

„ŚMIERĆ ZDEGRADOWANA” okiem kamery dokumentalnej

Mikołaj Jazdon

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

Filmy dokumentalne najczęściej opowiadają o śmierci, która jest wydarzeniem publicznym; śmierć ważnych osobistości, śmierć na wojnie, w zamachu, w katastrofie, na skutek epidemii, w egzekucji. Śmierć jest w tych filmach taką samą anomalią jak morderstwo, zamach, wojna, czy odejście „nieśmiertelnego”. Powstają dokumenty, takie jak: *Umieranie (Dying, 1976)* Michaela Roemera czy *Śmierć. Obrządki i obyczaje (Les Rites des Passage. Mort, 1993)* Jacques'a Renarda, opisujące oblicze i znaczenie śmierci w danej kulturze czy społeczności. Realizowane są intymne dokumenty-pożegnania, zapisy ostatnich chwil z życia autora filmu lub jego najbliższych, takie są dwa dokumenty holenderskie: *Żegnajcie (Bye)*, podpisane przez Eda i Anneke van Elskien, oraz *Ostatnie słowa (Laatste Woorden, 1998)* w reżyserii Johana van der Keukena. Ponadto dokumentaliści przyglądają się też temu, co dzieje się z umarłymi, ich doczesnymi szczątkami, grobami, cmentarzami, by w ten sposób ukazać charakter pewnej rzeczywistości. Oblicze wojny w Czeczenii albo ostatniej wojny na Bałkanach jest znacznie trafniej od telewizyjnych reportaży z pola bitew pokazane w dokumentalnych filmach o sposobie traktowania zwłok rosyjskich żołnierzy (*Matka nieznanego żołnierza* Mariusza Malca) czy ekshumacji masowych grobów ofiar czystek etnicznych (*Znaleźć, zobaczyć, pochować* Magdaleny Piekorz).

Podobne zjawiska zaobserwować można w filmach próbujących uchwycić istotny rys systemów totalitarnych i tych, w których doszło do poważnego naruszenia norm demokratycznych. Cmentarz okazuje się doskonałym miejscem do zaobserwowania zasad działania wrogiego ludziom porządku. Tak też jest w filmach, którym chciałbym się przyjrzeć uważniej, dokumentów opisujących

„śmierć zdegradowaną” w PRL i na Kubie. Są to *Refren* Krzysztofa Kieślowskiego, *Wszyscy tu do mnie przyjdziecie* Tomasza Lengrena oraz *Brama wiecznego spokoju* Thomasa Stenderupa¹.

Oprócz tych trzech filmów, mających w mniejszym lub większym stopniu charakter etnograficzny, w dalszej części odwołam się także do innych tytułów, rozszerzając mój wywód o utwory dotyczące Holocaustu i okrucieństw ostatnich wojen w Czeczenii i na Bałkanach. Chciałbym na ich przykładzie wskazać na istniejącą w filmie dokumentalnym możliwość swoistego przywracania godności temu, co w opisywanej rzeczywistości zszargane poprzez nadanie formie opowiadania określonego porządku. Takie uszanowanie, czy wręcz sakralizację poprzez formę, odnajdziemy w *Bramie wiecznego spokoju*, a także w *Róży* Janusza Majewskiego czy *Matce nieznanego żołnierza* Mariusza Malca.

Degradacja śmierci pokazana w trzech wymienionych powyżej filmach Kieślowskiego, Lengrena i Stenderupa polega zasadniczo na sprowadzeniu zgonu, pogrzebu, pochówku do poziomu jeszcze jednej czynności urzędowej, a grobu i cmentarza do obszaru przestrzeni zarządzanej przez państwo w sposób równie bezwzględny jak inne obszary życia publicznego. Nie chodzi tu tylko o ukrycie śmierci za parawanem różnych zabiegów biurokratycznych, zeświecczenie i uniformizację obrzędu oraz cmentarza, ale przede wszystkim o ograniczenie wolności jednostki². Ci, którzy grzebią zmarłego, mają ograniczony wpływ na to, gdzie zostanie pochowany, w jaki sposób i jak długo będzie istniał jego grób. Także wpływ na los ich własnego ciała po śmierci, gdyby chcieli nim w jakiś sposób pokierować (wybór cmentarza, zakup działki na grób) za życia, jest niewielki.

