

Eksperymentowanie i doznawanie straty

(Auto)biograficzne filmy eksperymentalne
Abrahama Ravetta

TOMASZ ŁYSAK

Literackie i autobiograficzne teksty poświęcone drugiemu pokoleniu ocalałych z Zagłady przyczyniły się do utrwalenia pewnego modelu pisania o przeszłości przez potomków ocalałych. Są to teksty wypełniające imperatyw uzupełnienia luk w wiedzy o przeszłości i (lub) manifestowania własnych przeżyć, na których ekspresję brakowało nieraz miejsca w relacji z rodzicami. Nieocenioną rolę odegrał komiks *Maus* Arta Spiegelmana, zarówno jeśli chodzi o dyskusję nad formacją psychologiczną w odniesieniu do zapośredniczonej traumy, jak i rozważania estetyczne nad przemianami w reprezentacji Zagłady. Poza nielicznymi tekstami napisanymi w kontekście amerykańskim niewiele mówiło się do tej pory o filmowej rejestracji doświadczenia drugopokoleniowego, a krytyczne teksty skupiały się zazwyczaj na tradycyjnych filmach o łatwej do wyodrębnienia strukturze narracyjnej. Wystarczy wspomnieć o *Children of Job. American Second Generation Witnesses to the Holocaust* Alana L. Bergera¹ zainteresowanego głównie teologicznymi implikacjami ocalenia dla spóźnionych świadków (również w odniesieniu do filmów Abrahama Ravetta). Niniejszy artykuł wskaże na nie mniej istotny problem eksperymentalnego podejścia do filmowania traumy. Poza Ravetem – bohaterem tego szkicu – warto wspomnieć o instalacji wideo Piera Martona *Say I'm a Jew* (1985, później pokazywanej w pomieszczeniu przypominającym wagon bydlęcy w ramach wystawy *Witness and Legacy*²) zrealizowanej w konwencji „gadających głów”. Potomkowie ocalałych urodzeni w Europie opowiadają, po emigracji do Stanów Zjednoczonych, o doświadczeniu dorastania w środowisku, gdzie niechęć wobec Żydów nie zanikła. Innym przykładem eksperymentalnego podejścia do tematu jest dziesięciominutowy dokument *This Unfamiliar Place* (1992) Evy Ilony Brzeski, gdzie odmowa powrotu do doświadczeń z przeszłości – wyrażona wprost przez ojca – zostaje poddana tematyzacji.

Ravett³ zrealizował serię filmów dokumentalnych o losach rodziny w czasie Zagłady oraz jej spóźnionych echach: *Thirty Years Later*, *Half-Sister*, *Tońcia*, *Everything's for You*, *The March*, *In Memory* oraz *Lunch with Fela*. Filmy są owocem wieloletniej rejestracji, mimo iż czasami ukończone produkcje są relatywnie krótkie. Dwa filmy z wyżej wymienionych nie zostaną omówione w tekście: *Thirty Years Later* – gdyż został wycofany z dystrybucji i jest niedostępny, oraz *In Memory*, ponieważ brak w nim elementów (auto)biograficznych⁴. Moja analiza dzieł Ravetta skoncentruje się na zależności pomiędzy formalnym ekspe-

rymentem, doświadczeniem (zarówno bezpośrednim, jak i zapośredniczonym) oraz estetycznych skutkach przykładania innowacyjnej formy audiowizualnej do reprezentacji opóźnionych wspomnień i doświadczenia Zagłady.

Jak duch – Tońcia

Impulsem do powstania *Half-Sister* (1985) było odnalezienie fotografii siostry Ravetta. Zarówno matka, jak i ojciec założyli rodziny przed wojną, lecz tylko oni zdolali przeżyć. Dobrze zachowana fotografia staje się obiektem oględzin: w wewnętrznym montażu kamera wyodrębnia nogi dziewczynki stojącej na krześle, jej twarz, by w końcu pokazać twarz pod kątem, tak jakby nie mogła się zmieścić w kadrze. Następnie obraz twarzy zostaje wielokrotnie nałożony na obraz koperty z odręcznie wypisanym adresem Ravetta. W ten sposób wizerunek zostaje przekształcony w wiadomość skierowaną do filmowca, a on – jako adresat wiadomości – jest zobowiązany udzielić odpowiedzi na wezwanie. Odpowiedź przybiera dwie formy: rozmowy z matką wspominającą córkę (starania, by zapewnić jej schronienie w zamian za chleb dany oberce w Płaszowie oraz bezradność, gdy Niemcy zgromadzili wszystkie dzieci w jednym baraku i wywieźli je, pozbawiając matki szansy na ostatnie spotkanie lub dołączenie do transportu) oraz wizualnej rekonstrukcji życia, jakie mogłaby prowadzić, gdyby nie Zagłada. Żona artysty, przyjaciele i córka⁵ „odgrywają” utracone możliwości – film jest niemy, nienarracyjny (poza krótkim fragmentem, kiedy Fela mówi o obozie i o tym, jak straciła tam córkę). W kolejnej scenie widzimy matkę i syna przeprowadzającego wywiad o zamordowanej siostrze. Fragmenty filmu ukazujące członków rodziny oraz przyjaciół zaprzątniętych mniej lub bardziej banalnymi czynnościami zostały zmontowane bez komentarza. Banalność życia stoi w opozycji do pozbawionej żyjących świadków śmierci siostry, z drugiej strony – oddzielenie dziecka od matki pozwoliło przeżyć tej ostatniej. Przedwcześnie odebrana siła życiowa Tońci może zostać pokazana jedynie jako konthistoria, w której bliscy wypełniają przestrzeń widzenia zamiast niej. Ich obraz to oznaka nostalgii, lecz także komentarz dotyczący obrazowania tych, którzy odeszli. Ravett zdecydował się podkreślić bliskość nieobecnych, szczególnie utraconej siostry, skupiając się na żywych – uzyskał relację o odebraniu jej matce oraz wplótł pamięć o niej w sieć bliskich osób.

W tym odczytaniu film jest eksperymentalnym odczynianiem braku wiedzy o siostrze. Jej status jako w połowie siostry (*half-sister*) nie wynika wyłącznie z faktu, że miała innego ojca, lecz z tego, że Ravettowi nie było dane spotkanie z nią ani poznanie przez rodzinne opowieści. Bez wątpienia żaden film nie wskrzesi zamordowanej siostry, lecz w ten sposób można podkreślić bliskość pomiędzy reżyserem (urodzonym w 1947 roku w Polsce) a siostrą – ofiarą Zagłady (co więcej, gdyby nie wojna, Ravett nie mógłby się urodzić). Uderza nacisk położony przez Ravetta na powojenny materiał filmowy w celu zasygnalizowania możliwości odebranych siostrze. Idąc za intuicją Katji Garloff⁶, można uznać, że wizualna rekonstrukcja pełni tu rolę projekcji alternatywnej (*sideshadowing*) przeciwstawionej katastroficznej wyobraźni, zgodnie z którą siostra była nieodwołalnie skazana na Zagładę.

Dokumentalista korzysta z materiałów archiwalnych z warszawskiego getta przedstawiających dzieci maszerujące z krzesłami na głowach, aby przywołać

wspólny los siostry i innych żydowskich dzieci, jednakże przywołanie przeszłości nie jest bynajmniej jedynym celem tego zapożyczenia. Z drugiej strony, ucieka się do kontrhistorii, wydobywając utracone szanse. Tym samym symbolicznie wymazuje zniszczenie, przyzywa siostrę z krainy zmarłych, lecz nie jako nieszczęsną ofiarę nazistowskiej nienawiści do Żydów. Symboliczne odczynienie śmierci zwraca uwagę na pustkę po przedwcześnie zakończonym życiu.

