



Alicja Kisielewska

## Polacy i Żydzi – filmowe wizje wspólnej przeszłości

Przedmiotem refleksji w niniejszym artykule będą różne wizje wspólnej przeszłości Polaków i Żydów w wybranych filmowych adaptacjach literatury polskiej z okresu PRL-u. Zakładając, że film stanowi istotne źródło wyobraźni zbiorowej, spróbuję zastanowić się, jakie obrazy Żydów znajdują się w naszej zbiorowej pamięci. W sposób szczególny przyjrę się adaptacjom polskiej klasyki literackiej z lat siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych XX wieku, takim jak: *Ziemia obiecana* (1974) w reżyserii Andrzeja Wajdy, *Sanatorium pod klepsydrą* (1973) w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa, *Noce i dni* (1975) w reżyserii Jerzego Antczaka i *Austeria* (1982) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Wszystkie wymienione filmy, z wyjątkiem *Austerii*, zostały zrealizowane na podstawie tekstów literackich powstałych przed II wojną światową, a więc w czasie, gdy Żydzi stanowili część polskiego życia społecznego. Wymieniona grupa filmów stanowi interesujące zjawisko także z innego powodu, a mianowicie na początku lat siedemdzie-

siątych XX wieku za sprawą filmowych adaptacji literatury polskiej Żydzi pojawili się na ekranach nie tylko jako bohaterowie powieści Holokaustowych, które dominują w filmie polskim. W swoich rozważaniach pomijam motyw Holocaustu.

Moim celem nie jest interpretacja skomplikowanej historii relacji polsko-żydowskich ani ocena „prawdziwości” filmowych obrazów Żydów, lecz kulturowa refleksja na temat Żydów jako członków polskiego społeczeństwa, na podstawie filmowych wizji zaświadczających o naszej wspólnej historii i kulturze. Polska, nazywana przez Żydów „Polin”, czyli „miejsce, gdzie odpocznę”, przed II wojną światową stanowiła centrum społeczno-kulturalne Żydów, ponieważ to tutaj zamieszkiwała największa społeczność Żydów w Europie. Populacja polskich Żydów liczyła około 3,5 miliona osób. Do połowy XVIII wieku na ziemiach polskich stanowiących unię polsko-litewską osiedliło się ponad 750 tysięcy Żydów, czyli ponad jedna trzecia przedstawicieli tej narodowości na świecie. Losy owego współistnienia były różne. Żydzi stanowili wspólnotę, którą łączyły tradycje religijne i sposób życia, a nie granice państwowe. W związku z tym od połowy XVIII wieku w całej Europie, także na ziemiach polskich, nasilił się proces, który miał doprowadzić do asymilacji Żydów. W połowie XIX wieku, inaczej niż w Europie Zachodniej i Środkowej, na ziemiach polskich proces przekształcenia Żydów w „Polaków wyznania mojżeszowego” się nie powiódł<sup>1</sup>. W okresie powojennym społeczność polskich Żydów liczyła maksymalnie 250–300 tysięcy osób. Obecnie, po trzech falach emigracji, według Antony’ego Polonsky w Polsce żyje około 5 tysięcy Żydów i około 25 tysięcy osób związanych z żydowskim życiem<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. Polonsky, *Tradycje polskich Żydów i w wpływ Holocaustu na ich zmianę*, [w:] *Społeczność żydowska w PRL przed kampanią antysemicką lat 1967–1968 i po niej*, G. Berendt (red.), Warszawa 2009, s. 27.

<sup>2</sup> Tamże, s. 42.

Tematy związane z historią Żydów stały się istotnym elementem historii kina Europy Środkowo-Wschodniej, także kina polskiego, dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, ponieważ wówczas można już było o nich swobodnie mówić. Według Catherine Portuges, za rządów komunistycznych Żydzi zniknęli z ekranów środkowoeuropejskich. Pojawiali się jedynie w filmach o tragicznych doświadczeniach wojny, gdzie występowali w drugoplanowych rolach<sup>3</sup>. W Polsce było jednak nieco inaczej. Żydzi nie zniknęli z ekranów i nie zapomniano żydowskiej historii, w dużej mierze dzięki literaturze. Temat żydowski był drażliwy politycznie i w związku z tym niemożliwy do realizacji w czasach komunistycznych w PRL-u, ale w literaturze polskiej, szczególnie w tekstach klasyki literackiej, Żydzi byli wciąż obecni i nie sposób było ich pominąć w adaptacjach filmowych. Tak więc na początku lat siedemdziesiątych, po ostatniej fali emigracji z 1968 roku, Żydzi zniknęli z polskiego życia społecznego, ale pojawili się na ekranach kin. To jedynie przypadek czy zbieg okoliczności? Niewątpliwie istotny jest tutaj kontekst społeczno-polityczny.

