Agnieszka Nieracka

ORCID: 0000-0001-5827-3341

Uniwersytet SWPS

Historia i obrazy. *Niedokończony film* Yael Hersonski

Abstrakt: Skomplikowane relacje obrazu filmowego z historią i pamięcią są tłem analizy *Niedokończonego filmu*. Autorka odnosi się do innych dokumentalnych świadectw Zagłady (*Noc i mgła* Alaina Resnais’go, *Shoah* Claude’a Lanzmanna), a także do koncepcji postpamięci Marianne Hirsch i epistemologii obrazu Georges’a Didi-Hubermana. *Niedokończony film* prezentuje odnaleziony nazistowski propagandowy dokument *Das Ghetto* poddany strategii reprezentacji, na którą składa się złożona sieć punktów widzenia, obejmująca różne zabiegi formalne. Autorka poddaje refleksji status obrazów zestawionych ze świadectwem ocalałych, dziennikami mieszkańców getta, zeznaniami nazistowskiego kamerzysty.

Słowa-klucze: Holocaust, dokument, postpamięć, obraz, *Das Ghetto*

A Film Unfinished — tytuł, jaki nadaje swemu filmowi izraelska reżyserka, musi budzić pewną konfuzję. Wszakże twórcy tak radykalnie nie sygnalizują daremności artystycznego zamiaru — jeśli nawet, to stosując metaforę, jak uczynił to Federico Fellini w *Osiem i pół* (*Otto e mezzo*, 1963). Film Hersonski z roku 2010 jest jednak dokumentem o dokumencie nieukończonym. Jest komentarzem do hitlerowskiej realizacji pod roboczym tytułem *Das Ghetto* (1942).

W materiale dołączonym do filmu¹ widnieje krótka informacja:

W maju 1942 roku do warszawskiego getta przybyła ekipa filmowa Urzędu Propagandy III Rzeszy. Operatorzy pracowali przez miesiąc, rejestrując sceny z życia ulicy, pokazując skrajną nędzę i świat dobrze odżywionych, wchodząc do zabiedzonych podwórek i wykwinnych restauracji, kreując świat kontrastów i pracując nad uchwyceniem „żydowskiego charakteru”. Zapis odnaleziono zaraz po wojnie, w archiwach filmowych nazistów. Przez lata uważano go za prawdziwy portret życia w warszawskim getcie².

Dodać trzeba, że dokument kręcono trzy miesiące przed likwidacją getta i wywozem mieszkańców do Treblinki. Tytuł nazistowskiego filmu był prowizorycz-

¹ *Niedokończony film*, Planete DOC — „Magazyn Sztuki Dokumentu” (DVD).

² Materiały promocyjne dołączone do filmu, opracowane przez wydawcę — Against Gravity.

ny, bo po udźwiękowieniu i montażu miał nazywać się *Azja w centralnej Europie* (*Asien in Mittel-europa*)³. Fragmenty tej roboczej wersji były wykorzystywane w antynazistowskich dokumentach tylko jako wiarygodne świadectwo i prawda historyczna⁴. Jak odnotowuje Karolina Sulej, pierwszą próbę polemiki z *Das Ghetto* miała podjąć reżyserka Agnieszka Arnold, której Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie przekazało cztery rolki filmu.

Agnieszka Arnold napisała treatment filmu, który zamierzała nakręcić na podstawie otrzymanego materiału. Miał nosić nazwę *Paradoks historii*. Niestety, Telewizja Polska nie zamierzała wyłożyć budżetu na film, który zapowiadał kontrowersję — mógł bowiem uzmysłowić szerokiej publiczności, że pozornie neutralne kadry z getta w istocie pochodziły nierzadko z materiałów propagandowych, a często z tego filmu właśnie. Napisany w 1995 roku treatment przeleżał więc 15 lat w segregatorze na dnie szafy; trochę zapomniany, ale wciąż pełen nadziei. Aż przyszedł dzień, który skazał go na całkowite zapomnienie — dzień premiery filmu Yael Hersonski, której udało się dokonać tego, czego Agnieszce Arnold nie umożliwiono⁵.

