

# Obrazy Holokaustu

w filmach z okresu polskiej szkoły filmowej (1955-1965)\*

MAREK HALTOF

Polityczna odwilż, jaka nastąpiła po śmierci Stalina w marcu 1953 r., a zwłaszcza po referacie Nikity Chruszczowa z lutego 1956 r., kiedy skrytykował zmarłego Stalina i potępił kult jednostki, wywołała w Polsce kilka istotnych zdarzeń. Ucieczka z Polski Józefa Światły, wysokiego rangą funkcjonariusza Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, w grudniu 1953 r. i jego audycje w Radiu Wolna Europa w 1954 r. odsłaniające kulisy działań polskiego aparatu bezpieczeństwa postawiły w kłopotliwym położeniu władze komunistyczne. Ujawnienie przez Światłę stalinowskich zbrodni doprowadziło do wielu zmian, co znalazło kulminację w 1956 r. Śmierć (w tajemniczych okolicznościach) polskiego prezydenta Bolesława Bieruta podczas wizyty w Związku Radzieckim symbolicznie wyznaczyła koniec ery stalinizmu w Polsce. Wkrótce, w kwietniu 1956 r., ogłoszono amnestię generalną, a w czerwcu w Poznaniu miały miejsce strajki robotników brutalnie stłumione przez siły bezpieczeństwa. Realna groźba militarnej interwencji Związku Radzieckiego doprowadziła w październiku 1956 r. do dramatycznego spotkania w Warszawie Władysława Gomułki i radzieckiej delegacji wysokiego szczebla, której przewodniczył Chruszczow. W jego wyniku Sowietci, choć z oporami, zaakceptowali Gomułkę jako nowego polskiego komunistycznego przywódcę.

Początkowo Gomułkę popierała większość Polaków; był postrzegany jako komunista, który rozumie polskie aspiracje narodowe, zwłaszcza po jego przemówieniu z 24 października, kiedy to na wiecu w Warszawie słuchało go niemalże 400 000 ludzi. Rozczarowanie jego polityką przyszło jednak dość szybko. Było to widać wyraźnie właściwie od początku lat 60., a cały okres był nazywany ironicznie „małą stabilizacją” i trwał aż do 1970 r., kiedy to Gomułka został odsunięty od władzy i zastąpił go Edward Gierek.

W trakcie procesu destalinizacji za zbrodnie stalinowskie oskarżano funkcjonariuszy tajnych służb żydowskiego pochodzenia. Część z nich usunięto z budżącego powszechny strach aparatu bezpieczeństwa. Jeff Schatz w gruntownym studium na temat polsko-żydowskich lewicowych aktywistów wyjaśnia: *Kiedy potęga aparatu bezpieczeństwa została przytemperowana, winą za jej uprzednie nieprawości i przestępstwa obarczono niemalże wyłącznie funkcjonariuszy pochodzenia żydowskiego. Widać to było wyraźnie, gdy specjalna komisja utworzona przez politbiuro w 1954 r. w celu zbadania aktywności Departamentu X [powstał w 1948 r., a jego zadaniem była kontrola elity komunistycznej – przyp. M. H.] wskazała jedynie trzech sprawców, wszystkich pochodzenia żydowskiego.*

\* Tekst jest rozdziałem (*Images of the Holocaust during the Polish School Period (1955-1965)*) z książki Marka Haltofa © *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, Berghahn Books, New York 2012.

*Podobnie w uchwale ogłoszonej przez Komitet Centralny w maju 1957 r. za winnych „błędów i wypaczeń” uznano tylko jednego Polaka i aż sześciu Żydów. Nie wspomniano ani o urzędnikach czy „doradcach” radzieckich, ani o niebędących pochodzenia żydowskiego przywódcach, funkcjonariuszach czy politykach jako odpowiedzialnych za sektor bezpieczeństwa. Wyróżniono z tej grupy jedynie Żydów i uczyniono z nich kozły ofiarne<sup>1</sup>.*

Mimo oświadczeń Gomułki, że w partii komunistycznej nie ma miejsca na antysemityzm, oskarżenia spadające na żydowskich komunistów i aparatczyków ze służb bezpieczeństwa za zbrodnie stalinowskie i za tak zwany czas „błędów i wypaczeń” jedynie wzmocniły antysemickie nastroje wśród członków PZPR, a także w całym społeczeństwie. Wobec rozluźnienia w 1956 r. prawa emigracyjnego nastąpił pod koniec lat 50. exodus polskich Żydów, głównie do Izraela.

Od połowy lat 50. blok sowiecki wspierał państwa arabskie w ich konflikcie z Izraelem. Pomimo tego, co ciekawe, relacje polsko-izraelskie były między rokiem 1953 a początkiem lat 60. całkiem dobre, co doprowadziło do nawiązania w 1962 r. pełnych stosunków dyplomatycznych<sup>2</sup>.

Polskie kino, choć podlegało surowej cenzurze, starało się odzwierciedlać zmiany polityczne. Erupcję energii artystycznej, jaka miała miejsce po 1956 r., i pojawienie się nowej fali filmowców określa się zwykle mianem polskiej szkoły filmowej. Rozczarowanie epoką stalinizmu, potrzeba przedstawienia całej złożoności rzeczywistości i pragnienie skonfrontowania się z kwestiami, które dotąd stanowiły tabu w polskim życiu politycznym i kulturalnym – wszystko to wytworzyło niezwykle stymulującą atmosferę dla całej generacji twórców filmowych zwanej „pokoleniem Kolumbów”. Popaździernikowe zmiany polityczne umożliwiły młodym artystom odejście od dogmatu socrealizmu, a także, w dużym stopniu, konstruowanie filmów na bazie własnych doświadczeń. Inspiracji szukali w tekstach pisanych po 1946 r. przez im współczesnych: Jerzego Andrzejewskiego, Kazimierza Brandysa, Bohdana Czeszkę, Józefa Hena, Marka Hłaskę czy Jerzego Stefana Stawińskiego. Tworzone przez nich wizje polskiej historii czy codziennej rzeczywistości często niepokoiły komunistyczne władze<sup>3</sup>.

Do odrodzenia się polskiego kina w drugiej połowie lat 50. z pewnością przyczyniło się kilka zmian w strukturze organizacji kinematografii, jakie nastąpiły jeszcze przed Październikiem 1956 r. Począwszy od maja 1955 r., przemysł filmowy opierał się na systemie Zespołów Filmowych, zapewniającym nowy, sprawny sposób zarządzania produkcją. Każdy z takich zespołów składał się z reżyserów, scenarzystów i producentów (oraz ich współpracowników i asystentów), nad którymi czuwał kierownik artystyczny, wspomagany przez kierownika literackiego i kierownika produkcji. Choć jednostki te miały status przedsiębiorstw państwowych, cieszyły się pewną swobodą; dzięki nim część absolwentów Łódzkiej Szkoły Filmowej szybko mogła zdobyć silną pozycję w rodzimym przemyśle filmowym.

Formacja artystyczna znana jako polska szkoła filmowa była otwarta, zróżnicowana i tworzona przez wiele autorskich indywidualności (włączając w to reżyserów, scenarzystów, operatorów, aktorów, kompozytorów czy scenografów). Historycy filmu często wyróżniają kilka tendencji w ramach tej formacji: „romantyczną”, najlepiej reprezentowaną przez *Kanał* (1957), *Popiół i diament* (1958) i *Lotną* (1959) Andrzeja Wajdy; „racjonalistyczną”, najlepiej wyrażoną w *Eroice* (1958) i *Zezowatym szczęściu* (1960) Andrzeja Munka; trend „psychologiczno-egzystencjalny”,

obecny w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Stanisława Lenartowicza czy Jerzego Kawalerowicza; oraz „plebejskie” kino Kazimierza Kutza. Młodzi filmowcy wykształceni w Łódzkiej Szkole Filmowej wierzyli w rzetelne przedstawienie najważniejszych kwestii narodowych. W przeciwieństwie do starszych kolegów, chociażby Aleksandra Forda czy Wandy Jakubowskiej, dla których kino polskie powinno naśladować modelowe radzieckie filmy epickie, młodzi filmowcy wyraźnie skłaniali się ku wzorcowi włoskiego neorealizmu, który dawał im możliwość zerwania z poprzednikami i oddania ducha czasu destalinizacji.

Dla twórców polskiej szkoły filmowej głównym tematem zainteresowań pozostawała historia, a przede wszystkim II wojna światowa. W kilku filmach zrealizowanych w czasach istnienia tej formacji można także odnaleźć bezpośrednie i niebezpośrednie odniesienia do Holokaustu. W połowie lat 50. postacie Żydów pojawiły się w kilku filmach o wojnie, na przykład w *Godzinach nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego, filmie zwiastującym nadejście szkoły polskiej. Często także wojna służyła jako punkt wyjścia dla dramatów koncentrujących się na psychologii bohaterów. I tak *Trzy kobiety* (1957) Stanisława Różewicza były postrzegane przez krytyka Aleksandra Jackiewicza jako kontynuacja *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej<sup>4</sup>. To opowiedziana w konwencji realistycznej historia trzech kobiet w różnym wieku – najmłodsza, osiemnastoletnia Celinka (Anna Ciepielewska) to Żydówka – wyzwolonych z obozu koncentracyjnego. Nie mogąc odbudować swego życia w zniszczonej Warszawie, osiedlają się w małym miasteczku na Ziemiach Odzyskanych. Różewicza interesuje przede wszystkim przyjaźń, której udało się przetrwać straszną rzeczywistość obozu koncentracyjnego, a która teraz musi się sprawdzić w realiach życia codziennego; reżyser przygląda się trudnemu powrotowi do normalności. Film nie skupia się jednak na relacjach polsko-żydowskich, choć podczas wojny Celinka została adoptowana przez polską rodzinę. *Patrz na Panią. Twoje oczy są takie, jakby nigdy nie widziały zła* – mówi dziewczynie zakochany w niej polski chłopiec.

Polskie psychologiczne dramaty wojenne opowiadają zwykle historię na dwóch płaszczyznach akcji. Osadzone we współczesności, kładą jednak nacisk na wpływ wojny. Niemożność życia zwykłym życiem, porozumienia z innymi i kochania to konsekwencje traumatycznych doświadczeń wojennych. Wojna często powraca w koszmarnych wspomnieniach, co uniemożliwia bohaterom tych filmów pełny powrót do zwykłej egzystencji. Dobrym przykładem takiej strategii narracyjnej jest *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (1957) Jerzego Kawalerowicza. To psychologiczne studium polskiej kobiety, Róży (Lucyna Winnicka), i dwóch mężczyzn obecnych w jej życiu: rozbitego emocjonalnie męża, który przeżył obóz koncentracyjny i człowieka, z którym zbliżyła się, myśląc, że jej mąż nie żyje. Róża nie kocha męża, lecz stara się nim zaopiekować, kierując się czystym współczuciem. Ta beznadziejna sytuacja dla niej i dla obu zaangażowanych w tę historię mężczyzn, kończy się samobójstwem męża. Realistyczne sceny osadzone w powojennej rzeczywistości są przerywane retrospekcyjnymi wstawkami, utrzymanymi w manierze niemalże ekspresjonistycznej. W sekwencji otwierającej reminiscencje Róży z jej szczęśliwszej przeszłości są zestawione z wspomnieniami jej męża z obozu koncentracyjnego. Rzeczywistość obozu, przedstawiona z jego punktu widzenia, jest zdeformowana i przypomina senny koszmar – to odbicie zarówno jego cierpienia, jak i psychologicznego i fizycznego rozpadu.



*Koniec naszego świata*, reż. Wanda Jakubowska (1964)

Narracja *Ludzi z pociągu* (1961) Kazimierza Kutza, adaptacji opowiadania Mariana Brandysa, jest prowadzona w podobny sposób. Zostaje tu ukazany „zwykły dzień” okupacyjny, a głównym tematem staje się psychologia tłumu i przypadkowy heroizm. Widząc pewne niezwykle zdarzenie (ktoś wyrzuca z przejeżdżającego pociągu bukiet kwiatów), zawiadowca stacji przypomina sobie i opowiada swemu asystentowi, co się zdarzyło w tym miejscu w 1943 r., kiedy to z powodu awarii grupa pasażerów została unieruchomiona na prowincjonalnej stacji kolejowej. Kutz przedstawia mozaikę splatających się ze sobą zdarzeń, a także szerokie spektrum polskiego społeczeństwa, ukazuje gesty pozbawione patosu i polega przede wszystkim na szczegółowej obserwacji, co można uznać za zapowiedź tendencji „małego realizmu”, którą rozwinęło potem kino czechosłowackie lat 60. W przeciwieństwie do Wajdy Kutz deheroizuje swoich bohaterów (będzie to znakiem firmowym całej jego twórczości) i prowadzi narrację w konwencji realistycznej, unikając symboli i metafor. Pośród wielu postaci na stacji jest także polska wdowa wojenna (Danuta Szaflarska) ukrywająca żydowską dziewczynkę, Marylkę. Zagrożenie dla nich stanowi nie tylko niemiecki patrol SS, ale i polski szmalcownik. Później, kiedy Niemcy odkrywają w poczekalni dworca karabin maszynowy należący, o czym nie wiedzą,

do pijanego niemieckiego policjanta dworcowego (*Bahnschutz*), grożą zebrany pasażerom, że zabiją co piątego z nich. W symbolicznej scenie polska wdowa bez wahania występuje z szeregu, by zastąpić małą Żydówkę wybraną przez Niemców jako jedna z osób do zabicia. Życie obu bohaterek zostaje jednak oszczędzone, a to za sprawą wydarzeń, w których przypadkowe akty heroizmu łączą się z czarną komedią. Nastoletni chłopiec próbuje ocalić innego z pasażerów, przyznając się do znalezionej broni, a zawiadowca wkrótce odnajduje pijanego policjanta. SS-mani odchodzą, wcześniej jednak dotkliwie biją chłopca – cichego bohatera „zwykłego dnia wojny”.

Druą część Kutzowskiego debiutu, składającego się z trzech części *Krzyża walecznych* (1959), nosi tytuł *Pies* i przedstawia kolejną „zwykłą scenę” wojennego czasu. Grupa polskich żołnierzy znajduje zbłąkanego owczarka niemieckiego. Później, kiedy pies próbuje zaatakować dwóch byłych więźniów obozu koncentracyjnego (wedle wszelkiego prawdopodobieństwa chodzi o Auschwitz), żołnierze zdają sobie sprawę, że zwierzę było wykorzystywane przez strażników SS do pilnowania, a także zabijania więźniów. Rozwścieczeni decydują się uśmiercić psa, ale ostatecznie nie są w stanie tego zrobić.