Na początku lat siedemdziesiątych planowa polityka władz dotycząca kina skoncentrowana była na zahamowaniu regresu polskiej kinematografii. W latach 1971–1972 nie zrealizowano planu produkcji filmów fabularnych. Ponadto stale zmniejszała się liczba kin i spadała w nich frekwencja<sup>4</sup>. Było to konsekwencją, między innymi, nieudanego przekształcenia zespołów filmowych w latach 1968–1971 i powierzenia ich kierownictwa osobom spoza kinematografii. Według opracowania Naczelnego Zarządu Kinematografii z 1972 roku, nowo powołane zespoły skoncentrowane były na „po-

<sup>3</sup> M. Haltof, *Kino polskie*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 271.

<sup>4</sup> E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 208.

zyskaniu dla filmu wartościowych materiałów literackich”<sup>5</sup>, ale nie zajmowały się produkcją decydującą o kształcie filmu. Poza tym system cenzorsko-biurokratyczny i związana z nim centralizacja decyzji dotyczących scenariuszy i produkcji przyczyniły się do tego, że powstało wiele słabych filmów. Jednym ze sposobów na „uzdrowienie” polskiej kinematografii miały być adaptacje literatury. Problem braku dobrych materiałów literackich miała także telewizja, która pod nowymi rządami Macieja Szczepańskiego stała się narzędziem propagandy PZPR-owskiej. W dokumencie zatytułowanym *Główne zadania Polskiego Radia i Telewizji* Maciej Szczepański stwierdził, że celem telewizji powinno być: „preferowanie tych wartości literackich i artystycznych, które angażują umysły i uczucia odbiorców na rzecz budownictwa socjalistycznego oraz wpływają na kształtowanie socjalistycznych postaw obywatelskich”<sup>6</sup>. Potwierdzeniem nowej polityki władz telewizji była dyskusja w Radiokomitecie 27 października 1977 roku na temat filmów telewizyjnych oraz roli historii w telewizji. Maciej Szczepański mówił wówczas o potrzebie „tworzenia legendy historii i ukazania ważnych wydarzeń w życiu narodu”<sup>7</sup>. Zalecał w tym celu zrealizowanie, na przykład, serialu o życiu Kazimierza Wielkiego oraz o bitwie pod Grunwaldem. Zgłoszona w trakcie narady przez profesora Łojka propozycja podjęcia w filmie problematyki historii Polski ostatnich dwustu lat, najbardziej interesującej widzów, była nie do zaakceptowania przez władze. Z kolei Janusz Gazda, naczelny redaktor Telewizyjnych Filmów Fabularnych, mówił o tym, jak wielką rolę telewizja przywiązuje do adaptacji klasyki literackiej, takich jak *Noce i dnie*,

<sup>5</sup> Tamże, s. 209.

<sup>6</sup> K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003, s. 115.

<sup>7</sup> Protokoły Prezydium Komitetu i narad Kierownictwa Komitetu, sygn. Arch. 1661/6.

*Lalka*. W podobnym tonie wypowiadał się Janusz Rolicki, dyrektor programowy TVP: „Musimy opracować plan działania, aby podjąć się ekranizacji polskiej literatury, szczególnie klasyki. Istnieje tu szansa sprzedaży za granicą, jak też możliwość wzbudzenia zainteresowania polską literaturą, rozszerzenie ilości jej tłumaczeń”<sup>8</sup>. W niniejszych rozważaniach telewizyjny wątek jest dosyć istotny, ponieważ filmy kinowe dosyć szybko trafiały do telewizji, która zapewniała im wielomilionową widownię. Ponadto, w przypadku adaptacji filmowych klasyki literackiej, często równoległe z filmem fabularnym realizowano serial telewizyjny. Dotyczyło to, na przykład *Nocy i dni* (1977, 12 odc.) i *Ziemi obiecanej* (1978, 4 odc.). Tak więc wyobrażenia zbiorowe dotyczące Żydów były współkształtowane przez kino i telewizję.

Powstałe w latach siedemdziesiątych XX wieku adaptacje filmowe polskiej klasyki literackiej stanowią część planu polityki kulturalnej dotyczącej filmu i literatury jako narzędzi kształtowania świadomości socjalistycznego społeczeństwa. Warto też dodać, że w latach siedemdziesiątych XX wieku dla młodego pokolenia wychowanego w PRL-u Żydzi byli czymś nieznanym i niezrozumiałym. W związku z tym pokazywanie w filmach Żydów jako części polskiego społeczeństwa miało ogromne znaczenie, tym większe, że wiązała się z tym sugestywność wizualna obrazów filmowych. Trudno jednak zakładać, że o to właśnie chodziło decydentom partyjnym. Natomiast dzisiejszemu odbiorcy, w związku z tematyką filmów zrealizowanych po 1989 roku, „temat żydowski” kojarzy się przede wszystkim z Zagładą. Zdaniem Marka Haltofa, w filmach polskich dotyczących polsko-żydowskich relacji Żydów przedstawia się zazwyczaj jako postacie z przeszłości, a historia przedstawiana jest w nich w dwóch wariantach: jako „koszmar”, który chce się jak

<sup>8</sup> Tamże.

najszybciej wymazać z pamięci lub jako „nostalgiczny obrazek”, potwierdzający wielonarodowy charakter przedwojennej Polski<sup>9</sup>. Czy tak jest w rzeczywistości, na to pytanie pozwolą odpowiedzię szczegółowe analizy.

