

Iwona Kurz

„Ten obraz jest trochę straszliwy”. Historia pewnego filmu, czyli naród polski twarzą w twarz z Żydem

„Ten obraz jest trochę straszliwy, co nie mija się z ówczesną rzeczywistością, ale jak pomyśle sobie o tym, jaki będzie odbiór widza krajowego i zagranicznego, to zaczynam się nad tym poważnie zastanawiać, bo ten obraz jest trochę zgodny z tym, co mówi się na temat stosunku Polaków do Żydów w czasie wojny. To jest obraz niewesoły i niepochebny dla naszego społeczeństwa”¹.

Ta wypowiedź Krzysztofa Teodora Toeplitza, wygłoszona podczas kolaudacji filmu *Długa noc*² w reżyserii Janusza Nasfetera, wyraża – po części świadomie, jak można sądzić, po części nie – trzy co najmniej kłopoty związane z podejmowaniem tak zwanej kwestii stosunków polsko-żydowskich w dyskursie publicznym w Polsce. Wiążą się one z językiem tej wypowiedzi, wskazaniem potencjalnego odbiorcy przywołanego „obrazu” („widz krajowy i zagraniczny”) oraz zbiorowym podmiotem, który rzekomo ów „obraz” przedstawia (i ocenia).

Zacząć jednak trzeba od tego, że film stanowił szczególną część tego dyskursu. Z jednej strony, tej „najważniejszej ze sztuk” przypisywano moc oddziaływania na masę, a w związku z tym poddawano szczególnej kontroli i presji sprzecznym

¹ Wypowiedź Ob. K[rzysztofa] T[eodora] Toeplitza. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15.VI.67 r. Temat posiedzenia: dyskusja nad filmem pt. „Noc” - zrealizowanym przez reż. Nasfetera w Zespole „Studio”. Przewodniczący - Min. Zaorski.* Archiwum FilMOTEKI Narodowej, A-216, poz. 132, s. 2. K.T. Toeplitz był wówczas członkiem redakcji „Kultury” (warszawskiej); od lat pięćdziesiątych związany z kinematografią polską jako publicysta, współpracownik, a także ekspert – w tym członek Komisji Ocen Scenariuszy i Filmów, rozdzielonej na początku lat sześćdziesiątych na Komisję Ocen Scenariuszy i Komisję Ocen Filmu Fabularnego.

² Ściślej – wówczas film nazywał się jeszcze *Noc*. W trakcie kolaudacji zasugerowano jednak zmianę tytułu, by „niepotrzebnie nie mówiono o jakichś tendencjach w polskiej kinematografii do naśladownictwa Antonioniego” (jego film pod tym samym tytułem był wówczas obecny na polskich ekranach). *Ibidem*, s. 7, wypowiedź red. Szczepańskiego. Chodzi prawdopodobnie o Jana Alfreda Szczepańskiego (Jaszca), wówczas recenzenta filmowego „Trybuny Ludu”.

niekiedy oczekiwań³. Z drugiej – wiążą się z filmem trudności interpretacyjne wynikające z istoty medium wizualnego. Obraz wymyka się jednoznacznemu odczytaniu czy ocenie, co zresztą chętnie wykorzystywali filmowcy prowadzący wojny podjazdowe z cenzurą PRL.

Swój film Janusz Nasfeter⁴ realizował w 1967 r., o czym prasa informowała jeszcze na kilka tygodni przed kolaudacją. Pisano głównie w tonie „filmowcy przyjechali” – o sztucznym śniegu, którego mieszkańcy Wyszogrodu, gdzie realizowano plenery, nie usunęli, choć zapłacono im za to wcześniej⁵, i o gapiach przyglądających się ekipie realizatorskiej. Bardziej podniosłe sugerowano, że to kolejny film o „tematyce okupacyjnej”, przywołujący „dramatyczne wydarzenia związane z martyrologią ludności żydowskiej”⁶, ten trudny „czas próby moralnej”⁷.

Szczególnie interesujący jest artykuł, który wykorzystuje realizację filmu jako pretekst do przedstawienia historii i współczesności Wyszogrodu – interesujący, ponieważ demonstrowa, jak się zdaje, styl dopuszczalnego wówczas odniesienia do losu Żydów podczas okupacji. Autor, niezgodnie zresztą z akcją filmu, w którym tylko jeden bohater jest Żydem, pisze: „po strojach, charakterystyki widać, że chodzi o Żydów, ich okrutny los zgotowany przez hitlerizm”⁸. Autor rekonstruuje historię koegzystencji polsko-żydowskiej: „W tym żydowskim miasteczku na burmistrza wybierano zawsze Polaka. Jego zastępcą był Żyd. Oczywisty dowód taktu i dyplomacji [...]. Hitlerowcy zniszczyli tę [żydowską] dzielnicę miasteczka, ludzie odeszli w krainę cieni”, a ci, którzy przeżyli po wojnie „wyjechali do Ziemi Obiecanej. Pozostał tylko jeden. Stary Frajzynger”. Zaprezentowana została tu w skrócie historia wielu żydowskich miasteczek w Polsce – w tonie odpowiednio podniosłym i odpowiednio bezosobowym.

Ujawnia się tutaj problem braku języka, który adekwatnie nazywałby, a przynajmniej podejmował problematykę relacji polsko-żydowskich w czasie wojny,

³ By bawiąc, wychowywał – ujmując rzecz w skrócie. Najcelniej bodaj pisał o tym Stanisław Barańczak, przywołując w kontekście kultury popularnej w PRL metaforę konia zaprzęgniętego do dwóch wozów (czyli: perswazji i rozrywki). Por. S. Barańczak, *Czerwony sztandar nad dyskoteką*, [w:] tegoż, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Paris 1983.

⁴ Janusz Nasfeter (1920–1984) został właśnie doceniony za *Niekochaną* (1966), kameralny, psychologiczny dramat, w którym młoda Żydówka Noemi (znakomita rola Elżbiety Czyżewskiej) rozpamiętuje – 1 IX 1939 r. – swoją nieszczęśliwą, zaborczą miłość. Z czasem reżyser zaczął być kojarzony z filmami o dzieciach. Nasfeter traktował dramaty swoich bohaterów serio, ukazywał dzieciństwo z niezwykłą subtelnością, ale też przenikliwością, jako czas bolesnych przemian i konfliktów (m.in.: *Kolorowe poręczochy* 1960, *Abel, twój brat* 1970, *Motyle* 1972).

⁵ Notka bez podpisu, „Słowo Polskie”, 13 IV 1967.

⁶ Notka bez podpisu, „Express Ilustrowany”, 14 III 1967.

⁷ Kiedy to „ktoś nie wolny od lęku zdobywa się jednak na to, by ukrywać Żyda. Ktoś inny chce kupić własne życie za jego śmierć”. Alicja Iskierko, *Noc*, „Ekran”, 9 IV 1967.

⁸ Istnieje najwyraźniej rozpoznawalny wygląd „losu żydowskiego”. Bogumił Hołda, *Otwarte karty miasteczka*, „Trybuna Mazowiecka”, 2 IV 1967.

a zwłaszcza ten najbardziej drażliwy temat – w jakim stopniu Polacy pomagali Żydom i w jakiej mierze są współodpowiedzialni za Zagładę. Ta słabość języka, sygnalizowana już w przywołanej na początku wypowiedzi Toeplitza, nie tylko sama w sobie jest objawem niemocy artykulacyjnej, ale stanowi też kluczową przeszkodę w otwartym czy jasnym opisie tej problematyki. Wizualny język filmu będzie zatem zestawiany z tym...

...„co mówi się na temat stosunku Polaków do Żydów w czasie wojny”⁹...

– ale też, jak się o tym mówi. To „jak” słowa Toeplitza odsłaniają mimowiednie. Oto dwadzieścia kilka lat po wojnie rozmówca mówi, jakby nie mówił. Odnosi się wyraźnie do rozpoznania, co do którego ma pewność, że jest podzielane przez pozostałych uczestników spotkania – wszyscy wiedzą, o czym „się mówi” – ale zarazem stroni od jednoznaczności czy dosłowności; nawet w tym zamkniętym gronie wybiera raczej aluzję niż mowę wprost, sprawia wrażenie jakby z trudem formułował myśli¹⁰. Ta poetyka niedomówień, przemilczeń, a nawet sprzeczności, będzie charakteryzowała wiele wypowiedzi dotyczących i tego filmu, i innych dzieł, a także szerzej – poruszanego w nim tematu. W powszechnym odczuciu istnieje najwyraźniej jakaś utajona wiedza społeczeństwa o sobie, wiedza, która jednak nie znajduje artykulacji.