Filmy Ravetta są oparte na sile obrazu – brakuje w nich muzyki, a głosy filmowca i jego rodziny są nagrywane wraz z hałasem dochodzącym spoza kadru. Co więcej, styl przeprowadzania wywiadu może się wydawać mało delikatny, gdyż Ravett bezustannie sonduje pamięć matki kolejnymi pytaniami: kiedy ta zaczyna płakać, zadaje kolejne pytanie, następuje jednak cięcie i nie poznajemy odpowiedzi. Dopiero z filmu *Tońcia* (1986) dowiadujemy się, że powyższa scena została zaczerpnięta z 13-minutowego dokumentu nakręconego w jednym ujęciu – wywiadu Abrahama z Felą o losie Tońci. Fela szybko uspokoiła się i podjęła narrację. Jednakże natarczywość pytań Abrahama jest istotnym czynnikiem kształtującym wywiad, gdyż nieustannie jej przerywa, domagając się uściślenia nazw miejscowych, dat oraz nazw własnych. Wywiad rozpoczyna się od przypomnienia imienia córki w odpowiedzi na pytanie Abrahama. Pytania nie są przejawem niezdrowej ciekawości; nadają kształt wywiadowi, wymuszając pewien rytm.

Opowieść o uwięzieniu Feli w obozie koncentracyjnym w Płaszowie, po likwidacji krakowskiego getta, daje Abrahamowi wiedzę o omijaniu niemieckich zakazów. Matki zostały oddzielone od dzieci zakwaterowanych w innej części obozu, lecz dzieci udawało się przemycać. Jednakże po selekcji wszystkie kobiety, które uznano za niezdadne do pracy, zostały zgromadzone w jednym baraku, po czym wysłano je wraz z dziećmi do Auschwitz. Więźniarki wybrane do pracy zgłosiły się na ochotnika do transportu, lecz nie udzielono im na to zgody. Kiedy w końcu Fela znalazła się w Auschwitz, dowiedziała się, że wszyscy z transportu z Płaszowa zostali zabici tuż po przyjeździe. Ten dokument dzieli pewne cechy z innymi filmami Ravetta (nacisk na materialność medium, pozostawienie technicznych szczegółów, takich jak obraz Abrahama klaszczącego przed obiektywem), różni go jednak to, że narracja biegnie nieprzerwana przez montaż. Tym niemniej powtarzające się pytania podważają możliwość reprezentacji.

Opóźnienie rozumienia – *Everything's for You*

Trwający 58 minut dokument *Everything's for You* (1989, *To wszystko dla Ciebie*) jest poświęcony pamięci ojca artysty, Chaima R. Ravetta. W sekwencji otwierającej film zostają wymienione trzy imiona ojca: Chaim (jak nazywano go kiedyś w Polsce), Heniek (jak nazywała go Fela) oraz Herbert (jak mówiono na niego w Stanach Zjednoczonych). Wielość imion wskazuje, że jego biografia wymuszała emigrację oraz porzucanie tożsamości. Przyjmowanie oraz odrzucanie imion odnosi się do pełnego wyrw życia: pierwsze imię odzwierciedla przedwojenne życie, czułe zdrobnienie Heniek przywołuje rodzinę, którą założył po Zagładzie, a trzecie imię konieczność amerykańskiej.

W pierwszym, czarno-białym ujęciu widzimy Chaima-Henka-Herberta siedzącego bez koszuli, wypytywanego zza kamery przez Abrahama o rodzinę założoną przed wojną (patrzmy na niego w zbliżeniu). Ta scena nasuwa skojarzenia,

że bezbronność ojca została obnażona, lecz, jak się wydaje, tak zazwyczaj zachowywał się w domu. Przyznaje, że przed wojną miał żonę i dwoje dzieci: córka miała 11 lat, a syn 8. Całą wojnę spędził w łódzkim getcie.

Chaim siedzi w milczeniu oświetlony naturalnym światłem wpadającym przez okno, gdy syn raz po raz prosi, by otworzył się i opowiedział o przeszłości: *Ojcie, chcę z Tobą porozmawiać. Gdzie jesteś?* Powtarzające się pytania pozostają bez odpowiedzi – topografia pamięci ojca to terytorium niezaznaczone na żadnych mapach, chronione przed ciekawością syna. Powracające pytania są zadawane w jidysz i pojawiają się na ekranie jako angielskie napisy. Rozmowa ojca z synem odsyła do językowego braku równowagi: syn upiera się, by mówić do ojca w jidysz, aby ułatwić wyznania, podczas gdy ten zwykle woli mówić po angielsku, mimo że jego kompetencja językowa utrudnia mu jasne wyrażenie myśli. Ponadto, jak przekonujemy się z opóźnieniem, pytania kierowane do zarejestrowanego na filmie obrazu ojca zadawane są już po jego śmierci. Ściana milczącego cierpienia broniła dostępu do psyche rodzica, barierą była także przemoc, jakiej doznał i jaką wyrządził. Wspomnienie kary cielesnej wymierzonej synowi⁷ otwiera drzwi do rozwiązania tajemnicy.

Z obrazem milczącego ojca zostaje zestawiona animacja – mężczyzna bijący chłopca jest powstrzymywany przez kobietę. Zdajemy sobie sprawę, że kara zostaje wymierzona za popsucie zamka, lecz jej surowość przekracza miarę w odniesieniu do zachowania chłopca: *Popsulem zamek, tato. Dlaczego biłeś mnie tak mocno? Powiedz mi!* Jak się wydaje, żadna odpowiedź nie usatysfakcjonowałaby syna, ponieważ nie sposób już odtworzyć uczuć Chaima. Wspomnienie bicia odcisnięte w psychice syna przekształciło się w symbol niedostępności i niemożności zrozumienia ojca. Co więcej, pytania nie mają odpowiedzi, gdyż ojciec zmarł, pozostawiając syna z nierozwiązanymi konfliktami, a brak rodzica obciąża go odpowiedzialnością za wypełnienie luk w wiedzy. Postrzega swoje dziedzictwo jako wezwanie do zaopiekowania się przeszłością, bez względu na możliwość odtworzenia wydarzeń.

Sara Horowitz⁸ interpretuje animację o złamanym kluczu jako symboliczne przedstawienie dostępu do pamięci ojca. Jednakże Horowitz przeoczyła fakt, że syn jest zarówno obwiniany, jak i obwinia się o złamanie klucza (nieświadomie wyczuwa, że sam spowodował milczenie ojca). Dopiero później, gdy dowiaduje się, że ojciec stracił przedwojenną rodzinę i gdy sam zostaje ojcem, zyskuje wgląd w milczenie przepełniające życie Chaima. Dlatego scena bicia może zostać odczytana jako kara za porażkę zrozumienia przeszłości pomimo podejmowanych wysiłków. Co więcej, gdyby dosłownie rozumieć stwierdzenie Horowitz, złamanie klucza wskazuje na niebezpieczeństwo majstrowania przy przeszłości (tym samym z perspektywy czasu rodzicielska przemoc jest splątana z poczuciem winy po poruszeniu czułej struny w psychice ojca). Powyższa scena dramatyzuje opór ocalałego wobec drugopokoleniowego projektu historycznego – który w tym przypadku przybiera gwałtowną formę – lecz z drugiej strony wywołuje chęć przezwyćżenia.

Horowitz stawia słuszną diagnozę, pisząc o czarno-białym obrazie filmowca biorącego prysznic wraz z kilkuletnim synem (który odziedziczył imię Chaim po dziadku)⁹. Wskazuje na dwa możliwe odczytania tej sceny: po pierwsze, intymna relacja pomiędzy mężczyznami w rodzinie (ojciec uczy syna, na czym polega

bycie mężczyzną), a po drugie, natrętne skojarzenie z pułapką fałszywych pryszniców w obozach (przez to skojarzenie tworzy się więź międzypokoleniowa, a mężczyźni w rodzinie poznają się dzięki pamięci o zbrodni). Ten odważny zabieg (wizualne reprezentacje komór gazowych stanowią tabu dla większości filmowców) osłabia śmiertelny potencjał tej sceny; nawet jeśli w przeszłości takie obrazy symbolizowały śmierć Żydów, teraz można je przekształcić w afirmację życia. Tym niemniej nie sposób wykluczyć lub zbagatelizować skojarzeń z koszmarem i traumą.

