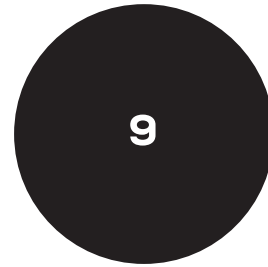




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Traumatyczne spotkania*

**autor:**

Michael Rothberg

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 9 (2015)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/286/515>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW  
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Michael Rothberg

## **Traumatyczne spotkania**

przełożyła Katarzyna Bojarska

*Kronika jednego lata* (1961) stwarza okazję do powrotu do procesu uhistoryczniania pamięci Zagłady, który zachodził w czasie trwania procesu Adolfa Eichmanna. Choć badacze Zagłady pomijali film Roucha i Morina, krytyka natychmiast uznała go za wybitne dzieło niefikcjonalne. W eksperymencie tym Jean Rouch, znany przede wszystkim jako twórca dziesiątek filmów etnograficznych o Afryce, kieruje swoje spojrzenie na metropolię. Towarzyszy mu socjolog, Edgar Morin, oraz grupa młodych współpracowników. Latem 1960 roku Rouch wysyła na ulice Paryża ludzi, którzy mają pytać przechodniów, czy są zadowoleni ze swojego życia: te sceny uliczne przeplatane są wywiadami przeprowadzonymi z pojedynczymi osobami i z parami w przestrzeniach domowych, ale również aranżowanymi spotkaniami grup oraz dokumentacją warunków życia francuskich robotników. Film, zauważony ze względu na wczesne użycie odniesień autoreferencyjnych, zawiera także scenę, w której uczestnicy rozmów poproszeni zostali o komentarz na temat niemal ostatecznej wersji filmu. Ponadto sami Rouch i Morin często pojawiają się na ekranie: od sceny początkowej, w której twórcy omawiają swoją wizję filmu, po finał, retrospektywny dialog umieszczony w afrykańskiej części paryskiego Musée de l'Homme.

Choć w epoce kamery internetowej, telewizji „reality”, a szczególnie Court TV, trudno uchwycić innowacyjność *Kroniki jednego lata*, należy pamiętać, że na początku lat 60. XX wieku film Roucha i Morina był radykalnym eksperymentem estetycznym i socjologicznym, który miał duży wpływ na francuską nową falę i którego najważniejsze elementy oddziałują do dziś. Jest on ważny przynajmniej z czterech powodów: ze względu na swoje miejsce w historii kina, stosunek do politycznej historii Francji, wkład w intelektualną historię tego kraju i, wreszcie, rolę, jaką odgrywa w historii pamięci Zagłady. Znaczenie *Kroniki* w historii kina wiąże się z powstaniem za jej sprawą



Jean Rouch, Edgar Morin, *Kronika jednego lata*

nowego gatunku: czerpiąc z wcześniejszych dokumentalnych eksperymentów Roberta Flaherty'ego i Dzigi Wiertowa (z którego koncepcji *Kino-Prawdy* wywodzi się termin *cinéma vérité*), twórcy *Kroniki* wychodzą poza nie – chodzi przede wszystkim o sposób, w jaki wykorzystują pojawiające się innowacje dotyczące technologii obrazu i dźwięku filmowego. Co się zaś tyczy historii politycznej, w filmie pojawiają się odwołania do toczącej się wówczas wojny algierskiej i procesu dekolonizacji Konga; co więcej, jak twierdzi Morin, był to jedyny film, który w owym czasie tę wojnę poddawał krytyce<sup>1</sup>. Inspiracje *Kroniki jednego lata* wywieść można z życia codziennego jako kategorii, która stała się wówczas podstawą teorii Henri Lefebvre'a i samego Morina. Wreszcie, film Roucha i Morina jest dziwnym i pominiętym głosem na temat pamięci Zagłady.

