowej Ani, Marzyński prowadzi w nim również narrację dotyczącą jego samego w roli ojca. Drugi z filmów to z kolei historia pierwszych doświadczeń reżysera jako nauczyciela młodych filmowców w Rhode Island School of Design, gdzie pracował w pierwszych latach pobytu w Stanach Zjednoczonych. Oba filmy pośrednio opowiadają również o kolejnym rozdziale zmagania autora z własną tożsamością, gdy poprzez wychowywanie urodzonej już w USA córki oraz początek nowej drogi zawodowej nabywał nową, amerykańską tożsamość.

Bezpowrotnie utracona kraina dzieciństwa

Jak wspomniałem we wstępie, na reżyserski dorobek Leszka Leo Kantora składają się jedynie dwa filmy – są to zrealizowany w roku 2011, oparty na opublikowanym kilka lat wcześniej autobiograficznym opowiadaniu^[10] dokument *Tam, gdzie rosną porzeczki* oraz powstały trzy lata po debiucie obraz *W poszukiwaniu utraconego krajobrazu*, opowiadający wielowiekową historię dolnośląskich Żydów, w którą autor wplótł fragmenty własnego życiorysu. Pierwszy z filmów wyróżnia się stroną formalną, jest to bowiem w dużej mierze zapis monodramu wystawionego przez Kantora na scenie TR Warszawa w roku 2010. Monolog autora, będącego również jednostkowym głównym bohaterem opowiadanej historii, jest najważniejszym tworzywem konstrukcyjnym filmu, któremu podporządkowane zostały zarówno licznie wykorzystane archiwalia (dokumenty, fotografie i zdjęcia filmowe), jak i współczesne ujęcia przedstawiające publiczność zebraną w teatrze, samego Kantora oraz ulice jego rodzinnego miasta (Lubelski 2016, s. 36).

Podobnie skomponowany został drugi z filmów tego debiutu – *W poszukiwaniu utraconego* – którego w słusznym już wieku reżysera.

[10] Opowiadanie ukazało się w roku 2006 na łamach „Gazety Wyborczej” (Kantor 2006, s. 24).

krajobrazu nie jest, co prawda, zapisem teatralnego spektaklu, jednak autorski monolog, zilustrowany okazałą liczbą archiwaliów i animacji, nadal pozostaje tu najważniejszym z zastosowanych środków wyrazu. Kilkukrotnie pojawiający się na ekranie Kantor ponownie obsadza samego siebie w roli bohatera filmu. Tym razem jednak biografia autora schodzi na plan dalszy, ustępując miejsca nieopowiedzianym wcześniej dziejom powojennej żydowskiej społeczności Dolnego Śląska, nazwanego przez reżysera „największą w Europie oazą ocalonych z Holocaustu”.

Wspomnienie tego ostatniego skrawka żydowskiego świata w powojennej Polsce jest centralnym elementem obu filmów. Kantor wielokrotnie przywołuje w nich Strzegom – małe dolnośląskie miasteczko, w którym po wojnie osiedlili się wraz z matką (charkowską Żydówką) i ojczymem (polskim Żydem z Kołomyi). To pełne wojennych zniszczeń miasto w pamięci autora jawi się momentami jako kraina wręcz idylliczna:

Miasteczko zostało zburzone w siedemdziesięciu procentach, ale mnie przywitało pięknymi polami [...] pełnymi maków i chabrow. Dzieciarnia wiedziała, że są dwie magnolie w mieście. Kościół się uratował. Ci, którzy przyjadą do tego miasteczka – ludzie pobici, połamani, obrabowani z krajobrazów swojego dzieciństwa... Z Drohobycza, z Wilna, ze Lwowa, z Kołomyi, ze Stanisławowa [...] żyli w tym miasteczku w zgodzie.

Z sielankowym krajobrazem mocno kontrastuje jednak powszechna w okolicy bieda i dochodzące do Strzegomia wieści o pogromie kieleckim oraz innych wybuchach antysemickich nastrojów. Z roku na rok żydowska społeczność Dolnego Śląska kurczy się, by w przeddzień wydarzeń marcowych stanowić już nieznaczny ułamek swojej niegdyś liczebności.

O atmosferze Marca 1968 roku Kantor opowiada przez pryzmat własnych doświadczeń, które zbieżne są z losem wielu innych pomarcowych emigrantów. W wyniku antysemickiej czystki traci on posadę w opolskiej Wyższej Szkole Pedagogicznej, co ostatecznie skłania go do podjęcia decyzji o wyjeździe. Wspomina poruszającą rozmowę z dziekanem, który w czasie jego ostatniej wizyty na uczelni obdarzył go krzepiącymi słowami. Jednak to nie pożegnanie z dotychczasowym życiem zawodowym jest dla niego największą traumą przymusowej emigracji. Na chwilę przed opuszczeniem kraju Kantor wybiera się do Strzegomia, by po raz ostatni zobaczyć ukochane miasto. We wspomnianym wcześniej opowiadaniu, na którym oparty został film *Tam, gdzie rosła porzeczki*, tak pisał o tej wizycie:

W 1968 r. w mieście były już tylko cztery rodziny żydowskie. Wyrzucony po Marcu '68 z pracy na uczelni w Opolu – gdzie stałem się „zwierzyzną łowną” – pakowałem się do wyjazdu w Łodzi, gdzie mieszkała moja żona. Pojechałem pożegnać się ze Strzegomiem.