Animacje przedstawiające dzieciństwo dokumentalisty wyrażają pragnienie przemiany życia w obraz. Innymi słowy, animacje skracają dystans do narracji rodzica, która łączy w kadrze obecność mówiącego z głosem. Audiowizualne świadectwo jest zarezerwowane dla wypowiedzi Chaima. Ten zabieg nie pomniejsza wagi wspomnień z dzieciństwa Abrahama – zmiana trybu przedstawienia rzuca światło na różnicę pomiędzy bezpośrednim i pośrednim doświadczeniem przeszłości. Wykorzystanie animacji zaznacza ułomność filmowego obrazowania w odniesieniu do przemocy doświadczonej przez dokumentalistę w dzieciństwie. Co więcej, wizualne zapośredniczenie oddaje namysł nad przemocą w rodzinie – w oczach dziecka bicie było nie do pojęcia, a jego związek z przeszłością został dostrzeżony dopiero po czasie. Ojciec jest zagadką, łącząc w sobie cechy ofiary i prześladowcy (mimo że te dwa aspekty są absolutnie nieporównywalne, z dziecięcego punktu widzenia przemoc doświadczona przez ojca w żaden sposób nie usprawiedliwiała krzywdy wyrządzonej dziecku). Dziecinne rysunki wskazują na trwałość problemów wywołanych przez to wydarzenie. Pytania z przeszłości nie chcą odejść.

Film porzuca linearną chronologię, w szczególności w odniesieniu do śmierci Chaima – najpierw widzimy rodzinę Abrahama przy stole wraz z Felą, a dopiero później obiekty ojca dotyczące wyboru byłej dziewczyny. Starł się odwieść syna od związania się z nie-Żydówką. Abraham zapytał, czy zabolęła go wiedza o chęci złamania tradycji zawierania małżeństw wyłącznie pomiędzy wyznawcami judaizmu. Chaim stwierdził, że taki miły chłopak jak Abraham powinien znaleźć równie miłą dziewczynę. Podkreślił, że nie mógłby być z inną kobietą niż Fela i przechwalał się, że mógł mieć dziesięć innych kandydatek na żonę, lecz koniec końców pobłogosławił syna: *Niech Cię Bóg błogosławi. Jestem szczęśliwy*. Opór przed nie-Żydami nabiera innego wymiaru, gdy weźmiemy pod uwagę niebezpieczeństwo wydania Żydów Niemcom przez Polaków. Taki los spotkał siostrę Chaima za sprawą polskich donosicieli. Z tą wiedzą inaczej patrzymy na warunkową akceptację wyboru syna; to wojna wzbudziła nieufność w stosunku do gojów jako potencjalnie niebezpiecznych.

Druga animacja odnosi się bardziej szczegółowo do zależności pomiędzy przeszłością ojca oraz jej echem – Chaim wypycha się do kolejki. Abraham pyta: *Czy pamiętasz, że nie mogłeś poczekać? Nawet tego nie pamiętasz?* Po długiej pauzie pada odpowiedź: *Gdybyś wiedział, ile znaczył dla mnie jeden ziemniak, wtedy zrozumiałbyś*. Synowi brak doświadczenia mieszkańców łódzkiego getta, lecz dzieli z ojcem doświadczenie ojcostwa. Odkrycie zdjęć rodziny ojca sprzed wojny zmienia podejście Abrahama do ojca: *Mam teraz dwójkę dzieci. Tak jak Ty. Powiedz, dlaczego nigdy mi nie mówiłeś, że miałeś dzieci?* Jednakże rozpoznanie wspólnoty doświadczenia następuje dopiero pośmiertnie, gdy komunikacja działa

tylko w jedną stronę, jako pytania, które można podjąć w introjekcji. Tym samym film podejmuje pracę żałoby¹⁰, wypełniając zadania niedokończone w momencie śmierci rodzica. Głos nieżyjącego ojca pozostaje echem w psychice syna, lecz także objawieniem się ducha zarejestrowanego na taśmie filmowej. Dlatego animacje mogą być postrzegane jako nadejście Lacanowskiego Realnego (ojca załapała fala odegranej traumy, podczas gdy syn nie miał pojęcia, czemu przypisać niezrozumiałe zachowanie rodzica) oraz manifestacją życzenia Abrahama, aby przeniknąć tajemnicę pragnienia ojca, odpowiedzieć na pytanie: *Che vuoi?*¹¹ Po śmierci figura rodzica nie stała się bardziej przejrzysta.

Nieobecność Chaima nie osłabia natrętnych pytań: kiedy żył, odrzucił prośbę, by nauczyć Abrahama szycia (tak zarabiał na życie). Co więcej, ukrył fakt, że przed wojną miał rodzinę. Jim Lane celnie komentuje to uderzające przeoczenie; pod koniec filmu Chaim zaczyna mówić do jednego z członków ekipy o życiu przed Zagładą: *Panie Ravett, rozmawiałem z Abrahamem i on powiedział, że miał Pan rodzinę przed wojną. Czy może mi Pan coś o nich powiedzieć? Chciałbym się dowiedzieć, kto był w rodzinie i czegoś o nich*. Chaim odpowiada z wahaniem: *Ożeniłem się w 1921*¹² – film urywa się w tym miejscu, lecz Lane sugeruje, że to tylko początek autobiograficznej opowieści podporządkowanej prawom linearnej chronologii. Według krytyka jest to znak trudności napotykanych przez twórcę autobiograficznego dokumentu, gdyż często członkowie rodziny są bardziej skory do powierzania sekretów obcym niż krewnym¹³. Fela nie podziela niechęci Chaima do mówienia – opowiada nie tylko o swoich doświadczeniach, lecz przekazuje Abrahamowi wiedzę pozyskaną niegdyś od męża. Interakcja pomiędzy jej darem narracji oraz przenikliwymi pytaniami syna jest sednem filmu *The March*.

Maszerując bez końca – *The March*

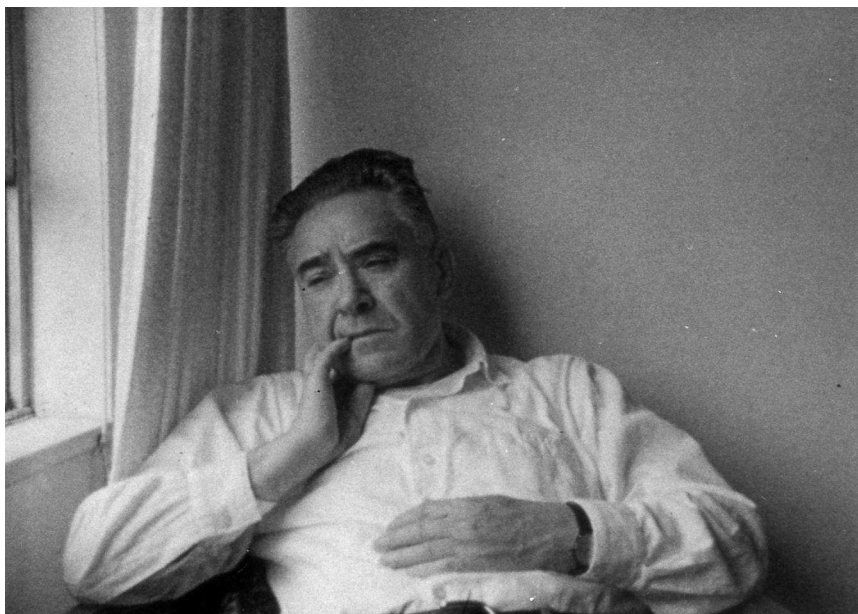
*The March*¹⁴ to kolejny długotrwały projekt, w którym Ravett pokusił się o odkrywanie natury pamięci ocalenia, przeprowadziwszy serię wywiadów z matką. Materiał został zarejestrowany w latach 1984-1997 i ujmuje (w formie eksperymentalnego dokumentu) upływ czasu oraz jego oddziaływanie na kształt pamięci. Proces starzenia się wychodzi na pierwszy plan zarówno jako inherentna cecha medium filmowego, które pozwala na utrwalenie wielu planów czasowych, a także jako pułapki coraz słabszej pamięci (lub odmowy powrotu do przeszłości). Filmowiec przyznaje: *Rejestrując serię wywiadów przeprowadzonych z matką w ciągu trzynastu lat (1984-1997), za każdym razem zadawałem to samo pytanie: „Mamo, co pamiętasz z marszu?” Złożoność jej odpowiedzi, dający się zauważyć ciężar emocji przy każdej odpowiedzi oraz towarzyszący im portret starzenia się tworzą rdzeń tego dwudziestopięciominutowego filmu*¹⁵.