W czasie trwania polskiej szkoły filmowej powstało wiele filmów nie tylko dotyczących wojny, ale i odnoszących się bezpośrednio do Holocaustu. Na początku lat 60. Wanda Jakubowska znów przywołała pamięć o polskim cierpieniu i oporze w obozie w Auschwitz, realizując *Spotkania w mroku* (1960) i *Koniec naszego świata* (1964), przy czym oba filmy były właściwie kontynuacją jej *Ostatniego etapu*. Ta sama struktura (wydarzenia współczesne uruchamiają strumień wspomnień, często tłumionych) i ta sama sceneria (Auschwitz) zostały wykorzystane przez Andrzeja Munka w dramacie psychologicznym *Pasażerka* (1963). Motyw ukrywania się Żydów i reakcji Polaków na Zagładę jest obecny także w *Samsonie* (1961) Andrzeja Wajdy i w dwóch mniej znanych filmach: *Białym niedźwiedziu* (1959) Jerzego Zarzyckiego i *Naganiaczu* (1964) Ewy i Czesława Petelskich.

### ***Pokolenie i Samson Wajdy***

Omówienia okresu polskiej szkoły filmowej zwykle zaczynają się od debiutu reżyserskiego Andrzeja Wajdy, a więc filmu *Pokolenie*, który miał premierę w styczniu 1955 r. Będąc przede wszystkim opowieścią o dojrzewaniu osadzoną w czasie wojny, film ten znacząco dotyka także relacji polsko-żydowskich, ukazując je z perspektywy lewicowego podziemia. Główny bohater, Stach (Tadeusz Łomnicki), zwyczajny spryciarz z jednej z biedniejszych dzielnic Warszawy, przyłącza się do komunistycznego ruchu oporu, kiedy spotyka i zakochuje się w działaczce komunistycznego podziemia, Dorocie (Urszula Modrzyńska). W finale filmu, po aresztowaniu Doroty przez Gestapo, to Stach staje na czele grupy.

Początkowo *Pokolenie* miał zrealizować Aleksander Ford. Prawdopodobnie z racji pewnych zastrzeżeń do projektu już na etapie scenariuszowym oddał go Wajdzie, swojemu niegdysiejszemu asystentowi przy *Piątce z ulicy Barskiej* (1954). Wajda pozyskał do współpracy operatora Jerzego Lipmana, którego nazwisko jest kojarzone z wieloma wybitnymi osiągnięciami szkoły polskiej i który, tak jak Wajda, rozpoczął karierę u boku Forda<sup>5</sup>.

*Pokolenie* to dzieło, w którym wyczuwa się polityczny kompromis. Niezależnie od stylistycznego nowatorstwa, film ten pozostaje, ogólnie rzecz biorąc, filmem socrealistycznym, w którym widać także wpływy włoskiego neorealizmu. Pierwowzorem literackim była tu powieść Bohdana Czeszki opowiadająca o Gwardii Ludowej. Tak jak i powieść Czeszki, film jest pełen klisz ukazując najnowszą historię Polski z perspektywy komunistycznej. Obraz polskiej rzeczywistości okupacyjnej, z jego czarno-białym przedstawieniem różnych frakcji konspiracyjnych, jest tu mocno zniekształcony. Nacjonalistycznie zorientowani członkowie Armii Krajowej (choć nie nazywa się ich wprost, są obecni na ekranie) są ukazani stereotypowo jako „kolaboranci” czy „pseudopatrioci”, podczas gdy komuniści z Gwardii Ludowej funkcjonują jako ci „prawdziwi patrioci”<sup>6</sup>. W filmie zostają także odwrócone proporcje polskiego podziemia: rola formacji komunistycznych, przedstawionych tu jako jedyna siła polityczna, która pomagała warszawskim Żydom, została wyolbrzymiona kosztem znaczenia Armii Krajowej<sup>7</sup>. Tak jak w innych filmach socrealistycznych, także w *Pokoleniu* fabuła koncentruje się na pozytywnym bohaterze z klasy robotniczej, który dzięki wskazówkom doświadczonych działaczy komunistycznych zdobywa właściwą (marksistowsko-leninowską) wiedzę.

*Pokolenie* było osadzone w robotniczym środowisku, filmowane przeważnie w naturalnych plenerach, z udziałem młodych, nieznanych aktorów, których twarze wkrótce stały się wizytówkami szkoły polskiej: Tadeusza Janczara (Jasio Krone), Zbigniewa Cybulskiego (Kostek), Tadeusza Łomnickiego (Stach) i Romana Polańskiego (Mundek). Ujęcie otwierające film wprowadza w scenerię znajomą już z wielu filmów neorealistycznych: podupadłe, biedne przedmieścia zastawione rudkami i opuszczonymi budynkami przemysłowymi. Widz szybko zaczyna sympatyzować z Jasiem, bohaterem najbardziej złożonym i stanowiącym kontrast dla figury wyraźnie socrealistycznej, czyli Stacha. Jasio to postać wielowymiarowa i niejednoznaczna, typ antycypujący przyszłych bohaterów innych filmów, na przykład Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu* Wajdy. Krone to prototyp Wajdowskiego bohatera heroicznego: pełnego wątpliwości, zagubionego i tragicznego.

Akcja *Pokolenia* często rozgrywa się nieopodal murów okalających warszawskie getto, a jej czas pokrywa się w części z czasem powstania w getcie. Zgodnie z ówczesną linią polityczną Wajda przedstawia Polaków o zapatrywaniach nacjonalistycznych jako zdradzieckich antysemitów. Na szyderczą uwagę pana Ziarno: *Panowie, panowie, słyszeliście? Żydki zaczęły wojować* – szybko pada odpowiedź Stacha i innych robotników: *Ludzie giną, panie Ziarno; skończą z gettem, to się do nas mocniej wezmą*. W innej scenie, kiedy Stach i koledzy spotykają się na tajnym zebraniu w ceglany tunelu, Sekuła (Janusz Paluszkiwicz), przywódca komunistów, przychodzi pożegnać się z chłopcami. Mówi dobitnie o solidarności komunistów i walczącego getta: *Dzisiaj wybuchło w getcie powstanie... trzeba pomóc żydowskim towarzyszom*. Odejście Sekuły w stronę getta przenika się z kilkoma ujęciami płonących budynków po tamtej stronie muru; na szczytach niektórych z nich powiewają flagi (jeden z kadrów wyraźnie ukazuje polską flagę). Scena ta kończy się ujęciem muru strzeżonego przez uzbrojonych Niemców. Za nimi całe getto ginie w czarnych dymach i płomieniach.

Choć film ten nie mówi bezpośrednio o Holokauście, jest w *Pokoleniu* kilka scen istotnych w kontekście niniejszej refleksji. Szczególnie jedna zasługuje na uwagę. To scena, w której pojawia się uciekinier z getta, Abram (Zygmunt Hobot)

i szuka pomocy u Janka Krone. Pierwszy raz widzimy go, gdy pełen niepokoju stoi za żelaznymi prętami bramy wiodącej do domu, w którym znajduje się mieszkanie Jasia. Otwiera bramę, nerwowo przemierza podwórko, na którym grupa ludzi odśpiewuje litanie, wchodzi po schodach i puka do drzwi Janka. *W getcie powstanie* – stwierdza tylko, niemalże powtarzając wcześniejsze słowa Sekuły. Jasio wyraźnie zaskoczony widokiem dawnego przyjaciela i sąsiada niechętnie wpuszcza go do środka, ale odmawia mu schronienia (*Ale co ja mogę? Ja jestem cywil*). Słabo oświetlone zbliżenia ukazujące twarz ukrywającego się Żyda i jego polskiego kolegi z dzieciństwa, który boi się mu pomóc, zdominowały całą tę scenę. Odtrącony przez kolegę Abram opuszcza kamienicę i odchodzi ciemną ulicą, najprawdopodobniej już po godzinie policyjnej. Nie zważając na komentarz swojego ojca (*Masz rację, nie mieszaj się. Teraz jesteś stolarski czeladnik, a nie gieroj*), Janek biegnie za Abramem, ale zatrzymuje się przed zamkniętą już bramą. Zauważa na ulicy niemiecki patrol i bezradnie obserwuje oddalającego się Abrama.

Scena ukazująca odtrącenie Abrama przez polskiego kolegę, nerwowego „cywila” sparaliżowanego strachem i bezradnością, wyznacza początek trwałego zainteresowania Wajdy wojennymi relacjami między Polakami a Żydami. W tym i w kilku kolejnych filmach tego reżysera można dostrzec *nękające poczucie winy za coś, czego nie da się do końca określić*, jak to trafnie ujął Michael Stevenson; ujawnia się w nich także *złożone spektrum problemów związanych z asymilacją, integracją i oddzieleniem*<sup>8</sup>. Tak jak i inne postacie Żydów z filmów dotyczących relacji polsko-żydowskich, Abram testuje swoich kolegów-współobywateli. Jasio jednakże jest jedynie świadkiem nieszczęścia swego przyjaciela, naznaczonego przez Niemców jako ten „inny”. Religijne śpiewy towarzyszące tej scenie mają znaczenie symboliczne. Litania wybrzmiewająca na podwórku kamienicy mówi o szukaniu Bożego przebaczenia i wiąże się z chrześcijańskim Wielkim Tygodniem (*Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami*). Uważna analiza tej sceny, a także ostateczne męczeństwo Jasia pozwalają Bronisławie Stolarskiej porównać symboliczny charakter jego poświęcenia z tym, jakie było udziałem Chrystusa, który oddał życie na krzyżu za grzechy całej ludzkości<sup>9</sup>. Śmierć Jasia można postrzegać jako pokutę za zdradę Abrama, a na szerszym poziomie za bezradność całego narodu będącego świadkiem żydowskiej tragedii.

W scenie następującej po spotkaniu Jasia z Abramem, rozgrywającej się obok murów getta, słychać spoza kadru głos Stacha: *Dym płonącego getta zatruwał miasto, wisiał chmurą nad lunaparkiem, który Niemcy ustawili opodal murów żydowskiej dzielnicy. Spośród płomieni doszło do nas wezwanie Sekuły*. Jasio Krone, odpowiadając na apel Stacha (*musimy pomóc gettu*), przyłącza się do Gwardii Ludowej i, najprawdopodobniej z poczucia winy, decyduje się pomóc walczącym Żydom. Grupa konspiratorów kradnie niemiecką ciężarówkę i podjeżdża do muru, by ratować bojowników żydowskich uciekających kanałami z płonącego getta<sup>10</sup>.

Gruba warstwa dymu zasłania okoliczne budynki, kiedy Stach i Mundek unoszą pokrywę kanału, z którego wychodzą na powierzchnię bojownicy getta, a za nimi ranny Sekuła z głową owiniętą bandażem.

Podczas tej akcji Jasio stoi na ulicy na czujce. Zauważa zbliżający się patrol niemiecki; Niemcy zaczynają strzelać. Jasio chcąc pomóc kolegom, wbiega pod ostrzałem w wąską uliczkę po przeciwnej stronie niż droga ucieczki ciężarówkę ze Stachem i resztą. W swoim białym płaszczu przyciąga wzrok Niemców, którzy ści-

gają go aż do wysokiej kamienicy. Po wymianie ognia z coraz większą liczbą niemieckich żołnierzy Jasio, uwięziony na szczycie klatki schodowej traci wszelką drogę odwrotu. Ranny, bez amunicji, staje na poręczy schodów i ukazany od dołu przez chwilę próbuje utrzymać równowagę, po czym skacze w dół, ku śmierci.

Pokazując powstanie w getcie warszawskim, Wajda stale powraca do tego samego arsenału obrazów: karuzela przy murze getta, gęsty dym widziany od strony aryjskiej, tłące się skrawki papieru unoszące się w powietrzu. Jak i w innych filmach, Wajdę interesuje przede wszystkim reakcja Polaków na powstanie, polskie doświadczenie Holokaustu, a także, ujmując rzecz szerzej, relacje polsko-żydowskie. W *Pokoleniu*, po scenie odmowy pomocy Abramowi, Wajda montuje ujęcie, które z czasem nabrało symbolicznego znaczenia – obraz karuzeli ustawionej tuż przy murze płonącego getta. Polskie słowo „karuzela”, dosłownie tłumaczone tu jako „carousel”, *oznacza koniki, na których jeżdżą w kółko dzieci, podczas kiedy był to „chairplane”, skoro pary wlatywały wysoko w niebo*, jak tłumaczy Czesław Miłosz <sup>11</sup>.

Obraz karuzeli przy murze getta pojawia się w znanym wierszu Miłosza *Campo di Fiori*, który poeta napisał w Warszawie w kwietniu 1943 r. i który został opublikowany anonimowo w 1944 r., a w 1945 r. włączony do zbioru wierszy *Ocalenie*. Wiersz opisuje obojętność Polaków na to, co działo się w getcie podczas żydowskiego powstania. Miłosz porównuje los Giordana Bruna, spalonego na stosie jako heretyka na rzymskim placu Campo di Fiori w obecności beztroskiego tłumu z losem polskich Żydów. W strofie trzeciej i czwartej pisze:

*Wspomniałem Campo di Fiori  
W Warszawie przy karuzeli,  
W pogodny wieczór wiosenny,  
Przy dźwiękach skocznej muzyki.  
Salwy za murem getta  
Głuszyła skoczna melodia  
I wlatywały pary  
Wysoko w pogodne niebo.*

*Czasem wiatr z domów płonących  
Przynosił czarne latawce,  
Łapali skrawki w powietrzu  
Jadący na karuzeli.  
Rozwiewał suknie dziewczynom  
Ten wiatr od domów płonących,  
śmiały się tłumy wesole  
W czas pięknej warszawskiej niedzieli <sup>12</sup>.*

Miłosz w dalszej części wiersza pisze o „samotności ginących” i obojętności świata, a na końcu stwierdza, że jedynym świadkiem, który będzie mówić prawdę, jest poeta. Jak już wspomniałem, niezwykle mocny obraz karuzeli przy murze getta stał się symbolem, niemalże esencją polskiej obojętności na los współrodaków. Nieprzypadkowo podobne obrazy pojawiały się w zrealizowanych później filmach, na przykład w *Tragarzu puchu* (1992) Janusza Kijowskiego, w *Wielkim tygodniu*



(1996) Andrzeja Wajdy czy w literaturze, u Adolfa Rudnickiego albo Jerzego Andrzejewskiego. Do wiersza Miłosza odnosi się również krótki film dokumentalny Michała Nekandy-Trepki *Karuzela* (1999).

Tomasz Szarota, polski historyk, poświęcił obszerne studium badaniom, czy obraz karuzeli stojącej przy murze getta jest jedynie trafną poetycką metaforą, czy jednak prawdą historyczną<sup>13</sup>. W wydawanej przez Niemców gazecie „Nowy Kurier Warszawski” znalazł wzmiankę o tym, że 5 sierpnia 1942 r. na placu Krasieńskich zostanie ustawione wesołe miasteczko. Ta data, jak pisze Szarota, pokrywa się z datą transportów z Umschlagplatz usytuowanego niedaleko miejsca, na którym miał stanąć lunapark, do obozu zagłady w Treblince. Szarota dodaje, że ustawienie wesołego miasteczka przy murze getta najpewniej miało mieć dla Niemców znaczenie propagandowe zaświadczone o całkowitym braku zainteresowania ze strony Polaków-chrześcijan żydowskim dramatem<sup>14</sup>. Szarota podkreśla też, że likwidacja warszawskiego getta przez Niemców zbiegała się w czasie z wysiłkami ich propagandy, by połączyć mord dokonany przez Sowietów na polskich oficerach w Katyniu z figurami oficerów NKWD żydowskiego pochodzenia<sup>15</sup>. Jego badania pokazują ponadto, że plac Krasieńskich był wykorzystywany przez walczące podziemie jako punkt obserwacyjny umożliwiający śledzenie walk w getcie. Szarota odwołuje się tu do jednego z żołnierzy podziemia, Jana Kroka-Paszowskiego, który chadzał na plac i korzystał z karuzeli, by zyskać lepszy widok na to, co się dzieje w getcie. Obraz ten wykorzystał później Wajda w *Wielkim tygodniu*<sup>16</sup>.