W *Kronice* spotykają się te cztery tryby historii: film, polityka, idee i pamięć, które wchodzić ze sobą w dialog w efekcie szczególnego użycia formy *cinéma vérité*. Trzeba zauważyć, że Rouch i Morin nie mają jednorodnej wizji tego, czym jest i czym być może *cinéma vérité* oraz jakie są jego zadania<sup>2</sup>. Podczas gdy Morin twierdził, że celem filmu jest dokumentowanie „autentyczności biegu życia”<sup>3</sup> w konkretnym miejscu i czasie (na przykład w Paryżu latem 1960 roku), podejście Roucha nazwać można raczej „performatywnym”. *Cinéma vérité*, zauważał, „nie oznacza kina prawdy, ale prawdę kina”<sup>4</sup>. Oznacza to, że Rouch uznaje kamerę za „środek pobudzający”, który „inscenizuje [...] rzeczywistość”<sup>5</sup>, wchodząc w rejestrowane środowisko i przekształcając je. Nawet jeśli uznać, że celowe i prowokacyjne inscenizowanie poszczególnych scen osłabia autentyzm rejestrowania „biegu życia”, forma *cinéma vérité* stanowi reakcję, choć nie jednoznaczną, na historyczne imperatywy tego momentu.

To, że *Kronika jednego lata* będzie miała wpływ na rewizję pamięci Zagłady i jej związku z dekolonizacją, nie jest od pierwszych scen oczywiste. Film rozpoczynają ujęcia Paryża i jego przedmieść, którym towarzyszy głos Roucha przedstawiający projekt *cinéma vérité*: „W filmie tym nie grają aktorzy, ale żyją w nim mężczyźni i kobiety, którzy poświęcili kilka chwil swojego życia na ten nowy eksperyment *cinéma vérité*”<sup>6</sup>. W kolejnej scenie Morin, Rouch i młoda kobieta o imieniu Marceline siedzą przy kolacji, a Morin wyjaśnia jej charakter projektu: „Rouch i ja chcemy zrobić film na następujący temat: Jak



Jean Rouch, Edgar Morin, *Kronika jednego lata*

życie? Jak żyjesz? Zaczynamy od Ciebie, a następnie będziemy pytać inne osoby”<sup>7</sup>. W tej scenie i w ciągu kolejnych czterdziestu minut, w których *Kronika* obrysowuje kontury paryskiego życia codziennego, trauma nazistowskiego ludobójstwa wydaje się czymś niezwykle odległym. Marceline i inna kobieta, Nadine, podchodzą do przechodniów, pytając ich, czy są szczęśliwi; w kolejnych ciasnych mieszkaniach różne pary opisują szczegółowo swoje codzienne radości i udręki; robotnik Angelo i młoda studentka z Afryki, Landry, rozmawiają na klatce bloku mieszkalnego o rasizmie, konflikcie klasowym i społeczeństwie konsumpcyjnym; a zaniepokojony chłopak Marceline, student filozofii Jean-Pierre, opowiada o uczuciu goryczy i niemocy.

W scenach tych jednak traumy drugiej wojny światowej pulsują pod powierzchnią. Na przykład okazuje się, że mężczyzna, uczestnik rozmowy z parą małżeńską o jej warunkach bytowych, ma za sobą doświadczenie deportacji, choć ujawniono to jedynie w opublikowanej wersji scenariusza. Innym razem znów – w nieco bardziej dramatyczny sposób – kiedy Jean-Pierre skarży się, że czuje się „wyruchanym” osobiście i politycznie „impotentem”, Marceline przejmuje odpowiedzialność za jego polityczny defetyzm i przyznaje: „częściowo przeze mnie poznałeś [...] wszystkich tych ludzi gotowych płakać z powodu swich politycznych doświadczeń. [...] W zasadzie ja też się do nich zaliczam”. Marceline trzeźwo stwierdza, że próbowała uszczęśliwić Jean-Pierre’a „mimo wszystko” – kamera zjeżdża z jej twarzy na ramię, na którym widnieje obozowy tatuaż<sup>8</sup>, poświadczający, że przeżyła Auschwitz. Choć Morin twierdzi w kolejnej scenie, że ich film „do tego momentu ograniczał się do stosunkowo osobistego i jednostkowego świata”<sup>9</sup>, to nadal niewypowiedziana pamięć okresu nazistowskiego i koncentracyjnego uniwersum wylania się w scenie z Jean-Pierre’em jako siła, która wbija się klinem w przestrzeń publiczną i prywatną, w polityczne kryzysy i codzienną intymność<sup>10</sup>.

