

Barbara Kita

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0003-3616-9863

Brama łez

Filmowe topografie Ellis Island

Podzielałam uczucia i spostrzeżenia autorki książki *Wyspa klucz* Małgorzaty Szejnert, iż zadziwiające jest, że tak mało w Polsce wiemy i piszemy o wyspie, którą określa się jako Złota Brama, Brama Łez, Wyspa Ostryg, Wyspa Klucz, Wyspa Szubienic, czy wreszcie Ellis Island. Autorka po swej pierwszej wizycie w tej niesamowitej przestrzeni postanowiła wypełnić tę lukę, powracając do tamtejszych archiwów, by wreszcie spisać historię w formie reportażu. „Reportaż geo-historyczny” – jak można go określić (Wiszniewska 2017) – to w tym wypadku opowieść o wyspie poprzez wydarzenia i historie ludzi tam przebywających. To interesująca perspektywa, która współgra z innymi narracjami (także proponowanymi przez filmy dokumentalne) oraz z praktykowaną przez reportażystkę twórczą strategią spisywania historii ludzi i jednego małego miejsca, w którym żyją lub żyli mieszkańcy.

Wyspa na zatoce była początkowo własnością rdzennych Amerykanów, nazywana Wyspą Mew, potem Wyspą Ostryg, następnie rdzenni mieszkańcy sprzedali ją w 1630 roku za kilka paczek różnych towarów Holendrom, ustępując miejsca nowym przybyszom. Przejściowo nosiła również nazwę Wyspa Szubienicy, ponieważ wieszano tam swego czasu piratów. Później nabył ją w 1774 roku Samuel Ellis i wyspa zyskała już swą ostateczną, do dziś obowiązującą nazwę. Wyspa początkowo była małutka, położona była na płytkich wodach, powoli jednak rozrosła się zgodnie z bieżącymi potrzebami, by ostatecznie osiągnąć wielkość 11,1 hektara. Najpierw było to miejsce składowania materiałów wybuchowych, później zaczęto przyjmować imigrantów z całego świata. Prace na wyspie nabrały tempa: usunięto z niej niebezpieczne ładunki, pogłębiono kanały, a tym, co zostało wydobyte z dna, powiększono powierzchnię wyspy. Na symboliczną postać pierwszej imigrantki wybrano piętnastoletnią Annie Moore, ponieważ najbardziej odpowiadała potrzebie tworzenia idealnego wizerunku imigranta oczekiwanego w USA: młoda, zdrowa, potencjalnie odnosząca sukces. Ciekawe, że filmy fabularne potwierdzają ten stereotyp, opowiadając historie młodych ludzi: małego chłopca z Sycylii (*Ojciec Chrzestny II*, 1974, reż. Francis Ford Coppola), około dwudziestoletnich panien, bohaterek filmów *Brooklyn* (2015, reż. John Crowley) czy *Imigrantka* (2013, reż. James Gray). To młodzi ludzie najchętniej są przyjmowani, przepuszczani przez Bramę Łez, starców

często urzędnicy odrzucają, podobnie nie są dobrze widziani chorzy lub osoby wyglądające na chore, ludzie upośledzeni mentalnie. Na wyspie obowiązują żelazne reguły związane z przeprowadzeniem selekcji emigrantów.

Budynek jest zaprojektowany w taki sposób, by komisarz wyspy oraz jego pomocnicy mogli wyłowić z tłumu osoby, które powinny zostać poddane szczególnym badaniom. Budowla składa się przede wszystkim z olbrzymiej, wysokiej hali, w której ustawione są bramki – przechodzą przez nie emigranci, po czym zostają skierowani dalej: na rozmowę, na badania, do szpitala, na kwarantannę, gdzie oczekują na przyjęcie do wymarzonego kraju. Górą budynku biegnie rodzaj galerii, na której można stanąć, co umożliwi obserwację z góry ciżby przybyłych ludzi, wykrzykujących różne słowa w niezrozumiałych językach, można już z tej perspektywy wyłowić kogoś, komu należałoby się dokładniej przyjrzeć.



Fot. 1. Sala główna budynku będącego wcześniej punktem rejestracji, obecnie Muzeum Imigracji na Ellis Island; fot. Barbara Kita, 2019