Zakładam, że różne wizje wspólnej przeszłości Polaków i Żydów zawarte w wybranych do analizy filmach: *Noce i dnie*, *Ziemia obiecana*, *Sanatorium pod klepsydrą*, *Austeria* stanowią element szerszego obrazu stosunków polsko-żydowskich. Spróbuję się zastanowić, jakie przestrzenie obecności Żydów w polskim życiu społecznym zostały pokazane w filmach i jakie ich obrazy stały się częścią naszej zbiorowej pamięci. Ale też przyjrzę się sposobom przedstawiania Żydów w polskich filmach. W związku z tym pojawia się problem adaptacji filmowej dzieła literackiego. Nie będą mnie tutaj zajmowały kwestie „wierności” tekstom literackim bądź jej braku w filmach. Natomiast istotne, z mojej perspektywy, są problemy dotyczące zastosowania w filmie innych niż w literaturze środków wyrazu, ale też te związane z adaptacją filmu do innej sytuacji społeczno-politycznej. Warto zaznaczyć, że wszystkie analizowane utwory są filmami historycznymi. Dzięki temu, że pokazywani są w nich Żydzi w dawnej Polsce temat wydawał się władzom PRL-owskim stosunkowo bezpieczny. Warto wziąć tutaj także pod uwagę ogromną popularność omawianych filmów. Na przykład *Noce i dnie* są jednym z najpopularniejszych filmów polskich<sup>10</sup>. Przyjęłam tutaj pewien klucz interpretacyjny, jakim jest miejsce obecności Żydów jako bohaterów filmów w przestrzeni fizycznej, ale też kulturowej.

<sup>9</sup> M. Haltof, dz. cyt. s. 292.

<sup>10</sup> Kinową wersję *Nocy i dni* zobaczyło ponad 22 miliony widzów, <http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/788416,noce-i-dnie-odnowione,id,t.html>, [dostęp 03.11.2015].

## Polska szlachecka

*Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej, powstałe w latach 1931–1934, a także ich filmowa wersja stanowią apologię kultury szlacheckiej, która na oczach ich autorki odchodzi w przeszłość. Akcja powieści i filmu rozpoczyna się w 1883 roku i trwa do wybuchu I wojny światowej, a więc do roku 1914. Reżyser filmu Jerzy Antczak w roku 1974 ma zupełnie inną niż autorka powieści perspektywę czasową. Opowiada o świecie, którego dawno już nie ma. Elżbieta Ostrowska zauważa, że „postać Żyda jest w dyskursie kultury polskiej archetypiczną niemal figurą Obcego, którą cechuje wyraźna odrębność wobec tego wszystkiego, co na poziomie zbiorowej świadomości składa się na mit polskości i charakterystyczny dlań wzór osobowy”<sup>11</sup>. Z tezą tą trudno polemizować, ale owa „obcość” może być różnie rozumiana i przedstawiana w różnym czasie i miejscach.

*Noce i dnie* stanowią utwór, który pozwala zastanowić się nad obecnością Żydów w polskiej kulturze szlacheckiej przełomu XIX i XX wieku. W filmowych *Nocach i dniach* postaci Żydów nie ma zbyt wiele, są one drugoplanowe: Żyd modlący się w karczmie, żydowska kapela grająca na przyjęciu w domu szlacheckim, Żydz uciekający w czasie masowego wojennego exodusu ludzi, rozpoznawalni w tłumie dzięki strojom, ale jedna jest znacząca. Jest nią stary Żyd Szymszel z Kurzy, którego poznajemy już w pierwszej scenie filmu, stanowiącej jego ramę kompozycyjną. Widzimy w niej Barbarę Niechcic (Jadwiga Barańska) jako starą kobietę, uciekającą na furce Żyda Szyszela z ogarniętego wojenną paniką Kalińca. Żyd Szyszel w pewnym sensie towarzyszy głównym bohaterom powieści – Barbarze i Bogumiłowi Niechcicom (Jerzy Bińczycki)

<sup>11</sup> E. Ostrowska, *Obcość podwojona: obrazy kobiet żydowskich w polskim kinie powojennym*, [w:] *Gender – film – media*, E.H. Oleksy, E. Ostrowska (red.), Kraków 2001, s. 134.