Długa noc, w skrócie, przedstawia wydarzenia jednego dnia i jednej nocy w życiu małego miasteczka, a właściwie w życiu mieszkańców jednego domu. Piekarczykowa (Ryszarda Hanin) opłakuje zmarłego nagle męża; tego dnia ma nastąpić wyprowadzenie zwłok. Wspiera ją córka, Marta (Jolanta Wołłejko), podkochująca się w lokatorze, Korsaku (Józef Duriasz). W domu mieszka jeszcze Katarzyna (Anna Ciepielewska), mężatka z małym dzieckiem; jej męża „zabrali do Lublina na Zamek”. Pod pretekstem pomocy odwiedza ją regularnie szwagier Katjan (Ludwik Pak). Niespodziewanie w miasteczku zostaje ogłoszona godzina policyjna od szóstej wieczorem do południa następnego dnia. Tymczasem Korsak ma zawieźć partyzantom broń, na dodatek ukrywa w swoim pokoju Żyda. Przypadkowe odkrycie uciekiniera przez Martę i Katarzynę wywołuje kłótnię między mieszkańcami domu. Zanim dokonają wyboru, Korsak i Żyd opuszczają dom pod osłoną nocy i odchodzą w kierunku lasu.

⁹ Wszystkie śródtytuły w tekście pochodzą ze stenogramu kolaudacji filmu *Nasfetera*.

¹⁰ Toeplitz kontynuował w podobnym duchu: „W tym sensie boję się wydźwięku tego filmu, bo potwierdza on jeszcze głosy na ten temat, a o tym nieraz mówiło się i nieraz się słyszało, choć nie znaczy to, że w pełnym tego słowa znaczeniu była to prawda, ale wydaje mi się, że jak we wszystkich sprawach, tak i w tej sprawie jest jakiś załączek mitologii, umówienia się co do stosunku społeczeństwa do pewnych problemów, choć według mnie to społeczeństwo było szlachetniejsze w porównaniu z tym, co się o nim mówi. Ten film poprzez swój realizm – i to powiedzmy sobie otwarcie – rozwiewa pewne nasze szlachetne złudzenia”. *Stenogram...*, s. 3.

Kolaudacja filmu odbyła się w kilka dni po zakończonej 11 czerwca wojnie sześciodniowej, w której Izrael pokonał państwa arabskie. Podanie tej daty wystarczy, by zrozumieć, dlaczego *Długa noc* nie mogła – w ówczesnych realiach politycznych – mieć przyjęcia równie ciepłego, choćby nawet z odwołaniem do retoryki przemilczeń, co zapowiedzi tego filmu. Jeszcze chwilę wcześniej mogło się wydawać, że następuje przełom czy przynajmniej rodzaj odwilży w stosunkach polsko-żydowskich. W kwietniu odsłonięto wreszcie, po ponad dwudziestu latach od zakończenia wojny i licznych sporach na temat formy, jaką powinna przyjąć pamięć o Auschwitzu, pomnik w Muzeum KL Auschwitz-Birkenau. Dyskutowano też o książce *Ten jest z ojczyzny mojej* pod redakcją Władysława Bartoszewskiego i Zofii Lewinówny¹¹. W czerwcu jednak, w następstwie „agresji Izraela na państwa arabskie”, Polska w ślad za ZSRR zerwała stosunki dyplomatyczne z Izraelem, a w zakładach pracy rozpoczęto organizowanie wieców potępienia. Za kilka dni, w przemówieniu na Kongresie Związków Zawodowych, Władysław Gomułka będzie przestrzegał przed „piątą kolumną” w Polsce i przypomni, że „każdy obywatel Polski powinien mieć tylko jedną ojczyznę – Polskę Ludową”.

Na przełomie 1967 i 1968 r. przepadło kilka projektów filmowych podejmujących wątki żydowskie: Andrzej Wajda bezskutecznie próbował rozpocząć realizację *Wielkiego Tygodnia* na podstawie książki Jerzego Andrzejewskiego (film powstanie w 1995 r.), Jerzy Kawalerowicz – *Austerii* Juliana Strykowski (zrobi ten film w 1982 r.), a Aleksander Ford – *Korczaka* (ten film powstanie za granicą¹² po tym, jak reżyser opuści Polskę w efekcie antysemitycznej czystki). Film *Nasfetera*, choć w trakcie kolaudacji, a również po niej, sugerowano w nim pewne zmiany, ostatecznie miał wejść do rozpowszechniania. W kolejnych miesiącach w prasie filmowej zapowiadano jego premierę. Ostatecznie jednak po cichu zniknął – i bardzo długo w ogóle nie istniał w świadomości polskich widzów¹³. Po raz pierwszy pokazano go 30 października 1989 r. w Łódzkim Domu Kultury.

Dyskusję podczas kolaudacji filmu *Nasfetera* warto jednak potraktować jako symptom. Tak jej niejawni tryb, jak i kryzysowe okoliczności pokazu pozwalają wyraźnie zobaczyć sprzeczności i pokrętność debaty na temat obrazu stosunków polsko-żydowskich w kulturze powojennej. Jednocześnie sam film w charakterystyczny sposób przekracza dominujące dotąd (a także później) schematy opowiadania o „sprawach Polaków i Żydów”. Chodzi tu o te utwory, które w realistycznej konwencji, wprost – jako główny wątek lub na drugim planie – pokazują los Żydów w czasie wojny i pomoc im (lub jej brak) ze strony Polaków¹⁴.

¹¹ *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939 - 1945*, oprac. W. Bartoszewski, Z. Lewinówna, Kraków 1966.

¹² *Sie Sind Frei, Dr. Korczak*, prod. RFN/Izrael, 1974.

¹³ Janusz Nasfeter twierdził, że film miał wówczas jeden pokaz w Bydgoszczy. Pisze o tym Katarzyna Bielas, *Jeszcze tylko ten film*, „Gazeta Wyborcza” 28 IV 1992. Tytuł artykułu stanowi aluzję do filmu *Jeszcze tylko ten las* (reż. Jan Łomnicki, 1992).

¹⁴ Wiele filmów zrealizowanych po wojnie nawiązuje do historii i miejsca Żydów w kulturze przedwojennej Polski (jak *Ziemia obiecana* Wajdy czy *Zezowate szczęście* Munka), często

Historia tych przedstawień w polskim kinie to katalog problemów. Ramę tego rejestru wyznaczają dwie ekranizacje *Pianisty* Władysława Szpilmana. Zaczyna się od *Miasta nieujarzmionego* (vel *Robinsona Warszawskiego*, 1950) Jerzego Zarzyckiego, który to film wskutek rozlicznych ingerencji cenzury, powstając u zarania centralnie sterowanej kinematografii i stalinowskiej władzy, zatracił jakiegokolwiek podobieństwo do pierwowzoru. Kłopotliwy był z wielu powodów, między innymi ze względu na kontekst powstania warszawskiego. Gdzieś po drodze zgubił się też jednak fakt – istotny, zdawałoby się – że bohater jest Żydem. Przed zarzutami nie uchronił się również *Pianista* Romana Polańskiego (2002), ostatni w polskiej kinematografii film poruszający kwestię polską-żydowską. Reżyser dość wiernie adaptował relację Szpilmana; pojawiły się jednak głosy zwracające uwagę na niestosowność dzieła pokazującego Polaków jako antysemitów, a jednocześnie Niemca w mundurze, który ratuje Żydowi życie.

Wypowiedzi uczestników kolaudacji *Długiej nocy* ujawniają szczególne uwrażliwienie w tej ostatniej kwestii. Rozmówcy, jak już pisałam, nie zawsze w sposób w pełni jasny wyrażają rozmaite obawy, ale wiele z nich dotyczy właśnie obrazu polskiego społeczeństwa. Na przykład Wincenty Kraśko mówi: „propaganda przedstawiała i przedstawia Polaków jako naród, który pomagał mordować Żydów Hitlerowi, mówi się o tym, że w Polsce i w czasie okupacji było antysemitowskie nastawienie”¹⁵. Nie wiadomo, jaka propaganda, ani jak i gdzie „mówi się”. Poetyka niedomówienia wydaje się obowiązująca.

