

Bronisława Stolarska

(Uniwersytet Łódzki)

Czytając *Po-lin*

„Tak oto obraz kinematograficzny, w którym tysiące składa się na jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że ożywają i powracają nieobecni. Zwykła taśma celuloidowa, kiedy zostaje naświetlona, stanowi już nie tylko dokument historyczny, lecz także część historii – historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba było geniuszu”¹. – pisał w 1898 roku Bolesław Matuszewski, upominając się o archiwizowanie materiałów filmowych. Autentyczność, dokładność, precyzja czynią, jego zdaniem, z żywej fotografii świadka naoczno par excellence, wiarygodnego i nieomylnego. Ostatnie lata przyniosły potwierdzenie tych intuicji na temat szczególnej wartości filmowych materiałów archiwalnych w poznawaniu historii i wykorzystywaniu ich zarówno w filmach fikcji, jak i filmach dokumentalnych. W tym sensie film Dylewskiej nie jest niczym wyjątkowym. Trudno też nie zgodzić się z Matuszewskim, że „do wskrzeszenia historii nie trzeba geniuszu”, wystarczy technika kinematograficzna.

A jednak *Po-lin*, oglądając, zadaję sobie pytanie – jak to się stało, że zapisane na starych taśmach życie – zwyczajne, szare, wręcz pospolite, nie tylko ożyło, ale rozbłysło niezwykłym pięknem. Odpowiadając pośpiesznie powiedziałabym – Dylewska tchnęła ducha w archiwalne taśmy. Byłoby to jednak sprzeczne z jej cierpliwą pracą zbierania i sklejanego okruszków. To odzyskana przez nią całość objawiła swą pełnię i piękno.

Film Dylewskiej inicjuje jakąś nową formę poezji epickiej, która wyrasta z tradycji, a urzeczywistnia się w kinie. Forma ta powstaje w procesie przemiany „okruszków życia, okruszków historii” w tytułowe „okruszki pamięci”. Poznanie tego procesu wydaje się konieczne dla zrozumienia intencji autorki.

Geneza filmu

O genezie *Po-lin* powie Jolanta Dylewska: „Wzruszył mnie motyw powracający w tych filmach: ludzie uroczą się podchodząc do kamery i patrzą w obiektyw – tak jak się patrzy w oczy komuś najbliższemu. Ich spojrzenie przez obiektyw przenosi się na nas. Pomyślałam, że wartość emocjonalna tych filmów jest szansą, by widz dzisiejszy skomunikował się z tamtymi ludźmi.”

Co w tym wypadku znaczy skomunikować się? Komunikować się ze zmarłymi? Odzyskać przeszłość? Podobne pytania stały się pytaniami inicjacyjnymi dla grupy debiutujących po 1989 roku dokumentalistów. W sytuacji granicznej, w której znalazło się wówczas całe polskie społeczeństwo, debiutanci przez inicjacyjny próg przeprowadzić mieli przede wszystkim samych siebie, indywidualnie wypracowując wzory ciągłości (pamięci, tradycji) i przekroczenia. Przy wszystkich różnicach w *Ushyszcie mój krzyk* (1991) Macieja Drygasa, w *Miejscu urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego i *Kronice powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* (1993) Jolanty Dylewskiej dostrzec można podobną nadrzędną intencję i strategię, której cel za Karlem Jaspersem można by określić jako próbę znalezienia dla swej terażniejszości „historycznego gruntu, bowiem (...) terażniejszość spełnia się przez historyczny grunt, ale osiąga spełnienie za sprawą ukrytej w niej przyszłości, której tendencje sobie przyswajamy – albo je akceptując, albo też stawiając im opór (...)”². Jaspers akcentuje ów przejściowy, umykający uwadze moment, tę chwilę terażniejszości, która jest wyzwaniem, którą można albo trzeba przywołać do celowości, do sensu kolejnego momentu. W tej szczelinie rozpościera się zdaniem Jaspersa strefa ludzkiej wolności.

Wolność w przywołanych filmach przejawia się w uchwyceniu tego ducha wolności, który rządził wyzwającą się politycznie Europą Środkową. Jest on także gestem wolności twórczej, wyraża się w wyborze tematów. W tajemny sposób łączą one osobistą sytuację graniczną twórców z analogiczną sytuacją wspólnoty, przesłoniętą jeszcze euforią wolnościowego ducha, i w umiejętności korzystania z przypadku, który staje się katalizatorem podjęcia rozmowy³, dzięki której „dojrzeją prawda we wspólnotcie”⁴. W każdym z tych filmów reżyser rozpoznawany jest jako aktywny podmiot poznania, biorący odpowiedzialność za sposób przedstawienia jego wyników.

Specyficzna dla debiutu Jolanty Dylewskiej będzie forma, która, nawiązując do tradycji oplakiwania zmarłych i kultuwowania ich pamięci, świadomie użyta została do upamiętnienia zagłady i uczczenia jej ofiar. Poprzez nią wyraża się sprzeciw wobec anonimowości masowej śmierci.

Jolanta Dylewska jest operatorem. *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* to jej pierwszy autorski film. Kolejny, *Children of the night*, zrealizuje dopiero w 1999 roku. W trakcie dokumentacji związanej z tym filmem, odwiedzając archiwa filmowe na całym świecie, trafiła na krótkie, amatorskie filmy z lat 1929-1938. Utrwalone są na nich sytuacje z codziennego życia żydowskich społeczności zamieszkujących przedwojenne polskie miasteczka. Realizowane amatorską kamerą Kodaka przez zamożnych amerykańskich Żydów odwiedzających swoje rodziny w Europie, miały być sentymentalną pamiątką. Takie home movies nie były zjawiskiem specyficznym dla Żydów polskich – robili je Żydzi niemieccy, a także ci, którzy odwiedzali sztetle jako turyści⁵. Dylewska znalazła 20 takich filmów. Trwają one od kilku do kilkunastu minut.

Taśmy te są niewątpliwie przykładem cudu „balsamowania czasu” i jego wskrzeszenia, o którym pisał André Bazin: „Owe cienie szare lub sepiowe podobne do zjaw, prawie nieczytelne, nie są już tradycyjnymi portretami rodzinnymi, to wzruszająca obecność życia zatrzymanego w trwaniu, uwolnionego od swego biegu, nie dzięki sztuczkom estetycznym, lecz dzięki zasłudze bezbłędnego mechanizmu”⁶.

Realizacja trwała bez mała dziesięć lat i wymagała benedyktyńskiej pracy. Dylewska dziesiątki razy obejrzała amatorskie taśmy z nadzieją znalezienia klucza do świata, który, choć ożywał na ekranie, to przecież pozostawał strumieniem życia zamkniętego we własnym czasie i w swojej tajemnicy. Dla nas także, ten przepętniony własną energią strumień życia jest już rzeką podziemną. Większość z żyjących nie zna z autopsji świata, który ożywa na archiwalnych taśmach. Nigdy też nie przeżyliśmy jego utraty. Już Bazin zwracał uwagę na problem dystansu wobec filmowych archiwaliów, pisząc o montażowym filmie dokumentalnym Paryż 1900:

„Odległy świat – taki, jaki był, ale w końcu zmieniony przez film, stwardziały i jakby już skamieniały w kostnej ortochromatycznej bieli – powraca do nas, bardziej rzeczywisty niż my sami, a jednocześnie fantastyczny. Proust znajdował rekompensatę Czasu odnalezonego w niewymownej radości zanurzania się we wspomnieniu. Tutaj na odwrót, radość estetyczna bierze się z jakiegoś rozdarcia, bo te wspomnienia nie należą do nas. Stwarzają one paradoks przeszłości obiektywnej; pamięci, która jest poza naszą świadomością”⁷.

Osiągnięcie autorów filmu Paryż 1900 polegało jego zdaniem na „(...) Subtelnej pracy pośredniej, na selekcji olbrzymiego materiału i dokonaniu mądrego wyboru”⁸. Dylewska, chcąc stworzyć sytuację bezpośredniej komunikacji widza i tamtych ludzi z żydowskich sztetli, pozbawiona możliwości zanurzenia się we wspomnieniu, zrezygnuje z takiego rodzaju dystansu, który dla widza byłby – jak pisał Bazin – źródłem estetycznej radości, jednak oba te mechanizmy, zanurzenia się we wspomnieniu i dystansu, wykorzysta dla własnego celu. Odnalezione archiwalia staną się w jej wypadku punktem wyjścia dla procesu świadomego pozyskiwania pamięci, jak również pamięci tej dadzą przestrzenno-czasowe ramy, a przeszłości, odzyskiwanej dla pamiętania – ontologiczną wiarygodność.

Subtelna praca pośrednia nie ograniczy się tylko do wyboru materiału, ale będzie także uwarunkowana poszukiwaniem tych materiałów (pierwsze znalezisko było przypadkowe) i włączeniem do filmu wszystkiego, co stając się jego tworzywem, służyć będzie przemianie, która nieistniejący już świat uczyni elementem emocjonalnej i zarazem świadomej pamięci widzów. Parafrazując Bazina, można powiedzieć, że przemiana ta jest największym osiągnięciem Dylewskiej. Dzięki niej niejednorodny materiał, z którego montowany jest film, stanie się artystycznie spójną całością. Elementy, które składają się na tę całość to:

- czarno-białe materiały archiwalne z lat 1929-1938⁹;
- współczesne, barwne materiały dokumentalne zrealizowane przez Jolantę Dylewską i Józefa Romasza¹⁰;

- odgłosy życia miasteczka, gwary, głosy ptaków, szczekanie psów; dźwięk szofaru, tykanie zegarów;
- komentarz (element narracji) odczytywany przez aktora (w polskiej wersji Piotr Fronczewski, w niemieckiej Hanna Schygula)¹¹
- muzyka Michała Lorenca, oparta na motywach muzyki żydowskiej;
- wprowadzone do filmu w postaci napisów informacje, np. określające miejsce i czas realizacji znalezionych w archiwach filmów.