Po wstępnej selekcji przyjezdni zostają posegregowani: na ich ubraniach osoby odpowiedzialne za czystkę piszą kredą odpowiednie litery oznaczające konieczność na przykład przebadania oczu (na wypadek jaglicy), karku, stóp, serca, szyi, sprawdzenia przepukliny, wola, ciąży, czystości skóry głowy czy widzialnego otępienia. Stany Zjednoczone sobie nie życzą: idiotów, chorych umysłowo, nędzarzy, poligamistów, cierpiących na odrażające lub zakaźne choroby, skazanych, niemoralnych (Szejnert 2009: 36). Szczególnym restrykcjom podlegają: obłąkani, idioci, chorzy psychicznie, epileptycy, imbecyle, osoby ograniczone umysłowo, takie, które nie mogą zarabiać na siebie (Szejnert 2009: 93). W muzeum na wyspie można dzisiaj obejrzeć narzędzia medyczne służące badaniom, w zgromadzonej dokumentacji zobaczyć, w jaki sposób te badania zwykle przebiegały. Wstrząsającym doznaniem jest konfrontacja z narzędziami umożliwiającymi rozpoznanie potencjału intelektualnego emigrantów: decyduje o tym drewniana układanka składająca się z sześciu elementów sporej wielkości. W filmach pokazano dokładnie, że niejednokrotnie badani nie potrafią poradzić sobie z odpowiednim ułożeniem tejsze (*Złote wrota*, 2006, reż. Emanuele Crialese), zarówno nastolatki, jak i dorośli. Jak prawidłowo ocenić w tym chaosie, kto z nich jest zmęczony podróżą, a kto faktycznie cierpi na jakąś chorobę? Na żądanie lekarza psychiatry postawiono specjalny budynek – szpital psychosomatyczny, w którym diagnozowano przyjezdnych i podejmowano decyzję o ich powrocie lub możliwości przyjęcia. W szczycie intensywności przybywania statkami do Ameryki pracowało na wyspie 36 tłumaczy, a w 1907 roku w kwietniu przypłynęło na wyspę około 11,5 tysiąca emigrantów zarobkowych. W całym zaś tymże roku była to rekordowa liczba 1 285 000 przypływających na 3800 statkach. Ta garść informacji ma tylko w dużym skrócie przybliżyć charakter emigracji z Europy do USA między 1892 a 1924 rokiem. W czasach wielkiego kryzysu okazało się, że coraz mniej osób pragnie dostać się do Ameryki, a sporo z nich wraca do swych starych państw (Szejnert 2009: 197). Coraz częściej Ellis Island odgrywała rolę więzienia lub swego rodzaju enklawy dla oczekujących na wjazd do Nowego Jorku, z różnych względów (najczęściej politycznych – zagrażający po wojnie komunizm czy faszyzm) poddanych rewizji. Sytuacja ta przeciągnęła się do 1954 roku, kiedy zaczęto sukcesywnie likwidować majątek na wyspie, robić podstawowe porządki oraz kończyć wszelkie działania na Wyspie Klucz¹.

Ilość osób, sposób ich dotarcia do USA, miejsce, do którego przybywają, oraz to, co je czeka na miejscu, ma znaczenie dla sposobu prezentacji filmowych, zarówno dokumentalnych, jak i w kinie fabularnym. Obraz Ellis Island kształtuje przede wszystkim zasadniczy budynek przyjęcia / rejestracji, pozostałe stanowią

¹ Więcej na temat historii wyspy w książce *American Passage. The History of Ellis Island* autorstwa Vincenta J. Cannato, New York 2009. Autor ze swadą opowiada o emigranciej przeszłości Stanów Zjednoczonych, o korzeniach państwa zbudowanego przez emigrantów z całego świata. Cannato stara się odpowiedzieć na pytanie, co to znaczy być Amerykaninem, świadomym własnej historii, mitu założycielskiego narodu, który zrodził się w miejscu, gdzie wielu z emigrantów po raz pierwszy zetknęło się z ziemią amerykańską. Ciekawą i nadal inspirującą historię spisał Janusz Pajewski w *Historii powszechnej 1871–1918*, Warszawa 1967, s. 196–201, sporo miejsca poświęcając tak zwanej nowej emigracji w USA oraz transformacjom na skutek napływu nowej ludności na tereny rdzennych mieszkańców.



Fot. 2. Widok z zewnątrz Muzeum Imigracji; fot. B. Kita, 2019

niezbywalną część topografii wpisanej w pamięć ludzi oraz filmów, w których zwykle od tej przestrzeni rozpoczyna się faktyczna akcja filmów. O ile w filmach dokumentalnych zazwyczaj wykorzystuje się powtarzalne – ze względu na ich ograniczoną ilość – obrazy archiwalne: zachowane fotografie oraz fragmenty krótkich filmów, o tyle filmy fabularne w pewnym sensie na nowo tę przestrzeń stwarzają, używając lokacji, które znamy obecnie, a zatem współczesnych. Służy temu nadal zachowany odrestaurowany gmach, przerobiony w 1990 roku na Muzeum Imigracji znajdujące się na wyspie. Sama lokacja na wyspie już jest znacząca. Wyspa to jednocześnie obszar graniczny, ale osobny, otoczony wodą. Z jednej strony przestrzeń gładka (Deleuze 2015), ale z drugiej z rysą pod postacią skrawka ziemi, który jest rodzajem przeszkody na płaszczyźnie gładkiej powierzchni: „Morze jako przestrzeń gładka jest swoistym problemem maszyny wojennej. To na morzu został postawiony

problem »floty w pogotowiu« – jak twierdził Virilio (Deleuze 2015: 447). To jest zadanie zajmowania otwartej przestrzeni, co może wywołać skutki w dowolnym miejscu. W pewnym sensie wyspa posiada konotację zajmowania przestrzeni morza, a dla emigrantów jest rodzajem takiej właśnie floty, przeszkody do pokonania na drodze do upragnionej wolności na lądzie. To machina dla nomadów albo – jak twierdzi Georges Perec – „fabryka do przekształcania emigrantów w imigrantów, szybka i skuteczna” (Perec, cyt. za: Heck 2018). Wyspa jako przestrzeń otoczona wodą jest endemiczna, lecz w przypadku małej Ellis Island to założenie nie sprawdza się. Do tego miejsca przybywają ludzie z całego świata, a wszyscy oni mają jeden cel: przedostać się na ląd, pokonać niewielki obszar wody oddzielający ich od Nowego Jorku. Wydaje się, że jest to proste działanie, niemal na wyciągnięcie ręki, a z pewnością w zasięgu wzroku (tęsknym spojrzeniem wpatruje się z oddali przez okno młody Corleone). Są też tacy, a jest ich około dwóch procent, którzy zakończyli swą wędrówkę, nie dotarłszy do celu. Będąc na wyspie, widząc wymarzony ląd, zostali odrzuceni podczas selekcji i odesłani na powrót do swych domów w Europie. To trauma dla nich i dla ich rodzin i dzieci, którym najczęściej dane było dojść do celu wyprawy, czyli przedostać się statkiem na stały ląd. Część osób, około 3,5 tysiąca, zmarła na wyspie w trakcie podjętego, wymuszonego na nich leczenia.

