

Politeja

Nr 3(84), 2023, s. 73-87

<https://doi.org/10.12797/Politeja.20.2023.84.06>

Licencja: CC BY-NC-ND 4.0

Barbara WEŻGOWIEC 

Uniwersytet Jagielloński

b.wezgowiec@uj.edu.pl

ROZMOWA O WSPÓŁCZESNEJ TOŻSAMOŚCI POLSKICH ŻYDÓW

WOKÓŁ POSTPAMIĘCIOWYCH NARRACJI W FILMIE *DOWÓD TOŻSAMOŚCI* MIKOŁAJA GRYNBERGA

ABSTRACT

Dialog about the Modern Identity of Polish Jews: Around the Postmemory Narrations in Documentary by Mikołaj Grynberg *The Proof of Identity*

The 2021 documentary *The Proof of Identity* marked the directorial debut of Mikołaj Grynberg. In this film, the director attempts to depict the unique experience of being a Polish Jew, while also exploring the intricate nature of an essentially dual (Polish-Jewish or Jewish-Polish) identity. The aim of this article is to elucidate the framework employed by both the director and his characters in recounting their search for a proof of identity, which entails coming to terms with personal (and familial) memory. The article delves into the “conflicts” and “negotiations” that arise in the interviewed individuals’ considerations of identity within the context of postmemory. Central to the film is the director’s fundamental question: What does it mean to be a Jew in present-time Poland? An integral aspect of these considerations is the examination of the fact that the author, who is primarily known as a writer, chose the form of documentary, with the interview as its special type.

Keywords: Mikołaj Grynberg, postmemory, Polish-Jewish identity, documentary, interview

Słowa kluczowe: Mikołaj Grynberg, postpamięć, tożsamość polsko-żydowska, film dokumentalny, wywiad

*Fakt, że żyjemy w poholokaustowym świecie, bez wątpienia wymaga od nas konfrontacji z zagładową pamięcią i do zdawania sprawy z tego, w jaki sposób to wydarzenie nas dotknęło – pośrednio lub bezpośrednio*¹ – pisała Jill Bennet w *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Z kolei słowa: *Żyd wszędzie powinien być Żydem. Każdy Żyd ma swoją drogę: najpierw ukrywa, potem unika, potem eksponuje. Zapuszcza brodę, zakłada kipe czy cokolwiek*² – to fragment wypowiedzi jednego z bohaterów filmu *Dowód tożsamości* Mikołaja Grynberga. Obydwa cytaty wskazują na istotne elementy stanowiące przedmiot refleksji w niniejszym artykule: zagadnienie postpamięci dotyczącej współczesnej tożsamości polskich Żydów oraz sposób mówienia o niej, który przybiera tutaj formę wywiadu dokumentalnego.

Problematyka filmu *Dowód tożsamości* Mikołaja Grynberga ukazuje powikłane żydowskie losy, które miały duży wpływ na określenie tożsamości współczesnych polskich Żydów. Jest ona odzwierciedleniem szeroko rozumianych psychologicznych i społecznych skutków Szoah, a zatem i postpamięciowo (o)dziedziczonej traumy (by posłużyć się terminem Marianne Hirsch³), która wiąże się w minionych pokoleniach nie tylko z doświadczeniem Holocaustu, ale także z powojenną sytuacją polskich Żydów. Ta ostatnia łączy się z kwestią przemilczeń, niechęci czy wręcz wrogości wobec tej grupy mniejszościowej, czego odzwierciedleniem były chociażby wydarzenia z marca 1968 roku i przymusowe wyjazdy/emigracje Żydów. Przypomnę, że Hirsch, odwołując się do własnych doświadczeń z dzieciństwa i rodzinnej historii, ukazała różnorodność sposobów prowadzenia narracji o przeszłości. Dowodziła, że traumatyczne doświadczenia bywają (w rozmaity sposób, niekiedy nawet bez słów) przekazywane kolejnym generacjom. Według badaczki drugie i kolejne pokolenia są formowane w dużej mierze właśnie przez te „odziedziczone” traumy. Postpamięć jawi się zatem jako typ pamięci człowieka odwołującej się do doświadczeń przodków zarówno przez elementy uświadomione (tj. opowieści rodzinne), jak i nieświadomione (np. różne sposoby zachowania ofiar traum, doświadczenia somatyczne, przemilczenia czy emocje ujawniające się podczas rodzinnych spotkań⁴). I tak rozumiana postpamięć przedstawicieli drugiej i kolejnych

¹ J. Bennet, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 6, za: R. Sendyka, *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*, „Widok” 2017, nr 18, s. 6.

² Fragmenty wypowiedzi pochodzą z nagrania udostępnionego czasowo w marcu 2022 r. przez Muzeum POLIN w ramach specjalnego pokazu i warsztatów dla nauczycieli, zob. też: sklep Player.pl (TVN).

³ Zob. np. M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997; teźe, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 247-280; por. *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 28-36.

⁴ Jak dowodziła Hirsch, postpamięć opiera się na *empatycznym odtwarzaniu doświadczenia tej pierwszej generacji* i łączy się ze swoim źródłem nie tyle przez przypominanie, ile przez użycie, zaangażowanie *wyobraźni i kreacji*, zob. teźe, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, no. 17, s. 241. Inaczej tę kategorię określa się jako pamięć nieobecna, odziedziczona, traumatyczną, czy teź zastępcze bycie świadkiem, zob. K. Kaniowska, „*Memoria*” i „*postpamięć*” a antropologiczne badanie wspólnoty,

generacji ujawnia się w narracjach tożsamościowych bohaterów filmu Grynberga. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie sposobu, w jaki reżyser i jego bohaterowie opowiadają o tytułowym dowodzie (żydowskiej, żydowsko-polskiej, czy też polsko-żydowskiej) tożsamości, zmagając się przy tym ze swoją (i rodzinną) pamięcią. Uzupełnienie rozważań stanowi refleksja nad formą tej opowieści, którą jest tutaj film dokumentalny i jego specyficzny typ, czyli wywiad.

Dla porządku przypomnę, że Mikołaj Grynberg, z wykształcenia psycholog, jest fotografem, reporterem i pisarzem. Zdjęcia autora albumów *Dużo kobiet* (2009) czy *Auschwitz – co ja tu robię?* (2010) były prezentowane niemal na całym świecie. Jednak w pewnym momencie Grynberg doszedł do wniosku, że to medium nie jest wystarczające do tego, by pokazać i wyjaśnić nurtujące go pytania oraz problemy związane z kwestią tożsamości żydowskiej. Zaczął więc pisać. Jest autorem zbiorów opowiadań *Rejwach* i *Poufne*. Rozgłos przyniosły mu przenikliwe i niezwykle szczerze rozmowy z tak zwanym drugim pokoleniem (którego sam jest reprezentantem) – dziećmi i wnukami ocalałych z Holocaustu polskich Żydów – zebrane w tomach *Ocaleni z XX wieku* (2012), *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne* (2014) i *Księga wyjścia*⁵ (2018).