Nie wiem, co ma na myśli Karolina Sulej, pisząc o „pozornie neutralnych kadrach z getta”, bo te dla widza posiadającego wiedzę *ex post* są przerażające. Systematyczną dokumentację niewyobrażalnego zła odnotowuje Georges Didi-Huberman. Pisząc o używaniu fotografii „granicyzącym wręcz z (prywatną) pornografią mordy”, autor konkluduje, że ten zwyczaj rejestracji wszystkiego wynikał z dumy nazistowskiej administracji, z rodzaju „biurokratycznego narcyzmu”⁶.

Dokumentalne świadectwa Zagłady obejmują tak odmienne formalnie filmy, jak *Noc i mgła* Alaina Resnais’go (*Nuit et Brouillard*, Francja 1955), *Shoah* Claude’a Lanzmanna (Francja 1985), *Sighet, Sighet* Harolda Beckera (USA 1967), *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego (Polska 1992) czy *The Maelstrom. A Family Chronicle* Petera Forgacza (Węgry 1997). W znanej książce o filmie i Zagładzie *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* Annette Insdorf oprócz lektury filmów podejmuje także wrażliwą kwestię zagadnień związanych z prawdą filmowego przekazu⁷. Interpretacje filmów dotyczą przede wszystkim fabuł. W stosunkowo krótkim rozdziale *Shaping Reality* autorka rozważa kategorie „obiektywnego dokumentu” i „dokumentu osobistego”. Jaka jest różnica między opowieścią osoby, która przeżyła, a tekstem czytany przez aktora? — pyta Insdorf w kontekście filmu Alaina Resnais’go. Czy ten pierwszy jest ostatecznie bardziej obiektywny niż drugi?⁸ To pytanie retoryczne, gdyż wiemy, że autorem komentarza z offu, czytany przez Michela Bouqueta, był Jean Cayrol — więzien

³ Tę informację podają za: B. Prager, *The Warsaw ghetto, seen from the screening room: The images that dominate “A Film Unfinished”*, „New German Critique” 31, 2014, nr 3, s. 135.

⁴ Choćby w *Requiem dla 500 tysięcy* (J. Bossak, W. Kaźmierczak, Polska 1963).

⁵ K. Sulej, *Sfabrykowany dokument*, „Dwutygodnik – Strona Kultury”, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/2021-sfabrykowany-dokument.html> (dostęp: 10 października 2018).

⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 30.

⁷ A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 2003.

⁸ *Ibidem*, s. 200.

Mauthausen. Oczywiście, Insdorf wie o tym doskonale, toteż rozważa strategię reżysera w optyce niejako podwojonego spojrzenia. *Noc i mgła* zawiera podwójną perspektywę — świadka (ścieżka dźwiękowa: komentarz Cayrola) i reżysera Resnais'go (obrazy)⁹. Obrazy osobiste i emocjonalne splecione z dokumentalną rzeczywistością zaświadczały o trwałości pamięci. Autorka nazywa tę odmianę dokumentów *personal documentaries*¹⁰.

Drugim najczęściej przywoływanym filmem dokumentalnym jest topograficzny *Shoah* Lanzmanna. W zasadzie to nie tylko wstrząsający film dokumentalny o Zagładzie, ale film manifest, którego autor zdecydowanie odcina się od archiwalnych materiałów ikonograficznych¹¹. *Shoah*, dziewięćipółgodzinny film, zmontowany z trzystu pięćdziesięciu godzin zarejestrowanego materiału, zawiera jedynie wywiady — z ocalonymi, świadkami, a także z oprawcami. Reżyser, intensywnie obecny w kadrach, przedstawia performans pamięci i miejsc. Lanzmann stawia w cieniu podejrzenia dokumentację z epoki, dobitnie konkludując, że pamięć Zagłady nie mieści się w obrazach archiwalnych, bo te obrazy po prostu nie istnieją, a dyskurs o nich nie ma prawa bytu. Zatem stwarza swoją własną opowieść, własne doświadczenie i przeżycie Shoah. Można rzec, że Zagłada jest niewyobrażalna, został bowiem zerwany kontrakt z rzeczywistością. Takie myślenie, obecne w tekstach literatów i filozofów, wydawało się jedynym sposobem dania świadectwa i przeżywania świata po katastrofie.