przez kilkanaście lat ich życia w Serbinowie. Po raz pierwszy pojawia się przed ich nowym domem jako obwoźny handlarz na furze zaprzężonej w jednego konia i oferuje gospodarzom swoje usługi, na przykład znalezienie mamki do dzieci. Szmyszel z wyglądu odpowiada stereotypowi Żyda, jaki znamy z literatury i z filmów: ma długą brodę, ubrany jest w czarny chałat i takąż czapkę na głowie. Postać Żyda wpisuje się w obowiązujący w świecie przedstawionym *Nocy i dni* dychotomiczny podział na „swoich” i „obcych”. W polskich rodzinach nie przyjmuje się rosyjskich oficerów ani urzędników, a także przedstawicieli innych nacji. Żyd Szmyszel pełni rolę swego rodzaju łącznika rodziny Niechcic z okoliczną ludnością: jest informatorem, posłańcem i może stanowić symboliczną postać „obcego”. Przy czym „obcość” czy może raczej „inność” Żyda Szmyszela wiąże się także z polskim społeczeństwem stanowym i wynika z jego przynależności kastowej, oznaczającej odpowiednie prawa i obowiązki. Żydzi byli wyizolowani, ale podobnie były wyizolowane inne grupy, jak chłopci, mieszczenie, zgodnie z ich statusem. Ogólny porządek ustanawiał bezpieczne dystanse społeczne. Jedną z jego form było oddzielenie fizyczne. Żydzi mieszkali przez wieki w odrębnych dzielnicach miast. Poza tym bardzo wyraziste były różnice zewnętrznego wyglądu Polaków i Żydów oraz wyróżniające ich stroje<sup>12</sup>. O obcości Szmyszela stanowi ubiór oraz sposób mówienia, wpisujące się w stereotyp wyobrażeniowy Żyda funkcjonujący w kulturze popularnej. Ale na tym stereotypowość wizerunku Żyda w *Nocach i dniach* się kończy, ponieważ to Szmyszel pomaga Barbarze w dramatycznym momencie jej życia. Ostatnie sceny filmu pokazują dobitnie zależności obu światów tylko pozornie „obcych” – polskiego i żydowskiego.

<sup>12</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1992, s. 65.



## Polska industrialna

Zupełnie inny wizerunek Żydów przedstawia Andrzej Wajda w *Ziemi obiecanej*, powstałej w 1974 roku na podstawie powieści Władysława Reymonta z roku 1898. Tematem filmu jest przyjaźń trójki bohaterów, którzy chcą zostać łódzkimi fabrykantami: Polaka (Daniel Olbrychski), Niemca (Andrzej Seweryn) i Żyda (Wojciech Pszoniak). Istotny kontekst społeczny, a zarazem niezwykle ekspresyjne tło filmowej wizji Wajdy, stanowi obraz kapitalistycznej Łodzi końca XIX wieku i związany z nim industrializm. Joseph Marcus na podstawie studiów nad XIX-wieczną industrializacją w Polsce stwierdził, że polskie elity szlacheckie traktowały uprzemysłowienie i rodzący się pod koniec XIX wieku polski kapitalizm jako „narodową katastrofę”<sup>13</sup>. Wajda w *Ziemi obiecanej* podejmuje ten problem zderzając ze sobą dwa światy: szlacheckiego, nostalgicznego Kurowa i fabrycznej, nowobogackiej Łodzi. Główny bohater filmu, Karol Borowiecki, pochodzi z Kurowa, ale jego szlacheckie korzenie okazują się przeszkodą w kapitalistycznej Łodzi. Warunkiem sukcesu w Łodzi staje się bowiem wykorzenienie, czyli rezygnacja z własnej tożsamości narodowej, religijnej i poddanie się bezwzględnyemu regułom „dzikiego” kapitalizmu. Wajda pokazuje Łódź i rodzący się w niej kapitalizm jako podstawy kształtowania się nowego typu tożsamości obywateli u progu nowoczesności, zacierającej dawne granice. Wraz z hasłami powszechnej równości, obywatelstwa, przemysłowej, finansowej i technologicznej rewolucji następuje szybki rozpad dawnych wartości, takich jak: uczciwość, lojalność, honor. W nowym, kapitalistycznym świecie wszyscy są „obcy”, nikt tak naprawdę nie jest „u siebie”. W filmowej *Ziemi obiecanej* możemy zobaczyć, w jaki sposób miasto Łódź

<sup>13</sup> Tamże, s. 81.

kształtuje ludzkie osobowości. Wajda pokazał to, między innymi, w monumentalnej sekwencji trzech modlitw: chrześcijańskiej – Polaka, lichwiarza Kaczmarka, Niemca fabrykanta Bucholca i judaistycznej – Żyda bankiera Grünspana, w których widzimy tradycje i religie zamienione w pozbawiony treści rytuał. W filmie Wajdy najbardziej reprezentatywnymi mieszkańcami Łodzi są Żydzi, chociaż i inni: Polacy i Niemcy, którzy chcą w nim coś znaczyć muszą zaakceptować nowe reguły gry. Nowoczesność tworzy wyobcowanie i inne wymiary „obcości” niezwiązane z nacją, religią czy tradycją, a przede wszystkim z sukcesem finansowym, który staje się nowym kryterium podziału na „swoich” i „obcych”. Konstrukcja żydowskich bohaterów z miasta Łodzi: Moryca Welta, Lucy Zucker, Dawida Halperna, bankiera Grünspana najlepiej oddaje specyfikę Łodzi. Jeden z trzech głównych bohaterów filmu, Żyd Moryc Welt, przestał być zewnątrznie „odmienny”, ponieważ ubiera się w sposób europejski, a społeczne wpływy i znaczenie zdobył dzięki zdolnościom zarabiania pieniędzy. Jednak w jednej z pierwszych scen jego przyjaciel, Maks Baum, mówi: „Oj Moryc, Moryc, ty jesteś podły Żydzia!”; chcąc w ten sposób wskazać na takie cechy przyjaciela, jak: spryt, interesowność, skłonność do oszustw, związane ze stereotypem Żyda.

