

W butach po nieboszczyku Lautmannie

Ukryta perspektywa *Sklepu przy głównej ulicy*
Kadára i Klosa

IWONA SOWIŃSKA

Filmu Jána Kadára i Elmara Klosa (1965) nie trzeba dziś odkrywać, przypominać ani dowartościowywać. Od marca 1989 r., kiedy to – kilka miesięcy przed aksamitną rewolucją – po dwudziestu latach został zdjęty z półki i ponownie udostępniony, stale przybywa poświęconych mu tekstów świadczących o niesłabnącej sile jego oddziaływania.

Kwestia jego pierwowzoru literackiego wciąż jednak wywołuje nieporozumienia. Ich źródłem jest dezorientująca czołówka filmu, z której wynika jednoznacznie, że powstał on według noweli Ladislava Grosmana *Sklep przy głównej ulicy* (w napisach czołowych tytuł ten jest podany dwukrotnie: raz jako tytuł noweli, a powtórnie – jako tytuł filmu). Problem w tym, że gdy Grosman, Kadár i Klos pracowali nad scenariuszem, pod którym podpisali się następnie jako trzej współautorzy, nowela sygnowana wyłącznie nazwiskiem Grosmana jeszcze nie istniała. Pisarz pracował nad wspólnym scenariuszem i nad własną nowelą albo równocześnie¹, albo nawet – jak sam twierdził po latach – najpierw został ukończony scenariusz, a dopiero potem nowela². Zatem to nie ona stanowiła punkt wyjścia. Co rzeczywiście nim było – nie jest zagadką, więc wydaje się, że popełniany czasem błąd starczyłoby tylko sprostować. Warto jednak zatrzymać się przy mało znanym pierwowzorze filmu. Dla bohatera opowiadania zobowiązaniem jest po prostu drugi człowiek. Dla bohatera filmu – tylko człowiek konkretny, bliski. W tym wyraża się maksymalizm etyczny opowiadania i trzeźwy realizm filmu. Gdyby jeszcze ów realizm wytrzymał próbę, film pozostałby pocziwym apelem o przyzwoitość na co dzień, solidarność, ufundowane na empatii braterstwo. Przemawiałby do naszego „rozumu moralnego”, co znaczy, że zakładałby jego istnienie i nieprzerwane funkcjonowanie, któremu nic nie jest w stanie poważnie zagrozić. A to oznaczałoby, że nie przekroczyłyby krawędzi, poza którą dopiero rozpościera się doświadczenie Holokaustu. Ale realizm tej próbie nie sprostał.

Film *Sklep przy głównej ulicy* odczytuje się zwykle jako przestrożę przed iluzorycznym komfortem niereagowania na zło. Nic dodać, nic ująć. W cieniu tej opowieści skrywa się jednak inna: o człowieku, który porzuca swą dysfunkcyjną rodzinę i zakłada nową. Nie dosłownie, ale symbolicznie. Spotkanie ze starą Żydówką otwiera przed bohaterem niedostępną mu wcześniej perspektywę, uchyla drzwi, których progu formalnie nie przekroczy – nie ożeni się ani nie zmieni wyznania – lecz w jakimś sensie wskazaną drogę przebędzie do samego końca.

Pierwowzór i jego pochodne

Film *Sklep przy głównej ulicy* jest adaptacją krótkiego opowiadania Ladislava Grosmana *Pulapka*. Nigdy nie przełożono go ze słowackiego na polski, a niewykluczone, że również na żaden inny język poza czeskim. Nie wiadomo, kiedy dokładnie Grosman je ukończył. Jan Kadár mylił się, twierdząc, że przed ich spotkaniem autor pisał tylko do szuflady; w rzeczywistości od 1955 r. publikował w prasie drobiazgi³, lecz akurat to opowiadanie rozsądnie zachował dla siebie. Zapewne powstało ono najpóźniej w 1960 r., a ukazało się drukiem w kwietniowym numerze miesięcznika literackiego „Plamen” w 1962 r., w czeskim przekładzie Gabriela Lauba (słowacki oryginał nie doczekał się publikacji)⁴.

Maszynopis *Pulapki* trafił w ręce Kadára i Klosa za pośrednictwem pisarza i scenarzysty Arnošta Lustiga prawdopodobnie w roku 1960 lub następnym⁵. Reżyserzy przyszłego filmu i Grosman przystąpili do pracy nad scenariuszem, która z przerwami zajęła im aż trzy lata; gotowy scenariusz złożyli dopiero w październiku 1963 r., a scenopis – w kwietniu 1964⁶.

W tym samym miesiącu w miesięczniku teatralnym „Divadlo” ukazał się tekst Grosmana *Sklep przy głównej ulicy*, anonsowany jako „scenariusz literacki” (*literární scenář*), co w polskiej terminologii stanowi odpowiednik noweli filmowej, czyli niewielkiego utworu prozą w istocie niebędącego scenariuszem, pozostającego jednak w jakimś związku z projektowanym lub już zrealizowanym filmem⁷. W 1965 r. – czyli w roku premiery filmu – wyszła niewielka książka Ladislava Grosmana pod tym samym tytułem⁸. Różnice między książką a wcześniejszą o rok nowelą filmową („scenariuszem literackim”) są kosmetyczne i polegają jedynie na pominięciu numeracji scen oraz usunięciu pojedynczych zdań. Można więc uznać, że tekst praktycznie został ukończony przed kwietniem 1964 r., choć w postaci książki – tej właśnie, która bywa błędnie uważana za pierwowzór literacki filmu – ukazał się dopiero rok później.

Istniał jeszcze rzeczywisty, roboczy, nieprzeznaczony do publikacji scenariusz filmu, wspólne dzieło Grosmana, Kadára i Klosa (z dialogami Arnošta Lustiga), złożony przez nich w macierzystym zespole Feix-Brož, działającym w barrandovskiej wytwórni. Odbiegał on od noweli filmowej („scenariusza literackiego”) Grosmana, opublikowanej w miesięczniku „Divadlo”; gdyby nie odbiegał, Grosman nie mógłby figurować jako jej jedyny autor.

Niewielkie opowiadanie *Pulapka* dało więc początek kilku tekstom i filmowi będącemu jego adaptacją. Opowiadania, nie zaś noweli (ani książki) *Sklep przy głównej ulicy*. Nowelę i jej książkowe wydanie również należałoby uznać za adaptację *Pulapki* – oboczną, „przyfilmową”, ukierunkowaną przez projektowany film i mającą satysfakcjonować czytelnika, czego nie wymaga się od scenariuszy.

Opowiadanie *Pulapka* – spotkanie z obcością

W oryginalnym opowiadaniu są napisane właściwie tylko trzy sceny późniejszego filmu, wyjaśniał Ján Kadár⁹. Sens tej informacji nie jest całkiem jasny. Można ją rozumieć tak, że opowiadanie *Pulapka* było lakoniczne i stanowiło jedynie wyjściowy impuls dla większej narracji. Albo tak, że w scenariuszu wykorzystano tylko trzy sceny, rezygnując z reszty.