Dla Adorna epistemologia Zagłady obciążona jest dylematem etycznym związanym z możliwością reprezentacji. Niemiecki filozof wyraził pogląd, że Zagłada, oraz to, co wytworzyła, uniemożliwiają jakiegokolwiek sensowne przedstawienie Holocaustu, gdyż jedynie milczenie i pustka stanowią odpowiednią formę 'przepracowania' nazistowskiego ludobójstwa¹².

Kategoria niewyrażalności zdominowała dyskurs o Zagładzie i — co więcej — dylemat etyczny unieważnił pytania lokujące się w obrębie morfologii/poetyki przekazów wizualnych¹³. Spór o reprezentację Holocaustu przynosi cytowana wcześniej wybitna książka Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko*. Francuski filozof i historyk sztuki polemizując z gwałtowną krytyką, jaka spotkała jego analizę czterech fotografii wykonanych przez więźniów z Auschwitz, wyklada swoją filozofię obrazu: „Obraz, podobnie jak historia, niczego nie przywraca do życia. Ale »odkupia«, ocala pewną wiedzę, opowiada mimo wszystko, mimo swych niewielkich możliwości; opowiada pamięć czasów”¹⁴. Autor

⁹ *Ibidem*, s. 201.

¹⁰ *Ibidem*, s. 217.

¹¹ Początkowo film miał być opatrzony podtytułem *The Oral History of the Holocaust*.

¹² M. Nowacki, *Opowiedzieć obrazami Zagładę. Audiowizualna reprezentacja Holocaustu*, [w:] *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Poznań 2014, s. 100.

¹³ Zob. A. Leśniak, *Problem formalnej reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” George'a Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 155–166.

¹⁴ G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 219.

formuluje to przekonanie także w odpowiedzi na metaforę Siegfrieda Kracauera o daremności wysiłków Orfeusza, by przywrócić życie Eurydyce. Nie jest moim zamiarem rekonstrukcja, choćby skrótowna, wywodu filozofa. Myśl Didi-Hubermana poddał wyczerpującej analizie Andrzej Leśniak¹⁵. Przywołuję *Obrazy mimo wszystko* ze względu na nader wyrazistą polemikę z Claude'em Lanzmannem, którego rewelacyjny przecież dokument nie może być jedyną formą opowiadania o Shoah. Lanzmann jest przekonany, że tylko ignorując archiwalną ikonografię, można „podjąć olbrzymi wysiłek opracowania, wykonać pracę stworzenia pamięci o wydarzeniu”¹⁶.

W jaki sposób Yael Hersonski wykorzystuje nazistowski dokument w swoim filmie? Czy inaczej: w jaki sposób chce opowiedzieć o Zagładzie? W wywiadzie zatytułowanym *False witness*, udzielonym „San Francisco Bay Guardian”, przyznaje, że poetyka filmów *Noc i mgła* oraz *Shoah* była dla niej jedyną możliwą do akceptacji formą przedstawienia tak niepojętej, niewyobrażalnej przeszłości. Dlatego rozumie Lanzmanna: Holocaust istotnie znajduje się poza archiwum — jako ostateczny Inny, jako czarna dziura, która stawia opór fascynacji filmowymi archiwami¹⁷. Jednakże Hersonski została postawiona wobec materiału ikonograficznego, który chciała skonfrontować z pamięcią żyjących jeszcze świadków codzienności warszawskiego getta. Pomysł na twórcze wykorzystanie odnalezionych materiałów miał z pewnością źródło w jej wcześniejszych zainteresowaniach poetyką dokumentu czy szerzej: kategorią archiwum. Mówi o tym wprost:

Mój *Niedokończony film* narodził się z teoretycznych zainteresowań pojęciem archiwum i wyjątkowego charakteru świadectwa, jakie posiada. Najbardziej intrygującym typem archiwum jest dla mnie ten, który należy do nowego języka XX wieku — archiwum filmowe¹⁸.