Kiedy wreszcie, po rozmowie z Jean-Pierre’em, nazistowskie ludobójstwo wylania się *explicite* jako temat, dzieje się to w kontekście dyskusji o współczesnym rasizmie i walce o dekolonizację Algierii i Konga<sup>11</sup>. Treść tych dyskusji i zastosowane do ich ujawnienia techniki filmowe ukazują zarówno ruch od tego, co prywatne, ku temu, co publiczne, jak i przekonanie, że przestrzenie te spajają ze sobą traumatyczne skutki przemocy



Jean Rouch, Edgar Morin, *Kronika jednego lata*

politycznej. Z jednej strony *mise-en-scène* tej sekwencji przywodzi na myśl twierdzenie Morina, że film przechodzi od tego, co osobiste, ku temu, co publiczne, kiedy scena z parą w ciasnym mieszkaniu ustępuje miejsca scenom grupowym – w jadalni, a następnie na tarasie na dachu restauracji (pierwsze ujęcie znajdującej się poniżej ulicy), i wreszcie dwóm travellingom po ulicach miasta. Z drugiej strony, wymiar osobisty wyraźnie dominuje w filmie, a to, co publiczne, nieustannie go nawiedza.

W tej sekwencji filmowcy wykorzystali serię zbliżeń na mówiących i słuchających się nawzajem uczestników, przeplatając je co i raz półzblizeniami, ukazującymi ich jako grupę, oraz ujęciami kręconymi przez ramię jednego z nich, stwarzając tym samym subiektywny punkt widzenia. Te stosunkowo ciasne, często subiektywne ujęcia, tworzą intymną więź między oglądającymi a filmowanymi, więź, która staje się podstawą iluzji rejestrowania życia codziennego w dość niezapośredniczony sposób. A jednak to właśnie w efekcie tej inscenizacji *Kronika* ukazuje życie codzienne jako przenicowane przez politykę i przemoc. Po pierwsze Rouch i Morin filmują swoich przyjaciół podczas poobiedniej dyskusji o wojnie algierskiej. Scena świadczy o ambiwalencji postaw Francuzów wobec tej wojny i ich cokolwiek zdystansowanej reakcji (nawet w tak lewicowym środowisku jak to). O ile w poprzedniej scenie z Jean-Pierre'em i Marceline życie codzienne zakłócał jest przez pamięć skrajnej przemocy, o tyle w dyskusji o wojnie w Algierii przemoc państwowa ukazana jest jako coś powszedniego, „forma wzajemnego zwyczaju”, jak skarży się młody Régis Debray. Po wypowiedzianych przez niego słowach odezwy: „Trzeba postawić na to [...], żeby w końcu położyć kres tej wojnie”, słychać odgłosy wystrzałów z karabinu maszynowego, a na ekranie pojawiają się nagłówki gazet, najpierw dotyczące wojny, a następnie wydarzeń w Kongu, które dopiero co odzyskało niepodległość<sup>12</sup>. Montaż nagłówków gazetowych i wystrzałów z karabinu – elementów przynależących raczej do technik stosowanych w fabularnych filmach akcji w celu wywołania dramatycznego napięcia – wzmacnia tylko wrażenie, że rok 1960 to czas, w którym życie codzienne i aktualność wydarzeń politycznych przecinają się, nawet jeśli opinia publiczna pozostaje obojętna.

