

Magdalena Roszczyńska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Miejsce urodzenia**Pawła Łozińskiego jako mnemotopos**

Przedmiotem niniejszego artykułu jest prezentacja filmu w reżyserii Pawła Łozińskiego pt. *Miejsce urodzenia* z 1992 roku w kategoriach wielowymiarowego miejsca pamięci (I–V), które to, jako swego rodzaju praca dokonywana na materiale przeszłości, z definicji ma charakter obiektu w działaniu (Szpociński 2008). Na potrzeby wstępnych rozróżnień wprowadzam hiperonim: film spacjalny oraz jego gatunkowe odmiany performatywne, to znaczy odnoszące się do, skonkretyzowanej geograficznie i toponimicznie określonej, przestrzeni filmu w działaniu¹. Pośród owych sfunkcjonalizowanych odmian gatunkowych można wyróżnić, np. (1) nostalgiczne, elegijne, sentymentalne (wyrażające afekt miejsca autobiograficznego, najczęściej utraconego), (2) eksplorujące (poświęcone poszukiwaniu miejsca, *resp.* własnego lub prawdy o jakimś miejscu *etc.*), (3) dokumentujące (będące zapisem doświadczenia, jednostkowego, zbiorowego, może to być zapis psycho geograficzny, socjologiczny, historyczny), często eksperymentalne (typu: *Człowiek z kamerą* Dż. Wierstowa), (4) terapeutyczne (np. przepracowujące traumatyczną relację z miejscem), (5) kreacyjne (produkujące miejsce np. na potrzeby wytworzenia pożądanego jego wizerunku, perswazyjne lub przeciwnie, krytyczne, rewelatorskie, dekonstruujące, demaskujące), (6) symulacyjne (interweniujące w przestrzeń, włączające rzeczywistość filmową do rzeczywistości pozafilmowej, na zasadzie VR), (7) performatywne *sensu stricto* (przekształcające miejsce, np. *Lista Schindlera* S. Spielberga, która zainicjowała rewitalizację Zabłocia a z Krakowa uczyniła punkt na globalnej turystycznej mapie), w tym: aktywistyczne, (8) edukacyjne *etc.* W praktyce artystycznej poszczególne dzieła zazwyczaj realizują wiązkę powyższych funkcji, niejednakowo się nimi wysycając, wprowadzając dominantę lub hybrydując się. Na przecięciu rozmaitych wymienionych odmian, ale nadal w obszarze genologicznym filmowego performatywu spacjalnego, lokuje się interesujący mnie obraz.

Miejsce pamięci, które chciałabym uczynić nadrzędną ramą interpretacyjną, ma status metafory, pewnego konglomeratu znaczeń, którego sam jego twórca, Pierre

¹ Abstrahuję w tym momencie od filmowej ontologii i reżimów przedstawieniowych, pamiętając jednak o zróżnicowaniu jakości przestrzeni poza kamerą, przed kamerą, w kamerze, w filmie.

Nora, jednoznacznie nie zdefiniował (Sendyka 2013: 206–222)². Mnemotopos może mieć aspekt materialny, symboliczny lub funkcjonalny. Jego zasadniczą funkcją jest uobecnianie przeszłości w teraźniejszości³, a dzięki temu spełniać może także inne zadania, jak np. kształtowanie pamięci indywidualnej, zbiorowej, terapia, władza *etc.* (Szpociński 2008). Owa zadaniowość sprawia, że mnemotopos jest tym-co-działa. Użyteczne w lekturze *Miejsca urodzenia* będą ramy metodologiczne koncepcji afektywnej, która to, według Mieke Bal (2015: 34), umożliwia analizy sprawczości sztuki. *Notabene* wymienione wyżej odmiany filmu można potraktować jako gatunki afektywne, nakierowane na pobudzenie odbiorcy do współuczestnictwa, np. współprzeżywania nostalgii, towarzyszenia odkryciu, konsumpcji wizerunku itp. Afekt zazwyczaj oznacza ponadracjonalną nadwyżkę, w poetyce dzieła manifestującą się zakłóceniem, pewną intensywnością a w poetyce odbioru właśnie autonomiczną reakcją odbiorcy, typu dążenie lub unikanie (Nader 2014⁴; Massumi 2013). Dzieło np. filmowe nie jest rozpatrywane zatem jako reprezentatywne, lecz jako performatywne⁵.

Wybrany obraz mieści się w obszarze rodzajowym filmu dokumentalnego, ekspresji niefikcjonalnej, noszącej znamiona po trosze dokumentu inscenizowanego, reportażu, dokumentalnego studium, zbiorowego portretu i dokumentu osobistego, wreszcie „mówionego świadectwa”, którą to trafną formułę, akcentującą intensywną strategię odbioru, przywołał w omówieniu filmu Piotr Litka (2011: 884). Najogólniej ujmując, tematyka filmu dotyczy relacji polsko-żydowskich a także współczesnej lokalnej pamięci o nich, w tym ostatnim wyprzedzając zrealizowane dwadzieścia lat później *Pokłosie* (Pasikowski: 2012) oraz *Idę* (Pawlikowski: 2013)⁶. Będąc co prawda laureatem przyznawanych w kraju, jak też międzynarodowych nagród, obraz Łozińskiego – mimo emisji telewizyjnej – w Polsce ówczesnie nie zdobył szerszego zainteresowania⁷. Bohaterem „prowadzącym” dokumentu jest Henryk Grynberg (ur. 1936), w autodeskrypcji: „żydowski pisarz w literaturze polskiej piszący w Ameryce” (Grynberg 2004: 5), który powraca do wschodnio-mazowieckich wsi Radoszyna i Dobre, by odtworzyć czasy spędzonego tam dzieciństwa, a przede wszystkim, by zdobyć informacje na temat zaginionego młodszego brata i śmierci

² M.in. dzięki owej niedookreśloności unieważnia podział na „twarde” ontologiczne kategorie (jako miejsce jest rzeczywisty, jako pamięć – wyobrażony).