Kieślowski w *Refrenie*³ (1972) obserwuje pracę urzędników w polskim zakładzie pogrzebowym na początku lat 70. Film ten podobny jest do

¹ Filmy Lengrena i Kieślowskiego trwają po dziesięć minut, a Stenderupa pół godziny. Nie bez znaczenia jest tu także czas powstania omawianych filmów. Dwa filmy polskie powstały w latach 70., a *Brama wiecznego spokoju* w roku 1996.

² Na podobne zjawisko dehumanizacji współcześni dokumentaliści wskazują w filmach poświęconych domom starców. Por. J. Głowa, *Homo Patient – Homo Creativus*, „Kwartalnik Filmowy” nr 45, 2004.

³ Tygodnik „Ekran”, w rubryce „Nowości w WFD” tak donosił o pracach nad *Refrenem*: „*Pogrzeb, czyli zabawa w chowanego* to tytuł filmu, który zrealizuje Krzysztof Kieślowski. Będzie to dokumentalna komedia makabryczna, jej autor podda obserwacji zrutynizowane i bezduszne formy pogrzebowego obrzędu.” „Ekran” 1972 nr 10 (778). Na temat tego filmu piszę w mojej książce poświęconej twórczości dokumentalnej Kieślowskiego. Por. M. J a z d o n, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002.

dokumentalnej etiudy *Urząd* (1966), którą reżyser nakręcił podczas studiów w tódzkiej szkole filmowej. W obu filmach obserwuje i notuje spotkanie urzędnika z petentem. W *Urzędzie* przygląda się nieomal wyłącznie twarzom starszych ludzi starających się o przyznanie renty, w *Refrenie* rejestruje oblicza urzędników. Dwa urzędy, dwa całkiem odmienne rodzaje spraw, które się w nich załatwia, ale procedura nieomal identyczna. Machina biurokratyczna nie przewiduje specjalnego trybu postępowania, gdy chodzi o pochówek. Jak w urzędzie przyznającym świadczenia rentowe, tak i w socjalistycznym zakładzie pogrzebowym obowiązują druki, zaświadczenia, zezwolenia, wyraźnie odcisnięte pieczętki. Nie ma tu miejsca na współczucie (zapewne brak stosownych przepisów), jest za to taryfa opłat (wypożyczenie Nyski – karawanu, z czteroosobową obsługą kosztuje 18 zł za kilometr), dwa lub trzy rodzaje trumien z podgłówkiem z wiórów „pod obiciem płóciennym płótna” i szczegółowe przesłuchiwanie urzędników badających możliwości upomnienia się o dodatkowe zaświadczenia od petenta.

W filmie Tomasza Lengrena *Wszyscy tu do mnie przyjdziecie* oglądamy cmentarną subkulturę⁴ epoki PRL: lastrykowe nagrobki i cmentarz przypominający plac budowy, czyli zwały ziemi, pracującą koparkę, grabarzy w waciakach i gumiakach. Desakralizacja i uniformizacja miejsca ostatniego spoczynku sięga głębiej. Nowy ład objaśnia tu główny bohater, towarzysz Najder, kierownik cmentarza, który określa go jako „miejsce ostatniego pobytu ludzi z zasługami i bez zasług”. Powiada:

A więc mamy groby ziemne pojedyncze, groby ziemne rodzinne, polega to na tym, że w jednym miejscu leży ciało, drugie jest jeszcze wolne, groby maleńkie dzieci do lat sześciu i grobowce murowane większe lub mniejsze.

Poza tym na cmentarzu znajdują się aleje ludzi zasłużonych i podzasłużonych. O pochówku na tej pierwszej decyduje Referat Zasłużonych Działaczy Ruchu Robotniczego przy Komitecie Wojewódzkim PZPR.