W kolejnej scenie widzimy, jak w wyniku prowokacji filmowców ujawniona zostaje tożsamość Marceline jako osoby, która przeżyła Auschwitz. Dzieje się to podczas dyskusji o współczesnym rasizmie i antykolonialnej solidarności wśród Afrykańczyków. Tło tej sceny, restauracja Totem w Musée de l'Homme, zyskuje

dodatkowe znaczenie, kiedy zdajemy sobie sprawę, że muzeum to było jednym z pierwszych miejsc, gdzie podczas niemieckiej okupacji organizował się ruch oporu i gdzie mieszczą się etnograficzne artefakty zgromadzone przez Marcela Griaule'a podczas jego słynnej misji Dakar-Dzibuti<sup>13</sup>. Osobliwe jest jednak to, że scenę otwiera umiarkowanie rasistowska wypowiedź samej Marceline: „Ja sama” – powiada – „nie wysłabym za mąż za czarnoskórego”<sup>14</sup>. Tu następuje krótka wymiana zdań na temat rasowych stereotypów, którą przerywa Morin pytaniem o reakcję na wydarzenia w Kongu i ówczesną walkę rządu Lumumby z belgijskimi siłami wojskowymi. Landry, student z Wybrzeża Kości Słoniowej, objaśnia solidarność Afrykańczyków reprezentujących różne narodowości z ruchem antykolonialnym, a Marceline, być może starając się zatrzeć złe wrażenie wywołane swoją wcześniejszą wypowiedzią, wyraża zrozumienie dla stanowiska Landry'ego na podstawie swoich własnych doświadczeń: „Doskonale to rozumiem, ponieważ choć to nie jest do końca dobry przykład [...], ale jeśli gdziekolwiek na świecie pojawiają się przejawy antysemityzmu [...], dotyczą one także mnie [...]. Nie mogę na to pozwolić [...] to dla mnie to samo”<sup>15</sup>. Ochocze przejście, jakiego Marceline dokonuje, wprowadzając analogię między antysemityzmem a kolonializmem, świadczy o wrażliwości historycznej sprzecznej z dyskursem wyjątkowości, który wkrótce zacznie dominować, a wówczas dopiero się wyłaniał. Dyskusja na restauracyjnym tarasie na dachu o różnych formach uprzedzeń odsyła także do pojawiającego się w ostatnim stadium wojny algierskiej dyskursu rasy.

Zachęcony być może wprowadzoną przez Marceline analogią między solidarnością Żydów w obliczu antysemityzmu a solidarnością Afrykańczyków w obliczu kolonializmu, Rouch pyta studentów-Afrykańczyków, Landry'ego i Raymonda, czy wiedzą, skąd pochodzi tatuaż Marceline. Nie wiedzą. Następuje chwila zawstydzenia pomieszanego z żartami o możliwym pochodzeniu tatuażu – afektacja? Numer telefonu? Następnie, po tym, jak kamera zbliża się do ramienia kobiety i oddala, Marceline wyjaśnia: „Otoż nie jest to numer telefonu [...]. W czasie wojny byłam deportowana do obozu koncentracyjnego, ponieważ jestem Żydówką, i to jest numer seryjny, który mi nadano w obozie”<sup>16</sup>. Nagłe ujęcie ogólne ukazuje, że zazwyczaj głośny Landry zamilkł. Raymond wie nieco o obozach, widział jakiś film,



Jean Rouch, Edgar Morin, *Kronika jednego lata*

najpewniej *Noc i mgłę* Alaina Resnais z 1955 roku. Ta scena, doskonały przykład Rouchowskiego *cinema verité* jako prowokacji, wywołuje dyskomfort zarówno widzów, jak i bohaterów (nawet sam autor wstydził się potem tego zabiegu). W trakcie tej krótkiej sceny dochodzi do dziwnego przemieszczenia: od aktualności, którą sygnalizują nagłówki gazetowe i dyskusja o toczących się wydarzeniach, do pamięci zapisanej w formie tatuażu i wspomnieniu filmu historycznego. Ponadto ustanawia się tu niepokojąca hierarchia wiedzy: biali Francuzi są tymi, którzy wiedzą, Landry i Raymond zajmują pozycję tych, którzy nie wiedzą, w końcu Marceline staje się wcieleniem historii. Zważywszy że w roku 1960 poziom wiedzy o szczegółach nazistowskiego ludobójstwa był dość niski, ustanawianie takiej hierarchii wydaje się wyjątkowo wątpliwe.