³ *Notabene* jeśli przyjąć szeroką definicję miejsca pamięci, dokumentalny film historyczny (tak kwalifikuje etiudę Łozińskiego Tadeusz Lubelski) spełnia ją najdokładniej (Lubelski 2005).

⁴ Nie ogranicza dzieł afektywnych do związanych z doświadczeniem ekstremalnym.

⁵ Badacze literatury realizmu (post)traumatycznego (Bilczewski 2013: 62) sądzą, że spełnia ona analogiczną funkcję „obiektu przekształcającego”, katalizatora.

⁶ Późniejsze są także książka J.T. Grossa *Sąsiedzi* (2000), jak też film A. Arnold pod tym tytułem (2001).

⁷ Reżyser wspomina o kontrowersjach wokół projekcji filmu, tendencyjnych interpretacjach, cenzurze, v. <http://ninateka.pl/arttykul/miejsce-urodzenia-pawel-lozinski> [dostęp: 30.01.2017]. Paradoksalnie można tu mówić o oddziaływaniu obrazu filmowego na zasadzie negatywnej – wyparcie jest rodzajem reakcji (trauma milczenia).

ojca, Abrama⁸. Poszerzoną piśmienną wersją tych poszukiwań, maksymalizującą technikę montażu głosów („dialogi oparte na zapisie”), stanie się później książka Grynberga pt. *Dziedzictwo* (1993)⁹.

Scena przylotu bohatera do Polski otwierająca etiudę, w połączeniu z geobio-graficznym tytułem filmu, sugerują przyjęcie przez realizatora retrospektywnego linearnego układu kompozycyjnego. Kolejne napływające sceny, przylot do rodzinnego kraju, podróż coraz to bardziej lokalnymi drogami pośród mazowieckiego krajobrazu, to jakby etapy przemieszczania się na linii życia wstecz ku tytułowemu miejscu urodzenia. Miejsce urodzenia – synekdochę domu – można uznać za miejsce autobiograficzne, a więc przeniesiony do „skali egzystencjalnego doświadczenia jednostki” odpowiednik mającego społeczny charakter mnemotoposu, za indywidualne miejsce pamięci (Czerwińska 2011: 187). Cel podróży Grynberga miejscem urodzenia w sensie ścisłym w porządku jego biografii jednak nie jest (pisarz urodził się w Warszawie, w mazowieckich wsiach żyła z dawną jego rodzina). W ten sposób tytuł dokumentu mógł ulec semantycznym przekształceniom (metonimizacji, metaforyzacji), co zakłóciło czytelność konwencji faktograficznej, jak ma to miejsce i w innych przedstawieniach Zagłady, z tego powodu kwalifikowanych jako specyficzna realizacja poetyki realizmu, zakładająca „przemienienie” odbiorcy i lekturę etyczną (Szczepan 2012: 225). Twierdzenie, że poezja jest bardziej filozoficzna od historii, zostało sproblematyzowane przez samego pisarza, który innej swojej, programowej, książce nadał oddający ten stan rzeczy tytuł *Prawda nieartystyczna* (Grynberg 2002).

Katarzyna Bojarska, przywołująca krytycznie poglądy amerykańskiego historyka Berela Langa, zwraca uwagę, że w dychotomii przedstawień Zagłady, rozpiętych pomiędzy artystycznym a dokumentalnym, często za formę adekwatną uważa się tę drugą, niwelującą (rzekomo) zniekształcenia wynikłe z figuratywności języka¹⁰. Jednak zadaniem takiej ograniczonej do „czystych” faktów relacji jest raczej „wtórne traumatyzowanie odbiorcy” (Bojarska 2012: 310), stawianego w pozycji świadka. Zaburzenie opozycji dyskursu i historii w tym konkretnym, analizowanym przeze mnie, dziele stanowi wspomnianą wyżej tekstową manifestację afektu (zakłócenie w obrębie przedstawienia), jak też sprzyja intensyfikacji zaangażowania odbiorcy, za sprawą – podobnie jak ma to miejsce w literaturze dzięki chwytowi perspektywy narracyjnej – filmowej iluzji efektu diegetycznego: iluzji świadka i obserwatora (Tan 1999: 261–269). M. Bal przekonuje, że kino, podobnie jak inne ekspozycje, selekcyjnie i komponując materiał, steruje percepcją, a dokładniej „percepcja selektywna przygotowuje możliwość działania. ‘Obraz–działanie’ [...] pokazuje, w jaki sposób mamy działać z tym, co postrzegamy” (Bal 2015: 35–36). Sproblematyzowanie relacji dyskurs – historia, uczynienie jej nieprzezroczystą, zastosowana „afektyw-

⁸ O okolicznościach powstania obrazu (długotrwały „casting” na adekwatnego bohatera), v. Litka 2011: 884.

⁹ Na temat Zagłady w twórczości H. Grynberga v. Buryła 2006.