⁴ „Jest to zespół wytworów ludzkich o charakterze kulturowym, stworzonych dla tak szczególnego miejsca, jakim jest cmentarz. Np. powojenna, okropna w wyrazie uniformizacja nagrobków – to element tej subkultury.” A. Wańcowski, *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993, s. 41.

Jeszcze dalej posuniętą ingerencję w losy zmarłych pokazał duński reżyser Thomas Stenderup, który w połowie lat 90. udał się z kamerą na Kubę Fidela Castro. Pokazane w filmie *Brama wiecznego spokoju* (*Fredens Port*, 1996) zdarzenie opisuje umieszczony na początku napis:

W krajach, w których nie stosuje się kremacji zwłok, cmentarze szybko się zapelniają. W wielu miejscach problem ten rozwiązuje się przez częste przeprowadzanie ekshumacji. Na Kubie ekshumacji dokonuje się po upływie dwóch lat od pogrzebu. Najbliższych krewnych powiadamia się o tym pisemnie i wzywa do obecności przy tym obrządku.

Dokument Stenderupa pokazuje przebieg ekshumacji przeprowadzanych jednego dnia z udziałem kilkunastu rodzin, które otrzymały wezwanie z urzędu. Degradacja śmierci nie polega w tym przypadku wyłącznie na ograniczeniu prywatności przeżywania tego szczególnego momentu, nadaniu jej cech grupowego, zorganizowanego działania, ani nawet na tym, że ekshumowane, złożone do betonowych (!) pudełek, szczątki zostają ułożone na stercie setek innych identycznych pudełek w kostnicy. W gruncie rzeczy poczynania te nabierają charakteru degradacji poprzez odarcie ich z elementów jakiegokolwiek obrzędowości. Nie ma tu śladów dawnych obrządków ani prób stworzenia nowych, które ból i cierpienie bliskich, uczestniczących w zdarzeniu, złagodząłyby poprzez nadanie tym odczuciom formy. Podobne ekshumacje mają miejsce na świecie i stanowią nieraz część długiej tradycji⁵. Pokazał to Jacques

⁵ „Niemal we wszystkich społeczeństwach tradycyjnych praktykowane jest to, co zwykle się nazywać podwójnymi ceremoniami pogrzebowymi: po okresie, który waha się od kilku tygodni do dziesięciu lat – w zależności od ludu i zasobów, jakimi dysponuje rodzina – odbywa się końcowa ceremonia, utwierdzająca nieboszczyka w jego nowym przeznaczeniu i nadająca jego szczątkom ostateczny status. Równoległe do integracji zmarłego rytuał ten potwierdza reintegrację żałobników z grupą: porządek jest ustalony, zakazy zniesione. Na ogół kości są ekshumowane i traktowane rozmaicie w zależności od lokalnych tradycji: umyte, wyczyszczone, niekiedy na nowo pokrywane ochrą, są przechowywane jako widzialne relikwie, umieszczane w naczyniach, ponownie grzebane lub po zmieleniu mieszane z rytualnymi napojami. [...] Ten kult kości [...] ma swój odpowiednik również w Europie; wcale nie ma różnicy między starym Chińczykiem, który czyści troskliwie kości swych przodków, a Luigim, czyścicielem szkieletów z Poggio Real, wspomnianego już cmentarza neapolitańskiego: dwa lata po pogrzebaniu, kiedy nieboszczyk przestał już cieknąć, obmywa Luigi w obecności

Renard w filmie etnograficznym *Śmierć. Obrządki i obyczaje*, gdzie oglądamy mieszkańców rumuńskiej wioski w Karpatach, dla których ekshumacja kości babki i prababki jest formą ostatniego spotkania rodziny z bliską osobą. To, co dla Rumunów jest formą osvajania śmierci, dla Kubańczyków jest już tylko bolesnym spotkaniem z dziką śmiercią. Ekshumacja na cmentarzu Kolumba w Hawanie nie jest rodzinnym rytuałem, ale przykrym obowiązkiem, przez co udręka staje się jeszcze jedną okazją do uświadomienia jednostkom ich pełnej zależności od państwa.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden niezwykle istotny fakt, a mianowicie na sposób pokazania opisanego powyżej stanu. W każdym z omówionych przykładów filmowcy obnażają anomalię, opisując ją i nadając opisowi szczególną formę, w której wyraża się stosunek autorów do pokazanych zdarzeń.

