

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi

KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4210-5452>

[k.maltynska@filmschool.lodz.pl](mailto:k.maltynska@filmschool.lodz.pl)

„Wyobrażam sobie albo pamiętam...”. Strategie narracyjne dokumentu historycznego na przykładzie filmu „Mała Zagłada”  
Natalii Korynckiej-Gruz

---

“I Imagine or Remember...”: Narrative Strategies of a Historical Document Based on the Example of Natalia Koryncka-Gruz’s Film “A Minor Genocide”

ABSTRAKT

Artykuł stanowi pogłębioną, kontekstową analizę filmu Natalii Korynckiej-Gruz *Mała Zagłada*. Autorka koncentruje się na jego strukturze narracyjnej, w której dokumentalistka próbowała oddać charakter pracy pamięci i postpamięci. Film jest dokumentalną adaptacją (auto)biograficznego eseju Anny Janko. Złożoność narracyjna tekstu literackiego znajduje odbicie w wersji filmowej, która przyjmuje kształt palimpsestu. Na jego poszczególne warstwy składa się narracja słowna trzech pokoleń kobiet, sekwencje zrealizowane współcześnie, archiwalne fotografie i zróżnicowane stylistycznie sekwencje animowane. Na pamięć traumatycznych doświadczeń nakłada się wyobrażenie o nich. *Mała Zagłada* jest dla autorki przykładem ponownego zbliżenia polskiego filmu dokumentalnego i literatury oraz nowej formuły dokumentu historycznego.

**Słowa kluczowe:** film dokumentalny; struktura narracyjna; Zagłada; pamięć; postpamięć; dokumenty historyczne

## WSTĘP

W dniu 1 czerwca 1943 roku naziści dokonali pacyfikacji wsi Sochy na Zamojszczynie. Wskutek prowokacji dokonanej przez Niemców wieś została spalona, a jej mieszkańcy zamordowani. Zginęło ponad 180 osób, w tym 24 dzieci<sup>1</sup>. Wśród nielicznych ocalonych znalazła się kilkuletnia Renia (Teresa Ferenc) i dwójka jej rodzeństwa.

## DROGA DO EKSTERNALIZACJI

Doświadczenie to stało się dominującym tematem poezji Teresy Ferenc. O tomach z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych<sup>2</sup> tak pisał Józef Bachórz:

Nie jest więc minione – minionym. Pozostało. Istnieje jako zablźniony ból. Albo jak otwierająca się rana. Albo jak natrętny koszmar czy zmora, której przyjscia nie wiadomy dzień ani godzina. Albo – a znajdzie to wyraz w wierszach późniejszych – jako elegia wiernej pamięci, która przemienia się w przyzwyczajenie rozmowy z tamtymi, w prywatne „dziady” – bez płaczu i łkań, lecz w silnym poczuciu więzi<sup>3</sup>.

W wierszach poetki powracają obrazy domu, płomieni, drzewa:

Drzewo – płomień w moim oknie  
cierpliwe spalanie  
Na gałęzi przychwycony ptak –  
czyste wołanie

Matka woła z prawej z lewej  
cała z płomienia  
Wszystkie matki zapłonęły  
od jej imienia

Dookoła świat się chwieje  
świat się wali  
W oknie w krąg po horyzoncie  
matka się pali<sup>4</sup>.

Ogień trawiący zagrody, odbijający się w oczach bohaterki i mała, jak z dziecięcego rysunku, wiejska chata staną się wizualnym lejtmotywem filmu (anima-

<sup>1</sup> Zob. C. Madajczyk, *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, t. 1–2, Warszawa 2019.

<sup>2</sup> Temat ten dominował w tomach *Wypalona dolina* (1979) i *Pieta* (1981), choć – jak twierdzą badacze twórczości Ferenc – nigdy zupełnie nie zniknął z jej poezji.

<sup>3</sup> J. Bachórz, *Krótkie opisanie tych rzeczy, których nie ma, oraz tych rzeczy, które są w wierszach Teresy Ferenc*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1994, nr 15, s. 132–133.

<sup>4</sup> T. Ferenc, *Poezje wybrane*, Warszawa 1984, s. 205.

cyjna chata jednak nie pojawia się w postaci lejtmotywu, nie realizuje jego funkcji), w którym przywołane zostanie traumatyczne doświadczenie Ferenc. Trauma przeszłości nie podlega przedawnieniu, wciąż rodzi się od nowa jak w *Psalmie prowadzonej na rzeź*:

Ja  
której wciąż od nowa rodzi się ojciec  
matka i esesman  
której powstają wsie  
żeby się wreszcie dopalić  
i dorznąć do pnia (...)

Ja  
która wciąż na nowo  
od siebie odrastam  
przychodzę żeby nic nie powiedzieć (...)<sup>5</sup>.

Czas nie ma linearnego przebiegu – zatrzymuje się i wciąż zawraca, a przestrzeń odradza się, by ponownie ulec destrukcji.

Eksternalizowana w poezji niszczycielska siła traumy zawładnęła życiem poetki i wdarła się w pamięć jej córki – Anny Janko:

Urodziłaś mnie 12 lat po wojnie i w cieniu tej wojny rosłam. Cień wojny jest taki, że nie znika nawet na równiku w samo południe. A w nocy przybiera kształt koszmarów. Nie raz budziłam się zlaną zimnym potem, bo mi się śniło, że mnie Niemiec goni<sup>6</sup>.