Nie wyrokując, co ostatecznie stało się impulsem *przemiany*, przyjrzyjmy się *pracy pośredniej* Jolanty Dylewskiej.

Wokół metafory podróży

Nie trudno zauważyć, jak ważne relacje występują między formułą artystyczną a archetypem podróży – pielgrzymki. Pojawiają się one już na planie pre-filmowym, jako podróże Dylewskiej, związane z realizacją filmowego projektu, i są źródłem wielkiej metafory, którą jest przemieniająca duchowa podróż.

Na początku był przypadek – odnalezienie w Yad Vashem amatorskiego filmu zrealizowanego w Kałuszynie w 1936 roku. To początek świadomej wędrówki w poszukiwaniu kolejnych tego typu dokumentów. Dylewska odnalazła ich 20 i, z myślą o przyszłym filmie, poddała technicznej renowacji.

Kolejna podróż, bezpośredni skutek tej pierwszej, to wędrówka przez ożywającą na ekranie polsko-żydowskie miasteczka, dokonująca się w „cofniętym” czasie, biegnąca szlakiem podróży wyznaczonym przez „spojrzenia” kamer gości zza Oceanu. O podróży można w tym wypadku mówić jedynie w sensie przenośnym. Doświadczenie tej podróży będzie decydujące dla metaforyzacji.

Wędrówkę realną śladami podróży sprzed 70 lat odbędzie Dylewska, podobnie jak jej poprzednicy, z amatorską kamerą. W trakcie wędrówki przeprowadzi i zarejestruje rozmowy z osobami, które żyły w świecie znanym jej z odnalezionych archiwalnych taśm. Dokumentalne rejestracje wykonane przez nią w amatorskich warunkach (rezygnacja z ekipy, oświetlenia, dyscypliny planu filmowego) nie będą się odróżniały poziomem technicznym od materiałów archiwalnych, poza tym, co przyniósł w międzyczasie rozwój techniki, i co aktualnie jest normą techniczną, tzn. dźwięk i barwa. Świadomie narzucone sobie ograniczenia zmniejszają także dystans między Dylewską a jej rozmówcami, uwiarygodniają klimat zaufania i sympatii, który towarzyszy tym spotkaniom.

Za tego typu decyzjami, które dotyczą technicznych warunków realizacji zdjęć, zdaje się kryć zamysł, by, powtarzając lokalizację zdjęć, ustawienie kamery i jej ruchy, a także sytuację filmującego, wejść przez medium tamtego spojrzenia w te same przestrzenie i ponawiając ich role wykreować tę przedziwną, magiczną relację między autorami archiwalnych materiałów a sobą samą.

W tej podróży Dylewska stanie się medium tych wydziedziczonych dusz, które dzięki jej pośrednictwu wracają i paradoksalnie stają się jej przewodnikami. Przejmujący to powrót: wszystko, co zdołało oprzeć się zagładzie i czasowi nie jest już świadectwem życia, ale jego rozpadu, unicestwienia i śmierci, a nieliczne ślady przeszłości ewokują poczucie pustki i braku. Współczesne barwne zdjęcia miasteczek, ślady po mieszkających w nich Żydach (elementy architektury, miejsca po zburzonych synagogach, cmentarze), a także oznaki odradzającego się kultu są autorstwa Józefa Tomaszka. Mają profesjonalny charakter i są elementami współtworzącymi wraz z muzyką i literaturą narrację, styl filmu. Powracające dusze nie znajdują tu ukojenia w bliskości potomnych ani w trwaniu bliskich im form życia. Może tylko w kontakcie ze starymi, stojącymi u kresu swej drogi rozmówcami Dylewskiej. To oni – nazwani przez Dylewską ostatnimi świadkami, z głębi pamięci przywołują imiona tych, których już nie ma wśród żyjących, pamiętają jasne strony wspólnego życia w tamtym, nieistniejącym już świecie i świadczą o dobru, jakiego doznali od tych, którzy tak gwałtownie i na zawsze zniknęli z ich życia. Jedynie w tych, zapośredniczonych przez Dylewską, spotkaniach, ciemny, katastroficzny motyw radykalnego wydziedziczenia, znajdzie przeciwwagę w jasnej tonacji pamięci, która skrzętnie przechowuje okruchy dobra.

Jednak sens przemiany ujawni się z całą mocą dopiero wówczas, gdy w efekcie odbytej „podróży”, u jej końca przeżyjemy rodzaj katharsis. To chwila, w której opłakujemy ofiary zagłady i która jednocześnie przepętnia nas miłością życia. A stanie się tak, bo w trakcie filmu przemianie ulegnie nasze spojrzenie, które nauczy się patrzeć uważniej i z empatią na ludzką egzystencję, na życie samo, a także przemieni się nasze serce, które, by posłużyć się cytatem z filmu, w tym momencie „staje się radosne i lekkie”.

Prolog – instrukcja podróży

Początek filmu stanowi, z perspektywy jego całości, rodzaj prologu. Dylewska zapowiada tu i inicjuje wszystkie współtworzące film tropy. Najważniejszy z nich, związany z filmami archiwalnymi, zapowiedziany został przez odautorską informację o ich pochodzeniu i o tym, że filmy „kręcone niewprawną ręką, często przez nieznaną autorów (...) ocalają dla nas skrawki unicestwionego świata Żydów polskich”. Ten trop to trop ocalenia. Drugi – to trop upamiętnienia. Powstał, jak czytamy na ekranowej planszy, dzięki Księgom Pamięci pisanych przez tych, którzy przeżyli i pełni funkcję dopełnienia archiwalnych obrazów. Oba te tropy ewokują przeszłość.

Dwa kolejne tropy – śladów i świadectw, są wynikiem podróży autorki do miejsc, które w latach 30. XX wieku zostały zarejestrowane na taśmach amatorskich filmów. Dylewska, docierając tam z kamerą, rejestruje znalezione ślady dawnego życia i notuje świadectwa tych, którzy pamiętają jeszcze tamten świat.

W prologu zainicjonowany został jeszcze jeden trop, który ujawnia się jako odautorski komentarz: Bieg historii sprawił [...], że ocalają dla nas skrawki unicestwionego świata [...]; i dalej: Ci co przeżyli pisali *Księgi Pamięci*.

Autorski charakter ma także tytuł filmu i jego objaśnienie: Żydzi, uciekając z Niemiec przed pogromami i zarazą, przybyli do Polski. Spotkali się z gościnnością i życzliwością. Powiedzieli po hebrajsku – tu zamieszkamy – nadając w ten sposób żydowską nazwę Polsce. Tak głosi XIII wieczna legenda.

W przytoczonej legendzie tylko ostatnie zdanie będzie autorskim komentarzem w ścisłym sensie, autorska będzie natomiast decyzja umieszczenia w bezpośrednim sąsiedztwie legendy informacji o tym, że „w chwili wybuchu II wojny światowej żyło w Polsce 3.5 miliona Żydów, co stanowiło 10% mieszkańców Rzeczypospolitej”. Spotkanie starej legendy i encyklopedycznej informacji jest tutaj eliptycznym przywołaniem owej przepaści oddzielającej to, co było przed wybuchem wojny w 1939 rokiem od tego, co potem. Legenda przechowująca pamięć wspólnoty stanie się wzorem, do którego autorka odwoła się, tworząc formę narracji dla rekonstruowanej pamięci zbiorowej o pochłoniętym przez Holocaust narodzie, natomiast pamięć historyczna, którą reprezentuje sucha, statystyczna informacja, będzie przede wszystkim katalizatorem pamięci zagłady.

Zapowiedziane przez prolog tropy ocalenia, upamiętniania, śladu i świadectwa w przestrzeni filmowego tekstu pojawiać się będą za sprawą lirycznego podmiotu¹² i w porządku od niego zawisłym tworzyć strukturę narracji. W części, którą w trybie analitycznym wyodrębniam jako prolog, struktura ta już się ujawnia, ale ma tu jeszcze postać prostą, chciałoby się powiedzieć załączkową, w stosunku do tej, jaką ostatecznie osiągnie.

W przedtytułowej I sekwencji, na czarnych planszach łączonych przenikaniem pojawiają się napisy z informacjami o źródłach materiałów filmowych (amatorskich filmach z lat 30. XX wieku, które ocalają skrawki unicestwionego świata polskich Żydów i Księgach Pamięci – Sifron Zikaron, z których powstał komentarz do filmu). Jej kontynuację stanowi sekwencja III–tytułowa.

Sekwencje II i IV tworzą dwa odrębne montażowe moduły, które choć mają za podstawę współczesne materiały zdjęciowe, otwierają przed podmiotem lirycznym odmienne możliwości poznawcze i kreacyjne. I tak, w sekwencji II montowane są na przemian zdjęcia (setki) świadków zagłady mówiących do kamery, ze zdjęciami fragmentów rzeczy, rozpoznawanych jako ślady żydowskiej kultury. Tłem dźwiękowym dla tych ontologicznie jednoznacznych obrazów jest ilustracyjna muzyka. Dokumentalna konwencja („setkowe” zdjęcia) i ustawienie kamery, podobne wobec ludzi i rzeczy (frontalne zbliżenie), tworzą wspólną płaszczyznę dla ujawniania się w tekście tematu zagłady i przemijania, przestrzeni skojarzeń i refleksji.