Podczas dyskusji, w której udział wzięli Marek Edelman, Czesław Miłosz i Jan Błoński, zorganizowanej z okazji 50. rocznicy powstania w getcie i opublikowanej w 2005 r. przez „Tygodnik Powszechny”, Edelman wspominał, że karuzela działała od drugiego dnia powstania i była wyraźnie widoczna dla powstańców w getcie. Wspomnienia Edelmana podsuwają podobne obrazy do tych, które naszkicował Miłosz<sup>17</sup>. Potwierdzeniem słów Edelmana i Miłosza jest relacja przywołana przez historyczkę Joannę Beatę Michlic, Edwarda Reichera, który ukrywał się w Warszawie po aryjskiej stronie muru: *Na Nowiniarskiej i placu Krasieńskich przechodziliśmy koło bud jarmarcznych, koło karuzel i huśtawek. Ludzie weselili się, slychać było głośną muzykę, pojedyncze pary tańczyły. Wyglądało tak, jakby polski motloch świętował upadek warszawskiego getta*<sup>18</sup>. Natomiast tej wizji przeczy opis tego samego placu pióra innego naocznego świadka, Jerzego Andrzejewskiego zamieszczony w jego książce *Wielki Tydzień*, opublikowanej po raz pierwszy w 1946 r.: *Opustoszały plac wydawał się teraz rozleglejszy niż zwykle. Na samym jego środku stały dwie karuzele niezupełnie jeszcze zmontowane, przygotowywano je widocznie na nadchodzące święta. Pod osłoną dziwacznych kolorowych dekoracji stali żołnierze w kaskach...*<sup>19</sup>

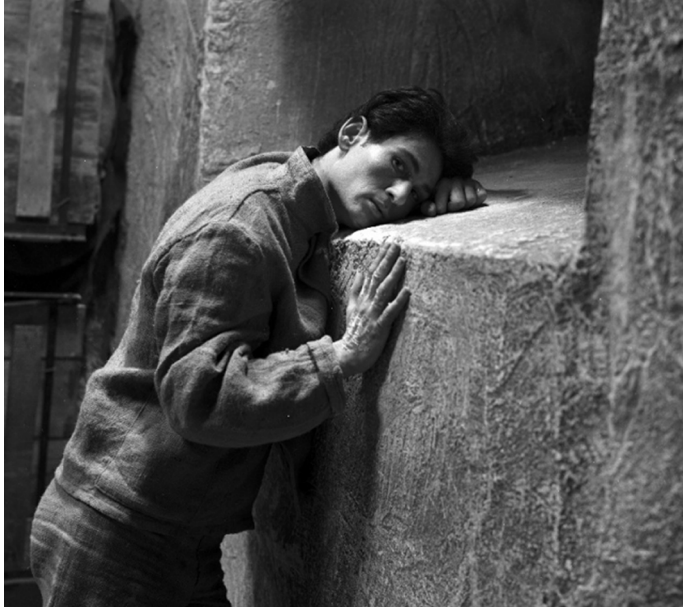
Powróćmy teraz do *Pokolenia* i do jego recepcji wśród polskich władz. Tak jak inne filmy realizowane w okresie trwania szkoły polskiej, ten był również przedmiotem uważnej obserwacji. Władze widziały w nim *skandaliczną opowieść o przebranych za proletariat lumpenproletariacie*<sup>20</sup>. Podczas spotkania Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy mówiono również o tym, w jaki sposób Wajda pokazał Holokaust<sup>21</sup>. W rezultacie jedna ze szczególnie plastycznych scen z oryginalnego scenariusza (można ją znaleźć w powieści Czeszki) nigdy nie trafiła na ekran. Ukazuje ona spotkanie Stacha i Kostka, którego znaczna rola w scenariuszu w gotowym filmie została ograniczona do minimum. Wracając z akcji przy murze getta, Stach spotyka Kostka, który niesie torbę pełną głów Żydów skradzionych przez niego

z żydowskiego cmentarza; z głów tych chce powyrywać później złote zęby<sup>22</sup>. Jerzy Toeplitz, jeden z uczestników spotkania Komisji, tak komentuje tę sprawę: *Jestem zdania, że sprawa powstania w ghetcie zaznaczona tylko w scenariuszu, nie została potraktowana właściwie. Pokazanie Kostka z głowizną jest ponad siły widza. Można o tym mówić i czytać, ale nie można chyba pokazywać na ekranie takiej sceny. Natomiast wydaje mi się, że wprowadzając w tło powstanie w ghetcie, co i politycznie, i artystycznie jest słuszne, należałoby podkreślić jakąś więź między Gwardją a powstańcami. Ghetto pokazane tylko poprzez Kostka, czy nawet jak proponuje autor przez scenę walk w ghetcie – to za mało. Akcent zasadniczy powinien być położony na wspólnej walce<sup>23</sup>.*

Problematyka „wspólnej walki” pojawia się wyraźnie w drugiej próbie Wajdy zmierzania się z Holokaustem – w *Samsonie* (1961), będącym adaptacją opublikowanej w 1948 r. powieści Kazimierza Brandysa, polskiego pisarza o żydowskich korzeniach. Akcja filmu, wyprodukowanego przez Zespół Filmowy „Droga”<sup>24</sup>, obejmuje kilka lat. Rozpoczyna się jeszcze przed wojną od opisu antysemitycznych nastrojów i brutalnych wypadków na Uniwersytecie Warszawskim. Główny bohater, Jakub Gold (Serge Merlin), po raz pierwszy jest ukazany na terenie Politechniki. Nie zdaje sobie sprawy, że w tych dniach gromadziła się nienawiść, jak wyjaśnia głos z offu. Jakub zaatakowany przez grupę prawicowych nacjonalistów przypadkowo zabija innego studenta, który w rzeczywistości stara się mu pomóc (grał go przyszły reżyser Andrzej Żuławski – niewymieniony w obsadzie – który też asystował Wajdzie przy tym filmie). Odsiadując wyrok za swój czyn, Jakub poznaje charakterystycznego aktywistę komunistycznego, Pankrata (Tadeusz Bartosik).

Kiedy we wrześniu 1939 r. niemieckie bomby burzą więzienie, Jakub ucieka, ale szybko trafia do innego więzienia – zostaje zamknięty w warszawskim getcie, gdzie pracuje, grzebiąc zmarłych (jak mówi: *zbierałem trupy z ulicy*). Scena zamknięcia getta jest chyba jedną z najbardziej pamiętnych w filmie. Rozpoczyna się marszem Żydów oznaczonych gwiazdą Dawida do getta. Zebrani na placu Żydzi stoją nieruchomo, zwrócenii twarzami do kamery, a niemieccy żołnierze zbijający z desek ogrodzenie, stopniowo, z każdą kolejną listwą, zasłaniają spojrzenie kamery. Ustawienie jej za ogrodzeniem i za niemieckimi żołnierzami podkreśla perspektywę świadka z zewnątrz – zabieg ten dominuje zarówno w tym, jak i w innych filmach Wajdy. Jednakże ta scena, ukazująca ustawianie muru getta z towarzyszącym jej uroczystym komentarzem spoza kadru i klasyczną, pełną smutku muzyką Tadeusza Bairda, ujawnia nie tyle dystans Wajdy, ile jego solidarność z żydowskimi współobywatelami.

Jakub po śmierci matki ucieka z getta i polegając na pomocy różnych ludzi ukrywa się po stronie aryjskiej. Na pewien czas znajduje kryjówkę w obszernym mieszkaniu aktorki, Lucyny (Alina Janowska) – Żydówki z powodzeniem uchodzącej za Aryjkę. Choć Lucyna zakochuje się w Jakubie, on odtrąca jej miłość i chce wrócić do getta (*Niech pani na mnie spojrzysz – mówi – Jestem jednym z nich i muszę dzielić ich los*). Opuszcza więc swe ukrycie i z pomocą grupy kolędników szuka schronienia. Znajduje je u swego kolegi z celi, Józefa Maliny (Jan Ciecierski). Kiedy sytuacja w mieszkaniu Maliny staje się niebezpieczna (o obecności Jakuba dowiadują się inni), przenosi się do piwnicy. Gdy Kazia (Elżbieta Kępińska), nadopiekuńcza siostrzenica Maliny daje do zrozumienia Lucynie szukającej Jakuba, że chłopak najpewniej już zginął, ta oddaje się w ręce Gestapo.



*Samson*, reż. Andrzej Wajda (1961)

Akcja filmu w dużej części rozgrywa się w klaustrofobicznej przestrzeni piwnicy – to kolejne miejsce, w którym Jakub jest „uwięziony”. Po tragicznej śmierci Maliny Kazia nadal opiekuje się Jakubem i jest najwyraźniej zafascynowana jego bliską obecnością. Raz jeszcze chłopak opuszcza kryjówkę i, nie zważając na wieści Kazi o likwidacji getta, próbuje tam wrócić. Wspina się na mur i patrzy na obraz zniszczenia: ruiny, trupy i niemieckich żołnierzy patrolujących teren. Czuje się osamotniony i ma poczucie winy, że nie dzielił losu swego ludu. Włóczy się po ulicach Warszawy, zostaje napadnięty przez polskich szmalcowników, aż w końcu pomaga mu Fiałka (Władysław Kowalski), chłopak, którego poznał w więzieniu, członek Gwardii Ludowej. Fiałka namawia go, by pracował w drukarni podziemnej kierowanej przez Pankrata. W finałowej scenie Jakub ginie śmiercią bohatera. Kiedy niemieccy żołnierze przeszukują budynek, w którym mieści się drukarnia, rzuca w nich granatami. Gdy pył opada, kamera ukazuje gruzy domu, martwych Niemców, a pomiędzy nimi Jakuba-Samsona, zgnieczonego przez walące się mury.

Pierwsza wersja scenariusza filmu została w maju 1960 r. oceniona pozytywnie przez Komisję Ocen Scenariuszy. Uznano, że jest to doskonały materiał na psychologiczny film wojenny<sup>25</sup>. Taka była opinia między innymi Stanisława Dygata i Jana Józefa Szczepańskiego, prominentnych pisarzy, którzy podkreślali także, że *Samson* to jedna z dwóch najlepszych książek Brandysa (na tym etapie Wajda nie został jeszcze wyznaczony do realizacji filmu, nie był więc zaangażowany w pracę nad scenariuszem). Członkowie komisji, w tym Wanda Jakobowska, Jan Rybkowski i Tadeusz Konwicki również pozytywnie ocenili cały projekt. Konwicki, który dobitnie stwierdził, że *naszym obowiązkiem jest nakręcenie tego filmu*, zaznaczył także, że celem filmu nie jest *problem martyrologii Żydów... Naszym zadaniem powinno być zbudowanie portretu psychologicznego Jakuba Golda*. Szczepański natomiast zauważył, że film *może wywołać niewłaściwe odruchy ze strony widzów i może nie mieć powodzenia*<sup>26</sup>.

Pierwsza wersja scenariusza, tak jak i charakter literackiego pierwowzoru okazały się dla Wajdy problematyczne. Książka Brandysa była emblematyczna dla socrealistycznego stylu obowiązującego w tamtych latach w Polsce. Jak wyjaśnia Bolesław Michałek, w momencie, gdy film ukazał się na ekranach, taki typ literatury nie był już ceniony przez krytykę, co przyczyniło się do raczej chłodnego przyjęcia filmu. Wajda swoje próby zobrazowania tekstu pisarza komentował zaś w ten sposób: *Czytając po raz pierwszy powieść Kazimierza Brandysa „Samson” przypomniałem sobie widziane w dzieciństwie ilustracje Gustava Doré i marzyła mi się na ekranie jakaś niezwykła przypowieść biblijna z naszych czasów. Tymczasem powieść ta wymagała od reżysera filmu prostoty i skromności, a zwłaszcza poszanowania szczegółów. Od pierwszego dnia zdjęć do ostatniego dnia montażu nie opuszczało mnie rozdarcie pomiędzy tymi dwiema skrajnościami. Mieliśmy już za sobą „Popiół i diament” i obaj z Jerzym Wójcikiem znaleźliśmy siłę filmowego skrótu i działanie symbolu na ekranie. Chcieliśmy iść dalej w tym kierunku, tymczasem powieść „Samson” sprzeczała się z naszymi filmowymi pomysłami i broniła przed nimi rozpaczliwie*<sup>27</sup>.

Wajda łączy również swoje odejście od realistycznego opisu Brandysa z wykorzystaniem formatu szerokoekranowego: *„Samson” był moim pierwszym filmem zrobionym w technice Cinemascope. Ten panoramiczny obraz skłaniał do stylizacji oraz powolnej akcji, długich ujęć i inscenizacji rozbudowanej w głębi. Słowem: od-*

ciągał nas od filmu akcji, którym w zasadzie powinien być „Samson” według powieści Kazimierza Brandysa. (...) Realistyczne sytuacje z powieści wystylizowałem na biblijne obrazy – statyczne, i przez to trochę natrętne<sup>28</sup>. Operator filmu, Jerzy Wójcik, podkreśla jednak, że Wajda zgodził się z jego sugestią, by tak filmować poszczególne sceny, żeby przypominały materiały dokumentalne z getta realizowane przez Niemców<sup>29</sup>.

Obsadzenie w głównej roli francuskiego aktora, Serge’a Merlina również w ogromnym stopniu wpłynęło na ostateczny kształt filmu. Sposób, w jaki jest on kadrowany (kamera często jest ustawiona za nim) podkreśla jeszcze „inność” i izolację Jakuba Golda. Nie znając języka polskiego, Merlin rzadko zwraca się w stronę kamery i mówi tak, jakby chciał się ukryć albo obawiał się, że zostanie dostrzeżony (głosu użycza mu Władysław Kowalski, który gra tu również Fiałkę). Ponadto wybór Merlina zmusił Wajdę do zmian w oryginalnej koncepcji *Samsona*. Zamiast oglądać atletycznego, mocnego Samsona, żydowskiego herosa, widz widzi szczupłą postać pełnego wątpliwości intelektualisty. Wajda broniąc swego wyboru przed niektórymi polskimi krytykami twierdził, że decyzja, by Jakuba zagrał Merlin jedynie wzmocniła całość, choć początkowo głównym kandydatem do tej roli był Henryk Grynberg, polsko-żydowski aktor związany wówczas z Teatrem Żydowskim w Warszawie<sup>30</sup>.