Film w znikomym stopniu jest interpretowany jako autonomiczna wypowiedź artystyczna. Przede wszystkim komisja zwraca uwagę na to, „jak zostanie odebrany”. Fundamentalna kwestia...

...„kogo chcemy tutaj przekonywać”¹⁶...

...wyraźnie odróżnia możliwy odbiór filmu w Polsce i jego możliwy odbiór za granicą. Bardzo to znamienita lektura dzieła – w której jakieś spójne odczytanie tekstu okazuje się drugorzędne wobec potencjalnego „co ludzie powiedzą”. W istocie to właśnie język małomiasteczkowej opinii reguluje debatę publiczną w Polsce, skoro zasadnicze pytanie stawiane filmom podejmującym problematykę żydowską w polskim kinie, to pytanie o to, jak zostaną przyjęte. Oparte zresztą na założeniu, że zostaną przyjęte źle. Rozmówcy wiele uwagi poświęcają przewidywaniu reakcji negatywnych i w istocie zdradzają niechęć do wywoływania jakiegokolwiek debaty. Perspektywa odbioru jest także decydująca tak w kontekście ewentualnych zmian proponowanych w filmie, jak ostatecznej decyzji o dopuszczeniu na ekrany.

uciekając się do jakiejś formy metaforyzacji lub mitologizacji ich losu (na przykład wspomniana *Austeria* czy *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego).

¹⁵ W. Kraśko, *Stenogram...*, s. 21–22. Wincenty Kraśko pełnił wówczas (1960–1971) funkcję kierownika Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR, czyli faktycznie instancji zwierzchniej wobec instytucji kinematograficznej.

¹⁶ *Ibidem*, s. 11.

Równie wielki niepokój budzi potencjalna reakcja na Zachodzie, choć w tym przypadku chodzi przede wszystkim o groźbę wzmocnienia istniejących stereotypów. Toteż, o ile przebieg akcji *Długiej nocy* komentowany jest z pewnym zrozumieniem dla jego prawdopodobieństwa, a nawet uznaniem trafności tego obrazu, to podkreśla się zarazem, że: „to jest prawda jednostkowa, ale jeżeli dodamy do tego to, co mówi się w świecie o polskim społeczeństwie na temat jego stosunku do Żydów w czasie okupacji, to dojdzie się do wniosku, że został zrealizowany film, którego nie należy pokazywać na Zachodzie”¹⁷.

Odbiór filmu w Polsce – mowa tutaj oczywiście o zakładanym odbiorze; kolaudacja jest przestrzenią sugestii i supozycji, ekspresji obaw i nadziei, wielką dyskusją nad tym, co będzie, a także polem realizacji osobistych strategii zależnych od tego, czy rozmówca chce film ocalić, czy wręcz przeciwnie – to sprawa niezwykle subtelna. Film ma przecież zadania wychowawcze, powinien kształtować wyobrażenia i postawy¹⁸. Zarazem jednak wyraźny jest lęk przed reakcją widzów; przedstawiciele władzy nie chcą zostać oskarżeni o potwierdzanie propagandowych tez o antysemityzmie Polaków.

Sytuacja jest patowa: władza nie chce ani rozjątrzać nastrojów społecznych, ani wywoływać przyjaznych uczuć do Żydów (czytaj: współczesnego państwa Izrael). Aleksander Ford, sugerujący, że podobna w duchu i w literze dyskusja jest przedawniona, ponieważ odbyła się dwadzieścia lat wcześniej – w czasie kolaudacji jego *Ulicy Granicznej* (1948) – i okazała się jałowa, zostaje surowo skarcony przez Wincentego Kraśkę: „To nie jest kwestia stara, a kwestia ostatnich dni”¹⁹. Następuje bezpośrednie odwołanie do wydarzeń na Bliskim Wschodzie (od których „trudno abstrahować”). Niestety mają one zły wpływ na polskie społeczeństwo. Wiadomości na temat agresywnej polityki Izraela i podboju świata arabskiego „nie prowadzą do niczego innego, jak do wzbudzenia uczucia antysemityzmu. [...] Kierownictwo Partii jest zaniepokojone tymi antysemickimi nastrojami i stosunkiem narodu polskiego do kwestii Bliskiego Wschodu. Często są wypadki zajmowania stanowiska po stronie Izraela”²⁰.

¹⁷ *Ibidem*, s. 11. Co ciekawe, pojawia się kontekst kina czeskiego – argument, że gorzki w wymowie *Sklep przy głównej ulicy* (1965) został przyjęty na Zachodzie bardzo przychylnie i „zrobił bardzo dobrą robotę dla czeskiego społeczeństwa” (Ford, *Stenogram...*, s. 20). Film w reżyserii Jana Kadara i Elmara Klosa otrzymał Oscara dla filmu nieanglojęzycznego (jako pierwszy film środkowoeuropejski), a grająca główną rolę Ida Kamińska (aktorka warszawskiego Teatru Żydowskiego; wkrótce wyemigruje z Polski) otrzymała nominację do nagrody aktorskiej. Zdaniem ministra Zaorskiego Czesi dają zły przykład, ponieważ przerzucają odpowiedzialność na inne niż niemiecki narody („w żadnym filmie czeskim nie mamy pokazanych hitlerowskich zbrodni czy obozów”, tamże, s. 29) – i stąd być może ich dobre przyjęcie.

¹⁸ K.T. Toeplitz: „Mamy odpowiedzialność moralną wobec naszego społeczeństwa, któremu trzeba byłoby pewne rzeczy tłumaczyć i trzeba byłoby zwalczać przekonanie, że w Polsce jest szalony antysemityzm”. *Stenogram...*, s. 27.

¹⁹ *Ibidem*, s. 21.

²⁰ *Ibidem*, s. 22.

Faktycznie, można się zgodzić z rozmówcą, że „jest się nad czym zastanawiać”, skoro wydarzenia – a w konsekwencji film – mogą jednocześnie wzbudzać i postawy antysemickie, i proizraelskie. Obie są nie na rękę władzy; jak zresztą wszelkie postawy, o ile nie zostaną zinstrumentalizowane – jak stanie się to za chwilę w Polsce.

Zasadnicze wymiary tej dyskusji pozostają jednak niezmiennie, niezależnie od szczególnych okoliczności 1967 r. Nie bez przyczyny Aleksander Ford²¹ przywoływał własne doświadczenie reżyserskie. *Ulicę Graniczną* realizował w innym niedobrym czasie. Był to jeden z pierwszych filmów, które zrealizowano po wojnie; kiedy dopuszczano go do produkcji władze myślały o pogromie kieleckim i postrzegały antagonizm polsko-żydowski jako istniejący i żywy²². Bolesław W. Lewicki, dyrektor artystyczno-programowy Działu Produkcji „Filmu Polskiego”, przy okazji filmu Forda mówił: „nasza wrażliwość jest obecnie uczulona i przypomnienie grzechów z okresu okupacji drażni widza. *Ulica Graniczna* nie będzie odczuta jako film rozrywkowy. Pewne drażliwe zagadnienia należałoby obecnie przemilczeć: dopiero za 10–15 lat można będzie do nich powrócić”²³. Jak wiemy, nawet 10–15 lat okazało się za mało. Lewicki dodawał też, że film przedstawia rzeczywistość okupowanej Polski w duchu „jak sobie mały Moryc wyobraża...”, co stanowiło aluzję nie tylko do faktu, że Ford spędził okupację poza Polską. Głośno wyrażano także wątpliwości dotyczące ewentualnego odbioru filmu przez polską publiczność²⁴.