Obydwa rozumienia sugerują, że film niewiele zawdzięcza pierwowzorowi literackiemu. Tymczasem jest przeciwnie: opowiadanie Grosmana składa się z czterech – nie trzech – nierównych rozmiarami epizodów i wszystkie zostały wykorzystane niemal w całości, z pominięciem kilku nieistotnych szczegółów.

W pierwszym epizodzie główny bohater, skromny stolarz Tono Brtko, otrzymuje dokument, na mocy którego ma przejąć sklep żydowskiej właścicielki. W drugim udaje się do sklepu z zamiarem wyegzekwowania swych uprawnień. Epizod trzeci enigmatycznie sygnalizuje rosnący niepokój bohatera. Tłem czwartej i ostatniej odsłony jest spędzenie miejscowych Żydów na główny plac miasta, skąd zostaną deportowani. Nie ma wśród nich właścicielki sklepu, która nie otrzymała wezwania. Brtko nie może się zdecydować, czy się jej pozbyć, czy ją ratować. Postanowiwszy w końcu ukryć kobietę, nieumyślnie powoduje jej śmierć, a następnie popełnia samobójstwo.

Można by więc stwierdzić, że opowiadanie *Pulapka* dostarczyło filmowi struktury fabularnej, szkieletu, punktów wyjścia i dojścia, gdyby nie to, że wszystkie użyte tu określenia, jak również inne, jakich dałoby się użyć w ich miejsce, dysonują z fantasmagoryczną konsystencją pierwowzoru literackiego. W filmie został on przyobleczony w „ciało” historycznego i socjopolitycznego konkrety, głosów i fizyczności aktorów, architektury i obyczajowości prowincjonalnego miasteczka we wschodniej Słowacji za niesławnych rządów księdza Tiso. Mimo to nadal wyczuwa się w nim źródłowość tej niepokojącej opowieści z pogranicza groteski i tragedii, której historyczno-geograficzne parametry są drugorzędne i wymienne.

Głównego bohatera *Pulapki*, Antona Brtko, poznajemy w czwartkowy wieczór, gdy rozkoszuje się moczeniem nóg w miednicy. Stara się nie słyszeć jazgotu swojej żony Eweliny (*Każdy wie, że starczy tylko głębę otworzyć, pozdrowić „Na straż!”*¹⁰, *wystawić rękę – a nasypią ci do niej żydowskiego złota*, s. 66¹¹) i wraca myślami do zdarzeń mijającego dnia, do widoku drewnianego monumentu z napisem: „Za Boga życie – za naród wolność”, wznoszonego właśnie na miejskim rynku. Jest rozgoryczony, że nikt nie zaproponował mu pracy na budowie, chociaż jest cieślą i stolarzem. Rozmyślenia przerywa mu nadejście nieoczekiwanych gości: jego szwagra Markusa Kolkockiego, miejscowego komendanta faszystowskiej Gwardii Hlinki, z żoną. Przyszli, by się pojednać i puścić w niepamięć dawne nieporozumienia (oszukali Brtków przy podziale spadku), a dowodem wielkoduszności szwagra ma być urzędowe pismo poświadczające prawo Tono Brtko do sklepu wdowy Rozalii Lautmanovej (tak brzmi jej nazwisko w opowiadaniu, w późniejszej noweli i filmie przybędzie mu drugie „n” – Lautmannová). Alkohol leje się strumieniami i rozwiązuje języki, Tono wali się na podłogę i wymiotuje: *Uniósł się na łokciach i wpatrywał się w kalużę przed sobą, (...) pewnie w jej mętym lusterku odbijał mu się świat* (s. 70). Stan pijanego do nieprzytomności szwagra powstrzymuje Kolkockiego od uroczystego wręczenia mu dekretu aryzyacyjnego, ale Ewelina niecierpliwie wyrywa mu dokument i na klęczkach obcałowuje jego owłosione ręce.

W tej pierwszej, długiej i orgiastycznej części, naszpikowanej szczegółami obyczajowymi (czy raczej nieobyczajnymi), wśród pijackich śpiewów i awantur pograżamy się w domowym piekle. Biesiadnikami kierują chciwość i strach (Kolkocký też się boi – że spotka go kara za tolerowanie w kręgu bliskiej rodziny kogoś, kto nie wstąpił do Gwardii Hlinki i nie włącza się w marsz narodu ku nowej Europie), nieufność i pogarda.

Na początku drugiej części opowiadania Brtko, wytrzeźwiawszy, z dokumentem w kieszeni udaje się w piątek rano do przyznanego mu w majestacie prawa sklepu przy głównej ulicy. Osobliwy pod względem składni szyld, wiszący nad sklepem Rozalii Lautmanovej, określa właścicielkę poprzez to, kim niegdyś była i to, co w jej sklepie dało się kiedyś kupić: „Rozalia Lautmanová, wdowa, koronki, wstążki, guziki”. Mąż nieboszczyk należy do przeszłości, tak jak artykuły pasmanteryjne, po których zostały prawie puste pudełka. I jak sama wdowa, wymieniona na szyldzie jakby należała do asortymentu. Klienci zaglądają tu rzadko. Lautmanová spędza dnie za ladą jedynie z nawyku, głównie drzemiąc, a utrzymuje się z datków bogatszych Żydów troszczących się o nią w odruchu solidarności.

Brtko spodziewał się zabrać z wartkim nurtem przemian własnościowych, a znalazł się w martwej „odnodze czasu”. Przeczuwa to, ledwo przekroczył próg. *Chwilę trwało, aż w ciemnym sklepie Tono Brtko dostrzegł siedzącą za kontuarem skuloną staruszkę. Zrobił krok i wydawało mu się, że obudził śpiącą sowę; coś nieruchawego drgnęło z trzeszczeniem* (s. 70). Stara kobieta nie jest pewna, czy z półsnu wytrącił ją ból powykęcanych przez reumatyzm stawów, czy czyjaś obecność. Jest głucha, zdana na zgadywanie z ruchu warg; ponieważ niedowidzi, nie może przeczytać rozporządzenia o aryżacji jej sklepu, zresztą i tak nie zrozumiałaby tego nowego słowa. Ponadto – w zasadzie – nie mówi; w całym opowiadaniu wypowiada zaledwie trzy zdania, zawsze mylnie interpretując sytuację. Z przemowy gościa (informującej, że został aryżatorem jej sklepu – proceder odbierania majątku żydowskim właścicielom nazywano „aryżacją”) potrafi wyłowić tylko wielokrotnie powracającą głoskę „i”, więc wyciąga resztki guzików: *To wszystko, co mam – usprawiedliwia się przed domniemanym klientem. Ów brak komunikacji sprawia, że zdezorientowanemu aryżatorowi sytuacja wymyka się z rąk. Powoli dociera do niego w s o b n o ś ć zwróconej w przeszłość egzystencji Lautmanovej. Przeczuwa, że sklep już od dawna nie prosperuje, a obawy te potwierdza Imrich Kucharský, przyjaciel wdowy, który jak w każdy piątek przyniósł jej rybę na szabas. Brtko rozejrzył się po sklepie. Puste półki, kartonowe pudła, zaduch, mrok, stara głucha Żydówka... Kucharský chyba go nie zwodzi, choć z drugiej strony – nikt nie wie, co mówi serio, a co żartem* (s. 71). Chcąc oszczędzić swojej podopiecznej niepokoju, Kucharský serdecznie bierze w objęcia intruza, jakby od dawna go wyczekiwał, i nakłania Brtko do udawania przed nią jej pomocnika, obiecując mu za tę przysługę sekretne cotygodniowe wynagrodzenie od gminy żydowskiej. *Będiesz mi synem* (s. 72), deklaruje Lautmanová, niezdolna do przejrzenia tej maskarady. Powątpiewanie Brtko w przynależność Lautmanovej do świata żywych nasuwa mu skojarzenia tanatologiczne. Owłosiona brodawka nad lewym kąciem jej ust przypomina mu martwego pająka. W dniu deportacji roi sobie, coraz bardziej pijany (Brtko metodycznie upija się w obu skrajnych epizodach opowiadania), że dla wdowy zostanie podstawiony specjalny powóz, lecz ona zorientuje się, że to nie powóz, a trumna; spekuluje, że nie wezwano jej do transportu, bo może nie figuruje już w ewidencji żyjących; gdy w końcu wepchnie ją do komórki, sparaliżuje go strach, że „jego Żydówka” zaraz ukaże mu się w białej koszuli, jak upiór.