W sekwencji IV natomiast w warstwie obrazowej mamy ciąg ujęć okien, drzwi, bram, który uspołnia powtarzające się ustawienia i ruchy kamery (od statycznego zbliżenia przez jazdę lub odjazd do ponownego zatrzymania) a także figury

montażowe: przenikania, rozjaśnienia, zaciemnienia i cięcia. Równolegle w warstwie dźwiękowej pojawia się głos narratora, który za Księgami Pamięci przywołuje imiona i nazwiska dawnych mieszkańców domów takich jak te, które widzimy na ekranie, a także odgłosy życia takie jak te, które towarzyszyły światu, który już mnie istnieje.

Sekwencje te, to pierwsza próba, by z okruchów czyjejs pamięci, ocalonych materialnych resztek i „gwaru miasteczka”, zrekonstruować całość tamtego świata, ustanawiając jego ramy. Tu też pojawia się zapowiedź epifanicznego charakteru tej rekonstrukcji. Uwagi Charlesa Taylora na temat poetyki epifanii dobrze opisują kreacyjne intencje Dylewskiej.

„(...) istnieje poezja, która ukazuje różne rzeczy poprzez zestawienia obrazów, lub też, co jeszcze trudniej wytłumaczyć słów; z pola sił, jakie się pomiędzy nimi wytwarza – a nie poprzez jakiś opisywany i zarazem przeobrażany przez nie punkt widzenia. (...) Przedmiot epifanii, przybliży nam te siły i pozwala się posługiwać nimi, nie jest to jednak relacja o charakterze ekspresyjnym; w istocie bowiem energia (w przeciwieństwie do celów lub idei) nie jest czymś, co da się wyrazić. O tę właśnie nieekspresyjną relację mi chodzi, kiedy mówię, że przedmiot ustanawia pewną ramę lub przestrzeń, wewnątrz której epifania może się dokonać”¹³.

W Prologu kolejne sekwencje (II, III i IV) są ledwie zapowiedzią, ponawianych przez podmiot liryczny prób konfrontowania się z nieogarnialnym rozmiarem zagłady, z milczeniem śladów, z ułomnością pamięci świadków, etycznym wymiarem upamiętnienia. To tu także pojawiają się już sygnały metamorfozy dokumentalnego spojrzenia kamery przez podporządkowanie go spojrzeniu lirycznego podmiotu i intencjom jego wypowiedzi. Bliskie plany, chciałoby się powiedzieć – zbyt bliskie, kontemplacyjny rytm podkreślany przez tematyzację rejestrowanych szczegółów (sekw. II), figury montażowe (przenikania, rozjaśniania) tworzące ciągłość o subiektywnym charakterze – to estetyczne znaki tej przemiany. Realność i kreacyjna estetyka, ujawniająca się poprzez postawę lirycznego podmiotu, staną się katalizatorami duchowego otwarcia na etyczny wymiar egzystencji i eschatologiczną nadzieję.

Sekwencja V

Jest to montażowa sekwencja materiałów archiwalnych złożona z 10 krótkich ujęć (ujęcie 26 do ujęcia 35). W pierwszym ujęciu wkopiowany został napis Skidel 1930. Takie napisy pojawiać się będą w filmie wielokrotnie, lokalizując w czasie i przestrzeni zarejestrowane na archiwalnych taśmach sceny z życia polskich Żydów w latach 1929-1938.

Sekwencja ta, pierwsza zbudowana całkowicie z materiałów archiwalnych, inicjuje trop ocalenia. Dylewska wybrała takie fragmenty taśm ze Skidla i ułożyła je w porządku kompozycyjnym w taki sposób, by uzyskać efekt emocjonalnego zaskoczenia, przekraczający granice fascynacji filmowym „wskrzeszeniem” życia.

Przeżycie to ewokowane jest przez pojawiający się w kolejnych ujęciach wątek powitania. Jest to klasyczny wątek znaleziony w Kracauerowskim sensie, a zarazem element poetyckiej figury *pars pro toto*. Powtarzalność treści i kompozycji w wybranych fragmentach staje się metodą przedstawienia całości.

Z głębi kadru, w kierunku frontalnie ustawionej kamery, idą kobiety, mężczyźni, dzieci, idą starcy i młodzi, by zastygać w bezruchu „jak na zdjęciu”, lub całymi rodzinami ustawiają się przed kamerą do rodzinnego portretu.

Konwencja tych zdjęć (ustawień, kompozycji) związana jest z intencją „jak najlepszej prezentacji”, ale ponad nią wyrasta to, co jako zapis wynika bezpośrednio z techniki filmowej. Statyczność kamery i ramy kadru już same z siebie bez intencji realizatora, ograniczając pole widzenia, tworzą prefigurację *pars pro toto*. Widzimy bowiem, jak żywioł tego, co nie mieści się w kadrze, przełamuje w sposób niekontrolowany jego granice, przede wszystkim na wypełnionym ruchem drugim planie. Ale i na pierwszym planie potrafi pojawić się nieoczekiwane dłoń, by zdjęć czapkę z głowy mężczyzny „ustawionego” do zdjęcia. W przestrzeń poza kadrem biegną także spojrzenia, uśmiechy i słowa, które odczytywać można jedynie z ruchu warg. Przekraczając granicę kadru, także nas włączają one w przestrzeń filmowego świata.

Widz zostaje jednocześnie „obdarowany” zdolnością empatii. Dylewska z materiałów archiwalnych wybiera nie tylko fragmenty, w których dominantą jest radość, ale także takie, które wzruszają nas gestami delikatności, czułości, oddania: oto starsza kobieta prowadzi sła biutką staruszkę; dziadek idzie w naszą stronę, trzymając na ręku małe dziecko; mężczyzna czule odgarnia z twarzy kobiety kosmyk włosów; czyjaś dłoń jakby mimochodem czyści dziecku ucho. Wszystkie te gesty bliskości są całkowicie spontaniczne, i jako takie musiały też wzruszać owego wędrowca zza oceanu, który robił film. Być może rozproszone na przestrzeni całego „filmu ze Skidla”, nie robiły takiego wrażenia, jak w zmontowanej przez Dylewską sekwencji, gdzie stają się kodem miłości, językiem tej licznej rodziny, objawieniem etosu wspólnoty. Gwar rozmów, odgłosy kroków, śmiechy tworzące ścieżkę dźwiękową (film archiwalny był niemy), podkreślają realność życia, a muzyka stanowi tu akompaniament naszego wzruszenia.

Paradoksalnie, świat pojawiający się na ekranie wydaje się bardziej realny, niż ten z barwnych, współczesnych sekwencji. To tak, jakby Łudu-Klaper Alter, raz jeszcze, jak niegdyś w Kałuszynie, zbudził – tym razem – mieszkańców Skidla, pukając rankiem w okiennice ich domów.

Ostatnie ujęcie sekwencji IV

uj. 25 ust. frontalne statyczne, zbliżenie

okna z zamkniętymi okiennicami

Łudu-Klaper Alter

„budził ludzi uderzeniem kołatki w okiennice”

Pierwsze ujęcie sekwencji V

uj. 26 ust. frontalne, statyczne, kobieta, mężczyzna, i dziecko (plan amerykański, do zbliżenia) idą w stronę kamery.
Na tle pierwszego kadru pojawia się napis – *Skidel 1930*.
Gdy postacie zatrzymają się, kamera wykona panoramę –
– od zbliżenia twarzy kobiety do twarzy mężczyzny

W tle tego ujęcia muzyka ilustracyjna

Są identyczne, jeśli brać pod uwagę ustawienie kamery, różnią się natomiast ruchem wewnątrzkadrowym w sekwencji zdjęć ze Skidla. W ten sposób, na połączeniu sekwencji IV i V, pojawia się metaforyczny motyw „budzenia ze snu”, który wracać będzie w filmie wielokrotnie i w różnych postaciach, wyznaczając szlak podróży, jaką odbywamy wraz z jego autorką.

Sekwencja VI

uj. 36 od uj. 25 różni się jedynie tym, że teraz okiennice są otwarte, a okno uchylone, co przełamuje wrażenie pustki, jakie ewokowały zdjęcia zamkniętych okien, drzwi, bram i komentarz przypominający za *Księgami Pamięci* mieszkańców, którzy domy swoje opuścili (por. sekw. IV uj. 15-25)

uj. 37 jazda kamery z góry w dół, na zbliżeniu fragmenty starych drzwi – skobel, klamka i zamek, zasuwą

uj. 38 jazda kamery, z prawej strony w lewo, wzdłuż ściany, od obrazu Matki Boskiej do żydowskiego błogosławieństwa głos kobiecy spoza kadru: „W tym domu zostało błogosławieństwo żydowskie.
To było na każdych drzwiach, tylko jedno się zachowało.”

tykanie zegara

uj. 39 na zbliżeniu, frontalnie dc. „To jest tego domu pamiątka”
Twarz kobiety, na tle rodzinnych pamiątek, która mówi teraz do kamery

uj. 40 od zbliżenia zegara i obrazu Matki Boskiej
Częstochowskiej panorama w górę, wzdłuż obrazu

zegar wydzwania godziny

Sekwencja VII

- | | | |
|----------------|--|--|
| uj. 41, 42, 43 | na zbliżeniu, frontalnie
w kolejnych ujęciach,
twarze kolejnych świadków | tykanie zegara komentarz:

„To są ostatni z dziesiątków pokoleń
Polaków, którzy przez kilkaset lat żyli
obok polskich Żydów” |
| uj. 44, 45 | Kolejni świadkowie (jak wyżej) | |
| uj. 46, 47, 48 | Kolejni świadkowie (jak wyżej) | „Ostatni świadkowie, którzy łączą nas
z życiem tamtych. Ostatni” |
| uj. 49, 50 | Kolejni świadkowie (jak wyżej) | |

Głos narratora – ten sam, który za *Księgami Pamięci* przywoływał dawnych mieszkańców sztetli, teraz, powołując na świadków Polaków, ich sąsiadów, po raz kolejny ewokuje moment graniczny – są to ostatni, którzy pamiętają. Na połączeniu ujęć 50 i 51, na granicy sekwencji i jako łącznik montażowy pomiędzy wyodrębnionymi kompozycyjnie częściami filmu, wypowiedziane zostanie słowo: „Pamiętam”.