Lengren z dużą dozą ironii pokazuje partyjnego kacyka, który zamiast zostać kierownikiem pływalni, postanowił kierować miejskim cmentarzem. Reżyser, jakby parodiując metodę z filmowej agitki, zestawia wypowiedzi, by uzyskać silny efekt, w tym wypadku humorystyczny, np. wtedy gdy Najder wyznaje, że nie bez oporów zgodził się na pochowanie w alei zasłużonych pewnego profesora, z którym był w nie najlepszych stosunkach, i dodaje, że zrobił to, by „masy mogły go oglądać” na cmentarzu, reżyser „dokleja” natychmiast zdanie innego towarzysza (być może wyrwane z kontekstu), który komentuje ów wielkoduszny uczynek słowami, „i tu objawiło się jego wielkie serce komunisty”. Zabiegi te nie wypaczają obrazu przedstawionego świata, a jedynie uwypuklają to, co w innych fragmentach filmu wyziera z całą oczywistością, chociażby w wypowiedzi jednego z grabarzy, który pod krawatem, niczym działacz organizacji młodzieżowej, dzieli się przed kamerą swoimi wrażeniami z kursokonferencji żałobników, zorganizowanej w Warszawie, i wyraża nadzieję, że grzebanie zmarłych stanie się w przyszłości „bardziej atrakcyjnym zawodem, może w jakiś sposób zdołamy przyciągnąć więcej tych ludzi do pracy do nas.”

Ironia obecna jest także w *Refrenie* Kieślowskiego. Autor tworzy ją, podkreślając kontrast między tym, czym zakład pogrzebowy powinien być, a tym, czym jest. Urzędnicy trajkoczący bez przerwy o kwitach, pozwoleniach, przepisach zostają zawieszani w filmie Kieślowskiego gdzieś między życiem

rodziny kości, aby złożyć je następnie do marmurowej urny [...].” L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan. Łódź 1991, s. 92.

a śmiercią. Operator oświetlił plan w taki sposób, że oglądamy ich cały czas na czarnym tle. Zwyczajność i banalność urzędu z jego regałami, skoroszytami, maszynami do pisania, telefonami, została schowana w dystyngowanym mroku. Kamera kilkakrotnie przechodzi łagodną panoramą od jednego urzędnika do następnego, mijając po drodze rozświetlone okno, za którym widać „potok życia”, strumień ludzi na ulicy. Obserwacje z zakładu pogrzebowego zostają wstawione w ramę kompozycyjną, którą można ująć hasłem: „życie i śmierć podlegają ścisłej ewidencji”. Na początku filmu oglądamy dłonie urzędniczek odrywające zdjęcia z dowodów osobistych zmarłych i wypisujące akty zgonu, oraz grabarzy na rowerach rozjeżdżających się w różne strony cmentarza. Na końcu filmu, po ujęciu przedstawiającym półki w magazynie zakładu pogrzebowego, gdzie leżą tabliczki nagrobne in blanco, oraz wstęgi żałobne, kamera pokazuje ujęcie ze szpitala położniczego, zbliżenie nóżki niemowlaka, na której pielęgniarka zawiązuje wstążkę z numerem. Ujęciom z początku i końca filmu towarzyszy na ścieżce dźwiękowej muzyka organowa, kompozycja Georga Friedricha Händla, Concerto nr 1 op. 4 g-moll.

Brama wiecznego spokoju pokazuje pewną strategię dokumentalną możliwą do zastosowania w filmach podejmujących temat „śmierci zdegradowanej”. Strategia ta zakłada ukazanie degradacji poprzez posłużenie się w filmie kontrastem między stanem opisanym a stanem pożądanym, zasugerowanym w autorski sposób w samej formie utworu. Ów stan pożądanym może zostać zasugerowany na różnych poziomach i z różną intensywnością.

