

## Pamiętka rzezi. Pogrom w polskiej fabule filmowej

Pogrom w polskiej fabule filmowej jest tematem trudno definiowalnym. Nie ulega wątpliwości, że tematyka pogromu nie znajduje się w tym obszarze, który Bronisław Baczko nazywa „idea-obrazem”<sup>1</sup>. Nawet jeśli potraktujemy motyw *a contrario*, to negatywowe wyobrażenie o pogromie sytuuje się po polskiej stronie, w której podejmowane są wysiłki usprawiedliwiające, starające się przypisać jakąś część winy ofiarom – czy to odpowiedzialność polityczną (w nowoczesnym wariacie), czy to magiczną (w mityczno-symbolicznej narracji). Same definicje pogromu są różnorodne i nie odnoszą się tylko do historycznych pogromów utrwalonych i znanych z historiografii krwawych incydentów mordowania Żydów<sup>2</sup>. Można by uznać, że pogrom jest sytuacją jakiejś adhezji lęku i zagrożenia, w której większość gwałci mniejszość. Gdybyśmy przyjęli, że „pogrom” znaczy tyle, co „unicestwienie” – spontaniczne fizyczne wykluczenie najsłabszej części społeczeństw narodowych, to za podejmującą temat pogromu można uznać całą wojenną dyskursywność kina polskiego, w której narracje opowiadają o szabrze, gwałtach, mordach dokonywanych na ludności cywilnej. Jednak pogrom „w odróżnieniu od masakry [...] nie ma na celu śmierci ofiar, choć bardzo często prowadzi do zabójstw – może zatem mieć miejsce pogrom bez ofiar śmiertelnych. Jego celem jest najczęściej zbiorowe ukaranie wspólnoty ofiar za rzeczywiste lub domniemane

---

<sup>1</sup> B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1994, s. 14.

<sup>2</sup> Warto zwrócić uwagę czytelnika na szeroką definicję zaproponowaną przez wybitnego badacza tematyki pogromów Johna Doyle’a Kliera – profesora University College London, który jako jeden z pierwszych anglosaskich uczonych (w 1992 r.) uzyskał dostęp do sowieckich archiwów. Owocem kwerendy były dwie fundamentalne monografie: J.D. Klier, S. Lambroza, *Pogroms. Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, Cambridge 1992; J.D. Klier, *Imperial Russia's Jewish Question, 1855–1881*, Cambridge 1995. Klier definiował pogrom jako zjawisko pierwotnie zaistniałe w carskiej Rosji, ale którego dynamiczny schemat zawiadnął kolejnymi incydentami antyżydowskimi. Naukowym owocem tej perspektywy badawczej jest monografia poświęcona jego pamięci: *Anti-Jewish Violence. Rethinking the Pogrom in East European History*, ed. by J. Dekel-Chen, D. Gaunt, N.M. Meir, I. Bartal, Bloomington 2011.

działania”<sup>3</sup>. Owa zdefiniowana przez Lecha Nijakowskiego (za *Podręcznym słownikiem języka polskiego*) formuła widzi pogrom jako „gromadne pobicie jednej części ludności przez drugą”<sup>4</sup> i nie zawsze kończy się śmiercią ofiar. Zatem jest to szeroko pojmowany obszar lęku. Sytuacja zagrożenia, w której obok grabieży, gwałtu, ucieczki zdarza się śmierć, ale nie jest ona głównym celem, lecz konsekwencją tumultu.

W 2006 r. Ryszard Bugajski pracował nad kilkoma scenariuszami, wśród nich nad poświęconym pogromowi kieleckiemu. Ostatecznie udało mu się zrealizować jedynie film o Auguście Fieldorfie „Nilu” (*Generał Nil*, 2009)<sup>5</sup>. Film o pogromie kieleckim nie powstał, pomimo zaawansowania prac dokumentacyjnych i gotowego scenariusza<sup>6</sup> autorstwa Bugajskiego.

Fakt, że w polskim kinie nie zrealizowano żadnego fabularnego filmu opowiadającego o konkretnym historycznym pogromie wart jest głębszej refleksji.

<sup>3</sup> L.M. Nijakowski, *Pojęcie ludobójstwa. Definicje, propaganda i walki symboliczne*, [w:] *Auschwitz a zbrodnie ludobójstwa XX wieku*, red. A. Bartuś, P. Trojański, Oświęcim 2012, s. 35.

<sup>4</sup> Z. de Bondy-Łempicka, S. Arct, *Podręczny słownik języka polskiego*, Warszawa 1957, s. 137.

<sup>5</sup> Wśród niezrealizowanych scenariuszy znalazły się dwie opowieści biograficzne, których protagonistami są polscy Żydzi: Michał Waszyński (Mosze Waks), twórca *Dybuka* (1937) oraz Julia Brystygierowa. Ryszard Bugajski w wywiadzie opublikowanym w „Gazecie Wyborczej” powiedział: „Niedawno napisałem scenariusz *Zaćma* – kameralny, trochę bergmanowski. O Julii Brystigerowej, słynnej oprawczyni z Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, która w roku 1960, gdy była już redaktorem w PIW-ie, udała się do Lasek na spotkanie z prymasem Wyszyńskim. Odkryłem, że z Wyszyńskim spotykała się nawet w 1947 r. Brystigerowa była doktorem filozofii, skończyła uniwersytet we Lwowie, studiowała w Paryżu. Jeszcze sprzed wojny znała niektóre zakonnice z Lasek, zresztą Żydówki. To byłby film o tym, jak Brystigerowa, która w 1963 r. przyjęła chrzest, przechodzi ewolucję, poszukuje wartości duchowych. A jednocześnie o jej spotkaniu z zakonnica, która straciła wiarę, mówiła, że nie wierzy już w Boga”; za: J. Szerba, A. Kielbasiński, *Ryszard Bugajski: Kręcę filmy, jakich chcą producenci*, [http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,132080,13680776,Ryszard\\_Bugajski\\_Krece\\_filmy\\_jakich\\_chca\\_producenci.html](http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,132080,13680776,Ryszard_Bugajski_Krece_filmy_jakich_chca_producenci.html) (dostęp: 2.03.2016).

<sup>6</sup> Scenariusz Bugajskiego jest melanzem fikcji i postaci autentycznych. Osią opowieści są dzieje miłości młodego oficera UB Adama (postać fikcyjna) do 17-letniej Bejli Gertner (postać autentyczna), która ginie w pogromie. Adam znajduje się w Polsce, przeszedłszy szlak bojowy z armią Berlinga. Jego początkowo euforyczny stosunek do władzy ludowej zamienia się w sceptycyzm, a ostatecznie w niechęć. Punktem zwrotnym są wydarzenia rozegrane 4 lipca w domu przy ulicy Planty, kiedy Adam zdaje sobie sprawę, że pogrom jest inspirowany przez sowieckie i polskie służby. „Badania, które przeprowadziłem, skłaniają mnie do postawienia tezy, iż pogrom był prowokacją wąskiej grupy wysoko postawionych polskich i sowieckich funkcjonariuszy bezpieczeństwa. To oczywiście w żadnym wypadku nie zmienia faktu, że w zbrodni masowo uczestniczyli zwykli mieszkańcy Kielc” – mówi reżyser. Bugajski całkowicie odrzuca opinię mówiącą o prowokacji, a zarazem wykluczającą udział Polaków w zajęciach. „Takie myślenie obarczone jest błędem logicznym. Skoro była prowokacja, to ktoś musiał dać się sprowokować. A zatem prawda o wydarzeniach kieleckich leży gdzieś pośrodku. Odpowiedzialność za zbrodnię ponoszą zarówno ówczesne władze, jak i zwykli obywatele” – tłumaczy; za: S. Białek, *Ona i on 4 lipca 1947*, „Gazeta Wyborcza” (Kielce), 13 II 2007, s. 3.

Jeżeli już pojawiają się wątki pogromowe, nie odnoszą się do konkretnych wydarzeń historycznych. Bugajskiemu nie udało się zrealizować filmu o pogromie kieleckim<sup>7</sup>. W *Pokłosiu* Władysława Pasikowskiego Jedwabne jest jedynie aluzyjnie zasugerowane. To zniesienie historycznego desygnatu wydaje się z jednej strony asekuracyjną strategią niewpisywania się w aktualne debaty historyczne, z drugiej zaś jest formą ucieczki ze sfery faktów w obszary autorskiej konfabulacji, która chroniąc autora przed oskarżeniem o zbyt pobieżne historyczne studia, pozwala przenieść debatę w obszary artystycznej wizji. Te kamuflaże są szczególnie widoczne w sztuce filmowej, w której samo pragnienie realizacji tematu jest zaledwie niepewnym początkiem drogi do finalizacji projektu. Zwłaszcza gdy na warsztat brane są tematy społecznie kontrowersyjne. Porzucenie historiografii na rzecz wykorzystania jedynie motywów, aluzji, alegorii to siła, ale też słabość polskiej fabularnej narracji pogromowej.

Warto zadać pytania: czy temat pogromu zaistniał w polskiej fabule filmowej jako autonomiczny motyw fabularny, czy jedynie jako uwertura do dyskursu Zagłady? Czy filmy fabularne ukazujące sytuację pogromową tworzą jakiś spójny dyskurs, czy przynależą jedynie do topiki relacji polsko-żydowskich, w której stają się nierzadko ofiarami natarczywości polityki historycznej czy autocenzury? Uważnej lekturze polskiej fabuły pod kątem tematów pogromowych zawsze towarzyszyć będzie kontekst Zagłady, jest to paradygmat oczywisty. Czy próba wyabstrahowania wątku pogromowego skazuje go na nieczytelność, nawet jeśli analizie poddamy filmy, których akcja rozgrywa się poza historyczną Zagładą? Bez wątplenia „pogrom” jako fakt historiograficzny nie utrwalił się w imaginarium odbiorców poprzez zawładnięcie wyobraźnią zbiorową (najpełniejszy triumf w tym obszarze odniosła Szkoła Polska z jej symulakrum paradygmatu śmierci). W tej perspektywie lektura kina polskiego nie przynosi skryształowania tematu. Pogrom w kinie polskim jawi się jako odległy, ahistoryczny fakt, podmiot spełniający się w nostalgicznym dyskursie, równie archaicznym jak obrzędowość żydowska, fakt rozmyty miękkością metafory.