Żydówka, kobieta, i to stara, dotknięta głuchotą, ledwo widząca, pogrążona w półletargu monada. Obcość wcielona? Niemal idea obcości. Lautmanová nie wykazuje się przymiotami, które w sposób naturalny uzasadniałyby odruch współczucia i skłaniały do pośpieszenia jej z pomocą. Nie dopuszcza do zawarcia

transakcji emocjonalnej opartej na zasadzie wzajemności. Nie ma nic do zaoferowania, za nic się nie odwdzięczy, pozostaje indyferentna; jej uprzejme gesty są kierowane nie do Brtka, aryzatora, lecz do kogoś, za kogo mylnie go bierze. Ona tylko jest, choć jakby już gdzie indziej. To przecież wystarczy – nie od razu wprawdzie, ale kiedyś wystarczy, by Brtko odczuł zobowiązanie, by wpisał to spotkanie w horyzont etyczny. Strukturą głęboką tej kluczowej dla całego opowiadania sceny jest spotkanie z radykalną obcością; pasmo komicznych omyłek to tylko kamuflaż.

Mija ponad tydzień. W tym miejscu opowieści, w którym oczekiwaliśmy od narratora sprawozdania z dalszego rozwoju wypadków, może doniesień o rodzącej się między aryzatorem a Żydówką niełatwej sympatii, na co po cichu liczymy – spotyka nas zawód. W krótkim interludium składającym się z kilku akapitów, które oddzielają zaimprovizowaną przez Kucharskiego scenę kordialnego powitania nowego „pomocnika” od dramatycznych wydarzeń następnej soboty, gdy Żydzi gromadzą się na rynku w oczekiwaniu na transport, o Lautmanovej w ogóle nie ma mowy, jakkolwiek to ona jest przyczyną rosnącej konfuzji Brtka: *ocknął się w pulapce własnej głupoty. A najgorsze, że to nawet nie była chciwość, przecież nie marzył o bogactwie, to raczej strach, aby przed innymi nie wyjść na tchórza* (s. 72). Zamęt, w jakim się pogrąża, nie jest natury moralnej: czuje się zastraszony i ośmieszony.

Ta partia tekstu ma charakter retardacji, zastępuje to, co powinno pojawić się w tym miejscu, o ile finałowe samobójstwo Brtka miało być przekonująco umotywowane psychologicznie. Zabił, to fakt, ale przez przypadek. Można żyć z takim brzemieniem, zwłaszcza gdy dylematy moralne umie się trzymać na dystans, a Tono Brtko to potrafi. Jednak domniemane inne powody jego samobójstwa zostają w opowiadaniu pominięte. Jakby potoczne kategorie więzi, bliskości i empatii były całkowicie nieadekwatne wobec tego, co od piątku do soboty następnego tygodnia wydarzyło się wewnątrz sklepu, twarzą w twarz z Lautmanową. Empatią można wyjaśnić jedynie stosunek bohatera do rozwoju sytuacji na zewnątrz, na rynku, gdzie w sobotni poranek gromadzą się Żydzi. Tono Brtko, rozpoznając w falującej masie twarze sąsiadów, śledzi wypadki zza oszklonych drzwi. *Przeraża go widok żółto oznakowanych tłumów ludzi powłóczących nogami i drepczących dzieci. Jak gdyby sam błędził po omacku w potwornym nurcie milczących szeregów, torował sobie drogę w tumanach kurzu i rozpaczy, wiedząc z góry, że nie ma ucieczki* (s. 74). Jego ból jest bólem po – na razie tylko przeczuwanej – stracie osób jakoś mu bliskich, wśród których wiódł przyzwoite życie, polegające na okazywaniu i doświadczaniu powszedniej wzajemności, przyjaźni, pomocy. Wstrząs, jaki staje się jego udziałem, nie ma przecież bezpośrednich konsekwencji. Brtko nie wmiesza się w tłum i nie pójdzie na śmierć; potrafi nawet odsunąć od siebie dęzące przeczcucie, że takie jest przeznaczenie deportowanych.

Zareaguje natomiast – ale poniewczasie – na to, że nie sprostał zobowiązaniu bardziej fundamentalnemu, bo bezinteresownemu, wobec bezbronnej Żydówki. *Relacja międzyludzka – mówi Lévinas – powstaje również wtedy, gdy jedni odwołują się do pomocy drugich, z a n i m [podkr. I.S.] niezwykła inność innego człowieka nie zbanalizuje się i nie zatrze w zwykłej wymianie dobrych uczynków, która zostaje skodyfikowana w obyczajach jako reguła „właściwego postępowania”*¹². W opowiadaniu, w odróżnieniu od filmu, owa „niezwykła inność” nie banalizuje się i nie zaciera, ponieważ między Lautmanową a Brtkiem nie dochodzi do żadnej transakcji emocjonalnej.

W części finałowej, gdy Brtko to bierze na swe barki odpowiedzialność za „swoją Żydówkę”, to znów tę odpowiedzialność odrzuca, uciekając w alkohol, agresję, samookłamywanie się, gdy na zmianę to chce ją ukryć, to wypchnąć na rynek – Lautmanová pozostaje obca i bierna. Przeciwnie niż w filmie, nie mówi, nie okazuje strachu ani się nie modli. Póki Brtko nie zacznie wlec jej siłą do komórki, nie stawia oporu. Jej monadyczność, tylko zasygnalizowana w scenie nieudanego przejęcia sklepu, gdzie neutralizowała ją pianka zabawnych nieporozumień powodowanych przez jej głuchotę, w finale całkowicie się odsłania. Odwrotnie niż Brtko, o którym wiedzy przybywa nam z czasem, Lautmanová – jako postać literacka – imploduje. Mroczny sklep staje się „Lévinasowską” przestrzenią etycznego wezwania, *odpowiedzialności za innego człowieka bez troski o wzajemność*, *bycia wezwanym do udzielenia mu bezinteresownej pomocy*, miejscem ujawnienia się „*asymetrii relacji jednego [człowieka – I.S.] do drugiego*”¹³. Na tym polega etyczny maksymalizm tej prozy wybrzmiewający w ostatnim obrazie: po zmroku zagląda do sklepu żydowski chłopczyk, który rano wybrał się na jagody i spędził w lesie cały dzień, dzięki czemu ocalał. Znajduje wisielca. Zaalarmowana krzykiem dziecka sąsiadka zabiera je do siebie: *Chwyta chłopca za rękę i – prędko! – biegnie z nim pod osłoną przekłętej, okrutnej, strasznie długiej nocy* (s. 75).