¹⁰ Szerokie omówienie dychotomii faktu/fikcji w artykulacjach doświadczenia historycznego oraz konwencja realizmu traumatycznego (M. Rothberg) v. Bojarska 2012: 201–245, 301–334. Na jednoczesną symboliczność i dokumentalność *Miejsca urodzenia i Dziedzictwa* wskazywała Anna Sobolewska (1995).

na syntaksa” (Bal 2015: 37) ma na celu nakierowanie uwagi odbiorcy na prawdę filmowego przedstawienia, wzbudzenie odczucia wspólnoty doświadczeń widza i bohaterów obrazu (*scil.* empatii). Autor *Prawdy nieartystycznej* ma świadomość stosowania – jak się okazuje – analogicznej metody twórczej:

Piszę o mnie, że nie komentuję. To dlatego, że mój komentarz jest ukryty – w selekcji, kompozycji, akcentach, pointach, doborze (pozornie zwyczajnych) słów. [...] Najważniejszym środkiem manipulacji jest dla mnie kompozycja i linia, po której prowadzę czytelnika do niewiadomego lub nie całkiem wiadomego mu celu. (Grynberg 2002: 298)
Sytuacje i zdarzenia, które wybieram, mówią za siebie, swoim własnym językiem. (Grynberg 2002: 294)

Skandal prawdy, prowokacja szczerością stanowią bodaj cechy konstytutywne filmowej poetyki P. Łozińskiego, a jego etiuda (właściwie, ze względu na zbieżność programową i tematyczną można chyba mówić o autorstwie kolaboratywnym [Tippner 2016]) wręcz poraża szczerością ekstremalną. Przedstawiciele społeczności lokalnej wypowiadając się do kamery przerywają znowu milczenia wokół śmierci ojca pisarza, widzimy także – tym razem wymowną milczeniem – scenę spotkania syna z ekshumowanymi szczątkami ojca. Kulturowy motyw katabazy ulega udosłownieniu, kontakt żywych z umarłymi jest w pierwszym rzędzie kontaktem cielesnym, dotykowym, budzącym grozę przełamaniem tabu. W świadectwach odbioru filmu pojawiają się zresztą ślady lektury afektywnej, mowa o „wstrząsającym dokumencie” (Strękowski 2016), odbiorze intensywnym, niepozwalającym na obojętność (afekt jest definiowany, np. przez Briana Massumiego, jako „szokujące do myślenia”), a też sam Grynberg jako pisarz przyznaje, że źródeł twórczości upatruje w emocji, i to często w tej negatywnej: gniewie, strachu (Grynberg 2004). Konfrontacja stereotypu arkadii dzieciństwa z faktami sugeruje krytyczne ujęcie mnemotoposu, uwzględniające „ciemny nurt pamięci” (Sendyka 2013: 213).

W tym miejscu trzeba postawić zasadne pytanie: pokłady czyjej pamięci są eksploatowane? Czy reżyser Paweł Łoziński pełni rolę ghostwritera na rzecz właściciela traumatycznej biografii, Henryka Grynberga, którego głos „transkrybuje” w obraz filmowy? Czy przeciwnie – jest ujawnionym w czołówce filmowej producentem artykułującym, w innym wypadku nieme, głosy mniej czy bardziej anonimowych świadków historii, jaka rozegrała się w czasie wojny w Radoszynie i Dobrem? Czy zapis testimonialny uważa za jednostkowy czy też typowy (np. dla stosunków polsko-żydowskich w ogóle)? Pytanie o podmiot jest zarazem pytaniem o *copyright*, o prawo własności. Mając na uwadze kolaboratywny wymiar autorstwa *Miejsca urodzenia*, trzeba zadać prawno-etyczne pytanie: do kogo należy aktualizowana tym obrazem przeszłość (*i.e.* miejsce pamięci)? Czyje interesy są reprezentowane? Odpowiedź może być bardziej złożona, bowiem po filmie – by tak rzec – błąkają się liczne widma. Są to wymienione już: bezcielesny głos reżysera-dokumentalisty, reprezentująca aktualność i jednocześnie minioną przeszłość postać głównego bohatera, oraz inne: fantom nieobecnego, ale inspirującego i nawiedzającego wyobraźnię tajemnicą swojej śmierci Abrama Grynberga, głosy – żywych i umarłych – mieszkańców Radoszyny, także przecież bohaterów tego dokumentu, w końcu figura implikowanego zaangażowanego widza. Widoczne tu kolejne uobecniające się w dziele

zakłócenie dotyczy porządku ról komunikacyjnych w utworze. Zwielokrotnienie układu komunikacyjnego, złożoność tych ról, ich różnoinstancyjność i zmiennoperspektywiczność nadaje całości znamiona transkrypcji i translacji. Niektóre z instancji cechuje większa wzajemna bliskość, a niekiedy nawet zbieżność perspektywy, np. Grynberg przyjechał do Polski nie tylko, by zadośćuczynić synowskiemu i religijnemu obowiązкови, ale w odpowiedzi na apel Łozińskiego, poszukującego niejako współnika powziętego filmowego zamysłu; łączy ich także żydowskie pochodzenie i status polskiego Żyda. Często głos przekazywany jest, mniej lub bardziej oddalonym od „narracyjnego” centrum świadomości, które chyba można utożsamiać z protagonistą, zróżnicowanym instancjom mówiącym, co składa się na wielość – licząc w to także milczenie – członków lokalnej społeczności, odmiennie uwikłanych w polsko-żydowskie relacje. Wyrazistość owych głosów także nie jest jednakowa, z racji weryzmu zapisu są one, dosłownie, donośne lub potajemne (w książkowym rozszerzeniu autor nawet zaznacza, że gwara lub niesprawność komunikacyjna interlokutorów mogą utrudniać zrozumienie przekazu, Grynberg 1993).