Dowód tożsamości to debiut reżyserski Grynberga z 2021 roku. Film powstał w ramach projektu „Kim jesteśmy” realizowanego przez Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN⁶. Co oznacza jego tytuł? Jak podaje Słownik Języka Polskiego, „dowód” jest to: 1) *okoliczność lub rzecz dowodząca czegoś, świadcząca o czymś*, 2) *dokument urzędowy stwierdzający coś*, 3) *skończony ciąg zdań uzasadniający prawdziwość danego twierdzenia*⁷. Z kolei „dowód tożsamości” to *każdy dokument stwierdzający tożsamość danej osoby, np. paszport, dowód osobisty, prawo jazdy*⁸, lub *urzędowy dokument stwierdzający tożsamość osoby fizycznej*⁹. Wszystkie te definicje znajdują odzwierciedlenie w filmie będącym formą „prezentacji” swojego (każdego z rozmówców) i swoich (społeczności

[w:] *Codzienne i niecodzienne. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, red. G.E. Karpińska, Łódź 2004, s. 20 i n.

- ⁵ Przy okazji tej książki warto wspomnieć, że pojawiła się ona w momencie, który sam autor, po latach względnego spokoju, odczuwał jako czas narastającej fali antysemickiej, zob. M. Grynberg, wywiad udzielony Newsweekowi pt. *Polowanie na Żyda*, 11 III 2018. Także film *Dowód tożsamości* ukazał się w momencie narastania nastrojów antysemickich, o czym pisze m.in. Katarzyna Markusz, dodając, że *[n]ie są to może postawy dominujące, ale za to bardzo głośne, obecne w głównym obiegu, zyskujące popularność, a nawet poparcie polityczne*, zob. tejsze, *Film „Dowód tożsamości” – głos polskich Żydów*, [online] <https://jewish.pl/pl/2021/11/17/film-dowod-tozsamosci-glos-polskich-zydow/>, 12 III 2023.
- ⁶ Oprócz dłuższej, 41-minutowej formy, stanowiącej przedmiot niniejszej refleksji, w ramach tego samego projektu Grynberg stworzył także 10-minutową wersję filmu uzupełniającą wystawę stałą pt. *1000 lat historii Żydów polskich* (zob. galeria „POWOJNIE”).
- ⁷ Zob. *Dowód*, [w:] Internetowy Słownik Języka Polskiego PWN, [online] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/dow%C3%B3d.html>, 12 X 2022.
- ⁸ *Dowód tożsamości*, [w:] Internetowy Słownik, [online] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/dow%C3%B3d%20to%C5%BCsamo%C5%9Bci.html>, 12 X 2022.
- ⁹ *Dowód tożsamości*, [w:] Internetowa Encyklopedia PWN, [online] <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/dow%C3%B3d%20to%C5%BCsamo%C5%9Bci>, 12 X 2022.

żydowskiej w Polsce) dowodów tożsamości. Prezentacje te można zatem rozumieć jako rodzaj dokumentu (przedstawienia siebie, opowieści o sobie/grupie) i jako sposób „dowodzenia”, czy też dowiedzenia własnej tożsamości¹⁰.

Dowód tożsamości jest filmem dokumentalnym, stanowiącym zapis rozmów z zaproszonymi gośćmi, reprezentantami społeczności żydowskiej w Polsce. Wpisuje się on w nurt filmów poświęconych problematyce polsko-żydowskiej¹¹, należy także do tzw. kultury posttraumatycznej¹². Jednocześnie stanowi on swoistą kontynuację tematu podejmowanego wcześniej w książkach, zapoczątkowanych przez *Oskarżam Auschwitz*. Autor zaprosił wówczas do rozmowy nieznanych mu wcześniej interlokutorów (z Polski, Izraela czy USA), których łączy fakt, że są potomkami ocalonych z Zagłady i każdy z nich na swój sposób nosi w sobie przekazaną przez wcześniejsze pokolenia traumę Holocaustu. Oprócz tematyki także forma wywiadu, stanowiącego rodzaj zwierzenia, relacji autobiograficznej, łączy film z wcześniejszymi książkami Grynberga (i nie tylko¹³). I choć sama problematyka Zagłady i jej (post)pamięci nie jest tym razem głównym tematem rozmów skupionych na zagadnieniu współczesnej tożsamości polskich Żydów, to także się w nich pojawia. Bo tożsamość ta pozostaje naznaczona owym (traumatycznym) doświadczeniem poprzednich pokoleń. Jej przedstawienie jest ściśle powiązane z formą filmu i sposobem prowadzenia rozmowy. Jak bowiem wskazuje Janusz Waligóra, *nie jest obojętne, jaki charakter ma udział osoby inicjującej kontakt i odpowiedzialnej za finalną wersję zwierzeń i wypowiedzi*¹⁴.

¹⁰ Pełne odzwierciedlenie tego drugiego rozumienia oddaje angielska wersja tytułu: *The Proof of Identity*.

¹¹ Jak zauważył Marek Haltof, *od powrotu demokracji w Europie Środkowej pojawiło się wiele filmów fabularnych i dokumentalnych, prac literackich i dysertacji akademickich poświęconych Żydom [...] co zwykle uważa się za przejaw zdecydowanej woli uporania się ze skomplikowaną i często wypieraną przeszłością*, w: tegoż, *Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002, s. 271. Więcej na temat problematyki polsko-żydowskiej, tematu Zagłady i pamiętania o niej w polskich filmach ukazują np. K. Mąka-Malatyńska, *Obrazy Holocaustu w etiudach filmowych PWSFTviT w Łodzi*, „Images” 2011, vol. VIII, no. 15-16, s. 157-180, i teże, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012; J. Preizner, *Kamienie na maczewie. Obrazy Holocaustu w polskim kinie*, Kraków–Budapeszt 2012; *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019)*, t. 1: *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2021.

¹² Termin „kultura posttraumatyczna” przywołuję za Aleksandrą Ubertowską, powołującą się na ustalenia Dominika La Capry w: teże, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 10.

¹³ Zob. np. B. Engelking, *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Warszawa 1994; *Krajobraz po szoku*, red. A. Mieszczanek, Warszawa 1989, czy – ponownie Mikołaja Grynberga – *Księga wyjścia*, Wołowiec 2018. Warto przypomnieć, że swoistym pierwowzorem (literackich, ale nie tylko) rozmów z dziećmi ocalonych pozostaje książka Heleny Epstein, zob. też, *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York 1979.