Ladislav Grosman pewnie nie studiował Lévinasa. Swoim dziełem odpowiedział przecież, tak jak francuski filozof swoim, na Holokaust.

Film – w nowej rodzinie

Elmar Klos był początkowo sceptyczny wobec opowiadania *Pułapka*, widząc w nim materiał na krótki metraż. Ale Jan Kadar, syn zasymilowanych węgierskich Żydów, którego tekst ten skłonił do przerwania milczenia o własnych doświadczeniach, o kilkuletnim pobycie w węgierskim obozie pracy i śmierci pozostałych członków jego rodziny w obozie koncentracyjnym, był zdania, że starczyłoby go na dziesięć filmów. Tego entuzjazmu nie podzielali jednak ani szefowie jego zespołu, ani szef kinematografii, który gotowy już scenariusz odesłał z dopiskiem: *Kto myśli, że z tego można zrobić film? W czasach „słodkiej anarchii”, jak z mawiał o latach 1964-1968 Kadar, rezerwa kierownictwa nie stanowiła jednak przeszkody, by ruszyć z produkcją. Zdjęcia zaczęły się w czerwcu 1964 r.*

Rezerwa ta miała w podtekście przekonanie o nadpodaży tematyki żydowskiej w rodzimym kinie. Jeśli nie liczyć legendarnej *Dalekiej drogi* (*Daleká cesta*, 1949) Alfréda Radoka, wkrótce po premierze wycofanej z kin, oraz dość konwencjonalnego melodramatu *Romeo, Julia i ciemność* (*Romeo, Julie a tma*, 1959) Jiříego Weissa, właśnie po 1960 r. wojenne losy Żydów przestały być tematem tabu. Szlak przetaił *Transport z rajy* (*Transport z ráje*, 1962) Zbynka Brynychy, adaptacja kilku opowiadań wspomnianego już Arnošta Lustiga, po którym pojawiło się kilka następnych filmów, podejmujących ten temat mniej lub bardziej bezpośrednio, w tym *Organy* (*Organ*, 1964) Słowaka Štefana Uhera z fabułą osadzoną w tych samych realiach, co *Sklep przy głównej ulicy*. Film Kádára i Klosa różniło wszakże od innych skupienie się nie na ofiarach, lecz na sprawcach ich cierpień, sprawcach choćby mimowolnych.

Ale nie tylko to. W jednej z pierwszych scen *Sklepu* pojawia się pociąg wojskowy wiozący ciężki sprzęt i niemieckich żołnierzy, którzy ze śpiewem na ustach

udają się na front wschodni. Da się odczytać niektóre napisy pokrywające wagony: *Sieg Heil!* i *Paris – Moskau* (choć w tej fazie wojny transporty szły już raczej w kierunku Stalingradu, nie Moskwy). Na ostatniej platformie jest przewożony zdobny we frędzle szeszlony; zrelaksowany żołnierz, niekompletnie ubrany, za to w atlasowym cylindrze, umila sobie podróż grając na harmonijce. Gdy pociąg odjeżdża i znika nam z oczu ten obrazek, nie tak znów surrealistyczny (luksusowy mebel i cylinder to najpewniej łupy z podbitej Francji), ze świata przedstawionego definitywnie znikają hitlerowcy, tylko z rzadka w tłumie mignie ktoś w mundurze Wehrmachtu. Drastyczność filmu wynika w znacznej mierze z ich nieobecności: jego tematem staje się oto antysemityzm bez Niemców i właściwie bez wojny.

Zasadnicze pytanie, na jakie musieli sobie odpowiedzieć współscenarzyści projektowanego filmu, dotyczyło stopnia ukonkretnienia przedstawianych wydarzeń: czy chcą opowiedzieć historię możliwie uniwersalną, która mogłaby zdarzyć się w każdym miejscu i niemal dowolnym czasie, czy przeciwnie – będą zmierzać do wpisania jej w konkretne okoliczności? Ku pierwszemu rozwiązaniu skłaniał się Klos, który proponował nawet, by zdjęcia realizować nie na Słowacji, lecz na Morawach, choćby w zapomnianym z młodości miasteczku Uherské Hradiště, które uważał za kwintesencję prowincjonalności. Natomiast Kadár, który miał do tematu stosunek bardzo osobisty, nalegał na rygorystyczną wierność realiom i umiejscowienie akcji na wschodniej Słowacji. Myślał o Rožňavie, gdzie jego rodzice osiedli po ślubie, lecz ostatecznie ekipa trafiła do Sabinova nieopodal Prešova, w rodzinne strony trzeciego współscenarzysty filmu, Grosmana.

Decyzja ta oznaczała, że językiem dialogów będzie słowacki. Główna rola przypadła Jozefowi Kronerowi. Klos sprzeciwiał się tej kandydaturze, wyobrażając sobie Tono Brtku jako błękitnookiego, łysawego pyknika, zaś aktor nie tylko nie spełniał tych kryteriów, lecz w dodatku jego charakterystyczny nos w sposób dający do myślenia przypominał nos Idy Kamińskiej, odtwórczyni roli Lautmannovej¹⁴.

Postać Lautmanovej w opowiadaniu *Pułapka* trudno w ogóle nazwać rolą. Stała się nią dopiero w procesie adaptacji. Zdawać by się mogło, że powierzenie jej Idzie Kamińskiej, wielkiej aktorce o wyraziście semickim typie urody, do tego identyfikowanej z kierowanym przez nią Państwowym Teatrem Żydowskim w Warszawie, słowem: autentycznej Żydówki, co było powszechnie wiadome – samo się narzucało, lecz w kontekście ówczesnych praktyk obsadowych nie było bynajmniej oczywiste. Wspomniany Jiří Weiss wyjaśniał paradoksalną, lecz przyjętą wśród czeskich reżyserów zasadę nieobsadzania żydowskich aktorów w rolach Żydów, chęcią zdystansowania się od przesądów rasowych i stereotypów narodowościowych. Kamińska nie znała słowackiego (ani czeskiego), co Kadár uznał za atut, gdyż obcość Lautmannovej mogła się wyrazić już w jej sposobie mówienia. Miała mówić mieszaniną jidysz, polskiego i charakterystycznej dla wschodu kraju odmiany języka słowackiego. *Nie jest pani heroiną, niech pani pamięta*, powtarzał Kadár, *jest pani starą, sklerotyczną Żydówką ze wschodniej Słowacji*¹⁵.