Podobne dyskusje, jawne i niejawnie, odbyły się w Polsce także przy okazji premier filmów Andrzeja Wajdy: *Samson* (1961), *Korczak* (1990), *Wielki Tydzień* oraz *Pianisty* Polańskiego. W kontekście ich recepcji na Zachodzie (wracającej echem do Polski) pojawiała się charakterystyczna dwubiegunowość: albo film interpretowa-

²¹ Aleksander Ford (1908–1980) przed wojną jeden z założycieli Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” (1930), później Spółdzielni Autorów Filmowych (1935) prowadzących kampanię na rzecz filmu artystycznego w Polsce. W 1943 r. organizował wraz z Jerzym Bossakiem Czołówkę Filmową I Dywizji WP, przekształconą potem w Wytwórnę Filmową WP, której był komendantem. Współorganizator powojennej kinematografii polskiej, pierwszy dyrektor przedsiębiorstwa „Film Polski” (1945–1947). Kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Blok” (1948–1949) i „Studio” (1955–1968). Wykładał w PWSF w Łodzi (1948–1968). Poza *Ulicą Graniczną* zrealizował takie filmy, jak *Piątka z ulicy Barskiej* (1953), *Ósmy dzień tygodnia* (1958, nie dopuszczony do rozpowszechniania) oraz *Krzyżacy* (1960). W 1969 zmuszony do opuszczenia Polski.

²² Okoliczności produkcji i odbioru filmu Forda rekonstruuje Alina Madej, *Na tej ulicy nikt już nie mieszka* [w:] tejsze, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002.

²³ Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej w dn. 1 i 2 czerwca 1948 r., Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. S-587, s. 4. Cyt. za: A. Madej, *op. cit.*, s. 190.

²⁴ Por. też Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej w dniach 1 i 2 czerwca 1948 r. Aneks do artykułu P. Litki, *Polacy i Żydzi w „Ulicy Granicznej”*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29–30. Negatywny kontekst recepcji *Ulicy Granicznej* wiązał się także z wrogim przyjęciem *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej (1948) jako filmu antypolskiego.

no jako pokazujący polski antysemityzm (a zatem z polskiej perspektywy niesprawiedliwy), albo odbierano jako antysemitki (a zatem niesprawiedliwie).

W tym skomplikowanym kontekście – splocie sprzecznych potrzeb i racji ujawnionych w toku dyskusji nad *Długą nocą* – nawet reżyser zmuszony został do zajęcia zdecydowanego stanowiska. Skoro film wzbudza dyskusje czy spory („wywołuje refleksje i niepokoje”), pojawia się kwestia jego wyważenia, pytanie o to, na ile dramat pokazuje prawdę, a na ile ją fałszuje. Znów jednak niekoniecznie musi to zostać wyczytane z samego filmu; w każdym razie nie od rzeczy jest odwołać się do intencji twórcy – te przynajmniej mogą zostać wyrażone jasno. To zapewne strategia konieczna, by przetrwać kolaudację, toteż Nasfeter bije się w piersi: „nie chciałem, żeby na podstawie mego filmu mogły być wyciągane...

...wnioski niekorzystne dla naszego narodu”²⁵.

I w innym miejscu: „Stoję na stanowisku, że o ile istniały takie wypadki, że wydawano Żydów, to były wypadki jednostkowe i nie można ich generalizować”²⁶.

Reżyser porusza zatem czułą strunę, najwyraźniej świadom jądra sporów o postawy Polaków i obowiązującej definicji „prawdy”. W powojennym dyskursie martyrologicznym, w którym cały naród przedstawiano jako ofiarę okupantów, cały naród automatycznie stawał się podmiotem wszelkich dyskusji o wojnie. Wykluczone z tego ujęcia zostawały nieliczne jednostki, zwykle zdrajcy, Polacy jedynie na wpół, folksdojczy, sprzedawczyki i szumowiny. Twórcy filmowi musieli zatem – i czynili to bądź z powodu zewnętrznych nacisków, bądź z własnego poczucia – oddać sprawiedliwość nie swoim bohaterom, ale całemu narodowi.

Wystarczającym argumentem przeciwko dziełu i jego autorowi był zarzut podważania męczeństwa polskiego, a tak bywało interpretowane samo zajmowanie się męczeństwem Żydów. Ofiarą tej swoistej rywalizacji padła właśnie *Ulica Graniczna* pięknie pokazująca bohaterstwo Żydów²⁷. Miało to zresztą swój paradoksalny aspekt, ujawniony w 1957 r., kiedy toczyła się dyskusja na temat *Kanału* przyjętego przez publiczność w Polsce – wyczekującą raczej pomnika niż rozliczenia z doświadczeniem wojennym – z mieszanymi uczuciami. Zbigniew Czeczot-Gawrak wołał przy tej okazji o film „[...] prostujący dotychczasowe zniekształcenia, jakim

²⁵ Nasfeter, *Stenogram...*, s. 16.

²⁶ *Ibidem*, s. 29. Przyłącza się Aleksander Ford, który najwyraźniej próbuje ratować film Nasfetera: „realizm oznacza, że w narodzie polskim były elementy faszystowskie i antysemitki, natomiast to, co przynosi historia, to są elementy świadczące o tym, że naród polski ratował Żydów, że miał do nich stosunek humanitarny, taki stosunek, jaki powinien mieć człowiek do człowieka w rozumieniu socjalizmu” (*ibidem*, s. 33).

²⁷ „Cała tragedia żydowska pokazana jest świetnie i robi wstrząsające wrażenie, bo robiąc ją żydowscy marksiści zapomnieli o marksizmie i robili to ze zwyczajną ludzką miłością. Cała strona polska jest rażąco wypaczona, gdyż robiona jest z niechęcią, zaledwie powściąganą” – pisała na przykład Maria Dąbrowska w swoich *Dziennikach*. Cyt. za: A. Madej, *op. cit.*, s. 193.

(z wyjątkiem *Ulicy Granicznej*) uległy wszystkie nasze filmy mówiące o AK²⁸. Jak się zdaje, recenzentowi chodziło przede wszystkim o ton filmu Forda – wysoki, szlachetny, pełen patosu, dzięki któremu uwzniośla się bohaterów skazanego na klęskę powstania w getcie i kreuje się heroiczną legendę.

Problem zbiorowego podmiotu, wobec którego interpretowano dzieła, pytając „co film mówi o narodzie polskim”, a nie „co film mówi o swoich bohaterach”, prowokował twórców do dwóch odmiennych strategii. Jedna polegała na ucieczce w kameralność. Dramat rozgrywający się pomiędzy dwojgiem czy, lepiej, trojgiem bądź czworgiem bohaterów wydawał się bezpieczniejszy – jak w *Tragarzu pucha* (Warszawa. Rok 5073, reż. Janusz Kijowski, 1992) czy *Daleko od okna* (reż. Jan Jakub Kolski, 2000). Tym bardziej, że ciążył wówczas raczej ku uniwersalizującemu psychologizmowi, zwykle także melodramatowi. Namiętność stawała się istotnym czynnikiem motywującym wybory i decyzje postaci, skutecznie znosząc pytania o wymiar etyczny i w istocie oddalając się, niezależnie od wartości dzieła, od jakiegokolwiek analizy sytuacji okupacyjnej. Psychologiczne i etyczne komplikacje związane z pomocą obcemu (w podwójnym sensie, bo nieznanemu człowiekowi i Żydowi zarazem) przeniesione zostawały w pole erotyczne, niejako usprawiedliwiając wszelką ambiwalencję, chwiejność postaw czy radykalność decyzji (łącznie z donosem). Sytuacja ukrywającego się Żyda/Żydówki natomiast stawała się metaforą zamknięcia, osaczenia, klaustrofobicznego odcięcia od świata.

Drugi model bodaj po raz pierwszy – już na samym początku narracyjnych zmagania z kwestią stosunku do Żydów w polskiej kulturze po wojnie – zastosował Jerzy Andrzejewski. Jego *Wielki Tydzień* powstawał na gorąco, dosłownie w czasie trwania powstania w getcie. Odczytany na Stawisku wobec grupy przyjaciół i literatów (między innymi Jarosława Iwaszkiewicza, Zofii Nałkowskiej, Czesława Miłosza, Ryszarda Matuszewskiego), wywołał ambiwalentne wrażenia. Jeszcze dymiły ruiny getta, a tu pisarz w samozachwycie dla swojej twórczości prezentuje dzieło o tej tragedii, co więcej – angażując wątek osobisty. Świadkowie zgodnie widzieli w bohaterze opowiadania, Janie Maleckim, samego Andrzejewskiego, a w Irenie Lilien jego znajomą, Wandę Wertenstein, i sądzili, że w niechęci do bohaterki, którą dało się w opowiadaniu wyczuć, pobrzmiwa echo osobistej urazy pisarza²⁹.