- | | | |
|--------|--|------------------------------|
| uj. 50 | na front. zbliżeniu
(od offu dosetki) | kobięcy głos twarz mężczyzny |
| uj. 51 | w front. półzbliżeniu kobieta | „Pamiętam” |

Świadkowie wspólnego bytowania na ziemi Polaków i Żydów, to reprezentanci urodzonego w II Rzeczypospolitej i dziesiątkowanego przez wojnę pokolenia. Owo „pamiętam” przenosi ich do kraju dzieciństwa, młodości, szkolnych kolegów, nauczycieli, sąsiadów. Pojawienie się w ich domach kobiety z amatorską kamerą, która chce z nimi rozmawiać, a przede wszystkim słuchać ich, staje się katalizatorem wspomnień. Kamera, choć przez nich niezauważana, jakby zidentyfikowana z osobą, z którą rozmawiają, rejestruje przecież, na swój bezosobowy sposób, mniejsze lub większe problemy, jakie mają z pamięcią, starcze kłopoty z artykulacją, językowe błędy, ale także ich radość, gdy z głębi zapomnienia wydobywają imiona szkolnych kolegów, nazwiska sąsiadów, nazwy dawnych zawodów, smaki i zapachy żydowskich potraw, najlepszego na świecie żydowskiego pieczywa. To oni będą autorami małych narracji o żydowskich sąsiadach: wówczas w ich języku, w akcentach i delikatnym żydłaczeniu, w towarzyszących opowieściom gestach, ożywa tamten świat. To już ostatni z żyjących, którzy oglądając nieme filmy z lat 30. jeszcze mogą je usłyszeć. I to oni wraz z duchami, które wiodą Dylewską i z tymi, którzy tworzyli zapisy w Księgach Pamięci będą w tej metaforycznej podróży przewodnikami.

Okruchy pamięci – projekt całości

W formie *Po-lin* dominantą będzie liryka, a wykreowany przez Dylewską podmiot liryczny stanie się spoiwem „okruchów pamięci”. Wróćmy do sformułowanej przez Janusza Sławińskiego koncepcji podmiotu lirycznego jako *korelatu semantycznego wypowiedzi w jej pełnej rozpiętości*.¹⁴

Podmiot liryczny, jak pisze Sławiński:

„Narasta stopniowo wraz z przybywaniem słów i zdań w utworze. W miarę rozwoju przekazu czytelnik otrzymuje coraz to nowe informacje o osobie nadawcy, ślady jego obecności. Ze śladów tych restytuuje motywującą ją całość! (...) Z punktu widzenia odbiorcy podmiot jest przede wszystkim „akcją” rozwijająca się w kierunku mniej lub bardziej przewidywalnym. Mówiąc o narastaniu podmiotu (podkr. B.S) wypowiedzi, mamy na uwadze sytuację znacznie bardziej elementarną od tej, którą ma się na myśli, powiadają, że w jednym utworze „ja” jest „dynamiczne” (np. wtedy, gdy w toku wypowiedzi zmienia swoje poglądy), a w drugim „statyczne” (gdy komunikuje gotowe przeświadczenia). W przedstawionym tu rozumieniu sposób istnienia podmiotu jest w obu wypadkach zasadniczo jednakowy. Możliwość „statyczna” w nie mniejszym stopniu niż „dynamiczna” realizuje się w przepływie wypowiedzeń, wyłania się stopniowo ze znaczeń (podkr. B.S.), zdążając ku swojej pełnej formule”¹⁵.

W *Po-lin* „wyłaniający się stopniowo” podmiot liryczny uzyskuje postać polifonii subiektywnych głosów. Wyłania się też z milczenia, nieobecności, z czasu przeszłego i teraźniejszego. Dialogiczność, pragnienie skomunikowania się przekracza ramy ekranu: nie tylko my patrzymy, ale i na nas patrzą. Przekracza też granice słownej komunikacji: „mówią” do nas okna i drzwi starych domów, „rzucają” się w oczy ślady po schodach do sklepów, których już nie ma, dziury w murze, który okazuje się fragmentem nagrobka, zapomniane kirkuty.

Owo „narastanie wypowiedzi”, która „wyłania się stopniowo ze znaczeń”, to wynik formy filmowej, którą stworzyła Dylewska. Jej charakter związany jest przede wszystkim ze specyficzną konstrukcją czasoprzestrzeni. Przypomnijmy – materiał zdjęciowy stanowią archiwalne materiały filmowe (czarno-białe, nieme) i współczesne materiały dokumentalne zrealizowane przez Dylewską (barwne, 100% zdjęcia ze „świadkami”) i przez Józefa Romasza (pejzaże, miasteczka, obiekty architektoniczne, kirkuty – ślady”). Każde z wykorzystanych w filmie ujęć jest „okruczem” realnej czasoprzestrzeni, który sam w sobie jest tylko słabo oznaczoną reprezentacją strumienia (datowane i zlokalizowane za pośrednictwem napisów są archiwalne materiały, i to też nie zawsze). Nie istnieją w filmie żadne inne konstrukcje czasu poza konstrukcją czasu ekranowego. „Jest to rozmiar czasowy – pisze Jan Mukařovský – samego dzieła sztuki jako znaku. Jako sztukę, w której czołowe miejsce zajmuje czas znakowy, wskazuje Mukařovský poezję liryczną. Znajduje w niej pełne stłumienie czasu podmiotu postrzegającego (teraźniejszość bez oznak upływu czasu) i czasu akcji (motywy nie są tu sprzężone następstwem czasowym)”¹⁶. Rozpoznanie reguł segmentacji czasu ekranowego jest warunkiem poznania jego znaczeniowej struktury.

Prolog

Do wcześniejszej analizy pierwszego segmentu filmu, jakim jest Prolog, należy dodać kilka uwag na temat znaczeń, które są wynikiem decyzji formalnych. Istotną decyzją było równouprawnienie wszystkich użytych w filmie materiałów: plansz z napisami, dokumentalnych zdjęć archiwalnych i współczesnych, narratora i bezpośrednich wypowiedzi do kamery; a także łączenie ścieżek dźwiękowych i obrazu, używanie figur montażowych w sposób sugerujący nieistniejące rzeczywistości lub niemożliwe związki, np. montowanie na przenikaniu zdjęć archiwalnych i współczesnych.

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób Dylewska po raz pierwszy wykorzystuje materiał archiwalny, w jaki sposób łączy różnorodny pod każdym względem materiał.

Sekwencja IV 1 min. 23 sek.	Sekwencja V 2 min. 21 sek.	Sekwencja VI
10 uj. zdj. współczesnych	10 ujęć / zdj. archiwalne	1 ujęcie = 10 ujęć
ślady materialne	Skidel 1930	dc. ślady materialne
Narrator Cytaty z <i>Księgi Pamięci</i>	Muzyka ilustracyjna przechodzi na początek kolejnej sekwencji	

Nie znajdujemy, w tym wyabstrahowanym z filmu schemacie innego związku między sekwencją IV i V a następnie V i VI, jak tylko następstwo na filmowej taśmie. Świadomość historyczna pozwala nam „ułożyć” te dokumentalne materiały według, zewnętrznego wobec filmu porządku – jako zrealizowane przed i po Holokauście. Także cytaty z *Księgi Pamięci*, tworzące wypowiedź narratora, pochodzą z czasu po Holokauście. Analogia identycznej liczby ujęć w sekwencjach IV i V, a także ustawień kamery służy, jak się wydaje, uwidocznieniu różnicy między nimi. Sekwencja IV, choć trwa krócej, jest kontynuowana w sekwencji VI, stanowi element i znak strumienia życia. Natomiast filmowy cud wskrzeszenia Skidla trwa 2 minuty i 21 sekund i paradoksalnie, wraz z powrotem na ekran barwnych zdjęć współczesności, staje się znakiem nieodwracalności zagłady.

I Pamięć świadków

„Pamiętam” – mówi jedna z kobiet świadków. Tak zaczyna się kolejny segment filmu. Dominującą rolę pełni w nim głos świadków. Chwilę wcześniej narrator powiedział o nich – to ostatni. W latach 30. byli dziećmi i może właśnie dlatego ich wspomnienia spowija aura cudowności, która towarzyszyła zdjęciom ze Skidla. Idealizują przeszłość, ich wypowiedzi na temat relacji z żydowskimi rówieśnikami są osobiste, sentymentalne, wydają się mało istotne.

Jaką zatem funkcję przeznaczyła im Dylewska?

Jedna z kobiet wspomina ogród, który łączył dwa domy. W jednym mieszkała ona z rodzicami, w drugim Jakub Denfest. [...] z jednej jabłonki żeśmy korzystali razem – mówi.