W powieści Reymonta, która ma wymowę antykapitalistyczną i antysemitką, Moryc Welt jest zły moralnie, w imię własnych interesów zdradza Borowieckiego, podobnie zresztą jak drugi jego przyjaciel Niemiec – Maks Baum. W filmie, który powstał w 1974 roku, a więc w erze Gierkowskiej propagandy sukcesu, Moryc Welt jest lojalny wobec swoich kolegów. Reżyser akcentuje walory męskiej przyjaźni, która okazuje się silniejsza niż chęć zysku. Inne postaci Żydów pokazane w *Ziemi obiecanej* takie, jak: Dawid Halpern – żydowski miłośnik Łodzi, bankier Grünspan i Zucker mąż Lucy są łatwo rozpoznawalne, ponieważ ich „odmienność” została zaznaczona poprzez stereotypowy żydowski ubiór: czarne chałaty,

jarmułki, długie brody i pejsy. Ale łączy je coś jeszcze – kult pieniądza. W filmie Wajdy występuje jedna znacząca kobieca żydowska bohaterka. Jest nią piękna Żydówka Lucy Zucker (Kalina Jędrusik), dla której najważniejszą wartością, jak się wydaje, jest seks. Bożena Umińska nazywa ją „typem kochanki z Weiningera” – „samicy ludzkiej”. Jej romans z Borowieckim ma charakter biologiczno-financek. Wajda pokazuje Lucy na tle apokaliptycznych obrazów życia wielkomiejskiego jako element tego zdehumanizowanego świata<sup>14</sup>. Żydzi pokazani w filmie Wajdy stanowią etnicznie, religijnie i kulturowo odrębną grupę, która jest wyizolowana w Łodzi, podobnie jak inne – Polacy czy Niemcy. W *Ziemi obiecanej* Wajdy to jednak Żydzi stanowią najbardziej wyrazisty element kapitalistycznego obrazu Łodzi. Wajda starał się w swoim filmie uniknąć akcentów antysemitycznych, obecnych w powieści Reymonta, ale pomimo tego Żydzi w USA oskarżyli go o antysemityzm, a skutkiem tego jego film nie miał szans w walce o Oscara.

### Żydowskie świąty osobne

W grupie filmowych adaptacji ostatnich dwóch dekad PRL-u są też filmy, które opisują żydowskie świąty osobne, w których to Żydzi są najważniejszym elementem obrazu, a Polacy są jedynie jego dopełnieniem. *Sanatorium pod klepsydrą* (1937) Brunona Schulza i *Austerię* (1966) Juliana Strykowskiego łączy fakt, że oba utwory zostały napisane przez Polaków żydowskiego pochodzenia. Schulz opisywał żydowski świat właściwie poza cezurą czasową, natomiast Strykowski, pierwotnie Pesach Stark, świat miniony, którego był częścią. W obu przypadkach mamy do czynienia z mitologizacją żydowskiej rzeczywistości światów. W prozie Schulza Żydzi stanowią „prywatny mit dzieciństwa”, natomiast Strykowski tworzy mit wschodniogalicyskiego sztetlu.

<sup>14</sup> E. Ostrowska, dz. cyt., s. 137.

Tom opowiadań *Sanatorium pod klepsydrą* został opublikowany w roku 1937. Film pod tym samym tytułem powstał, przede wszystkim, na podstawie opowiadań z II tomu prozy Schulza: *Sanatorium pod klepsydrą*, stanowiącego jego ramę narracyjną i *Wiosny* z 1935 roku, w którym pojawia się motyw markownika i księżniczki Bianki. W filmie *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa zwraca uwagę wyraźna obecność tradycji żydowskiej. Has przywołuje obrazy minionego świata kresowych polsko-żydowskich miasteczek i próbuje odtworzyć mitologiczny Drohobycz Brunona Schulza, w którym ojciec prowadzi sklep, jest w nim także matka, rodzina, znajomi. Reżyser kreuje w tym celu obrazy żydowskiej obyczajowości, folkloru i religijności<sup>15</sup>. W filmowej rzeczywistości Hasa obraz zapomnianego żydowskiego świata przefiltrowany został przez wspomnienia z dzieciństwa. Główny bohater Józef (Jan Nowicki) podróżuje w czasie, który jest nieliniowy, ponieważ ma „boczne odnogi”. Świadczy o tym już pierwsza scena filmu rozgrywająca się w widmowym pociągu, którym Józef jedzie do sanatorium doktora Gotarda, aby odwiedzić ojca. Jadą nim także tradycyjnie ubrani Żydzi, a jeden z nich trzyma zwój Tory. Gdy pociąg się zatrzymuje Józef wysiada i przez stary żydowski cmentarz, o czym świadczą stojące macewy, idzie do sanatorium, w którym odwiedza ojca, choć wie, że ojciec zmarł. Wyjaśnia to doktor Gotard, który w rozmowie z Józefem mówi: „cofnęliśmy czas o pewien interwał”, my tutaj „reaktywujemy czas”. Dzięki temu bohater zabiera nas w oniryczną podróż do krainy przeszłości, stanowiącą wewnętrzną wędrówkę w kierunku wyobrażenia o ojcu. Towarzyszą mu w niej postacie ze snów lub wspomnień, ponieważ jego ojciec żyje dzięki sile pamięci i wyobraźni. Podróż ta stanowi jednocześnie drogę