Z punktu widzenia teorii gatunków jest to film domowy, lecz nie ma wątpliwości, że zostają w nim złamane granice gatunkowe. Nie cofa się przed pokazywaniem negatywnych aspektów przeszłości, skupiając się na drażliwych momentach rodzinnej historii, w szczególności na stanie zdrowia Feli po wylewie (gdy leży w szpitalu z przewodami respiratora sterczącymi z nosa).

Film zestawia narrację historyczną (rozpoczyna się od cytatu z *History of the Holocaust* Martina Gilberta o marszach śmierci z Auschwitz do innych obozów) z pracowitym odkrywaniem matczynej pamięci stymulowanej przez pytania

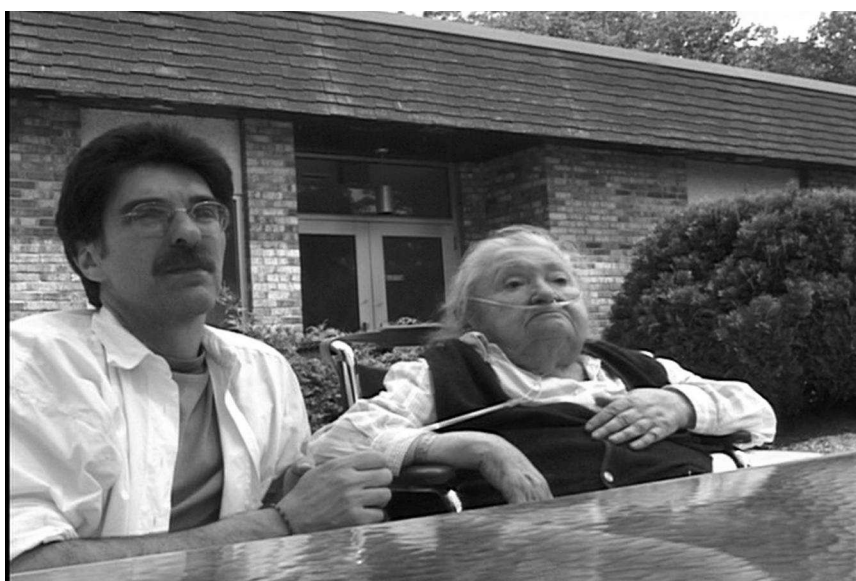


Toñicia, siostra Abrahama Ravetta – *Half-Sister* (1985)



Chaim Ravett przy oknie – *Everything's for You* (1989)

Abraham i Fela Ravett – *Lunch with Fela* (2005)



filmowca powtarzane przez lata przed kamerą. Ten zabieg jest bardzo istotny, gdyż historia marszów śmierci opiera się na relacjach ocalałych. Z drugiej strony, narracja historyczna kojarzona jest z obiektywizmem i dlatego może służyć za tło jednostkowej pamięci o przeszłości (nawet jeśli, jak to się często dzieje w odniesieniu do Zagłady, zależy od subiektywnej pamięci). Ravett wyjmuje słowa z opowieści matki i nakłada je na ekran jako napisy. Pospolite przedmioty, jak drewniaki („trephes” przez pomyłkę wzięte za polskie słowo) zasługują na wzmiankę, gdyż odegrały ważną rolę w ocaleniu.

Dokumentalista nigdy nie pojawia się w kadrze, jednakże od czasu do czasu słyszymy jego głos zza kamery, gdy przeprowadza wywiad z matką, ustalając szczegóły jej losów. Podczas pierwszego opowiadania historii Fela mylnie przedstawia chronologię marszu (natychmiast jednak poprawiając nieścisłości dotyczące trwania marszu). Pojawia się także problem tłumaczenia, gdy Abraham nakłania ją do rozmowy w jidysz, zakładając, że będzie bardziej naturalnym medium historii. Spotyka się z oporem, gdyż Fela nalega na używanie angielskiego (w odróżnieniu od Chaima, który nie bronił się przed rozmową w jidysz). Janet Walker traktuje sugestię Ravetta dotyczącą wykorzystania jidysz w filmie jako kolejną warstwę zapośredniczenia dla widzów, praktykę wyobcowania¹⁶.

Film został zarejestrowany na kolorowej i czarno-białej taśmie w technice typowej dla *cinéma vérité*: przy użyciu naturalnego światła i synchronicznego dźwięku pomimo niesprzyjających warunków (w segmencie nagrany w 1989 roku widzimy Felę w ogrodzie przylegającym do drogi – odgłosy samochodów zakłócają opowiadaną historię). Ponadto Ravett zachował inne elementy usuwane zazwyczaj z filmów dokumentalnych: obraz ustawiania synchronizacji dźwięku przez matkę, która mówi *test, 1, 2, 3* (segment z 1986 roku)¹⁷, klaskania przed obiektywem (segmenty z lat 1989 i 1991) lub ustawiania mikrofonu przed nią w polu widzenia obiektywu (w 1993 roku – Fela nic nie mówi w tym ujęciu). Dokumentalista skupia uwagę na materialności medium, podkreślając autoreferencyjność filmowania.

Fela nie wyraża sprzeciwu wobec rejestracji filmowej aż do połowy lat 90., kiedy wyczerpała się jej cierpliwość: *Nie pytaj mnie więcej, bo źle się z tym czuję*. Trudno powiedzieć, czy ma na myśli konkretny dzień w 1993 roku, czy ogólne wyczerpanie wspomnieniami wojennymi. To zmęczenie można przypisać upływowi czasu oraz chęci pozostawienia niektórych wspomnień za sobą, a także (lub) natarczywości zapisu filmowego. Walker przypuszcza, że opór wobec filmowania stał się czynnikiem przedłużającym produkcję filmu, ponieważ, pomimo powtarzania pytań, filmowiec nigdy nie uzyskuje satysfakcjonujących odpowiedzi¹⁸.

Zestawienie różnych segmentów materiału filmowego tworzy nawarstwiająca się opowieść o marszu w stronę wyzwolenia (przez amerykańskich żołnierzy). Tryb odkrywania tej historii przypomina sposób, w jaki dzieci ocalałych poznawały przeszłość rodziców: ze strzępków informacji, rzadko występujących w formie szczegółowej relacji o ocaleniu lub bogatej w szczegóły historii życia. Z drugiej strony, powtórzenia są dowodem wagi tematu, który wymaga kolejnych podejść i nigdy nie może zostać wyczerpany. Co więcej, nie sposób przecenić roli powtarzania historii w uzyskiwaniu tożsamości przez dzieci.

Filmowiec nie zawahał się użyć bardzo intymnych fragmentów narracji Feli. W ujęciu z parku, gdzie siedzi na wózku inwalidzkim, matka Abrahama opowia-

da o porodzie. Szokuje otwarte podejście do medycznej strony aktu oraz powikłań wynikających z braku konsultacji z lekarzem (tłumaczy, że nigdy porządnie nie zszyto jej pochwy i w związku z wrażliwością „tego miejsca” *tak często musiała chodzić do toalety*). Struktura kadru jest bardzo wymowna: kamera przechodzi od obrazu parku do obrazu siedzącej Feli tylko po to, żeby powrócić do pustego krajobrazu. Formalne aspekty fotografii wskazują na nieuchronnie zbliżającą się nieobecność. Z drugiej strony, odniesienie do intymnych doznań cielesnych potwierdza obecność Feli. Tym samym jej życie nie jest abstrakcyjną ideą, lecz doświadczeniem cielesności. Segment z 1993 roku, rozpoczynający się od obrazu pustego fotela filmowanego kamerą na statywie – Fela siada w nim dopiero po chwili – to inny przykład gry z nieobecnością.