Istotne jest, że, po pierwsze, taka dynamika perspektyw wymaga od odbiorcy nieustannej akomodacji do pozycji poszczególnych instancji komunikacyjnych i pociąga za sobą plastyczną symulację mentalną, umiejętność wejścia w cudzą sytuację¹¹. Być może nawet wbrew intencjom autora *Dziedzictwa*, który napisał: „Nie potrafię przebaczyć. Nie chcę. Nie czuję się upoważniony. [...] Uważam, że sprawiedliwe jest potępienie. Wieczne. Bez przedawnienia” (Grynberg 1993: 90) widz jest zdolny do zniuansowanej oceny moralnej postaw (heteropatii) bohaterów filmu i uwzględnienia nietożsamyh wersji przeszłości.

Po drugie, co mnie bardziej interesuje, dokonująca się nieustanna cyrkulacja głosów, ich przemieszczanie, „transmisja i translacja” zazwyczaj jest środkiem wyrazu dla historii przeżywaney jako trauma (Bojarska 2012: 251). Wydarzenie traumatogenne¹² bądź to pozostaje nieartykułowalne, ulega represji i odmowie wypowiedzenia (*i.e.* przekładu na język symboliczny), bądź to domaga się krytycznego przepisania, na zasadzie *talking cure*, retroaktywnie (a nierzadko też postmemorialnie) wprowadzającej znaczenie do oryginalnego doświadczenia. Jak przypomina Tomasz Bilczewski, podobne jest ono przekładowi, który również „dąży do bezstratnego powtórzenia”, ocala, „przy jednoczesnej konieczności pogodzenia się z utratą” (Bilczewski 2013: 46); podobnie, translacja wiąże się z przesunięciem czasowym, opóźnieniem względem oryginału¹³. Badacz pisze w kontekście tego rodzaju zjawisk o komparatystycznym miejscu pamięci, czyli obszarze, w którym odbywa się językowo-kulturowy transfer doświadczenia traumatycznego. W pierwszym rzędzie chodzi o psychoanalityczny transfer wypartego do świadomego, ale też, po drugie, o doświadczenie (e)migracji i „wędrówki między językami” (Bilczewski 2013: 45), które stało się udziałem Żydów polskich również w okresie powojennym (*casus*

¹¹ Na temat relacji perspektywy narracyjnej i czytelniczej partycypacji v. Rembowska-Płuciennik, 2012: 296–312, w odniesieniu do gatunków niefikcyjnych: Domańska, 1999.

¹² Nt. koncepcji traumy v.: Bojarska 2012: 247–289.

¹³ Procesy translacji i żałoby ujmowane są jako analogiczne: tracąc oryginał, zyskuje się przekład, tj. pogodzenie z utratą.

samego Grynberga, od 1967 roku przebywającego na emigracji), o poczucie dwu- lub wielokulturowości, np. polsko-żydowskiej (Grynberg), polsko-żydowsko-francuskiej (Łoziński) i związanej z nim tożsamości mediacyjnej, rozumianej jako „życie w przekładzie” (Bilczewski 2013: 61), jak też w rozumieniu transferu międzypokoleniowego (dziedziczenia traumy i postpamięci, tzn. przesuniętych skutków doświadczenia traumatycznego), wreszcie o katalizowanie doświadczenia poprzez język dzieła sztuki. W poetyce autora *Żydowskiej wojny* preferencja form miniaturowych i dokumentaryzmu tłumaczy się przesłankami wynikającymi wprost z doświadczenia wysiedleńca i uchodźcy, nawykłego obywatela się niezbędnym minimum (Grynberg 1999: 295).

Ostatecznie owo komparatystyczne miejsce pamięci (I) oznacza równoczesne istnienie różnych, lepiej lub gorzej wzajemnie przekładalnych, pamięci jednostkowych i wspólnotowych obwarowane obowiązkiem ich konfrontowania (*scil.* empatycznego stawiania się na cudzym miejscu), co w ogóle jest warunkiem translacji. Wydaje się być tego świadomy Grynberg pisarz jako autor *Monologu polsko-żydowskiego* (porusza np. problem konkurowania polskiej i żydowskiej pamięci Żydów). Akumulatywny charakter pamięci, polifonia pamięci, repetycja jako charakterystyczna technika wypowiedzi dotyczy szczególnie tych, dotkniętych kryzysem ocalenia (Bojarska 2012: 262), dla których „czas się nie zatrzymał, ale zatoczywszy koło, spotkał się stary z nowym. Nowy przybył, lecz stary nie minął” (Grynberg 1999: 90). Manifestacją tak rozumianego mnemotoposu jest właśnie film Łozińskiego, jako przestrzeń umożliwiająca zestawienie (właściwie bez ingerencji dokumentalisty, wyjąwszy kreację ram ekspozycji) zbieżnych i niezbieżnych pamięci uczestników, świadków i następców wydarzenia, inscenizacja lub przepracowanie ich pamięci (LaCapra 2015: 85), co w konsekwencji doprowadzi – już w rzeczywistości pozafil-mowej – do aktu translacji, przemiany samego miejsca.