Jak większość Wajdowskich Polaków-Żydów, Jakub Gold zostaje przedstawiony na początku filmu jako Żyd zasymilowany i niereligijny. W artykule z 2000 r. Ewa Mazierska krytykuje reżysera za to, że w swoich filmach koncentruje się wyłącznie na „nieżydowskich Żydach” – postaciach Żydów spolonizowanych (którzy w przedwojennej społeczności żydowskiej należeli do mniejszości). Odnosząc się zarówno do Jakuba z *Samsona*, jak i do innych żydowskich bohaterów z filmów Wajdy, pisze ona, że w kinie tego reżysera *żydowskość jest kategorią negatywną, stanowi tożsamość narzuconą przez nazistowskich ciemiężców, a także, do pewnego stopnia, przez polskich antysemitów. Jeśli mieliby wybór – twierdzi Mazierska – woleliby być i na zawsze pozostać Polakami, a nie Żydami*<sup>31</sup>. Wajdowscy Żydzi, według badaczki, nie mówią w jidisz, nie są religijni, nie zachowują żydowskich zwyczajów i obrzędów, przypominają Polaków. Jeśli już pojawia się tu Żyd-tradycjonalista („Żydowski-Żyd”, wierny żydowskiej tradycji), zwykle ma charakter negatywny. Choć w pierwszej chwili argumenty Mazierskiej wydają się nieodparte (większość żydowskich postaci w filmach Wajdy to rzeczywiście Żydzi spolonizowani), jej atak na reżysera za jego rzekomo pełną uprzedzeń wizję prawdy historycznej i brak szacunku wobec niej wydaje się niesprawiedliwy. Łatwo można dowieść, że decyzja Wajdy, by pokazać zasymilowanych bohaterów żydowskich pozwala podkreślić nie tylko koszmar, ale i absurd prześladowań. Co więcej, analiza porównawcza innych kinematografii narodowych czy historii „gatunku holokaustowego” w ogóle, ujawniłaby, że większość ekranowych postaci Żydów to Żydzi zasymilowani. W wizerunku „żydowskich losów” zarysowanych przez Wajdę w filmach opowiadających o Zagładzie nie ma ani nic niepochlebnego, ani protekcyjnego.

Podsumowując swoje refleksje, Mazierska podkreśla oportunistyczny konformizm Wajdy, pisze, że stara się on *zadowolić publikę i podbić jeszcze jej polską dumę narodową, a ponadto do pewnego stopnia krytykuje władze i niektóre grupy społeczne nikogo jednak przy tym zbyt mocno nie obrażając*<sup>32</sup>. Historia fil-

mowych projektów Wajdy, w tym jego filmów o relacjach polsko-żydowskich, wydaje się jednak świadczyć o czymś zgoła przeciwnym. Kariera reżysera, rozciągająca się na ponad pięć dekad, z pewnością wymagała od niego dużej dozy równowagi politycznej i woli kompromisu. Tak więc w *Pokoleniu* czy w *Samsonie* upiękuszony obraz komunistycznego podziemia (w rzeczywistości pełniącego rolę marginalną) trzeba traktować jako pewien „wynegocjowany kompromis” pomiędzy artystą a państwem totalitarnym, a nie jako przejaw kapitulacji Wajdy<sup>33</sup>.

Paul Coates prawdopodobnie ma rację twierdząc, że *Samson* Wajdy reprezentuje niepokojącą mieszankę komunizmu i egzystencjalizmu<sup>34</sup>. Wielopoziomowa struktura filmu zdaje się jednocześnie źródłem mocy tego dzieła, jak i powodem jego niepowodzenia wśród publiczności i krytyków. Przeformułowanie mitu Samsona jest tu zgodne z linią ideologii komunistycznej – świadczy o tym obraz przedwojennej, burżuazyjnej Polski jako kraju antysemitów, w którym jedynymi obrońcami Żydów są komuniści. Żydowski protagonista staje się polskim bohaterem dzięki swojemu (tutaj akurat przypadkowemu) powiązaniu z komunistyczną sprawą. Jednakże przez większość czasu filmowej akcji Jakub pozostaje pasywny, co krytycy notorycznie uznawali za stereotypową oznakę jego „żydowskości”. Na przykład Klaus Eder uważa, że *Postać Jakuba Golda jest głęboko zakorzeniona w mitologii żydowskiej. Przez co najmniej dwie trzecie filmu jego postawa wobec historii jest bierna: doświadcza jej i poddaje się jej. Zamiast działać, daje wypadkom kierować swoim losem*<sup>35</sup>. Bezbronnemu Jakubowi pomaga kilku Polaków. Jego sytuację podkreślają jeszcze ujęcia wskazujące na jego bierność i izolację, szczególnie widoczne w scenach, gdy chłopak ukrywa się w piwnicy Maliny, odcięty od świata zewnętrznego. Voyeurystyczne ujęcia z punktu widzenia Jakuba, ukazujące małe piwniczne okienko, określają jego sytuację. Widzi, na przykład szukającą ukrywających się Żydów szmalcowniczkę, której towarzyszy zniechęcony mąż (grany przez Romana Polańskiego, niewymienionego w czołówce).

Niezależnie od wyraźnego religijnego podtekstu i pomimo odwołań do komunistycznego podziemia, śmierć Golda jest ukazana zgodnie z polską tradycją romantyczną, ujawniającą się dobitnie już we wcześniejszych filmach Wajdy. Jednakże w przeciwieństwie do umierania Maćka w *Popiele i diamentach* czy Jasia Krone w *Pokoleniu*, śmierć Jakuba jest *prawie absurdalna, Jakub ginie z własnego wyboru*, jak pisze Aleksander Jackiewicz<sup>36</sup>. Nazywając film Wajdy *dziełem zimnym*, Jackiewicz uważa też za główną słabość *Samsona* to, że *sprawa Jakuba nie została wpisana (...) bezpośrednio w formułę „polskiego losu”*<sup>37</sup>. W scenie finałowej, kiedy Niemcy przeszukują komunistyczną drukarnię, głos z offu zwraca się do Golda: *Zatrzymaj ich. Będzie to chwila twojej siły. Będzie to chwila ocalenia. Wstrząśniesz kolumnami. Powalisz na kolana swoich prześladowców. Za śmierć niewinnych, za wszystko zło, jakiego doznałeś. Wstrząśnij kolumnami. Już czas!* Jakub podejmuje więc działanie jak biblijny Samson, który w samobójczym ataku niszczy kolumny filistyńskiej świątyni zabijając i siebie, i niezliczonych wrogów.

Wajda opowiadając o cierpieniu Żydów w ogromnym stopniu polega na symbolizmie i skojarzeniach biblijnych, usuwając na dalszy plan to, co dotąd zwykle zaznaczał najmocniej – silne historyczne czy społeczne tło. Krytycy, do tej pory tak przychylni wobec postawy Wajdy, tym razem nie chcieli zaakceptować abstrakcyjności sytuacji przedstawianych na ekranie. Krytycy bliscy Wajdzie, na przykład Bolesław Michałek, bronili filmu mówiąc, że po raz pierwszy w swojej karierze

Wajda ukazał prześladowanego bohatera w *społeczno-politycznym kontekście swoich czasów*<sup>38</sup>. Krytyk i teoretyk Stefan Morawski stając po stronie reżysera, podsumował zarzuty wobec filmu jako niesprawiedliwe. Według niego neurotyczny bohater, mocno wystylizowana narracja oraz gra aktorska jedynie przysłużyły się opowiadanej historii. Zamierzeniem Wajdy było ukazanie *człowieka w sytuacji bez wyjścia, symbolu całego narodu, a także Żyda, któremu nie wolno istnieć*<sup>39</sup>. Morawski pisze, że niezwykle, *przypominający psalm rytm filmu*, tak jak i komentarz zza kadru, trzeba traktować jako logiczną konsekwencję celów reżysera. Tak więc Wajdowski bohater jest tu *ucharakteryzowany na Chrystusa z Golgoty albo na Żyda – wiecznego tułacza; dlatego Samson podkreśla wciąż, że jest Obcy*<sup>40</sup>.

Wajda nigdy nie obawiał się wykorzystywania konotacji religijnych w swoich filmach. W 1972 r. na przykład zrealizował w Niemczech film z polskimi aktorami, *Piłat i inni (Pilatus und Andere)*, współczesną wersję historii Chrystusa, dzieło rzadko pokazywane czy to w Polsce, czy na świecie. W *Samsonie* proponuje widzom nową refleksję na temat mitu Samsona, poprowadzoną z polskiego punktu widzenia, a jednocześnie zachowującą perspektywę właściwą linii partii komunistycznej. Historyk Omer Bartov Odnosząc się do scen, w których Kazia (Dalila?) opiekuje się Samsonem z goryczą zauważa: *Wyobrażenie gnębianego Żyda jako symbolu Chrystusa w Polsce tamtego czasu nie było niczym niezwykłym i współgra – jak się wydaje – zarówno z tradycyjnym polskim antysemityzmem, jak i z nazistowskim prześladowaniem Żydów. Żydzi zostali ukarani za zamordowanie Chrystusa – ale jednocześnie sami zostali ukrzyżowani, co miało poprzedzać spodziewaną rzeź Polski, Chrystusa narodów*<sup>41</sup>.

Pomimo tak często wyrażanej krytyki polskich badaczy i publicystów pod adresem *Samsona*, film ten zasługuje na szczególną uwagę. Ujawnia bowiem klimat polityczny tamtego czasu, a przy tym oferuje niezwykle mocne obrazy, których echo można odnaleźć i w innych filmach Wajdy, i w części filmów poświęconych Holokaustowi w ogóle. Jakub wydaje się niewdzięczny wobec Polaków (którzy przecież, co przypomina mu Lucyna, także cierpieli) – to rys, który pojawia się również w dużo późniejszym *Wielkim Tygodniu*. Chociaż Wajda nie cofa się przed ukazaniem polskiego antysemityzmu, przypisuje go przede wszystkim przedwojennej „Polsce burżuazyjnej”, a także, przez skojarzenie z polskim nacjonalizmem. Natomiast antysemityzm jest obcy „siłom postępowym” ucieleśnionym przez komunistów, prawdziwych bohaterów *Samsona*.

### Niechętna pomoc Polaków – *Naganiacz i Przy torze kolejowym*

Może wydać się interesujące, że chociaż związki między warszawskim gettem a komunistami po aryjskiej stronie miały dość silną podstawę<sup>42</sup>, kwestia „wspólnej walki”, tak często obecna w dyskusjach na temat filmów mówiących o Holokauście, nigdy właściwie nie zaznaczyła się wyraźnie w innych polskich filmach. Zamiast wizerunków bohaterskich bojowników próbujących pomóc powstańcom z getta, większość polskich filmów podsuwała raczej obrazy ludzi pomagających niechętnie, przerażonych obserwatorów i bezradnych świadków zbrodni dokonywanych na polskiej ziemi przez niemieckich okupantów. Tak właśnie Holokaust i relacje polsko-żydowskie przedstawiono w jednym z najciekawszych filmów zrealizowanych w omawianym okresie: *Naganiaczu* (1964) Ewy i Czesława Pe-

telskich<sup>43</sup>. Film ten, wyprodukowany przez Zespół Filmowy „Kamera”, był niedoceniony przez krytyków i rzadko pokazywany poza Polską<sup>44</sup>. Otrzymał wiele nagród, w tym Nagrodę Państwową za reżyserię oraz nagrodę FIPRESCI i Nagrodę Specjalną Jury na festiwalu w Locarno.

W wywiadzie udzielonym po premierze filmu Ewa Petelska podkreślała, że w scenariuszu Romana Bratnego, opartym na jego opowiadaniu opublikowanym w 1945 r., zainteresowało ją przede wszystkim to, w jaki sposób ogromna presja utrudnia wszelkie moralne wybory<sup>45</sup>. Ten aspekt doceniła również Komisja Kolaudacyjna, czego dowodzi protokół z jej posiedzenia. Najważniejsze osoby kinematografii, a także uznani filmowcy, w tym Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Bossak, Jan Rybkowski czy Stanisław Wohl, chwalili gotowe dzieło. Dla Kawalerowicza było to film *wstrząsający i przejmujący*, najlepszy, jaki dotąd zrobili Petelscy; dla Bossaka był *on przypomnieniem i ostrzeżeniem*; dla Rybkowskiego filmem *o niesłyszczanym ładunku emocjonalnym*, którego pewne sceny *jakby zostały przeniesione z materiałów dokumentalnych*<sup>46</sup>. Wedle Rybkowskiego obraz ten doskonale oddawał atmosferę czasu wojny, ukazując, że ludzie nie chcieli pomagać Żydom, bo w ten sposób narażaliby własne życie. W udzielaniu takiej pomocy nie było nic z entuzjazmu, podkreślał Rybkowski, decydowały o niej jedynie podstawowe ludzkie odruchy<sup>47</sup>.

*Naganiacz* opowiada o ukrywaniu się, co było typowe dla wielu polskich opowieści dotyczących Holokaustu. Film skupia się na postaci Michała (Bronisław Pawlik), bojownika z Powstania Warszawskiego, który choć z ogromnymi oporami, decyduje się jednak pomóc. Po tragicznym upadku Powstania w październiku 1944 r. ukrywa się na wsi. W przeciwieństwie do wielu lepiej znanych bohaterów z filmów okresu szkoły polskiej, Michał nie jest figurą heroiczną; jest raczej zmęczony, wręcz zrezygnowany, nie chce już walczyć, próbuje jedynie przeżyć tę ostatnią zimę wojny. A jednak, przyciśnięty przez okoliczności, nad którymi nie ma żadnej kontroli, pomaga, choć niechętnie, grupie węgierskich Żydów ukrywających się w okolicy.

Akcja *Naganiacza* rozgrywa się w na polskiej prowincji tuż przed ofensywą radziecką ze stycznia 1945 r. W scenie otwierającej film niemieccy żołnierze zabijają trzech Żydów uciekających z transportu jadącego do obozu koncentracyjnego. Po napisach początkowych, nałożonych na kadry przedstawiające ciężarówkę wiozącą Żydów, kamera, w panoramicznym ruchu, wprowadza widza w scenerię, która będzie tłem wydarzeń niemalże całego filmu: ukazuje dworek otoczony przez różnego rodzaju budynki, w tym magazyn będący czasowym schronieniem Michała, oraz pokryte śniegiem pola. Szybko też zostaje przedstawiona panorama polskich postaci, od mieszkanki dworu, czyli żony polskiego oficera więzionego w obozie jenieckim w Niemczech (Krystyna Borowicz), aż do ludzi z okolicznych wiosek.

Już w pierwszych scenach można też dostrzec niechęć Michała do dalszej walki. Odmawia przyłączenia się do oddziału partyzanckiego, ale zmienia zdanie i bezskutecznie próbuje się z nimi skontaktować w umówionej leśniczówce. Gdy wraca nocą do siebie, spotyka młodą węgierską Żydówkę (Maria Wachowiak) szukającą pożywienia dla grupy uciekinierów z transportu do obozu ukrywających się w pobliskim lesie. Choć nie rozumie języka Michała, idzie za nim, a on oddaje jej całe jedzenie, jakie tylko ma. Później pomaga jej zanieść ciężki gar ugotowanych



ziemniaków, by mogli nimi pożywić się jej rodacy. *Co ja wam jestem winien? Dlaczego ja?* – pyta Michał, kiedy cała gromada w ciszy podąża za nim do domu i chroni się w stogach siana przy dworze.