Ta wersja opowiadania nie zachowała się i tylko z drugiej ręki wiadomo, że w toku tuż powojennych przeróbek Andrzejewski opowiadanie rozbudował, wprowadzając dodatkowe postacie i tym samym rysując mapę zróżnicowanych ideologicznie wyborów Polaków, które nakładały się na mapę konkretnych postaw zajmowanych wobec kłopotliwej Żydówki. Zmian tych podobno dokonał po wpływie Jana Kotta. I tak, opowieść o strachu – jak ją zapamiętali uczestnicy wieczoru w Stawisku – stała się opowieścią o poglądach utożsamianych z faktycznymi postawami. Tak napi-

²⁸ Z. Czeczot-Gawrak, *Film „Kanał”, czyli o odpowiedzialności historycznej*, „Ekran” 1957, nr 9.

²⁹ Sam Andrzejewski zaprzeczał temu, twierdząc, że pierwowzorem Ireny była córka profesora Szymona Aszkenazego.

sany tekst świetnie nadawał się do politycznych rozgrywek, ponieważ „reprezentatywność” była nie tylko i nie tyle „narodowa” (akurat w tej mierze Andrzejewski niespecjalnie oddawał oczekiwaną sprawiedliwość Polakom), co „klasowa”³⁰. Trafnie deklaratywność tej warstwy powieści wychwyciła Anna Sobolewska, zwracając uwagę, że „treści psychiczne są tu raczej *opowiadane*, a nie *ukazywane*”³¹.

Decyzja Andrzejewskiego wiąże się zatem w wyborem, by – skoro tak trzeba – skonstruować wypowiedź, która faktycznie obejmuje podmiot zbiorowy. To właśnie szeroka panorama postaw i idei pociągała Andrzeja Wajdę w opowiadaniu Andrzejewskiego. Przy okazji realizacji *Wielkiego Tygodnia* mówił: „Jerzy Andrzejewski naświetlił różne aspekty polskiego stosunku do płonącego getta, tak obiektywnie przedstawiając sprawy między Polakami a Żydami”³². W znaczący sposób Wajda dodatkowo „obiektywizuje” ten obraz – pokazując osławioną karuzelę na placu Krasieńskich jako użyteczny instrument wywiadowców polskiej armii podziemnej³³. W całym filmie mamy jednak do czynienia z pełnym wachlarzem polskich postaw i różnorodnymi ich motywacjami. Zwracali na to uwagę recenzenci, pisząc na przykład, że Irena – oddzielona od świata swoją wyniosłą i nieco nieobecną postawą – stanowi w istocie „papierek lakmusowy”, który ma „przetestować naród”³⁴.

Podobnie „reprezentatywny” charakter ma *Ulica Graniczna* – tym wyrazistszy, że głównymi bohaterami filmu są dzieci, których postawy odzwierciedlają (a zarazem bezpiecznie upraszczają) poglądy rodziców (również determinowane klasowo). Mamy zatem chłopca-zdrajcę (wstąpił do Hitlerjugend, a jego opiekun, właściciel szynku, podpisał folkslistę), chłopca, który potrzebuje czasu, by zobaczyć w Żydach ludzi (jak jego ojciec, przedwojenny urzędnik i endek, któremu pomógł stary żydowski krawiec) oraz poczciwego syna dorożkarza, który od początku stoi po stronie społeczności żydowskiej. Ta „sprawiedliwość” nie okazała się wystarczająca; zbyt jest symetryczna. Na dodatek film cechuje nierównowaga estetycz-

³⁰ „To jest film o straszliwym kołtuństwie drobnomieszczaństwa” – mówił na przykład tow. [Ryszard] Koniczek podczas kolaudacji *Długiej nocy* (*Stenogram...*, s. 9). W toku dyskusji kilkakrotnie pojawiały się głosy klasowo definiujące polskie postawy. Wincenty Kraśko zauważał „oskarża się środowisko inteligenckie i drobnomieszczańskie, jeżeli chodzi o stosunek do Żydów” (*ibidem*, s. 22; to „oskarża się” jest znamienne, skoro to właśnie partia tak chciała widzieć rozrzut polskich postaw). Przeciwno temu protestował jednak Nasfeter, mówiąc, że zna robotników, którzy wydawali Żydów. Ernest Bryll z kolei zwracał uwagę, że główny, pozytywny bohater to typ „paniczyka”, a prosty, plebejski bohater to „zdecydowany cham” (*ibidem*, s. 5).

³¹ A. Sobolewska, *Polska proza psychologiczna 1945–1950*, Wrocław 1979, zwłaszcza s. 19–21.

³² „W realizacji – Wielki Tydzień”. Rozmowa Andrzeja Wajdy z Wandą Wertenstein, „Kino” 1995, nr 7–8.

³³ Kłopoty z karuzelą rekonstruuje Tomasz Szarota w tekście *Karuzela na placu Krasieńskich. Czy „śmiały się tłumy wesole”? Spór o postawę warszawiaków wobec powstania w getcie*. Zob. tegoż, *Karuzela na placu Krasieńskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Warszawa 2007.

³⁴ M. Malatyńska, *Między winą i rozgrzeszeniem*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 10.

na wynikająca z odmienności tonu, jakim mówi się o Polakach i Żydach. Czytelna metafora „jednego podwórka” czy raczej – by podkreślić wymiar klasowy – „jednej kamienicy” także wzbudzała wątpliwości władzy. „W filmie daje się zauważyć brak odważnego cięcia przez rzeczywistość. Walka społeczeństwa żydowskiego miała charakter masowy. Zacieśnienie problemu ogólnego do ram jednego podwórka jest rzeczą niewłaściwą, gdyż daje sprawie zbyt mały wymiar. Dyrektor Lewicki ma zastrzeżenia co do wysunięcia – obok problemu rasizmu zewnętrznego (niemieckiego) także – rasizmu wewnętrznego, wypływającego z antagonizmu niektórych sfer społeczeństwa polskiego wobec Żydów. Wątpliwe, czy publiczność ustosunkuje się do filmu przychylnie”³⁵.

Zadanie, jakie zatem stoi przed reżyserem filmu o „sprawach Polaków i Żydów” w czasie wojny, to zadanie właściwego wyłożenia racji, jakby film miał być traktatem czy wręcz sądem. Sądem zresztą uprzedzonym: powinien się dokonać z uznaniem podstawowego kryterium, jakim jest oddanie sprawiedliwości całej społeczności, narodowi jako całości, który jako całość właśnie udzielał pomocy ludności żydowskiej.

„Trudność właściwego wypośrodkowania”³⁶, o której pisze – po lekturze *Dziennika* Adama Czerniakowa – Roman Zimand, nie mieści się w dyskursie publicznym. Trudność ta nie wynika bowiem z konieczności jakiejś niekontrowersyjnej syntezy, ale kryje się w niemożności wyważenia racji wynikającej z całkowitej różnicy doświadczeń i perspektyw po obu stronach muru. Jak w przypadku *Pianisty* Romana Polańskiego, którego bohater niezależnie od tego, co go spotyka ze strony Polaków (i Niemców), pozostaje przede wszystkim w swoim cierpieniu i w swoim losie samotny.

Oczywiście *Pianista*, podobnie jak na przykład *Jeszcze tylko ten las* Jana Łomnickiego (1992), także próbuje pokazać w tle „przekrój społeczny” i zróżnicowanie postaw wobec ukrywających się Żydów. Polański szkolnie przypomina nawet podstawowe daty, poczynając od wybuchu wojny 1 września 1939 r. (i dobrze, chwała go za to, niech Zachód wie). Pokazuje zatem akowców pomagających Szpilmanowi, ludzi, którzy go wspierają i którzy się od niego odwracają, ale też Polkę (drobnomieszczankę?), która na widok Żyda rozwrzaskuje się na całą kamienicę. Są także szmalcownicy. Podobny pretekst w filmie Łomnickiego daje długa sekwencja przewożenia małej Rutki pociągiem, kiedy w czasie podróży ujawniają się różne postawy Polaków.