Źródłem traum, wydarzeniem organizującym pamięć (i postpamięć) wspomnianych uczestników, świadków i następców, był Holokaust. Grynberg wprost informuje o fundacyjnym charakterze tego wydarzenia we własnej biografii i twórczości: „Holokaust był najważniejszym wydarzeniem mojego życia, pisarz na ogół wyrasta z tego, co było w jego życiu najważniejsze” (Grynberg 2004: 4). Zagłada pojmowana jest zarówno jako doświadczenie na poziomie makro, zbiorowej grozy, winy, zła, jak i doświadczeń granicznych zaszłych w biegu egzystencji indywidualnych. Film je – za sprawą polifonii głosów – kataloguje jako: wybory tragiczne między ratowaniem Żydów a ochroną własnego życia, świadkowanie złu bezwzględnemu (jak egzekucja półtorarocznego brata Grynberga, Bućka) oraz interesownemu (zamordowanie Abrama Grynberga przez sąsiada, Stanisława Wojtyńskiego, zdeteterminowanego przejąc powierzony mu na przechowanie majątek), sprawstwo lub współuczestnictwo w zbrodni (choćby przez znowę milczenia), ale też status ofiary, bowiem, jak mówią głosy tutejszych, transkrybowane w *Dziedzictwie* „w wojnę to nawet sąsiad sąsiada się bojał”, „byli kurwy i ludzie naprawdę” (Grynberg 1993: 28, 36). Suma poszczególnych wydarzeń składa się w bogaty katalog, obfitujący w podawane przez świadków nazwiska, daty, miejsca i okoliczności. Można dostrzec w dokumencie Łozińskiego rys archiwum, czy – co na to samo wychodzi – pamięci magazynującej „niezamieszkałe relikty i bezpańskie zasoby”, tę głęboką warstwę

pamięci, repozytorium treści, które mogą kiedyś zostać uzdatnione (Assman 2009: 128–129) i przekształcone we wspomnianych wyżej procesach translacji, na użytek np. wymiaru sprawiedliwości¹⁴, interpretacji historii *etc.* (Bojarska 2014: 503; LaCapra 2011). Archiwum, depozyt to także jedna z form przejawiania się miejsca pamięci (II).

Teoretycznym ujęciem zagadnień traumy i jej dziedziczenia jest psychoanaliza w różnych swych odcieniach, pozwalająca z jednej strony na wychwycenie, jak ślady przeszłości „wpływają na konstruowanie jednostkowej i wspólnotowej pamięci” (Bilczewski 2013: 42), czyli na produkcję tekstu afektywnego, a z drugiej, o czym już wspomniałam, zasadzająca się na terapii przez translację, *talking cure*. W uproszczeniu, na potrzeby niniejszych rozważań mnemotopicznych, relację między źródłową traumą a jej reprezentacją, czyli proces traumatyczny, można ująć trojako (Bojarska 2014; Bilczewski 2013; Bojarska 2012; Dąbrowski 2011). W klasycznej, freudowskiej, wersji proces traumatyczny jest posegmentowany na fazy, początkowo następuje konfrontacja podmiotu z wydarzeniem, następnie jego treści, jako niemożliwe do akceptacji, ulegają wyparciu, w końcu nadchodzi opóźniona ich aktywacja (powrót wypartego) przez jakieś inne, późniejsze wydarzenia, co zarazem dopiero stanowi doświadczenie traumy. Kolejne ujęcie¹⁵ korzysta z kategorii translacji. Źródłowe wydarzenie powraca w repetycji, lecz sama świadomość powtarzania, zaangażowanie podmiotu w ten akt uzmysławia nietożsamość oryginału i przekładu, niemożność wiernego odtworzenia i twórczy charakter translacji. Podobnie, jak w ujęciu klasycznym, ważne jest tzw. naznaczenie wsteczne, *scil.* nadanie znaczenia przeszłości z perspektywy terażniejszości. O ile jednak w tym pierwszym „późniejsze wydarzenie nadaje traumatyczny charakter i sprawczą moc wydarzeniu wcześniejszemu” (terażniejszość traumatyzuje przeszłość [Bilczewski 2013: 44]), o tyle w drugim chodzi o umiejętność przepracowania straty oryginału (żałobę, załóżnienie), o poczucie zyskania czegoś poprzez translację (terażniejszość uleca przeszłość, uwalnia od traumy)¹⁶. Trzecie ujęcie latencji skutków doświadczeń granicznych stanowi koncepcja międzypokoleniowego dziedziczenia traumy Nicolasa Abrahama i Marii Torok, opierająca się na pojęciu nieudanej żałoby (melancholii). Asymboliczne treści we właściwej sobie fantomowej formie zostają inkorporowane do wnętrza podmiotu i złożone w tzw. psychicznej krypcie, niezintegrowanej z całością jego życia psychicznego. Obcość fantomu sprawia, że może on wyłaniać się jako widmo przeszłości, nawiedzające terażniejszość i zatruwające przyszłość. Podkreśla się niszczące społecznie skutki nieudanej żałoby, np. zanik społecznej więzi lub załączanie przez oprawców roli ofiar, zbiorową melancholię (Bojarska 2014).

Jak się wydaje, w omawianej etiudzie dokumentalnej, ze względu na wspomnianą wyżej wieloinstancyjność, współlistnieją te trzy tory procesu traumatycznego,

¹⁴ O takiej motywacji etyczno-estetycznej wspomina Grynberg, który chciałby wymierzyć sprawiedliwość sprawcom i oczyścić splugawione miejsce pochówku bliskich. O etycznym heroizmie Grynberga v. Buryła 2011.