Wspomnienia o korzystaniu z owoców wspólnej jabłonki to tymczasem tylko okrusz indywidualnej pamięci. W filmie to początek nierozpoznanej jeszcze historii o „wygnaniu z raj”. Uprzytomnimy sobie jej przeraźliwy wymiar w końcówce filmu.

II Przebudzenie Kałuszyna

Wraca motyw „budzenia ze snu” żydowskiego miasteczka. Rolę sprawczą w tym wydarzeniu pełni narrator. Jego słowa, wysnute z *Księgi Pamięci*, jego literacko wystylizowane wypowiedzi, dotyczące odmiennego życia miasteczka i jego mieszkańców, łącząc się z realnością archiwalnych zdjęć i muzyką nawiązująca do żydowskich motywów, tworzą aurę magicznej, Chagallowskiej nadrealności.

III Okruchy pamięci

Dylewska kontynuując temat żydowskiego miasteczka i jego mieszkańców, wybiera konwencję dokumentalnego filmu przekrojowego, by ująć ów temat w różnych aspektach, pokazać go z różnych perspektyw: świadków, narratora, na kanwie dokumentalnych materiałów archiwalnych i materiałów współczesnych. Na wybór takiej „przekrojowej” formuły miał zapewne wpływ „zacytowany” przez Dylewską film dokumentalny z Nowogródka, zrealizowany na zamówienie gminy żydowskiej. Miał zaprezentować jej funkcjonowanie i posłużył Dylewskiej jako rama do zrekonstruowania modelu funkcjonowania gminy. W tych ramach pomieści zdjęcia archiwalne z Kurowa, Nowogródka, Kolbuszowej, Słonima, zdjęcia cotygodniowego jarmarku, informacje o zawodach, jakie wykonywali Żydzi i o tym, że życie mieszkańców miasteczek skupiało się wokół synagogi.

IV Wariaci, biedacy, kobiety

Idealizujący model miasteczka zrekonstruowany we wcześniejszym, obszernym fragmencie uzupełni Dylewska powrotem do tonacji lirycznej i aury niezwykłości, wprowadzając zarazem szczególny rodzaj humoru. Paradoksalnie, stylizacja wypowiedzi, nie przesłania tu realności spojrzenia na nieszczęście, niewyobrażalną biedę, zapracowane kobiety. Dylewska do tych tematów wybiera z archiwalnym materiałom ujęcia o niezwykłej urodzie, zawsze jednak rejestrujące najprostsze i najwyklesze przejawy codzienności. W tym świecie, odzyskanym z okrucich, bieda nie pozbawia godności.

V Żydowski rok religijny

Rytm życia mieszkańców wyznaczała religia – jej nakazy, rytuały, język, święta księga i związana z Bogiem historia narodu wybranego. Rytuałem tygodnia rządził szabas. Zimą obchodzono święto Hanuki, wiosną Paschę, a w końcu lata Rosz Haszan – żydowski Nowy Rok.

W tej części filmu rolę przewodnika przejmuje narrator, który od początku reprezentuje w wewnętrzzną perspektywę żydowskiego świata – służą temu cytaty z Księgi Pamięci, stylizacja językowa i konsekwentne używanie w narracjach czasu teraźniejszego. Teraz wprowadza nas w rzeczywistość, której znaki na starych taśmach i zachowanych śladach, rozpoznać może tylko on. Odślania ład tamtego świata oparty na fundamencie sacrum. „Świadkowie” pamiętają niektóre, zewnętrzne oznaki duchowego życia żydowskich sąsiadów, nie znają ich sensu, myślą nazwy. Dla nich zniszczenie synagogi to przede wszystkim zniszczenie dzieła sztuki sakralnej. Temat wierzeń religijnych wróci w Epilogu w powiązaniu z religijnym rozumieniem śmierci.

VI Rozerwany krąg

Dylewska wraca do konwencji rozmów ze świadkami – część ta jest dalszym ciągiem części I, stanowi ramę. Jednak nie jest to koniec filmu. Autotematyczna refleksja, która pojawia się w zakończeniu tego fragmentu, odkrywając Dylewską w roli „podmiotu lirycznego”, wyprowadza nas z poziomu rekonstrukcji pamięci i prób jej pozyskania we współczesność. Dylewska udaje się na szczególną pielgrzymkę, którą przedstawi w Epilogu. Zanim wraz z nią tę pielgrzymkę po Polsce odbędziemy, rozpoznamy jej głos, jako jeden z głosów w polifonii filmu.

Głos autora

Rezygnując z perspektywy epickiego narratora, a także subiektywnej perspektywy podmiotu lirycznego, swą obecność w polifonii głosów zaznacza Dylewska np. nagłymi odsłonięciami własnej płaszczyzny czasowej, epifanicznym błyskiem myśli czy emocji, a także wówczas, gdy tworzy refreny niewysłowione.

Niewysłowione pojawia się jako groźny szum wiatru lub jako błysk podobny do błyskawicy. Taki szczególny szum jest tu zawsze dźwiękiem niediegetycznym, a zmontowany z dokumentalnym obrazem zyskuje nadnaturalny wymiar.

Po raz pierwszy taki wiatr zawieje w miejscu spotkania się w tekście filmu trzech różnych przekazów pamięci. Są to: opowieść świadka ze Słonimia; opowieść komentatora oparta na zapisach w *Księdze Pamięci* i film ze Słonimia z 1929. We wszystkich przypomnieniach pojawia się niezwykła postać Mojsze Fuksmana, Żyda, który z powodu swej świętości już za życia otaczany był czcią, zarówno współwyznawców, jak i chrześcijan.

„Głos” Dylewskiej rozpoznajemy, gdy zatrzymawszy na stop-klatce postać Mojsze Fuksmana uzupełni głos *Księdgi Pamięci* słowami: „Jeszcze 10 lat i 10 miesięcy”. W tej samej chwili na ścieżce dźwiękowej pojawia się gwałtowny szum wiatru, który przechodzi na kolejne ujęcia ze słonimskich materiałów archiwalnych. A w nich, utrwalona „na wieczność”, zwyczajność letniego popołudnia 1929 roku. Z frontального, statycznego ustawienia sfotografowany został rodzinny obiad: stół w ogrodzie, spokój, liśćmi drzew porusza miły, letni wiaterek. Tylko ten groźny (pozadiegetyczny) szum nie pozwala zapomnieć, że jeszcze tylko 10 lat i 9 miesięcy, i powoduje ścisk serca.

Przemiana historycznej świadomości w empatyczną emocjonalną reakcję, a następnie w poczucie bezsiły – bo przecież wszystko się już dokonało – jest tyleż wynikiem autorskiej strategii, służącej przerzucaniu mostów ponad czasem zagłady, co kierowaniem nas na ścieżki jej własnej duchowej wędrówki.

Szum wiatru powróci w zakończeniu sekwencji poświęconej wariatom, w historii Racheli Szemesz z Kolbuszowej. Zapisy z *Księdgi Pamięci*, wspomnienia świadka, zdjęcia archiwalne zdają się potwierdzać istnienie Racheli i jej śmierć, „gdzieś za torami”. Dylewska wpisuje swoją niepewność w tekst komentarza: „Czyżby to była Rachela Szemesz? Rachela Słońce?”. I dodaje: „Jeszcze stoi tutaj”. W tle tych słów znów słyszymy złowieszczy szum wichury.

Po raz kolejny ów szum pojawi się w sekwencji poświęconej Jom Kippur. Na ekranie zdjęcie zrobione w roku 1930 w Zarebach Kościelnych. Żydzi ze Zarebów czczą żydowski Nowy Rok. Całymi rodzinami, radośni i oczyszczeni, wracają znad rzeki, do której wytrząsnęli ze swych kieszeni wszystkie grzechy minionego roku. Ruch skrzydeł wielkiego wiatraka stanowi niepokojące tło dla korowodów i tanecznych kręgów dorosłych i dzieci. Wir tańca i podmuchy jesiennego wiatru rozwiewają ciągle jeszcze letnie sukienki kobiet, włosy dziewcząt i dzieci. W nich ten wiatr nie budzi niepokoju. Tylko my, którzy po raz kolejny słyszymy ów nad-

naturalny szum, uświadamiamy sobie nagle, że jeszcze tylko dziewięć lat i dziewięć miesięcy i rozerwany zostanie ten radosny krąg życia.

Inną postacią niewysłowionego jest w rozświetlający ekran błysk. Pojawia się on w filmie kilka razy, zazwyczaj na styku materiałów archiwalnych i zdjęć współczesnych i, podobnie jak budzący biblijne asocjacje wiatr, tworzy szczelinę ku nieprzedstawionej/ niemożliwej do przedstawienia przestrzeni.

Błysk taki odnotowujemy po raz pierwszy w momencie wprowadzenia początkowych archiwalnych materiałów. Dylewska wykorzysta w tym celu montażowe cięcie, co da efekt nagłego rozbłysku ekranu zimnym, srebrzystym światłem. Powrót do współczesnego materiału filmowego jest natomiast łagodny – to powrót do naturalnej ciągłości czasu.

Kolejne błyski wprowadzone zostały przez bardzo krótkie ujęcia materiału współczesnego, w archiwalną sekwencję Targu. Krótkie, barwne zbliżenia warzyw, owoców, chleba, sit do przesiewania mąki, koszy wiklinowych, są błyskami skojarzeń i porównań. Taką ich funkcję potwierdza też zestawienia dwóch ujęć – archiwalnego i współczesnego, które przedstawiają dokumentalnie uchwycone gesty przeliczania bilonu. W ten sposób bez potrzeby komentarza rozpoznajemy ślady długiego trwania cywilizacyjnej wspólnoty.