Przejście przez Wyspę Klucz stanowiło cezurę zarówno czasową, przestrzenną, jak i psychiczną. Klucz zamyka i otwiera (Szejnert 2009: 11) – taka dychotomia będzie towarzyszyć tym rozważaniom. Perec sądził, że ta wyspa to w pewnym sensie przedłużenie statku, to „rumowisko” starej Europy (Perec, cyt. za: Russo 2005: 32). Upływ czasu podczas długiej podróży statkiem, potem dni, a nawet miesiące spędzone na wyspie mają przełożenie na charakterystykę miejsca: w długiej podróży następowało odrywanie od przeszłości, ale też od starego miejsca zamieszkania, by w końcu dotrzeć do miejsca przejęcia / testu / badania. Niektórzy nie potrafią wyjść ze swego świata, walczą ze wspomnieniami, ze swymi wcześniejszymi percepcjami, uprzedzeniami, nie potrafią odnaleźć swego miejsca w niestałej rzeczywistości. Jean-Luc Nancy tłumaczy: „Świat jest wspólnym miejscem jedności miejsc: obecności i dyspozycji do posiadania miejsc możliwych” (Nancy 2002: 36). Taką strategię Adelaide Russo określa mianem „geo-skopii” (Russo 2005: 25), stanowi ona złożenie słów: ziemia i skopia – obserwowanie / badanie. To sposób zawłaszczania przestrzeni, ziemi, świata przez dokładne badanie i obserwację. To przyjmowanie perspektywy jeźdźca (kawalerzysty – *perspective cavalière*), to znaczy najbardziej uprzywilejowanej – nieco z góry i z tyłu. To jest zajmowanie tejże pozycji, ale dostrzeganie wielości punktów widzenia, które można (anektować) adaptować. Ten styl postrzegania świata, geo-skopijny, zdaje się udziałem tych, którzy sprawują na wyspie obowiązki, decydują o czyimś losie, dosłownie stojąc ponad wszystkimi, przyjmując perspektywę z galerii. Filmowcy (i reportażystka) obierają nieco zbliżoną perspektywę badania / sprawdzania za pomocą filmu specyfiki tej jedynej w swym rodzaju wyspy. Dokonują tego przez pryzmat historii świata, ale przede wszystkim wpisują ją w narracje ludzi, pojedynczych bohaterów – zarówno w dokumentach, jak i w fikcjach. Ale jednocześnie nowa przestrzeń jest badana, egzaminowana, przyswajana przez nowych przybyszów, to oni sprawdzają teren, testują nową ziemię. Przebyta przez nich droga zaciera ich myślenie o tym, co pozostawili

za sobą, nie na tyle jednak, by zapomnieć o swoich bliskich, których należy ściągnąć do Ameryki. Lecz na tyle, by patrzeć jedynie przed siebie, przeć za wszelką cenę na nowy ląd. „Ci z wyspy nie mieli w sobie nic z pierwszych Europejczyków, jak Kolumb” – twierdzi Perec (cytat z filmu). Nie przyjechali na podbicie nowego świata, uciekali przed biedą, wojną, prześladowaniami, powtarzalnością losu swych rodaków, pragnęli spróbować własnych sił na nowym terenie, egzaminować swoje możliwości, badać nową ziemię, zasiedlać, sprawdzać się w nowej pracy, projektować swoje nowe życie.