¹⁵ Tu badacze inspirową się Ricoeura lekturą Freuda (*O tłumaczeniu*).

¹⁶ W leksyku LaCapry byłyby to, odpowiednio: odgrywanie (ożywienie przeszłości, wieczna repetycja) i przepracowanie (odseparowanie historii od terażniejszości, zdystansowanie), LaCapra 2015: 90.

konstituujące zróżnicowane mnemotoposy. I tak, z rozmów z reżyserem (Łoziński Paweł, Łoziński Mikołaj, 2012) wynika, że właśnie identyfikacja siebie jako polskiego Żyda, i to nie ta wewnętrzna, odziedziczona, ale konieczność egzystencji w ramach tożsamości narzuconej przez polski antysemityzm motywowała go do realizacji *Miejsca urodzenia*¹⁷. Dokument ten jawi się wówczas jako zapis procesu traumatycznego, aktywowanego („naznaczenie wsteczne”) powojennymi stosunkami polsko-żydowskimi, m.in. wydarzeniami roku 1968 i innymi erupcjami antysemityzmu. Tytułowe „miejsce urodzenia” jest w porządku historii, jak się okazuje, miejscem dokonania zbrodni podstępnego odebrania życia temu, kogo obiecało się chronić (Abrama Grynberga cztery miesiące przed wyzwoleniem zabił sąsiad w obawie, że ten, przeżywszy, odbierze powierzone mu na przechowanie dwie krowy). Natomiast strukturalnie jest ono miejscem odwróconych wartości, gdzie narodziny utożsamiają śmierć, miejscem niezgodnionej a może nawet nieuzgadniającej współcześnie (przecież chodzi również o miejsce urodzenia Łozińskiego!) dwupamięci narodów polskiego i żydowskiego (III). W procesie terapeutycznym jest to punkt sprzed rozpoczęcia żałoby, moment ujawnienia się traumy Holokaustu, do tej pory w polskim dyskursie publicznym niedoznanej i niewyznanej (Dąbrowski 2011; Mach 2011: 226–227; Szczepan 2011).

Zupełnie inaczej wygląda to z perspektywy protagonisty, Henryka Grynberga, który powraca do Radoszyny z pytaniami o ojca i brata, bo to niewiedza co do ich losu jest źródłem jego traumy. W dokumencie zarejestrowano czynności bohatera na kształt śledztwa¹⁸: bada on teren, pamiętane z dzieciństwa szczegóły topografii, ustala w wizji lokalnej okoliczności minionych wydarzeń, rozpytuje świadków, zbiera informacje, weryfikuje różne wersje „zeznań”, nalega na uzyskanie odpowiedzi od świadka (np. Jana Wojtyńskiego, brata mordercy), pozyskuje wiedzę od niejawnych informatorów – tych członków lokalnej społeczności, którzy obawiali się wypowiedzieć oficjalnie ze strachu przed sąsiadami, zbiera dowody materialne. Sceny komponują się jak w fabule kryminalnej (wspomniany przez mnie odwrócony linearyzm), gdzie dochodzi do „odwrócenia chronologii i zastąpienia porządku wydarzeń porządkiem odkrycia” (Caillois 1967: 167). Widzowie stają się świadkami dochodzenia do sekretu – ujawnienia szczegółów śmierci ojca (kto, kiedy, dlaczego i jak zabił) i miejsca jego pochówku oraz ekshumacji szczątków. Jak ujął jeden

¹⁷ „[...] jest sporo prawdy w tym, co powiedział Sartre: Żyda tworzą antysemita, a nie odwrotnie. Ja stałem się Żydem, bo zrozumiałem, że ktoś mi próbuje powiedzieć, że jestem gorszy. Tak zbudowała się moja tożsamość. Nie zbudowała jej tradycja ani kultura, a już na pewno nie żydowska religia. Tylko to, że ktoś nas nie chce, że nas odrzuca. Uważa, że jesteśmy gorsi, albo chce nas bić”. I dalej, na pytanie, o wagę problematyki żydowskiej w jego życiu, odpowiada: „Pewnie tak, skoro pierwszym filmem, jaki zrobiłem po szkole filmowej, było *Miejsce urodzenia* o Henryku Grynbergu, który wrócił po latach do rodzinnej wsi i próbuje dowiedzieć się, co się stało w czasie wojny z jego ojcem i młodszym bratem. Gdzieś mnie to widać uwierało, chciałem opowiedzieć historię nie tylko o dobrych Polakach, którzy Żydom pomagali, ale też o tych, którzy ich mordowali. Temat był wtedy zupełnym tabu” (Łoziński Paweł, Łoziński Mikołaj 2012). Pozycyjna żydowska tożsamość to temat drażniony także w innym ekstremalnym dokumencie tego reżysera, *Ojciec i syn*.