### „Tygiel narodów”

Pierwsze fabularne produkcje filmowe to ledwie opisane w literaturze polskojęzycznej, częściowo zaginione filmy, które w melodramatycznej formule mówiły o pogromach. Powstały one w przedrewolucyjnej Rosji, a ich

<sup>7</sup> „Kilka lat temu napisałem scenariusz o pogromie kieleckim. Ernest Bryll, jak go przeczytał, powiedział: »Jak zrobisz ten film, to cię znieńwidzą i Polacy, i Żydzi«. W podobnej sytuacji jest Władysław Pasikowski, który nie może zrobić filmu o Jedwabnem”; za: J. Wiewiórski, *Groźna poprawność polityczna. Rozmowa z Ryszardem Bugajskim*, [http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,6654985,GROZNA\\_POPRAWNOSC\\_POLITYCZNA.html](http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,6654985,GROZNA_POPRAWNOSC_POLITYCZNA.html) (dostęp: 2.03.2016).

producentami byli żydowscy pionierzy kina, często o polskich korzeniach (np. Siegmund Lubin, właśc. Zygmunt Lubszyński). Temat pogromów był też drugim głównym tematem pionierskiej (*primitive*) ery kina żydowskiego w Stanach Zjednoczonych. Europa Wschodnia (szczególnie przedrewolucyjna Rosja) była negatywowym odbiciem perspektyw otwierających się w społeczeństwie amerykańskim. Pierwszym z filmów z serii pogromowej był *The Hebrew Fugitive* Lubina (1908), pokazujący nędzę i brak perspektyw na poprawę życia w carskiej Rosji. Rodzina biednego szewca jest notorycznie okradana ze swoich dóbr przez carską policję, a córka głównego protagonisty zostaje porwana przez kozaków. Przed gwałtem broni się, zabijając głównego oprawcę, co sprowadza na całą rodzinę nieszczęście. Tragedia pogromu w tych filmach staje się albo tematem centralnym (*Russia, The Land of Oppression, Defender*, 1910; *In the Czar's Name, Yankee*, 1910; *Threads of Destiny*, Lubin, 1914), albo jedynie pretekstem, tłem dla podkreślenia tragiczno-miłosnej sytuacji protagonistów w tych niezobowiązujących intelektualnie filmach, które jednak cieszyły się atencją publiczności żydowskiej pamiętającej rosyjskie pogromy (*Rachel*, Kalem, 1910). Wytwórnice specjalizujące się w tematyce pogromowej (Kalem, Yankee, Defender) zatrudniały żydowskich producentów i niejako naturalnie wspierały żydowskich emigrantów z Europy Wschodniej. Nie bez znaczenia był aspekt propagandowy tych produkcji, który miał przekonać również amerykańsko-żydowską publiczność do wspierania emigracji z Europy.

Jednym z najbardziej drastycznych obrazów jest *In the Czar's Name*, wyprodukowany przez wytwórnię Yankee w 1910 r., który w wielowątkowej narracji łączy melodramat ze społecznym zaangażowaniem. Młody rosyjski szlachcic Iwan Barnoff zakochuje się w pięknej Żydówce Oldze Moskowitz. Olga jest córką rabina, który nie zgadza się na konwersję i ślub córki z rosyjskim narzeczonym. Jednak Olga zawiera małżeństwo w Sankt Petersburgu, przyjmując prawosławie. Wskutek serii intryg i chciwości miejscowego chłopstwa sprawa skłóconych rodzin zainteresuje lokalnych notabli, którym patronuje nienawidzący Żydów szef policji – Miecznikow. Oskarża on rabina o spiskowanie przeciwko rządowi, tym samym otwierając drogę do pogromu. Rzeź ma miejsce w synagodze, w czasie święta Jom Kippur. Miejscowi chłopcy przy współudziale policji mordują zebranych modlących się Żydów, jednak rabin Moskowitz zostaje wraz z rodziną ocalony przez swojego rosyjskiego zięcia. Zapada decyzja o emigracji do Stanów Zjednoczonych. Ostatnia sekwencja ukazuje szczęśliwą rodzinę osiadłą w Nowym Jorku, którą przyjmuje sam prezydent Taft.

Z kolei obraz *Russia, The Land of Oppression*, wyprodukowany przez wytwórnię Defender, był stylizowany na dokument. Reżyserii podjął się jeden z pionierów kina amerykańskiego, Edwin S. Porter. Schemat fabularny jest podobny (pogrom także odbywa się w synagodze), jednak w odróżnieniu od *In*

*the Czar's Name* film miał fatalne recenzje. Recenzentów raziła naiwność fabuły i ostatnia, wręcz euforyczna sekwencja, w której żydowscy uchodźcy znajdują się w Castle Garden Immigration Center i radośnie tańczą, a jak wiadomo nie było to miejsce tak przyjazne dla nowo przybyłych. Osobny zbiór stanowią filmy o procesie Menachema Mendla Bejlisa (*Beillis the Black 107*, Ruby, 1913; *The Mystery of the Mendel Beilis Case*, 1914). Sam proces – poprzez liczne artykuły prasowe oraz kroniki filmowe – mobilizował żydowską społeczność nie tylko do protestów, ale w równym stopniu do podjęcia racjonalnej decyzji emigracyjnej. Stąd wszystkie z wymienionych obrazów pokazywane były w Stanach Zjednoczonych z myślą o świeżo przybyłych imigrantach z Europy Wschodniej.

Filmy pogromowe narracyjnie skonstruowane były na podobnej, powtarzającej się triadzie: życie w starym kraju – pogrom – emigracja. Wątek melodramatyczny jest w przeważającej części oparty na miłości między żydowską heroiną a szlachetnie urodzonym gojem. Życie w Ameryce jest idyllą i spełnieniem marzeń. Odbiorcami tych filmów była nie tylko publiczność żydowska, ale również amerykański widz, który o rosyjskich pogromach dowiadywał się z prasy. Stąd też, jak zauważa badaczka zjawiska Patricia Erens<sup>8</sup>, nie do końca wiadomo, do kogo były skierowane te filmy. Dla publiczności żydowskiej pamiętającej życie w starym kraju były zbyt naiwne, dla publiczności amerykańskiej – zbyt egzotyczne. Ten skostniały schemat fabularny wpisywał się jednak w dyskusję zainicjowaną wokół sztuki *The Melting Pot* Israela Zangwilla z 1908 r. (filmowa adaptacja 1915)<sup>9</sup>. Wizja Stanów Zjednoczonych jako „tygla narodów”, w którym stapiają się wszystkie nowo przybyłe nacje, tworząc nowe, unitarystyczne społeczeństwo, zyskała akceptację zarówno żydowskich, jak i amerykańskich elit<sup>10</sup>. Jest niezwykle naiwna, ale w czasie powstania odpowiadała bieżącej polityce imigracyjnej USA.

<sup>8</sup> P. Erens, *The Jew in American Cinema*, Bloomington 1984.

<sup>9</sup> Reżyserzy filmowej adaptacji: Oliver D. Bailey oraz James Vincent. Znane są również inne wersje adaptacji, lecz się nie zachowały.

<sup>10</sup> Sztuka – dedykowana Theodore'owi Rooseveltowi i reklamowana jako „prawdziwie amerykańskie arcydzieło” – jest najbardziej znanym przykładem apologetycznej narracji żydowskiej emigracji. Kolejne wydania dramatu wzbogacone są o apendyksy w formie krótkich opowiadań, poematów, artykułów prasowych wyjaśniających amerykańskiemu czytelnikowi sytuację polityczną w Rosji. Do wydania z 1921 r. dołączono fragment artykułu z „The Nation”, który jest doskonałą ilustracją emocjonalnego zaangażowania Zangwilla w kwestię pogromów w Rosji, gdzie pomoc dla uciekinierów staje się probierzem dla cywilizowanego świata: „The repulsive stories of further pogroms all over the country immediately after the issue of the constitutional manifesto of October 17, 1905, are fresh in the memory of the civilised world. At that time anti-Semitic doctrine was openly preached, not only against Jews, but against the whole constitutional and revolutionary upheaval. Pogroms against both were organised under the same pretext of saving the Tsar, the orthodoxy, and the Fatherland. Local police and military officials had secret orders to abstain from interference with the

Tematyka pogromowa podejmowana była jeszcze w okresie I wojny światowej, lecz po 1918 r. widoczna jest tendencja do jej wygaszania. Takie filmy jak: *Civilization's Child* (Triangle, 1916), *The Kiss of Hate* (Columbia, 1916), *Vengeance of the Oppressed* (Lubin, 1916), *The Yellow Passport* (Shubert, 1916), *The Yellow Ticket* (Pathé, 1916) czy *Broken Barriers* (*Khavah*) wyprodukowany przez wytwórnię Zion w 1919 r. opowiadały o pogromie w Kiszyniowie (1903) i związanej z nim decyzji o emigracji. Obalenie caratu i ostatecznie przejęcie władzy przez bolszewików zmieniło trajektorię amerykańskiej polityki wobec Rosji, a problem pogromów carskich stał się tematem historycznym i niechętnie podejmowanym, co tylko dowodzi, że ich producenci realizowali temat w konkretnym polityczno-propagandowym celu<sup>11</sup>. Temat powrócił w formie zakamuflowanej. Neal Gabler w swojej ważnej monografii<sup>12</sup> zwraca uwagę, że western – uznany za najbardziej narodowy gatunek kina amerykańskiego – miał pogromową proveniencję. Wielcy producenci kina hollywoodzkiego byli imigrantami z Europy Wschodniej (Carl Laemmle, Adolph Zukor, William Fox, Louis B. Mayer, Benjamin Warner) i właśnie wspomnienia i przyczyny emigracji miały decydujący wpływ na tworzone przez nich kino gatunkowe. Gabler widzi w westernie i w kinie gangsterskim bezpośrednie odniesienie do pogromów w Europie Wschodniej – gdzie po jednej stronie są spokojni obywatele zamieszkujący senne miasteczka na Dzikim Zachodzie (analogia do sztetł jest czytelna), którzy zostają napadnięci przez wyjęte spod prawa bezwzględne bandy. Właściwie, konkluduje amerykański historyk, całe amerykańskie kino klasyczne wyrosło z tego pogromowego lęku i naiwnej wiary, że znajdują się sprawiedliwi, którzy potrafią uchronić mieszkańców przed

---

looting and murdering of Jews or »their hirelings«. Processions of peaceful citizens and children were trampled down by the Cossack horses, and the Cossacks received formal thanks from high quarters for their excellent exploits...»; I. Zangwill, *The Melting Pot*, <http://www.gutenberg.org/files/23893/23893-h/23893-h.htm> (dostęp: 2.01. 2016).