Stenderup czyni bardzo wiele, aby jego film nie był tylko reporterskim zapisem pewnego zdarzenia. Jego zabiegi idą w kierunku nadania ekshumacji rangi ceremonii. To, z czego odarto powtórny pochówek na cmentarzu w Hawanie, zostaje przywrócone przez reżysera na sposób artystyczny. Grupowe porządkowanie kości w wyznaczonym terminie przybiera kształt ostatniego pożegnania, dokonującego się w przestrzeni utworu filmowego.

Film składa się z dwóch, następujących naprzemiennie, rodzajów scen i sekwencji. Pierwszy stanowią sceny będące dokumentalnymi relacjami kolejnych etapów ekshumacji. Nie ma tu żadnych efektów specjalnych, muzyki, tylko dźwięk zarejestrowany na planie. Ta obiektywna relacja jest przeplatana sekwencjami z wyraźnie zaznaczonym subiektywnym punktem widzenia. W sekwencjach tych kamera wyraźnie koncentruje się na jednej postaci. Domyślamy się, że jest to mąż Clary A. Alonso, której prochy są ekshumowane razem z innymi. We fragmentach tych obrazy odtwarzane są w zwolnionym tempie,

ujęcia łączone są poprzez przenikanie, a w warstwie dźwiękowej towarzyszy im podniosła muzyka pogrzebowa. Z napisów końcowych filmu dowiadujemy się, że są to fragmenty różnych kompozycji requiem, których autorami są: Antoni Dworzak, Gabriel Fauré, Luigi Cherubini, Pierre de La Rue, Giuseppe Verdi, Wolfgang Amadeusz Mozart i Hector Berlioz. Fragmenty te pokazują z pozoru to samo, co ciąg scen, które nazwałem obiektywnymi. Z pozoru, ponieważ mają one reprezentować (i tak je odbieramy) jako spojrzenie wybranej przez reżysera postaci, sposób wewnętrznego kontemplowania przez nią zdarzeń pozbawionych na zewnątrz jakiegokolwiek podniosłości. Dodatkowo sceny z cmentarza, opatrzone muzyką, miękkim montażem i zwolnionym tempem, za każdym razem, gdy się pojawiają, wieńczone są ujęciami układającymi się w historię życia jednej kobiety – od dziewczynki do staruszki. Odbieramy tę postać jako Clarę A. Alonso. Pierwsza subiektywna scena jest trzecią z kolei w filmie, pojawia się wraz z opisem kamiennej bramy cmentarza, na której pod wieńczącą ją rzeźbą widnieje napis „Janua Sum Pacis” („Jestem bramą spokoju”). Subiektywna sekwencja wieńczy cały film, pokazując bohatera, który wychodzi aleją z cmentarza i podąża ku córce, którą zobaczyliśmy w ciągu ujęć opowiadających o Clarze A. Alonso. Film zaczyna się sceną obiektywną, zaprawioną beznadzieją trywialności, jaką emanuje pomieszczenie administracyjne hawańskiego cmentarza, a kończy sceną subiektywną, pełną nadziei.

Stenderup buduje kontrast pomiędzy scenami obiektywnymi i subiektywnymi, między banalnością publicznych czynności urzędowych, do których poziomu sprowadzono ekshumację, a podniosłością scen subiektywnych, w których zasugerowano pożądany sposób przeżywania ponownego pochówku. Kontrast ten ujawnia degradację śmierci na cmentarzu w komunistycznej Hawanie.

Także i inne filmy opisujące totalitarne systemy, lub skutki ich działania, poprzez temat „śmierci zdegradowanej”, dążą do symbolicznego przywrócenia ładu poprzez szczególną organizację formy dzieła: to, co zszargane w rzeczywistości, zostaje przynajmniej uświęcone w podniosłej formule filmu. Ów stopień podniosłości formuły filmu może być różny, zależny od talentu i determinacji twórcy. Chodzi mi tu jednak przede wszystkim o znalezienie w formie dzieła takich zabiegów, na jakie natrafiliśmy w omawianych utworach. I tu chciałbym przywołać film odbiegający tematycznie od omawianych powyżej utworów.