Kolejny błysk towarzyszy opowieści o Racheli Szemesz. Tu jest już znakiem zagłady. Znak ten pojawi się w filmie jeszcze kilka razy.

Jeszcze inną postać błysku, mniej zauważalną, odnajdujemy w opowieści świadka, mieszkańca Gąbina, który opowiada o spalonej we wrześniu 1939 roku synagodze, która była arcydziełem drewnianej architektury sakralnej. Stoi na pustym placu, w miejscu, na którym stała synagoga. Jego opowieść (historia synagogi i jej opis) od filmowych zdjęć archiwalnych synagogi oddziela blank, jakby pieczęć „białej plamy”.

Świadectwa pamięci, archiwalne zdjęcia, wiedza historyczna, sztuka wreszcie, usiłują ową niepojętą wyrwę wypełnić i zrozumieć. I choć wydaje się to niemożliwe, Dylewska nie rezygnuje z wykonania tego zadania. Podejmuje taką próbę w opowieści o żydowskim Nowym Roku, o święcie Jom Kippur. W materiałach archiwalnych, na obracających się skrzydłach wiatraka, pojawia się błysk. Czy jest to skaza na starych zdjęciach, czy może znak wprowadzony środkami techniki filmowej w przestrzeń diegetyczną, czy znak nadnaturalny przypadkowo zarejestrowany przez amatorską kamerę?

W każdym razie ten błysk ma coś nam zakomunikować. Rozpoznanie w przestrzeni filmowego świata zarówno błysku, jak i szumu wiatru, którego siła i działanie widoczne są na zdjęciach, staje się katalizatorem przemiany dokumentalnego materiału w szczególny (poetycki, teologiczny?) rodzaj tekstu.

Przemiana I

Materiał dokumentalny z Zarębów Kościelnych (1930) to tylko fragment opowieści o Jom Kippur, żydowskim Nowym Roku, najobszerniejszej i najważniejszej z opowieści w sekwencji żydowskich świąt. W sposób znaczący zmienia się w niej rola narratora. Jest on tu nie tylko komentatorem i kustoszem historycznej pamięci, ale kimś zanurzonym w głębiach judaistycznej tradycji narracyjnej – tradycji proroków, psalmistów, kapłanów. Tematem jego opowieści stają się sprawy niedostępne postronnym. Będzie mówił o relacjach z Najwyższym, który Jedyny zna tajemnicę życia i śmierci, o Jego sprawiedliwości i o pojednaniu z Nim. Wzniosły temat znajduje odpowiednik we wzniosłym stylu opowieści. Słowom introdukcji towarzyszą materiały archiwalne, stają się uobeczeniem rzeczywistości, która choć realizuje się w historii, przynależy do odwiecznego porządku sacrum. Natchnione widzenie narratora i jego słowa łączą w duchu Jom Kippur (Dnia Sądnego, Dnia Pojednania), przeszłość i teraźniejszość, a głos szofaru jak zawsze w Jom Kippur, rozbrzmiewa o wschodzie słońca, nad współczesnym krajobrazem, nad starym kirkutem, wzywając do postu i oczyszczenia.

Tę, ledwie rozpoczętą przez narratora opowieść, przerywa Dylewska¹⁷ wprowadzając fragment rozmowy, jaką przeprowadza z dwiema kobietami – świadkami. Jej tematem są wspomnienia kobiet o „jakims” święcie żydowskim, które opisują z całkowicie zewnętrznej perspektywy („kobiety miały białe chusty... Żydzi bardzo wtedy pościli i modlili się...”), nie pamiętają jednak, jakie było to święto.

- To był Nowy Rok? – ni to pyta, ni potwierdza Dylewska.

- Acha? – pytając potwierdza jedna z kobiet.

W ten sposób różnicuje się perspektywa narracyjna. Jedna – przypisana narratorowi, to perspektywa z wnętrza żydowskiego świata, zniszczonego w historycznej katastrofie. Druga, zewnętrzna – jest jedyną dostępną widzowi.

Ponownie głos przejmuje narrator, przedstawiając nacechowaną religijną tradycją, mapę :

„Przed Jom Kippur, Dniem Sądu na światem idą, nad rzekę. Żydzi ze Skierniewic nad rzekę Łupię, z Kurowic nad Kurówkę, z Zarębów Kościelnych nad rzekę Brok”. Słowom tym na ekranie towarzyszą barwne (współczesne) zdjęcia rzeki, porośniętej zielonymi glonami. Reprezentuje ona te wszystkie polskie rzeki, które w swoje nurty każdego roku przyjmowały grzechy Żydów, zamieszkujących.

Opowieść narratora o świętowaniu Jom Kipur na moment zostanie zakłócona spojrzeniem współczesnej kamery. Być może to jego słowa o modłach w synagodze wywołały nieoczekiwaną jazdę kamery pustą ulicą współczesnego miasteczka w stronę opuszczonej synagogi, zamienionej na budynek użyteczności publicznej i przebłysk naszej myśli o desakralizacji ziemi. Za chwilę ekran, posłuszny wizji narratora, ponownie wypełni się archiwalnymi zdjęciami unaoczniającymi religijność sztetla. Jego mieszkańcy wychodzą na ulicę – mężczyźni ustawiają się

po jednej jej stronie, kobiety po drugiej, czekając na idącego do synagogi rabina. A narrator mówi:

„Rabin przepelniony duchem Jom Kippur błogosławi ich, przechodząc obok i życząc im szczęśliwego Nowego Roku. A oni pomni, że właśnie w niebie otwarto księgę Życia i Śmierci, żałują za grzechy, proszą Najwyższego, by wybaczył im słabości, upadki, by zapisał ich do Księgi Życia na nowy, dobry rok...”

Odzyskana w opowieści o Jom Kippur spójność czasu i przestrzeni dodatkowo wsparta jest na wierze, której świadectwo daje narrator – wierze w to, że czas i przestrzeń świata należą do Najwyższego.

Przemiana II

Błysk / błyskawica o nadnaturalnym znaczeniu pojawi się w tylko raz i podobnie jak w przywoływanych przykładach będzie zwornikiem różnych głosów i różnych czasów: głosu świadków; głosu minionego życia, którym przemawiają archiwalia; głosu komentatora, który jest głosem pamięci. W miejscu, o którym teraz będzie mowa, w sposób szczególnie wyrazisty i osobisty, ujawni się też głos autorki.

By dojść do tego, kolejnego punktu przemiany, Dylewska przeprowadzi nas w filmie przez żydowski rok religijny, przez pory roku i żydowskie święta, i zatoczywszy koło, podejmuje raz jeszcze temat, który otwierał jej filmową podróż: wraca do swych bohaterów – świadków, by wysłuchać ich wspomnień o szkolnych kolegach Żydach. Teraz jednak, przy końcu rekonstrukcyjnej podróży, wspomnienia, które przytacza autorka, są bardziej osobiste i emocjonalne. To opowieści o przyjaźniach i wzajemnych fascynacjach. Przypomnieni zostaną: ciągle opłakiwana Estera Pińczańska ze Słonimia; Salcia – piękna, 18-letnia niewidoma Żydówka z Sejn, którą otaczała aura poezji – zapamiętał ją chłopak, który przez całe późniejsze życia próbował oddać jej zjawiskowość w malowanych przez siebie obrazach; Mosiek Koenig, któremu przepowiadano karierę skrzypka i Mosiek Ettinger, który kiedyś „zarażał” swego polskiego kolegę sportową pasją, i dotąd przychodzi do niego we snach i zawsze jest uśmiechnięty; wreszcie Mech, przyjaciel, który, gdy pojawia się w snach starego człowieka, pytany – „po co przychodzisz?” – milczy.

Przychodzą jako dzieci, młodzi chłopcy i dziewczęta, jak ci liczni, anonimowi z archiwalnych filmów. We wspomnieniach, w snach i na filmowej taśmie są uśmiechnięci, obdarzają i są obdarzani dobrymi uczuciami.

Tę serią wspomnień uzupełnia materiał archiwalny z Borysławia, z roku 1933. Dylewska wybrała fragmenty, które raz jeszcze przywołują temat dzieciństwa. Temat ten, uprzywilejowany temat jej filmu, w tym momencie osiąga swoistą kulminację. Wprawdzie to tylko kilka ujęć z radosnymi, rozbawionymi dziećmi, dopelnionych dźwiękowo śmiechem, gwarem dziecięcych głosów, skoczną muzyką, i wreszcie komentarzem, który towarzyszy ujęciom dzieci, ustawionych do zbiorowych zdjęć. Narrator mówi: „Zostaną robotnikami, studentami, bundowcami, ha-

lucami. Będą marzyć o Erec Izrael... i o miłości”, przepowiadając prawdopodobną ich przyszłość. Temat dzieciństwa jest tu wyabstrahowany, ponadczasowy, pogodny, tym bardziej zaskakuje ostatnie, długie ujęcie i gwałtowna zmiana tonacji:

Dzieci bawią się w „pociąg”, ale ich zabawa wydaje się być inscenizowana, buzie, zwrócone w stronę kamery są smutne, oczy bez wyrazu, a ruchy spowolnione i automatyczne.¹⁸ Z chwilą, gdy w obrazie pojawi się ów nowy, mroczny ton, zmienia się także tonacja ścieżki dźwiękowej: milkną dziecięce gwary i śmiechy, milknie muzyka, słyszymy natomiast głuchy, wyolbrzymiony odgłos ciężkich dziecięcych kroków, a głos komentatora – poważny i uroczysty, zaczyna przywoływać z imienia i nazwiska dziewięć osób, kończąc znaną widzowi formułą: Jeszcze dziesięć lat mają przed sobą...