<sup>11</sup> Dobrym przykładem nowego spojrzenia na kwestię emigracji jest zrealizowany w 1919 r. *The Volcano* (Augustus Thomas, Harry Raver). Wyprodukowany jako film propagandowy, był w zamierzeniu antysemicki. Niebezpiecznym szpiegiem okazuje się Alexis Minski (Jacob Kingsberry), który stara się ukryć swoje żydowskie pochodzenie poprzez zmianę nazwiska i deklarację, że nie jest Żydem, tylko bolszewikiem. Jego karykaturalnie zarysowana postać (długi haczykowany nos, groteskowa gestykulacja) spowodowała, że obraz wywołał protest środowisk żydowskich. Presja „The New York Yiddish Daily”, aby film wycofać z dystrybucji, zakończyła się sukcesem, ale krótkotrwałym. W latach 20. powstawały jawnie antysemickie filmy i nikt nie zwracał uwagi na tego typu protesty (a w 1924 r. zmiana prawa imigracyjnego zamknęła drogę do osiedlania się w USA).

<sup>12</sup> N. Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York 1989. Warto zwrócić uwagę na filmowy dokument będący adaptacją książkowych tez Gablera (*Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream*, Simcha Jacobovici, Stuart Samuels, 1998).

gwałtem. Idealizowane postaci samotnych bohaterów przywracających porządek to sprawiedliwość nowego świata. Prosta, nieskomplikowana, zero-jedynkowa, ale jedyna, która potrafi zapewnić moralny ład.

### Kino polskie przed wojną

W obrębie kina żydowskiego – przyjmuję tu pojemną definicję Natana Grossa<sup>13</sup> – krwawy melodramat wydawał się gatunkiem dominującym. Tylko nieznacznie tematyka tych filmów ewoluowała po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Na interesujący nas temat zwraca uwagę kilka produkcji filmowych, w tym niezachowany debiut zastrzelonego w 1942 r. w warszawskim getcie Henryka Szaro (właśc. Henocha Szapiro) *Jeden z 36 (Lamedwownik, 1925)*. Rzecz dzieje się w sztetlu w czasie powstania styczniowego. Na skutek fałszywego posądzenia o zagarnięcie kontrybucji (złodziejem okazuje się adiutant) 11 mężczyznom grozi rozstrzelanie. Do pogromu jednak nie dochodzi za sprawą cudownej interwencji tytułowych lamedwowników – sprawiedliwych mężów znanych z chasydzkich legend, którzy żyjąc pod postacią ubogich i skromnych Żydów, są gotowi oddać życie za swych niesłusznie oskarżanych braci. Film pomimo klapy został zauważony przez krytykę. Anatol Stern wskazywał na doskonałą pracę kamery, świetne zdjęcia (znakomity operator Seweryn Steinwurz) oraz na wymiar mistyczno-paraboliczny opowieści o ocalonych:

Wysoka symboliczność tematu tego czyni, że mimo podkreślonego czerwona kreską egzotyzyму żydowskiego getta, staje się on wszechnarodowym i ogólnoludzkim [...]. Fabuła *Lamedwownika* przypomina jakąś bliską, drogą nam legendę o rzezi niewiniątek, o prześladowaniach Krysny przez okrutnego władcę indyjskiego. I nie szkodzi to, że niewiniątka tego filmu noszą pejsy i brody i chodzą w chałatach. Fabuła opromienia dziwną naiwnością ten film, z legendy chasydzkiej przekształcając go w legendę ogólnoludzką<sup>14</sup>.

Cudowne ocalenie nie obywają się jednak bez ofiar. Bez wątplenia *Jeden z 36* jest świadectwem głębokiej traumy pogromowej i wytworzenia się legend, nurtu mistycyzmu chasydzkiego, który próbował stworzyć – nawet wyimaginowanych – protektorów.

Przełom dźwiękowy nie przynosi żadnej znaczącej fabuły, w której pogrom byłby motywem albo nawet mglistym tłem intrygi. Kino żydowskie –

<sup>13</sup> N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, przeł. A. Ćwiakowska, Kraków 2002, s. 11–12.

<sup>14</sup> A. Stern, *Dusza filmów. Film polski – Krytyka czy szkodnictwo? – Brak nam scenariusza! – „Jeden z 36-ciu” i jego realizacja*, „Kino-Teatr dla Wszystkich” 1925, nr 7, s. 10–12, cyt. za: N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, s. 41.

zdominowane przez firmy braci Goskind (Sektor i Kinor) i zgodnie z politycznymi inklinacjami właścicieli – podejmuje chętnie tematykę syjonistyczną. Zastanawiające jest odejście od jednej z głównych przyczyn dołączania do jiszuwu – zaostrzenia się antysemityzmu. Po 1936 r. znaczące żydowskie wytwórnie nie zdobyły się na realizację filmu ukazującego te naganne społeczne zjawiska. Na ucieczkę od tematów aktualnych w kierunku melodramatu pomstowali także żydowscy recenzenci, jak choćby w przypadku nieprzychylnie przyjętego (jednak o sporych walorach artystycznych) przeboju kina jidysz lat 30. *Za grzechy* (Aleksander Marten, 1936). Żydowski recenzent na łamach „Literarisze Bleter” pisał: „Żyjemy w czasach szczególnych, w burzliwym okresie agresji i cierpienia. [...] Dlaczego mamy puścić się w drogę melodramatu...? [...] Po co jeszcze raz wracać do kapot, do bethamidraszu, do niedbalstwa, do chederu...”<sup>15</sup>. Tematykę społeczną podjął co prawda w drugiej połowie lat 30. Aleksander Ford (znakomita *Droga młodych*, 1935), ale pod wpływem ataków ze strony środowisk endeckich (Adolf Nowaczyński) cenzura nie dopuściła filmu do szerokiej dystrybucji.

To rozczarowujące, że film żydowski w II RP nie podjął tematów pogromów i antysemityzmu równie odważnie jak w kinie niemych uczynili to emigranci z carskiej Rosji. Nie bez znaczenia był fakt, że cenzura filmowa II RP była opresyjna i zwracała szczególną uwagę na stosunki polsko-żydowskie, pragnąc wyrugować z niezależnego kina jidysz czy polskiej awangardy filmowej wątki pozostające w sprzeczności z koncyliacyjną, wyimaginowaną polityką historyczną, którą rozumiano – wręcz obsesyjnie – jako prewencję dla szerzenia się komunizmu w szeregach młodych Polaków. Tak jawiła się jakakolwiek krytyka polityki sanacyjnej. Skutkiem tej prewencji było pójście kina w tani sentymentalizm, melodramatyzm, folwarczność widowiska. Prewencja polityczna dotyczyła nie tylko kina powstającego w jidysz, ale także polskiego, współtworzonego przez wielu żydowskich artystów (o często zmienionych na polsko brzmiące nazwiskach, by uniknąć lamentów endeckiej krytyki o ogłupianiu Polaków i „żydowskim sianiu zepsucia”). Zupełnie zaś nie tolerowano kina zaangażowanego społecznie, dopatrując się w nim głosu heroldów komunizmu. Wspierające ruch syjonistyczny produkcje kina jidysz drażnią natomiast z dzisiejszej perspektywy infantylizmem narracyjnym, doborem melodramatycznych formuł gatunkowych, ale są – jak widzi to Natan Gross – pewnym ważnym głosem o żydowskiej rodzinie<sup>16</sup> – wspierającej się, nierozzerwalnej, przebaczącej, rozbitej przez Zagładę. Niech gorzkim requiem dla tych narracji będzie fakt, że jedyny fabularny film jidysz powstały po wojnie

<sup>15</sup> M. Kitai, *Al chet*, „Literarisze Bleter” 1936, nr 19, s. 305, cyt. za: N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, s. 65.

<sup>16</sup> N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, s. 140.



to *Nasze dzieci* (Natan Gross, 1948), którego akcja dzieje się w sierocińcu dla żydowskich dzieci.

### Kino polskie po wojnie

W filmowej fabule po 1945 r. da się wyodrębnić dwa okresy w ukazaniu problematyki pogromowej. Cezurą jest rok 1989. Wyjątek w tym podziale związany jest z genologią – podziałem na „fabułę” i „dokument”. Filmowy dokument mógł ukazać więcej i bardziej otwarcie, zgodnie z uniwersalną zasadą, że projekcje oparte na faktach mają więcej praw niż fikcyjne opowieści (z racji elitaryzmu przekazu oraz mniejszego nakładu kosztów). Paradoksalnie ta zasada omijania tematów niewygodnych sprawdzała się zarówno w kinie amerykańskim, ograniczonym dyrektywą Production Code Administration (PCA), jak i w kinie polskim, podlegającym wytycznym pochodzącym z Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Zatem jeżeli filmowcy podejmowali w filmowych dokumentach kwestie pogromu kieleckiego (1946) cenzura pozwalała (pod pewnymi warunkami) na ich realizację. Symptomatyczne natomiast jest to, że do 1990 r. nie powstał film fabularny, który opowiadałby o konkretnym historycznym pogromie, nawet takim, w który Polacy nie byłiby uwikłani (z wyjątkiem *Austerii* Jerzego Kawalerowicza, 1982). Cenzorska pilność wykluczała uczestnictwo nawet przedrewolucyjnych Rosjan.

Wolność od ograniczeń narzuczanych przez cenzurę nie zawsze jednak jest sprzymierzeńcem sztuki. Moim zdaniem najwybitniejsze, najbardziej spełnione fabuły opowiadające o pogromie powstały w okresie PRL. Pogrom, czy też jego metaforyczna obecność, wznoszą się w nich ponad dosłowność i dopełniają *mise-en-scène*. To zaledwie ślady, niewyraźnie pisane sugestie, ledwo obecne, a jednak dla widza tragicznie dostrzegalne przeczucie nadejścia końca (*Jak daleko stąd, jak blisko*, Tadeusz Konwicki, 1971; *Sanatorium pod Klepsydrą*, Wojciech Jerzy Has, 1973; *Austeria*, Jerzy Kawalerowicz, 1982). Z tej grupy filmów warto wyróżnić *Salto* (Tadeusz Konwicki, 1965). Ukazana w nim halucynacyjna rzeczywistość niedookreślonego miasteczka kryje w sobie tajemnicę pogromu, w który uwikłani są jego mieszkańcy. Dobrze opisany w literaturze film-esej Konwickiego, całkowicie zanurzony w atmosferze lęku i katastrofy, zasługuje na nową interpretację. Dotychczasowi komentatorzy nie zwrócili uwagi na tropy, które zostały celnie rozpoznane przez kołaudantów filmu (żydowskość postaci granej przez Gustawa Holoubka, czerwona gwiazda wieńcząca choinkę). Metaforyczna czy wręcz metonimiczna sytuacja obecna w *Z daleka widok jest piękny* (Anna Sasnal, Wilhelm Sasnal, 2011) jest nawiązaniem do nieokreślonej symboliki tych filmów.