W mojej narracji na temat topograficznych właściwości Ellis Island nie bez powodu powtarza się stanowisko Georges'a Pereca, pisarza, eseisty i filozofującego eksperymentatora filmowego. W masie filmów dokumentalnych: często *stricte* archiwalnych filmów z epoki imigracji na wyspę oraz obrazów późniejszych, które wykorzystują ujęcia historyczne, dominują powtarzające się (kraj)obrazy, wizjerunki przyplływających, schodzących ze statków na ląd i wystraszonych ludzi. Są to niezwykle cenne dokumenty tamtych czasów, eksponują sposoby rejestracji historii człowieczej, ukształtowanej przez pobyt na Wyspie Klucz. Są także filmy, które włączają narrację odautorską, stając się rodzajem komentarza niejednokrotnie osobistego, często filozoficznego na temat istoty tego poruszającego miejsca, jakim jest bez wątpienia Ellis Island. W tym właśnie kontekście chciałabym zwrócić uwagę na dwa filmy, które wprowadzają narrację osobistą, pierwszoosobową. Jednym z nich jest film *Opowieści z Ellis Island* (1978–1980, reż. Robert Bober, komentarz George Perec), drugim *Ellis* (2015, reż. JR). Oba filmy stanowią rodzaj interesujących punktów odniesienia dla innych narracji, są uzbrojone w dystans czasowy oraz zaopatrzone wartościowymi komentarzami niebanalnych twórców, eksperymentatorów. Perec poznał Bobera w Radomiu, mieście urodzenia jego ojca. Powstał tam pomysł zrealizowania wspólnego projektu, do którego wrócili, kiedy Ellis Island otwarta się w 1977 roku na zwiedzanie. Dopiero w 1990 roku po gruntownym remoncie powstało na wyspie Muzeum Imigracji. Narracja filmu jest zbudowana wokół pojęcia Historia, autorzy postawili sobie zadanie pokazania drogi i śladów historii w filmie. Film jest skonstruowany z dwóch przeplatających się planów: wycieczki oprowadzanej przez przewodnika po wyspie oraz z materiałów własnych wplątanym przez twórców w ciąg obrazów. Istotnym elementem jest komentarz napisany przez Pereca, który nieustannie poszukuje swego dzieciństwa oraz własnej historii, lecz ona nie była związana z emigracją do Ameryki. Pisarz stwarza / rekonstruuje tutaj swoją możliwą historię, a właściwie jej brak – jak podkreśla. Pisanie ma być lekarstwem na uczucie wykorzenia i amnezji, ale w rzeczywistości nie jest odklejeniem się od osobistej historii, jedynie spojrzeniem na nią z daleka. Ma on potrzebę nieustannego wypełniania przestrzeni, która nigdy nie jest jego, musi ją zdobywać. To koresponduje z historiami z Wyspy Klucz. Film rozpoczynają ujęcia charakterystyczne dla większości filmów na temat emigracji do Nowego Jorku, a mianowicie obrazy morza widziane z perspektywy dopływającego do wyspy statku. Pokazują ruiny wyspy, zaniedbanie, walące się budynki, porzucone stare i spróchniałe statki, twórcy wklejają w te obrazy charakterystyczne archiwalne fotografie imigrantów. Perec w komentarzu, Bober zaś w obrazach podkreślają naturę tego miejsca opuszczonego, porzuconego jeszcze w 1978 roku. Mówi wręcz: „Nic nie przypomina

miejsca opuszczonego bardziej niż inne miejsce opuszczone” (Perec, cyt. za: Heck 2018: b.n.s.). Dla Europejczyka oglądającego ślady egzystencji milionów ludzi na wyspie oraz szczególnie charakter tego miejsca selekcji i decyzji o ludzkim życiu może ono przywoływać w pamięci praktyki znane z obozów koncentracyjnych. Należy jednak bezwzględnie pamiętać o tym, że tutaj nikt nie został poddany masowej zagładzie, nikt nie został zmuszony do przyplłynięcia na wyspę, ani też nie był więziony na niej z powodów politycznych czy rasowych. Pisarz określa wyspę mianem śmietnika, wysypiska, kiedyś przeludnionego, teraz pustego, pozostawionego na pastwę upływającego czasu, który niszczy. Nie pada tu określenie „Ameryka”, jedynie „świat nowego kontynentu”, który i rdzenni Amerykanie, i nowi przybysze zamieszkują zupełnie inaczej. Bowiem „Życie to przechodzić z jednej przestrzeni do innej, próbując się nie zderzać” – jak wyraża praktykowanie miejsc Perec (cyt. za: Russo 2005: 30). Opowieść filmowa Bobera i komentarz Pereca nawiązują do stawianych przez nich samym sobie pytań: Jak opisać? Jak opowiedzieć? Jak obejrzeć? Jaka jest atrakcyjność tego miejsca opuszczonego, obskurnego i przestarzałego? Przewodnik po wyspie na początku ich filmu pyta grupę zwiedzających: Skąd pochodzą? Kim są? Odpowiedzi jest wiele, tak jak wiele jest narodowości przechodzących kilkadziesiąt lat wcześniej przez tę Bramę Łez. Twórcy towarzyszą oprowadzanej wycieczce, wsłuchując się uważnie w każde słowo przewodnika, który podaje encyklopedyczne informacje. Oprowadza on turystów po kolejnych miejscach w zniszczonym budynku – dostrzegamy w nim wybite okna, brudne, podrapane ściany, walące się sufity, na które autorzy filmu projektują stare zdjęcia z Ellis Island lub te wybrane z własnego albumu. Zadawano im przed wyjazdem pytania: Po co tam jedziecie? Dlaczego akurat wybraliście to miejsce? Ta wyprawa to rodzaj wyrażenia nostalgii Pereca za miejscem, które nie istnieje, którego nie ma. Niektórzy interpretatorzy tego projektu widzą w Ellis Island metaforę Shoah – tego, co się wydarzy lub już dzieje. Zresztą autor wspomina o ludziach uciekających na wyspę, których bliscy zginęli w Shoah².

Wyspa Łez dla imigrantów to szczególne miejsce pamięci, oni poszukują swych korzeni na tej wyspie, jak gdyby to właśnie stąd pochodzili ich ojcowie i dziadkowie, a nie przybyli tam na moment. Jakby przejściowość tego miejsca ich w jakiś sposób zakorzeniła. A może właśnie pobyt na Wyspie zakorzenia ich w Ameryce? Może o to chodzi we wszystkich narracjach, by przerobić taką historię? Ten motyw łatwo można identyfikować w wielu filmach. W banalnej komedii romantycznej o notorycznym podrywaczu (*Hitch*, reż. Andy Tennant, 2005) bohater pragnie wyrzucić wrażenie na dziewczynie i zrobić to w sposób niebanalny, dlatego zabiera ją na wyspę nieopodal Nowego Jorku. Okazuje się, że ona nigdy wcześniej, choć mieszkała po drugiej stronie rzeki, tam nie była. Wzruszenia i łez dostarcza jej wpis do książki, w której dostrzega nazwisko swego prapradziadka. Opisana scena przedstawia wyspę kolorową, czystą, współczesną, kiedy działa już na niej parę lat wcześniej otwarte muzeum, jest to przestrzeń uporządkowana, a jednocześnie drastycznie pusta. Nie ma na niej ludzi, nie ma masy wycieczek z całego świata, dla których nawet