W 2015 roku ukazał się autobiograficzny esej Janko pt. *Mała Zagłada*. Współprzeżywanie traumy zrodziło decyzję o napisaniu książki będącej świadectwem wzajemnej zależności losów matki i córki. „Opowiedzenie o »małej zagładzie«, którą przeżyła matka i wtórnie doświadczyła rodzina, staje się dla córki obowiązkiem wobec przodków i następnych pokoleń”<sup>7</sup>: „To jest moja praca do wykonania, ważna dla ciebie teraz, gdy już zaczynasz zapominać, i dla moich dzieci, gdyby kiedyś przyszły mnie zapytać”<sup>8</sup>. Akt pisania miał być jednocześnie aktem oczyszczenia: „Musimy to wyrozmawiać, przerozmawiać na wylot, żebyś koniec końców miała wreszcie spokój. Żebyś nie musiała zabierać jej na tamten świat. I żebyś ja też się mniej bała w swoich snach”<sup>9</sup>. Praca pamięci matki i córki została uzupełniona o badanie archiwów, rozmowy z ocalonymi, mozolne ustala-

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 201–202.

<sup>6</sup> A. Janko, *Mała Zagłada*, Kraków 2015, s. 86.

<sup>7</sup> Ł.M. Kaprańska, *Matka i córka wobec wojennej apokalipsy w świetle książki Anny Janko „Mała Zagłada”*, „Studia Humanistyczne AGH” 2022, vol. 21, nr 3, s. 69.

<sup>8</sup> A. Janko, *op. cit.*, s. 64.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 86.

nie faktów. Pamięć miała ulec prawidłom narracyjnego porządku: „Postanowiłam te opowieści prenatalne sformułować, uzupełnić je wszystkim, czego się nasłuchałam w dzieciństwie i później, od ciebie i od innych i postanowiłam przewlec słowa przez groby moich przodków”<sup>10</sup>. *Mała Zagłada* przybrała formę podwójnej biografii, w której Janko wcieliła się w rolę (auto)terapeutki, a Ferenc powrócił do dzieciństwa. Pierwsza walczyła z wyparciem drugiej. Obie żyją jednocześnie w przeszłości i teraźniejszości.

Refleksja autorki, której istotą stały się rozważania nad pamięcią, stanowiła punkt wyjścia do filmu Natalii Korynckiej-Gruz pod tym samym tytułem zrealizowanego w 2018 roku<sup>11</sup>. Powstał więc kolejny tekst kultury dotyczący tych samych tematów, choć inaczej rozkładają się w nim akcenty, odmiennie brzmi w nim wielogłosowa narracja, w której w różnym stopniu udzielono głosu poszczególnym bohaterkom. Głos Janko w obu utworach pozostaje dominujący; jej narracja to nieustanna walka o uporządkowanie tego, czego uporządkować nie sposób. W filmowej wersji *Małej Zagłady* powraca ujęcie ukazujące Janko przy komputerze, przeglądającej zgromadzone archiwalia, piszącej. Opowieść rodzi się na naszych oczach – obserwujemy jej wyłanianie się z chaosu, ze strzępów, fragmentów, *in statu nascendi*. W profilowym kadrze narratorki-bohaterki jadącej pociągiem czy w innym miejscu opowieści szybkim krokiem przemierzającej wieś Sochy zawiera się nie tylko informacja o jej statusie w strukturze filmowego opowiadania, lecz także koncentruje się w nim emocjonalna siła osobistego przekazu. We współczesnych scenach dokumentalnych pojawia się również Ferenc. Wypowiada się z widoczną trudnością. Milczy, stojąc przy oknie, trzymając w dłoniach fotografie swych pomordowanych bliskich. W wypowiedziach wprost do kamery relacjonuje sny i wspomniane zdarzenia z namysłem i precyzją. Z córką, próbującą ustalić najdrobniejsze szczegóły z przeszłości, wchodzi w spory. Annie towarzyszy jej córka, wnuczka Teresy – Zuzanna Majer. W pierwszych sekwencjach filmu sprawia wrażenie zdystansowanej, ale i ona odziedziczyła traumę babci, dlatego szuka w tej rodzinnej historii swojego miejsca.

Koryncka-Gruz zdaje się, przy wszystkich różnicach, podążać tropem swych znakomitych poprzedników – Pawła Łozińskiego w *Świadectwie urodzenia* czy Marii Zmarz-Koczanowicz w *Wierze Gran*. Podobnie jak Łoziński i Zmarz-Koczanowicz tworzy figurę narratorki-medium. Tak jak oni wyprawia swą bohaterkę w podróż. Janko nie jest jednak jak Henryk Grynberg osobą, która osobiście doświadczyła traumy. Nie jest też jak Agata Tuszyńska w filmie o *Wierze Gran* reporterką podążającą tropami swej nieżyjącej już bohaterki. Przynależy do post-

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 242.

<sup>11</sup> W napisach początkowych filmu odnotowano, że powstał on na podstawie książki Janko *Mała Zagłada*.