¹⁴ Zob. J. Waligóra, *Od „Oskarżam Auschwitz” do „Rejwachu”. Spotkania i rozmowy Mikołaja Grynberga*, [w:] *Deformacja – brzydota – odmienność: literatura, język, kultura, dydaktyka*, red. G. Różańska, Słupsk 2020, s. 118.

DOWÓD TOŻSAMOŚCI JAKO DOKUMENT: WOKÓŁ FORMY

Ogólnie film dokumentalny definiuje się jako niefikcyjalny gatunek filmowy, którego zadaniem jest udokumentowanie wybranego fragmentu rzeczywistości¹⁵. Jak zauważyła Mirosława Salska-Kaca, stanowi on *ciekawą formę między bezpośrednim doświadczeniem świata a jego rozumowym ujmowaniem*. [...] *Kontakt z rzeczywistością za pośrednictwem dokumentu jest namiastką autentycznego doświadczenia, ale zawiera wskazówki interpretacyjne*¹⁶. Film ten może wykorzystywać nagrania z przeszłości czy teraźniejszości, przybierać formę rozmowy lub wywiadu. Celem dokumentu jest rejestracja życia codziennego, przekazanie informacji o otaczającym świecie, przedstawienie wybranych wartości i realiów.

Ważną pozycję w filmie dokumentalnym zajmuje reżyser, który ma – jak wskazuje Grażyna Kędziaławska – swoją wrażliwość, wiedzę, samoświadomość, swój los. Wywodzi się on z „jakiejsz” rzeczywistości i za zadanie obiera opisanie tej rzeczywistości lub jej fragmentu. *Wybiera bohatera ze świata, z którego on sam się wywodzi*¹⁷. Można te słowa rozumieć bardzo szeroko, ale można też – co ma miejsce w przypadku Grynberga – potraktować je dosłownie.

Pod względem formy *Dowód tożsamości* łączy w sobie różne metody dokumentalne (by posłużyć się tytułem książki poświęconej temu gatunkowi): można go określić jako dokument uczestniczący, stanowi jednocześnie specyficzny typ, jakim jest wywiad, ma on także zabarwienie autobiograficzne – jego tematyka dotyczy także samego reżysera, który jest również jednym z bohaterów. Film ten można zatem uznać za rodzaj dokumentu osobistego, którego problematyka nie zamyka się jednak w opowieści o sobie samym, ale dotyka szerszej grupy – współczesnych polskich Żydów.

*Każdy film dokumentalny ma swój własny, niepowtarzalny głos [...], ma styl bądź charakterystyczne „ziarno”, będące odpowiednikiem podpisu lub linii papilarnych*¹⁸. W filmie uczestniczącym to, czego dowiemy się jako odbiorcy, zależy w dużej mierze *od charakteru i jakości spotkania filmowca i jego bohatera*¹⁹. Co więcej, widzimy, *jak filmowiec i jego bohater negocjują relację, jak w stosunku do siebie postępują [...] i jaki stopień jawności i bliskości powstaje w wyniku tej szczególnej formy spotkania*²⁰. Prawda tego rodzaju filmu ujawnia się, czy też buduje, właśnie w formie interakcji między filmowcem i jego bohaterem.

Jedną z najczęstszych form spotkania między reżyserem i jego bohaterami w dokumencie uczestniczącym jest wywiad. Zdaniem Billa Nicholasa wywiady są szczególną

¹⁵ Więcej zob. M. Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2000, s. 21.

¹⁶ M. Salska-Kaca, *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Łódź 1995.

¹⁷ G. Kędziaławska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt*, Łódź 2016, s. 60.

¹⁸ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 14.

¹⁹ *Tamże*, s. 28-29.

²⁰ *Tamże*, s. 29.

formą społecznego zaangażowania: *filmowcy czynią użytek z wywiadu, by zebrać różne relacje w jedną historię*²¹. Tak też się dzieje w przypadku *Dowodu tożsamości*, kontynuującego poniekąd tradycję zapoczątkowaną przez *Shoah* Clude'a Lanzmanna z 1985 roku, który mówił o następstwach Holocaustu dla tych, którzy go doświadczyli. Film Grynberga też ukazuje owe następstwa, jednak przede wszystkim w perspektywie postpamięciowej, mówiąc o doświadczeniu „zapośredniczonym” – odziedziczonej traumie, z którą (chcąc nie chcąc) zmagają się bohaterowie opowiadający o swojej podwójnej, polsko-żydowskiej tożsamości.

Małgorzata Golik, analizując twórczość pisarską Grynberga, zauważyła, że twórca w spisanych wywiadach *zachował indywidualny styl każdego z rozmówców i surową formę przekazu. Jako autor nie dodawał komentarzy, poza odautorskimi wtrąceniami, które miały na celu związać przedstawienie interlokutorów oraz nakreślenie okoliczności rozmów [...]. Zastosowany przez niego styl nieformalnego wywiadu umożliwia [...] zwrócenie uwagi na wszelkie pojawiające się w trakcie zwykłej rozmowy wahania, niedopowiedzenia czy chwile milczenia. Wszystkie one uzmysławiają emocjonalną atmosferę, w jakiej miały miejsce te zwierzenia, pokazując także niemożność wyartykułowania trudnych i bolesnych kwestii*²².

Podobne zabiegi dostrzec można w filmie. Bohaterowie (w tym sam Grynberg) znów mierzą się z pytaniami, ale tym razem dzieje się to przy włączonej kamerze. Dzięki temu odbiorca konfrontuje się nie tylko ze słowem, lecz także z widocznymi na ekranie emocjami towarzyszącymi rozmowie.

Samo nagranie powstało w sali audytorijnej Muzeum POLIN. Każdy wywiad przeprowadzony został osobno: gość i prowadzący rozmowę Mikołaj Grynberg siedzą na scenie, ich twarze oświetla reflektor, wystrzajac każdy gest, szept, czasem szloch. Kamera ustawiona na statywie stoi niejako obok, by nie przeszkadzać w intymnej rozmowie. Przy tej okazji warto wspomnieć, że kamera odgrywa bardzo ważną rolę w dokumentacji, pełni także funkcję narracyjną²³. To ona bowiem – jak to się dzieje w analizowanym filmie – przybliżyła nam bohaterów, wyłapuje ich gesty, mimikę, zachowania.