Badała obrazy tak, jak się bada palimpsesty: wydobywając (w filmowym rozumieniu) nowe warstwy rzeczywistości spod zaprezentowanych obrazów. Jaką rzeczywistość można dostrzec pod warstwami czasu? I, co ważniejsze, jak zacząć jej przemówić? Strategia reprezentacji, przyjęta przez reżyserkę, polegała na włączeniu komentarzy z offu (fragmenty dzienników więźniów getta, a także fragmenty książki *Dziennik getta warszawskiego* Adama Czerniakowa, prezesa warszawskiego Judenratu w latach 1939–1942, fragmenty raportów komisarza do spraw warszawskiego getta Heinza Auerswalda). Do filmu włączone są także zeznania nazistowskiego operatora kamery Sonderführera Willy'ego Wista¹⁹,

¹⁵ A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs sztuki*, Warszawa 2012.

¹⁶ Cyt. za: G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 120.

¹⁷ *False witness: Yael Hersonski on “A Film Unfinished”*, „Guardian Archive”, <http://sfbgar-chive.48hills.org/sfbgararchive/2010/09/28/false-witness-yael-hersonski-film-unfinished/> (dostęp: 10 października 2018).

¹⁸ „*A Film Unfinished*” director’s statement by Yael Hersonski, „Jewish Journal” 3 sierpnia 2010, <https://jewishjournal.com/opinion/81858/> (dostęp: 10 października 2018).

¹⁹ Willy Wist był jedynym zidentyfikowanym kamerzystą nazistowskiej ekipy filmowej. Zeznania składał w roku 1970 i 1972.

zarejestrowane na taśmie magnetofonowej. To zeznania zainscenizowane — rolę Wista, zmarłego w 1999 roku, gra Rüdiger Vogler, aktor Wima Wendersa. *Niedokończony film* to także traumatyczne zestawienie pracy nazistowskich operatorów ze świadectwem Ocalonych, którzy w sali projekcyjnej oglądają i komentują film. „Zmieniłam tradycyjną scenerię wywiadów w nową, interaktywną przestrzeń, w której oni są także widzami” — mówi reżyserka²⁰.

Hersonski ustanawia pamięć nad historią — pisze Brad Prager — „jest bardziej zainteresowana udokumentowaniem subiektywnych reakcji tych, którzy getto przeżyli”²¹. Ta celna uwaga skierowana jest w istocie ku badaczom, zarzucającym reżyserce brak kontekstu historycznego. Jej projekt narracyjny zakłada jednak wnioskowanie i sugestię, a nie ekspozycję informacyjną.

Pamięć — to słowo ma tu kluczowe znaczenie. Yael Hersonski należy do trzeciego pokolenia Holocaustu, zatem mówić należy o postpamięci jako pamięci kolejnych pokoleń. Odwołuję się tutaj do koncepcji Marianne Hirsch, wedle której „postpamięć nie jest metodą, ruchem czy ideą [...] jest strukturą między- i trans-pokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia”²². Wedle Hirsch postpamięć to nie przypominanie, ale wyobraźniowe zaangażowanie. W innej, wcześniejszej książce, poświęconej fotografii i pamięci, definiuje postpamięć jako pamięć drugiego pokolenia, które podziela z ocalonymi tę kondycję wygnania z przestrzeni tożsamości, doświadczenia diasporycznego.

Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje, wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć²³.