Róża (1962) Janusza Majewskiego to wyjątkowy dokument o Holokauście, w którym pokazano rozrzucone po najróżniejszych zakątkach Polski szczątki

kamieni nagrobnych z żydowskich cmentarzy. Wstęp do filmu stanowi plansza z tekstem:

Hitlerowcy dokonali mordu na narodzie żydowskim. Sięgnęli nie tylko po żywych, wdarli się również w świat umarłych. Zakłócili ich spokój, zwalili nagrobki, ściany płaczu, które miały świadczyć potomnym o przemijaniu i wiecznotrwałej pamięci.

Majewski, ponad 30 lat przed Stenderupem, odrzuca formułę czystego dokumentu i zamiast reporterskiej dokumentacji proponuje poruszającą kompilację filmu faktu i fikcji. Wprowadza do filmu fikcyjną postać starszego człowieka, Artura (literacką inspiracją dla tego dokumentalnego filmu było opowiadanie Stanisława Kasprzysiaka), który po otrzymaniu listu od swego żydowskiego przyjaciela Daniela wyrusza w Polskę, by spełnić prośbę i odnaleźć grób jego żony Róży. Majewski zbiera i ocala w swym filmowym lapidarium kawałki grobów, macewy rozrzucone po lasach, ułożone w stosy, wtopione w chodniki, podwórka i przęsła mostów. Staranna inscenizacja kadrów i scen stanowi przeciwwagę dla opisanej degradacji. Kompozycyjną ramę całości stanowią listy: czytany na początku list Daniela, zawierający prośbę odnalezienia grobu Róży i umieszczony na końcu list Artura do Daniela. Ten ostatni – jak i poprzedni czytany zza kadru przez Aleksandra Bardiniego – zawiera piękny opis grobu Róży w scenerii złotej polskiej jesieni. Wiemy, że jest szlachetnym kłamstwem – Artur formułuje go, siedząc na stosie drobno potłuczonych macew u kresu bezowocnych poszukiwań. Również Majewski posłużył się „szlachetnym kłamstwem”, nadając obrazowi zniszczonych cmentarzy piękną filmową formę. Degradacja jest faktem, ale w wymiarze symbolicznym groby znów są razem w jednej przestrzeni, tą przestrzenią jest utwór filmowy. Wędrowkę po cmentarzu ułatwia widzowi wprowadzona w świat filmu postać, z którą może się on utożsamić. Na podobnej formule oparł swój film Tomasz Lengren i Piotr Sobociński; w ich *Milczeniu* (1983) kamera podąża tuż za młodym Żydem z Ameryki, towarzysząc jego samotnej wędrowce po żydowskich cmentarzach w Polsce⁶.

⁶ W polskich filmach dokumentalnych poświęconych Holocaustowi często obecny jest temat cmentarza, ekshumacji, grobu: *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944) Aleksandra Forda to nie tylko wstrząsający reportaż z miejsca kaźni setek tysięcy ofiar, ale i utwór, który poprzez zawarty, przede wszystkim, w komentarzu i muzyce patos przyjmuje formę pieśni żałobnej. *Archeologia* (1967) Andrzeja

Dwa bliższe nam w czasie przykłady to filmy o współczesnej wojnie. *Matka nieznanego żołnierza* (2000) Mariusza Malca i *Znaleźć, zobaczyć, pochować* (2001) Magdaleny Piekorz pokazują wojnę prowadzoną przez państwa posttotalitarne, ukazując stosunek walczących do ciał zabitych. Film Malca opowiada o matkach szukających ciał swoich synów, rosyjskich żołnierzy zabitych podczas wojny w Czeczenii. Jak obwieszcza napis na końcu filmu: „W wagonach stojących w Rostowie nad Donem znajduje się ponad 260 ciał nierozpoznanych rosyjskich żołnierzy”. W filmie oglądamy gnijące w osobliwych magazynach ludzkie szczątki. Malec komponuje swój podniosły utwór z opowieści kolejnych wdów pojawiających się przed kamerą. Film staje się dla nich przestrzenią, w której mogą wyrazić swój ból i zmanifestować żałobę. Opowieść przed kamerą w sposób symboliczny zastępuje publiczny pochówek. Na drugim planie, w ciągu ujęć przeplatających opowieści wdów, Malec pokazuje sceny z uroczystego pogrzebu wojskowego, takiego pogrzebu, jakiego nie mogli mieć synowie występujących kobiet.