Akcja *Pułapki* nie była ściśle datowana, ale Państwo Słowackie istniało niedługo, sześć lat, od marca 1939 r. do końca wojny. Choć w ciągu tego okresu sytuacja polityczna ewoluowała (aż do wybuchu Słowackiego Powstania Narodowego w sierpniu 1944, krwawo stłumionego przez Niemców), łatwo się zorientować, że wydarzenia przedstawione przez Grosmana mają miejsce we „wstępującej” fazie dziejów tego organizmu państwowego, gdy klerofaszystowska

władza dopiero rosła w siłę, grabiąc mienie żydowskie. W odróżnieniu od *Pulapki* czas i miejsce akcji noweli filmowej, a także filmu zostały wskazane z dużą precyzją. Widniejąca pod tytułem noweli filmowej rzeczowa informacja: *Akcja rozgrywa się we wschodniosłowackim miasteczku na początku lata 1942*, w filmie została uszczegółowiona i wzmocniona o nowy akcent: *Po zajęciu Czechosłowacji przez wojska hitlerowskie i proklamowaniu tak zwanego Państwa Słowackiego, jednym z pierwszych aktów politycznych reżimu Tiso było dobrowolne przyjęcie rasistowskich ustaw norymberskich. Jest rok 1942*. Późna wiosna czy wczesne lato, jak w noweli. Zaledwie kilka miesięcy po wykrystalizowaniu się w Berlinie koncepcji „ostatecznego rozwiązania” tzw. kwestii żydowskiej i wynegocjowaniu przez Słowaków opłacalnych warunków jego wdrożenia¹⁶. Pierwsze transporty Żydów spoza ziem polskich dotarły do Auschwitz w marcu 1942 r. właśnie ze Słowacji. Żeby usprawnić ich deportację do obozów zagłady, Słowacy rozbudowali u siebie sieć obozów przejściowych, w których Żydzi spędzali do kilku tygodni w straszliwych warunkach. Po kilku miesiącach transporty ze Słowacji odchodziły coraz rzadziej.

Okoliczności te stanowią kontekst fabuły, lecz do niej nie przeniknęły. W historycznej, lecz nieodległej przecież rzeczywistości zakotwiczały ją za to egzemplaryczne wręcz życiorysy współtwórców filmu. Autor *Pulapki* Ladislav Grosman był jednym z ocalałych, podczas wojny dzielił los wielu środkowoeuropejskich Żydów. Kilkoro z nich: on, Arnošt Lustig, Ján Kadár, Ida Kamińska, tłumacz Gabriel Laub – mając za sobą podobne doświadczenia, po wojnie rzadko i z trudem artykułowane, wniosło je do filmu *Sklep przy głównej ulicy*¹⁷.

Główna różnica między opowiadaniem *Pulapka* a filmem (łącznie z nowelą filmową i książką) polegała na wprowadzeniu sekwencji nowych wydarzeń pomiędzy pierwszą wizytę Brtka w sklepie a deportację Żydów. Wypełnienie luki narracyjnej pozostawionej przez pisarza miało dalekosiężne konsekwencje.

Początek *Pulapki*, obejmujący wieczorną wizytę szwagrostwa i chybioną aryzację sklepu, został skrupulatnie przeniesiony na ekran, tyle że z pewnym naddatkiem obserwacji i postaci, służącym głównie temu, by główny bohater miał komu powiedzieć o sprawach, o których w opowiadaniu informował czytelnika wszechwiedzący narrator. Właśnie po to wcześniej niż w opowiadaniu wkracza na scenę Kuchár (czyli literacki Kucharský): aby na oczach widza odkryć w Brtku przyzwoitego w gruncie rzeczy człowieka, a następnie wykorzystać tę wiedzę dla ochrony Lautmannovej. Metamorfoza Kucharskiego w Kuchára pozwala uchwycić kierunek, w jakim zmierzały zmiany wprowadzane do pierwotnego opowiadania: alegoryczna przypowieść pęcznieje od szczegółów i czynów cechujących się psychologicznym prawdopodobieństwem. Gdy Stanislava Prádná – pisząc o filmie, nie o tekstach literackich – interpretuje postać Kuchára, powołując się na ewangeliczną symbolikę figury rybaka, trudno się oprzeć wrażeniu, że poniosła ją fantazja¹⁸. Filmowy Kuchár, emerytowany księgowy, jest raczej wędkarzem-amatorem, uczynnym człowiekiem, lojalnym przyjacielem wdowy. Poznajemy dokładnie powody, dla których się nią opiekuje: uszedł z życiem z okopów I wojny światowej dzięki ofiarności jej męża Henryka Lautmanna. Teraz spłaca swój dług, organizując dla niej wsparcie finansowe i przynosząc co piątek rybę na szabas, chociaż jest gojem.

Jeśli jednak wziąć pod uwagę nowelę filmową i książkę, zarzut nadinterpretacji wypada osłabić. *Do sklepu wszedł czerstwy starzec, wysoki i kościsty*, czytamy. *Trzy-*



mał się niezwykle prosto, miał ostrzyżone krótko włosy, rażny, żołnierski krok i łagodne spojrzenie. Ubrany był w gumowy płaszcz, a u boku kołysała się rybacka torba. Gdy zwraca się do Brtka: *cieślą jesteś, ale ducha Chrystusowego w tobie nie ma*¹⁹ – to mimo jego żartobliwego tonu ewangeliczne skojarzenia nasuwają się nieodparcie. Chrystus miał nazwać swych apostołów „rybakami ludzi”, toteż ryba, rybak, połów, sieci i wędka należą do kluczowych figur symboliki chrześcijańskiej²⁰.

W opowiadaniu *Pulapka* jawnie symboliczny status Kucharskiego nie pozostawia żadnych wątpliwości. O kierujących nim pobudkach nie wiadomo prawie nic. Wygląda na to, że do czynienia dobra skłania go samo istnienie potrzebujących. Spotkanie z Kucharskim – charyzmatycznym „rybakiem” zdolnym wyłowić dobroć z ludzkiej duszy – zapoczątkowuje przemianę wewnętrzną głównego bohatera.

Filmowi bywa stawiany zarzut, że problem został tu pokazany oczami Aryjczyka. To Brtko dźwiga ciężar dramatu, a Żydówkę ogląda się jak eksponat, nie dostrzegając w niej jednostki, lecz figurę żydowskiego cierpienia²¹. A przecież istota przemiany głównego bohatera polega na rozpadzie dotychczasowej i konstytuowaniu się jego nowej tożsamości. Według Annette Insdorf dzieło Kadára i Klosa to jedna z wielu wariacji na ten temat, ustawicznie powracający w filmach o Holokauście, z wykorzystaniem wypróbowanych sposobów wizualnego kodowania dwoistości postaci (liczne ujęcia jej odbić w lustrach i szybach). Brtko zamierzał być aryjskim kuratorem, lecz zamiast tego stał się „białym Żydem”, gubiąc aryjską tożsamość²².