Dla badaczki kluczowym składnikiem w koncepcji postpamięci jest przeto fenomenologia fotografii. „Obietnica, jaką składa fotografia, to dostęp do samego wydarzenia wraz z prostym założeniem o ikonicznej i symbolicznej sile, czyni ją niezwykle potężnym medium dla transmisji wydarzeń, które pozostają niewyobrażalne”²⁴.

Czy zatem obraz może „opowiedzieć mimo wszystko”? W wywiadzie z Yael Hersonski czytamy, że twarz jej babki, która przeżyła Holocaust, jej obecność, bezustannie przypominała jej to, co się stało. „Kiedy zmarła, stanęłam przed nową rzeczywistością. Jej nieobecność skierowała mnie do archiwów i zaczęłam

²⁰ *False witness...*

²¹ B. Prager, *op. cit.*, s. 138.

²² M. Hirsch *The generation of postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 29/1, s. 106.

²³ M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997, cyt. za: M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

²⁴ M. Hirsch, *The generation of postmemory...*, s. 107–108.

zastanawiać się, co archiwa mogą nam pokazać, a czego nie mogą”²⁵. Ten zwrot ku archiwalnym obrazom następuje po odejściu bliskiej osoby — świadka Zagłady²⁶. To przecież Lanzmann podkreślał, że póki żyją świadkowie, ich wspomnienia są czymś, czego żaden dokument nie może opisać. Hersonski odnotowuje, że szukając dokumentalnych świadectw, przypadkowo dowiedziała się o mało znanym nazistowskim projekcie propagandowym *Das Ghetto*, choć przecież wcześniej oglądała sceny z tego filmu, opisujące biedę i ludzi umierających w warszawskim getcie. Jednakże, sugerując, że nigdy nie pokazano tego filmu w całości, z obawy przed reakcją widowni na inscenizowane sceny przedstawiające życie „bogatych Żydów” obok scen z ich rodakami umierającymi z głodu na ulicach, nigdzie nie wspomina, iż widziała znany przecież nazistowski dokument *Życie ludzkie w niebezpieczeństwie* (1941). Ten film, przeznaczony do rozpowszechniania na terenie Generalnej Guberni, przedstawia ludność żydowską jako źródło tyfusu plamistego i innych niebezpiecznych chorób. Hitlerowcy tłumaczyli w nim potrzebę utworzenia gett ochroną zdrowia Polaków. Trudno też zgodzić się z kategorycznym twierdzeniem, że powojenne filmy dokumentalne nie cytowały obrazów beztróskiego życia w getcie, choć nie w tak niebywałej intensywności, obecnej w *Das Ghetto*.

Niedokończony film prezentuje po raz pierwszy całość nazistowskiego materiału z getta, ale przeplata go złożoną siecią punktów widzenia, które usiłują zdekonstruować znaczenie obrazów. W przestrzeni dźwiękowej głosy ocalałych i głosy umarłych łączą się w swoisty dialog, przerywając całość i ciągłość materiału wizualnego. Towarzyszy temu komentarz samej Hersonski — te wszystkie głosy komplikują zasady referencyjności obrazu, choć przecież wiemy, że to obraz propagandowy, uwikłany w ideologię. Formalne zabiegi obejmują także powtórzenia ujęć, zdjęcia zwolnione, zamrożone, wykadrowywanie fragmentów, niediegetyczną muzykę. Czy to wystarczy, żeby znaleźć się na zewnątrz opresyjnego dyskursu nazistów? Wszakże zderzają się tu trzy perspektywy: mocne obrazy podporządkowane ideologicznemu spojrzeniu kamery, spojrzenie świadków, komentarze z offu.