Drugą grupę filmów stanowią te powstałe po 1989 r.: *W środku Europy* Piotra Łazarkiewicza (1990), *Pogrzeb kartofla* Jana Jakuba Kolskiego (1990), *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego (2012), *Sekret* Przemysława Wojcieszka (2012), *Ziarno prawdy* Borysa Lankosza (2015). Pierwszy, będący adaptacją opowiadania Bogdana Madeja *Żydzi, Tatarzy i inni*, jest nieudaną próbą zmierzenia się z dziedzictwem doświadczenia totalitaryzmu sowieckiego i nazistowskiego, w którym „pogrom” (w domyśle wydarzenia kieleckie) stanowi najważniejszy punkt kulminacyjny, zmieniający postawy bohaterów. Film Kolskiego jest natomiast pogromową psychodramą, estetycznie odważnym zamiarem zmierzenia się z oprawcami, kończąca się baśniowym finałem w tak charakterystycznej dla reżysera w latach 90. stylistyce realizmu magicznego.

*Ziarno prawdy* pozbawione jest dosłowności *Pokłosia* Pasikowskiego – o obu filmach więcej piszę w następnej części tekstu (zob. *W formule gatunku*). Na osobną uwagę zasługują *W ciemności* (Agnieszka Holland, 2011) oraz spektakl telewizyjny *Mały pogrom w bufecie kolejowym* (adaptacja sztuki Olega Juriewa, Roman Załuski, 1993). W filmie Holland znajdziemy echa pogromu lwowskiego z 1941 r., który ukazany jest przez reżyserkę w kilkusekundowym ujęciu przy pomocy *cliché* – zdjęcia z Birkenau.

### Pogrom jako metafora w obrazach Konwickiego i Hasa

Postaram się teraz na nowo zinterpretować dwa znakomite filmy Konwickiego (*Salto* i *Jak daleko stąd, jak blisko*) oraz filmowy Schulzowski sen Hasa (*Sanatorium pod Klepsydrą*). Prześlę także wątki pogromowe w kinie wolności.

Rozpocznijmy zatem od *Salta*. Utrwalony kanon interpretacyjny opiera się z jednej strony na spojrzeniu na dzieło Konwickiego jako filmową kontynuację metody pisarskiej stworzonej w o dwa lata wcześniejszym *Senniku współczesnym* (wyniósł on Konwickiego na literacki parnas). *Salto* w tym ujęciu to obszar kondominium, w którym wileńska przeszłość ściera się z osieroconym losem repatrianta, jakaś jungowska tęsknota za powrotem do mitycznego dzieciństwa jest konfrontowana z ponurą i obcą teraźniejszością. Wreszcie, to opowieść o grotesce narodowej buchalterii, mitotwórczej czy wręcz mitomańskiej, filmowy korowód typów wypełniających swe komiczno-tragiczne role w narodowym pandemonium równie koturnowo jak aktorzy komedii *dell'arte*, zwieńczony tytułowym saltem.

Istnieje jednak w filmie Konwickiego możliwość interpretacyjna nie do końca wydobyta w literaturze przedmiotu (choć rozpoznana). Spróbujmy spojrzeć na *Salto* jako na film o pogromie. Pogromie, którego pamięć mieszkańcy celebryją corocznie w opuszczonej, pustej synagodze. Konwicki nie wykluczał

takiego odczytania. Dyskretny motyw muzyczny ilustrujący czołówkę filmu, skomponowany przez Wojciecha Kilara, w początkowej wersji scenariusza miał być fragmentem muzyki klezmerskiej. Stopniowo Konwicki wycofywał się z dosłownej ekspozycji wątków żydowskich obecnych w filmie. Kino polskie lat 60. nie tolerowało takiej dosłowności wskazania polskiego uwikłania w Szoa. Ale ślady takiej możliwości interpretacyjnej są wciąż obecne w filmie. Kim jest Kowalski-Malinowski, kim jest Blumenfeld, wciąż ukrywający się Żyd, obcesowo nazywany przez interpretatorów filmu jedynie „fałszywym Blumenfeldem”? *Salto* rozpoczyna się od ucieczki z pędzącego pociągu, Kowalski-Malinowski w rozmowie z Heleną (Marta Lipińska) powie, że miasteczko jest „wcale nie głupie, ani ohydne, tylko przekłete” i że „śmierć na plecach noszę jak dziecko na barana, cały czas czuję na grzbiecie lodowaty ich ciężar”. Czyj ciężar? Jakich zmarłych? Mówi to, leżąc na polanie pośród sadu. Wcześniej kopał w tym miejscu, czegoś szukał (wiedział dokładnie gdzie). Wreszcie udaje mu się znaleźć to, czego szukał – wyjmuje fragment ludzkich kości. Scena ta jest analogiczna do sceny w dokumencie Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia*, w którym miejscowi chłopci odnajdują kości zamordowanego przez Polaków ojca Henryka Grynberga. Agnieszka Nieradko z Komisji Rabinicznej ds. Cmentarzy, która znajduje groby zamordowanych Żydów w polskich lasach, na obrzeżach miasteczek, groby masowe i „tylko” rodzinne, rozstrzelanych przez Niemców, kryjówki zadenuncjowane przez Polaków i zamordowanych przez Polaków, powiedziała mi, że istnieje podobny schemat ich identyfikacji (dotyczy to kilkudziesięciu odnalezionych, zidentyfikowanych i nazwanych grobów żydowskich w kraju). Każda wieś, każde miasteczko, w którym znalazła wraz zespołem groby pomordowanych, wie, gdzie znajdują się miejsca mordu. Zgłaszają się świadkowie (zazwyczaj byli wtedy dziećmi), którzy zza drzew, z oddali widzieli te egzekucje. Dzisiaj jako starzy ludzie pragną opowiedzieć – wyzwolić się od obrazów przeszłości. Kiedy oglądam odkrywanie anonimowego grobu przez Kowalskiego-Malinowskiego, mam w pamięci prezentację przedstawioną przez zaproszoną do Krakowa prelegentkę.

Pójdźmy dalej. Wciąż leżąc na nieodkrytym grobie, Kowalski-Malinowski odpowie na pytanie Heleny: „Czego się Pan boi?” „Złych ludzi. Ścigają mnie. Wczoraj ledwo zdołałem uciec. Teraz jestem pewien, że mnie znajdą”. Czy nie można odczytać protagonisty filmu Konwickiego jako figury ściganego, ukrywającego się Żyda, którego i tak czeka śmierć? Zbiegłego z transportu, szukającego pomocy, zabłąkanego w obcym miasteczku i dopominającego się, jak na wpół martwy upiór, swojej szansy na życie? Nie, bo Kowalski-Malinowski Żydem nie jest. Zbigniew Cybulski stworzył w swej kreacji alternatywę zamordowanych Żydów. Przejął ich los, zatopił się w nim, rozplątał się. I dopełnił jako polski „Iksiński”, stając się figurą odkupienia i zadośćuczynienia. Podobnie jak tytułowy Pan Klein w wybitnym filmie Josepha Loseya, który będąc „płynnym”

Francuzem, bierze na swoje barki los francuskich Żydów i pomimo „dobrych papierów” swojej predestynacji nie kończy w Gare d’Austerlitz (z Sebalda), ale w Auschwitz. Z podobną figurą odkupienia mamy do czynienia w *Salcie*. Kowalski-Malinowski staje się u Konwickiego heroldem, kameleonem-Zeligiem i wyrzutem sumienia. A Blumenfeld (Włodzimierz Boruński), o rysach bliźniaczych z Julianem Tuwimem (aktor był spokrewniony z poetą), to nie – jak chcieli widzieć tę postać krytycy – aktorski kabotyn, miernota podszywająca się pod znakomitego aktora Blumenfelda, ale wyrzut sumienia. Ostatni Żyd żyjący w pogromowej mieścinie, który swoją obecnością przypomina mieszkańcom o hańbie mordy, jest jak dybuk – zbłąkana dusza zmarłych.

„Dzisiaj jest rocznica. Wszyscy zbiorą się w wielkim domu” – powie Blumenfeld. Nie wiemy czego rocznica. Być może pogromu. Długa filmowa sekwencja w synagodze zmienionej na miejsce spotkania dopełnia metaforę pogromu. Występ Blumenfelda, monolog Dobrego człowieka, w którym wspomina Rosz ha-Szana, emigracja, paszporty *in blanco*, deklamacja Różewiczowskiego *Spadania* w wykonaniu Wojciecha Siemiona i wreszcie tytułowe salto. „Obudź się Kowalski. To zły sen. Tego miasteczka nie ma i ci ludzie nie żyją. To duchy tylko, albo raczej grzechy. Tak, tak, to nasze grzechy tułają się po nocy” – powie artysta do Kowalskiego-Malinowskiego. Odkupienia jednak nie będzie. Kowalski-Malinowski zostanie przegnany z miasteczka przez mieszkańców.

Jeżeli *Salto* jest filmem o odkupieniu, to *Jak daleko stąd, jak blisko* interpretowane było jako film o pojednaniu, a to za sprawą pojawiającego się motywu chasyda unoszonego przez diabły w Sądny Dzień. Wspólnym motywem fabularnym jest pojawiający się oddział partyzancki, który dokonuje egzekucji, odczytując wcześniej wyrok. Ten motyw, obecny również w prozie Konwickiego, nigdy nie doczekał się bezpośredniego wyjaśnienia. W wywiadach pisarz zawsze nerwowo reagował na prośbę o wyjaśnienie genezy tego wspomnienia. Kto jest zatem katem? A kto ofiarą? *Jak daleko stąd, jak blisko* powstało w 1968 r. I odniesień do Marca mamy wiele (pojawiający się Pałac Kultury i Nauki widziany z perspektywy Dworca Gdańskiego, żegnania odjeżdżających z jego peronu przyjaciół). W rozmowie – przeprowadzonej z autorem *Rojstów* przez Tadeusza Lubelskiego i Witolda Beresia w filmie Janusza Andermana – Konwicki powie, że swoim losem egzemplifikował los żydowski, gdy musiał się ukrywać przez blisko osiem miesięcy przed policją litewską. Wówczas zrozumiał samotność ukrywających się Żydów.