Po tej scenie cięcie przenosi nas do sekwencji, w której podążamy za Marceline na Place de la Concorde, a następnie na puste stragany Les Halles, podczas gdy ona opowiada historię swojej deportacji i powrotu: jak wywieziono ją wraz z ojcem, jak esesman bił ją na oczach ojca, z którym spotkała się w obozie tylko ten jeden raz, i o powrocie do domu bez ojca, do ocalałych członków rodziny. Tu ponownie istotną rolę odgrywa sceneria,

przyczyniająca się do efektu nakładania się na siebie przeszłości i teraźniejszości, codzienności i tego, co skrajne: niewinnie wyglądający Place de la Concorde przywodzi Marceline na myśl jej aresztowanie, podczas gdy architektura Les Halles jest echem dworca kolejowego, na który wróciła z obozu, a zatem staje się swoistym katalizatorem jej świadectwa. Pomieszanie przeszłości i teraźniejszości – tam i tu – zostaje następnie wzmocnione przez sposób, w jaki Marceline konstruuje swoją wypowiedź: „I oto jestem na Place de la Concorde [...] Wróciłam, a ty zostałeś. (*Wzdycha*) Byłam tam trzy miesiące, zanim cię zobaczyłam”<sup>17</sup>. Zwracając się do ojca, Marceline sprawia, że powstaje widmowa przestrzeń, w której płynnie przenikają się miejsca (obozy, Paryż) i czasy (wojna, powojnie). Nawet jeśli reszta filmu poświęcona jest bardziej przyziemnym kwestiom (takim jak romanse i szczepienia), a sama Marceline gra już mniej centralną rolę, jej dramatyczne świadectwo odciska ślad w pamięci widza (na co wskazują komentarze krytyków i uczestników filmu).



Jean Rouch, Edgar Morin, *Kronika jednego lata*

Narracja Marceline jest krótka i enigmatyczna, oglądana współcześnie, brzmi jednak zdecydowanie znajomo. Ta opowieść o deportacji i powrocie do zrujnowanej rodziny przywodzi na myśl liczne inne wspomnienia z obozów, a szczególnie trzeci tom trylogii Charlotte Delbo *Auschwitz et après*, w którym autorka zebrała krótkie narracje ocalałych, skupiony na trudnościach odnalezienia się w powojennym świecie społecznym i rodzinnym<sup>18</sup>. Jednak jeśli te elementy opowieści Marceline brzmią dziś znajomo, dzieje się tak dlatego, że od lat 60. XX wieku opublikowano tak wiele tekstów (m.in. samej Delbo), a inne odkryto na nowo (jak to było w przypadku Primo Leviego). Wówczas historie żydowskich ofiar nazizmu dopiero zaczynano poznawać. Na dwa lata przed powstaniem filmu ukazały się *Noc (La nuit)* Elie Wiesela i *Ostatni sprawiedliwy* André Schwarz-Barta (*Le dernier des justes*), dwa teksty podstawowe dla tego, co miało stać się literaturą Zagłady, jednak książki te jedynie retrospektywnie można postrzegać jako część autonomicznego dyskursu. W rzeczywistości wypowiedzi samego Schwarz-Barta świadczą o tym, jak istotnie kontekst dekolonizacji przyczynił się do powstania jego dzieła.