<sup>15</sup> Por. M. Maron, *Między mitem a historią. Tajemnica filmowego języka «Sanatorium pod klepsydrą» Wojciecha J. Hasa, [w:] Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, T. Lubelski (red.), Kraków 2014, s. 245.

samopoznania. Narrator u Schulza, podobnie jak w filmie, przedstawia wydarzenia z punktu widzenia dziecka, pragnie dotrzeć do genialnej epoki dzieciństwa, w której wszystko jest jeszcze możliwe, zagłębia się w nią we śnie kreując „dzieciństwo powtórzone”. W opowiadaniach, a także w filmie, ma ono konstrukcję marzenia sennego.

Has proponuje widzom podróż w czasie, który dzięki pamięci i wyobraźni przyjmuje formułę czasu alternatywnego. W filmie Hasa czas jest najważniejszy, pokazywany jest on w różnych wymiarach, poprzez materialną przestrzeń. Czas u Hasa jest przemianami i zachowywaniem zarazem, a tym samym, za sprawą pamięci pozwalającej wnikać w czas, jego konstrukcja jest zbliżona do Bergsonowskiego rzeczywistego trwania. Has w *Sanatorium pod klepsydrą* pokazuje podróż przez ukryte kręgi pamięci i życia. Jego bohater zanurza się „w głąb” czasu, w coraz szerszej widziany obszar pamięci indywidualnej, która u swoich podstaw identyfikuje się ze sferą pamięci zbiorowej. Przemieszcza się pomiędzy jedną a drugą płaszczyzną pamięci<sup>16</sup>. Dzięki temu Józef spotyka ojca przypominającego starożytnego patriarchę, który prowadzi sklep. Zdaniem Jerzego Jarzębskiego „handel jest u Schulza czynnością sakralną i głęboko osadzoną w mitologii. Nic dziwnego, że nawet w zaświatach z *Sanatorium pod Klepsydrą* Jakub przede wszystkim odbudowuje swój sklep i kupiecką pozycję. (...) A zatem sklep właśnie jest ośrodkiem prawdziwego życia – poddanego rytmom zarówno natury, jak roku liturgicznego, odbijającego w sobie dwoistość jawy i snu, rzeczywistości i marzenia, codzienności i jej biblijnego, mitologicznego prawzoru<sup>17</sup>. Egzemplaryczna może być tutaj zbiorowa scena handlu w sklepie-synagodze pokazująca uroczystość pożegnania Szabatu (Hawdala), oddzielającą *sacrum* Szabatu od

<sup>16</sup> Tamże, s. 245.

<sup>17</sup> J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 176.

*profanum* nowego tygodnia, wzorowaną na rysunkach Schulza. Sklep, w którym znajduje się tłum kupujących-wiernych, zgodnie z żydowskim pojęciem *sacrum* i *profanum*, przemienia się w synagogę. Abraham Heschel tłumaczy to w ten sposób, że w hebraizmie „dom modlitwy, w którym wierni odprawiają wspólnie modły, mała synagoga pobożnych ludzi czy talmudystów, nie jest miejscem konsekrowanym. (...) Nie jest więc żadnym nietaktem, gdy w tych miejscach mówi się o interesach, spożywa posiłki czy śpi”<sup>18</sup>.

Has wykorzystał w filmie obecne w twórczości Schulza odniesienia do judaizmu, będące tematami tabu po 1968 roku. Stanowiły one świadectwo wpływu tradycji żydowskiej na Schulza, związanej z jego pochodzeniem. Jej elementem jest motyw księgi i komentarza, stanowiące sposób widzenia świata przez Schulza. Wyobrażony ojciec mówi do Józefa: „Księga jest mitem mój synu, wierzymy w nią tylko w młodości” – „są tylko książki”. Kreując wizję „powtórnego dzieciństwa” głównego bohatera Józefa, reżyser przedstawia fragment żydowskiej mitologii zbiorowej, opartej na tradycji judaistycznej, z motywem zagłady Żydów w tle.

Poznanie historii w *Sanatorium pod klepsydrą* Hasa oraz próby jej odczytania następują poprzez pamięć i język obrazów Schulza, przełożony na konkretność obrazów filmowych. Pamięć w filmie Hasa jest wyrazem życia duchowego jednostki, ale też sposobem wgłębiania się w historię. Obrazy stanowią formę refleksji nad czasem i historią, próby dotarcia do jej sensu, poza faktografią, poprzez obrazy. „Oficjalna historia jest niezupełna. Są w niej umyślne luki, długie pauzy i przemilczenia”<sup>19</sup>. Has w filmowej adaptacji *Sanatorium pod klepsydrą* zaproponował odtworzenie nieistniejącego żydowskiego świata z elementami żydowskiej obyczajowości

<sup>18</sup> A. Heschel, *Człowiek nie jest sam*, przeł. K. Wojtkowska-Lipska, Kraków 2001, s. 224.