Obie te intuicje – dotyczące biblijnych aluzji i kryzysu tożsamości – warto rozważyć, by się odnieść do rzekomo „aryjskiej” perspektywy obranej w filmie. Prądną, którą postać Kuchara i jego męczeństwo (za pomaganie Żydom został skatowany przez gwardzistów i uwięziony) naprowadziła na trop ewangeliczny, w stolarzu-cieśli Tono Brtku chce widzieć wariant Chrystusa Zbawiciela²³. Jakkolwiek

formuluje to domniemanie ostrożnie, posuwa się za daleko i w niewłaściwym kierunku. W losie protagonisty opowiadania, w mniejszym stopniu filmu, pobrzmiewa raczej dramat Judasza, upadłego apostoła, który zaprzedał się i zdradził, lecz widząc, że Jezus został skazany, zwrócił srebrniki i powiesił się z rozpacz.

Podobnie jak przekształcenie literackiego Kucharskiego w filmowego Kuchára zacierało nowotestamentowy rodowód tej postaci, tak sens wydarzeń, wprowadzonych do scenariusza, a nieobecnych w eliptycznym opowiadaniu Grosmana, zdaje się dosłowny. Dopowiadają one, co się wydarzyło między Tonem a Lautmannową w ciągu ośmiu dni od piątkowej próby przejęcia sklepu do sobotniej deportacji, a co w pierwowzorze literackim zostało skwitowane kilkoma niejasnymi akapitami. W odróżnieniu od czytelnika opowiadania widz dowiadyuje się, dlaczego Brtko koniec końców gotów jest narazić własne życie, by uchronić starą Żydówkę, i dlaczego jej przedwczesna śmierć – wprawdzie nieumyślnie spowodowana przez niego, lecz przecież nieunikniona niezależnie od tego, co by zrobił lub czego by zaniechał – także jego życiu położy kres. Bowiemi Tono, który wskutek konformizmu i braku wyobraźni dał się wmanewrować w przerastającą go sytuację, na zapleczu sklepiku Lautmannovej odnalazł wszystko to, czego mu dotąd brakowało. Ciepły dom, o który dba z wewnętrznej potrzeby, i kobietę, która troszczy się o niego, okazuje mu szacunek i docenia jego pracowitość, choć bywa zrzędliva. Zyskał nawet przybranego „synka” z sąsiedztwa, małego Daniela, dla którego jest autorytetem (Danko jako jedyny uniknie wywózki i być może przeżyje, tak jak w opowiadaniu). Znalazł niby-rodzinę, w którą wdowa symbolicznie go włącza, ni to jako syna, ni to jako męża, obdarowując niemodnym garniturem, melonikiem i butami po mężu; reagując na jego pochwały tymi samymi słowami, którymi odpowiadała na pochwały męża; słuchając z nim razem lubianej przez męża piosenki i z radością przygotowując dla niego szabasowy obiad. Przez rekreowanie rodzinnych rytuałów wprowadza go w istocie w tradycję, która je ukształtowała i wypełniła treścią: w judaizmie rozumiany nie tylko jako religia, lecz także etyka, obyczaj, światopogląd; całościowy ład duchowy. Jak matka – syna.

Od przywołanego przez Insdorf mnożenia odbić w lustrach i szybach wymowniejszym dowodem na poparcie jej tezy o dezintegracji tożsamości głównego bohatera jest właśnie zmiana – nie dosłowna, raczej wyobrażona – jego statusu rodzinnego. Jego dobrowolne „białe żydostwo” nie wynika z uogólnionego współczucia dla krzywdzonych (jak w opowiadaniu), z nienegocjowalnego impulsu moralnego, lecz z wejścia w nowy związek, w rolę „męża” Lautmannovej. Jest to „małżeństwo” imaginacyjne w tym sensie, że zawiązuje się i rozkwita głównie w wyobraźni (i śnie) mężczyzny, znajdującej wszakże podniecie rzeczywistą w dobroci i szlachetności wdowy, a podniecie fantazmatyczną – w jej niegdysiejszej urodzie uchwyconej na starej fotografii wiszącej na ścianie.

Relacje Tono Brtko z dwiema kobietami – prawowitą żoną Ewelina i macierzyńską „żoną” idealną, Lautmannową – stanowią całkowite przeciwieństwo. W środowy wieczór mają miejsce wydarzenia, których rozproszone elementy powrócą w finałowej sekwencji, by przepaść dzieląca realne małżeństwo Tona od tego drugiego, symbolicznego, stała się oczywista.

Tono wraca w środę do domu z przysmakami i flakonem perfum, który kupił za wynagrodzenie otrzymane od gminy żydowskiej, do czego rzecz jasna żonie się nie przyznaje. Potem, paląc papierosa na podwórku, beznamyślnie obserwuje ją

przez okno, obnażoną do pasa. Odwiązuje owinięty wokół jakiejś belki sznur, ale nie może go rozplątać. Towarzyszy mu pies o filozoficznym imieniu Esenc. *Dziś pościelilam nam w pokoju* – zaprasza go Ewelina w nagrodę za perfumy i postępy w aryżowaniu dobytku Lautmannovej; łatwo się domyślić, że zwykle z nim nie sypia. W tle pojawia się nowy motyw muzyczny. Podobnie jak taneczno-deliryczny, dziwnie chasydzki leitmotyw przypisany głównemu bohaterowi ten też jest skrzypcowy, ale jego obsesyjność i dysharmonijna melodyka zmierzająca donikąd wprowadzają niepokój. Przymierze zawarte w łóżku jest krótkotrwałe: w piątek wieczorem Ewelina urządza mężowi awanturę o to, że nie wyszedł, gdzie wdowa ukrywa złoto. Ta erupcja pazerności zostaje zderzona z bezpośrednio poprzedzającym ją ujęciem samotnej Lautmannovej modlącej się przy szabasowych świecach o zdrowie córek, które wyjechały daleko. Tono w furii policzkuje i bije żonę, po czym trzaska drzwiami. Już do niej nie wróci.

Sekwencja finałowa rozpoczyna się w nocy z piątku na sobotę (to noc szabasowa) wtargnięciem pijanego Tona do domu Lautmannovej; tego domu już do końca nie opuści. Budzi ją, aby ostrzec przed niebezpieczeństwem i namówić do ukrycia się, choć nie ma pomysłu na kryjówkę. Głuchawa Lautmannová jak zwykle rozumie go opacznie i sama oferuje mu pomoc. Sądząc, że żona wyrzuciła go z domu za pijaństwo, o nic nie pyta i przygotowuje mu posłanie na sklepowej ladzie. W odstępnie dwóch dni dwie kobiety ścielą dla niego łóżko: pierwsza, bo jej „zapłacił” perfumami, druga z życzliwości. Odwrotnie niż w scenie ze środy, gdy sprzed domu obserwował Ewelinę, teraz z wnętrza obserwuje świeżo ukończony Pomnik Zwycięstwa. Dom jest wreszcie tym, czym być powinien – schronieniem przed niebezpieczeństwem. Gdy Tono zasypia, śni o spacerze, a lepiej – o lewitowaniu, bo nie idą, lecz zdają się unosić nad ziemią – z Lautmannová, cudownie odmłodniałą, jak ze zdjęcia sprzed lat. Śni o niej i o sobie, jakby byli parą. W garniturze, meloniku i butach po Lautmannie, z galanterią służy jej ramieniem. Ustalają, jak spędzą dzień. Są szczęśliwi i cieszą się słońcem rozświetlającym i miejski rynek, z którego znikł Pomnik Zwycięstwa, i ich dusze, z których ulotnił się strach. *Pokój w sercu traktuj synu jako dar od Boga*, mówi Lautmannová. Ten sen o „małżeńskiej” harmonii nie wziął się znikąd, lecz z dobra doświadczanego przez Tono ze strony bogobojnej żydowskiej kobiety – idealnej żony i matki w jednym. Na jawie erotyzm jest w ich związku nieobecny, lecz sen wyraźnie sugeruje inną możliwość. To jednak tylko sen – jeden z dwóch onirycznych wtężeń w filmie obok epilogu, z którego budzą Tono wrzaski gwardzistów komenderujących Żydami zbierającymi się na placu.