Zatrzymajmy się na jednej z wielu opowieści obecnych filmie, która może być odczytana jako echo pogromu. Andrzej (Andrzej Łapicki) przyjmuje od Musi (Maja Komorowska) rozkaz zabicia przyjaciela, Maksa (Gustaw Holoubek). Musia zwraca się do Andrzeja: „Musisz zabić człowieka, który zdradził”. „Kogo zabił?” – pyta Andrzej. Pada odpowiedź: „Nas. Nasze myśli, przyzwyczajenia, obyczaje...”. W alternatywnym zakończeniu dochodzi do mordy lub pojedna-

nia. Jeżeli przyjrzymy się dokładnie finałowej sekwencji, ciąg scen układa się w czytelną sekwencję już powojennego wyroku wydanego przez partyzantów na żydowskim komunizmie. Także zmiany zasugerowane przez cenzurę wskazują na możliwość takiego odczytania. W *Kalendarzu i klepsydze* Konwicki wspomina, że pierwotnie sekwencja pociągów przejeżdżających przez Polskę miała być zilustrowana muzycznie rosyjskimi piosenkami żołnierskimi (zastąpiono je partyzancką melodią). Motyw pojawia się i powraca tuż przed wykonaniem wyroku. Andrzej wchodzi do pokoju, by wykonać wyrok na Maksie. Widzimy bladą, zmęczoną twarz Holoubka, okoloną zarostem; leśniczówka pokryta jest gazetami, w tle stoi choinka zwieńczona czerwoną gwiazdą. Kolaudanci rozpoznali od razu postać Żyda. Konwicki wspomina, że pytali się, czemu główny bohater strzela do Żyda? „Dręczy Cię ta moja śmierć, dręczyła przez całe życie. Tyle już widziałeś śmierci naturalnych i bezsensownych, łagodnych jak zaśnięcie i okrutnych, wzniosłych i zbrodniczych, a tej nie możesz zapomnieć” – powie Maks w kierunku przyjaciela. Łapicki ubrany jest jak chłopak z powstania warszawskiego, na rękę ma białą-czerwoną opaskę. W alternatywnym zakończeniu Holoubek jest ogolony, twarz nie emanuje już bladością, kruczoczarne włosy zyskują jaśniejszy ton. *Jak daleko stąd, jak blisko* można bez spekulacji odczytywać jako film o powojennych pogromach na Żydach dokonywanych m.in. przez partyzantkę NSZ oraz Armii Krajowej. To zatarte wspomnienie wpisane jest w liczne historyczne odniesienia do losów polskich Żydów obecne w tym niezwykłym, autorskim filmie-eseju.

Podobną niedookreśloną symbolikę znajdziemy w *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa. Dominantą dzieła stała się scenografia, senne, widmowe żydowskie miasteczko bez nazwy, z cerkwią na pierwszym planie, przypominającą drohobycką świątynię prawosławną pod wezwaniem św. Jura. Wszystko to staje się światem smutnej i lirycznej halucynacji – stwierdzał Jan Józef Szczepański<sup>17</sup>. Żydowskie miasteczko ulega Zagładzie, teraz jest tylko halucynacją. W tym arcydziele Hasa wracają wspomnienia młodości. W Krakowie w sąsiedztwie jego rodziny zamieszkiwały rodziny żydowskie. Pewnego dnia mleczarka przyniosła wiadomość o ich śmierci, opowiadała ze szczegółami o egzekucji, podczas gdy ciotka krążyła tam i z powrotem po kuchni, szykując śniadanie, jak po latach wspomina reżyser. O tym są też *Szyfry* – dopominające się nowej interpretacji jako film o polskim stosunku do ginących w czasie okupacji Żydów. Anne Guerin Castell tak pisze o *Sanatorium pod Klepsydrą*:

Scena, której ukradkowa groza, pokazana z dystansem, sączy się jak kropla po kropli, wywołuje uczucie lęku tym dotkliwsze, że powody owej ucieczki w ciszy nie są określone. Można oczywiście, co zresztą uczyniono, interpretować ją jako nawiązanie do Shoah, której ofiarą był między innymi Schulz. Ale nie tylko:

<sup>17</sup> JJS [J.J. Szczepański], *Sanatorium pod Klepsydrą*, „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 1, s. 6.

mimo że scena trwa krótko, zauważamy różnorodność kostiumów, mundurów. Jest to streszczenie wielu epok historycznych, o czym nie informuje żaden tekst – ani napisy, ani dialog. Całkowite przeciwieństwo rekonstrukcji z określeniem intencji. Tu tkwi groźba: Myśl, że jeden gest mógłby być całym zdaniem, a jedno spojrzenie – długim dyskursem, jest nie do przyjęcia: miałoby to znaczyć, że obraz, obrazy dźwiękowe, krzyk tej dziewczynki, ów zastraszone tłum tworzą materię innej historii niż Historia (narodu), że są kontranalizą społeczeństwa. Scena ucieczki z sanatorium może symbolizować zarówno pogromy, które miały miejsce w Polsce przed wojną, jak i te wkrótce po wojnie<sup>18</sup>.

Zarzewiem większości powojennych antyżydowskich wystąpień z pogromem w Krakowie w 1945 r. i pogromem kieleckim w 1946 r. na czele było właśnie oszczercze oskarżenie o usiłowanie dokonania mordu rytualnego.

### W formule gatunku

Literalne odniesienia do pogromu sandomierskiego (1698) znajdziemy w adaptacji *Ziarna prawdy* Zygmunta Miłoszewskiego w reżyserii Borysa Lankosza (2015). Pisarz, osadzając kolejną zagadkę kryminalną w Sandomierzu, przywołuje tym samym spory o obraz w sandomierskiej katedrze ukazujący mord rytualny. Seria morderstw wskrzesza upiory przeszłości, mieszkańcy ponownie biorą rozbrat ze zdrowym rozsądkiem. Adaptacja Lankosza jest elegancką propozycją gatunkową, która wykorzystuje stylistykę *film noir* oraz skandynawskiego kryminału. Niepokój pogromowy afirmuje się zarówno w estetyce trwogi, wynikającej z konwencji gatunkowej (kryminał), jak i na płaszczyźnie historycznej, poprzez odwołanie do niesławnego obrazu z katedry sandomierskiej. Powieść Miłoszewskiego jest powieścią z ambicjami historycznymi. Sandomierz stanowi jedynie historyczne tło. Ma ono wzmocnić kryminalną intrygę – zgodnie z deklaracją samego autora, który w końcowych uwagach odsyła czytelników do monografii Joanny Tokarskiej-Bakir<sup>19</sup>. U Miłoszewskiego Sandomierz jawi się jako „wszechświatowa stolica mordu rytualnego”, w którym „pogromy były regularne jako pory roku”. Powieściowy prokurator Szacki ma skryształizowane poglądy w kwestii odpowiedzialności Polaków za pogromy Żydów. W filmowej adaptacji ton społeczny zostaje ściszony i na pierwszy plan wysuwa się kryminalna zagadka. Posłużenie się oskarżeniem o mord rytualny nie jest – pomimo wszechobecności motywów – najważniejszym dyskursem filmu. Jest jedynie tłem, osadzeniem w kontekście historycznym. Jak scenografia teatralna, która nie przesądza o treści dramatu.

<sup>18</sup> A.G. Castell, *Sztuka wierności własnej wierności*, przeł. G. Stryzowska, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18, s. 111.

<sup>19</sup> J. Tokarska-Bakir, *Legenda o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008.

O sandomierskich freskach i tym samym o oszczędności krwi opowiada również film-projekt zrealizowany przez związanego z Krytyką Polityczną artystę Artura Żmijewskiego – *Polak w szafie* (2007). To film-interwencja. Ma na celu pozwolić na przezwycięzenie traumy grupie studentów z warszawskiego Collegium Civitas, którzy pod okiem Joanny Tokarskiej-Bakir prowadzą rozmowy z mieszkańcami miasta o obrazie Karola de Prevota. Przytłoczeni ogromem uprzedzeń, doznają traumy. Wezwany przez profesorkę Żmijewski podejmuje różnorakie interwencje artystyczne mające na celu neutralizację szoku. Kopie sandomierskiego obrazu podlegają spaleni, przemalowaniu, wbudowaniu w inne instalacje. Tej artystycznej interwencji przygląda się kamera. Uwolnienie od traumy naznaczone jest jednak jakimś automatyzmem spodziewanych rezultatów. Nie jest wiarygodne. *Polak w szafie* jest filmowym tekstem mieszającym różne porządki: historyczne i symboliczne, prowincji i centrum, dojrzałości i krytycyzmu z zabobonem i dziedzicznym światopoglądem. To w większym stopniu opowieść o Warszawie i peryferiach niż narracja o racjonalności oraz wciąż żywym micie<sup>20</sup>. Zwróćmy uwagę, że próba zneutralizowania traumy odbywa się poprzez unicestwienie samego faktu – obrazu. Jest to strategia niewiarygodna, bo czyż trauma nie jest spowodowana większym i szerszym doświadczeniem niż sam obraz, który w rzeczy samej jest jedynie pretekstem, symptomem o wiele poważniejszej choroby? Naiwnością jest sądzić, że złagodzenie jednego z objawów wyruguje chorobę. O ile ona rzeczywiście zaistniała, a nie jest jedynie maligną hipochondryka.

*Pokłosie* Władysława Pasikowskiego jest bez wątpienia najważniejszym filmem pogromowym po 1989 r. Najbardziej dyskutowanym, kontrowersyjnym, który przez kilka lat walczył o dofinansowanie z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (scenariusz przez 7 lat nie był dopuszczony do realizacji). Kiedy wreszcie wszedł na ekrany (premiera 11 września 2012), spotkał się z niesłychanie emocjonalną reakcją, która przebiegała głównie wokół politycznych flank. W debacie wypowiedziały się wszystkie środowiska, a konstatacje były banalnie spodziewane – od apologetyki po krytykę radykalną, spiskowe teorie historyczne, wreszcie posądzanie twórców o osobiste, koniunkturalne intencje.

W *Pokłosiu* mamy pogrom bez Żydów. Ofiarami są Sprawiedliwi (bracia Kalinowie). Scena linczu wprost nawiązuje ikonograficznie do pogromu w Jedwabnem (płonąca stodoła), a odkrycie grobów pomordowanych Żydów jest nocną wariacją sceny znalezienia grobu ojca przez Grynberga w *Miejscu urodzenia* (Paweł Łoziński, 1992). Postać Józefa Kaliny (Maciej Stuhr) przywołuje

---

<sup>20</sup> Interesujący zapis debaty wokół filmu z udziałem Artura Żmijewskiego i Joanny Tokarskiej-Bakir: *Polak w Szafie Artura Żmijewskiego i obrazu sandomierskie*, „Debata Fundacji im. Stefana Batorego”, listopad 2007, [http://www.batory.org.pl/upload/files/pdf/Polak\\_w\\_szafie.pdf](http://www.batory.org.pl/upload/files/pdf/Polak_w_szafie.pdf) (dostęp: 2.02.2016).

postać historyka-regionalisty z *Sztetl* (Marian Marzyński, 1996). *Pokłosie* czytane było w kontekście Jedwabnego i jest to inspiracja oczywista. Dokumentacja historyczna filmu była staranna, twórcy zadbali także o psychologiczne uprawdopodobnienie filmowych wydarzeń<sup>21</sup>. Mimo że wydarzenia opisane w filmie znajdują się poza historycznym pogromem, są odtworzeniem wydarzeń z przeszłości. Powrotem i jednocześnie lamentem żałobnym. Nie znajdują tu miejsca na przywołanie niezwykle intensywnej debaty wokół obrazu Pasikowskiego<sup>22</sup>. Miał on funkcję terapeutyczną, ale zamknięty w formule gatunkowej nie przysporzył intelektualnego zaczynu. Był jak legenda, która wskrzesza przeszłość na prawach konfabulacji osadzonej w historycznej perspektywie.