Film rozpoczyna się ujęciem obiektywnym (bezosobowym) korytarza archiwum filmowego i komentarzem autorki filmu o odnalezieniu filmowych taśm z propagandowym materiałem. Zabieg, jaki stosuje Hersonski, przypomina nieco pracę Dżigi Wiertowa z filmem *Człowiek z kamerą* (*Człowiek s kinoapparatom*, ZSRR 1929). Zaświadczamy bowiem obecność na ekranie nośnika: perforowanej taśmy filmowej wraz z rozbiegówką, obecności kinooperatora, projektora filmowego (dyspozytywu), którego światło, skierowane na nas, wypełnia ekran. Trudno o bardziej wyrazistą eksplikację myśli Jeana-Louisa Baudry’ego, że w definicji

²⁵ G. Robinson, *New Holocaust film: Recycling history*, „The New York Jewish Week” 10 sierpnia 2010, <http://jewishweek.timesofisrael.com/new-holocaust-film-recycling-history/> (dostęp: 10 października 2018).

²⁶ Na długo przed odkryciem filmu *Das Ghetto* Yael Hersonski napisała krótki teoretyczny tekst o roli archiwum jako wyjątkowego świadka historii. Niestety, nie zdołałam odnaleźć tej pracy.

kina zawiera się założenie, iż film powinien być oglądany w sali projekcyjnej²⁷. Chciałoby się powiedzieć, że oto na tle obrazów z *Das Ghetto* autorka „pisze” swój *Niedokończony film*. Tym bardziej, że wstępnie zmontowanemu nazistowskiemu dokumentowi towarzyszy jeszcze odnaleziona w 1998 roku rolka z materiałem odrzuconym. Te ponumerowane ujęcia zostają włączone w tkankę filmu. Ujawniają performatywny aspekt reżyserowanego, a nie tylko rejestrowanego obrazu, bo te same ujęcia filmowane są pod różnymi kątami — po to, by potem w montażu wybrać właściwe, odpowiadające założonej propagandowej tezie. Brad Prager formułuje nader istotną uwagę dotyczącą wykorzystania tych *found footages*. W filmie *Le Temps du ghetto* Frédéric Rossifa (Francja 1961) reżyser opatruje obrazy wychudzonych, martwych ciał wśród tłumu przechodniów na ulicach muzyką Maurice’a Jarre’a: oto śmierć wkroczyła do miasta. Hersonski traktuje ten sam materiał inaczej: w jej filmie świadkowie wyjaśniają, że Niemcy starali się opisać odmiennosć Żydów przez ich obojętny stosunek do umierających bądź zmarłych z głodu pobratymców. Nowy montaż obrazów przeto wyjaśnia postulowane znaczenie tych ujęć. Korzystając z materiałów odrzuconych, reżyserka przemontowuje materiał. Widzimy, że przechodnie są kilkakrotnie proszeni o defilowanie przed kamerą. „W powtórzeniach tych i innych sekwencji Hersonski przepisuje na nowo kluczowe kwestie w historii dokumentów Holocaustu”²⁸.

Fragmenty odnalezionych materiałów hitlerowskich były zatem inkorporowane w tkankę filmów powojennych jako, by tak rzec, czysta obserwacja. „Życie codzienne było uchwycone w sposób przezroczysty, bez potwierdzenia, że akt filmowania był częścią prześladowań”²⁹. Reżyserka podkreśla w zatrzymanych ujęciach obecność kamerzystów, którzy inscenizując sceny, wchodzili sobie nieraz wzajemnie w kadr. *Niedokończony film* rekonstruuje i objaśnia historię pewnej dokumentacji świata przed *Endlösung der Judenfrage*, świata, który za moment przestanie istnieć. Zatarłe granice między rzeczywistością a fikcją określają specyfikę nazistowskiej wizualności. Film Hersonski niebezpiecznie mierzy się z tą wizualnością, usiłując działać przeciwko niej. W jaki sposób obraz sfilmowany z punktu widzenia oprawcy odzwierciedla prawdziwie rzeczywistość ofiary? To film o widzeniu, o sposobie, w jaki odnosimy się do obrazów. Wymiana spojrzeń z ekranem przynosi nieraz dwuznaczne efekty, gdyż istnieje ryzyko powtórzenia spojrzenia sprawców tej haniebnej roboty filmowej. Oto świadkowie patrzący na ekran rozpoznają krainę swego dzieciństwa („myślę, że wśród tych ludzi mogę zobaczyć swoją matkę”, „ależ to mały Rubinstein!”). Kiedy jedna z kobiet ocalałych po Zagładzie wspomina dziecięce zabawy na podwórku, widzimy ilustrujący tę wypowiedź obraz bawiących się dzieci. Myślę, że tutaj, w tym połączeniu

²⁷ J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

²⁸ B. Prager, *op. cit.*, s. 150.