<sup>19</sup> B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 188.

i religijności, takimi jak: Tora, macewy, synagoga, modlący się Żydzi tworzącymi surrealistyczny pejzaż. Postaci poruszają się w nim jakby we śnie, a czas miesza przeszłość i teraźniejszość, żywych i umarłych. Pokazani w filmie Żydzi przypominają zjawy z nieistniejącego świata. Tak mogli być postrzegani na początku lat siedemdziesiątych XX wieku.

Na początku lat osiemdziesiątych w okresie Solidarnościowej wolności, także twórczej, powstał film *Austeria* (1982) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, na podstawie powieści Juliana Strykowskiego (1966), opowiadający o wymarłym świecie, nieżyjącej już społeczności, jej kulturze, obyczajach, religii. Film ten, jeszcze zanim powstał, miał długą historię. Scenariusz do *Austerii* Kawalerowicz napisał najprawdopodobniej w 1966 roku, ale na skutek wydarzeń światowych, takich jak izraelsko-arabska wojna z 1967 roku i polskich, chodzi tutaj o wydarzenia Marca 1968 roku, plan realizacji filmu musiał być odłożony na wiele lat<sup>20</sup>.

*Austeria* Jerzego Kawalerowicza stanowi inną niż *Sanatorium pod klepsydrą* formę wskrzeszenia żydowskiego świata wschodnio-galicjijskiego sztetlu w przededniu wybuchu I wojny światowej. W Polsce przedwojenny świat żydowski, w którym Żydzi żyją w izolacji w sztetlach, został zmitologizowany<sup>21</sup>. Jerzy Kawalerowicz, polski reżyser ormiańskiego pochodzenia, pamiętał ten świat, ponieważ urodził się i wychował w wielonarodowościowym miasteczku Gwoździec koło Kołomyi, na południowych Kresach Rzeczypospolitej, w którym Żydzi stanowili 60% ludności. Leżało ono niedaleko Stryja, miasteczka z którego pochodził i spędził w nim dzieciństwo Julian Strykowski.

<sup>20</sup> P. Kaniecki, *Austeria na czarnej wodzie. Film Jerzego Kawalerowicza według powieści Juliana Strykowskiego*, [w:] *Od Mickiewicza do Mastowskiej...*, dz. cyt., s. 361.

<sup>21</sup> K. Czerwonogóra, *O doświadczeniach polskich Żydówek*, [w:] *Gender. Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, B. Kowalska, K. Zielińska, B. Koschalka, Kraków 2009, s. 50.

Głównym bohaterem *Austerii* jest stary, mądry Żyd Tag (Franciszek Pieczka), właściciel karczmy, czyli tytułowej austerii, którą prowadzi wraz z rodziną i ukraińską służącą Jewdochą. W dniu wybuchu I wojny światowej karczma Taga staje się swego rodzaju Arką Noego, w której chronią się Żydzi uciekający z pobliskiego miasteczka ogarniętego działaniami wojennymi. Akcja filmu trwa jeden dzień i jedną noc i w tym czasie, w ogromnej kondensacji reżyser stara się pokazać postawy ludzi wobec spraw ostatecznych, a taką jest niewątpliwie wojna. Dzięki temu opowieść Kawalerowicza o ginącej kulturze Żydów polskich nabiera charakteru uniwersalnego. Tytułowa austeria stanowi symbol społeczeństwa i kultury żydowskiej, zarówno świeckiej, jak i religijnej. Karczma Taga szybko zapełnia się uciekinierami. Jest wśród nich młody Bum, który przyniósł martwe ciało swojej ukochanej Asi, która zginęła od zabłąkanej kuli i w rozpaczy siebie obwinia za śmierć dziewczyny, bo to on namówił ją do opuszczenia miasteczka. Przybywają też ojciec i macocha Asi, a także rodzice Buma. Na furmance przyjeżdża cadyk z Żydaczewa, któremu towarzyszy grupa chasydów, a wśród nich najbardziej zaufany cadyka Rudy Josele (Wojciech Pszoniak) oraz ich żony i dzieci. Gdy karczma jest pełna ludzi, kantor zaczyna śpiewać psalmy, a chasydzi zaczynają swój ekstatyczny taniec prowadzący do mistycznego uniesienia. Tag nawołuje do uszanowania zmarłej i przerwania tańca. Tylko on bowiem zdaje sobie sprawę z grozy sytuacji. W tym momencie karczma zamienia się w wizyjną scenę w zatłoczonej synagodze, w której w sądny dzień pojawia się bezbożnik Tag z pościem wieprzowego mięsa i próbuje wadzić się z Bogiem. Jego celem staje się ocalenie żydowskiej społeczności i jej tradycji. Interesującym wątkiem filmu jest zażyłość Taga z katolickim księdzem, będącym jego przyjacielem z dzieciństwa, przyjeżdżającym do austerii bryczką, aby zabrać Żyda, razem z jego synową i wnuczką, i w ten sposób uchronić ich przed kozackim pogromem. Tag jednak się na to nie zgadza, tłumacząc, że w jego domu