Tło jest ciemne, bo światła dokoła są wygaszone; odbiorca/widz skupia się zatem tylko na mówiącym, podobnie zresztą jak on sam – na żywo, na miejscu, tu i teraz konfrontuje się ze swoimi myślami, uczuciami, przekonaniem. Także sam reżyser nie ma nic do ukrycia – odsłania kulisę swojej pracy. Pierwsza scena w filmie rozpoczyna się wspólnym wejściem Grynberga i jego rozmówczyni, której wyjaśnia on, na czym będzie polegać nagranie. Jednocześnie daje się zauważyć, że rozmawiający poznali się wcześniej. Twórca,

²¹ *Tamże*, s. 32. Tu także krótkie zestawienie na temat roli i funkcji wywiadu w różnych dziedzinach – od antropologii i medycyny, po dziennikarstwo i prawo, zob. s. 31-32.

²² M. Golik, *Dojrzewanie do własnego głosu, czyli „Rejwach” Mikołaja Grynberga*, „Politeja” 2020, nr 17 (2/65), s. 61. Podobne wnioski wysuwa Anna Kuchta, wskazując, że *wspomnienie traumy Zagłady nie tylko rzutowało na powojenne losy ocalałych, ale także w formie międzypokoleniowej transmisji pamięci, obrazów i emocji wciąż kładzie się cieniem na życiu oraz osobowości ich dzieci. [...] Dialogi te koncentrują się wokół problematyki uwikłania w cudze opowieści i rodzinne historie, zerwanych więzi i prób rekonstruowania własnej tożsamości, a także postpamięci*, zob. teźże, *Zawłaszczona narracja. Obrazy postpamięci w zbiorze „Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne” Mikołaja Grynberga*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 12, z. 2, s. 252.

²³ G. Kędziałowska, *Przewodnik dokumentalisty...*, s. 60.

reżyser i autor scenariusza zarazem, nie tylko zadaje pytania, ale umówił się ze swoimi rozmówcami na faktyczny i żywy dialog, w którym on sam także mierzy się z uczuciami i doświadczeniami, o które pyta²⁴. Dokument Grynberga w swojej formie jest zatem otwartą rozmową²⁵, w której widz do pewnego stopnia uczestniczy, a wspomniane ustawienie kamery, oświetlenie i ciemne tło wyciszają ewentualne niepotrzebne konteksty.

Film spina swoista kłamra: pierwszą, reprezentującą najstarsze pokolenie bohaterkę na scenę wprowadza pod rękę sam reżyser, zapala się reflektor, pada pierwsze pytanie i za chwilę odpowiedź, w której od razu ujawnia się niepewność i problematyczność tytułowego zagadnienia: *tylko ja wciąż nie wiem, co to znaczy być Żydówką* – stwierdza rozmówczyni. Końcowa scena to wyjście, a raczej wychodzenie z audytorium: Grynberg tym razem prowadzi za rękę najmłodszą, kilkuletnią bohaterkę, która konfrontację ze swoją podwójną tożsamością ma tak naprawdę jeszcze przed sobą; wówczas też powoli gasną światła.

Mówiąc o bohaterach filmu, warto zauważyć, że nie są oni podpisani – nie ma paśka z ich imionami, nazwiskami, określeniem wieku czy innymi danymi, które często zamieszcza się w materiale filmowym przy rozmówcach²⁶. Jest to zabieg świadomy i celowy. Z jednej strony film pokazuje konkretne osoby, w tym również postaci znane, sławne, rozpoznawalne (np. reżyser filmowy, muzyk, blogerka²⁷), którym autor daje szansę opowiedzenia o swoim życiu, losach rodziny, zmaganiach z tożsamością, rodzinną pamięcią i (częściej) jej brakiem, a także o sposobach patrzenia na świat (ze szczególnym uwzględnieniem Polski i Izraela) i na siebie. Z drugiej strony pominięcie podpisów sprawia, że te głosy nabierają uniwersalnego wymiaru.

Istotną rolę w filmie odgrywają pytania stawiane rozmówcom. Grażyna Kędzielawska wskazuje, że *otwierając bohatera, powinniśmy pytania do niego formułować w sposób oszczędny*²⁸, tak, by pozwalały mówić. Pytania stawiane przez Grynberga są zadawane wprost i dotyczą trzech aspektów związanych z tożsamością²⁹: kwestii żydowskości (Czy jesteś Żydem? Zawsze byłeś/-aś Żydem? Od kiedy jesteś? Jak się dowiedziałas/-leś? Kto Ci powiedział? Co to znaczy być Żydem?) i stosunku do niej wśród najbliższych; kwestii polskości (Czy jesteś Polakiem/Polką? Jaki masz stosunek do Polski? Jak

²⁴ Por. *Mikołaj Grynberg o filmie „Dowód tożsamości”*, Muzeum POLIN 2021, [online] https://www.youtube.com/watch?v=otELg_2lqTww&ab_channel=MuzeumPOLIN, 10 XII 2022.

²⁵ Reżyser sam wskazał, że *tam* [w POLIN – B.W.] *się spotkaliśmy, tam gadaliśmy*, zob. *Mikołaj Grynberg o filmie „Dowód tożsamości”*...

²⁶ Mając na uwadze ten celowy zabieg, także w niniejszym artykule używam bezosobowego określenia bohater/bohaterka, służącego uniwersalizacji tytułowego zjawiska.

²⁷ W filmie udział wzięli: Krzysztof Gutkowski, Eliza Hecht, Pawło Karpow, Chaim Kobylński, Paweł Łoziński, Krystyna Siwek-Diament, Pola Sokolińska, Karina Sokołowska, Miriam (Maria) Synger, Chana Topińska, Mikołaj Trzaska, Agnieszka Wróblewska oraz sam reżyser i autor scenariusza – Mikołaj Grynberg.

²⁸ G. Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty*..., s. 79.

²⁹ Rekonstrukcja pytań i wcześniejszy opis nagrania na podstawie materiałów edukacyjnych dla nauczycieli przygotowanych przez Dominikę Cieślukowską (Muzeum POLIN) do filmu *Dowód tożsamości*, zob. [online] <https://polin.pl/system/files/attachments/scenariusz%20lekcji%20Dow%C3%B3d%20to%C5%BCsamo%C5%9Bci.pdf>, 13 X 2022.

Ci w niej jest? Czy chcesz tu zostać? Czy myślisz o wyjeździe?) oraz związane z nią poczucie obcości/swojskości, które łączy się z pytaniami o stosunek do Izraela (Czym dla Ciebie jest Izrael? Czy myślisz o wyjeździe do Izraela?); i wreszcie kwestii bycia u siebie, posiadania „swojego”/wybranego miejsca do życia (Czy jest miejsce, gdzie się czujesz u siebie? Jak Ci z tym?).