²⁹ *Ibidem*, s. 149.

teraźniejszości z przeszłością, zaświadcza obecność dwóch czasów, ale przecież pomiędzy nimi jest traumatyczna luka, przestrzeń pamięci. W tej „nowej, interaktywnej przestrzeni”, o jakiej mówi Hersonski, świadkowie zostają znowu uwięzieni w nazistowskim obrazie.

Wprowadzając postać Willy’ego Wista do filmu, reżyserka ucieka się po raz pierwszy do inscenizacji. Ten zabieg, choć być może kontrowersyjny, jest tutaj zrozumiały. Spojrzenie autora zdjęć z getta, członka ekipy filmowej, zostaje opatrzone zeznaniami przed sądem, wygłaszanymi przez częściowo skrytą w cieniu osobę aktora. Wist, jak pamiętamy, komentuje *ex post*, a zatem wie, czemu miał służyć ten propagandowy materiał i jakie były losy bohaterów/aktorów jego filmu. Zostaje osadzony w dość paradoksalnej tutaj roli świadka. Hersonski interesuje punkt widzenia człowieka za kamerą. „Fascynuje mnie to, jak dokumentowali swoje własne zło”. Innymi słowy — reżyserka podnosi tu kwestię etyczną: czy naprawdę kamera jest niewinnym narzędziem? Jej dialog z zeznaniami Willy’ego Wista to przecież pytania stawiane również sobie — kreatorce obrazów. Ciekawy jest jej komentarz do sposobu, w jaki kamerzysta opisuje filmowanie w rytualnej łaźni:

Sposób, w jaki Wist opisał swoje odczucia, kiedy powiedział, że naprawdę było trudno filmować tę scenę, był emocjonalnie bardzo bliski temu, czego operatorzy doświadczali. Był moment empatycznego otwarcia się na wyznanie. Ale zaraz potem powiedział, że po prostu było tam słabe oświetlenie. W tym momencie coś zrozumiałam: technika filmowania umożliwiła wszystkim operatorom chowanie się za tą maską, aby nie przywiązywać się emocjonalnie do tego, co się działo³⁰.

Sądzę, że praca nad tym *found footage* skupia jak w soczewce wielokrotnie podnoszony problem niemożliwości obrazów Holocaustu, komentowany przez Lanzmanna i dyskutowany w książce Didi-Hubermana. Autorce *Niedokończonego filmu* bliżej jest do myślenia Jeana-Luca Godarda, prezentowanego w *Historiach kina* (*Histoire(s) du cinéma*, Francja 1988–1998). „Kino to muzeum obrazów rzeczywistych — mówi Godard — kino spełnia służebną rolę wobec historii”³¹. Didi-Huberman wskazuje na, obecną u Godarda i Lanzmanna, „konieczność po-myślenia na nowo całej naszej relacji do obrazu” w kontekście Zagłady³². Poetyki, jakie stosują, są diametralnie odmienne: Lanzmannowska „strategia świadka” i Godardowska strategia filmowca — montażysty obrazów, montażysty absolutnego. W *Shoah* i *Historiach kina* „przejawiają się dwie różne estetyki, dwa różne sposoby montażu; ale również dwie etyki związku między obrazem i historią”³³.