Sekwencja scen, która przebiega od konfrontacji Marceline i Jean-Pierre'a, poprzez dyskusję o wojnie przy kolacji i dialog na tarasie na dachu, aż po świadectwo Marceline, obejmuje serię różnego typu spotkań. Każda z trzech pierwszych scen inscenizuje kontakt między jednostkami wokół trudnych kwestii osobistych lub politycznych, czwarta z nich zaś ukazuje spotkanie przeszłości i teraźniejszości, dokonujące się w akcie ożywienia traumatycznych wspomnień. Ponadto zarówno w obrębie poszczególnych scenach, jak i pomiędzy nimi dochodzi do aranżowanych celowo przez filmowców spotkań między różnymi historiami, między przestrzenią publiczną i prywatną, a także między praktykami życia codziennego a przemocą traumatyczną. Ta technika twórczych zestawień przywodzi na myśl dziedzictwo surrealizmu, którym Rouch – podobnie zresztą jak Aimé Césaire – nasiąkł w młodości, przypadającej na lata 30. XX wieku w Paryżu. Mowa tu przede wszystkim o koncepcji „surrealizmu etnograficznego” Jamesa Clifforda, mieszczącej twórczą energię i metodologiczne nowatorstwo tej epoki. Zdaniem Clifforda „surrealistyczna praktyka etnograficzna (...) atakuje to, co swojskie, prowokując wtargnięcie inności – tego, co nieoczekiwane”<sup>19</sup>. Odnosząc się do obecnej



Jean Rouch, Edgar Morin, *Kronika jednego lata*



w antropologii tendencji do produkowania spotkań, „w których odrębne rzeczywistości kulturowe zostają wyrwane z kontekstu i na siłę umieszczone w niewygodnym kontekście”, Clifford sugeruje, że „surrealistyczny moment w etnografii polega na tym, że możliwości porównania znajdują się pod bezpieczną presją zwykłej niespójności”<sup>20</sup>. Celem praktykowanych przez surrealistów zestawień/zderzeń było uzyskanie dostępu do takich poziomów rzeczywistości, które pozostają poza tym, co powszednie i świadome.

W *Kronice jednego lata* surrealistyczno-etnograficzna metoda zestawień/spotkań ujawnia obecność w Paryżu 1960 roku dwóch innych ich form: traumatycznego spotkania z pamięcią ludobójstwa i niepokojącego spotkania ze skutkami kolonializmu. Oba pobrzmiewają po dziś dzień, kształtując w niespodziewany sposób współczesną kulturę francuską. „Rażąca bliskość” tych dwóch form zestawień/spotkań, które w analizowanych scenach z *Kroniki* zdają się wykraczać poza intencjonalne manipulacje twórców, powoduje ambiwalencję i dyskomfort, ale także ujawnia polityczną nieświadomość tego momentu historycznego: inskrypcję jeszcze nieświadomionej pamięci w przestrzeń miejską i hierarchie rasy i narodowości, które nadal nawiedzają nawet najbardziej postępowe środowiska metropolii. Podczas gdy współcześnie dla wielu osób ta bliskość wytwarza efekt „czystej niewspółmierności”, zestawienie skutków nazistowskiego ludobójstwa i kolonializmu rządzi się własną logiką historyczną. Aby zrozumieć wagę włączenia tych scen do *Kroniki*, należy przywrócić kontekst towarzyszący ich pojawieniu się: dziwaczne przemieszczenie, jakiego dokonuje ten film, od antykolonialnej aktualności do pamięci ludobójstwa, zyskuje tu dodatkowy wymiar.



Jean Rouch, Edgar Morin, *Kronika jednego lata*

**Fragment książki Michaela Rothberga *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, która ukaze się w 2015 roku w serii Nowa Humanistyka Wydawnictwa IBL PAN: część III, *Prawda, tortury, świadectwo. Pamięć Zagłady podczas wojny algierskiej*, z rozdziału *Praca świadectwa w epoce dekolonizacji: Kronika jednego lata i pojawienie się ocalałych z Zagłady*<sup>21</sup>.  
Dziękujemy prof. Ryszardowi Nyczowi za zgodę na przedruk tego fragmentu.**