¹⁸ Metaforyka śledcza („miejsce dochodzenia”) pojawia się w tytule reportażu (Bielas 1993).

z recenzentów: „na oczach widzów odnajduje szczątki swego ojca i dowiaduje się, kto z polskich sąsiadów był jego mordercą” (Strękowski 2016). Nie mamy więc do czynienia z rekonstrukcją przeszłości (*resp.* jej filmową reprezentacją), tak jak np. w rekonstrukcjach zdarzeń kryminalnych a właśnie z filmem–działaniem, który w swym przebiegu jest procesem dochodzenia do prawdy, do oryginału, do źródła, swoistym ruchomym mnemotoposem (terapią, w toku której ujawnia się przeszłość jako przeszłość właśnie, IV). W ten sposób pojawia się szansa na prawidłowe odbycie żałoby. Ruch wstecz po śladach, skrupulatne odtworzenie ostatniej drogi, aż po, już nie tylko symboliczny, ale somatyczny bezpośredni kontakt z ojcem, mogą przekształcić źródło traumy – niewiedzę – w nowy porządek. Translację tę umożliwia zaangażowanie, osobisty kontakt z mieszkańcami wsi, nierzadko współtowarzyszami okupacyjnego dzieciństwa, także tymi, dzięki którym ocalał. Przecież udzielone przez nich wskazówki, a też ich odwaga w złamaniu solidarności grupowej, redukują źródło traumy. Także oni towarzyszą bohaterowi w zstąpieniu do wykopu, w którym znajdują się szczątki. Owo miejsce będące *arche*, rodzinne strony ojca przemienione w miejsce jego śmierci, można teraz, po kolejnej translacji, odkryciu go i odsłonięciu (ziemi, prawdy), uznać za metonimię grobu. Wiadomo, że Grynberg kierował się obowiązkiem dokonania należytego pochówku ojca (Grynberg 2004), nawet wbrew tabu nienaruszalności. W scenie wyjścia bohatera z „podziemi” można jednak odczytać symbolikę powtórnych narodzin, nowego początku i być może nowej, oczyszczonej pamięci. Na trop katartycznej funkcji anabazy naprowadza sam pisarz, w *Prawdzie nieartystycznej* przypominając swój literacki debiut zatytułowany *Ekipa „Antygoa”* poświęcony tematowi ekshumacji, któremu pozostał wierny (Grynberg 2002: 200).

I wreszcie trzeci punkt widzenia, perspektywa lokalnej społeczności, przez którą własne miejsce zamieszkania w ogóle nie było rozpatrywane w kategoriach miejsca pamięci. W tym ujęciu Radoszyna, Dobry kryją w sobie kryptę – niewypowiedzianą, bo dla jednych raniącą, a dla innych niechcianą przeszłość, upostaciowaną w ciele Abrama. Niegdyś członek tutejszej społeczności, zakorzeniony w niej i ochraniający przez nią, został przez (jednego ze) swoich brutalnie zamordowany a zwłoki zbezczeszczone. Takie niepochowane zwłoki stają się ciałami afektującymi (Sendyka 2014: 306), symbolicznie, a w optyce epigenetyki traumy również materialnie, doprowadzającymi do skażenia krajobrazu, degeneracji miejsca. Dokonane zło, naruszenie tabu, niedochowanie fundamentalnego dla kultury obowiązku grzebalnego sprawiają, że w krypcie spoczywa „żywy trup”, obumarłe co prawda ciało, ale aktywny fantomatyczny duch. Sposób przedstawienia prowincjonalnych realiów, ekspozycja biedy, rozkładu, starości, brzydoty, kalectwa z jednej strony zapewne jest dokumentalnie wierny zastanej rzeczywistości, z drugiej chyba jednak wynika z interpretacji miejsca jako nawiedzonego, jest elementem „gotyckiego” sztafażu. Zainscenizowany tutaj – w miejscu rzeczywistym ale za sprawą filmowej produkcji – przez Łozińskiego i Grynberga¹⁹ jakby zbiorowy psychoanalityczny seans, zakończony otwarciem krypty (grobu ojca) i tym samym przerwaniem cyrkula-

¹⁹ O interferencji pustki i pamięci w prozie H. Grynberga pisał Marek Zaleski (2004: 174).

cji widma przekształca (V) lokalne nie-miejsce pamięci w miejsce pamięci, być może pozwalające w przyszłości na jej odzyskanie.

Bibliografia, netografia i filmografia

- „Miejsce urodzenia. Paweł Łoziński”. <http://ninateka.pl/artukul/miejsce-urodzenia-pawel-lozinski> [dostęp: 30.01.2017].
- Assmann Aleida. 2009. Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej. P. Przybyła (przeł.). W *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. M. Saryusz-Wolska (red.). Kraków. 101–142.
- Bal Mieke. 2015. Afekt jako siła kulturowa. A. Turczyn (przeł.). W *Historie afektywne i polityki pamięci*. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz (red.). Warszawa. 33–46.
- Bielas Katarzyna. 1993. „Miejsce dochodzenia”. *Gazeta Wyborcza* nr 247.
- Bilczewski Tomasz. 2013. Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki. W *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz (red.). Warszawa. 40–62.
- Bojarska Katarzyna. 2012. Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman. Warszawa.
- Bojarska Katarzyna. 2014a. Trauma (hasło). W *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.). Warszawa. 501–506.
- Bojarska Katarzyna. 2014b. Żałoba (hasło). W *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.). Warszawa. 561–562.
- Buryła Sławomir. 2006. Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga. Wrocław.
- Buryła Sławomir. 2011. Prawdy niechciane i potrzeba ich społecznej artykulacji. W *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.). Wyd. II. Łódź. 361–370.
- Caillouis Roger. 1967. Odpowiedzialność i styl. Eseje. J. Błoński (przeł.). Warszawa
- Czermińska Małgorzata. 2011. „Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki”. *Teksty Drugie* nr 5. 183–199.
- Dąbrowski Bartosz. 2011. Postpamięć, zależność, trauma. W *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. R. Nycz (red.). Kraków. 257–270.
- Domańska Ewa. 1999. Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach. Poznań.
- Grynberg Henryk. 1993. Dziedzictwo. Londyn.
- Grynberg Henryk. 2002. Prawda nieartystyczna. Wołowiec.
- Grynberg Henryk. 2004. „Jestem uzależniony od tematu Holocaustu”. *Nigdy więcej* nr 14.
- LaCapra Dominic. 2011. Pisanie historii, pisanie traumy. A. Rejniak-Majewska (przeł.). W *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.). Wyd. II. Łódź. 483–512.
- LaCapra Dominic. 2015. Trauma, nieobecność, utrata. K. Bojarska (przeł.). W *Antologia studiów nad traumą*. T. Łysiak (red.). Kraków. 59–107.