Ta szczęśliwa „rodzina”, którą Brtko i Lautmannová tworzą (a właściwie odtworzą po śmierci Henryka Lautmanna), jest reprezentatywna dla całej żydowskiej społeczności miasteczka. Społeczności, którą film otwarcie idealizuje: pełnej troskliwych rodziców, ludzi pobożnych i pracowitych, wspierających się nawzajem i przyjaznych wobec nieżydowskich sąsiadów. Charakterystyce tej odpowiadają wszystkie bez wyjątku postaci, włącznie z epizodycznymi.

Co innego goje. Dwa spokrewnione małżeństwa, jedyne, jakie poznajemy bliżej – Tono z Eweliną i jej siostra z komendantem Kolkockim – to karykatury małżeńskiego stadła i rodziny w ogóle. Nie może być inaczej, skoro rodzina to społeczeństwo w miniaturze. Żadnych złudzeń co do uczuć żywionych przez małżonków do siebie nawzajem i do krewnych nie pozostawia apokaliptyczny przebieg biesiady

z początku filmu. Poza tym oba są napiętnowane bezdzietnością (dla Żydów to widomy znak bożej niełaski). Kryterium oceny pozostałych gojów stanowi ich postawa wobec zagrożenia egzystencji Żydów. Są jednostki skłonne wiele ryzykować, by im pomóc (jak Kuchár czy sąsiadka, która przygarnia ocalałego Daniela), lub przynajmniej pomagać, o ile nie wiąże się to z ryzykiem. Jednak w swej masie „biała” społeczność pozostaje obojętna i bierna. Reszta to czynni oprawcy.

Mimo że chrześcijańskie wartości respektują nieliczni (i to akurat ci, o których przekonaniach religijnych niczego się nie dowiadujemy), to niedzielne nabożeństwa są tłumnie uczęszczane. Życie miasta toczy się w cieniu kościelnej wieży, przy natarczywym akompaniamencie dzwonów (Państwo Słowackie nazywano „republicką proboszczów”). Kościół katolicki jako organ władzy państwowej, bo taką odgrywał rolę, wzbudza niechęć Tono Brtka i wyzwała w nim przekorę. Zapewne dlatego udaje się na mszę w dziwnym ubraniu, podarowanym mu poprzedniego dnia przez Lautmannową: jak sam zauważył, widząc się w lustrze, przypomina w nim Chaplina. A przecież Chaplin świadomie igrał ze stereotypem Żyda, projektując swojego Trampa. Kolkocký, w mundurze Gwardii Hlinki, chwytą w lot, skąd szwagier mógł wziąć swój strój i dlaczego tworzą aż tak groteskowy duet, krocząc ramię w ramię po korso.

Natomiast nic nie wiadomo o stosunku głównego bohatera do religii, co pozwala przypuszczać, że nie zavraca sobie nią głowy. Do czasu.

Już po przypadkowej śmierci Lautmannovej powracają kolejne elementy obecne w scenie iluzorycznego pojednania z Eweliną. Scenie będącej, jak się teraz okazuje, prefiguracją samobójstwa bohatera. Symetryczność obu epizodów obarcza jego destrukcyjne małżeństwo odpowiedzialnością za letarg emocjonalny i moralny, z którego wydobywa go dopiero zetknięcie się z ładem uosabianym przez Lautmannową. Znajduje się sznur, tym razem łatwy do rozsoplania, który posłuży mu do odebrania sobie życia. Jest pies, którego wygoni za drzwi, zanim starannie zarygluje je od środka. I znany już niepokojący motyw skrzypcowy, który wchodzi w dialog z nowym tematem chorałowym, posępnym i surowym, niepodobnym do niczego, co dotąd działo się tu muzycznie.

Sposób, w jaki w filmie zostało zaaranżowane samobójstwo Tono, niczego nie zawdzięcza ani pierwowzorowi literackiemu, ani późniejszej noweli. Kadár wspominał, że długo szukał odpowiednich rozwiązań inscenizacyjnych i dopiero przy trzecim podejściu odkrył, jak trzeba pokazać dramatyczne wydarzenia w domu wdowy²⁴. W lakonicznym opowiadaniu i równie w tym miejscu wstrzemięźliwej noweli bohater myśli o swoich rękach, którymi zabił, po czym dostrzega tkwiący w suficie hak; ciąg dalszy łatwo sobie dopowiedzieć. W filmie ostatnie chwile jego życia układają się w dramat niechcianego zrazu samopoznania. Niesłychane zachowanie kamery stwarza uderzający efekt czyjejs dodatkowej, osądzającej obecności. Obecności niewytłumaczalnej w zdroworozsądkowych kategoriach, gdyż prócz Tono, martwej Lautmannovej i psa, nikogo tam nie ma. Nie jest to „kamera zsubiektywizowana” w tym sensie, że imituje spojrzenie bohatera, ani nie jest to spojrzenie obiektywne, narzędzie bezstronnej obserwacji. Tono spogląda w popłochu na małżeńskie łóżko i uroczyste fotografie zacnej żydowskiej pary dlatego, że został zmuszony, by na nie popatrzeć. Owo spojrzenie działa, surowo osądza, rozkazuje: ściąga wzrok Brtka, który póki może, uchyla się przed nim i broni, odwracając oczy, lecz w końcu je odwzajemnia, wytrzymuje i sięga po sznur.

Wcześniejszy sen – podobnie jak będący jego wariantem epilog w ruchu zwolnionym, w którym Tono i Lautmannová opuszczają mroczny sklep i tanecznym krokiem kierują się przy dźwiękach muzyki w jasną dal – wykraczał poza obowiązujący tu dotąd realizm przedstawieniowy w sposób całkowicie skonwencjonalizowany, aż parodystycznie przeestetyzowany. Natomiast scena samobójstwa narusza go radykalnie, stanowiąc zapis doświadczenia mistycznego, konfrontacji oko w oko z siłą, wobec której jest się bez szans. W jego gwałtowności, w porażającym nagłością zmieceniu porządku rozumu i pragmatycznej moralności, ustępliwej, elastycznej, ujawnia się trauma pamięci o ludobójstwie. Oporna na werbalizację, lecz przekazywalna w języku obrazu.