W obrazie *W środku Europy* Piotra Łazarkiewicza (1990) znajdujemy równie konkretne odwołanie do pogromu co w zrealizowanym 12 lat później *Sekrecie* Przemysława Wojcieszka. Pierwszy jest adaptacją (*Żydzi, Tatarzy i inni* Bogdana Madeja), drugi powstał na podstawie oryginalnego scenariusza. Film Łazarkiewicza jest opowieścią o miasteczku, które ma swoją tajemnicę. Siedem lat wcześniej urządzono tu krwawy pogrom Żydów. Rzecz dzieje się w ponurych czasach stalinowskich. Obraz Łazarkiewicza jest filmem skrajnie nieudany. Historyczny, pełen dosłowności, mógł stać się zaczynem debaty w latach 90., ale przez miazmaty scenariusza i kiepską reżyserię skazany został na przemilczenie. Podobnie z filmem Wojcieszka, który ośmielił się nazwać projektem kuriozalnym. Ksawery i Karolina przyjeżdżają z wizytą do Jana – krewnego Ksawerego. Jan żyje samotnie w domu na odludziu. Ksawery występuje jako *drag queen*, jest wyoutowanym gejem. Karolina jest Żydówką. Jan jest byłym żołnierzem AK, lokalnym bohaterem, który przeżył stalinowską katownię, z pozoru

<sup>21</sup> Konsultantami historycznymi filmu byli: Barbara Engelking i Krzysztof Persak. W sprawach tradycji żydowskiej konsultantem był Przemysław Isroel Szpilman.

<sup>22</sup> By wymienić tylko niektóre omówienia z roku premiery: T. Dostatni, „*Pokłosie*” – *oczyszczanie pamięci*, „Gazeta Wyborcza” 27 XI 2012, s. 10; A. Graff, „*Pokłosie*” – *wina, gniew, żaloba*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” 2012, nr 48, s. 8; K. Jabłońska, A. Luter, *Wypluć prawdę?*, „Więź” 2012, nr 11/12, s. 131–138; „*Pokłosie*” i *polskie tajemnice*. Z P. Foreckim rozmawia A. Leszczyński, „Gazeta Wyborcza” 21 XI 2012, s. 7; L.L. Kantor, *Płonące zboże i czerwone porzeczki*, „Gazeta Wyborcza” 21 XI 2012, s. 9; M. Olejnik, *Pokłosie „Pokłosisia”*, „Gazeta Wyborcza” 16 XI 2012, s. 2; W. Pasikowski, *Nie będę przeproszał za „Pokłosie”*, „Gazeta Wyborcza” 19 XI 2012, s. 8, list otwarty do M. Olejnik; P. Smoleński, *Bo to nasza wina*. Wywiad z R. Rogalskim, „Gazeta Wyborcza” 24–25 XI 2012, s. 18–19; T. Sobolewski, *Thriller Pasikowskiego o Polakach i Żydach*, „Gazeta Wyborcza” 12–13 V 2012, s. 2; tegoż, *Nie bać się „Pokłosisia”*, „Gazeta Wyborcza” 8 XI 2012, s. 14; tegoż, *Narodowa jazda na „Pokłosie”*, „Gazeta Wyborcza” 20 XI 2012, s. 5; *Nasz naród nie jest wybrany*. Z W. Pasikowskim rozmawia D. Subbotko, „Gazeta Wyborcza” 13–14 X 2012, s. 16–18; K. Varga, *Wolność dla Pasikowskiego, czyli propolskość „Pokłosisia”*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2012, nr 46, s. 15.



niezwykle sympatycznym dla młodych starszym panem. Karolina wie, że w domu, do którego przyjechała, dokonano zbrodni. Okazuje się, że Jan uwikłany jest w pogrom na miejscowych Żydach. Wszystkie postacie i sytuacja zrobione są w dziele Wojcieszka jak z *papier-mâché*. Uformowane ze zmielonych strzępków jakichś pojedynczych, niewiarygodnych historii. Homoseksualizm, *drag queen*, dziewczyna Żydówka, stalinizm, AK, pogrom na Żydach i unosząca się nad tymi niewiarygodnymi narracjami duszna atmosfera zapadłej mieściny, prowincji, która stanowi jedynie wrogie, nierozpoznane tło.

### Pogromowy lęk

Pragnąłem zwrócić uwagę na pewną sytuację pogromowego lęku, jakąś czytelną metaforę obecną w filmowych tekstach stanowiących kanon polskiego kina – jakiś przenikający te teksty duch niepokoju o Innego, który – choć werbalnie nie jest wskazany – pojawia się w przywołanych przeze mnie obrazach. Mimo że w kinie polskim pogrom rozumiany jako fakt historyczny zaistniał w narracjach fabularnych dopiero po 1989 r., to co najcenniejsze, niepodlegające presji czasu, opowiedziane jest w filmowych metaforach.

*Austeria* Juliana Strykowskiego ukazała się w 1966 r. i od razu została uznana za tekst wart filmowej adaptacji. Jednym z pierwszych czytelników maszynopisu był Tadeusz Konwicki, pracujący wówczas jako m.in. recenzent wewnętrzny *Iskier*<sup>23</sup>. Konwicki zaproponował Kawalerowiczowi zaadaptowanie niewydanej jeszcze powieści Strykowskiego. Pisarz rozpoczął pracę (równolegle czynił ostatnie korekty powieści), niestety wydarzenia czerwca 1967 r. (wojna sześciodniowa) uniemożliwiły realizację projektu. Powrócono do niego dopiero w 1981 r. (premiera 1982). W rozmowie, którą Tadeusz Sobolewski odbył z reżyserem w trakcie realizacji filmu, Kawalerowicz nie krył, że utwór Strykowskiego jest dla niego lekturą czytaną w kontekście Szoa:

Początkowo myśleliśmy nawet z Konwickim, żeby nadać finałowi bardziej jednoznaczny charakter. Zamiast sylwetek kozaków na koniach, którzy z brzegu obserwują rytualną kąpiel chasydów, chcieliśmy ustawić gestapowców z wymierzoną bronią. Nie wiem jeszcze, kto będzie stał na brzegu: czy historyczni kozacy, czy jakieś trudne do zidentyfikowania sylwetki? Musi być powiedziane, że śmierć narodu nie była naturalna, lecz zadana<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Por. *Nie powtarzałem siebie. Z Jerzym Kawalerowiczem rozmawiają Waldemar Chrostowski i Mirosław Sowiński*, Warszawa 2008, s. 127.

<sup>24</sup> *Zaginiony świat. Z Jerzym Kawalerowiczem rozmawia Tadeusz Sobolewski*, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/zaginiony-swiat-rozmowa-z-jerzym-kawalerowiczem/61> (dostęp: 2.03.2016).

Ostatecznie cenzura nie zezwoliła na umieszczenie w finałowej scenie postaci kozaków – uznając, że zbyt im blisko ikonograficznie – w latach stanu wojennego – do „radzieckich przyjaciół”<sup>25</sup>. Sama powieść skonstruowana jest w sposób niebudzący wątpliwości, że mamy do czynienia z parabolą. „Strykowski, który przestrzegał zasady, by opierać się na obserwacjach zachowań ludzi i własnym doświadczeniu, nigdy nie sięgnął w swojej twórczości do tematu Zagłady, której jako »ocalony na wschodzie« nie mógł być świadkiem. Sięgał jednak po niego parabolicznie – ukazując Żydów w obliczu zagrożenia”<sup>26</sup>. W procesie adaptacji Kawalerowicz z Konwickim zrezygnowali z kilku ważnych dla powieści wątków, jak choćby wątek Szymona broniącego siostrę przed kozackim gwałtem:

Z punktu widzenia adaptatorów usunięcie tych elementów powieści wydawało się uzasadnione z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, motyw Szymona dla ich wizji był nie tylko niepotrzebny, ale wręcz niepożądany. Przyczynowo-skutkowa logika tych zdarzeń z utworu prozatorskiego w wypadku kina, operującego skrótem i sugestią, mogłaby przytłumić przekaz uniwersalny o nieuchronności pogromu, o samorodności tego rodzaju zjawisk, dla których zdarzenia podobne do czynu Szymona są tylko pretekstem; przemoc wobec Żydów nie potrzebuje logicznych uzasadnień, toteż i film o antysemityzmie nie wymagał rekonstrukcji poszczególnych wypadków z miasteczka<sup>27</sup>.

Na interesującą zmianę względem scenariusza zwraca uwagę Przemysław Kaniecki. W finałowej wizyjnej sekwencji Tag wychodzi na rynek, by ratować Buma. Spotyka tam baronową, która gotowa jest oddać swój sznur pereł za życie chłopca. Następuje zbliżenie na sznur pereł, a następnie na sznur szubienicy.

W scenariuszu natomiast czytamy: „Przez chwilę baronowa trzyma wysoko perły. Widać tylko perły i palce baronowej. Nagle dzida kozacka je porywa i rozsypują się w powietrzu”. Adaptatorzy zakładali więc zbudowanie klamry symbolicznej, dookreślającej najeźdźców jako unicestwiających dawne wartości, które pielęgnowane były za panowania dobrotliwego cesarza. Scena jednocześnie odwoływałaby się do innego fragmentu z początku filmu – dyskusji uciekających żydowskich mieszczan „Ale tu jest Austria, a nie Kiszyniów” [...]. Rozerwane perły dawałyby swoistą odpowiedź na te pokrzepiające stwierdzenia z początku filmu. Świadczyłyby, że tu już jednak nie Austria, lecz właśnie kolejny Kiszyniów<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Por. M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, New York 2012, s. 143.

<sup>26</sup> P. Kaniecki, *Austeria na czarnej wodzie. Film Jerzego Kawalerowicza według powieści Juliana Strykowskiego*, [w:] *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. T. Lubelski, Kraków 2014, s. 364.