Żydowski bohaterowie filmów mają zwykle świadomość odmienności swoich losów, poczynając od Dawidka, który w ostatniej, przesyconej patosem scenie *Ulicy Granicznej* postanawia przyłączyć się do powstania w getcie, a kończąc na Szpilmanie, oddzielnym tak od swego ludu, jak i tych, którzy mu pomagają. W filmie jednak ta fundamentalna różnica doświadczenia wyraża się przede wszyst-

³⁵ Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej. Aneks do artykułu P. Litki, *op. cit.*, s. 71.

³⁶ R. Zimand, „*W nocy od 12 do 5 rano nie spałem*”. *Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury*, Paryż 1979, s. 27.

kim w wizualnej formie „wyglądu” wywołującego wrażenie obcości. Oczywiście „dobry wygląd” stanowił często kluczowy czynnik pomagający przetrwać osobom pochodzenia żydowskiego po aryjskiej stronie. Długotrwałe ukrywanie się z kolei często wiązało się właśnie z wyglądem „nie-dobrym”. Ten wizualny aspekt ulega jednak wzmocnieniu w kontekście charakterystycznej dla filmu tendencji do (stereo)typizacji, stanowiącej gwarancję skutecznej komunikacji wizualnej.

Ujawnia się w ten sposób dużo głębszy niż polityczne okoliczności problem kultury polskiej. Podczas dyskusji kolaudacyjnej na temat *Długiej nocy* mówił Krzysztof Teodor Toeplitz: „to jest nawet pewna maniera, która mnie się wydaje przerażająca. A więc...”

...ten Żyd z zasady jest odrażającym człowiekiem...

...jest straszliwie sam przerażony, ma odrażający wygląd zewnętrzny i to jest człowiek, który nie budzi innych uczuć poza uczuciem litości, które nie jest uczuciem najszlachetniejszym i wydaje mi się, że taka postać nie apeluje do jakichś podniosłych uczuć czy nastrojów humanistycznych. Obserwując tego bohatera na ekranie, który znajduje się w otoczeniu Polaków, robi on wrażenie straszliwe, tym bardziej że ta jego obecność jest tak bardzo uciążliwa dla otaczających go Polaków. Po prostu ta sama postać nie broni się i przez to możliwość utraty życia przez otoczenie tylko dlatego, aby ratować odrażającego Żyda nabiera innych wymiarów³⁷.

Co to znaczy, że „postać jest odrażająca”? I w zasadzie, dla kogo? Kto to stwierdza i kto odczuwa to właśnie w taki sposób?

Kwestia ta wprost i dotykalnie (wizualnie) pojawia się w każdym w zasadzie z przytoczonych filmów. Albo spotykamy w nim bohaterów wyraźnie przedstawianych jako Żydzi (jak stary krawiec w *Ulicy Granicznej*, który charakteryzowany jest tak przez strój, jak i semicką „typowość”³⁸), albo jako takich rozpoznawanych. W pierwszym wypadku ewentualne uprzedzenia widzów, których symptomem mogą być choćby opinie z kolaudacji, ulegają estetycznemu przypisaniu. Starzec u Forda staje się wcieleniem losu żydowskiego, symbolem ginącego narodu, od początku przedstawianym jako postać pełna godności i wewnętrznej siły. Im bardziej przypomina Żyda, tym mocniej zaprzecza negatywnym stereotypom.

Drugi przypadek – rozpoznania – dużo częściej występuje w kontekście filmów o okupacji. Opisana już reakcja Polki na ukrywającego się Szpilmana, przyglądanie się Irenie w *Wielkim Tygodniu*, natarczywe taksowanie wzrokiem „podejrzanie” wyglądających osób – oceniające ich przynależność etniczną – opisują pierwotną formę stosunku Polaków do Żydów uprzednią wobec pytania o postawy: to rozpo-

³⁷ *Stenogram...*, s. 4. Z Toeplitzem zgodził się Tadeusz Konwicki: „Rzeczywiście Żydzi w naszych filmach są ukazywani często od strony przerażającej i to jeżeli chodzi o ich zewnętrzność” (*ibidem*, s. 8).

³⁸ Ford wracając do dyskusji o *Ulicy Granicznej* przypomina, że przy roli Władysława Godika także mówiono, że „bohater filmu jest odrażający, że nie przyniesie zaszczytu naszej polityce propagandowej” (*ibidem*, s. 19-20).

znanie obcości, często ujawnienie lęku, dopiero potem pojawia się impuls wrogości lub chęć pomocy. W istocie, oczywiście nie wprost, Toeplitz mówi tyle, że trudno wywołać pozytywne uczucia do kogoś, kto wygląda jak Żyd (cóż, ktoś, kto tak nie wygląda, łatwiej sobie radzi bez pomocy). Już tylko krok dzieli publicystę od uznania, że nie chcemy pomagać komuś, kto jest bardzo, na granicy odrazy, „nie nasz”. To kolejny motyw, który można uznać za symptom polskiego stosunku do Żydów (w tym sensie, że nie tylko go opisuje, ale też ujawnia).

W czasie kolaudacji *Długiej nocy* jedną ze scen, które szczególnie raziły komentatorów, był moment, w którym Katarzyna odkrywa ukrywającego się za kotarą Żyda, dosłownie odsłania jego żydowskość, wykrzykując w przerażeniu „Żyda chowa. Śmierć na nas sprowadzi”. Reakcja kobiety ma charakter odruchowy – w jednej chwili dokonuje się rozpoznanie Żyda (które wiąże się z jego „złym” wyglądem), i rozpoznanie związanego z nim strachu. To strach głęboki i atawistyczny; twarz Żyda – twarz Obcego – utożsamiona zostaje ze śmiercią. W centrum swojej diagnozy Nasfeter umieszcza zatem strach, pozwalając potem na obserwację, w jaki sposób jego bohaterowie ów strach będą próbowali przekroczyć. Co ważne, Żyda odkrywa Katarzyna, która od początku jest prezentowana jako uczciwa i odważna kobieta.

W taką sytuację zostaje też wrzucony widz. W pewnym sensie gwałtowna reakcja na okrzyk Katarzyny staje się również jego reakcją. Wspomniana scena to pierwszy moment, w którym widzimy twarz ukrywanego człowieka. Wcześniej pozostaje ona skryta, a Korsak mówi o nim bez wyraźnej identyfikacji (pyta partyzanta, co ma zrobić „z tym? Przyszedeł tydzień temu”), zwraca się do niego per „pan”; w całym filmie zresztą nie poznajemy jego imienia. Konfrontacja z żydowskością jest zatem jednoczesna i w przypadku widza, i bohaterki. W gwałtownej reakcji ujawnia się impuls, który dla reżysera ma znaczenie centralne – dokonuje się rozpoznanie różnicy i ujawnia strach.

Opisuje ten proces Jerzy Andrzejewski, wskazując na strukturalne dla relacji polsko-żydowskich napięcie wzrok – wygląd. *Wielki Tydzień* zaczyna się od przypomnienia: „Malecki dawno nie widział Ireny Lilien”³⁹. Spotkanie jest zatem jednocześnie przedstawieniem dokonany w szczególnym momencie – rozpoczęło się właśnie powstanie w getcie, które ma „coś z widowiska”⁴⁰. Widoczny w oknie palącego się domu w getcie zabity Żyd również przyciąga wzrok, warszawski cwaniak rzuci kobiecie, która widzi za słabo „wyjm sobie pani oko, to może zobaczysz”⁴¹. Opowiadana przez pisarza historia toczy się zatem także na poziomie tego, co tylko *ukazywane* (choć w tym wymiarze ma już charakter „bezklasowy”).

Irena wywołuje w Maleckim uczucie obcości. Obcości, którą z trudem ukrywa i z której tłumaczy się przed sobą. Po części wynika ona z czasu, jaki upłynął od ich ostatniego spotkania, ale przede wszystkim niepewność wywołuje wygląd Ire-

³⁹ J. Andrzejewski, *Wielki Tydzień*, [w:] *Niby gaj. Opowiadania*, Warszawa 1961, s. 225.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 232.