Te pytania (proste, krótkie, czasem tym trudniejsze przez swą surową bezpośredniość³⁰) mają swoją intencję³¹, stanowią pretekst do refleksji na temat polsko-żydowskiej tożsamości, poszukiwania i wskazywania tytułowego dowodu, czy raczej dowodów tożsamości³². Jednocześnie ujawnia się w nich mechanizm działania postpamięci oraz elementy samoopisu stanowiące tytułowe dowody tożsamości. Wśród nich można wymienić: kwestię rodzinnego pochodzenia, z którą wiążą się różne narracje i postawy w rodzinie (od przemilczenia i niechęci wobec Żydów, przez milczące przyznanie się do tej tożsamości, aż po jej manifestację/afirmację); odniesienia do historii (w tym do Zagłady, powojennej sytuacji polskich Żydów czy Marca 1968) i – wreszcie – określenie narodowości (w tym stosunek do Polski, Izraela, innych krajów – np. stanowiących dzisiaj miejsce życia). Z tym ostatnim związane są kwestie kultury, języka, obyczajów i religii, a także – paradoksalnie – najbardziej konfliktogenna i jednocześnie sprzyjająca negocjacom tożsamościowym kwestia przynależności do mniejszości i większości zarazem. Marc Augé w eseju o zapomnieniu pisał: *Jak można wątpić w to, że żyjemy w kilku opowieściach? Wiadomo, że w każdym z tych opowiadań odgrywamy inną rolę i że nie zawsze udaje nam się otrzymać najlepszą z ról*³³. Cytat ten bardzo dobrze oddaje sytuację, w której znajdują się bohaterowie *Dowodu tożsamości*.

Reprezentują oni wszystkie pokolenia Żydów żyjące dzisiaj w Polsce. Najstarsi urodzili się w latach okółowojennych, najmłodszy w XXI wieku, są to więc cztery generacje: seniorów, rodziców, dzieci i wnuków. Grynberg daje głos również tym, którzy nie mieli bezpośredniej styczności z ocalałymi ze swoich rodzin. Niemal wszyscy są obciążeni doświadczeniem rodziców, większość wplotła dramat ich życia w swoją codzienność

³⁰ I tu po raz kolejny ujawnia się podobieństwo do formy znanej z wywiadów pisarskich Grynberga, jak bowiem pisała Anna Kuchta w odniesieniu do *Oskarżam Auschwitz, styl nieformalnego wywiadu sprawia, iż czytelnik [...] wylapuje istotne niedopowiedzenia, wahania w odpowiedziach, zwraca uwagę na krótkie, urwane zdania, jak gdyby sygnalizujące niemożność werbalizacji własnych emocji. Ascetyczny charakter tekstów powoduje dodatkowo, iż diagnoza czy interpretacja opisywanych zjawisk zostaje powierzona odbiorcy, zob. tejsze, *Zawłaszczone narracje...*, s. 252.*

³¹ Czasem ta intencjonalność zdaje się przybierać podwójny wymiar. W jednej z kwestii dialogowych w filmie padają bowiem słowa: *pytanie o to, czy jesteś Żydem, to pytanie z podtekstem*.

³² Jak zauważyła Barbara Skarga, w każdym człowieku istnieje *pragnienie bycia sobą; i kwestia własnej tożsamości jest niezwykle ważna dla ludzkiego życia. Być sobą to znaczy mieć odwagę do przyznania się do swych błędów i słabości, ale także do pragnienia nakreślenia własnego projektu życia, to odwaga do formułowania własnych sądów, [...] do zachowania w sobie tego, co inne, zob. tejsze, *List o edukacji*, [w:] *Listy o edukacji*, red. L. Witkowski, „Forum Oświatowe” 1998, nr 2, s. 31-32. Owa tożsamość odróżnia ludzi od siebie, pozwala uniknąć stereotypizacji i masowości. Jednocześnie może być ona jednym z najtrudniejszych zadań czy pragnień człowieka, szczególnie gdy niektóre z jej elementów są niewiadomą, bywają tabuizowane, przemilczane i dopiero pod wpływem zbiegu okoliczności dochodzi do ich odkrycia, ujawnienia, uświadomienia (sobie).*

³³ M. Augé, *Formy zapomnienia*, Kraków 2009, s. 45.

kilkanaście bądź kilkadziesiąt lat później (kiedy dowiedzieli się o swojej przeszłości, tożsamości). Prawie nikt nie jest wolny od tego ciężaru, nie chce i/lub nie może się od niego uwolnić. Wyjątkiem pozostaje tutaj wspomniana już najmłodsza uczestniczka.

TOŻSAMOŚĆ I POSTPAMIĘĆ W NARRACJACH BOHATERÓW FILMU

Wywiady pokazują szeroką panoramę postaw i doświadczeń – rozmówcy wywodzą się z różnych grup społecznych, należą do rozmaitych środowisk (religijnych, laickich), pochodzą zarówno z wielkich miast, jak i z polskiej prowincji, niektórzy z nich obecnie mieszkają poza Polską³⁴. Wszyscy mierzą się ze swoją tożsamością. Przedstawiając tytułowy „dowód tożsamości”, opowiadają o sobie, o swoim doświadczeniu, odkrywaniu i dochodzeniu do żydowskiej (czy też żydowsko-polskiej bądź polsko-żydowskiej albo – jeszcze jeden wariant – stapiającej te komponenty w całość) tożsamości. Z jednej strony jest to mierzenie się z przeszłością, zwłaszcza z cieniem Holokaustu, jak również z odkrywaniem kulturowego dziedzictwa i specyfiki polskich Żydów³⁵; z drugiej – ujawnia się tutaj częsty niepokój, niepewność, dwoistość owej tożsamości, która niejednokrotnie nie pozwala na bycie swoim, u siebie. Przez lata bowiem bohaterowie byli pozbawieni rzetelnej wiedzy i świadomości na temat odziedziczonej, niejako podwójnej tożsamości. Jak zauważa Marek Rembierz, *jednostki lub grupy, które nie były kształtowane w ich rdzennej tożsamości, a bywa, iż formowano je wbrew tej tożsamości, gdy dochodzą do [jej] odkrycia, zaczynają funkcjonować w inny sposób. [...] Konfrontowana jest tożsamość dana (wpojona) przez bieg życia z tożsamością zadaną do odkrycia*³⁶. Osoby takie dokonują przewartościowania istotnych elementów składających się na ich dotychczasowe życie i wiedzę – o świecie i o sobie.