Długotrwała obserwacja może być postrzegana jako przygotowanie na nieuniknione: chwilę, kiedy głos matki będzie jedynie nagraniem filmowym lub częścią pamięci syna. Wraz z upływem czasu Fela traci zdolność opowiadania swoich losów (w 1997 roku ze względu na dolegliwości po wylewie nie pamięta szczegółów wyzwolenia i prosi o zwolnienie z ciężaru powtarzania tej historii). Co więcej, zwraca się do wnuka z testamentem, który nie zawiera przykazania pamięci o wojennych przeżyciach, lecz zachowania tożsamości i bycia „menschem”. Prawdopodobnie uznaje oczywistość traumy z przeszłości i nie czuje potrzeby przypominania o niej. Tym niemniej Abraham nie cofa się przed pobudzaniem pamięci pytaniami z offu (ekran jest wtedy czarny) o marsz: *Mamo, czy pamiętasz jeszcze coś o marszu?* Jako że głos Feli jest bardzo słaby, odpowiedź jest powtórzona jako napisy na ekranie: *Nie, nie chcę o tym mówić*. Dodaje: *Dosyć synu. Masz już tego dosyć. Jak to mówią po niemiecku, angielsku... „przedobrzyć”. Dopiero co miałam wylew – czy muszę pamiętać? Pomyśl o tym!* Abraham przytakuje: *Dobra. Zapomnijmy o tym*. Wywiad wkroczył w fazę liminalną, ponieważ nie spełnia już pierwotnych celów, a kształt projektu zostaje zmieniony przez psychofizyczną kondycję świadka. W segmencie z roku 1998 na ekranie pojawiają się polskie słowa wraz z angielskimi – co podkreśla konieczność translacji, powrotu do języka, w którym przeżywano wydarzenia (co nie jest jednoznaczne z dotknięciem źródła traumatycznej historii).

Tytuł filmu nie odnosi się wyłącznie do pierwotnego doświadczenia marszu śmierci, przez które przeszła Fela, lecz stanowi komentarz do założeń artystycznych projektu. Tym razem bez późniejszej wiedzy o wyzwoleniu, które miało miejsce w przeszłości (jednakże Fela była wtedy tak wycieńczona, że z trudem potrafi coś sobie przypomnieć). „Maszerowanie”, mimo że polega na oddalaniu się od przeszłości oraz pociąga za sobą utratę zdolności jej przywołania, jest postrzegane jako proces o niepewnych owocach. Co więcej, dla Feli „marsz” to seria deprivacji – ograniczenie możliwości poruszania się oraz zaniki pamięci. Michelle A. Friedman podkreśla: *„The March” wydaje się rozwarstwiać czas zamiast spletać go. Przy użyciu powtórzenia jako podstawowej strategii narracyjnej w filmie Ravett określa „podstawowe przemieszczenie” Holocaustu jako „opóźnienie” oraz proponuje spojrzenie na niego jako „marsz czasu” – marsz w przyszłość, który oddala, rozmywa i utrudnia postrzeganie wydarzeń z przeszłości*¹⁹.

Pozwolę sobie użyć celnego wyrażenia Emily Miller Budick: *wymuszone wyznania*²⁰ i przyłożyć je do strategii odkrywania zastosowanych przez Ravetta. Krytyczka stawia istotne pytania dotyczące nieuniknionych kosztów skutecznej

terapii podjętej w sztuce w odniesieniu do komiksu Arta Spiegelmana: „*Maus*” jest bez wątpienia wyjątkowym osiągnięciem artystycznym. Jednak koszt tej skutecznej terapii dla syna oraz być może dla czytelników, którzy identyfikują się z nim, to upokorzenie ojca oraz odkrycie tajemnic, o których zachowanie prosił syna. Każda psychoanaliza wydobywa tajemnice i to właśnie dlatego dyskrecja jest jedną z cech relacji psychoanalitycznej. Powinny również istnieć zasady odnoszące się do praw pacjenta (w odróżnieniu od analityka) do swobodnego ujawnienia, szczególnie gdy wyznane tajemnice nie są – a w nieunikniony sposób nie mogą być – jego własne. Jeśli chodzi o dziedziczenie przeszłości w tej czy innej formie, problem jest zarówno społeczny, jak i prywatny czy osobisty²¹.

Zamierzenie Ravetta polega na dosłownym i metaforycznym obnażeniu bolesnych odbić przeszłości – zarówno we własnym życiu, jak i w życiu swoich bliskich. Filmowiec ujawnia dwulicowość (*bigotry*) Chaima, jak Jim Lane nazywa stosunek ojca do możliwości małżeństwa poza wiarą, jest nieustępliwy w rejestracji utraty zdrowia przez matkę oraz chęci do powrotu do przeszłości oraz, *last but not least*, w skrupulatnym badaniu własnej rodziny i nagiego ciała w *Everything's for You*. Te strategie ujawniania spotykają się zarówno ze zgodą, jak i protestem wobec spełnienia prośby: bez wątpienia otwartość na wypytывanie różni rodziców. Pojawienie się na ekranie nie może być brane za bezwarunkową zgodę na strategię ujawniania, gdyż sami też czegoś pragną. Jest to uderzające w scenie, kiedy Chaim mówi o pułapkach małżeństw mieszanych – powstrzymuje się, żeby nie zdradzić własnych uprzedzeń oraz ukrywa je pod pozorem troski o syna.

Niemożliwa do przeoczenia obsesja na punkcie czasu ma dwa źródła: eksperymentalne podejście do filmowania oraz zapośredniczoną relację do pamięci Holocaustu. Obserwacja ocalałych dowodzi, że pamięć o katastrofie, mimo że trwała i dotkliwa, nie jest odporna na działanie czasu. Co więcej, pamięć jest dostępna dla drugopokoleniowego dokumentalisty głównie przez narrację oraz artefakty, takie jak fotografie traktowane jako rekwizyty wyzwalające świadectwo. Z drugiej strony, Rivett nie waha się uzupełniać istniejących źródeł animacjami, kiedy przepływ wspomnień wymaga przekształcenia własnej historii w audiowizualny zapis. Nacisk na rejestrację upływu czasu odzwierciedla eksperymentalne podejście do filmowania, lecz jest również formą negocjacji z przeszłością, oddalaniem się od niej, ale i poruszaniem wraz z nią. Ravett ceni zarejestrowany obraz, pokazując publiczności typowe resztki postprodukcyjne – w szczególności ujęcia ustawiające techniczne, dźwiękowe parametry filmowania. Ich waga polega na tym, że zarejestrowały „żywy obraz” matki i stąd zachowanie głosu i obrazu wydaje się inherentną cechą medium. Z drugiej strony, ulotność życia oraz kruchość starzenia się zajmują centralne miejsce w tym projekcie. Utratę głosu i obrazu²² pod koniec *The March* można postrzegać jako próbę przed nieuniknionym, możliwą dzięki medium filmowemu, przygotowanie na mający nadejść okres żałoby. Jednakże pomimo pesymizmu film świętuje obecność Feli wbrew słabnącym siłom i pogarszającemu się zdrowiu. Towarzyszenie matce z natrętną obecnością kamery jest znakiem lojalności, lecz także żądzy wiedzy skupionej na rozwiązywaniu zagadek z przeszłości. Historia rodziców to dla filmowca nieustannie punkt odniesienia, źródło inspiracji artystycznej.

Walker wprost odnosi się do dziedzictwa Ravetta, pytając: *Jakie jest dziedzictwo Abrahama jako syna urodzonego po wojnie, jako jedyne ocalałego od*

zagłady potomka swego ojca oraz człowieka, któremu nie wystarcza to, co wie o ojcu? ²³ Krytyczka komentuje również zwrot ku autobiografii w biograficznym przedstawieniu ojca (uważa również, że *The March* był bliższy biografii). Co więcej, niesamowity efekt nałożenia głosu Abrahama na obraz Chaima zmarłego przed kolejnym etapem produkcji filmu nie umknął uwagi Walker. W końcu podkreśla, że pomimo manifestowanej otwartości w wyciąganiu na światło dzienne intymnych szczegółów z życia, Ravett wycofał część biografii artystycznej z obiegu publicznego. *Thirty Years Later* opowiada o emocjonalnym i psychologicznym wpływie Holocaustu na dwoje ocalałych oraz wpływie, jaki to doświadczenie miało na ich relację z filmowcem, ich jedynym żyjącym dzieckiem ²⁴.