⁴¹ *Ibidem*, s. 244.

ny – budzi on bowiem podejrzenia: „wydała się jeszcze bardziej semicka” i dalej, w chwili, gdy kobieta się boi, „nie trzeba było większej spostrzegawczości, aby wziąć ją teraz za Żydówkę”⁴². Sama Irena, gdy opowiada o ostatnich chwilach życia ojca, mówi, że był to „zupełnie inny człowiek. Wyglądał jak stary, schorowany Żyd, zalękniony Żydek bojący się śmierci”⁴³. Podobnie w rozmowie z gospodarzem domu, Maleckiego uderza jego wygląd „była to twarz semicka, twarz, którą w tym momencie zdradzały oczy, ponad wszelką wątpliwość żydowskie”⁴⁴. Wszystkie te sytuacje paraliżują bohaterów, ponieważ wywołują odczucie obcości, a przez to lęku, i uniemożliwiają działanie – obserwowany jest określany jako inny. Irena biernie patrzyła, jak jej ojciec wtopił się w grupę podobnych do niego Żydów; Malecki milknie, gdy odkrywa tajemnicę Zamoyskiego, musi przełamywać własne opory w udzieleniu pomocy Irenie. Obcość w końcu, widoczna gołym okiem inność, tłumaczy nieporuszenie tłumu obserwatorów powstańczej walki. Inny stwarzany jest w spojrzeniu, które definiuje różnicę. Problem zaczyna się od pytania o stosunek do niej.

Jan Błoński, dokonując analizy wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, przeniósł poetycki obraz Miłosa na całość społeczeństwa⁴⁵. To przeniesienie charakterystyczne dla debaty o polskich winach i zasługach wobec Żydów, właśnie z powodu jej silnego uwikłania w ten zbiorowy kontekst, w tę mowę bez znaczenia, wedle której jednostki zachowywały się różnie, lecz naród zdał egzamin. Błoński – zanim zaproponuje kategorię współwiny i odpowiedzialności moralnej do opisu polskich sumień – rekonstruuje to charakterystyczne uwikłanie i polskiej debaty, i jej uczestników (ten odruch, który odkrywa także u siebie, by się w imieniu narodu tłumaczyć). Zbiorowość, którą opisuje, otwierając nowy wątek w dyskusji o Polakach wobec Żydów, to zbiorowość obarczona „kompleksem bezradnego świadka Zagłady”, jak pisał kilka lat później recenzent *Wielkiego Tygodnia*⁴⁶. I dla której oczywiście obraz bojowców na karuzeli pełnił funkcję terapeutyczną.

Nasfeter ujawnia co innego, operując na dużo głębszym poziomie, i w tym przekraczając utrwalone konwencje pokazywania Polaków wobec Żydów. U niego „biedny Polak” patrzy na Żyda, co w konstrukcji narracyjnej filmu znaczy tyle, że patrzy w twarz śmierci. Nawiązuje w ten sposób oczywiście do sytuacji okupacyjnej i kar, jakie groziły Polakom za pomoc Żydom. Przede wszystkim jednak ustanawia wizualnie żydowskość jako obcość nieprzekraczalną. Spojrzenie rozpoznające Żyda i prowokujące strach (bo coś z „tym” trzeba zrobić) pierwotnie wiąże się z redukcją do inności, ale ostatecznie sięga dużo głębiej, penetruje nieświadome rejestry kultury. Percepcja wzrokowa ustanawia emocje, uruchamia całość kulturową – jej

⁴² *Ibidem*, s. 275.

⁴³ *Ibidem*, s. 270.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 324.

⁴⁵ J. Błoński, *Biedni Polacy patrz na getto*, Kraków 1994 (prwd. „Tygodnik Powszechny” 1987 nr 2).

⁴⁶ T. Sobolewski, *Lęk przestrzeni*, „Gazeta Wyborcza” 26 lutego 1996.

uświadamiane mity i nieświadome lęki, pragnienia i sny⁴⁷. Spojrzenie (na) innego wyzywa na pojedynek: ustanawia „ja” i jednocześnie zmusza do podjęcia działania (by przekroczyć paraliż wywołany tym, co ulega rozpoznaniu).

Nasfeter jednak zatrzymuje swoich bohaterów przed działaniem; to powstrzymanie, być może asekuranckie, w efekcie utwierdza wrażenie psychicznego paraliżu. Zanim mieszkańcy domu podejmą jakąkolwiek decyzję, Korsak wraz z przechowywanym Żydem odejdą w noc, nie chcąc przedłużać napiętej sytuacji i ich narażać. Uczestnicy kolaudacji *Długiej nocy* powoływali się zresztą na to rozwiązanie, sugerując, że przecież nikt w tym filmie ostatecznie Żyda by nie wydał. Pozwala to dyskutantom odejść od analizy filmu, by powrócić na udeptaną ścieżkę obiektywnej prawdy i oceny zbiorowości. Niemal w podsumowaniu kolaudacji zabiera głos minister Tadeusz Zaorski, mówiąc...

...„ja też mam osobiste przeżycia...”

...i uważam, że jest znacznie więcej tych Polaków, którzy oddali swe życie za ratowanie Żydów niż tych, którzy Żydów wydawali”. I tak ministerialne „przeżycia” stają się gwarantem właściwej oceny polskiego narodu.

Wbrew deklaracjom Nasfetera sprawa nie jest jednak tak prosta. Korsak, który jest sprawcą całego zamieszania, jako ten, który przyjął Żyda pod swój dach, wnosi także dodatkowe zagrożenie, ponieważ przechowuje broń dla partyzantów. Zdaniem uczestników kolaudacji, bohater sprawia wrażenie wyobcowanego „z małomiasteczkowego środowiska”. W kilku głosach zwraca się uwagę na jego modny (w latach sześćdziesiątych) biały kożuch i styl współczesnego młodego człowieka. Nasfeter broni decyzji o takiej kreacji artystycznej, tłumacząc, że zależało mu na estetycznym wyróżnieniu bohatera. Zabieg ten okazał się skuteczny, ale ma swoje konsekwencje, na które uczestnicy kolaudacji nie zwrócili uwagi. Jeśli bowiem przyjął argumentację reżysera, a także przyjrzeć się sposobowi, w jaki kreuje swojego bohatera, to wniosek jest surowy: jedyny sprawiedliwy w miasteczku jest nie z tego świata.

Długa noc przedstawia niezwykle sugestywny obraz prowincjonalnego miasta; nie pierwszy i nie ostatni raz Nasfeter wykazuje się umiejętnością stworzenia zagęszczonej, pełnej niepokoju atmosfery z użyciem minimalnych środków artystycznych. Wrażenie realizmu podkreślają zresztą, niekiedy z niechęcią, uczestnicy kolaudacji (niechęć wynika z tego, że im większy realizm, tym mocniejsze oddziaływanie przesłania dzieła). Film otwiera długa sekwencja rozlepiania obwieszceń

⁴⁷ U Andrzejewskiego, a potem u Wajdy to spojrzenie jest także spojrzeniem fascynacji seksualnej. Tak patrzą na Irenę Malecki i Piotrowski. Ujawnia się w tym kontekście jeszcze inny model podświadomego funkcjonowania żydowskości w polskiej kulturze, w szczególnie sposób splecionego z kobiecością – chodzi o fascynującą, ale zarazem degradującą, pierwotną seksualność. Por. na ten temat analizę M. Janion określenia „piękna Żydówka” we wstępie do książki A. Araszkiewicz, *„Wypowiadam Wam moje życie”*. *Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.

na murach domów wyludnionego miasteczka przypominającego kamienny labirynt. Gdy kończą się napisy początkowe filmu, możemy odczytać treść obwieszczenia zakazującego Żydom opuszczania dzielnicy żydowskiej. I mniejszymi literami grożącego śmiercią wszystkim osobom (bez wskazania narodowości), które Żydom udzielią pomocy. Samo miasteczko sprawia wrażenie położonego na uboczu okupacji, ludzie zajmują się swoimi sprawami, jakąś pracą, handlem, żałobą. Czasy są trudne, ale wygląda na to, że można przeżyć, choć widać niepokój, niepewność: „kartki się skończyły, a człowiek jeść musi”, jak zauważa sprzedawca w sklepie spożywczym.