W *Znaleźć, zobaczyć, pochować* oglądamy pracę antropologa, dr Ewy Elviry Klonowski, badającej ludzkie szczątki wykopane ze zbiorowych mogił bałkańskiej wojny, słuchamy muzulmańskich kobiet ze Srebrenicy, które szukają zwłok swych bliskich. Tu, podobnie jak u Stenderupa, szacunek autorki dla filmowanych prochów wyraża się w zwolnionym tempie zdjęć i szlachetnej muzyce: wokalizie Wojciecha Kilara do filmu *Dziewiąte wrota* Romana Polańskiego i muzyce Jana A. P. Kaczmarka z filmu *Trzeci cud* Agnieszki Holland.

Poza *Refrenem* i *Wszyscy tu do mnie przyjdziecie* wszystkie omówione powyżej filmy, każdy w różnym wymiarze i w odmienny sposób, sakralizują to,

Brzozowskiego to precyzyjny opis wykopalisk prowadzonych przez ekipę naukowców z Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN na terenie krematorium III w obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau. Archeolodzy odkopują przedmioty codziennego użytku odebrane ofiarom tuż przed śmiercią. Rzeczy te, traktowane przez badaczy jak drogocenne pamiątki z odległej przeszłości, to często jedyne ślady po tych, co nie mają grobów. *Miejsce urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego opowiada o Henryku Grynbergu, który powraca do Polski, by poznać prawdę o śmierci swego żydowskiego ojca zamordowanego w rodzinnej wsi przez dawnych sąsiadów. W finale filmu bohater odnajduje przydrożny grób ojca, odkopuje jego szczątki. Por. K. Mąka - Małatyńska, *Historia przemijania. O twórczości dokumentalnej Pawła Łozińskiego*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2005.

co zszargane: ciało, grób lub cmentarz. Nie ograniczają się przy tym do poinformowania o stanie rzeczy i wyrażenia autorskiej oceny, ale starają się dokonać wnikliwej analizy. Badają skutki, jakie niesie ze sobą „śmierć zdegradowana” i szukają jej źródeł. Cmentarz, stosunek do grobu i ciała zmarłego okazują się obszarem, na którym dewiacyjność systemu totalitarnego objawia się wyraźnie i intensywnie⁷.

The Deprived Death in the Documentary Film

Documentary films on cemeteries in totalitarian states offer the opportunity to have an insight into the rules operating in the system, when we perceive the way the death are officially dealt with as the model representing the relations between those in power and the rest of the society. The author also writes about documentaries about contemporary wars and compares these films to some of those on holocaust. His aim is to prove that there is a chance – within the documentary film – to “make something sacred by giving it a certain form in film”, which means “restoring dignity to what was deprived of it by the special film form describing it”.

⁷ Temat cmentarza pojawia się na różny sposób w filmach dokumentalnych o tematyce historycznej. Wincenty Ronisz w swoich filmach kompilacyjnych (łączy w nich materiał archiwalny ze zrealizowanymi współcześnie ujęciami historycznych miejsc) poświęconych wydarzeniom z okresu I wojny światowej (np. *Wymarsz*) pokazuje cmentarze i groby uczestników opisywanych zdarzeń tak, iż czyni ich bohaterami filmu. Pokazany współczesny stan tych cmentarzy oddaje poniekąd stan pamięci o tych ludziach i to, jak historia obeszła się z ich grobami. Bogusław Dąbrowa-Kostka poświęcił swój film *Cienie* (2002) ludziom zajmującym się ochroną i odbudową Cmentarza Obrońców Lwowa. Tematyka zbrodni stalinowskich poruszana chętnie na początku lat 90., gdy zniknęły ograniczenia cenzuralne, przyjmowała formę reportaży o odkrywaniu masowych grobów ofiar systemu, np. *Ekshumacja* (1990) Józefa Gębskiego.