Jest to jeden z najmocniejszych punktów w procesie przemiany, przede wszystkim przemiany widza. Wśród wymienionych nazwisk dziewcząt i chłopców przynajmniej jedno – Mordechaja Anielewicza – powinno uruchomić w nas błysk przypomnienia (jakiś pomnik (?), nazwa ulicy (?), podręcznik historii (?)).

W strukturze filmowego tekstu ten fragment to także jeden z najważniejszych tropów autotematycznych, ślad uwewnętrznionej przez Dylewską wiedzy o powstaniu w getcie warszawskim. Tworząc perspektywę czasu historycznego przed i po Zagładzie, ewokując Apel Poległych, a zarazem przywołując czas teraźniejszy, czas widza, uruchamia w nas Dylewska okruchy naszej własnej pamięci.

Autorska strategia, zderzając i zarazem łącząc realność i pamięć (wiedzę) o przeszłości z teraźniejszością, wytwarza czasoprzestrzeń, w której spotykają się sieroty z Domu Sierot w Boryslawiu, młodzi bohaterowie powstania w warszawskim getcie, dzieci, które dzięki kinematograficznemu cudowi ożyły na ekranie i te, które są wspomniane przez ich polskich rówieśników – dziś starych ludzi, a także wszystkie te, których na ekranie nie zobaczyliśmy, których nikt nie wspomina, ale które były/są w pozakadrowej przestrzeni archiwalnych filmów. Cóż to za przestrzeń, chciałoby się zapytać, która rodzi się z tak różnorodnych okruchów realnego?

Błysk, który pojawia się gwałtownie po słowach jeszcze dziesięć lat mają... jest widomym znakiem katastrofy. Jak zatem wbrew temu błyskowi i historycznej wiedzy odzyskać przestrzeń, która wydała się już tak rzeczywistą: widzieliśmy ją na filmowych zdjęciach, dotknęliśmy jej przez emocje, poznaliśmy w błyskach intuicji i przez analogię. W przestrzeni filmowego tekstu błysk sprowadza nas stamtąd na skrzyżowanie dróg w cichym, a czystym, pustawym miasteczku. Kamera, wykonując obrót 360 stopni, dostrzeże dwójkę dzieci na skraju chodnika i samochód, który przemknie. Tu i teraz rozpoznajemy jako pustkę – echo owego błysku.

W ten sposób i w tym momencie Dylewska wyzwala w nas poczucie utraty. Nie kończy jednak ani swojej ani naszej podróży. Mechanizm przemiany, które uruchamia właśnie teraz, w miejscu zawężenia się wszystkich tropów tego filmu, dotyczy przede wszystkim widza. Dotkniętego traumą pamięci/zapomnienia, doprowadziła Dylewska do momentu/miejsca, które Miłosz określił słowami: „kiedy

stoisz w bramie”¹⁹. Stawia widza wobec transcendencji, w granicznym punkcie, o którym pisał Jaspers.

Epilog

Zdawałoby się, że już widzimy ów utracony świat, gdy Dylewska zabiera nas w kolejną, ostatnią podróż po ziemi. Szlak tej wędrówki wyznaczają ślady materialne i kulturowe, które stara się odczytać i skomentować. Jak poprzednio, dopuszcza do głosu dokumenty i stylizuje narrację, odwołując się do żydowskich tradycji. Ale to jej autorska perspektywa dominuje teraz w narracji. Zaczyna od przywołania zasłyszanej legendy. Narrator opowiada o tym, jak do Gródka koło Mołodeczna w 1933 roku przyjechał z Ameryki, w odwiedziny do bliskich, Leon Szapiro z żoną. Archiwalny film pokazuje, jak wielkie i radosne było to wydarzenie. Szapiro tak wiele zrobił dla mieszkańców Gródka, że zobaczyli w nim Mesjasza. Ta, uwiarygodniona filmowymi zdjęciami z Gródka, opowieść o biedzie kresowego miasteczka i cierpliwym oczekiwaniu Żydów na Mesjasza pozostaje bez zakończenia, które dopisała historia.

Kolejna narracja, opowieść o polskich chasydach, o ich życiu poświęconym Bogu, ich mistycznej duchowości, odmienności ich religijnych ceremonii i wierności Prawu, wprowadza nas w ten hermetyczny świat za pośrednictwem dokumentalnego filmu, który został zrealizowany na krakowskim Kazimierzu w roku 1935. Polska była wówczas centrum chasydyzmu, teraz jest miejscem pielgrzymek wiernych, zdaje się mówić autorka. Tu są groby świętych i proroków, przy których ciągle płoną znicze, a pielgrzymi zostawiają kartki z prośbami o pośrednictwo u Boga – pokazują to wspólne zdjęcia. Z postaciami cadyków związane są legendy. Dylewska przytacza kilka z nich. Mają one większy lub mniejszy związek z tematem filmu jak np. opowieść o tym, co przytrafiło się wielkiemu cadykowi Elimelechowi z Leżajska w trakcie jego żebraczej, świętej wędrówki po Polsce, w latach 60. XVIII wieku. Jak mówi legenda, zatrzymał się on na noc w jakimś miasteczku, ale nie mógł ani spać ani jeść, bo ogarnął go straszny, niewytłumaczalny lęk. W środku nocy opuścił to miejsce i nigdy tam nie wrócił. To miasteczko – dodaje narrator – nazywało się Auschwitz. Tłem dla tej opowieści są zdjęcia współczesne: tablica nagrobna cadyka Eli Melecha, a także kirkut ze skoszonymi, jakby przez huragan zaroślami. Towarzyszy im ów szum wiatru, który tyle już razy zapowiadał w filmie zagładę, a użyta tu nazwa Auschwitz wskazuje na współczesną perspektywę opowiadającego.

Kolejną opowieść inicjuje zbliżenie tablicy nagrobnej, co tworzy sugestię, że narrator odczytuje i tłumaczy zarazem tekst, który jest na niej wryty:

Tu leży Izrael, magik z Kozienic. W dzieciństwie przestał rosnąć i już zawsze wyglądał jak chłopiec. Był zbyt słaby, by chodzić. Na stopy nakładano mu pantofle z niedźwiedziej skóry, niesiono go na

leżance do bożnicy, a tam zachodziła przemiana.
Lekkim krokiem podchodził do Arki i zaczynał się
modlić, jak nikt inny. Bo była jego modlitwa
służbą serca o niezwyklej mocy.

Podczas gdy narrator wypowiada słowo przemiana, kamienna tablica przez moment, na skutek nałożenia zdjęć, staje się oknem bożnicy, a po chwili znów nagrobną tablicą. Kamera zatrzymuje się wówczas na wystylizowanym na witraż, górnym jej fragmencie. Emanuje on teraz światłem, które zdaje się przenikać przez kamień.

Jest to jeszcze jedno światło, ale jakże inne od rozpoznawanych wcześniej błysków. Trudno stwierdzić, czy Dylewska dojrzała w nim łagodne światło Łaski. Prawdopodobne natomiast jest to, że w swojej wędrówce śladami chasydów, w Izraelu-magiku z Kozienic, odnalazła patrona swojej sztuki, a może każdej sztuki, która próbuje zbliżyć się do niewyobrażalnego cierpienia i grozy, by stać się służbą serca o niezwyklej mocy. Natomiast możemy stwierdzić, że słowo tu jest w Epilogu słowem kluczem.

Tu przez 600 lat oczekiwano na przyjście Mesjasza, tu są groby świętych i proroków, tu są korzenie chasydzkiej tradycji. Tym słowem rozpocznie też narrator kadisz:

„Tu – w ziemi, leżą ci, którzy odeszli w sławie – admorzy, nauczyciele i mistrzowie – podpory świata. Święci i czyści, uczeni i bogobojni, mistrzowie Tory. Wielu podążało i podąża za nimi”.

Do tak rozpoczętej modlitwy włączy Dylewska głosy dwu świadków. Najpierw malarza, który całe życie malował niewidomą Żydówkę, który powie: „Wiem, że te dusze wiedzą o nas, pamiętają o nas i nadal żyją. Tylko już w innym, lepszym świecie”.

Narrator natomiast przypomina funeralne obrzędy Żydów, ich święta i wyobrażenia o relacjach ze zmarłymi, a dokumentalne zdjęcia ukazują tę odmienność. Na starych, zniszczonych taśmach, żałobnicy, stojący przy grobach bliskich czy przechodzący między nimi, wyglądają jak duchy. Znikają z nich. Trudno nie pomyśleć w tym momencie, że zarówno dobiegający kresu swego życia polscy świadkowie, jak i Żydzi, którzy – widzimy ich na archiwalnych taśmach – żegnają swych bliskich, to jedni z ostatnich, którzy są tak opłakiwani, a zarazem ostatni, którzy tak opłakują. Kamera Dylewskiej wędruje zatem po porośniętych dziś trawą, żydowskich cmentarzach, a narrator odmawia kadisz za osieroconych zmarłych: „Tylko kamienie wiedzą, że leżą tu kobiety skromne, pobożne, dzielne, mężczyźni bogobojni, uczeni i prawi...”

Archiwalne zdjęcia cmentarzy i współczesne zdjęcia, na których stare kirkuety pochłania natura, a napisy na grobach są dla nas niezrozumiałe, z równą siłą unaoczniają skutki historycznej katastrofy – oto nie ma już tych, którzy mogliby kontynuować rozmowę żywych i umarłych. Przejmujące słowa narratora i obrazy

zapomnianych kirkutów mówią o zbrodni wobec ciągłości życia, i wobec kultury, przywołując pamięć o świecie, w którym śmierć była naturalnym i zarazem uświęconym jego elementem.