² Na motyw tożsamości oraz archiwizację pamięci w projekcie Bobera i Pereca zwraca uwagę Paweł Mościcki, podkreślając istotne różnice w podejściu twórców do wspólnego tematu. Zob.: P. Mościcki, *Georges Perec albo niepokojąca pewność wykorzenia*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4 (70).

zimą to miejsce obowiązkowe do zobaczenia. W tym filmie jest to miejsce chłodne, opustoszałe, odmienne od tych znanych z innych filmów, nienaturalne – znać, że wykreowane w tej nieobecności ludzi na potrzeby wzruszającej sceny. Ciekawe jest jednak, że i ta przestrzeń generuje pamięć i stwarza narracje dla wielu potomków imigrantów, analogicznie jak prawdopodobnie dla bohaterki. A jednak to miejsce pamięci innych. Dla Pereca istnieje jako miejsce nieobecności i braku. Wyspa staje się przestrzenią dyspersji i diaspory, absencji i wygnania. Faktycznie jedynie podczas wycieczek to miejsce zaczyna ożywać, przypomina to sprzed lat, kiedy kłębiły się w nim wielojęzyczne i wielokulturowe tłumy, objuczone bagażami, po których można było poznać, skąd pochodzą ich właściciele. Jest miejscem nieobecności tamtych ludzi, lecz wypowiada (*enoncé*) ich historię. Filmy o Wyspie Ostryg zaś stają się wypowiedzianiem (*l'énonciation*) (por. Russo 2005) tego miejsca. Russo twierdzi nawet, że nie można oddzielić „wypowiedzenia miejsca od miejsca jego wypowiedzi” (2005: 43). Perec szuka tam czegoś, czego nie doświadczył, i tego nie znajduje. To nie jest jego opowieść. To miejsce absencji, to miejsce „nigdzie”, to „nie-miejsce” – jak sam je określa, nawiązując do refleksji Marca Augé. Nie-miejscem jest dla autora ta pusta, zdewastowana, zapomniana wówczas wyspa, synonim absencji miejsca, nigdzie, które on rozumie jako przestrzeń zamieszkiwania, przeżywania (Perec, cyt. za: Heck 2018: 56). Nancy uważa, że „aby dostrzec świat, trzeba się w nim znaleźć, być w tym świecie” (Nancy 2002: 35). By zrozumieć świat, należy w nim zamieszkać (Russo 2005: 26). To rozumiałe, że „Ellis Island staje się w oczach Pereca miejscem, które symbolizuje potencjalną autobiografię, miejsce wyznaczone przez wędrówkę i ucieczkę” – jak ujmuje złożoność znaczeniową topografii Augier (2019: 42).

Nie-miejsce nie oznacza jedynie braku właściwości ani też braku tożsamości miejsca. To może być przestrzeń zunifikowana, powtarzalna, podobna wszędzie, jak na przykład hotele i lotniska. Ale to przede wszystkim dla antropologów przestrzeń jako praktykowanie miejsc wymusza przemieszczanie się w nich, rodzaj cielesnej mobilności. To właśnie oznacza nie-miejsce, świadczy o jego przejściowym charakterze, jak proponuje rozumieć je Michel de Certeau (cyt. za: Augé 2010: 57). „Nie-miejsce” posługuje się podwójnym przemieszczeniem: podróżnika, co oczywiste, ale także pejzaży, które postrzega się wyłącznie jako cząstkowe, „chwilowe”, wymieszane w pamięci i – dosłownie – zrekomponowane w opowieści, jaką z nich tworzy” (Augé 2010: 58). To przestrzeń podróży jest archetypem nie-miejsca: przestrzeń tranzytowa, przelotowa, przejściowa, pasażu. Niemal wszystkie obrazy archiwalne (nawet nieruchome z natury fotografie) pokazują emigrantów w ruchu, chodzących, przesuwających się, zmierzających dokądś, wyspa bowiem stanowiła dla nich rodzaj miejsc przejścia, tranzytu, dla ludzi jedynie przechodzących przez nią była przestrzenią momentalną, pozbawioną własności. To była przeszkoda utworzona sztucznie na drodze do ich celu. Wyspa na morzu – flota w przestrzeni gładkiej. Ona była kolejnym statkiem, który miał ich ostatecznie dostarczyć do miejsca pobytu. A jednak okazuje się, że to ruchome nie-miejsce po latach staje się miejscem wypowiedzianym (*lieu-dit*) (por. Russo), miejscem związanym z opowieścią, z tysiącami opowieści, miejscem, w którym potomkowie emigrantów poszukują swej historii, próbując kształtować tożsamość. To paradoksalna sytuacja: miejsce pasażu, nietrwałe, nasycone ulotnymi, niespisanymi historiami milionów ludzi, którzy

najczęściej na parę godzin zatrzymali się na wyspie w drodze gdzie indziej, było jednocześnie przestrzenią wypowiedzania ich historii, każdego z osobna i wszystkich razem. Amerykanie bowiem w poszukiwaniu swych korzeni, swej historii nie wybierają się na Stary Kontynent – płyną na Ellis Island, szukając własnej narracji tożsamościowej, która dla nich zaczyna się dopiero na wyspie. Być może tu właśnie – jak nigdzie indziej – dostrzec można korelację pojęć emigracja / imigracja. Ta przestrzeń umożliwia zmianę statusu przybywających na wyspę, to miejsce przechodnie, w którym na dobre ktoś, kto wyemigrował z własnego kraju, zaczyna funkcjonować jako imigrant.