Obszedłem miasto pogrążony w straszliwym smutku, wszedłem do pracowni czapnika Samuela Ledermana i zapytałem go, dlaczego nie wyjeżdża. Odpowiedział, że ma żonę Polkę i boi się, jak ona mogłaby zostać przyjęta

w Izraelu. Potem powiedział: „Ja panu coś powiem. Ja umiem tylko szyć czapki, a kto potrzebuje czapek w Izraelu? Mam też nowy rower, niech pan popatrzy, jakie tu są szprychy. Słyszałem, że celnicy wyrzucają z bagażu wszystkie nowe rzeczy”. Spojrzał na mnie smutnym wzrokiem. Wyszedłem i poszedłem na stację kolejową. (Kantor 2006, s. 24)

W filmach Kantora najbardziej zaskakuje fakt, iż autor całkowicie pomija dwudziestoletni okres swojej nieobecności w Polsce^[11]. Jego opowieść urywa się na stacji kolejowej w roku 1969, by powrócić na nowo już dwie dekady później, gdy korzystając z pierwszej możliwej okazji, zaistniałej dzięki przełomowi politycznemu roku 1989, ponownie odwiedził Strzegom. Dla Kantora doświadczenie pomarcowej emigracji wiąże się przede wszystkim z bolesnym oderwaniem od miejsc bliskich jego sercu. W przeciwieństwie do Marzyńskiego nie traktuje swojego pobytu poza granicami rodzinnego kraju jako elementu tej samej opowieści – w *Tam, gdzie rosną porzeczki* przyzna jedynie, że „jest człowiekiem szczęśliwym i spełnionym, a Pan Bóg prowadził go po precudownych ścieżkach”.

Lejtmotywem opisanych wcześniej filmów Mariana Marzyńskiego jest z pewnością zagadnienie zmagania reżysera i jego bohaterów z własną tożsamością. Podobnych wątków nie odnajdziemy natomiast w filmowej twórczości Leszka Leo Kantora. W przypadku reżysera *W poszukiwaniu utraconego krajobrazu* szok roku 1968 nie objawia się zwątpieniem we własną polskość czy wzmożonym zainteresowaniem kulturą żydowską. Przyczyn tego stanu rzeczy należy z pewnością upatrywać w socjalizacyjnych różnicach występujących pomiędzy oboma twórcami. Marzyński pochodzi z zsekularyzowanej i zasymilowanej rodziny, która dawno porzuciła żydowskie tradycje. Kantor natomiast dorastał w wielokulturowej społeczności złożonej z Polaków i Żydów przesiedlonych ze wschodu na Dolny Śląsk. W tej etnicznej mozaice złożona tożsamość łącząca w sobie żydowskość z polskością i rosyjskością była zjawiskiem powszechnym. Ciekawy jest też fakt, iż dla Kantora ważniejsza zdaje się być identyfikacja lokalna niżli narodowościowa. Tęsknota za Polską w jego filmach objawia się bowiem jako pragnienie powrotu do nieistniejącej już krainy jego dzieciństwa – powojennego Strzegomia wraz z jego kulturą wyjątkowością.

Konkluzja

Antysemitka kampania, w wyniku której Marzyński i Kantor zmuszeni byli opuścić Polskę, była dla nich obu wydarzeniem traumatycznym i definiującym ich dalsze wybory życiowe. Twórczość filmowa obu autorów jest natomiast doskonałym odbiciem tego, czym było dla nich doświadczenie pomarcowej emigracji. Obaj wykorzystali medium filmu jako narzędzie pozwalające na przepracowanie traum tamtego czasu oraz prawdziwy powrót do kraju, z którego zostali wygnani.

[11] Wyjątkiem jest krótka scena otwierająca *W poszukiwaniu utraconego krajobrazu*, w której Kantor wraz z kilkuletnim wnukiem przechadza się po swoim sztokholmskim ogrodzie.

- Eisler J., 2002, *Fale emigracji żydowskiej z powojennej Polski*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” t. 2, nr 3 (14), s. 59–61
- Eisler J., 2006, *Polski rok 1968*, Warszawa
- Jazdon M., 2011, *Marian Marzyński: autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, s. 42–52
- Jazdon M., 2012, *Reportaże z pamięci. O rekonstruowaniu rzeczywistości minionej w filmach dokumentalnych Mariana Marzyńskiego*, „Images” vol. 11, nr 20, s. 65–74
- Jazdon M., Pławuszczyński P., 2015, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, w: M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Poznań
- Kantor L.L., 2006, *Wyjechać ze Strzegomia*, „Gazeta Wyborcza” nr 152, 1 lipca, s. 24
- Lubelski T., 2016, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: T. Szczepański, M. Kozurek (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Łódź 2016, s. 29–48
- Mąka-Malatyńska K., 2011, *Puste miejsce: strategie autobiograficzne w filmie dokumentalnym o Zagładzie*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, s. 64–79
- Pietrzak M., 2016, *Przelamując tabu. O najwcześniejszych filmowych echach wydarzeń marcowych*, „Images” vol. 18, nr 27, s. 121–131
- Stola D., 2000, *Emigracja pomarcowa*, Warszawa



Dom kultury i kino w Ujściu (lata 50.)