W tym momencie Dylewska wprowadza drugiego świadka, dobiegającego kresu swego życia starca. Tu i teraz usłyszymy z jego ust odwieczny lament człowieka, skargę na przemijalność postaci świata, na krótkość życia. „Wszystko przemija strasznie. Bezpowrotnie już, bezpowrotnie” – mówi, bezwiednie stukając w blat stołu. Ten odgłos przechodzi na początek ostatniej sekwencji.

Pożegnanie Kałuszyna

Współczesna kamera panoramuje po dużej, porośniętej trawą łące (?), która – już to jest dziwne (!) – znajduje się w środku miasteczka. Z przestrzeni pozakadrowej dobiega głos mężczyzny, który spokojnie, rzeczowo zdaje relację z likwidacji getta w Kałuszynie w 1942. Mówi o tym jak rozstrzelano tu (w tym konkretnie miejscu) i pogrzebano 2000 kałuszyńskich Żydów. Gdy zaczyna mówić o losie swojej rodziny, Dylewska ujawnia jego twarz (w zbliżeniu). To ostatni z przywołanych w tym filmie świadków. Tu, gdzie stoi, pogrzebani zostali jego bliscy – 80 osób. Mówi wprost do ustawionej frontalnie kamery. Nie słyszymy pytań, padają one z przestrzeni pozakadrowej. Po ostatniej odpowiedzi, która jest tylko potwierdzeniem tego, co właśnie przed chwilą powiedział, a w co tak trudno uwierzyć – kamera rozpocznie długą jazdę nad porośniętą trawą kirkutem. Wtedy, po raz ostatni słyszymy groźny szum wiatru i widzimy gwałtowne poruszenie traw.

Ruch kamery z prawej do lewej strony kadru, zgodny z kierunkiem powrotu, staje się łącznikiem między dzisiejszym Kałuszynem i Kałuszynem roku 1936. W sposób niezauważalny przekracza ona granicę czasu i przestrzeni. Panoramuje wzdłuż szeregu mieszkańców Kałuszyna, jakby szukała wśród nich znajomych twarzy, zbliża się do wybranych osób, dostrzega szczegóły. Uśmiechają się do nas, witają nas, zgromadzeni tłumnie przed kamerą gościa zza Oceanu, mieszkańcy miasteczka: dzieci, starcy, kobiety, mężczyźni; wielka rodzina człowiecza. Na moment, w błysku montażowego cięcia zobaczymy twarz mężczyzny, pozostawionego na kirkucie, by po kolejnym cięciu powrócić do świętującego Kałuszyna.

Kamera swobodnie wędrująca w czasie, ale jakby „przyklejona” do myśli tego mężczyzny, który stoi na kirkucie, kamera wchodząca (?) w przestrzeń archiwalnych zdjęć, do kogo należy? Operatora filmu czy nieznanego autora archiwalnych zdjęć? Dylewska, powtarza tu chwyt zastosowany w swoim debiutanckim filmie, gdy jej kamera „włamywała się” do niemieckich materiałów dokumentalnych. W tym wypadku kamera, jakby chcąc spełnić niewypowiedziane pragnienie mężczyzny, który w tamtym świecie zostawił swoich bliskich, przekracza granice czasu, a wracając z tej podróży, jemu/nam przynosi gest pożegnania i uśmiech jakiejś dziewczynki. Wraca, bo miejsce kamery Romasza, miejsce Dylewskiej, nasze miejsce jest tu.

Muzyka ilustrująca materiał archiwalny koresponduje nie tyle z ewokowanymi przez obraz treściami i ich radosnym nastrojem, ale wyraża emocje kogoś, kto jednocześnie widzi szczęśliwych ludzi i wie, jaką straszną śmiercią zginęli.

Tu, po powrocie na pusty kałuszyński kirkut, kamera wykona jeszcze jedno, ostatnie długie ujęcie, fotografując nieco z góry, ale frontalnie mężczyznę, jednego z niewielu ocalonych mieszkańców Kałuszyna (na dole tego kadru umieszczono informację identyfikacyjną: Zvi Kamionka). Kamera powoli unosi się coraz wyżej i rozszerza swoje pole widzenia, a mężczyzna w tym czasie odwraca się od niej i idzie w głąb, ku odsłanianemu stopniowo horyzontowi. Jego widziana z wysoka, oddalająca się postać maleje coraz bardziej. Nim dojdzie do połowy drogi usłyszymy najpierw pojedyncze głosy, potem wiele ich i jeszcze więcej, a każdy głos wypowiedział imię i nazwisko mieszkańca przywołane w filmie. W tym wielkim chórze rozpoznajemy głos Dylewskiej i pewnie całej ekipy filmu. Odmawiają najprostszymi w formie kadisz.

Ściemnienie obrazu, ruch kamery, zapowiadający jej odejście, cichnięcie głosów – tworzą sugestię nadejścia wieczoru, kołysanego głosem, rodzącej się pieśni.

Uwagi końcowe

Metafora podróży, która stanowi kompozycyjny łącznik w wielogłosie filmu, kieruje nas ku pytaniu o cel podróży. Dylewska wyjawia go stopniowo, w procesach przemian tworzywa filmowego, tematu i w końcu w przemianach widza. Oczywisty cel, jakim jest zapamiętywanie, także ulega przemianie w cel zaskakujący i nieoczywisty, jakim staje się pocieszenie wydziedziczonych. Nas, którzy zamieszkują tu i teraz, pocieszają mieszkańcy tamtego świata.

Paradoksalnie jedno słowo – był – ciche, podstępne, ewokuje prawdę o jest – prawdę fragmentarycznie unaocznioną barwnymi obrazami pustki, zapomnienia, barbarzyństwa. Ewokuje też bezwzględna prawdę o śmierci tamtego świata.

Zakończenie filmu Dylewskiej otwiera nas na religijne przeżycie kruchości ludzkiego świata, ale proponuje też pocieszenie, które płynie z możliwości ludzkiego ducha, ze sztuki natchnionej tak niemożliwym, jak i odwiecznym pragnieniem wyrwania śmierci jej łupu.

Przypisy

¹ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, przeł. B. Michałek, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 36.

² K. Jaspers, *O źródle i celu historii*, przeł. J. Marzęcki, Kęty 2005, s. 9.

³ Jaspers pisze: „Przywieść ludzi do wolności, znaczy to przywieść ich do rozmawiania z sobą”. Ibidem, s. 155.

⁴ Ibidem, s. 155.

⁵ Por. *Zal tamtego świata*, [wywiad Anity Piotrowskiej i Agnieszki Tabor z Jolantą Dylewską], „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 45.

- ⁶ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego* [w:] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 15.
- ⁷ A. Bazin, *W poszukiwaniu straconego czasu. Paryż 1900*, [w:] Ibidem, s. 26-27.
- ⁸ Ibidem, s. 27.
- ⁹ Są to amatorskie filmy z 19 zamieszkałych przez Żydów miasteczek II Rzeczypospolitej, zarejestrowane na taśmach przez odwiedzających swoje rodziny Żydów, którzy wyemigrowali stąd do Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej.
- ¹⁰ Dylewska ze swą ekipą dotarła do wszystkich tych miejscowości zarejestrowanych na amatorskich taśmach, które po II wojnie pozostały w granicach Polski.
- ¹¹ Komentarz napisany przez Dylewską na podstawie *Ksiąg Pamięci* i informacji znalezionych w archiwach tych miasteczek, które odwiedziła, idąc śladem filmowców amatorów z lat 30. i korzystając z przekazów ustnych, literatury faktu i literatury pięknej, operując nimi w wystylizowany sposób uwzględniający styl językowy wszystkich wspomnianych źródeł.
- ¹² W rozumieniu Janusza Sławińskiego: „Liryczny podmiot mówiący jest znaczeniowym korelatem nie poszczególnych wyrazów lub zdań czy jakikolwiek innych segmentów wypowiedzi, lecz wypowiedzianych w jej pełnej rozpiętości od pierwszego do ostatniego słowa.” J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego* [w:] *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1975, s. 85.
- ¹³ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyńska, oprac. T. Gadan, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson. Cytuję za: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 49.
- ¹⁴ Zob. przypis 8.
- ¹⁵ J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 85.
- ¹⁶ J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 379.
- ¹⁷ Dylewska jest tu w przestrzeni pozakadrowej, podobnie jak we wszystkich rozmowach wprowadzonych do filmu.
- ¹⁸ Zdjęcia te były zrobione w Domu Sierot w Boryslawiu. Przejmujący smutek tych dzieci natchnął Dylewską do wykorzystania dla ewokacji tematu Zagłady.
- ¹⁹ „Nadzieja bywa, jeśli ktoś wierzy,
 Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,
 I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.
 A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem
 Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie.
 Wejść tam nie można. Ale jest na pewno.
 Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli,
 Jeszcze kwiat nocy i gwiazdę niejedną
 W ogrodzie świata byśmy zobaczyli.”
 Cz. Miłosz, *Nadzieja*, z tomu *Świat (Poema naiwne)*, Warszawa 1943.

Reading Jolanta Dylewska's *Po-lin*

This reading of is an attempt to determine authorial intentions of Jolanta Dylewska through recognition of the means she employed to bring back to life on the screen the lost world of Jews that had been living in Poland for centuries. Dylewska's intention was primarily to express the sense of loss and to convey this feeling in viewers. It is accomplished through the process of externalization of this lost world, creation of emotional memory, visualization and evoking of the value and beauty of this destroyed culture, created in.