Cechą wyróżniającą filmy Ravetta jest nieufność wobec narracyjności. Nawet gdy najbliżej mu do oddania niezakłóconego, chronologicznego przebiegu narracji, jak to ma miejsce w *Tońci*, narracja potyka się, jest niekompletna, niewystarczająca, pozostaje w konflikcie z tym, co usiłuje przekazać. Tym samym eksperymenty Ravetta podważają przedstawieniowe roszczenia narracji, dowodząc, że całościowa relacja narracyjna jest poza zasięgiem. Z drugiej strony, eksperymentalną fragmentację można uznać za zasadne przedstawienie przeżytego doświadczenia po-traumatycznej dezorientacji ocalałych. Pourywane relacje z przeszłości znajdują odbicie w skomplikowanej-zamazanej chronologii (liczne *prolepsis* i *analepsis*) w *Everything's for You* czy powtarzalnym odpytywaniu w *The March*. Z perspektywy drugopokoleniowego filmowca zarzucenie linearnego przebiegu narracji również spełnia rolę przedstawienia – odbija sposób, w jaki zdobywał wiedzę o przeszłości przez liczne przełomy wiedzy-doświadczenia wymuszające zmianę podejścia do własnego dziedzictwa.

Ostatnie pożegnanie – *Lunch with Fela*

Ravett żegna się z matką w 59-minutowym dokumencie *Lunch with Fela* (2005), powracając, na pierwszy rzut oka, do technik eksperymentalnych stosowanych przez ostatnie 30 lat. Jednakże, jak postaram się dowieść, zmienia strategię, bawiąc się pragnieniem poznania konkretnych i szczegółowych odpowiedzi na zagadki napotymane przez publiczność. Technika patchworku, bliska brikolazowi, wiąże najrozmaitsze materiały: fragmenty starszych filmów, rozmowy z matką filmowane w szpitalu z kamery ustawionej na statywie, obrazy różnych przedmiotów, audycję radiową w jidysz, rysunki odzwierciedlające kadry z filmu, elektrokardiogram dokumentalisty etc. Tym, co odróżnia ten film od innych filmów Ravetta, jest autoreferencyjność zwrócona ku widzom oraz oparta na odgadywaniu luk w wiedzy publiczności dotyczących filmu oraz życia twórcy. Jednakże waga niektórych pytań może umknąć widzom nieobeznanym z twórczością Ravetta. Dwukrotnie pojawia się seria pytań z offu, uzupełniając obraz szarego tła: najpierw na wstępnym etapie dokumentu, a później w zakończeniu. Niektóre pytania odnoszą się do technicznych aspektów produkcji filmowej: *Jak była ustawiona kamera? Kto rejestrował sceny z matką? Skąd się wzięły te materiały?* – podczas gdy inne dotyczą filmowca lub innych osób w materiale: *Czy to twój ojciec siedzi obok matki? Gdzie się urodziłeś? Skąd jesteś?* Aczkolwiek odpowiedzialność za udzielenie odpowiedzi na te pytania spoczywa na widzach, rozpoznanie oraz włączenie do filmu nieuniknionych luk w wiedzy publiczności

rozszerza repertuar zastosowanych środków eksperymentalnych. Wyartykułowanie pytań antycypuje potencjalne rozczarowanie poznawcze wywołane przez film i nawet jeżeli pytania nie rozjaśniają pewnych problemów, skupiają na nich uwagę. Dlatego skomplikowana relacja pomiędzy doświadczeniem a jego zapośredniczeniem w medium audiowizualnym zostaje stematyzowana, a nacisk położony na autoteliczne oblicze filmowania.

Kluczowego wydarzenia filmu, to jest śmierci Feli, możemy się jedynie domyślać, gdyż Abraham nigdy wprost się do niej nie odnosi ani jej nie przedstawia. Rozmowa z przedsiębiorcą pogrzebowym dotyczy pośmiertnych formalności oraz kosztów pogrzebu – i to właśnie on dominuje rozmowę. Ravetta trudno nazwać świetnym narratorem – jego wypowiedzi w filmach ograniczały się do pytań w rozmowie twarzą w twarz z Felą lub poprzez strefę śmierci pomiędzy nim a Chaimem. Gdyby zabrakło informacji w napisach końcowych, nigdy nie odgadlibyśmy daty śmierci Feli (1998), o której się w filmie nie wspomina (mimo że pojawiają się inne daty – wśród nich urodziny Feli 9 listopada 1997 roku lub data przeprowadzenia badania kardiologicznego Ravetta). Tym samym film obiecuje zachować obraz żyjącego rodzica i to przyrzeczenie nie zostaje złamane.

Jednoznaczne odniesienia do Zagłady ograniczają się do powtórzenia dwóch scen z wcześniejszych filmów: krótkiego fragmentu wywiadu o oddzieleniu Feli od Tońci (z *Tońci* i *Half-Sister*) oraz fragmentu z *Thirty Years Later*, w którym Fela mówi o swoim ocaleniu (siedząc w parku na składanym krześle obok milczącego męża). W drugim fragmencie Fela zmagą się z hałasem hamującego pociągu, przyznając synowi prawo pytania o przeszłość: *Oczywiście, masz prawo wiedzieć*. Tym niemniej tożsamość mężczyzny siedzącego obok nie zostaje ujawniona; co więcej, w tym ujęciu odwraca wzrok od obiektywu (kolorowy rysunek przedstawiający siedzącą parę poprzedza cytat z dokumentu, który zapoczątkował całą serię – Chaim siedzi bokiem na rozkładanym krześle, odwracając się od Feli i unikając patrzenia w obiektyw). W innym fragmencie (również poprzedzonym rysunkiem) Fela wyjawia, co czuje po śmierci Chaima: *Tęsknię za twoim ojcem w każdej chwili*, dodając jednak od razu, że doświadczenie wdowieństwa nie jest rzadkie.

Lunch with Fela to nieoczekiwana koda cyklu, jako że ciężar zostaje przesunięty z prób odtworzenia napiętej przeszłości na wypowiedzenie *adieu*, pożegnanie, zgodę na odejście. Ten gest ma dwojakie znaczenie: rozpoznanie porażki prób odtworzenia przeszłości (respektowanie prawa sprzeciwu wobec dalszych pytań wyrażonego w *The March*) oraz zauważenie, że relacja z matką nie może się ograniczać do traumatycznych ech wojny. Innymi słowy Ravett próbuje uratować intymność wynikającą z odwrócenia ról – w tym momencie opiekuje się przykutą do wózka matką. Tym samym Ravett spełnia prośbę, aby powstrzymał się od pytań o przeszłość, zastępując je odkrytą na nowo intymnością codziennych spotkań. Z drugiej strony, maniera prowadzenia rozmów dorównuje niezgrabności w przeprowadzaniu wywiadu do *Tońci*, co uderza w scenie, w której Abraham towarzyszy matce podczas lunchu w szpitalu. Pyta ją o pogodę, nie dając czasu, by przełknęła ostatni kęs. Po chwili Fela wypomina mu to słabym, ledwie słyszalnym głosem. Aby uniknąć pomyłek, tekst zostaje powtórzony jako napisy na czarnym tle: *Myślałem, że cieszysz się z ochłodzenia, Mamo. – Abi, pozwól mi przełknąć*. Fela protestuje przeciw jednej z cech filmowania, tj. natarczywości

pytań, lecz nie przeciw filmowaniu jako takiemu (nie przeszkadza jej obecność kamery).