pokolenia, którym zawładnęła „historia otrzymana”<sup>12</sup>. Jej sytuacja egzystencjalna i twórcza całkowicie determinuje formę filmu. W konsekwencji próżno szukać w *Małej Zagładzie* klasycznego łuku bohatera, przemian towarzyszących drodze przemierzanej fizycznie (podróż do Soch) i mentalnie (podróż do 1943 roku), a struktura śledztwa – tak silnie obecna w dokumentach Łozińskiego i Zmarz-Koczanowicz – w *Małej Zagładzie* ulega rozchwianiu, pozostaje tylko jej ślad. Notabene jest on bardziej wyeksponowany w filmie niż w książce Janko, ponieważ pozwala utrzymać uwagę i zaangażowanie widza. W jego pierwszej części bohaterka-narratorka pieczołowicie dokonuje procesu rekonstrukcji zdarzeń z przeszłości, odkrywa przebieg pacyfikacji, dopytując o nią matkę i przeglądając zgromadzone w komputerze fotografie. Odtwarza losy mieszkańców Soch dom po domu, rodzina po rodzinie: „Dom pierwszy, Mielników. Spalone wszystko zginęli rodzice i dwie młodziutkie uciekinierki z Józefowa. Ocalał Zbyszek, lat 12, i Tadzio, lat 10. (...) Dom 57, nowy, moich pradiadków – Józefy i Władysława Ferenców. Oboje zastrzeleni, wszystko spalone. Zostały dzieci: Renia – moja babcia, Jasio, Krysia – zwana Kropką”. Głównym tematem książki Janko i filmu Korynckiej-Gruz jest pamięć i postpamięć. Narracja w obu utworach nie przebiega linearnie, oparta jest na licznych nawrotach i powtórzeniach. Kapryśny porządek opowiadania łączy się z hybrydową formą wizualną, scalającą elementy dokumentalne (relacje, fotografie, przytoczenia faktów w narracji pozakadrowej, zapisy rozmów) z animacjami i refleksją nad istotą pamięci, jej mechanizmami i dziedziczeniem. W konsekwencji powstaje wielowarstwowa i wielogłosowa, silnie zindywidualizowana i zdialogizowana<sup>13</sup> narracja o traumie trzech pokoleń kobiet.

### WARSTWA PIERWSZA: ANIMACJA

W narracji filmu dominuje głos bohaterki-przewodniczki – Anny Janko. To ona dostarcza najwięcej konkretnych informacji na temat zbrodni dokonanych na mieszkańcach Soch, prezentuje rozległość swych badań (odwiedzane archiwa, obozy koncentracyjne i zagłady), staje się ekspertem, a jednocześnie pozostaje w silnej relacji emocjonalnej do przeszłości. Naznacza opowieść swą indywidualnością. Fokalizacja, jak zauważa badaczka zagadnień narracji Mieke Bal, to „relacja pomiędzy tym, kto postrzega, oraz tym, co jest postrzegane, odpowiada za zabarwienie opowieści subiektywnością”<sup>14</sup>. W tekście narracyjnym „mogą wy-

<sup>12</sup> Zob. J. Young, *Toward a Received History of the Holocaust*, “History and Theory” 1997, vol. 36, no. 4, s. 21–43.

<sup>13</sup> Na dialogiczny charakter narracji filmu *Mała Zagłada* zwróciła uwagę B. Fiołek-Lubczyńska (*Retoryka zagrożenia i emocji (uczucie i afektów) w dokumentach filmowych pt. „Mała Zagłada” i „Sól ziemi”*, „Kultura – Media – Teologia” 2023, nr 53, s. 94–109).

<sup>14</sup> M. Biel, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. A. Magnuszewska, M. Rurta, A. Szumił, Kraków 2012, s. 6.

powiadać się dwa rodzaje mówców<sup>15</sup>: narrator i aktor. W filmie Korynckiej-Gruz narrator pozostaje tożsamy z bohaterem – opowiada i działa. W *Małej Zagładzie* pojawiają się jednak postaci drugoplanowe – matka i córka bohaterki, której udział w filmowym przedsięwzięciu znacząco zmienia w stosunku do tekstu literackiego rozkład akcentów i sensy. Kobiety, reprezentujące dwa pokolenia – starsze i młodsze, są oglądane, pytane i wysłuchiwane przez przedstawicielkę średniej generacji – Annę Janko; niekiedy przejmują funkcję narratorek wiodących, lecz właściwie nie staną się działającymi aktorkami.

Ta specyficzna gra narracyjna ujawnia się już w pierwszej sekwencji filmu – animowanym prologu. Nie padają w nim słowa. Sferę dźwięków tworzy muzyka z pozytywki, a środkową część kadru wypełnia obraz małej dziewczynki w kucykach, która wchodzi do sklepu. Gdy sięga do słoika z cukierkami, ten nagle wybucha. Cukierki zamieniają się w spadające na domy bomby. W finale wieś, która stanowi cały świat, płonie. Zdarzenia śledzimy z perspektywy dziecka dzięki stylowi animacji bliskiemu dziecięcym rysunkom, ale i sposobowi postrzegania rzeczywistości – w kadrze widoczny jest fragment globu (zakrzywiony horyzont), który jednocześnie jest wsią. W kolejnym ujęciu – współczesnym, dokumentalnym – widzimy tę samą wieś z góry, z lotu ptaka. W pierwszych minutach filmu dochodzi do zmiany fokalizatora z matki, która – czego dowiemy się z dalszej części narracji – doświadczyła jako dziecko zagłady swojej wsi, na pozornie obiektywnego narratora operującego boską perspektywą. Ujęcie Soch z góry będzie jednak powracało w dalszych częściach *Małej Zagłady* i otwierało poszczególne sekwencje przedstawiające wyprawę Anny do rodzinnej wsi swojej matki. Fokalizacja wewnętrzna gwałtownie przechodzi w focalizację zewnętrzną, która jednak nie jest obiektywna, ponieważ staje się znakiem rozpoznawczym powrotu Janko do Soch. Od początku mamy więc do czynienia z dwoma głosami – matki i córki. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że pamięć matki stała się częścią pamięci córki. Koryncka-Gruz nie przypisuje więc żadnej z nich jednolitej formy. Prolog wprowadza ponadto dwa inne, równie istotne wątki wyeksplikowane w tekście literackim, a w filmie wyrażone głównie językiem wizualnym. Na styku animowanego prologu i pierwszego dokumentalnego ujęcia Soch dochodzi do zderzenia czasów – przeszłości z teraźniejszością, a także miejsc – wyobrazonej wsi z 1943 roku naznaczonej zbrodnią z pozornie obojętnie pięknym krajobrazem położonych wśród pól w dolinie Soch współczesnych. Jak zauważa Katarzyna Bielewicz w odniesieniu do utworu literackiego,

Janko dodaje również, wpisując doświadczenie matki w Lanzmannowską koncepcję uobecnienia, że wydarzenia traumatyczne nie wytwarzają wspomnień, a raczej aktualia, że wszystko to, czego doświadczyła kiedyś, dzieje się w teraźniejszości, wciąż na nowo, gdyż nie zostało przyswojone, a odrzucone, zepchnięte w podświadomość<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> K. Bielewicz, „Mała Zagłada” jako wyraz przestrzennego aspektu postpamięci, „Literaturoznawstwo” 2014–2015, nr 8–9, s. 17.