są goście, a to dla Żyda jest święte. Ksiądz mówi mu na to: „Ty jesteś inny”, na co odpowiada Tag: „wszyscy Żydzi są podobni do siebie i ja jestem Żyd”. Tymczasem Bum skłania księdza do przewiezienia ciała zmarłej dziewczyny na cmentarz, ale furmanka zostaje zatrzymana przez Kozaków, a Bum oskarżony o morderstwo. Gdy Tag dowiaduje się od księdza, że Rosjanie chcą powiesić Buma, wówczas razem ruszają drogą w kierunku miasta, aby uratować życie chłopcu. Wraz z nastaniem świtu pobożni Żydzi, którzy się obudzili po ekstatycznym nocnym tańcu, biorą rytualną kąpiel w rzece, przerywaną salwami z karabinów maszynowych niosących śmierć. Scena ta stanowi niezwykle atrakcyjny wizualnie obraz, a zarazem metaforę zapowiadanego tragizmu żydowskiego losu, którego symbolem może być czerwona woda w rzece. Zdaniem reżysera „zaginiony świat Żydów polskich długo czekał na utrwalenie w dziele filmowym. Ta oryginalna społeczność, z jej kulturą myślową, filozofią, obyczajowością, niepowtarzalnym urokiem i poezją, zasługiwała na trwałe pomnik w kulturze światowej. Zawsze wydawało mi się, że tylko w Polsce można nakręcić odpowiednio reprezentacyjny film poświęcony tej tematyce. Żyją tu jeszcze ludzie, którzy pamiętają ten zaginiony świat, pracują artyści, którzy mają jeszcze w oczach kształt wizualny zamordowanej cywilizacji, którzy słyszą jeszcze dźwięki i melodie tamtych czasów”<sup>22</sup>. Kawalerowiczowi w *Austerii* się to udało i stworzył niezwykle świat wizualny nieistniejącego już świata rzeczywistego, ale pokazał także, w wątku przyjaźni Taga i księdza, że ludzkie, przyjacielskie więzi bywały silniejsze niż zewnętrzna obcość światów polskiego i żydowskiego.

Przedstawione w *Nocach i dniach, Ziemi obiecanej, Sanatorium pod klepsydrą* i *Austerii* obrazy Żydów stanowią jedynie wybrane

<sup>22</sup> 30. rocznica premiery filmu «Austeria» w reż. Jerzego Kawalerowicza, <http://dzieje.pl/film/30-rocznica-premiery-filmu-austeria-w-rez-jerzego-kawalerowicza>, [dostęp: 29.10.2015].

i przefiltrowane przez wyobraźnię twórczą ich autorów wizerunki. Zaświadczają one o przestrzeniach obecności Żydów w polskim życiu społecznym, a dzięki sugestywności obrazów filmowych i ich popularności tworzą wyobrażenia zbiorowe Polaków. Egzemplaryczne dla naszej zbiorowej wyobraźni są takie wyobrażenia postaci Żydów jak: obwoźny handlarz (Żyd Szymszel z Kurzy), fabrykant (Moryc Welt), bankier (Grünspan), Piękna Żydówka (Lucy Zucker), żydowska Matka (matka Józefa), kupiec (Ojciec Józefa), karczmarz Tag, cadyk, rabin, chasydzi stanowiące dzisiaj ikony popkultury. W omawianych filmach Żydzi przedstawiani są jako postaci z przeszłości, zamieszkujące charakterystyczne dla żydowskich światów przestrzenie i miejsca, których już dzisiaj nie ma, takie jak: żydowski sklep, synagoga, rynek, karczma, fabryka. Ale historie w nich opowiedziane nie stanowią jedynie „nostalgicznego obrazka”, o czym pisał Marek Haltof. Należy mieć świadomość tego, że diasporę żydowską charakteryzuje „historyczna trwałość jej odrębności”, tworząca, według Zygmunta Baumana, podstawę jej poczucia tożsamości, a także „uniwersalna bezdomność Żydów”<sup>23</sup>. Wyrażała się ona w omawianych filmach w „inności” wyglądu, sposobu mówienia, zachowania bohaterów, a także swego rodzaju bezdomności, szczególnie zauważalnej w Polsce w kontekście silnego narodowego przywiązania do ziemi. Ale przedstawione filmowe wizje wspólnej przeszłości Polaków i Żydów pokazują, że nie mogły to być światy całkiem osobne. Natomiast pokazywanie w omawianych filmach Żydów jako figury „Obcego” wynikało, w dużej mierze, z poczucia odrębności i tożsamości Żydów. Aby móc ocenić przedstawione filmowe wizerunki Żydów należy wziąć pod uwagę jeszcze dwa inne istotne czynniki. Omawiane filmy powstały w okresie PRL-u i podlegały cenzurze.

<sup>23</sup> Z. Bauman, dz. cyt., s. 63.