- Litka Piotr. 2011. Odzyskiwanie pamięci. *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego i *Sąsiedzi* Agnieszki Arnold. W *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.). Wyd. II. Łódź. 883–890.
- Lubelski Tadeusz. 2005. „Współczesny polski film dokumentalny”. <http://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny> [dostęp: 31.01.2017].
- Łoziński Paweł, M. Łoziński. 2012. „Trudne słowo Żyd”. *Newsweek*. 24.05.2012. <http://www.newsweek.pl/polska/trudne-slowo-zyd,92112,1,1.html> [dostęp: 31.01.2017].
- Łoziński Paweł. 1992. *Miejsce urodzenia*. Studio Filmowe Kronika, PWSFTviT.
- Mach Anna. 2011. Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy. W *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. R. Nycz (red.). Kraków. 217–237.
- Massumi Brian. 2013. „Autonomia afektu”. A. Lipszyc (przeł.). *Teksty Drugie* nr 6. 111–134.
- Nader Luiza. 2014. „Afektywna historia sztuki”. *Teksty Drugie* nr 1. 14–39.
- Pasikowski Władysław. 2012. *Pokłosie*. Apple Film Production.
- Pawlikowski Paweł. 2013. *Ida*. Canal+ Polska.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena. 2012. *Poetyka intersubiektywności*. Toruń.
- Sendyka Roma. 2013. Miejsca pamięci – lektury krytyczne. W *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz (red.). Warszawa. 206–222.
- Sendyka Roma. 2014. Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci). W *Pamięć i afekty*. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz (red.). Warszawa 2014. 285–307.
- Sobolewska Anna. 1995. Księgi wieczyste Henryka Grynberga W *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: Następne pokolenie*. A. Brodzka, L. Burska (red.). Warszawa.
- Strękowski Jan. 2016. „Paweł Łoziński”. <http://culture.pl/pl/tworca/pawel-lozinski> [dostęp: 31.01.2017].
- Szczepan Aleksandra. 2012. „Realizm i trauma – rekonesans”. *Teksty Drugie* nr 4. 219–230.
- Szczepan Aleksandra. 2011. Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej. W *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. R. Nycz (red.). Kraków. 239–256.
- Szpociński Andrzej. 2008. „Miejsca pamięci (lieux de memoire)”. *Teksty Drugie* nr 4. 11–20.
- Tan Ed S. 1999. Film fabularny jako maszyna emocji. J. Mach (przeł.). W *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. J. Ostaszewski (red.). Kraków. 248–271.
- Tippner Anja. 2016. Ghostwriting i historia mówiona: teksty kolaboratywne jako przypadek graniczny pisarstwa autobiograficznego. A. Artwińska (przeł.). W *Autobiografie (po)graniczne*. I. Iwasiów, T. Czarska (red.). Kraków. 209–220.
- Zaleski Marek. 2004. *Formy pamięci*. Gdańsk.

Streszczenie

Autorka prezentuje film w reżyserii Pawła Łozińskiego pt. *Miejsce urodzenia* (1992) w kategoriach wielowymiarowego miejsca pamięci, które to, jako swego rodzaju praca dokonywana na materiale przeszłości, z definicji ma charakter obiektu w działaniu, performatywu. Omawia film wykorzystując koncepcje afektu, kultury traumy oraz autorstwa kolaboratywnego. Film jawi się jako: komparatystyczne miejsce pamięci, archiwum, katalizator doświadczenia traumatycznego, translator traumy, performatyw przekształcający

nie-miejsce pamięci w mnemotopos – w zależności od perspektywy/statusu instancji autorskiej.

Place of Birth by Paweł Łoziński as a mnemotopos

Abstract

The author presents the film directed by Paweł Łoziński, *Place of Birth (Miejsce Urodzenia, 1992)*, in the categories of a multidimensional memory place, which, as a sort of work done on the material of the past, can be characterized by definition as an object in action, a performative. She describes the movie using the concepts of affect, trauma culture and collaborative authorship. The movie is presented as: a comparative place of memory, an archive, trauma experience catalyst, trauma translator, a performative shaping a non-memory place into a mnemotopos – depending on the perspective/status of the author instance.

Słowa kluczowe: *Miejsce urodzenia*, Paweł Łoziński, Henryk Grynberg, trauma, miejsce pamięci, mnemotopos, performatywność

Keywords: The Birthplace, Pawel Lozinski, Henryk Grynberg, trauma, lieux de memoire, mnemotopos, performativity

Magdalena Roszczyńska – adiunkt w Katedrze Poetyki i Teorii Literatury oraz w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych IFP UP. Interesuje się spacjiologią i geopoetyką. Autorka i współredaktorka kilku monografii naukowych, ostatnio: *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* (wraz z J. Knapem i K. Wądolny-Tatar).