Możemy podejrzewać (po obejrzeniu całego filmu), że Fela odeszła, gdyż na początku Ravett nadzoruje opróżnianie mieszkania oraz rozmawia z przedsiębiorcą pogrzebowym. Mimo tych sygnałów Fela pojawia się w pozostałej części filmu. Z drugiej strony, dokument odrzuca linearną chronologię, celowo mieszając fragmenty niedatowanego materiału, gdzie jedynie wygląd Feli może być wskazówką przy datowaniu. Jednakże widzowie obeznani z dziełem Ravetta mogą mniej lub bardziej dokładnie umiejscowić obrazy na osi czasu. Potwierdza to tezę, że filmowiec jest wewnętrznym adresatem filmu, posiadając wiedzę przekraczającą horyzont wiedzy publiczności. Mimo to trudno go nazwać podmiotem wyposażonym w wiedzę, a luki, pominięcia i opóźnione ujawnianie ważnych informacji spełniają funkcję mimetyczną. Tak więc eksperymenty nasycają film przeżytym doświadczeniem, odchodząc od konwencjonalnej produkcji filmów opartej na łagodnym splocie obrazu i narracji. Ravett naprzemiennie uprzywilejowuje jedno lub drugie bądź podważa ich nieproblematyczny związek z rzeczywistością (stąd biorą się odgłosy dobiegające z tła, prawie niesłyszalne wypowiedzi, zamazane, powtarzające się lub nieobecne). Biorąc powyższe pod uwagę, chciałbym podkreślić, że eksperymenty podjęte przez Ravetta mają na celu reprezentację, odbicie, wskazanie na doświadczenie. Doświadczenie wymyka się prostemu wyrażeniu, opierając się na zagadce, nieudanej komunikacji, pomimo wielokrotnych prób jej nawiązania.

Technika brikolażu jest środkiem przekazywania uczuć niewyrażonych wprost przez filmowca. Nagranie programu radiowego w jidysz, dodane jako komentarz z offu do obrazu czarnego tła z angielskimi napisami, jest pożegnaniem matki spikera radiowego, która zmarła przed nagraniem. Program opowiada o chorobie i opuszczających kobietę siłach oraz odmowie przyjęcia tego do wiadomości przez syna. Mimo to dziękuje za listy wysłane przez słuchaczy po jej śmierci: *To wielkie pocieszenie usłyszeć, że dzieliliście matkę ze mną*. Widzowie filmów Ravetta są pełnoprawnymi adresatami tych słów, gdyż dzielił się nimi z Felą.

Pod koniec filmu pojawia się zdjęcie skrawka papieru ze słowami: *Tato, powiedz Babci, co robisz*. W następnym ujęciu widzimy wesele, które jest fragmentem wczesnego dokumentu Ravetta pod tytułem *After the Unveiling* (1981, *Po zdjęciu welonu*). Później jesteśmy świadkami ceremonii graduacji Sary (córkę Ravetta) w college'u oraz wycieczki z synem do San Francisco. Te skrawki życia to wiadomość dla Feli, której prawdopodobnie już nie ma. Nie bacząc na nieobecność, film eksperymentalny zwraca się do niej, wspominając jej oddanie rodzinie Abrahama. Ten otwarty zwrot wiąże się z eksperymentalnym odczynianiem śmierci, podstawiając liczne obrazy i należące do niej niegdyś przedmioty w miejsce braku (uwaga, jaką darzy się fizyczne, uchwytnie dziedzictwo, to powtórka zabiegu zastosowanego po raz pierwszy w *Everything's for You* w odniesieniu do Chaima). Dodatkowo ta sekwencja przywołuje na myśl zabieg z *Half-Sister* – różnica leży w fakcie, że wczesny film usiłował odtworzyć utracone możliwości, podczas gdy *Lunch with Fela* odmawia zaliczenia Feli w szereg zmarłych. Film ułatwia ekspresję tego uczucia.

Dwa napisy na czarnym tle doskonale charakteryzują strategię Ravetta: *Zachowaj wszystko* oraz *Widzisz, każdy fragment materiału jest przydatny*. Materiał

archiwalny jest przechowywany bez wyjątków, gdyż może się przydać w ostatecznej wersji filmu. Wartość zapisu leży w zachowaniu wyglądu ludzi i miejsc. W tym sensie produkcja filmu może być postrzegana jako introjekcja, konieczny element pracy żałoby, w którym utracony obiekt staje się częścią psychiki żałobnika, a jego brak zostaje częściowo odczyniony. Filmowanie jest bliskie pracy pamięci, gdyż przywołuje nieobecnego, w pewnej mierze wymazując dystans pomiędzy żałobnikiem a tym, za kogo odprawia się żałobę. Zachowanie śladów nie wyklucza żalu, lecz film jednoznacznie daje do zrozumienia, że odejście Feli w podeszłym wieku było darem, którego nie dostąpili jej krewni wskutek Zagłady. Powtarzające się odliczanie w kilku językach (niemieckim, polskim, rosyjskim etc.), zbliżenia zegarków przykuwają uwagę do upływu czasu jako naturalnego aspektu ludzkiego życia kończącego się śmiercią.

Wpisywanie Feli w film odbywa się za pośrednictwem rozmaitych mediów, m.in. jako głos (w rozmowie telefonicznej, w której Abraham przypomina jej, aby piła wodę, w innej, gdy jest na zabiegu i nie może podejść, a kiedy w końcu odbiera, Abraham obiecuje, że zadzwoni później) na czarnym tle. W zakończeniu filmu napotykamy nieobecny wzrok Feli skierowany wprost w obiektyw; nie mówi wtedy ani słowa. Widzimy, że jej obraz jest warty rejestracji i zachowania, nawet gdy nie może mówić.

Omawiana seria filmów oddaje problematyczne stosunki z rodzicami z wielu perspektyw: rozpoznanie strat poniesionych przez rodziców podczas wojny, wpływ traumatyzacji Feli i Chaima na wychowanie syna, pożegnanie z nimi, odkrywanie wojennych losów oraz zbudowanie im pomnika z celuloиду. Z formalnego punktu widzenia trudno wskazać jedną taktykę mimetyczną, gdyż zmieniają się one z filmu na film. Jednakże eksperymentowanie nie wyklucza przekazu doświadczenia, wprost przeciwnie – wskazuje na niego, obrysowuje oraz usiłuje wyrazić.

Problem zidentyfikowania straty jest dla Ravetta pierwszorzędny, gdyż wyzwała przełom w emocjonalnym rozumieniu nieudanej komunikacji z ojcem. Co więcej, pozwala na oddanie hołdu zmarłym krewnym dzięki pracy kamery ożywającej fotografie oraz pogłębionym wywiadam z Felą. Eksperymentowanie pełni funkcję mimetyczną, gdyż Ravett próbuje oddać luki, nieadekwatną wiedzę o przeszłości, niedostatki autobiograficznego filmowania, rozziew pomiędzy własnym projektem i oporem rodziców. Poza tym omawiane filmy odzwierciedlają proces zdobywania wiedzy o tym, że przeniknięcie pragnienia Innego nie może się w pełni powieść, ponieważ wpisany jest w nie niedostatek. Pomimo zgody rodziców oraz ich współpracy pewne aspekty doświadczenia pozostają poza zasięgiem filmowca, częściowo ze względu na to, że rodzice unikali wyjaśnienia najbardziej bolesnych szczegółów swoich losów lub pomijali je. W znaczącym stopniu możliwość przekazywania doświadczenia traumatyzacji w medium wizualnym jest złudna, bez względu na wysiłek w nią włożony.

Ravett pełni w filmie podwójną rolę – biografa i modela; to role powiązane z obecnością lub nieobecnością w kadrze. W *Lunch with Fela* zwraca kamerę na siebie, dodatkowo podkreśla, że nie ma nic do ukrycia, ujawniając wyniki diagnozy medycznej. W ten sposób skupia się na własnym starzeniu, pokazując, że również jego ciało częściowo utraciło witalność. Dzieło Ravetta wychodzi poza tradycyjne, skupione na faktach narracje charakterystyczne dla innych tekstów

drugopokoleniowych. Udowadnia, że porażka w nakłanianiu ocalałych do dania świadectwa nie podważa wartości projektu, ponieważ dawanie świadectwa nawet w ułomnych formach ma wartość samą w sobie, gdyż tworzy więź pomiędzy pokoleniem ocalałych a ich dziećmi.