Kulminacją filmu jest scena polowania, jakie oficerowie SS organizują tuż obok folwarku. Michał, wraz z innymi ludźmi ze wsi, pod wodzą leśniczego Jaworka (Ryszard Pietruski), są zmuszeni służyć jako naganiacze. Polowanie na lisy i króliki szybko zamienia się w masakrę Żydów, którzy, przerażeni odgłosami wystrzałów i zbliżającymi się naganiaczami, opuszczają swoje względnie bezpieczne kryjówki. Przedłużająca się rzeź, której nie towarzyszy żadna muzyka, a jedynie dźwięk diegetyczny (strzały, jęki umierających, zarówno ludzi, jak i zwierząt) staje się doświadczeniem porażającym. Niemieccy oficerowie są przedstawieni tak, jakby polowanie, niezależnie od obiektu, do którego celują, było dla nich świetną rozrywką, natomiast na twarzach części polskich naganiaczy, mimowolnych uczestników mordu, maluje się groza. Jaworek, wcześniej ukazany jako kolaborant, próbuje w tym chaosie uratować żydowskie dziecko i zostaje zastrzelony przez Niemców. Po skończonym polowaniu martwe zwierzęta zostają ułożone przy dworze; ciała Żydów leżą zaś porzucone w polu. *Jak na ciężkie warunki wojenne, polowanie udało się wspinać* – mówi niemiecki oficer. *Upolowaliśmy czterdzieści zajęcy, dwa lisy, a na dodatek szesnastu Żydów.* Jego koleddy śmieją się krótko i oficer dodaje: *Jestem przekonany, że często jeszcze będziemy razem polować.*

Młodej Żydówce, schowanej przez Michała w kryjówce, udaje się przeżyć masakrę. Po odejściu Niemców chodzi pomiędzy ciałami i oskarża swojego polskiego wybawcę za śmierć rodaków. On z kolei nie jest w stanie jej wyjaśnić, co rzeczywiście się wydarzyło. Kiedy następnego ranka, Niemcy uciekają przez wieś, a wraz z nimi Rotmistrzowa, właścicielka dworu, dziewczyna śpi w pokoju Michała. Nagle w izbie pojawia się zmęczony i głodny niemiecki żołnierz, i błaga o jedzenie, w ogóle nie zwracając uwagi na obecność Żydówki. Dziwacznym zrzędzeniem losu, pożera gotowane ziemniaki z tego samego kotła, w którym Michał wcześniej przynosił jedzenie węgierskim Żydom.

Stefanowi Matyjaszkiewiczowi, operatorowi filmu, należy się uznanie za niezwykle wyrafinowaną estetycznie sekwencję polowania, która jednak przez kilku polskich krytyków została uznana za zbyt literacką i zbyt spektakularną, by wydać się prawdziwą<sup>48</sup>. Przywodzi ona na myśl równie mocną sekwencję z *Regul gry* (*La Règle du jeu*, 1939) Jeana Renoira, ukazującą panów i służących uczestniczących razem w krwawych łowach. Omawiany fragment *Naganiacza*, złożony ze starannie skomponowanych, długich ujęć, można uznać za symboliczny obraz okupacji Polski. Niemcy (myśliwi) przedstawieni są jako zarówno architekci masakry, jak i kaci; Polacy zaś (naganiacze) mają pełnić funkcję mimowolnych uczestników obowiązkowego polowania, jakie urządzono sobie na ich ziemi. Żalobne czuwanie po śmierci Jaworka, łowczego, którego ciało spoczywa w chacie, jest skontrastowane z obrazem ciał Żydów pozostawionych na zmarzniętym polu. Brak porozumienia między Michałem a węgierskimi Żydami, choć wytłumaczone w trakcie opowiadania (oba języki są przecież tak odmienne), można potraktować także jako symbol dystansu, muru dzielącego w czasie wojny Polaków i Żydów. W całym filmie jest tylko jedna scena, w której Michałowi udaje się werbalnie, po francusku, porozumieć z jednym z uciekinierów. Jeden ze starszych Żydów pyta go, czy nie ma może ołówka i wyjaśnia: *Piszę po kilka słów dziennie, bo potem nikt w to nie zechce wierzyć.*

Takie przedstawienie Polaków jako tych, którzy jedynie obserwują albo też pomagają, lecz z oporami, można też znaleźć w krótkometrażowym filmie o wielkiej sile oddziaływania – *Przy torze kolejowym* (1963) zrealizowanym przez Andrzeja Brzozowskiego, drugiego reżysera *Pasażerki* Andrzeja Munka. Wyprodukowany przez SE-MA-FOR w Łodzi, film miał być pokazany na Krakowskim Festiwalu Filmowym w 1963 r., lecz został zatrzymany przez Wincentego Kraśkę, komunistycznego aparaczyka, kierownika Wydziału Kultury KC<sup>49</sup>. Ostatecznie miał premierę dopiero w 1992 r.<sup>50</sup>

*Przy torze kolejowym* to adaptacja opowiadania Zofii Nałkowskiej o tym samym tytule, zamieszczonym w jej słynnym zbiorze *Medaliony*, napisanym w 1945 r. i opublikowanym rok później. Nałkowska, która przeżyła wojnę w Warszawie, a po wojnie aktywnie brała udział w pracach Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, w późniejszym czasie wydała również swoje *Dzienniki czasu wojny*. W obu tych książkach można było dostrzec poczucie misji, by dać świadectwo, opisać okupację możliwie realistycznie, w tym także tragedię polskich Żydów. Odwoływała się więc do relacji naocznych świadków, z którymi się spotykała, do własnych obserwacji i do własnych badań terenowych (jako członkini wspomnianej Komisji jeździła na tereny wielu obozów koncentracyjnych i rozmawiała z tymi, którzy przeżyli).

Opowiadanie Nałkowskiej może służyć jako wzorcowy przykład jej osobistego, zwięzłego, fragmentarycznego, niemalże dokumentalnego stylu. Jej dialogi są realistyczne, obserwacje rzeczowe i pozbawione jakiegokolwiek mitologizacji – czy to ofiar, czy obserwatorów czy też sprawców. Opowiadanie rozpoczyna się zdaniem: *Należy do tych umarłych jeszcze jedna młoda kobieta przy torze kolejowym, której ucieczka się nie udała*<sup>51</sup>. Dalej opis Nałkowskiej jest równie bezpośredni i konkretny: *Gdy się rozwidniło, kobieta ranna w kolano siedziała na zboczu rowu kolejowego, na wilgotnej trawie. Ktoś zdolał uciec, ktoś dalej od toru, pod lasem, leżał bez ruchu. Uciekło kilku, zabitych było dwóch. Ona jedna została tak – ani żywa, ani umarła*<sup>52</sup>.

Film Brzozowskiego, do którego zdjęcia zrobił Jerzy Wójcik, doskonale oddaje mocny, obserwacyjny ton opowiadania Nałkowskiej. Jego akcja toczy się w surowej, zaśnieżonej, wiejskiej scenerii. Ranna i oszołomiona Żydówka podczołguje się do leżącego nieopodal w śniegu mężczyzny i przekonuje się, że ten nie żyje. Później podchodzi do niej człowiek z rowerem, powoli schodzą się też ludzie ze wsi, którzy jednak nie kwapią się, by jej pomóc. Jak komentuje ich zachowanie Nałkowska: *Czas był wzmrożonego terroru. Za danie pomocy lub schronienia groziła pewna śmierć*<sup>53</sup>. Wieśniacy komentują całą sytuację, czekając na to, co się wydarzy; poza papierosem i szklanką wódki nie są w stanie zaoferować żadnej pomocy. Wydaje się, że tylko jeden chłopak współczuje kobiecie, reszta jedynie się przygląda. *Z każdą godziną kobieta traci nadzieję na przetrwanie. Ludzie ze wsi boją się wezwać doktora, ukryć ją albo zabrać do siebie. Leżała pośród ludzi, ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, którego zapomniano dobić*<sup>54</sup>. Przybycie na miejsce polskiego policjanta, który też nie jest pewien, co zrobić, wyznacza kolejny zwrot akcji. Kobieta, która najpierw bała się świadków, a potem miała nadzieję, że ktoś jej pomoże, teraz błaga o śmierć, lecz policjant opiera się jakimkolwiek działaniom. Decyduje się natomiast ów współczujący chłopak – celuje w kobietę z broni policjanta i strzela. Film kończy się kadrem ukazującym stado ptaków poderwane z drzewa wystrzałem.

Fakt, że za sprawą władz komunistycznych film trafił na półki, z pewnością wiele ma wspólnego z jego oskarżycielskim tonem, bezlitosnym przedstawieniem Polaków i z silnym zaakcentowaniem podziałów międzyludzkich. Nie mówi się tu o oprawcach odpowiedzialnych za okupację i za jej brutalne realia. Film ukazuje Polaków jako współwinnych – jako obojętnych świadków biernie przyglądających się cierpieniu współobywateli. Był jednak jeszcze jeden powód zakazu, jakim go objęto. Ową ranną Żydówkę grała Halina Mikołajska, jedna z legend polskiego teatru, a także symbol polskiego oporu wobec reżimu komunistycznego. Od wczesnych lat 70. Mikołajska była zaangażowana w działania opozycji antykomunistycznej, co skazało ją na ostracyzm ze strony władz, zakaz występowania w teatrze i w filmie, a także internowanie po wprowadzeniu Stanu Wojennego w grudniu 1981 r.

### Los dzieci w *Ambulansie* i w *Świadectwie Urodzenia*

Spośród filmów krótkometrażowych powstałych w okresie szkoły polskiej, jeden zasługuje na szczególną uwagę. *Ambulans* (1961) Janusza Morgensterna, zrealizowany dla Studia Małych Form Filmowych SE-MA-FOR to wybitny, choć skromny, czarno-biały film, całkowicie pozbawiony dialogu. Przy tym filmie, nagrodzonym w 1962 r. na festiwalu w San Francisco, współpracowało wiele ważnych postaci związanych ze szkołą polską, w tym operator Jerzy Lipman, kompozytor Krzysztof Komeda-Trzeciński i aktor Tadeusz Łomnicki, który był także autorem scenariusza. Morgenstern był wcześniej asystentem reżysera przy *Kanale* i *Popiele i diamentach* Wajdy, a po swoim debiucie, lirycznym współczesnym dramacie *Do widzenia, do jutra* z 1960 r., nakręcił kilka filmów dotyczących różnych aspektów II wojny światowej<sup>55</sup>.

Co ciekawe, mimo że Morgenstern, z pochodzenia Żyd, przeżył wojnę w Polsce, w getcie, a potem w ukryciu na wsi, *Ambulans* jest właściwie jedynym jego filmem otwarcie opowiadającym o Zagładzie. W nowszych wywiadach reżyser mówił, że nigdy nie chciał robić filmów, które zbyt blisko dotykałyby jego własnej historii przetrwania. Po wojnie w ogóle nie chciał pamiętać o Holokauście, chciał zacząć nowe życie<sup>56</sup>. W innym wywiadzie Morgenstern stwierdził, że Zagłada była integralną częścią jego życia, choć nie widać tego w innych jego filmach. Realizując *Ambulans*, jak mówił, spłacił *dlug wobec tych, co zginęli*<sup>57</sup>.

*Ambulans* należy do tych niewielu ważnych polskich filmów o wojnie, które koncentrują się na tragicznym losie dzieci, zarówno żydowskich, jak i polskich. W scenie otwierającej słychać antyżydowskie przemówienia hitlerowskie, a po chwili niemiecki marsz wojskowy. Kamera ustawiona we wnętrzu ciężarówki pokazuje betonową drogę i ciemny dym z rury wydechowej. Po napisach początkowych *ambulans* oznaczony symbolem Czerwonego Krzyża wjeżdża przez bramę na teren przypominający plac szkolny otoczony drutem kolczastym. Grupa dzieci, pod opieką starszego opiekuna, bawi się na niemalże pustym placu. Jak zauważa Annette Insdorf: *Pierwsze dziecko, które widzimy, ma w trakcie zabawy zawiązane oczy, to odpowiedni obraz dla niewiedzy dzieci (i naszej) o przeznaczeniu ambulansu*<sup>58</sup>. I dzieci, i widzowie nie są świadomi, że ciężarówka Czerwonego Krzyża, symbol bezpieczeństwa, pomocy i ratunku, to mobilna komora gazowa, w której uśmierca się tlenkiem węgla niespodziewające się niczego ofiary.



*Ambulans*, reż. Janusz Morgenstern (1961)



*Świadek urodzenia* (nowela *Kropla krwi*), reż. Stanisław Różewicz (1961)

Tak jak Tadeusz Borowski w swojej prozie i jak Andrzej Munk w *Pasażerze* (1961), operator *Ambulansu*, Lipman również ukazuje rutynowe, niemalże mechaniczne działania niemieckich wartowników. Jeden z esesmanów napelnia bak, wylot rury wydechowej umieszcza w tyle ciężarówki i testuje sprawność komory gazowej zakamuflowanej jako ambulans. Niewinność malująca się na twarzach dzieci, gdy bawią się z niemieckim psem czy z małym wróblem, kontrastuje z wyrazem twarzy ich opiekuna, który zapewne zna prawdę, ale podtrzymuje ducha swoich podopiecznych. Być może, jak sugeruje wielu krytyków, ma to być aluzja do Janusza Korczaka i jego dzieci z sierocińca w warszawskim getcie. W następnej scenie dzieci wchodzi do ambulansu wraz z opiekunem, czemu towarzyszy gorzka melodia żydowskiej pieśni. W kolejnym ujęciu, znów z punktu widzenia bohatera, tym razem ze środka karetki, widzimy stado ptaków na niebie – to znaczący kontrast między grupą dzieci skazanych na zagładę, a względną wolnością świata poza ciężarówką. W tej bezlitosnej rzeczywistości, jaką ukazuje film, tylko owczarek zachowuje ludzkie odruchy – próbuje oddać zabawkę jednemu z chłopców w ambulansie, ale szybko zostaje skarcony przez wartownika.

W ostatniej scenie karetka niespiesznie opuszcza otoczony drutem plac. Codzienna brutalność jest tutaj przedstawiona za pomocą obrazów nie dosłownych, lecz sugestywnych. Kadry te oddają nie tylko banalność zła i uprzemysłowienie zabijania, ale również odsłaniają bezradność tych, którzy zostali skazani na eksterminację. Kiedy ciężarówka odjeżdża, widzowi zostaje oszczędzony obraz udużonych ofiar; dobitnie natomiast przypomina mu się o masowej śmierci zagazowanych w Auschwitz i w innych obozach śmierci.

\* \* \*

Jednym z najbardziej pamiętnych filmów powstałych w okresie trwania szkoły polskiej było *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza z 1961 r., film ukazujący wojnę oczami dziecka. W najdłuższej, ostatniej noweli trzyczęściowej całości, części zatytułowanej *Kropła krwi*, żydowska dziewczynka, Mirka (Beata Barszczewska) ukrywa się w sierocińcu, gdzie słyszy od niemieckich „ekspertów”, że ma typowe cechy rasy aryjskiej.