W pierwszym odbiorze filmu widza może zaskoczyć istotna różnica w obrazowaniu – płonąca wieś-Ziemię zestawiono z urodą miejsca, które jednak w Annie wywołuje reakcję alergiczną. Autor zdjęć, Zdzisław Najda, długimi ujęciami, często z góry, jazdami kamery, kadrami wypełnionymi słońcem wydobywa ową nieprzystawalność miejsca. Paradoksalnie prawda o nim przekazana zostaje w animacji, a współczesne obrazy dokumentalne tylko ją zakrywają. Doświadczenie traumatyczne pozostaje ściśle związane z przestrzenią: „Balaś się wracać do Soch, balaś się, że gdy staniesz na drodze pomiędzy domami, na osi tamtego świata – to ów świat znów zacznie się kręcić, zapłoną dachy, ludzie będą krzyżeć, karabiny maszynowe wypluwać pociski, a samoloty zrzucać bomby”<sup>16</sup>. Sochy nie są jednak nie-miejscem pamięci<sup>17</sup>. W filmie ukazano obchody rocznicy pacyfikacji, w których uczestniczyła Janko oraz cmentarz mieszkańców wraz z upamiętniającym ofiary pomnikiem. Pozostają one nadal „krajobrazem skażonym”<sup>18</sup>, który stał się domeną niemal całej Europy – miejscem, w którym dokonano masowego mordu, a które powróciło do życia.

W praktyce dokumentalnej wykształciła się już pewna konwencja korzystania z animacji w filmie historycznym<sup>19</sup>. Zwykle używana jest ona „zamiast” nieistniejących lub odrzucanych przez autorów archiwaliów. W takiej funkcji pojawia się również w *Małej Zagładzie*. Animacja w dokumencie historycznym poszerza jego granice o obrazy wyobrażeń i emocji bohaterów. Daje widzowi dostęp do ich wewnętrznego świata. W jednym z wywiadów Koryncka-Gruz wspomina, że nagrane przez nią rozmowy z Ferenc były niemal pozbawione emocji. Przenikał je dystans charakterystyczny dla zobiektywizowanej narracji w trzeciej osobie. Celem animacji stało się więc przeniesienie pamięci afektywnej. Co ciekawe, inicjatorką użycia animacji była wnuczka Ferenc, Zuzanna, która nie była bohaterką książki i pierwotnie nie wyraziła zgody na udział w filmie. Wkrótce jednak przesłała autorce film animowany utrzymany w estetyce dziecięcego rysunku, który został użyty w finale dokumentu<sup>20</sup>. Jej udział w projekcie istotnie zmienił jego

<sup>16</sup> A. Janko, *op. cit.*, s. 101.

<sup>17</sup> Określenie Romy Syndyki. Na temat przestrzeni pamięci w odniesieniu do książki Janko zob. K. Bielewicz, *op. cit.*, s. 11–20.

<sup>18</sup> Zob. M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.

<sup>19</sup> O wykorzystaniu animacji w dokumencie zob. m.in. M. Stasiowski, *A jak animacja, a jak autentyczność*, „Ekrany” 2015, nr 1; M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument, dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, [w:] *Polska animacja w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2017, s. 106–137; K. Mąka-Malatyńska, *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa – o dokumentach animowanych Marcina Podolca*, „Images” 2017, vol. 20, nr 29, s. 289–300; M. Podolec, *Animacja w filmie dokumentalnym*, [w:] *Od obserwacji do animacji – twórcy o kinie dokumentalnym*, Łódź 2017; S. Grünberg, *Animowany dokument, czyli efektywne formy łamania reguł w filmie dokumentalnym*, Warszawa 2022.

<sup>20</sup> Stowarzyszenie Filmowców Polskich, *Premiera filmu dokumentalnego „Mała Zagłada”*, reż. Natalia Koryncka-Gruz, <https://www.youtube.com/watch?v=hhkm77hcl4A> (dostęp:

wymowę, poszerzył horyzonty refleksji. To właśnie poprzez animację najmłodsza z bohaterek znalazła łączność z historią najstarszej. Bohaterką zdecydowanej większości animowanych sekwencji jest mała dziewczynka. W warstwie słownej towarzyszy im jednak nie narracja Ferenc, lecz jej córki – Janko – pod postacią obszernie cytowanych fragmentów jej książki odczytywanych przez Magdalenę Cielecką, ale także przez wnuczkę Zuzannę.