Chociaż trudno nazwać Ravetta „więźniem rodzinnej historii”, gdyż inne jego projekty filmowe²⁵ powstały bez związku z rodzinną historią i Zagładą, czas poświęcony na dokumentowanie dynamiki rodzinnej jest bez wątpienia imponujący. Powtarzanie poszczególnych motywów to znak „nieskończoności”, której nie sposób domknąć. Z innej strony, filmy Ravetta to forma żałoby wywodząca się z przeświadczenia o nieuniknionym charakterze straty.

TOMASZ ŁYSAK

Chciałbym podziękować Abrahamowi Ravettowi za pomoc w przygotowaniu tekstu, kopię filmu *Tońcia* oraz ilustracje do niniejszego artykułu. Inne filmy obejrzałem dzięki uprzejmości Sharon Rivo z National Center for Jewish Film na uniwersytecie Brandeis w Waltham, Massachusetts, której dziękuję za dostęp do archiwum.

¹ SUNY Press, Nowy Jork 1997.

² Zobacz: <http://sunsite.utk.edu/witness/>

³ Abraham Ravett jest niezależnym filmowcem; pracuje w Hampshire College w Amherst, Massachusetts, gdzie uczy filmu i fotografii. Urodził się w 1947 roku w Polsce, początkowo wychowywał się w Izraelu, w 1955 roku rodzina wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych.

⁴ Ten czarno-biały film zrealizowany w 1993 roku jest nienarracyjnym krótkim metrażem [w którym] dokumentalny zapis z łódzkiego getta zestawiony został ze śpiewem „*Kel Maleh Rachamim*”, prośbą do Boga, aby dusze zamordowanych i spalonych znalazły spokój. Obrazy obejmują zimowe sceny uliczne, kobiety czerpiące wodę ze studni, mężczyzn rozbijających lód, niemiecką łapankę oraz masową egzekucję przez powieszenie. Przesłaniem tego hołdu dla członków rodziny Ravetta (oraz tych, którzy zginęli pod nazistowską okupacją) jest: *niech pamięć trwa*. *Holocaust Resources on Film and Video* – katalog dystrybutora (National Center for Jewish Film, Brandeis University, Waltham, MA, wrzesień 2005), s. 9.

⁵ Z napisów końcowych dowiadujemy się, że są to następujące osoby: Fela Ravett, Aiko Pandorf, Rebecca Nordstrom, Rebecca Muller, Sara M. Muller-Ravett oraz Nina Payn.

⁶ *Por. Words from Abroad. Trauma and Displacement in Postwar German Jewish Thinkers*, Wayne State University Press, Detroit 2005. Garloff używa terminu ukutego przez Mi-

chaela André Bernsteina (*Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, University of California Press, Berkeley 1994), który przeciwstawia go projekcji wstecz (*backshading*) lub retroaktywnej projekcji w przyszłość (*retroactive foreshadowing*). Projekcja alternatywna polega na przywracaniu potencjalności temu, co minione (*the past*) przez skojarzenie wydarzenia nie z jego wydawałoby się oczywistym następstwem, lecz z innymi możliwościami, na które rzutuje bez ich wymazania. W przedstawieniach żydowskiego życia przed Zagładą w Europie projekcja alternatywna skupia się na ogromie straty z tej właśnie przyczyny, że podważa apokaliptyczny pogląd, który uznawał europejskich Żydów na z góry skazanych na zniszczenie (s. 40).

⁷ Według Ewy Fogelman Większość dzieci ocalałych ma podwyższony stopień empatii dla rodziców, którzy cierpieli; przemoc ze strony takiego rodzica sprawia wrażenie, jakby egzystencja dziecka przechodziła przez swój własny Holocaust (*Exploding Psychological Myths about Generations of the Holocaust in Israel and North America*, w: *Remembering for the Future. The Holocaust in an Age of Genocide*, t. 3, *Memory*, red. J. K. Roth, E. Marwell, Palgrave, Houndmills, Basingstoke, Hampshire i New York 2001, s. 100).

⁸ S. Horowitz, *Filming the Generations. Holocaust Survivors and Their Children*, w: *Lessons and Legacies*, t. 5, *The Holocaust and Justice*, red. R. Smelser, Northwestern

- University Press, Evanston, Illinois 2002, s. 370-380.
- ⁹ Jak sugeruje Horowitz, jest to czytelny sygnał, że Chaim senior zmarł, gdyż żydowska tradycja zabrania nadawania imion żyjących krewnych (tamże, s. 375).
- ¹⁰ O żałobie jako formie uwewnętrznienia, czyli rozmowie z głosem zmarłego w sobie, pisze Jacques Derrida w zbiorze esejów pożegnalnych *The Work of Mourning* (red. i wstęp P.-A. Brault i M. Naas, The University of Chicago Press, Chicago, London 2001). Wierność zmarłemu opiera się na pracy żałoby: *Wierność polega na żałobie, a żałoba – przynajmniej w pierwszej chwili – polega na uwewnętrznieniu innego oraz rozpoznaniu, że jeżeli mamy cokolwiek ofiarować zmarłemu, czynimy to w sobie, żyjący* (ze wstępu: *To Reckon with the Dead: Jacques Derrida's Politics of Mourning*, s. 9). Pisałem o tym szerzej w tekście *Powroty Ewy Hoffman*, „Nowa ResPublica”, nr 4, jesień 2005, s. 77-81, stąd też pochodzi powyższy cytat.
- ¹¹ Slavoj Žižek podkreśla znaczenie pozbawionego odpowiedzi pytania: *Che vuoi?* dla relacji pomiędzy podmiotem i Innym w Lacanowskiej psychoanalizie. Rozwinięcie tego pytania dotyka problemu rozpoznania pragnienia Innego, które jest nieprzenikalne dla podmiotu. Z drugiej strony, Inny również nie sprawuje kontroli nad swoim pragnieniem i często brak mu wiedzy, co motywowało pytanie. Porównaj: *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. i P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- ¹² J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison 2002, s. 111.
- ¹³ Tamże, 111.
- ¹⁴ Film został sfinansowany przez następujące osoby i instytucje: Felę Ravett, Hampshire College, Fund for the Jewish Documentary Filmmaking i National Foundation for Jewish Culture. Finansowe wsparcie Feli Ravett może być odczytane jako zgoda na udział w projekcie.
- ¹⁵ Stwierdzenie Abrahama Ravetta ze strony <http://www.sfjff.org/sfjff20/filmmakers/16D.html>
- ¹⁶ J. Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2005, s. 146.
- ¹⁷ Walker podkreśla, że te zabiegi miały skłonić Felę do mówienia, jako że trudno ją nazwać spontanicznym opowiadaczem (s. 147).
- ¹⁸ Tamże, s. 148.
- ¹⁹ M. A. Friedman, *Reckoning with Ghosts: Second Generation Holocaust Literature and the Labor of Remembrance*, rozprawa doktorska, 2003, UMI (nr UMI 3104074), s. 70, niepublikowany maszynopis w zbiorach United States Holocaust Memorial Museum, Waszyngton, DC.
- ²⁰ E. M. Budick, *Forced Confessions: The Case of Art Spiegelman's Maus*, w: „Prooftexts” 21, nr 3 (jesień 2001), s. 379.
- ²¹ Tamże, s. 387.
- ²² Friedman trafnie diagnozuje ten ruch: „*The March*” *Ravetta to marsz czasu, znaczonej przez postępujące starzenie się matki, jak też ruch od widzenia do ciemności oraz od mowy do milczenia* (dz. cyt., s. 78).
- ²³ J. Walker, dz. cyt., s. 159.
- ²⁴ Tamże, s. 170, opis ze strony internetowej filmowca: <http://wonka.hampshire.edu/~arPF/>.
- ²⁵ Kompletna filmografia wraz z synopsis wybranych filmów znajduje się pod adresem: <http://wonka.hampshire.edu/~arPF/fvograp hy.html>