Wyzwanie, przed którym stoją rozmówcy Grynberga, jest tym trudniejsze, że często nie mają oni dostępu do rodzinnych opowieści, historii i dokumentów, nie mają styczności z osobami, które przeżyły Holocaust. Ich życie, podobnie jak życie ich dziadków czy rodziców, tych którzy doświadczyli Holocaustu lub należeli do pokolenia tzw. Dzieci Ocalonych, naznaczone było przede wszystkim milczeniem. Kwestia ich żydowskości należała do kategorii „cicho, cicho, o tym się nie mówi”, jak stwierdza jedna z bohaterek *Dowodu tożsamości*. I nawet jeśli oni sami chcieli się dowiedzieć, poznać prawdę, rodzinną genealogię, to często nie było to już możliwe, bo bezpośredni świadkowie odeszli, a rodzice niejednokrotnie nie pytali, nie szukali wcześniej tych informacji.

Jak zauważa Anka Grupińska we *Wstępie* do książki *Oskarżam Auschwitz*, żydowska historia w przypadku wielu rozmówców Grynberga przez lata stanowiła swoiste tabu,

³⁴ Zob. Mikołaj Grynberg o filmie „Dowód tożsamości”...

³⁵ O takim doświadczeniu pisali także między innymi Jan Woleński, w zbiorze *Szkice o kwestiach żydowskich* (Kraków–Budapeszt 2011) czy Stanisław Krajewski w książce *Nasza żydowskość* (Kraków–Budapeszt 2010).

³⁶ M. Rembierz, *Odkrywanie tożsamości żydowskiej w cieniu Holokaustu a dziedzictwo polskiej wielokulturowości – wyzwania dla edukacji i dialogu międzykulturowego*, „Edukacja Międzykulturowa” 2014, nr 3, s. 39.

bo przez kilkadziesiąt lat nie dość było przestrzeni kulturowej do takich spotkań. A też i dlatego, że polscy Żydzi ukryli się starannie w nowym, społecznym kontekście. Stali się niewidzialni: z pohloloaustowego strachu, z peerelowskiego strachu, z potrzeby wycięcia, wymazania, zapomnienia [...]. Nabywanie cech niewidzialności służyć miało bez wątpienia poczuciu bezpieczeństwa w nowym świecie. Oni byli ukryci³⁷. W omawianym filmie postawę tę ukazuje pierwsza z bohaterek, która na wstępie przyznała, że miała ogromną ilość rzeczy, o które chciała zapytać w kontekście jej żydowskiego pochodzenia. Nie zadała jednak tych pytań.

Sytuacje, w których w rozmaitych momentach swojego życia znaleźli się rozmówcy Grynberga, wiązały się także z odkryciem w sobie i w swoich bliskich elementu obcości, tzw. Innego. Jak zauważa Rembierz, zetknięcie się z nieznaną odmiennością jest nową sytuacją egzystencjalną [...]. Ta sytuacja może wywoływać dezorientację i zagubienie, powodować działanie po omacku, obarczone dużym ryzykiem błędu, gdyż brak należytej wiedzy i przygotowania³⁸. Próba sprostania wymaganiom tej sytuacji skłania do rozmaitych strategii tożsamościowych, które stały się także udziałem bohaterów filmu: od dostosowywania się (poniekąd doraźnego i biernego) do nowej sytuacji, bez zadawania pytań o przeszłość, przez chęć zdecydowanego wzmocnienia czy też manifestowania własnej tożsamości, przejawiającą się chociażby w wyborze ortodoksyjnej drogi, po okazję do autorefleksji zmierzającej do pogłębionego przemyślenia źródeł i treści dotychczasowej tożsamości oraz stosownego jej modyfikowania, aby [...] urzeczywistniała ona pożądaną zestaw wartości³⁹. I choć działania te nie dają gwarancji pewności czy stabilności, to pozwalają na funkcjonowanie w ramach takiej podwójnej tożsamości.

Oprócz indywidualnych losów pojawiają się tutaj elementy bardziej uniwersalne, padają pytania o terażniejszość (życie w Polsce tu i teraz), o antysemityzm (jak i czy sobie z nim radzą). Z tej perspektywy *Dowód tożsamości* można uznać za swoistą próbę pokazania specyfiki bycia polskim Żydem, często niezrozumiałej dla osób spoza tego kręgu. Jest ona mocno powiązana z szerszym zagadnieniem tożsamości (indywidualnej, zbiorowej) i przynależnością do grupy mniejszościowej i/lub większościowej.

Jeden z bohaterów przywołuje historię, w której jego ojciec powiedział do swojej żony: *Wy, Żydzi, zawsze wszystkie się boicie*. Większość rozmówców wspomina to, z czym się zetknęli (świadomi swej żydowskiej tożsamości lub jeszcze zanim się o niej dowiedzieli), wspominają antysemickie żarty; „polowanie na Żydów”; pobicie; napisy „Żydzi do gazu”; pytanie „Dlaczego mieszkacie na cmentarzu?”; niemożność bycia pochowanym na żydowskim cmentarzu, w obrządku żydowskim; wypędzenie dziewczynki z trawnika; konieczność ukrywania się; konieczność oddania swojego dziecka w obliczu zagrożenia jego życia itp.

Te wszystkie stwierdzenia i wywoływane z pamięci doświadczenia swoje i doświadczenia minionych pokoleń ukazują trudności w mierzeniu się ze swoją podwójną

³⁷ A. Grupińska, *Wstęp*, [w:] M. Grynberg, *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wołowiec 2014, s. 9.

³⁸ M. Rembierz, *Odkrywanie tożsamości...*, s. 43.

³⁹ *Tamże*, s. 43-44.

tożsamością, która czasem jawi się jako rodzaj tożsamości narzuconej (czyli tożsamości piętnej⁴⁰). Bohaterów charakteryzuje zasadniczo: poczucie niepewności; brak poczucia bezpieczeństwa i przynależności; poczucie, że nigdy nie jest się u siebie; szukanie pomocy; ciągle zastanawianie się nad swą tożsamością; poczucie pewnej podwójności; niekiedy złość; cisza; misja naprawiania, naprowadzania na właściwe tory i inne⁴¹. Rozmówcy różnie reagują na owo zjawisko – niektórzy są poza Polską, inni zastanawiają się nad wyjazdem, ale i przeciwnie, swoją podwójność traktują pozytywnie czy wręcz afirmatywnie, jak Miriam Syngier, która zajmuje się propagowaniem kultury żydowskiej wśród współczesnych Polaków. Niemniej dla każdego z rozmówców kwestia tożsamości jawi się jako pole nieustającego napięcia, konfliktów (wewnętrznych) i/lub negocjacji.