Zróznicowane estetycznie animacje (od dziecięcej wydzieranki i wycinanki po nowoczesne wersje animacji rysunkowej) nie tylko ilustrują narrację faktograficzną naznaczoną subiektywnym doświadczeniem. Służą też zobrazowaniu partii eseistycznych narracji zza kadru. W ujęciu dokumentalnym widzimy Janko piszącą na komputerze, w tle z kanapy spogląda na nią jej córka. Z portretu córki ponownie wchodzimy w świat animacji – znów wykreowany na wzór dziecięcych rysunków, w którym jednak perspektywa dziecka miesza się ze spojrzeniem przerażonego dorosłego. Podsztyty grozą z dziecięcej wyobraźni obraz wilków pożerających dziecko w łonie matki w finale pochłonięty zostaje przez płomienie. W narracji słownej brzmiały fragmenty książki:

Dziecko żyje na bardzo małej planecie. Dziecko ma siostrę, brata, mamę, tatę, psa Miśka na podwórku i trzy małe koty. Ma słońce i księżyc. (...) Kiedy więc dziecku zabijają rodziców, to jakby świat zabijali razem ze słońcem, księżycem, drzewem, zeszytem i lalką. Strach jest rodzajem pamięci. Strach dziedziczny. Przekazany w życiu prenatalnym. Strach wyssany z mlekiem matki...

Ostatnie zdania tego fragmentu powtarzają się niczym echo, głosy nakładają się na siebie. Potem pojawia się napis początkowy, starannie wykaligrafowany na kartce z uczniowskiego zeszytu, którą po chwili połykają płomienie.

Jedna z animowanych sekwencji rozpoczyna się od niemal abstrakcyjnych obrazów. W sieci różowych pajęczyn rozlewa się czerń. Po chwili wyłania się obraz dziecka w łonie matki. I znów czarna substancja zalewa żyły i pępowinę. W finale maleńkie dziecko spoczywa na dłoni dorosłej osoby. Obrazom tym towarzyszą słowa:

Wyobrażam sobie albo pamiętam. Strach jest rodzajem pamięci. Strach dziedziczny. Wyssany z mlekiem matki. Strach, który ma uchronić młode przed niebezpieczeństwem. Pamiętam tamten dzień, bo twoje koszarne sny dostawały się do mojego krwiobiegu przez pępowinę, gdy jeszcze tkwiłam w twoim brzuchu. A ty przecież stale śniłaś to wszystko. Bo w żaden inny sposób nie umiałaś się pozbyć owego potwornego nadmiaru wrażeń. Obrazów krwi, łopotu ognia, których się napiłaś oczami i uszami, gdy miałaś dziewięć lat. W ostatniej chwili ta pępowina, która nas łączyła, okręciła mi się wokół, gdy się rodziłam. Jakby coś mnie chciało powstrzymać przed przyjściem na świat. Jednak fioletowa, półżywa, bez tchu przyszłam ja i wojenny strach.



Metafory językowe przybierają kształt ruchomych obrazów. Animacja pozwala wydobyć ich istotę – syntetyczność, nakładanie się dosłownego z nowym znaczeniem.

Animowane sekwencje wprowadzane są w narrację filmu jako retrospekcje i introspekcje, które przypisujemy raz matce, raz córce, a w końcowych partiach filmu również wnuczce. Bodaj najciekawszym zabiegiem Korynckiej-Gruz, który w formie filmowej oddaje główny temat filmu – postpamięć, jest nakładanie się fokalizatorów. W konsekwencji trudno ocenić, które z animowanych rekonstrukcji wydarzeń przetykanych wizualizacjami snów i ilustracjami partii eseistycznych przynależą do świata wewnętrznego matki, a które do córki. Córka, a nawet wnuczka, zdaje się wchłaniać w siebie pamięć matki i babki. Minione zdarzenia zyskują kształt ich wyobrażeń. Przeszłość matki staje się ponadto częścią późniejszych doświadczeń córki. Janko opowiada o pewnych wypadkach, do których doszło podczas jej szkolnych wagarów – jej koleżanka zabiła kijem kreta, a ona nie zareagowała. „Zła dziewczynka to także ja” – podsumowuje wydarzenie Anna. Animowana wizualizacja tego doświadczenia utrzymana jest w stylistyce (różni ją kolorystyka) retrospektywnych sekwencji z Soch. Wyobrażenie dziewczynki z szeroko rozwartymi oczyma staje się niemal tożsame z wyrażeniem dziecka-świadka pacyfikacji. Rodzi się wspólny, wizualny język pamięci.

W filmowej wersji opowieści Janko próbuje wciągnąć w badanie rodzinnej historii córkę Zuzannę. Dziewczyna zaczyna przekładać płynące z niej wnioski na obszary, które jej samej, jako osobie zaangażowanej w obronę praw zwierząt, są bliskie emocjonalnie. Wycinankowa animacja ukazuje podział krowy i świni na zgodne z wypisanymi na ich ciałach partie mięsa: „Takie są obrazy naszej cywilizacji. Takie migawki z wojny tysiącletniej, jaką człowiek prowadzi z przyrodą. Nie chcemy tego widzieć ani słyszeć. Wobec tego zabijanie ludzi nie skończy się nigdy”. Na taśmie rzeźni raz pojawiają się zwierzęta, raz więźniowie w pasiakach, za prętami ogrodzenia wyobrażającymi jednocześnie kod kreskowy opatrzone numerami, które mogą być także numerami więźniów. Zuzanna należy do pokolenia, które jako pierwsze rozszerza doświadczenie babki na inne obszary, ale od traumy Soch niezupełnie się odrywa. Po jej portrecie znów pojawiają się ujęcia z góry na filmowaną nocą wieś.

## WARSTWA DRUGA: FOTOGRAFIA

O ile animacja konsekwentnie przedstawia wewnętrzne światy bohaterek, czy raczej uwspólnotowiony świat wewnętrzny trzech kobiet z kolejnych pokoleń, o tyle fotografia funkcjonuje w filmie w sposób bardziej zróżnicowany. Pełni, jak w tradycyjnym dokumencie historycznym i biograficznym, funkcję autentyzującą. Jako lejtmotyw tej warstwy filmu powraca fotografia rodzeństwa, która przechodzi w animację. Jej obecność w kadrze pozwala zidentyfikować bohaterów

animacji retrospektywnych, przede wszystkim małą Teresę zwaną Renią, jej brata Józefa i siostrę Kropkę. Wszyscy pojawiają się w filmie również w materiałach dokumentalnych – Teresa w scenach rozmowy z córką, a Józef i Kropka podczas wizyty Anny w Sochach. Anna układa z zebranych fotografii album rodzinny.