Świadectwem takiego podejścia może być piętnastominutowy dramat krótkometrażowy w reżyserii JR (Jean René, francuski raper i artysta wizualny, twórca m.in. dokumentu zrealizowanego razem z Agnès Vardą: *Twarze, plaże*, 2017) z Robertem de Niro (zatytułowany po prostu *Ellis*, 2015), który opowiada historię, jakich mogło zdarzyć się wiele na wyspie. Posługując się narracją pierwszoosobową, opisuje jakoby swój pobyt, zanim dostał się do Nowego Jorku. To przekonująca konfabulacja artystyczna, ponieważ De Niro urodził się w Stanach Zjednoczonych. Aktor, podobnie jak Perec w swym filmie, prowadzi nas po obszarach na wyspie, które nie znajdują się w centrum uwagi wycieczek. Aż trudno uwierzyć, że takie miejsca: zapuszczone, ponure, przygnębiające swym zdewastowaniem, jeszcze dziś tam istnieją. Jednak oglądając film o szpitalu na wyspie, okazuje się, że można je odnaleźć, a miejsca, po których prowadzi nas bohater, są właśnie jego miejscami na Wyspie Imigrantów. W szpitalu spędził najwięcej czasu, ukrywając się, nie chcąc się podporządkować decyzji zarządców o jego powrocie do Italii. To fikcyjna historia opowiedziana w konwencji dramatycznej, która mogłaby być historią kogokolwiek, uniwersalną. JR pokazuje jedną z wielu możliwych narracji, a jako taka mogła się stać udziałem wielu. Kamera ukazuje wyspę zimą, prowadząc nas po ciemnych, krętych, obskurnych korytarzach, przybierających kształt labiryntu, po którym błądzi bohater, jakby wyławiając z pamięci tamte chwile. Jak zatem przetrwał, wyrażając przemożną chęć opuszczenia wyspy, z której jak na dłoni widać niedaleko położony łąd? Desperackie próby przepłynięcia podejmowane przez zatrzymanych na wyspie kończyły się drastycznie źle z powodu silnego prądu rzeki, a on sam żałował, że nie miał skrzydeł, by znaleźć się mimo przeciwności na lądzie. Film ten był także prezentacją wykonanych przez JR graffiti, które były odtworzeniem postaci z fotografii archiwalnych. Artysta przywołuje w ten sposób gest fotografii, będącej sposobem schwywania teraźniejszości, przypomina o imigrantach, wywołuje ich z pamięci wyspy, umieszczając na ścianach ich dokumentalne wizerunki. Gdyby tej wyspy przed falą emigracji nie było, musiałyby chyba powstać (choć i tak była stale powiększana), by stanowić taką przeszkodę, swego rodzaju miejsce-czyśćciec w drodze do rajuszczenia, miejsce kontroli i zamknięcia, które kiedyś były sprawowane przez roгатki, bramy miejskie, obecnie lotniska. Budynek centralny to gmach rejestracji: ni to więzienie, ni to szpital, miejsce tymczasowego przymusowego pobytu, którego monumentalna pałacowa architektura może nieco przypominać panoptykon, z nieustanną kontrolą przy kolejnych stanowiskach i widzeniem całej przestrzeni z górnej galerii, na której rozstrzygały się losy wielu ludzi, orzeczenie powodzenia ich podróży. Sama zabudowa wyspy na małej przestrzeni to kilka obiektów: główny

budynki rejestracji, elektrownia, kwarantanna, kuchnia, pralnia, szpital, sypialnia na 30 tysięcy osób. Krótki film JR jest nostalgiczną wyprawą i jednocześnie metaforą losu większości ludzi, którzy tędy przechodzili.

Wyprawa Pereca także miała charakter nostalgiczny, poszukiwał on bowiem miejsca swego dzieciństwa w nie-miejscu, z daleka od domu. W obu filmach: Perea i Bobera oraz JR, koniec filmu otwiera perspektywę na inne życie, na dotarcie do upragnionego lądu, do Nowego Jorku. Bohater grany przez De Niro, który w końcowych scenach filmu w zimowy dzień wychodzi z budynku na ośnieżony brzeg wyspy, spogląda w dal. Wygląda zresztą jakby sam był wyspą na pozbawionej ludzi porzuconej przestrzeni: jego postać w czarnym płaszczu wyraźnie odznacza się na jasnej pościeli śniegu, co jeszcze wyraźniej pogłębia wrażenie samotności bohatera w opowiadanej historii. W filmie *Brooklyn* umieszczona za plecami wychodzącej z sali rejestracji bohaterki kamera pokazuje w otwartych drzwiach perspektywę Nowego Jorku. Zwykle jednak filmy fabularne nie posiadają tak optymistycznego wydźwięku jak w *Brooklyn*, gdzie młoda Irlandka bez przeszkód wychodzi „na wolność”, wcześniej poinstruowana przez przychylną koleżankę ze statku, jak powinna się zachować oraz wyglądać, by jej plan się powiódł i by nie utknęła na wyspie. Twórcy często pokazują dość detalicznie (*Ojciec chrzestny II*, *Złote wrota*) przebieg badania imigrantów. A jednocześnie topografia wyspy w tych filmach ograniczona jest do przedstawienia kilku pomieszczeń w budynku rejestracji lub w szpitalu. Mały Corleone wygląda przez okno zamkniętego pokoju, w którym czeka na przeprowadzenie, i widzi oddalone miasto. Obrazy nakładają się na siebie: tworząc rodzaj palimpsestu przestrzennego i połączenie pamięci indywidualnej ze zbiorową, odbicie miasta w oknie z twarzą dziecka za oknem stanowią jeden plan. Często w filmach pojawia się niejako obowiązkowy symbol uzupełniający topografię Wyspy Łez, a mianowicie nieopodal zanurzona w wodzie Statua Wolności.