Mimoходом ujawnia się inny aspekt wywrotowości filmu *Nasfetera*, który podczas kolaudacji dostrzegła (a w każdym razie wyraziła) jedynie Wanda Jakubowska. „Widzimy tutaj bierny stosunek części społeczeństwa do spraw okupacji i do spraw żydowskich”⁴⁸, mówiła autorka *Ostatniego etapu* (który pokazywał więziarską zbiorowość Auschwitz jako zorganizowaną i aktywną). Nie pokazywano tak dotąd polskiego społeczeństwa podczas okupacji. Korsak jest wyjątkowy, ponieważ przekracza bierność podwójnie: pomaga Żydowi, ale jest także jedynym bohaterem, który w ogóle zajmuje aktywną postawę (choć też niechętnie). Partyzanci czy inne osoby walczące (mąż Katarzyny) funkcjonują poza światem przedstawionym filmu, podobnie zresztą jak Niemcy. Reżyser konstruuje wszechobecny nastrój strachu – wpływający i na nastroje, i na działania bohaterów, i kulminujący w scenie rozpoznania Żyda – poprzez plotkę („mówi się”), odgłosy strzałów, grę świateł, ale bez widoku samych sprawców.

Cała ta realistyczna kompozycja układa się w całość umożliwiającą także lekturę metaforyczną: w której finałem są dwie sylwetki w ciemności, jasna Korsaka i ciemna Żyda. Biały kozuch mężczyzny, figura wioskowego głupca, który najwięcej wie o Niemcach, trumna oparta o ścianę, rodem z malarstwa Aleksandra Gierymskiego – podobne szczegóły, choć przekonująco wpisują się w plan przedstawienia, ujawniają także drugie dno tej narracji. Decyzja Korsaka, by odejść z domu w noc wraz z Żydem, nie jest sprzeczna z konsekwentnym realizmem filmu. Zarazem jednak otwiera plan symboliczny, w którym nienazwany przybysz żydowskiego pochodzenia nie znajduje miejsca pod polskim dachem. W efekcie także widz nie może się utożsamić z jedynym sprawiedliwym – ten bowiem odchodzi – ani uznać go za reprezentanta narodu. Naród pozostaje w domu.

Katarzyna przy cichym wsparciu Marty broni Żyda. Ta, która dokonała straszliwego rozpoznania po chwili mówi zupełnie inaczej: „Niemcom człowieka chcesz wydać?”. To znamienne podstawienie, w którym utożsamieniu i więzi partykularnej, etnicznej przeciwstawione zostają utożsamienie i więź uniwersalna. Przestraszony Katjan i Piekarczykowa skłaniają się ku wydaniu przybysza. Ich argumenty są tu w dużym stopniu argumentami mniej lub bardziej utajonej dyskusji, jaka toczy się w polskiej kulturze. Piekarczykowa mówi zatem, że „nie będziemy cierpieć za nich”, dodaje też, że „ratować życie to nie grzech. Pan Bóg wybaczy”. Katjan

⁴⁸ *Stenogram...*, s. 12.

z kolei odwołuje się do innego stereotypu: „Na nich przyszedł koniec za to, co uczynili z Chrystusem”.

Odkrycie, że kłótnia jest bezprzedmiotowa, ponieważ Żyd zniknął z domu, nie przynosi uspokojenia. Przeciwnie, ujawnia skrywane dotąd instynkty. Piekarczykówna przeszukuje siennik, na którym spał uciekinier, w poszukiwaniu złota⁴⁹. Kajtjan gwałci swoją szwagierkę⁵⁰. To zakończenie zostało bardzo źle przyjęte przez komisję oceniającą film. Cała sytuacja, pokazywana z perspektywy młodej Marty, stanowi rodzaj jej inicjacji w dorosłość. Dramat dziewczyny, kolejny wymiar interpretacyjny filmu *Nasfetera*, postrzegano jako nieadekwatny wobec skomplikowanej problematyki okupacyjnej, co z niechęcią podsumował minister Zaorski zwracając uwagę, że „zakończenie spycha wszystko w rejon odczuć wewnętrznych”⁵¹.

Dokładnie tam jednak chciał ulokować swój film reżyser – w rejon odczuć wewnętrznych, niekoniecznie uświadamianych i niekoniecznie chcianych (być może nawet wbrew własnym intencjom). W trakcie rozmowy z Korsakiem, kiedy zza drzwi dobiegają odgłosy kłótni mieszkańców decydujących „co z tym zrobić”, Żyd zauważa: „muszą mnie teraz nienawidzić. Ale to strach”. Korsak przyznaje, że „każdy się trochę boi”. „Ja to znam, człowiek jakby nie ten”, dodaje jeszcze usprawiedliwiająco uciekinier. W planie werbalnym zatem strach, zapowiadany niejako od pierwszej sekwencji rozklejania obwieszceń, funkcjonuje niczym uzasadnienie czy wyjaśnienie postaw. Ma ono jednak charakter deklaracyjny; widzieliśmy ludzi, którzy nie umieją sobie z tym strachem poradzić – i widzieliśmy też dewastujące skutki tego strachu, które trwają, przeradzając się w agresję, niezależnie od tego, że zniknęła jego przyczyna⁵². Dodać można, że to strach, którego się nie wybacza tym, którzy są jego przyczyną.

Złączone przeżyciami Marta i Katarzyna chcą już jedynie, „żeby ta noc się skończyła”. Jednak konsekwencje wydarzeń w małym miasteczku będą trwały – ta noc ciągle nie ma końca. Film *Nasfetera* jest spójną opowieścią o paraliżującym strachu przed śmiercią i odczuciu obcości wobec innego. Nie przestaje jednak na tym, ponieważ pokazuje także moment po, kiedy z tego nieprzekrozonego strachu zrodziła się agresja i wina. Ten splot emocji zostanie następnie przykryty językiem przemilczeń i niedomówień. Jednak nieprzyjęci pod dach przybysze wracają

⁴⁹ „Tego rodzaju postępek nie leży absolutnie w psychologii tej kobiety” mówił na przykład minister Zaorski (*Stenogram...*, s. 30).

⁵⁰ Ta scena wzbudziła wiele komentarzy: „Chwilami mamy w tym filmie sceny przypominające nam filmy szwedzkie, a nawet taka scena gwałtu nie jest aż tak ważna, biorąc pod uwagę wszystko, co zdarzyło się w czasie okupacji”, mówił Ernest Bryll (*Stenogram...*, s. 5). Dyr. Pastuszko: „nie sądzę, żeby taki odbiór wizualny był potrzebny w filmie tego gatunku, chyba że chcemy hołdować tendencjom kina rozrywkowego” (*ibidem*, s. 14).

⁵¹ *Stenogram...*, s. 31.

⁵² Odmienne spojrzenie na problem konsekwencji doświadczeń wojennych proponuje Krzysztof Kieślowski. W *Dekalogu, Osiem* (1988) pokazuje Żydówkę (Teresa Marczevska), która dzięki polskiej pomocy przeżyła wojnę jako mała dziewczynka, ale do dziś boryka się z odczuciem bezradności i wynikającego z niej upokorzenia.

- niczym Mickiewiczowski upiór. W recenzji z *Wielkiego Tygodnia* Wajdy pisanej w okolicach Wielkanocy 1996 r. Piotr Wojciechowski zadał wprost to pytanie: „A gdyby zapukała teraz ta Żydówka?”⁵³. I przewidywał: „Za rok telewizja wprowadzi w Wielkim Tygodniu tę elegancką i egzaltowaną Żydówkę do wszystkich polskich rodzin. [...] I każdy biały obrus pokryje się znaczkami sadzy, jakie leciały z nieba w 1943 roku”.

Słowa kluczowe

relacje polsko-żydowskie, obraz Zagłady w filmie, pamięć wizualna

Abstract

The article is an analysis of Janusz Nasfeter's film, *Długa noc [A Long Night]* (1967), and the discussion during the producer's screening in June 1967, concerning the film's merit and approving its distribution. Both the subject matter of the film (helping a Jew hiding in a Polish home during the occupation) and the circumstances of its producer's screening (several days after the Israeli victory in the Six-Day War) enable it to be seen as a model: the film itself and its reception are largely characteristic of the Polish memory and attitudes to the Jews during the war, its forms of expression in Polish film, and the language of public debate on this issue.

Key words

Polish-Jewish relations, representation of the Holocaust in film, visual memory

⁵³ P. Wojciechowski, *Rekolekcje w skansenie. Jeszcze o Wielkim Tygodniu*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 12.