Film, którego akcja toczy się w 1943 r., rozpoczyna się obrazem opustoszałych kamienic getta po niemieckim ataku. Kamera w końcu skupia się na samotnej postaci dziewczynki, której udało się przeżyć i która wychodzi z kryjówki. Po nocy spędzonej w mieszkaniu należącym kiedyś do jej rodziny, dziewczynka opuszcza bezludne getto, szukając trwalszego schronienia wśród polskich przyjaciół rodziców. Część Polaków jej pomaga, ale niektórzy stanowią dla niej zagrożenie (jak na przykład grupka wiejskich dzieci każących jej recytować modlitwę katolicką, by mogła w ten sposób udowodnić, że jest Polką).

Kamera prowadzona przez Stanisława Lotha często pokazuje w zbliżeniach duże, przestraszone oczy dziewczynki, a jej samotność jest podkreślana przez długie, dystansujące ujęcia, kiedy Mirka stara się zrozumieć otaczającą ją okrutną, klaustrofobiczną rzeczywistość. Różewicz, ten cichy mistrz polskiego kina, doskonale wykorzystuje również dźwięki spoza kadru, na przykład daleką rozmowę Niemców czy nieoczekiwane pukanie do drzwi, które to dźwięki nie tylko budują suspens, ale też i poczucie osaczenia, jakie jest udziałem dziecka.

Różewicz nie moralizuje. Zamiast krytykować nazistowski system, demaskuje jego szaleństwo. Na końcu filmu Mirka dostaje nowe świadectwo urodzenia stwierdzające, że jest Polką i że nazywa się Marysia Malinowska. Zostaje też przeniesiona do polskiego sierocińca na prowincji. Nie jest to jednak koniec jej dramatu. Napięcie narasta, kiedy pojawia się oficer Gestapo wraz z nazistowskimi „eksper-tami rasowymi”, poszukującymi żydowskich dzieci ukrywających się pod fałszy-wymi polskimi papierami. Po krótkim badaniu przez „eksperta”, uznaje on, że Mirka jest na tyle czysta rasowo (ma „nordyckie cechy”), że może zostać wysłana do niemieckiego sierocińca. Film kończy się zbliżeniem oczu dziewczynki, być może pełnymi zdziwienia tym szczególnym zrzędzeniem losu.

### **Psychologizowanie Holokaustu – *Biały niedźwiedź i Pasażerka***

Nie każdemu filmowi o Holokaucie udało się osiągnąć sukces, nawet jeśli opowiadał interesującą historię. *Biały Niedźwiedź* (1959) Jerzego Zarzyckiego, wy-produkowany przez Zespół Filmowy „Syrena”, jest tego dobrym przykładem. Film rozgrywa się w 1943 r. i opowiada o młodym żydowskim naukowcu i intelektua-liście, Henryku Foglu (Gustaw Holoubek), który ucieka z transportu jadącego do obozu koncentracyjnego i ukrywa się w Zakopanem. Swoją tożsamość chowa pod futrem białego niedźwiedzia, występując jako rekwizyt dla lokalnego fotografa i pozując z (głównie niemieckimi) turystami do pocztówkowych fotografii, opatrzonych napisem (po niemiecku): *Pozdrowienia z Zakopanego*. Choć film ten zyskał popularność wśród widzów, reakcje krytyków były raczej chłodne; zarzucali oni autorom niespójności w scenariuszu (scenarzystów było tutaj aż pięciu), brak fabularnego prawdopodobieństwa (rzekomo była to historia oparta na faktach, opi-sanych w książce Roberta Azderballa i Romana Fristera), a samemu Zarzyckiemu przestarzałą, przedwojenną wrażliwość reżyserską. Ci sami krytycy, którzy skarżyli się na tę nieudaną próbę psychologicznego kina wojennego, zauważali jednak obecny tu dość niekonwencjonalny portret Niemców i relacji między ofiarami a prześladowcami<sup>59</sup>.

Film rozpoczyna się kadrem przedstawiającym zimowy pejzaż Tatr, po którym następuje długie ujęcie nocnego pociągu z transportem. Grupa więźniów ucieka i biegnie do lasu, mimo że wartownicy strzelają w ich kierunku. Wśród uciekinie-rów jest Henryk, polski Żyd od 1936 r. mieszkający w Paryżu, który tuż przed wojną odwiedził w Polsce siostrę i któremu szybko posuwające się do przodu woj-ska niemieckie nie pozwoliły już na wyjazd. Został schwytany i wysłany do getta, gdzie pracował w kamieniołomie, zanim nie trafił do transportu do obozu koncen-tracyjnego. W Zakopanem udaje mu się schronić w domu należącym do starego nauczyciela (Stanisław Mילski), starającego się przetrwać okupację jako uliczny fotograf, któremu pomaga młody chłopak, Michał Pawlicki (Stanisław Mikulski), członek polskiego podziemia. Mieszkanie nauczyciela służy także jako baza dla działalności konspiracyjnej Michała. Ten z kolei nie bardzo chce pomóc Henrykowi, myśląc przede wszystkim o bezpieczeństwie domu i przechowywanego w nim nadajnika radiowego. Choć jest w filmie scena ukazująca schwytanie innego żydowskiego uciekiniera i zabicie tych, którzy go chronili (oraz zniszczenie ich mienia), to nie strach przed karą za ukrywanie Żydów powstrzymuje go przed udzieleniem pomocy, lecz konspiracyjne zobowiązania. Żeby jednak wzmocnić

szlachetny wizerunek ruchu oporu (w filmie nie jest wyraźnie powiedziane, czy chodzi tu o podziemie lewicowe), w jednej z późniejszych scen, kiedy szmalcownik próbuje szantażować Henryka, szybko zostaje skarcony przez miejscowego konspiratora.

Kiedy Michał zostaje zabity przez Gestapo, Henryk zajmuje jego miejsce, przyjmuje jego tożsamość i przebrany w skórę białego niedźwiedzia miesza się z tłumem niemieckich turystów i miejscowej ludności. Jeden z niemieckich wyższych oficerów, major Rudolf von Henneberg (Adam Pawlikowski) zauważa Henryka, gdy ten, w swoim białym stroju, stoi za ogrodzeniem i przysłuchuje się koncertowi muzyki klasycznej rozbrzmiewającemu w klubie oficerskim. Zaintrygowany, zaprasza go do środka, sadza wśród swoich niemieckich kolegów oficerów, mówiąc przy tym, że kwartet Mozarta może zauroczyć nawet taką bestię, a w końcu nazywa go nawet swoim muzycznym przyjacielem. Kluczowa część filmu, prowadzona w języku niemieckim, składa się przede wszystkim z rozmów von Henneberga z Henrykiem, którego prawdziwa tożsamość szybko zostaje rozszyfrowana przez niemieckiego oficera. Von Henneberg jest tu przedstawiony jako intelektualista, humanista, znawca i wielbiciel muzyki klasycznej, pogardzający brutalnymi metodami swoich rodaków. W zamian za szczerą intelektualną dyskusję oferuje Henrykowi gwarancję bezpieczeństwa. W niezbyt przekonującym finale filmu, kiedy tożsamość bohatera poznają też inni Niemcy, ten ucieka z klubu oficerskiego. Ginie natomiast córka nauczyciela Anna (Teresa Tuszyńska), próbująca bronić Henryka.

Sposób przedstawienia konfliktu w *Białym niedźwiedziu*, biorąc pod uwagę polski kontekst, był dość niezwykły – w szczególności ukazanie intelektualnego pojedynku między prześladowcą a prześladowanym. Film miał jednak liczne skazy, ujawniające się przede wszystkim w braku psychologicznego prawdopodobieństwa i w niepewnej reżyserii Zarzyckiego. Nie zdołały go uratować nawet zdjęcia Stefana Matyjaszkiewicza i gra dwóch „aktorów-intelektualistów” (Holoubek i Pawlikowski). Z podobnymi problemami dużo lepiej radził sobie nieco późniejszy film – *Pasażerka* Andrzeja Munka.

\* \* \*

Andrzej Munk zwykle jest postrzegany przez krytyków jako główny przedstawiciel nurtu „realistycznego” tej formacji. Pochodził z rodziny spolonizowanych krakowskich Żydów, wojnę zaś przeżył w Warszawie, pracując po aryjskiej stronie miasta i nie ujawniając swego żydowskiego pochodzenia. Podczas wojny wstąpił także do podziemia socjalistycznego (Polskiej Partii Socjalistycznej), później zaś uczestniczył w Powstaniu Warszawskim. W 1950 r. ukończył Łódzką Szkołę Filmową. Początkowo realizował filmy dokumentalne, w których można już znaleźć pewne cechy jego dojrzałego stylu. Jego debiutem fabularnym był przygodowy film wojenny *Błękitny krzyż* (1955), po którym wyreżyserował trzy klasyczne filmy polskiego kina: *Człowieka na torze* (1957), *Eroikę* (1958) i *Zezowate szczęście* (1960). W 1961 r. zginął w wypadku samochodowym w drodze z Warszawy do łódzkiego studia filmowego, gdzie miał dalej przygotowywać swój nowy film, *Pasażerkę*. Projekt dokończyli przyjaciele Munka, w tym reżyser Witold Lesiewicz i pisarz Wiktor Woroszyński, odpowiedzialni również za obecny w filmie komentarz



*Pasażerka*, reż. Andrzej Munk (1963)



z offu<sup>60</sup>. Zmontowano więc istniejący już materiał i dodano do niego ów pozakadrowy komentarz czytany przez Tadeusza Łomnickiego. *Pasażerka* miała premierę w drugą rocznicę śmierci Munka, 20 września 1963 r. Film przedstawiono jako niedokończone dzieło tragicznie zmarłego reżysera.

Główny wątek *Pasażerki* dotyczy relacji między esesmanką z Auschwitz-Birkenau Lizą (Aleksandra Ślaska) a polską więźniarką Martą (Anna Ciepielewska). Wiele lat po wojnie ich przypadkowe spotkanie na luksusowym statku pasażerskim (*to wyspa w czasie* – jak to określa narrator) płynącym z Południowej Afryki do Europy przywołuje tłumione wspomnienia. Film jest oparty na opowieści Zofii Posmysz-Piaseckiej, więzionej w Auschwitz w latach 1942-1945. Jej słuchowisko radiowe, *Pasażerka z kabiny 45*, zostało wyemitowane w Polskim Radiu 28 sierpnia 1959 r. Jak opowiadała później, do napisania go zainspirowało ją spotkanie w Paryżu grupy niemieckich turystów. Głos jednej z kobiet przypominał jej głos wartowniczkii z obozu<sup>61</sup>. Munk, który słyszał słuchowisko Posmysz-Piaseckiej, poprosił ją, by na jego podstawie napisała scenariusz do sztuki telewizyjnej, którą później wyreżyserował. Sztuka ta została pokazana 10 października 1960 r., a zagrali w niej Zofia Mrozowska (jako Liza), Edward Dziewoński (jako jej mąż) i Ryszarda Hanin (jako milcząca pasażerka). Ten psychologiczny dramat, w całości rozgrywający się na statku, dotykał przede wszystkim problemu winy i zapominania o niej przez Niemców – jedynie cztery kwestie Lizy dotyczyły jej przeszłości w Auschwitz. W 1962 r., już po śmierci Munka, Posmysz-Piasecka opublikowała powieść pod tytułem *Pasażerka* będącą jedną z wielu jej prób poradzenia sobie z pamięcią o obozie<sup>62</sup>.

Munk zrezygnował w dużym stopniu z planu współczesnego obecnego w pierwowzorze literackim i skoncentrował się na przeszłości, która w filmie jest ukazana w trzech niezwykle silnie oddziałujących retrospekcjach. Na samym początku widz ogląda prywatne fotografie przedstawiające reżysera, Andrzeja Munka, zarówno przy pracy, jak i w sytuacjach mniej oficjalnych; temu przeglądowi towarzyszy komentarz opowiadający o realizacji filmu i problemach, z jakimi musieli się zmierzyć współpracownicy Munka po jego przedwczesnej śmierci. W prologu tym słyszymy: *Nie zamierzamy dopowiadać tego, czego nie zdążył powiedzieć on sam... nie szukamy rozwiązań, o których nie wiemy, czy byłyby jego rozwiązaniami, nie usiłujemy zamykać wątków, które pozostawiła otwartymi śmierć reżysera. Chcemy jedynie odczytać to, co zostało nakręcone, z wszystkimi lukami i niedomowieniami, próbując dotrzeć do sensu opowieści, do tego, co w niej żywe i ważne.* Właściwy film rozpoczyna się serią kadrów przedstawiających historię rozgrywaną się na transatlantyckim liniowcu. Przy wykorzystaniu jedynie nieruchomych fotografii zostało tu ukazane przypadkowe spotkanie Lizy i Marty i ujawnione zagrożenie, jakim staje się dla tej pierwszej obecność byłej więźniarki. Szok spowodowany ujzieniem Marty zostaje zwizualizowany przez dynamiczny, raptowny montaż krótkich, koszmarnych, niemalże halucynacyjnych scen-obrazów z Auschwitz, silnie kontrastujących z prologiem filmu. Owe rwane reminiscencje z obozu, niekontrolowany strumień stłumionych wspomnień Lizy, są ukazane zarówno przez ruchome obrazy, jak i fotografie archiwalne: więźniarki dręczone przez esesmańskie wartowniczkii i kapo, owczarki alzackie siedzące w szyku, jakby gotowe do ataku, esesmani z psami idący wzdłuż ogrodzenia z drutu kolczastego, grupa więźniów ciągnących walec drogowy i tatuowanie numeru na ramieniu więźniarki.

Liza wyjaśnia mężowi Walterowi (Jan Kreczmar) swoje dziwne zachowanie, ujawniając, że w Auschwitz nie była więźniarką, ale nadzorczynią. Próba Lizy wytłumaczenia się z przeszłości, również przed sobą samą, wprowadza kolejną retrospekcję, tym razem znacznie dłuższą i podkreślającą jej poczucie obowiązku. W paradokmentalnej manierze kamera prowadzona przez Krzysztofa Winiewicza pokazuje obóz po zagazowaniu jednego z transportów: główną bramę prowadzącą na teren obozu, rampę kolejową, ogrodzenie z drutu kolczastego, rzeczy należące do ofiar (wózki dziecięce, walizki, ubrania). Panoramująca ten obraz kamera zatrzymuje się na wprost krematorium i kieruje ku górze, by ukazać czarny dym z jego kominów. Liza mówi o swoich obowiązkach w obozie, o profesjonalizmie i oddaniu sprawie (*ja spełniałam tylko swój obowiązek*); przedstawia także własną wersję relacji z Martą, którą wybrała na swoją pomocnicę (*Gdy tylko mogłam ulżyć doli którejś z tych kobiet, czyniłam to bez wahania*). Liza wspomina też, że w Auschwitz-Birkenau nadzorowała ogromny magazyn, *Effektenkammer*, w którym gromadzono i sortowano dobra odebrane zagazowanym ofiarom. Magazyn ten więźniowie nazywali „Kanadą”, by podkreślić jego ogromne zasoby. Liza próbuje odsunąć swoją osobę od zbrodni popełnionych w Auschwitz, choć przyznaje, że była świadkiem masowych mordów.