<sup>27</sup> Tamże, s. 366.

<sup>28</sup> Tamże, s. 377.

Ostatecznie – mimo zmian wymuszonych kolaudacją – końcowa metafora jest czytelna. Znosi ona jednak pamięć lęku przed konkretnym pogromem opisanym w dziele Strykowskiemu i staje się „najbardziej oczywistą egzemplifikacją zjawiska antycypowania Zagłady w polskim kinie”<sup>29</sup>. Do tego stopnia, że jedna z interpretatorek dojrzała w filmie Kawalerowicza nawiązanie do żydowskich ciał palonych na stosach w obozach Zagłady<sup>30</sup>.

*Mała matura* 1947 (Janusz Majewski, 2011) dzieje się w Krakowie. Jest adaptacją powieści samego reżysera – w dużej mierze opartą na jego powojennych lwowskich i krakowskich wspomnieniach. W filmowej adaptacji (o wiele mniej udanej od powieści) ledwie zasugerowane jest echo pogromu krakowskiego (11–12 czerwca 1945). W scenie na Plantach spacerująca z radzieckim oficerem Dana Przedzrymirska (Adrianna Biedrzyńska) rozpoznaje w osobie kuzynki Ludwika Taschkego (Adam Wróblewski), Zosi (Zuzanna Rosa) swoją córkę Różę, którą przekazała polskiej rodzinie po ucieczce z getta warszawskiego w 1942 r. Kiedy próbuje dziewczynkę odebrać, nienawistny tłum krzyczy w jej stronę: „Żydówka! Matce dziecko chce zabrać! [...] Pewnie na macę! Na macę! Bić ją!” Warto dodać, że rzecz dzieje się późną jesienią 1945 r., zaledwie kilka miesięcy po pogromie, w którym tłum sprowokowało posądzenie o mord rytualny. W filmie ten incydent nie jest w szczególny sposób dramaturgicznie ważny. Ludwik przechodzi nad nim do porządku dziennego. Jednak trudno się zgodzić, że „wyrwanie tej sceny z historycznego kontekstu, być może celowe i uzasadnione przez wybiórczą formę autobiografii, wywołuje wrażenie przekłamania”<sup>31</sup>. Autorka analizy odnosi się również krytycznie do pominiętego w filmie wspomnienia akcji pociągowych<sup>32</sup>. Sam Majewski przyznaje, że informacje o wyrzucaniu powracających Żydów z pociągu znał z drugiej ręki. Otóż wydaje się, że siłą tekstu Majewskiego są te pominięcia i marginalizacje. Twórca nie ukrywa autobiografizmu powieści; fakt, że ani pogromy, ani incydent w pociągu nie zrobiły na młodym Ludwiku wielkiego wrażenia, jest zapisem ówczesnej świadomości. Owo istnienie obok szczątkowego żydowskiego świata jest w tekście literackim i w filmie podkreślane.

<sup>29</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim kinie*, Poznań 2012, s. 143.

<sup>30</sup> D. Mazur, *Paradoks i topika judajska. „Austeria” Jerzego Kawalerowicza*, [w:] *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Kraków 2008.

<sup>31</sup> A. Polanowska, „*To nie jest kraj dla Żydów...*” – mitologia antysemityzmu w powojennej Polsce. „*Mała matura 1947*” Janusza Majewskiego, [w:] *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie*, 4, red. J. Preizner, Budapeszt–Kraków 2013, s. 146.

<sup>32</sup> W czasie podróży pociągiem (1946) rodzina Taschke zauważa ludzi wybiegających z jadącego pociągu. W pewnej chwili do przedziału wpada kilku górali, którzy „rozpoznają” w nich Żydów. Kiedy matka żąda opuszczenia przedziału, krzykną w jej stronę: „Zamknij mordę, żydowska szmato. Pokazać papiery, bo was wywalimy za okno”; J. Majewski, *Mała matura*, Warszawa 2010, s. 390.

Swoisty *epicedion* dla polskich Żydów reżyser podjął w adaptacji humoreski Antoniego Słonimskiego *Mrzonka* (1985).

Z *daleka widok jest piękny* (Anna Sasnal, Wilhelm Sasnal, 2011), mimo że jest opowieścią współczesną, przez interpretatorów i zgodnie z intencją dwójki artystów była czytana w kontekście Zagłady. To historia Pawła (Marcin Czar-nik), który opiekuje się schorowaną matką (Elżbieta Okupska), a po oddaniu jej do zakładu opieki w tajemniczych okolicznościach znika, by po powrocie przekonać się, że cały dobytek został rozkradzony przez sąsiadów. Film jest parabolą szabrow i wojennych pogromów. W scenariuszu Sasnalowie cytują wprost *Sąsiadów* Jana T. Grossa (w rozmowie o mordowaniu nie-Polaków). Film spotkał się z niezwykle nieprzychylnym przyjęciem części prasy. Oskarżano Sasnalów o świadome estetyzowanie brzydoty polskiej wsi<sup>33</sup>, prymitywizację chłopskich bohaterów, zbyt chłodny naturalizm, niekreujący wiarygodnych psychologicznie postaci. Z drugiej strony zobaczono w filmie odważne wpisanie się do debaty wokół książek Grossa i przywoływanej przez małżeństwo w wywiadach monografii Barbary Engelking<sup>34</sup>. „Więś w filmie Sasnali stoi przed Prawem, jest stanem natury, gdzie najmniejsza słabość zostaje bezwzględnie wykorzystana, ludzie traktują się bardziej instrumentalnie i brutalnie niż można to sobie wyobrazić nawet w najbardziej »nie ludzkiej korporacji«<sup>35</sup> – pisał Jakub Majmurek. Natomiast Iwona Kurz zauważała: „Stosowany przez autorów dwutakt między rzeczywistością a jej uogólnieniem – to nie wieś, lecz »wieś«, ale jednak jakaś »polska wieś«, w gruncie rzeczy »a to Polska właśnie«, to ani historia, ani dziś – tworzy konstrukcję niewywrotną, o którą łatwo rozbija się krytyka<sup>36</sup>. W konsekwencji nieokreśloności filmu mamy do czynienia nie z obrazem, ale z jego konturowym zarysem, z obrazami, „które trwają,

<sup>33</sup> Oskarżenie o wizualny turpizm polskiej wsi jest częstym argumentem powtarzającym już od pierwszej, okrojonej projekcji *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) w Polsce (1986). Sami autorzy tak wspominają dokumentację do filmu realizowanego we wsi Zielona: „Zarzucają nam, że pokazujemy brutalny obraz wsi, a tam było jeszcze gorzej. Kiedy przywieźliśmy scenografa Marka Zawieruchę, powiedział, że gdyby zrobił taką scenografię, nikt by mu nie uwierzył, że tak może gdzieś być”; za: Sasnal i Sasnal. *Każdy może być kanalia. Z Anną i Wilhelmem Sasnalami rozmawia Joanna Ruszczyk*, <http://filmy.newsweek.pl/sasnal-i-sasnal--kazdy-moze-byc-kanalia,88004,1,1.html> (dostęp: 2.01.2016). Zastanawiający jest fakt, że tego rodzaju wątpliwości estetyczne budzą prawie wyłącznie filmy wpisujące się w debatę o stosunkach polsko-żydowskich, jakby były jakimś zamierzonym, negatywnym rewersem idylliczno-folklorystycznego filmowego wyobrażenia.

<sup>34</sup> B. Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Warszawa 2011.

<sup>35</sup> J. Majmurek, *Cywilizacja szabru*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Wpierwszymrzedzie/MajmurekCywilizacjaSzabru/menuid-236.html> (dostęp: 11.11.2015).

<sup>36</sup> I. Kurz, *Ani z bliska, ani z daleka. Klisze i powidoki*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3205-ani-z-bliska-ani-z-daleka-klisze-i-powidoki.html> (dostęp: 12.12.2015).

choć zniknął już z pola widzenia ich przedmiot. Ich natura jest podwójna: potwierdzają możliwość odwzorowania rzeczywistości i jednocześnie jej przeczą, ponieważ to, co zostaje, to jedynie zarys, kontur<sup>37</sup>. Badaczka zwracała uwagę na ahistoryczność filmowych tekstów podejmujących temat pogromów. Sasnalowie wybrali poetykę zbliżoną do sposobu obrazowania filmu przyrodniczego. Ten dystans, z pozoru chłodnie obiektywizująca obserwacja, okazuje się jedynie strategią ewokowania obcości zarówno wobec protagonistów, jak i głównego tematu filmu, jakim jest historia ludzkiej chciwości. Ten „automatyzm” szabru, jego naturalnie spodziewana nieuchronność nie jest demaskująca, a jedynie staje się instrumentalnym posłużeniem się formą – wbrew deklaracjom autorów<sup>38</sup>.

Filmem pogranicza jest *Demon* (Marcin Wrona, 2015), swobodnie inspirowany *Przylgnięciem* Piotra Rowickiego. W warstwie wizualnej bliżej jest mu do adaptacji dramatu Szymona An-skiego (*Dybuk*, Michał Waszyński, 1937), ostatecznie do *Salta* Tadeusza Konwickiego. Bohaterem historii jest Piotr „Pyton” (w tej roli izraelski aktor Itay Tiran), który przyjeżdża do Polski na ślub z Żanetą (Agnieszka Żulewska). Pan młody znajduje ludzkie szczątki nieopodal domu. Wesele zmienia się w katastrofę, gdy okazuje się, że Piotrem zafundował dybuk zamordowanej żydowskiej dziewczynki (Maria Dębska). Inspiracja filmem Konwickiego jest szczególnie widoczna także w postaci nauczyciela, Szymona Wentza (Włodzimierz Press), który bezpośrednio koresponduje z postacią Blumenfelda (Boruński). Na te trzy sfery inspiracji nakłada się tradycja (także filmowych reinterpretacji) polskiego wesela z arcydramatu Wyspiańskiego. Wrona niezwykle przenikliwie odkrywa, że to, co realne, jest zaledwie namiastką opowiadania o przeszłości. Sekwencja ustanawiająca ukazuje widmowe, niskie, bezludne, parterowe zabudowania, których architektura jest tak charakterystyczna dla zabudowy sztetla (sekwencja realizowana w Bochni). Operator (Paweł Flis) przedstawia martwe miasto, którego martwota jest oczekiwaniem katastrofy, symbolicznie ukazanej z perspektywy spychacza jadącego wąskimi ulicami miasta. Metafora jest oczywista – to zburzenie, zepchnięcie pamięci, to proces anamnezy, który rozwinie się w dalszej części filmu. Zapomnienie, które przekształci się w poronną formę pamięci – w opętanie. Tajemnica pogromu domu Hany zostanie rozwikłana, a biesiadnicy rozpierzchną się, kończąc weselną ucztę, to symboliczne zbratanie Polki i Izraelczyka.