Nie ma rozsądnej odpowiedzi na pytanie, czyje było to mściwe, sprawcze spojrzenie zmuszające Tona, by sam wymierzył sobie karę za zdradę sensu, który nappełnił jego życie dzięki spotkaniu starej Żydówki; za to, że zawiódł. Wtargnięcie tej mistycznej obecności zmusza jednak do zmiany kwalifikacji ostatniego czynu bohatera. To nie samobójstwo, lecz egzekucja. Konieczne, w granicach fikcji realne dopełnienie jego wirtualnego żydowskiego losu.

Chwalenie filmu *Sklep przy głównej ulicy* za rezygnację z oskarżycielskiego tonu, za humor (wprawdzie cierpki), wreszcie za niejaki optymizm, którym miałyby tchnąć ostatnia, pośmiertna wizja „wniebowzięcia”, świadczy o lekturze czysto życzeniowej, nie o gotowości na przyjęcie tego, co film mówi, choć mówi to wieloznacznym językiem sztuki. Ten film jest oskarżeniem, i to z pierwszej ręki, mocnym i jednym z najbardziej bezwzględnych, z jakimi dotychczas skonfrontowało nas kino.

IWONA SOWIŃSKA

¹ V. Macek, *Ján Kadár*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2008, s. 280.

² Tamże, s. 279.

³ Kadár wspominał: *Grosman, autor pomysłu, jest małym, nie rzucającym się w oczy człowiekiem. Do czterdziestego roku życia pisał opowiadania, nowele, tylko tak, do szuflady, nigdy nie publikował*. Rozmowa z Janem Kadárem i Elmarem Klosem, tłum. T. Grabiński, w: A. J. Liehm, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczenie czechosłowackie*, tłum. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404, s. 50. Bardziej wiarygodne informacje o wcześniejszej działalności Grosmana można znaleźć pod adresem: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/show-Content.jsp?docId=20> (dostęp: 28.03.2015).

⁴ L. Grosman, *Past*, tłum. G. Laub, „Plamen” 1962, nr 4, s. 66-75.

⁵ Na temat okoliczności powstania filmu zob. V. Macek, dz. cyt., s. 146-283 oraz A. J. Liehm, dz. cyt., s. 50-52.

⁶ *Český hraný film 1961-1970*, t. IV, Národní Filmový Archiv, Praha 2004, s. 321-327.

⁷ L. Grosman, *Obchod na korze*, „Divadlo” 1964, nr 4, s. 81-114.

⁸ Dokonany przez Cecylię Dmochowską polski przekład *Sklepu przy głównej ulicy* był gotowy w 1968 roku. Z powodu emigracji Grosmana do Izraela książka nie ukazała się wówczas w Polsce. W tym samym tłumaczeniu wyszła dopiero w 1993 roku nakładem wydawnictwa Czytelnik.

⁹ A. J. Liehm, dz. cyt., s. 51.

¹⁰ Na straż! – to pozdrowienie słowackich faszystów. Wzorem nazistowskiego *Sieg Heil!* towarzyszyło mu wyciągnięcie ręki. Kwestia Eweliny zwięzle informuje o kontekście wydarzeń. Rzecz dzieje się w Państwie Słowackim. Jedyłą siłą polityczną jest faszystowska Słowacka Partia Ludowa Hlinki, a jej zbrojnym ramieniem – tzw. Gwardia Hlinki. Historyczne tło fabuły filmu omówił M. Guzek, *W małym miasteczku Państwa Słowackiego. „Sklep przy głównej ulicy” Jána Kadára a Elmara Klosa*, w: *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Wydawnictwo Szolem Alejchem, Kraków 2008, s. 257-270.

- ¹¹ Numery stron podają według pierwodruku („Plamen” 1962, nr 4); cytaty we własnym tłumaczeniu.
- ¹² E. Lévinas, *Cierpienie bezużyteczne*, tłum. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 412.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ V. Macek, dz. cyt., s. 149.
- ¹⁵ Juraj Herz, który na planie *Sklepu* był asyntenem reżysera, opowiedział o tym w filmie dokumentalnym Martina Šulíka *25 ze šedesátých aneb Československá nová vlna* (2010).
- ¹⁶ *Słowacy zgodzili się zapłacić Niemcom po 500 marek niemieckich za każdego deportowanego Żyda, pod warunkiem że nie wróci on nigdy na Słowację, a Niemcy nie będą składać roszczeń do pozostawionego przez Żydów majątku. Słowacy – rządzeni przez katolickiego księdza – zapłacili więc Niemcom za zabranie Żydów z ich kraju*”, L. Rees, *Auschwitz. Naziści i „ostateczne rozwiązanie”*, tłum. P. Stachura, Prószyński i S-ka, Warszawa [b.d.], s. 85-87.
- ¹⁷ Grosman był osadzony w obozie pracy przymusowej w Bańskiej Bystrzycy. Podczas niemieckich bombardowań Rużomberku w trakcie tłumienia Słowackiego Powstania Narodowego (1944) zginęli jego rodzice i troje rodzeństwa. Arnošt Lustig, który przekazał Kadárowi opowiadanie Grosmana, a potem współpracował przy dialogach do filmu, był więźniem obozów w Buchenwaldzie i Auschwitz. W swej twórczości nigdy nie uwolnił się od tematyki Zagłady. Tłumacz opowiadania Grosmana na czeski, urodzony w Bochni Gabriel Laub, syn żydowskiego sklepikarza podobnie jak Grosman, schronił się przed Niemcami we Lwowie, skąd wraz z rodziną przesiedlono go za Ural.
- Wrócił do Polski w 1945, zdał maturę w Krakowie i od razu wyjechał do Pragi. Ján Kadár, słowacki Żyd urodzony w Budapeszcie, został deportowany do węgierskiego obozu pracy, gdzie przeżył wojnę. Jego rodzice i siostra z dziećmi zginęli w obozie koncentracyjnym. Ida Kamińska we wrześniu 1939 uciekła z Warszawy do Lwowa, a w 1941 trafiła za Ural, do Kirgistanu i Kazachstanu. Z Moskwy, gdzie znalazła się pod koniec wojny, wróciła do Warszawy w 1946 r. W sierpniu 1968 zdecydowała się opuścić Polskę (ironia losu: wyjazd się opóźnił, ponieważ w związku z wkroczeniem wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji pociągi do Wiednia zostały wstrzymane). W latach 1968-69 wszyscy znaleźli się na emigracji. Kamińska, Kadár i Lustig osiedli w USA, Laub w Niemczech Zachodnich, Grosman w Izraelu.
- ¹⁸ S. Přádná, „*Obchod na korze*” po letech, „Illuminace” 1997, nr 4, s. 103.
- ¹⁹ L. Grosman, dz. cyt., s. 52-53.
- ²⁰ Zob. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
- ²¹ S. Přádná, dz. cyt., s. 93.
- ²² A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 163-165.
- ²³ S. Přádná, dz. cyt., s. 99-100.
- ²⁴ Na planie filmowym Kadár zawsze pracował sam, bez Klosa. Klos włączał się w opracowanie scenariusza i na etapie montażu. O reżyserowaniu finału *Sklepu przy głównej ulicy* zob. V. Macek, *Ján Kadár*, tłum. Z. Dudášová, FO-TOFO, Bratislava 2011, s. 310.