Trzecia retrospekcja odsłania prawdziwą rolę Lizy w obozie. Spoza ogrodzenia oddzielającego *Effektenkammer* od krematorium obserwuje ona nowo przybyły transport Żydów schodzący wprost do komór gazowych, zasłoniętych przez czarny dym. Przygląda się dwóm niemieckim wartownikom na dachu komór. Jeden z nich nakłada maskę gazową, otwiera kanister z Cyklonem B i metodycznie wpuszcza jego zawartość do otworów wentylacyjnych prowadzących do strefy śmierci. Retrospekcja Lizy rzuca również nowe światło na relację pomiędzy nią a Martą, na to, w jaki sposób chciała kontrolować „swoją więźniarkę”, a także na związek Marty i Tadeusza (Marek Walczewski). Potem akcja powraca na statek, a narrator zamyka całość: *Spotkanie z przeszłością nie trwało długo. Oto Marta lub może tylko pasażerka podobna do nieżyjącej od lat Marty schodzi na ląd. Statek płynie dalej. Pewnie nigdy się już nie spotkają te dwie kobiety. I tym bardziej nigdy nie wstanie z martwych oświęcimskie błoto, by jej rzucić w twarz oskarżenie. Nic nie zamąci pomyślności Lizy wśród ludzi obojętnych na zbrodnię wczorajszą. Ludzi, którzy i dzisiaj jeszcze... czy naprawdę nic? Ukazują się fotografie statku na morzu, kadr zostaje ściemniony. Zakończenie w wyraźny sposób służy nie tyle jako przypomnienie o tym, co się wydarzyło, ile – w zgodzie z ówczesną linią polityczną (właśnie wzniesiono mur berliński) – jako ostrzeżenie przeciw polityce zachodnich Niemiec. Próba samousprawiedliwienia Lizy wsparta warstwą wizualną pozwala myśleć, jak twierdzi Annette Insdorf, że „Pasażerka” przede wszystkim podnosi kwestię, czy można zawierzyć powojennym usprawiedliwieniom Niemców, czy też może służą one jedynie interesom ich kraju*<sup>63</sup>.

Wykorzystana w *Pasażerce* metoda opowiadania za pomocą retrospekcji wydaje się ulubioną strategią narracyjną Munka, jako że stosował ją również w swoich dwóch poprzednich filmach. *Człowiek na torze* przedstawia historię emerytowanego kolejarza, który umiera w tajemniczych okolicznościach, próbując zatrzymać pędzący pociąg. Jego śmierć ratuje życie pasażerom. film Munka, tak jak *Obywatel Kane* (1941) Orsona Wellesa czy *Rashomon* (1950) Akiry Kurosawy, do których często bywa porównywany, ukazuje pewne wydarzenie z kilku perspektyw; tutaj



*Pasażerka*, reż. Andrzej Munk (1963)

trzech różnych narratorów jednocześnie dopełnia opowiadaną historię, jak i sobie nawzajem przeczy. Podobnie rzecz ma się z fabułą *Zezowatego szczęścia* – sześć retrospekcji pozwala się zaprezentować głównej postaci – oportunistycznemu antybohaterowi i niewiarygodnemu narratorowi, który nie mając szczęścia, staje się ofiarą wydarzeń politycznych, systemów totalitarnych (faszyzm i komunizm) i samej wojny. Jak w *Eroice* i w *Zezowatym szczęściu*, tak i w *Pasażerce* Munk wprowadza perspektywę postaci, z którą widz nie może się w pełni identyfikować, figurę narratora niewiarygodnego.

Polski teoretyk filmu, a także były więzień Auschwitz, Bolesław W. Lewicki w eseju z 1968 r. przekonująco dowodzi, że *Pasażerka* miała stanowić polemiczną odpowiedź na *Ostatni etap* Jakubowskiej<sup>64</sup>. To zestawienie to stało się przyczynkiem do refleksji dla wielu krytyków i badaczy. Z pewnością kilka rzeczy mogłoby usprawiedliwić takie porównanie. Chociażby to, że w obu filmach rolę prześladowczyni odgrywa Aleksandra Ślaska, ale w przeciwieństwie do *Oberaufseherin* z filmu Jakubowskiej nadzorczyni w *Pasażerce* nie jest już patologiczną sadystką, ale raczej postacią psychologicznie skomplikowaną, będącą częścią maszyny przemysłu śmierci. Tak jak Marta Weiss w *Ostatnim etapie*, Marta u Munka jest także

więźniarką uprzywilejowaną, pełniącą podobną funkcję w strukturze całego obozu. Obie Marty należą także do ruchu oporu (u Jakubowskiej komunistycznego, u Munka bliżej niesprecyzowanego) i szmuglują do świata zewnętrznego informacje o obozie. Obie też mają w obozie ukochanych, a ci obaj mają na imię Tadeusz. Jednak w przeciwieństwie do Marty Weiss Marta w *Pasażerce* jest Polką i nie istnieją żadne ślady wskazujące na to, że na wcześniejszych etapach przygotowania filmu autor miał inny pomysł. Podobnie jak Jakubowska, również Munk (wedle własnych słów) miał *do rozwiązania trudne zadanie: w jaki sposób pokazać Oświęcim, nie uciekając się do jego realistycznego obrazu (...) obraz realistyczny byłby nie do zniesienia*<sup>65</sup>. Tak jak i ona nie chce pokazać samego procesu zabijania w sposób plastyczny. Polega raczej na obrazach, o których sam wspominał w ostatnim wywiadzie z 18 września 1961 r., opublikowanym po jego śmierci: *thuny więźniarek, gromady rozebranych ludzi, małe wózekzki dzieciinne, druty, słupy*<sup>66</sup>.

Jakubowska w *Ostatnim etapie* wykorzystwała posępną muzykę klasyczną, by przez nią zilustrować akcję, podkreślić nieludzkie warunki obozu i szatańską naturę niemieckich zbrodniarzy. Natomiast Munk zdecydował się użyć naturalnych dźwięków z obozu, a także niemalże surrealistycznej, a jednak historycznie uzasadnionej muzyki diegetycznej, np. marsz z *Carmen* Bizeta wykonywany przez orkiestrę z Auschwitz nieopodal bramy wjazdowej. Munk, jak Jakubowska, postanowił nakręcić swój film na terenie Auschwitz-Birkenau, aby wzmocnić wrażenie prawdopodobieństwa (w czasie realizacji mieszkał w kwaterze komendanta); wybór ten miał także przemożny wpływ na całą ekipę. Munk, jak Jakubowska, był otoczony ludźmi, którzy sami przeszli przez obóz: przykładem może być tu współscenarzystka Posmysz-Piasecka czy kierownik produkcji Wilhelm Hollender, który pracował także przy *Ostatnim etapie*<sup>67</sup>. W wyreżyserowanym przez Andrzeja Brzozowskiego dokumencie-holdzie dla Munka, *Ostatnie zdjęcie* (2000), aktorka Anna Ciepielewska wspomina nieznośny hałas drutu kolczastego, jaki panował na planie. W liście do żony Munk pisał, że słucha Bacha, aby się uspokoić<sup>68</sup>. Czytał także wspomnienia Rudolfa Hoessa po raz pierwszy opublikowane w Polsce w 1956 r. i to z pewnością przełożyło się jakoś na przedstawienie Lizy<sup>69</sup>. Powracający koszmar nie tak znowu dalekiej przeszłości był podkreślany w relacjach prasowych z planu. W jednej z nich (wydrukowanej już po śmierci Munka) można przeczytać: *Na ziemi, przy krematorium, leżał mały metalowy przedmiot. Mój przewodnik [Wilhelm Hollender] podniósł go uważnie. To był autentyczny klucz, którym otwierano puszki z cyklonem*<sup>70</sup>.

Dziś trudno stwierdzić, czy niejednoznaczność filmu, tak wychwalana przez badaczy, była intencjonalna, czy jest po prostu rezultatem jego niekompletności. Już sam prolog zachęca do refleksji na temat charakteru tego dzieła zdeterminowanego przez ową niekompletność. Prowokuje również do takich uwag wprowadzający w film komentarz na temat reżysera, autorstwa Tadeusza Hołuja, pisarza i byłego więźnia Auschwitz: *Przecież to film o Munku, nie o Oświęcimiu*<sup>71</sup>.

Niepełna, fragmentaryczna *Pasażerka*, jak to celnie określa Tadeusz Szyma, *ma w sobie coś z okaleczonej przez czas antycznej rzeźby*<sup>72</sup>. Status filmu jako niedokończonego wznosi go na wyższy poziom; sprawia, że staje się on złożony, tajemniczy, wielopoziomowy. Choć większość piszących o nim uważa, że niekompletność jest jego siłą<sup>73</sup>, inni – chociażby Stuart Liebman – postrzegają to jednak jako słabość (*to zaledwie tułów*). Wskazując na quasi-Sartre'owskie ele-

menty w filmie, Liebman dodaje: *Gdy już wiemy to, co wiemy o życiu w obozach, ta opowiadka o ofierze i strażnicze wydaje się naiwna i zbyt wykoncypowana* <sup>74</sup>. Uwaga Liebmana jest o tyle ważna, że o *Pasażerke* często mówi się w kontekście tych filmów o Holokauście, które dotyczą kwestii *fascynacji homoerotycznej* czy też *pragnienia homoerotycznego* <sup>75</sup>. Krytycy bardzo szybko po ukazaniu się filmu na ekranach zauważyli w nim motyw walki o dominację i centralny dla całości problem relacji pomiędzy ofiarą a oprawcą <sup>76</sup>. Seksualizacja Shoah, funkcja tłumionych wspomnień i przedstawienie niemalże seksualnego przyciągania między ofiarą a katem, wszystkie te elementy do pewnego stopnia nasuwają skojarzenia z późniejszymi filmami wykorzystującymi ten motyw, na przykład z *Nocnym portierem (Il portiere di notte, 1974)* Liliiany Cavani.

Niezależnie od problematycznego przedstawienia związku między więźniarką Auschwitz a nadzorczynią siła dzieła Munka leży przede wszystkim w niezwykle silnie oddziałującym zobrazowaniu obozu – Andrzej Wajda w dokumencie Andrzeja Brzozowskiego o Munku mówi nawet, że przedstawienie obozu w *Pasażerke* to jeden z najbardziej przerażających obrazów Auschwitz. Szczególnie mocne są te sceny, które w ogromnym stopniu czerpią z opisów Auschwitz autorstwa Tadeusza Borowskiego, na przykład „scena miłosna” z motywem koncertu skrzypcowego Jana Sebastiana Bacha wykonywanego przez obozową orkiestrę. Oddzieleni strażnikami z SS Marta i Tadeusz wymieniają spojrzenia i powoli, dzięki pomocy innych więźniów, przesuwają się w swoim kierunku. Nagły gwizd i odgłosy nadjeżdżającego pociągu z transportem zbliżającym się do Auschwitz oznaczają wtargnięcie w tę sytuację brutalnej rzeczywistości. Koncert zostaje przerwany a strażnicy nerwowo spieszą do swoich obowiązków. Cała ta scena przypomina podobną z opowiadania Borowskiego *Ludzie, którzy szli*, opisującą mecz piłki nożnej w Auschwitz. Stojąc na bramce, narrator ustawiony jest tyłem do rampy. Biegąc po piłkę, która znalazła się obok drutu kolczastego, przygląda się pociągowi z transportem, który właśnie przybył i ludziom wychodzącym z bydłocych wagonów. Później, kiedy znów musi iść po piłkę, zauważa, że rampa jest już pusta: *Między jednym a drugim kornierem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi* <sup>77</sup>.

Tak jak Jakubowska, Munk w *Pasażerke* spycha na dalszy plan kwestię narodowości. W jego filmie pojawia się wątek Żydów idących prosto z transportu do komór gazowych, poszukiwania żydowskiego dziecka ukrywanego przez komando Lizy, ale reżyser skupia się przede wszystkim na więźniach politycznych, głównie polskich. Żydzi zostają tu sprowadzeni do roli biernych ofiar. Takie przedstawienie Auschwitz, w szczególności zaś decyzja reżysera, by główną postacią była Polka, Marta, skłoniło Omera Bartova do stwierdzenia: *Można jedynie uznać, że chciał on [Munk] w ten sposób wyrazić swoją opinię na temat celebrowania polskiego bohaterstwa i męczeństwa, a także wyparcia szczególnej żydowskiej pamięci wojny* <sup>78</sup>. Bartov twierdzi, że Munk zatarł w swoim filmie żydowskie ślady, jak gdyby antycypując antysemitką falę, jaka miała przejść przez Polskę w 1968 r. Píše on: *Chciałoby się wierzyć, że w czasie gdy realizował „Pasażerkę”, był już świadomy tego, co może się zdarzyć, i że w ostatecznej wersji filmu ten aspekt przeszłości, nie tylko pomniejszenie żydowskiego męczeństwa, ale wręcz zawłaszczenie żydowskiego bohaterstwa, przeobrażenie Marty z Żydówki w Polkę, doczekałby się gorzkiego i ironicznego wyrazu, którego Munk był takim mistrzem* <sup>79</sup>.

Dlaczego ów „aspekt żydowski” Auschwitz nie gra bardziej znaczącej roli w filmie zrobionym przez reżysera żydowskiego pochodzenia, czego z pewnością spodziewaliby się Bartov i inni badacze? Być może, jak Polańskiemu, Munkowi zabrakło właściwego materiału literackiego? Munk z pewnością nie obawiał się podważać niektórych elementów polskiej mitologii, wprowadzać na ekran antybohaterów, w czasie kiedy heroizm i świadomość klasowa miały tak istotne znaczenie. Munka jednak bardziej interesował uniwersalny wymiar opowiadanej historii, dlatego też nie uwydatniał kwestii narodowości więźniów obozu w Auschwitz. Trzeba też jasno powiedzieć, że Munk nie podkreślał również problematyki antyfaszystowskiej walki prowadzonej przez komunistyczne podziemie, choć tego oczekiwałyby nie tylko władza, ale także, jak można sądzić, ci, którzy zdawali sobie sprawę z lewicowych, socjalistycznych inklinacji reżysera <sup>80</sup>.