## Przypisy

- 1 Edgar Morin, *Chronicle of a Film*, w: Jean Rouch, *Ciné-ethnography*, przeł. i red. S. Feld, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, s. 261. Prawdą jest, że żaden francuski film nie traktował wprost o wojnie w Algierii aż do czasu jej zakończenia. Te, które próbowały o niej mówić nie wprost, takie jak *Muriel* Alaina Resnais, były niekiedy cenzurowane. Zob. Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris 1991, s. 38-45.
- 2 Znakomite i niezwykle szczegółowe omówienie tych napięć w koncepcji i produkcji filmu, ze szczególnym uwzględnieniem debat o fenomenologicznej teorii filmu André Bazina, zob. Sam Dilorio, *Total Cinema: Chronique d'un été and the End of Bazinian Film Theory*, „Screen” 2007, nr 1, s. 25-43.
- 3 Jean Rouch, *Ciné-ethnography...*, s. 229. Oryginalna francuska wersja scenariusza uzupełniona o ważne materiały znajduje się w: Jean Rouch, Edgar Morin, *Chronique d'un été*, Interspectacles, Paris 1962.
- 4 Ibidem, s. 167.
- 5 Ibidem, s. 100, 185.
- 6 Ibidem, s. 274.
- 7 Ibidem, s. 275.
- 8 Ibidem, s. 303-305.
- 9 Ibidem, s. 305.
- 10 Materiały paratekstowe sugerują, że aż do tej sekwencji filmu jego twórcy świadomie wytlumili obecność Zagłady. Nakręcona na samym początku scena, w której Marceline opisuje swoje doświadczenia, wypadła w montażu ostatecznej wersji, choć znajduje się w scenariuszu. To celowe wytłumienie wzmacnia wrażenie, podzielane przez filmowców, że początek filmu jest „jedynie osobisty”, natomiast polityka wkracza w połowie filmu. Moim zdaniem te przestrzenie się zazębiają. Znakomitą analizę sceny z Jean-Pierre'em przedstawia Rothman, ale mój ostry sprzeciw budzi nieuzasadniona konkluzja, w której autor stwierdza, że „kiedy Rouch filmuje Marceline (...) symbolicznie tworzy dla niej i dla siebie obóz koncentracyjny”.

Zob. także świetną analizę konstrukcji tej sceny zrobioną przez Sama Dilorio w filmie kręconym kamerami dwóch różnych technologii. Jak podkreśla autor, Rouch podczas montażu usunął ważne odniesienia do Algierii, które pozwoliłyby zrozumieć zgorzknienie Jean-Pierre'a: był on członkiem sieci Jeanson, której wielu członków aresztowano na kilka miesięcy przed kręceniem filmu. Zob. William Rothman, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, New York 1997.

11 Na krótko przed powstaniem *Kroniki* Marceline Loridan i Jean-Pierre Sergent (pełne imiona i nazwiska bohaterów) zrobili wspólnie film o rewolucji w Algierii, zatytułowany *L'Algérie, L'Année Zéro*. Loridan wyszła także za mąż za holenderskiego dokumentalistę Jorisa Ivensa i wraz z nim zrobiła dwadzieścia filmów w różnych miejscach świata, w tym prace wyrażające sprzeciw wobec wojny w Wietnamie oraz dwunastogodzinny film o Chinach i zachodzącej tam rewolucji kulturalnej. W 2003 roku Marceline Loridan-Ivens wyreżyserowała swój pierwszy film fabularny *La petite prairie aux bouleaux*, historię ocalałej z Zagłady, która wraca do Auschwitz po wielu latach.

12 Jean Rouch, *Ciné-ethnography...*, s. 306-307. Korzystając z pierwszych niezmontowanych nagrań do filmu, Dilorio dowodzi przekonująco, że Rouch i Morin wycięli znaczną część materiału politycznego, który nakręcili: „Ścisły związek między kolonializmem a okupacją systematycznie rozluźniał się w ostatecznym montażu. Treści polityczne zredukowano do ich spektralnej obecności: stały się one widmem, które nawiedza ten film i jego bohaterów”. Choć zgadzam się z Dilorio, że ostateczna wersja filmu nie zawiera dużo radykalnych treści politycznych, to jednak ukazane w dziele powiązania między Algierią a Auschwitz uważam za politycznie ważne w tym konkretnym momencie we Francji. O zaangażowaniu tego filmu w ówczesną politykę pisze także Ivone Margulies, *Chronicle of a Summer (1960) as Autocritique (1959). A Transition in the French Left*, „Quarterly Review of Film and Video” 2004, nr 3, s. 173-1985.