Według Marianne Hirsch struktura międzypokoleniowej postpamięci to spłot trzech elementów: pamięci, rodziny i fotografii. Nie da się posiadać cudzych wspomnień; postpamięć nie jest pamięcią, ale zachowuje podobną siłę afektywną<sup>21</sup>. Operuje językiem rodziny:

Rodzinne struktury mediacji i reprezentacji ułatwiają afiliacyjne akty całemu postpokoleniu. Idiom rodziny funkcjonuje jako przystępna *lingua franca*, która ułatwia identyfikację i projekcję mimo dystansu i wszelkich różnic. To również wyjaśnia, skąd wzięła się tak ogromna liczba fotografii i opowieści rodzinnych jako mediów artystycznych dających wyraz traumie<sup>22</sup>.

Fotografie, pozostając częścią rodzinnego albumu, ulegają ożywieniu za pomocą technik repollero, przede wszystkim ruchów kamery, ponownego wykadrowania. Stają się częścią narracji nie tylko dlatego, że są prezentowane w określonej kolejności, lecz także dlatego, że pojawiają się na nich elementy animacji – strzałki, kółka wskazujące konkretne osoby. Owe zabiegi łączą fotografię z fokalizatorem – to jego oczyma patrzymy na zdjęcie, to on kieruje naszą uwagą.

W obręb idiomu rodzinnego zostają włączone też fotografie dokumentujące zagładę Soch odnalezione przez Janko w zamojskim oddziale Instytutu Pamięci Narodowej, które jednak nie przedstawiają osób bliskich bohaterkom dokumentu. Janko czyni z nich część narracji, poszukując wizualnych, indeksalnych przedstawień tamtych zdarzeń. W obrębie narracji filmowej one również mają moc autentyzującą.

W celu sugestywnego... konstruowania wyobrażenia przeszłości postpokolenie potrzebuje nie tylko obrazów rodzinnych czy obrazów zdarzeń, których świadkami byli ich bliscy. Odwołuje się też do szerokiego rezerwuaru obrazów wojny. Hirsch zauważa: „A jednak prace naukowe i historyczne potomków nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że nawet najbardziej intymna, rodzinna wiedza o przeszłości została zapośredniczona przez powszechnie dostępne, publiczne obrazy i narracje”<sup>23</sup>. W scenie, w której Janko przegląda z córką fotografie, na ekranie jej komputera pojawia się zdjęcie ukraińskiej kobiety:

To zdjęcie bardzo na mnie działa. To jest ukraińska kobieta uciekająca z dzieckiem na rękę, a za nią żołnierz, który mierzy do niej z karabinu, tuż przed rozstrzelaniem prawdopodobnie. Jest identycznie ubrany jak żołnierze niemieccy, ci którzy pacyfikowali Sochy. (...) Z powodu iden-

<sup>21</sup> M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugier, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 30.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 31.

tyczności sytuacji z moją trzydziestoletnią babcią z Kropką na rękę odbieram bardzo osobiście te fotografie.

Drugie zdjęcie przedstawia anonimową kobietę z Soch. Ono także porusza bohaterkę, ponieważ mama jej mamy, podobnie jak kobieta na zdjęciu, była w ciąży. Obie fotografie wdzierają się do rodzinnego albumu, choć nie są fotografiami rodzinnymi, ponieważ „obrazy potrafią odwoływać się do pamięci cielesnej tego, który je ogląda, potrafią go tknąć, i raczej czuje on niż po prostu ogląda jakies zdarzenie, zarazony emocjami i wciągnięty w obraz”<sup>24</sup>.

Wnuczka, nakłaniana przez matkę do stworzenia własnego albumu rodzinnego i zachowania w nim pamięci o Sochach, idzie o krok dalej:

Gdybym miała sobie robić album, to mogłabym sobie do tego albumu włożyć zdjęcia z gett, z powstania warszawskiego i ze wszystkich tych innych historii różnych innych ludzi, bo mi się wydaje, że wojna jest taką sprawą, która jest naszą przeszłością, że jeżeli to zaakceptujemy, to nie ma zbyt dużego znaczenia, czy to będzie dokładnie historia naszej rodziny czy jakiejś innej rodziny.

Jej więź z przeszłością babki nie ma już charakteru emocjonalnego, a potrzeba zachowania historii rodzinnej wynika raczej z wiedzy. Intelktualne obcowanie Zuzanny z przeszłością pozwala jednak przenieść emocje związane z opowieściami rodzinnymi na inne wojny, a przede wszystkim na zagładę zwierząt, która współcześnie dotyka ją najmocniej. Film Korynckiej-Gruz dokumentuje moment, w którym wygasa pamięć komunikacyjna (Teresa Ferenc umiera w 2022 roku), a w jej miejsce pojawia się pamięć kulturowa – zapośredniczona przez rozmaite obrazy przeszłości stworzone w chwili zdarzenia i w kolejnych dekadach. „A że pamięć działa rekonstruktywnie – pisze Jan Assmann – nie przechowuje przeszłości jako takiej. Przeszłość jest ciągle reorganizowana przez zmienne ramy odniesień terażniejszości”<sup>25</sup>.