Oniryczne zakończenie filmu *Złote wrota*, w którym twórca umieszcza swych bohaterów w mlecznej wodzie, unoszących się na jej powierzchni, początkowo pojedynczo, by stopniowo wyłaniać z niej coraz więcej postaci, wymownie podkreśla rozmiar zjawiska emigracji. Każdy jest wyspą dla siebie, a jednocześnie znajduje się w morzu ludzkich wysp podobnych do niego historii. Konotacja wyspy wskazuje na obszar graniczny, osobny, z jednej strony obronny przed najeźdźcami, z drugiej więzienie, z którego trudno się wydobyć. Wyspa to twierdza trudna do zdobycia, ale też miejsce izolacji, wykluczenia społecznego. Tutaj zaś to przestrzeń, do której można się dostać (płynąc miesiącami statkiem w okropnych warunkach), jednak czasem trudniej już z niej się wydobyć. To miejsce pobytu potencjalnie za chwilę włączonych w nowy porządek jednostek, uczących się sposobów nowego odczuwania świata. Wyspa Łez – to wyspa łez rozpacz i bólu, ale też szczęścia – Perea twierdzi, że nie było to miejsce tragiczne lub straszne, to była przede wszystkim wyspa nadziei, widoku na nową przyszłość ludzi, którzy przyплыwali tam z własnej woli w akcie desperacji.

Ellis Island w opisywanych filmowych obrazach to miejsce nasycone podwójną semantyką: nadziei i rozpacz, szczęścia i rozstania (punkt pocałunku), negatywne i pozytywne, zamknięcia i otwarcia, czyśćca jako przestrzeni tymczasowości. To miejsce otwarcia na Nowy Łąd. Bohaterowie widzą bowiem stamtąd Manhattan, dla



Fot. 3. Widok z gmachu obecnego muzeum Ellis Island; fot. B. Kita

niektórych pozostający nieosiągalnym marzeniem. To nie-miejsce, ale jednocześnie heterotopia wielości tożsamości, głosów, kultur, narracji, które nakładają się na siebie, mieszają, tworząc Historię. W topografię Ellis Island wpisane są pamięć i zapomnianie, generuje ona dyskurs wiedzy i reminiscencji, w którym istotną rolę odgrywa filmowanie przeszłości. Wyspa jest nasycona emocjami, opowieściami, subiektywnością, pamięcią i reminiscencjami obecnymi także w materialnych pamiątkach na wyspie. Ani to morze, ani ląd, mały obszar – już prawie Stany Zjednoczone, ale nie do końca. Miejsce przejściowe, naznaczone narracjami ludzi, miejsce nigdzie: ani Europa, ani Ameryka. Znaleźli się na niej także ci, którzy zmuszeni byli do powrotu, choć najczęściej nie docierali z powrotem. Ta podwójność zmusza do szukania, do badania, do bycia tam, żeby sprawdzić. „Żeby dostrzec świat, należy się w nim znaleźć” – jak sądzi Nancy (cyt. za: Russo 2005: 26). Podkreśla on, że świat istnieje

tylko w subiektywności, że „świat to przestrzeń, w której rezonują pewne tonalności” (Nancy 2002: 35). Ilość subiektywnych percepcji Ellis Island nie składa się jednak na ogólne doświadczenie zamieszkania ani bycia tam. Trafnie status przestrzeni filmowych określa Ilona Copik, postulując w badaniach „przyjęcie postawy krytycznej i sceptycznej względem wszelkich idei spójności i koherencji miejsca; podejścia, które pociąga za sobą konieczne otwarcie na zjawiska hybrydyczności, heterotopii przestrzennej i gry relacji różnych form i praktyk” (Copik 2017: 51). To podejście koresponduje z wyrażonymi w filmach o Ellis Island spostrzeżeniami. Ponownie podkreślam dotychczasowe konstatacje o tymczasowości i niejednoznacznej naturze wyspy jako takiej oraz o paradoksalnej praktyce poszukiwania własnych korzeni przez imigrantów lub ich potomków na wyspie, która ze swej przejściowej tutaj natury nie oferuje zakorzenienia. Perec jest ciągle między nami. Historia natomiast powtarza się teraz na Lampedusie i w Calais. Dla obecnych uchodźców te przestrzenie stanowią współczesne Ellis Island.