13 Zob. James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak et al., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 162. Rouch pisze o tym muzeum w eseju *The Mad Fox and the Pale Master*. Inną, fascynującą w kontekście pamięci wielokierunkowej, postacią jest Germaine Tillion – przez pewien czas kierującą komórką ruchu oporu w Musée de l'Homme. Zmarła w 2008 roku w wieku 101 lat, Tillion była antropolożką, która w trakcie drugiej

wojny światowej pracowała w Algierii, a następnie z powodu swojej działalności w ruchu oporu została deportowana do Ravensbrück. W książce *Ravensbrück* (Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1946) opisała swoje doświadczenia obozowe, zaś w *Les ennemis complémentaires* (Editions de Minuit, Paris 1960) wojnę w Algierii. Poruszający hołd wobec Tillion i jej poczucia sprawiedliwości złożył Tzvetan Todorov w książce *Hope and Memory. Lessons from the Twentieth Century*, przeł. D. Bellos, Princeton University Press, Princeton 2003.

14 Jean Rouch, *Ciné-ethnography...*, s. 307.

15 Ibidem, s. 310.

16 Ibidem, s. 311.

17 Ibidem, s. 312.

18 Charlotte Delbo, *Auschwitz and After*, trans. R. Lamont, Yale University Press, New Haven, CT 1995, s. 343-354. O *Auschwitz and After* pisałem w *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, s. 141-177. W rozdziale 7 analizuję prace Delbo o Auschwitz z perspektywy jej sprzeciwu wobec wojny w Algierii.

19 James Clifford, *Kłopoty z kulturą...*, s. 161-162. Cliffordowi blisko tu do sposobu, w jaki Rouch opisał następnie sceny z udziałem Marceline: „Nagle doszło do spotkania między dwiema niezwykłymi rzeczami, które normalnie nie są ze sobą powiązane, i w wyniku tego spotkania powstała struktura”. Cyt. za Ellen Freyer, *Chronicle of a Summer – Ten Years After*, w: *The Documentary Tradition*, red. L. Jacobs, W.W. Norton and Company, New York 1979, s. 441.

20 Ibidem, s. 162. Z kolei Mick Eaton opisuje surrealizm Roucha jako „surrealizm przekazywany w motywie spotkania”. Zob. Mick Eaton, *The Production of Cinematic Reality*, w: *Anthropology, Reality, Cinema. The Films of Jean Rouch*, red. M. Eaton, British Film Institute, London 1979, s. 50. O Rouchu i surrealizmie, zob. także Jeanette DeBouzek, *The Ethnographic Surrealism of Jean Rouch*, „Visual Anthropology” 1989, nr 3-4, s. 301-315, a szczególnie 311-312 (polski przekład: *Etnograficzny surrealizm Jeana Roucha*, przeł. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3-4, s. 151-156), a także komentarze samego Roucha w *The Mad Fox and the Pale Master* (Jean Rouch, *Ciné-ethnography...*, s. 102-126).

21 Choć w polszczyźnie przyjęło się tłumaczyć angielskie słowo *survivor* jako ocalony, w przekładzie konsekwentnie posługuję się określeniem: ocalały/ocalała. Chodzi bowiem o te osoby, które ocalały z Zagłady, czy też przeżyły drugą wojnę światową, obozy, więzienia etc., ale niekoniecznie i nie zawsze zostały przez kogoś ocalone. Niekiedy ich ocalenie – co wiemy z licznych źródeł – było absurdalnie przypadkowe [przyp. tłum.].