W finałowych scenach *Das Ghetto* pojawiają się ujęcia, w których wybrani mieszkańcy getta „upozowani do fotografii” są zmuszeni spoglądać w obiektywy kamery. Znowu zatem mówimy o spojrzeniu zawierającym, w podkreśleniu Her-

³⁰ *How Yael Hersonski finished „A Film Unfinished”*, <http://www.clydefitchreport.com/2010/09/how-yael-hersonski-finished-a-film-unfinished/> (dostęp: 10 października 2018).

³¹ B. Kita, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Katowice 2013, s. 205.

³² G. Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 158.

³³ *Ibidem*, s. 157.

sonski, „emocjonalną prawdę, której w żaden sposób nie jest w stanie zniszczyć mechanizm propagandy. To jedyna prawda, której nikt nie jest w stanie wykraść i posiadać”³⁴. Nie podejmuję się analizować tej sekwencji, choć była ona wielokrotnie przywoływana w komentarzach krytyków. Podobnie jak Hersonski myślę, że nawet nie zaczynam rozumieć mocy obrazu. Choć spojrzenie reżyserki dominuje nad strukturą filmu i wyobrażnią nazistowskich dokumentalistów, to jednak my — widzowie *Niedokończonego filmu* — zostajemy najmocniej dotknięci przez to spojrzenie, jakie wymieniają z nami ofiary Shoah. Spojrzenie, zarejestrowane przez nazistowskiego operatora kamery, unicestwia każdy komentarz.

History and images: Yael Hersonski's *A Film Unfinished*

Abstract

The complex relations of the cinematic image with history and memory are the context for the analysis of *A Film Unfinished*. The author refers to other documentary evidence of the Holocaust (*Night and Fog* by Alain Resnais and *Shoah* by Claude Lanzmann), to the concept of postmemory (Marianne Hirsch) and image epistemology (Georges Didi-Huberman). This film presents the found footage — a Nazi propaganda document *Das Ghetto* subjected to the strategy of representation, which consists of a complex network of viewpoints, including various formal procedures. The author reflects on the status of images combined with the testimony of the survivors, the diaries of the ghetto inhabitants, the statements of the Nazi cameraman.

Keywords: Holocaust, documentary, postmemory, image, *Das Ghetto*

Bibliografia

- Baudry J.-L., *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.
- Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997.
- Hirsch M., *The generation of postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 29/1.
- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
- Insdorf A., *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 2003.
- Kita B., *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Katowice 2013.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs sztuki*, Warszawa 2012.
- Leśniak A., *Problem formalnej reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” Georgesa Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

³⁴ Reżyserka o filmie. *Niedokończony film*, materiały promocyjne dołączone do filmu, opracowane przez wydawcę — Against Gravity.

- Nowacki M., *Opowiedzieć obrazami Zagładę. Audiowizualna reprezentacja Holocaustu*, [w:] *Tech-no-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Poznań 2014.
- Prager B., *The Warsaw ghetto, seen from the screening room: The images that dominate "A Film Unfinished"*, „New German Critique” 31, 2014, nr 3.

Źródła internetowe

- „*A Film Unfinished*” director’s statement by Yael Hersonski, „Jewish Journal” 3 sierpnia 2010, <https://jewishjournal.com/opinion/81858/> (dostęp: 10 października 2018).
- False witness: Yael Hersonski on “A Film Unfinished”*, „Guardian Archive”, <http://sfbgarchive.48hills.org/sfbgarchive/2010/09/28/false-witness-yael-hersonski-film-unfinished/> (dostęp: 10 października 2018).
- How Yael Hersonski finished „A Film Unfinished”*, <http://www.clydefitchreport.com/2010/09/how-yael-hersonski-finished-a-film-unfinished/> (dostęp: 10 października 2018).
- Robinson G., *New Holocaust film: Recycling history*, „The New York Jewish Week” 10 sierpnia 2010, <http://jewishweek.timesofisrael.com/new-holocaust-film-recycling-history/> (dostęp: 10 października 2018).
- Sulej K., *Sfabrykowany dokument*, „Dwutygodnik — Strona Kultury”, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/2021-sfabrykowany-dokument.html> (dostęp: 10 października 2018).