## FILM DOKUMENTALNY JAKO NARZĘDZIE REFLEKSJI

Film Korynckiej-Gruz wydaje się na pierwszy rzut oka bardzo eklektyczny, może nawet chaotyczny. Składają się nań różne rodzaje animacji, zróżnicowane archiwalia, ujęcia współczesne, wywiady do kamery i komentarz zza kadru pochodzący od różnych narratorów. Autorka zdaje się przejmować je z literackiego tekstu Janko i rozwijać formę palimpsestu. Wiktoria Krawczyk w odniesieniu do książkowej wersji *Małej Zagłady* stwierdziła, że autorka wykorzystuje „połącze-

<sup>24</sup> J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Redwood City 2005, s. 36, cyt. za: M. Hirsch, *op. cit.*, s. 32.

<sup>25</sup> J. Assmann, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 73.

nia między wspomnieniami własnymi a zapośredniczonymi przez historyczne nośniki pamięci, w skrajnym przypadku traumatycznie zaburzonymi i zniekształconymi, które redystrybuuje między pierwszym a drugim pokoleniem, po czym – nałożone na siebie niczym palimpsest – zderza ze sobą, zakłócając ich macierzysty kształt”<sup>26</sup>.

Temat *Małej Zagłady* wskazuje na dokument historyczny jako pole odniesień genologicznych. Film zdaje się jednak znacząco wykraczać poza tę utrwaloną konwencję gatunkową w obrębie kina niefikcjonalnego. Nie ogranicza się do świadectwa złożonego przed kamerą, połączonego z archiwaliami. Również funkcja archiwaliów i sposób ich użycia w filmie nie odpowiadają funkcjom i metodom ich włączania w tkanę filmową przypisaną tradycyjnemu dokumentowi historycznemu. Forma filmowej *Małej Zagłady* jest pochodną szczególnego charakteru książki Janko. Gatunkowo najbliższa jest ona esejowi. Jak zauważa Katarzyna Kuczyńska-Koschany, badaczka literackich wyobrażeń Holocaustu,

najwięksi, którzy o Zagładzie pisali, próbowali odnaleźć formę dostatecznie pojemną – w esaju, opowieści biograficznej, opowiadaniu, powieści, wierszu. Te formy albo się rozpadały, albo naruszały wiarygodność (bo jeszcze przez chwilę po Zagładzie wierzone w prawdopodobieństwo, mimesis itd.). Może najmniej rozpadał się esej, jego amorficzność okazywała się jedynie nadwątlacą kategorię wiarygodności, a nie całkowicie podawać ją w wątpliwość<sup>27</sup>.

Janko sytuuje opowieść na granicach autobiografizmu i refleksji kulturowej, autentycznej historii i wyobrażenia o niej, cudzej i własnej narracji, które stapiają się w jedno. Jan Burnatowski pisze:

Istotę książki tworzy nierozzerwalny splot wspomnień matki i konstruującej opowieść, (kon)fabulującej córki. W rezultacie jest to wspólna narracja matki i córki, z których jedna dostarcza informacji, podczas gdy druga je odbiera i przekazuje. To przemieszanie porządków świadectwa i fikcji jest wzajemną osią relacji książki, której momentem fundującym jest ekstremalne doświadczenie matki<sup>28</sup>.

Traumatyczne doświadczenia przekazywane są w narracji silnie nacechowanej emocjonalnie, subiektywnej, fragmentarycznej, wobec której autorka podejmuje nigdy niekończący się wysiłek porządkowania – rekonstruuje przeszłość i poszerza refleksję o kolejne konteksty historyczne. W esaju Janko można odnaleźć załazek refleksji ekologicznej rozwiniętej w filmie przez Zuzannę:

<sup>26</sup> W. Krawczyk, *Wielokierunkowy transfer pamięci traumatycznej – „Mała Zagłada” Anny Janko*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, vol. 66, nr 1, s. 234.

<sup>27</sup> K. Kuczyńska-Koschany, *Eseiści kondycji żydowskiej – po Zagładzie: Maurice Blanchot i Bogdan Dawid Wojdowski*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30.

<sup>28</sup> J. Burnatowski, *Postpamięć, afekt, odpowiedzialność. Przypadek „Małej Zagłady” Anny Janko*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2015, vol. 15, s. 232.

To się dzieje ciągle, zagłada się nie kończy – te lisy, te żywe krowy podciągane za nogi do zarznięcia na takich jakby karuzelach... (...) Okrucieństwo przechodzi z fermy do obozu koncentracyjnego bez większego problemu. To tylko kwestia zmiany procedur i nazw towaru na fakturach<sup>29</sup>.

Szczegółowe i bardzo plastyczne opisy historii wyobrażonej (np. „Musieli [Niemcy] niesamowicie wyglądać, gdy tak patrzyli w ogień, a on odbijał się w ich źrenicach”<sup>30</sup>) znajdują w filmie obrazowe ekwiwalenty w animowanych obrazach. W swej książce Janko wielokrotnie przywołuje filmy jako konteksty, punkt wyjścia do snucia refleksji na temat wojny, charakteru jej doświadczenia, ale – co ważniejsze dla poetyki dokumentu Korynckiej-Gruz – mechanizmy pamięci przyrównuje do filmów:

Gdybym była narratorką w filmie twojego życia... Właściwie jestem kimś takim w tej opowieści, szczególnie od momentu, gdy was już tam w Sochach nie ma. (...) Zapomnij. Najlepiej zapomnij już. Dobrze robisz, że gubisz wspomnienia, jedno po drugim znikają imiona. Gasną światła w mózgowej sali kinowej...<sup>31</sup>.