---

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Por. D. Subbotko, *Sasnal: dzisiaj omijam zawiść*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2012, nr 6, s. 2–5.

## *Andenken*/wspomnienie

Rozpamiętywanie, *Andenken*, i bliska mu kategoria *pietas* – troski, szacunku, dbałości [...]. *Andenken* to bliskie Nietzscheańskim „świętom pamięci” przekonanie, że skoro wszelkie wartości i systemy sensu są tworem ludzkim, to są nam drogie jako pamiątka, ślad przeszłości, nie należy więc ich odrzucać jako błędnych i niepotrzebnych już „przeżytków” [...] *Andenken* bliskie jest kategorii *sagen*, opowieści, narracji. Filozofia w formie rozpamiętywania to opowieść o pewnej historii, którą tworzą zarówno przygody samej filozofii, jak wypadki zewnętrzne, czyli uwarunkowania historyczne, przemiany związane z przejściem od nowoczesności do ponowoczesności<sup>39</sup>.

Żydzi z tych dyskursów powracają do Heideggerowskiego *Andenken*, gdzie ich domem jest ostatecznie śmierć. Pogrom jest postrzegany jedynie jako ciężenie ku śmierci, jako propozycja poetycka będąca nostalgicznym azymutem dla Zagłady. Można utrzymywać, że nie chodzi już o pogrom – szczególną katastrofę historyczną – ale o jego odczytanie w kontekście antycypacji Zagłady, w której się rozmywa, stając się jedynie metaforą bez historycznego odniesienia<sup>40</sup>. Żydowska ofiara jest jak „obcy” u Heideggera, który „tęskniąc za swym domem, odwiedza to, co jest mu obce, aby w ten sposób móc powrócić do siebie. *Andenken* (wspominanie/myślenie o) jest ruchem ducha, który to, co było (własne źródło), odnajduje w tym, co nadchodzi (obczyzna)”<sup>41</sup>. *Andenken* zatem to pamiątka, która nie jest częścią Wielkiej Narracji. W tym sensie, że nie uruchamia pola semantycznego całości czy części ikonografii Holokaustu. Jest okrucieństwem, nieznaczącą cząstką, wspomnieniem zmarłego, medalionem niedostrzegalnym wobec stosu roztrzaskanych macew, idąc dalej – wbrew literackiej poprawności – jest jak opowieść o jednym ze stosu utensyliów z gablot ekspozycji Auschwitz I. Pogrom zatem – wszędzie tam, gdzie istnieje jego dotykalna, historyczna rzeczywistość – zawsze był ograniczony przez miejsce, czas i przestrzeń. Jeżeli istnieje na prawach metafory to jest czytany w kontekście Zagłady. Jest w tej metodzie okrucieństwo historiografii i tekstów, które w imię wielkiej liczby Szoa znoszą i bagatelizują znaczenie mordów mniejszych,

<sup>39</sup> A. Zawadzki, *Kres nowoczesności. Nihilizm, hermeneutyka, sztuka*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 32.

<sup>40</sup> „Nadrzędną cechą artystycznej wrażliwości nostalgicznej jest iluzja i obietnica, że przeszłość powróci jako echo estetyczne i jako aura tej przeszłości. Samo zaś przedstawienie – czy to tekst literacki, czy to obraz, film etc. – pełni w tym wypadku jedynie rolę medium dla rzeczywistości odsłaniającej się za jego pośrednictwem. Wszystko, co naprawdę drogie i istotne, znajduje się poza nim”; M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 5.

<sup>41</sup> D.R. Sobota, *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, t. 2: *Filozofia życia, filozofia religii i filozofia egzystencji*, Bydgoszcz 2013, s. 516.

narracji, w której wielkie liczby domagają się czytania zawsze w znoszącym kontekście. Pogrom w kinie polskim jest jak Heideggerowskie *Andenken* – pamiętką, przypomnieniem, preludium. Wydawać by się mogło, że dla sztuki nie istnieje nic bardziej niestosownego niż bagatelizowanie śmierci kilkudziesięciu czy kilkuset wobec śmierci milionów. Że w imię demografii śmierci nie można pominąć tych mniejszych katastrof. A jak opisać te tysiące, jeżeli nie można ich ogarnąć? Jeżeli nie można ich opowiedzieć, najlepiej zamknąć je w stosowności metafory, płynnej i niedookreślonej diegezie, w którą wpisany jest nakaz interpretacji poprzez i w stosunku do Zagłady. Pogrom w tej perspektywie nie jest faktem podmiotowym, ale jedynie nic nieznaczącą wyrwą w jakiejś koncyliacyjnej polsko-żydowskiej narracji.

Jeżeli pogrom nie zaistniał jako fakt osobny, integralny, to istnieje coś, co można by nazwać nostalgią rzezi – aurą pogromową; jakąś formą natężenia szczególnie obecną w *Austerii* czy jako artefakt w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ale to napięcie nie znaczy nic ponad to, że jest jedynie metonimią czy metaforą. Obecność faktu historycznego w pamięci zbiorowej może zaistnieć jedynie poprzez wehikuł konkretnego, historycznego odniesienia – nie poprzez metaforę. Ta wydaje się artystyczną dezynwolturą, która – będąc mglistym, semantycznym odniesieniem – staje się jedynie mgłą, w której gubią i zacierają się fakty. Staje się sceną tragedii greckiej, w której „μαρτία” (hamartia) zostaje odkupiona przez Zagładę. We wszystkich filmowych tekstach odnoszących się do pogromów obecna jest perspektywa ich nieobecności w pamięci zbiorowej. Pogrom czytany jest jako historyczna pamiętka – a bez odniesienia do Holokaustu to pamiętka bagatelna, będąca jakąś częścią folkloru życia Żydów, jakaś nie do końca szczęśliwa perturbacja w koncyliacyjnej narracji. W momencie, gdy w grze miejsca zajmują polscy aktorzy, komplikuje się kwestia pogromu i odpowiedzialności. Ta tendencja widoczna była już w kinie międzywojnia. Słabość do polityki historycznej jako formy infantylnej cenzury dotyczy szczególnie przedstawień fabularnych. To wiara w to, że film fabularny ma większą niż film dokumentalny i nieporównanie większą niż historiografia moc sprawczą w kreowaniu naszych wyobrażeń o historii. Widać tu jawną tendencję do przenoszenia kategorii estetycznych na dane historiograficzne. Kategorie te tracą zupełnie sens, bo mamy jednak do czynienia z tekstem kultury, a nie historiografią. Obecność pogromu zawsze obecna jest wobec Zagłady. Z tym topologicznym sznytem, który wiele pragnie wyjaśnić, nic nie wyjaśniając.

W ikonografii pogromu, w tym szczególnie przypadku mordu rytualnego, obecny jest pewien powtarzalny schemat, będąc adaptacją lektur historycznych bardziej niż autonomiczną propozycją artystyczną.

Zatem mamy trzy różne strategie symboliczne. Jedną polegającą na aurze, drugą na antycypacji/zniesieniu, wreszcie trzecią – rozpamiętywania/pamiętki. Historyczne odwołanie do obrazów pogromów ukryte jest za miękkością meta-

fory. Fakty w tej strategii stają się martwe i tworzą świat bez historii. Opór, aby nie opowiedzieć w fabularnej formule o historycznych pogromach wydaje się nie tylko asekuracyjnym zabezpieczeniem autorskim, ale strategią nieświadomego splątania/wyparcia. Wobec niejednoznacznej diagnozy postawionej przez profesjonalnych historyków scenarzyści boją się uwikłania w konkretnie rozstrzygnięcia. Temat pogromu żyje w polskim kinie fabularnym niejako podwójnym życiem. Istnieje jako niepokój czy pamiętka, ale nie funkcjonuje w obszarze historiografii. Ten obszar narracji wydaje się dla twórców szczególnie niebezpieczny. Historyczny pogrom jest postrzegany jako obszar saperskiego wręcz stąpania po polu nierozstrzygalnych niepewności. Niby historycznych rozstrzygnięć, które jednak są zakładnikami zmiennych trajektorii polityki historycznej, w której raz to, co historiograficznie pewne (współudział Polaków) przegrywa z paradygmatem ubeckiej manipulacji.

Jaki jest to zatem obraz *tout court* w polskim filmie fabularnym? Można go śmiało porównać do pogromowych obrazów stworzonych w Rosji w latach 80. XIX w. Sugestywnych, słabych artystycznie, lecz mających walor niezwykłej ekspresji. Lojalność wobec swojego narodu pojętego jako etniczna identyfikacja każe znieść ten nieokreślony desygnat „żydowskości”, definiowanej wobec i wbrew romantycznej polskości. Pogrom to już nie kwestia historyczna, ale jakaś niedookreślona legenda istniejąca na prawach antycypacji tej prawdziwie wielkiej katastrofy Szoa. To nie preludium ani znak nowoczesnego antysemityzmu, ale jedynie historyczna weduta oglądana z zaangażowaniem, jakie jest udziałem widza muzealnej ekspozycji wobec artefaktów i zmurszałych ekspozatów. W tych metaforycznych okowach temat staje się tożsamy z pamięcią i topologią Zagłady, w której niczym w Lete rozplývają się wszelkie formy pamięci, by ostatecznie zostać unicestwionymi się w nurtach Styksu – tej ostatecznej i rozpoznawalnej żydowskiej śmierci Holokaustu. Tę asekuracyjną mimikrę najlepiej oddaje *Mały pogrom w bufecie kolejowym*<sup>42</sup> (Roman Załuski, 1993), którego akcja rozgrywa się gdzieś na rubieżach Rosji, na małej stacji kolejowej. Jej właściciel przygotowuje parodystyczną biblijną inscenizację, by dowiedzieć się od miejscowej ludności, że przygotowwany jest pogrom. Żydowska rodzina stara się zabawić potencjalnych oprawców komediowym występem. Ostatecznie wszystko okazuje się konfabulacją, jedynie teatralną inscenizacją. Potencjalny pogrom okazuje się tylko sennym koszmarem, który kończy się szczęśliwie na jawie. Była to zatem niezrealizowana zapowiedź mordu. Potyczka. Jakaś nieznacząca bitwa w wielkiej wojnie, w której polegną nazajutrz policzeni w Sześć Milionów. Dlatego te pomniejsze śmierci pozostaną jedynie *Andenken* – wspomnieniem. Żałobną pieśnią niesłyszalną w chórach *requiem*.

<sup>42</sup> Telewizyjna adaptacja sztuki Olega Juriewa.