Bibliografia

- Augé Marc. 2010. Nie-miejsce. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności. Roman Chymkowski (przeł.). Warszawa.
- Cannato Vincent J. 2009. American Passage. The History of Ellis Island. New York.
- Copik Ilona. 2017. Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk. Katowice.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix. 2015. Tysiąc plateau. Warszawa.
- Mościcki Paweł. 2011. „Georges Perec albo niepokojąca pewność wykorzenienia”. *Kultura Współczesna* nr 4(70). 57–71.
- Nancy Jean-Luc. 2002. La création du monde ou la mondialisation. Paris.
- Pajewski Janusz. 1967. Historia powszechna 1871–1918. Warszawa.
- Russo Adelaide. 2005. De la géoscopie en quête de définition. W: *Lieux propices. L'énonciation des lieux / lieux de l'énonciation dans les contextes interculturels francophones*. Simon Harel, Adelaide Russo (red.). Sainte-Foy. 25–39.
- Szejnert Małgorzata. 2009. Wyspa klucz. Kraków.
- Wiszniewska Monika. 2017. „Od reportażu społeczno-obyczajowego do opowieści geohistorycznej. Ewolucja prozy Małgorzaty Szejnert”. *Konteksty Kultury* nr 1. 97–113.

Netografia

- Augier Emma. 2009. Retour à Ellis Island. Auchwitz.be/images/bulletin_trimestriel/103. (dostęp: 10.11.2019).
- Heck Marylin. 2018. „« Récits d'Ellis Island »: Georges Perec face au « storytelling de la mémoire »”. *Raison-publique.fr*. <http://www.raison-publique.fr/article887.html>. (dostęp: 10.11.2019).

Filmografia

- Brooklyn. 2015. John Crowley (reż.).
- Ellis. 2015. JR (reż.).
- Hitch. Najlepszy doradca przeciętnego faceta. 2005. Andy Tennant (reż.).
- Ojciec chrzestny II. 1974. Francis Ford Coppola (reż.).

Opowieści z Ellis Island. 1980. Robert Bober, Georges Perec (reż.).

Złote wrota. 2007. Emanuele Crialese (reż.)

Streszczenie

Georges Perec traktuje Wyspę Imigrantów nad brzegami rzeki Hudson jako nie-miejsce, miejsce którego nie ma. Jest to przestrzeń konotująca wiele różnych znaczeń, odwołująca się do pamięci, tożsamości, nadziei i zarazem rozpaczki milionów ludzi, którzy przez nią przeszli, by znaleźć się w wymarzonym świecie. Doświadczenia pasażerów statków, a potem rzuconych na nieznaną łódź imigrantów z całego świata co jakiś czas stają się tematem filmów, których akcja częściowo w ciągu całej ich pielgrzymki rozgrywa się na Wyspie Ostryg. Tekst stanowi próbę uporządkowania specyficznej topografii wyspy i skonfrontowania jej z obrazami filmowymi. Z jednej strony wyspa to przestrzeń różnorodności ludzi, języków i kultur, z drugiej zaś tworzy lokalność wynikającą z rozmiaru i położenia wyspy względem stałego lądu (Manhattanu) oraz buduje tymczasową swoistą lokalność grup ludzi pochodzących z różnych zakątków świata. Odniesienie do filmu Pereca i Bobera *Opowieści z Ellis Island* konstruuje rodzaj ramy o charakterze teoretycznym dla zaproponowanych rozważań na temat topografii wyspy, uzupełnia je film *Ellis JR* oraz pełnometrażowe filmy fabularne (*Ojciec Chrzestny II* Francisa Forda Coppola, *Brooklyn* Johna Crowleya i inne).

The Gate of Tears. Film topographies of Ellis Island

Abstract

Georges Perec perceives the Island of Immigrants at the banks of the Hudson River as a non-place, a place which does not exist. It is a space which can be associated with many different meanings, referring to memory, identity, hope and despair of millions of people who came through it in order to find themselves in the dream world. The experiences of passengers who after travelling by ship were cast into the unknown world of immigrants from all over the world are still used as themes of films whose action partly takes place on the Oyster Island. The paper is an attempt at ordering the specific topography of the island and confronting it with film images. On the one hand, the island is identified with a diversity of people, languages and cultures. On the other hand, it is a locality resulting from the size and location of the island in relation to the mainland (Manhattan), and builds a kind of temporary locality of people from different parts of the world. Reference to Perec and Bober's film *Recit d'Ellis Island* constructs a kind of theoretical framework for the proposed considerations of the topography of the island, being supplemented by the film *Ellis* by JR, as well as feature films (*The Godfather 2* by Francis Ford Coppola, *Brooklyn* by John Crowley, and other).

Słowa kluczowe: Ellis Island, film dokumentalny, film fabularny, Georges Perec

Key words: Ellis Island, a documentary, a feature film, Georges Perec

Barbara Kita – dr hab., kulturoznawczyni, filmoznawczyni, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zajmuje się teorią filmu i nowych mediów (zwłaszcza francuskiej proweniencji), interesują ją problematyka obrazu, przestrzeni oraz miejsca. Autorka książki *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów* (2003) oraz *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* (2013). Redaktorka książki *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (2006) i współredaktorka (z Andrzejem Gwoździem) *Kina pamięci* (2013). Współredaktorka (z Magdaleną Kempną-Pieniążek) książki *Filmowe pejzaże Europy* (2017) oraz ostatnio wydanej (z Iloną Copik) *Kultury obrazu – tabu – edukacja* (2018).