To właśnie owo działanie pamięci próbuje oddać dokumentalistka poprzez kształt swego filmu. *Mata Zagłada* jest przejawem nasilającej się tendencji we współczesnym dokumencie, w ramach której film dokumentalny powstaje w ścisłym powiązaniu z tekstem literackim. Związek nie obejmuje wyłącznie tematu czy bohatera, lecz także struktury głębokie, prowadząc do ich homologii. Tendencja ta odświeża myślenie o formie, funkcjach i znaczeniach możliwych do przekazania poprzez dokument filmowy – o tym, jakie treści może unieść film dokumentalny i wyrazić je poprzez ukształtowanie formalne.

Film Korynckiej-Gruz może więc zwiastować pewne przemiany w polskim dokumencie historycznym, z którego wciąż nie znika temat II wojny światowej. Dla filmowców jest to zagadnienie, które wymaga nieustannego przepracowywania i dla którego wciąż poszukują właściwego języka. O ile do niedawna można było mówić o supremacji świadka (świadcstwo wypowiedane do kamery, rekonstrukcja zdarzeń z udziałem ich uczestników pozostawały główną materią dokumentalną), o tyle nieuchronnie współczesny dokument chętniej będzie korzystał z materiałów odnalezionych (w tym świadectw) i z doświadczeń kolejnych pokoleń dziedziczących wojenną traumę po swych rodzicach i dziadkach, zachowując subiektywną narrację. Jak pisze E. Ann Kaplan, traumy nie można wyleczyć, ale można zrobić z niej użytek, nadać jej sens, w czym kluczową rolę odgrywa sztuka<sup>32</sup>. Coraz bardziej złożone struktury narracyjne będą wymagały gruntownych

<sup>29</sup> A. Janko, *op. cit.*, s. 185–186.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 222, 242.

<sup>32</sup> E.A. Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick 2005, s. 19.

badania filmoznawczych. Jednocześnie rodzą one szansę na zbliżenie kina dokumentalnego do literatury, która od dekad nie tylko żywi się pamięcią, ale i rozwija metarefleksję nad jej działaniem.

## BIBLIOGRAFIA

- Assmann J., *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Bachórz J., *Krótkie opisanie tych rzeczy, których nie ma, oraz tych rzeczy, które są w wierszach Teresy Ferenc*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1994, nr 15.
- Bennett J., *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Redwood City 2005. DOI: 10.1515/9781503625006
- Biel M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. A. Magnuszewska, M. Ruta, A. Szumił, Kraków 2012.
- Bielewicz K., „Mała Zagłada” jako wyraz przestrzennego aspektu postpamięci, „Literaturoznawstwo” 2014–2015, nr 8–9.
- Burnatowski J., *Postpamięć, afekt, odpowiedzialność. Przypadek „Małej Zagłady” Anny Janko*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2015, vol. 15. DOI: 10.24917/3940
- Ferenc T., *Poezje wybrane*, Warszawa 1984.
- Fiołek-Lubczyńska B., *Retoryka zagrożenia i emocji (uczuć i afektów) w dokumentach filmowych pt. „Mała Zagłada” i „Sól ziemi”*, „Kultura – Media – Teologia” 2023, nr 53.
- Grünberg S., *Animowany dokument, czyli efektywne formy łamania reguł w filmie dokumentalnym*, Warszawa 2022.
- Hendrykowski M., *Animacja jako dokument, dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, [w:] *Polska animacja w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2017.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugier, „Didaskalia” 2011, nr 105.
- Janko A., *Mała Zagłada*, Kraków 2015.
- Kaplan A., *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick 2005.
- Kapralska Ł.M., *Matka i córka wobec wojennej apokalipsy w świetle książki Anny Janko „Mała Zagłada”*, „Studia Humanistyczne AGH” 2022, vol. 21, nr 3. DOI: 10.7494/human.2022.21.3.61
- Krawczyk W., *Wielokierunkowy transfer pamięci traumatycznej – „Mała Zagłada” Anny Janko*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, vol. 66, nr 1.
- Kuczyńska-Koschany K., *Eseiści kondycji żydowskiej – po Zagładzie: Maurice Blanchot i Bogdan Dawid Wojdowski*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30. DOI: 10.14746/pspsl.2017.30.19
- Madajczyk C., *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, t. 1–2, Warszawa 2019.
- Mąka-Malatyńska K., *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa – o dokumentach animowanych Marcina Podolca*, „Images” 2017, vol. 20, nr 29.
- Podolec M., *Animacja w filmie dokumentalnym*, [w:] *Od obserwacji do animacji – twórcy o kinie dokumentalnym*, Łódź 2017.
- Pollack M., *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.
- Stasiowski M., *A jak animacja, a jak autentyzm*, „Ekrany” 2015, nr 1.
- Stowarzyszenie Filmowców Polskich, *Premiera filmu dokumentalnego „Mała Zagłada”, reż. Natalia Koryncka-Gruz*, <https://www.youtube.com/watch?v=hhkm77hcl4A> (dostęp: 26.08.2023).
- Young J., *Toward a Received History of the Holocaust*, „History and Theory” 1997, vol. 36, no. 4. DOI: 10.1111/0018-2656.00029

---

## ABSTRACT

The article is an in-depth, contextual analysis of Natalia Koryncka-Gruz's film *A Minor Genocide*. The author focuses on its narrative structure, in which the documentarian tried to reflect the nature of the work of memory and post-memory. The film is a documentary adaptation of Anna Janko's (auto)biographical essay. The narrative complexity of the literary text is reflected in the film version, which takes the shape of a palimpsest. Its individual layers consist of verbal narratives from three generations of women, contemporary sequences, archival photographs and stylistically diverse animated sequences. The memory of traumatic experiences is superimposed on the idea of them. For the author, *A Minor Genocide* is an example of bringing Polish documentary film and literature closer together, as well as a new formula of a historical document.

**Keywords:** documentary film; narrative structure; genocide; memory; post-memory; historical document