TYTUŁEM ZAKOŃCZENIA, CZYLI O KONIECZNOŚCI ROZMAWIANIA

Zmierzając do podsumowania niniejszych rozważań, warto nadmienić, że badania nad postpamięcią nie skupiają się na rekonstrukcji konkretnych faktów, tylko na tym, w jaki sposób przeszłość staje się częścią teraźniejszości – i jak żyjący zmagają się z nią, kiedy przejawia się ona w najróżniejszych formach. W rozmowach zaprezentowanych w filmie pojawiają się postpamięciowe odniesienia do różnych momentów historii – do doświadczenia wojny, do strategii ukrywania tożsamości żydowskiej w czasach powojennych, ale też do współczesnej afirmacji (lub nie) bycia Żydem czy Żydówką. Film daje również możliwość przyjrzenia się sytuacji grupy mniejszościowej i doświadczeniom, na które jest narażona. Bohaterowie podejmują próby zdefiniowania siebie w kategoriach żydowskości i polskości, dzielą się też spostrzeżeniami dotyczącymi tego, jak inni zachowują się w stosunku do nich. Pod tym względem wydźwięk filmu jest (niepokojąco) smutny. Jeden z bohaterów filmu poprosił reżysera, by znalazł Żyda, który ma do powiedzenia coś wesołego. Czy to w ogóle możliwe? Jak zauważa Katarzyna Markusz, w słowach, gestach, a czasem w milczeniu rozmówców ujawnia się *smutek, rozgoryczenie, obawa o przyszłość*⁴².

Na ich doświadczenia i „kłopoty z tożsamością” ogromny wpływ wywierali rodzice i dziadkowie. Wielu rozmówców nie od początku znało swoje korzenie, w dzieciństwie często towarzyszył im – charakterystyczny dla postpokolenia – niepokój (niewiadomego pochodzenia, wydawałoby się, że irracjonalny), przemilczenia, docierały urywki niejasnych rozmów starszego pokolenia. O swojej żydowskości dowiadawali się po raz pierwszy od obcych, przez przypadek i dopiero wówczas poproszeni o potwierdzenie

⁴⁰ Więcej na ten temat zob. np. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005.

⁴¹ Można zatem stwierdzić, że dotyka ich tzw. stres mniejszościowy, czyli rodzaj napięcia psychicznego, które może się udzielać osobom należącym do stygmatyzowanych grup mniejszościowych, doświadczającym dyskryminacji lub narażonym na nią. Więcej zob. np. G. Iniewicz, *Stres mniejszościowy u osób biseksualnych i homoseksualnych. W poszukiwaniu czynników ryzyka i czynników chroniących*, Kraków 2015.

⁴² K. Markusz, *Film „Dowód tożsamości”...*

tego faktu rodzice – nie zaprzeczali. Bohaterowie musieli (i muszą) zmierzyć się ze swego rodzaju fantazmatem istniejącym w polskiej świadomości, opartym częściowo na urojonym wyobrażeniu inności, przekazywanym z pokolenia na pokolenie stereotypie, o którym Mieczysław Dąbrowski pisze następująco: *fantazmat żydowski ukształtowany w polskiej świadomości i kulturze jest dwoistej natury: akceptująco-wykluczający, miłosno-nienawistny, filo- i antysemityczny zarazem. Obejmuje [...] zarówno doświadczenie konkretne, rzeczywiste, jak i wyobrażone, fantazyjne, wykreowane, zmyślone. [...] Świadomość polska jest silnie uwikłana w tak rozumiany fantazmat, ma on wpływ na stosunki polsko-żydowskie do dzisiaj*⁴³.

Ta negatywna atmosfera wokół żydowskiego świata, ukształtowana w polskiej rzeczywistości, jest jednym z elementów konfliktogennych, wyraźnie wpływających na odbiór i poczucie własnej tożsamości, na „pęknięcia”, które się w niej ujawniają. Specyfika polskiego doświadczenia bycia Żydem jawi się zatem jako naznaczona trudnością. Jak pisała Grupińska o pochodzących z Polski bohaterach *Oskarżam Auschwitz: idą w życie, już dorosli, i bardzo im trudno: z przeszłością i z teraźniejszością, bo jakoś nie potrafią się ze swoim losem poukładać. [...] Że kontekst dla swojego bólu mają trudny [...] Szczególni są ci polscy Żydzi powojennego czasu. Wychowani bez żydowskiego świata (społeczność, tradycja, kultura, edukacja, język) mówią, że są Żydami, czują, że są Żydami, są Żydami*⁴⁴. W ich życiu, co dotyczy również bohaterów filmu Grynberga, spleta się podwójna, polsko-żydowska kwestia, tożsamość, wiedza i niewiedza, świadomość i jej niepełne odbicie, kwestia pamiętania i (częściej) niepamięci.

Według Grażyny Kędziaławskiej *film dokumentalny szuka inspiracji w rozmaitych aspektach rzeczywistości*⁴⁵. Dokument Mikołaja Grynberga dotyczy jednego z ważniejszych tematów współczesności, jakim jest poszukiwanie i próba określenia własnej tożsamości. To, co było (spełnionym w moim mniemaniu) zamierzeniem reżysera, wpisuje się w poetykę dokumentu uczestniczącego, którego celem jest wyprodukowanie reprezentacji *historycznego świata z konkretnych perspektyw, które są zależne i zaangażowane*⁴⁶. Film ten jednocześnie łączy się z perspektywą autobiograficzną. Dokument Grynberga jest sam w sobie tytułowym dowodem tożsamości współczesnych polskich Żydów. Jednocześnie reżyser buduje ten dowód z pojedynczych narracji, opowieści swojej i opowieści innych bohaterów, szukających i dających świadectwo swej przynależności narodowej, pełniących częstokroć rolę sekundarnych świadków traumatycznego doświadczenia ich rodziców i dziadków.

Dodać można, że film dokumentalny jest jak lustro, *w którym poznając innych i ich sprawy, możemy spojrzeć na siebie i odnieść je do własnego życia, czyli poznawać siebie poprzez poznanie innych*⁴⁷. Kwestia tożsamości jest jednym z najważniejszych zagadnień

⁴³ M. Dąbrowski, *Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*, [w:] *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski, A. Molisak, Warszawa 2006, s. 7-8.

⁴⁴ A. Grupińska, *Wstęp...*, s. 9.

⁴⁵ G. Kędziaławska, *Przewodnik dokumentalisty...*, s. 61.

⁴⁶ B. Nichols, *Typy filmu...*, s. 33.

⁴⁷ G. Kędziaławska, *Przewodnik dokumentalisty...*, s. 76.

dla (każdego) człowieka. I choć film skupia się na współczesnej tożsamości polskich Żydów, to jednocześnie (przede wszystkim przez proste, podstawowe pytania o to, kim jesteś, kim się czujesz, czy masz jakieś miejsce, gdzie jesteś u siebie itp.) ma też wydźwięk uniwersalny.

Jak zauważa Kędziałowska, *wiarygodność zdarzeń, sytuacji, autentycznych zachowań, przeżyć, emocji decyduje o prawdzie przekazu* [której – przyp. B.W.] *miarą jest umiejętność stworzenia takich sytuacji, które widza nie pozostawia obojętnym*⁴⁸. Grynberg, przez swoją rozmowę, stworzenie kameralnego nastroju, umożliwienie spotkania niemal twarzą w twarz z bohaterami i ich emocjami, sprawił, że widz ma możliwość zaangażowania się w opowiadaną historię. Jednocześnie *ważne jest, aby rozmowie towarzyszyła refleksja, namysł, cisza i pauzy*⁴⁹. Tak też dzieje się w omawianym filmie. Jednocześnie to zastanawianie się, pauzy czy cisza mają tu wymiar podwójny, a nawet potrójny. Z jednej strony wpisują się w poetykę filmu dokumentalnego, z drugiej – są też znakiem pracy pamięci i postpamięci. Po trzecie dotyczą trudnych kwestii związanych z teraźniejszością i przyszłością. To, co niewypowiedziane, czy czasem niewypowiedzialne, uwidacznia się także w gestach, które niekiedy można odczytywać jako *myśli niewyrażone słowami*⁵⁰.

Umiejętność rozmowy z bohaterem (filmu) przekłada się na spotkanie z człowiekiem. Fakty z życia rozmówców, o których wspominają, mówią (a czasem milczą), stanowią punkt wyjścia do poznania ich osobowości, bagażu indywidualnych doświadczeń, życia wewnętrznego, tożsamości. W filmie Grynberga pojawiają się zatem zarówno portrety indywidualne bohaterów, jak i elementy podobne, które pozwalają stwierdzić, że film ten stanowi także portret pewnej zbiorowości.

Film pozwala zwrócić uwagę na to, jak skomplikowana jest tożsamość żydowska w Polsce – wokół ilu pytań krąży i jak szeroką panoramę postaw i doświadczeń zawiera w sobie. Rozmowy ukazują wreszcie, że działania pamięci i postpamięci, konflikty i negocjacje są (wciąż trwającym) procesem – dlatego pozostają zadaniem i dla badaczy, którzy wciąż i na nowe sposoby mogą kontynuować studia pamięciowe, i dla samych ludzi. Bo jak wspomina jeden z bohaterów filmu Grynberga, [j]a już myślałem, że sobie z tym poradziłem, już myślałem, że jest OK. Nie wiedziałem, że to jest takie kruche, że nasz byt to jest poruszanie się po lodzie, który może w każdym momencie pęknąć.

BIBLIOGRAFIA

Auge M., *Formy zapomnienia*, Kraków 2009.

Dąbrowski M., *Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*, [w:] *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski, A. Molisak, Warszawa 2006.

Dowód tożsamości, reż. M. Grynberg, Muzeum POLIN 2021.

⁴⁸ Tamże, s. 64.

⁴⁹ Tamże, s. 79.

⁵⁰ Tamże.

- Engelking B., *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Warszawa 1994.
- Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005.
- Golik M., *Dojrzewanie do własnego głosu, czyli „Rejwach” Mikołaja Gryńberga*, „Politeja” 2020, nr 17 (2/65), <https://doi.org/10.12797/Politeja.17.2020.65.04>.
- Gryńberg M., *Ocaleni z XX wieku*, Wołowiec 2012.
- Gryńberg M., *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, ze wstępem A. Grupińskiej, Wołowiec 2014.
- Haltof M., *Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2002.
- Hirsch M., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997.
- Hirsch M., *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, no. 17, <https://doi.org/10.2307/1773218>.
- Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.
- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 247-280.
- Iniewicz G., *Stres mniejszościowy u osób biseksualnych i homoseksualnych. W poszukiwaniu czynników ryzyka i czynników chroniących*, Kraków 2015.
- Kaniowska K., „Memoria” i „postpamięć” a antropologiczne badanie wspólnoty, [w:] *Codziennie i niecodzienne. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, red. G.E. Karpińska, Łódź 2004.
- Kędziaławska G., *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt*, Łódź 2016.
- Krajewski S., *Nasza żydowskość*, Kraków–Budapeszt 2010.
- Krajobraz po szoku*, red. A. Mieszczanek, Warszawa 1989.
- Kuchta A., *Zauważone narracje. Obrazy postpamięci w zbiorze „Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne” Mikołaja Gryńberga*, „Konteksty Kultury” 2015, nr 12, z. 2.
- Markusz K., *Film „Dowód tożsamości” – głos polskich Żydów*, [online] <https://jewish.pl/pl/2021/11/17/film-dowod-tozsamosci-glos-polskich-zydow/>.
- Mąka-Malatyńska K., *Obrazy Holocaustu w etiudach filmowych PWSFTviT w Łodzi*, „Images” 2011, vol. 8, no. 15-16, <https://doi.org/10.14746/i.2011.15.16.08>.
- Mąka-Malatyńska K., *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.
- Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.
- Preizner J., *Kamienie na macewie. Obrazy Holocaustu w polskim kinie*, Kraków–Budapeszt 2012.
- Przyłipiak M., *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004.
- Rembierz M., *Odkrywanie tożsamości żydowskiej w cieniu Holocaustu a dziedzictwo polskiej wielokulturowości – wyzwania dla edukacji i dialogu międzykulturowego*, „Edukacja Międzykulturowa” 2014, nr 3, <https://doi.org/10.15804/em.2014.02>.
- Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019)*, t. 1: *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2021.
- Salska-Kaca M., *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Łódź 1995.
- Sendyka R., *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*, „Widok” 2017, nr 18, <https://doi.org/10.36854/widok/2017.18.596>.
- Skarga B., *List o edukacji*, [w:] *Listy o edukacji*, red. L. Witkowski, „Forum Oświatowe” 1998, nr 2.

- Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.
- Waligóra J., *Od „Oskarżam Auschwitz” do „Rejwachu”. Spotkania i rozmowy Mikołaja Grynberga*, [w:] *Deformacja – brzydota – odmiennosc: literatura, język, kultura, dydaktyka*, red. G. Różańska, Słupsk 2020.
- Woleński J., *Szkice o kwestiach żydowskich*, Kraków–Budapeszt 2011.

Barbara WEŻGOWIEC – absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa UJ, dr literaturoznawstwa. Pracuje w Instytucie Studiów Międzykulturowych UJ i w I LO im. B. Nowodworskiego w Krakowie. Zainteresowania naukowe dotyczą regionalizmu w literaturze, kategorii przestrzeni, relacji między pamięcią i literaturą oraz narracji tożsamościowych. Autorka monografii *Pisarz i miasto. Gdańsk w prozie Stefana Chwina* (Kraków 2020).