### Utajone odwołania do Holokaustu

Odniesienia do Holokaustu można też odnaleźć w tych filmach, co do których przy pierwszym oglądzie wydaje się, że nie mają wiele wspólnego z Zagładą czy stosunkami polsko-żydowskimi. Na przykład bohaterowie krótkometrażowego filmu Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* (1958) bywają postrzegani jako „ocalency”. Dźwigając swój ciężar (szafę), powracają do rodzinnego miasta, lecz tam spotykają jedynie tłum wrogo nastawionych do nich mieszkańców, którzy nigdy nie byli ich sąsiadami <sup>81</sup>. Takie odczytanie zdaje się w pełni uzasadnione, jeśli weźmie się pod uwagę żydowskie pochodzenie Polańskiego, historię jego przetwarzania Zagłady, otwartą strukturę samego filmu i atmosferę, jaka po wojnie panowała w Polsce. Jak pisze Polański w autobiografii, był on oczywiście świadomy, że obaj jego aktorzy dla polskiej publiczności „wyglądali jak Żydzi” (i rzeczywiście, obaj – Henryk Kluba i Jakub Goldberg – byli Żydami). Wedle anegdoty przytoczonej przez reżysera Kluba narzekał, że *przez brodę, którą miał zapuścić, usłyszał wiele obraźliwych uwag w czasie podróży pociągiem do dziewczyny, do Gdańska. Niektórzy współpasażerowie nazywali go „brudnym Żydem”. Co więcej, broda ta zrujnowała jego życie miłosne* <sup>82</sup>.

W innym przypadku owe odwołania były mocniej zamaskowane. Pisząc o zawiłościach w przedstawianiu „innego” w polskim kinie, Paul Coates szczególną uwagę poświęcił jednej scenie z *Matki Joanny od Aniołów* (1961) Jerzego Kawalerowicza, którą to scenę określił jako *jeden z najbardziej intrygujących – i zdumiewających – obrazów relacji polsko-żydowskich, jakie pojawiły się w kinie PRL-u* <sup>83</sup>. Ta klasyczna opowieść o opętaniu została luźno oparta na znanej historii zakonnic opętanych przez diabła w XVI-wiecznym klasztorze w Loudun we Francji, choć akcja filmu Kawalerowicza rozgrywa się w XVIII w. we wschodniej Polsce. Fabuła opowiada o młodym, ascetycznym i pobożnym egzorcycie, ojcu Surynie (Mieczysław Voit), który próbuje zrozumieć istotę zła, by móc uwolnić od demonów Matkę Joannę (Lucyna Winnicka) i inne opętane zakonnice. W jednej ze scen odwiedza on rabina (także granego przez Voita), by prosić go o radę. Sposób przedstawienia tego spotkania sugeruje, że jest ono wynikiem podróży Suryna w głąb samego siebie. Później, gdy wyczerpuje już wszelkie tradycyjne metody egzorcyzmowania (obrzędy, modlitwy, samobiczowanie), Ojciec Suryn świadomie popełnia straszliwą zbrodnię (zabija dwóch stajennych), aby w ten sposób uwolnić Matkę Joannę i pozostałe siostry klasz-

torne od diabła przez oddanie mu się we władanie i zajęcie miejsca zakonnic. Dla Coatesa jest to przykład wykorzystania w filmie języka ezopowego, dzięki któremu dramat kostiumowy skrywa problematykę jak najbardziej współczesną: *Miejsce, w którym wciąż istnieją Żydzi, to miejsce jedynie wyobrażone, tak dla Kawalerowicza, jak i dla księdza, który w ten sposób przestaje być osiemnastowiecznym księdzem a staje się współczesnym Polakiem, zdolnym wyobrazić sobie „Żyda” przez wcielenie się w jego rolę, skoro zajmuje teraz jego miejsce*<sup>84</sup>.

### Podsumowanie

W czasie trwania szkoły polskiej, pomimo względnej wolności, presja polityki była jednak przytłaczająca. Potrzeba większej swobody dla zespołów filmowych i łagodniejszej cenzury kłóciła się z próbami odzyskania przez komunistów całkowitej kontroli nad kinematografią, typowej dla okresu sprzed październikowej Odwilży. Już pod koniec lat 50. władze komunistyczne zaczęły wysyłać sygnały, że owa relatywna wolność ekspresji nie będzie dłużej tolerowana. Nie podobały się im ani przekazywane treści, ani tematy podejmowane w polskich filmach, w tym także sposób traktowania relacji polsko-żydowskich. Stopniowo więc niezależność zespołów filmowych była ograniczana, a produkcję filmową administracyjnie objęto ściślejszą kontrolą.

Polska szkoła filmowa straciła impet na początku lat 60. Uchwała Sekretariatu KC PZPR z czerwca 1960 r. wyrażała kategorię sprzeciw wobec pesymizmu wielu polskich filmów, ich odchylenia od linii partii, a także zbyt silnych inspiracji kinem zachodnim<sup>85</sup>. Wedle uchwały środkiem zaradczym miały być większe ograniczenia i ostrzejsze kryteria dotyczące wyboru filmów sprowadzanych z Zachodu. W tym samym partyjnym dokumencie postulowano realizowanie filmów o wydźwięku politycznym i edukacyjnym, potrzebnych w procesie „budowania socjalizmu”, filmów, które ukazywałyby współczesne problemy z perspektywy socjalistycznej, a także tych, które inspirowałyby się „postępowymi tendencjami” polskiej historii. W uchwale domagano się filmów podkreślających wspólną walkę polskich i radzieckich żołnierzy z nazistowskimi Niemcami, a także znaczącą rolę lewicowej partyzantki. Zalecano włączenie większej liczby propartyjnych scenarzystów i urzędników partyjnych do produkcji filmowej na etapie tworzenia i aprobowania scenariuszy, sugerowano większe zainteresowanie realizacją socjalistycznych filmów rozrywkowych.

Uchwała z 1960 r. nie podejmowała konkretnie kwestii filmów mówiących o Holokauście czy o relacjach polsko-żydowskich, jednakże obecna w niej surowa krytyka ideologicznie niewłaściwego przedstawiania w polskim kinie problematyki wojny i okupacji nie mogła przejść niezauważona. Polscy filmowcy zostali zbesztani za zbyt pesymistyczny obraz polskiej rzeczywistości i za to, że filmy ich *nie wiążą martyrologii narodu i bohaterstwa ze świadomą walką o Polskę Ludową*<sup>86</sup>. Za sprawą komunistycznej cenzury filmowcy nie mieli już możliwości wyrażania swoich prawdziwych niepokojów i trosk dotyczących współczesnej historii narodowej, polityki i zagadnień społecznych. Zamiast skupić się na nich, musieli uciekać w bezpieczne adaptacje kanonu literatury narodowej i w kino popularne<sup>87</sup>.

MAREK HALTOF  
 tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

- <sup>1</sup> J. Schatz, *The Generation: The Rise and Fall of the Jewish Communists of Poland*, University of California Press, Berkeley 1991, s. 228.
- <sup>2</sup> B. Szaynok, *Z historią i Moskwą w tle. Polska a Izrael 1944-1968*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2007, s. 353.
- <sup>3</sup> Znaczenie polskiego Października i jego wpływ na literaturę i film stanowią temat publikacji *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. M. Zawodniak, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010.
- <sup>4</sup> A. Jackiewicz, *Ostatniego etapu ciąg dalszy*, tekst przedrukowany w książce: A. Jackiewicz, *Moja filmoteka: kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 196.
- <sup>5</sup> W okresie trwania polskiej szkoły filmowej Jerzy Lipman, zasymilowany polski Żyd, pracował jako operator przy *Kanale* i przy *Lotnej Wajdy*, był także autorem zdjęć m.in. do *Cienia* (1956) i *Prawdziwego końca wielkiej wojny* Jerzego Kawalerowicza, do *Zamachu* (1958) Jerzego Passendorfera czy do *Noża w wodzie* (1962) Romana Polańskiego. *Pan Wołodyjowski* (1969) Jerzego Hoffmana był ostatnim polskim filmem Lipmana. W 1968 r., kiedy to w Polsce rozpoczęła się antysemicka nagonka, wyjechał do zachodnich Niemiec, gdzie pracował do 1982 r., głównie dla telewizji. Współpracował także z Aleksandrem Fordem przy *Sie sind frei, Doktor Korczak* (1974). Bogate życie Lipmana zostało szczegółowo opisane w książce *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski, PISF, SFP, WAiF, Warszawa 2005.
- <sup>6</sup> W wywiadzie dołączonym do wydania filmu na DVD przez Criterion, zatytułowanym *Andrzej Wajda: On Becoming a Filmmaker*, Wajda podkreśla, że nie miał zamiaru ośmieszać AK, a winę za taki obraz tej formacji zrzuca na własny brak wiedzy i doświadczenia.
- <sup>7</sup> Prace Bernarda Marka, polsko-żydowskiego historyka komunistycznego, mogą tu służyć jako dobry przykład praktyki upolitycznienia powstania w getcie warszawskim. Książki Marka, włączając najbardziej z nich znaną, *Powstanie w getcie warszawskim na tle ruchu oporu w Polsce. Geneza i przebieg* (Warszawa 1953), odzwierciedlają zawilości komunistycznej interpretacji historii. Pisze on, że powstanie stanowiło część powszechnej walki o wyzwolenie, jaką prowadził naród pod przewodnictwem PPR i element światowej walki ludzkości pod przewodnictwem ZSRR z Niemcami Hitlera (zob. biografia Marka: J. Nalewajko-Kulikow, *Trzy kolory: szary. Szkic do portretu Bernarda Marka*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2008, nr 4, s. 278).
- <sup>8</sup> M. Stevenson, *Wajda's Filmic Representation of Polish-Jewish Relations*, w: *The Cinema of Andrzej Wajda: The Art of Irony and Defiance*, red. J. Orr, E. Ostrowska, Wallflower Press, London 2003, s. 83.
- <sup>9</sup> B. Stolarska, *Pokoleniowe doświadczenie „sacrum”. O debiucie Andrzeja Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Universitas, Kraków 2003, s. 243-248. Stolarska pisze, że Wajda podkreśla religijny wydzźwięk sceny, sytuując ją właśnie w czasie Wielkiego Tygodnia. W powieści Bohdana Czeszki Jasio Krone przyłącza się do komunistycznego podziemia jesienią 1943 r., zainspirowany książką Aleksandra Tolstoja odnoszącą się do rewolucji bolszewickiej (B. Stolarska, tamże, s. 246).
- <sup>10</sup> Pewna liczba komunistów, którzy uciekli z warszawskiego getta po lipcu 1942 r. (wtedy zaczęły się pierwsze transporty do Treblinki), przyłączyła się do Gwardii Ludowej, komunistycznej organizacji wojskowej. Jej członkowie mieli możliwość szmuglowania broni do getta i planowali przyłączyć się do powstania, co ostatecznie ograniczyło się jedynie do niewielkich akcji w pobliżu muru getta. Zob. P. Wróbel, *An NKVD Residency (Residency) in the Warsaw Ghetto, 1941-1942*, w: *Secret Intelligence and the Holocaust*, red. D. Bankier, Enigma Books, New York 2006, s. 269-270. Pomoc ze strony GL, tak podkreślona w filmie Wajdy, była raczej skromna w porównaniu z tą, jaką zapewniła walczącym AK. Zob. R. C. Lukas, *Forgotten Holocaust: The Poles under German Occupation 1939-1944*, Hippocrene Books, New York 2005, s. 175. Inna publikacja, wydana przez historyków z młodszego pokolenia, ukazuje podziemie komunistyczne jako organizację przestępczą. Twierdzą oni, że pomimo głozonego stanowiska prożydowskiego komunistów często zabijali Żydów, tak jak i członków podziemia niekomunistycznego. Zob. M. J. Chodakiewicz, P. Gontarczyk, L. Żebrowski, *Tajne oblicza GL-AL. Dokumenty*, Bouchard Edition, Warszawa 1997-1999.
- <sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 13.
- <sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Campo di Fiori*, w: *Wybór wierszy*, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 38 (pierwotnie wiersz był publikowany w 1944 r. w wydanej przez podziemie antologii *Z otchłani*, na którą składały się wiersze poetów żyjących po stronie aryjskiej dedykowane warszawskim Żydom). Również w 1943 r. Miłosz napisał



- inny znany wiersz o getcie – *Biedni Polacy patrzą na getto*.
- <sup>13</sup> T. Szarota, *Karuzela przy Placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 149-151.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 150. W kwietniu 1943 r. Niemcy nazistowskie ogłosiły odkrycie masowych grobów polskich oficerów zabitych przez sowieckie siły bezpieczeństwa. Po ujawnieniu tego odkrycia Joseph Goebbels zaczął wykorzystywać je w celach propagandowych, by zdyskredytować zarówno Sowietów, jak i ich sprzymierzeńców. W 1989 r. rząd radziecki przyznał, że około 22 000 polskich oficerów zostało straconych przez NKWD z rozkazu Stalina. Po raz pierwszy na ekranie masakra ta została pokazana przez Andrzeja Wajdę w *Katyniu* (2007).
- <sup>16</sup> Tamże, s. 165.
- <sup>17</sup> „*Campo di fiori*” po pięćdziesięciu latach. *Ludzkość, która zostaje*, red. J. Gromek-Ilg, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 18. Tekst dostępny na stronie: [http://www.dialog.org/dialog\\_pl/campo-di-fiori.html](http://www.dialog.org/dialog_pl/campo-di-fiori.html) (dostęp: 2.07.1012).
- <sup>18</sup> E. Reicher, *W ostrym świetle dnia: Dziennik żydowskiego lekarza 1939-1945*, Londyn 1989, s. 95. Por. J. B. Michlic, *Poland's Threatening Other: The Image of the Jews from 1880s to the Present*, University of Nebraska Press, Lincoln 2006, s. 188.
- <sup>19</sup> J. Andrzejewski, *Wielki Tydzień*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 19-20.
- <sup>20</sup> T. Lubelski, *Wajda: Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 60.
- <sup>21</sup> *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy. Warszawa 18 czerwca 1953*. Dokument ze zbiorów archiwum filmowego Andrzeja Wajdy w Krakowie.
- <sup>22</sup> Scena z Łomnickim i Cybulskim jest opisana szczegółowo jako *pojedynok dwóch wielkich aktorów* w książce Kazimierza Kutza *Portrety godziwe*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 76-79. Kutz był asystentem reżysera przy realizacji *Pokolenia*.
- <sup>23</sup> J. Toeplitz, *Ocena scenariusza filmowego „Staż kandydacki” na podstawie powieści „Pokolenie” B. Czeszki. Warszawa, 8 lipca 1953*. Dokument ze zbiorów archiwum filmowego Andrzeja Wajdy w Krakowie. Cyt. według pisowni oryginalnej.
- <sup>24</sup> Wajda zdecydował się zrealizować swój nowy film poza zespołem „Kadr”, z którym zwykle współpracował. Decyzja ta była rezultatem jego rozczarowania po tym, jak scenariusz epickiego filmu historycznego *Krzyżacy*, który miał realizować, został przydzielony przez Zespół Aleksandrowi Fordowi (zob. T. Lubelski, dz. cyt., s. 89).
- <sup>25</sup> *Samson. Protokół Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 3 maja 1960 roku*, Archiwum Filмотeki Narodowej, A-214/158.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Wypowiedź Andrzeja Wajdy umieszczona na oficjalnej stronie reżysera: <http://www.wajda.pl/pl/filmy/film06.html> (dostęp: 3.07.2012).
- <sup>28</sup> Cyt. za: J. Płażewski, G. Balski, J. Słodowski, *Wajda Films I*, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe, Warszawa 1996, s. 110.
- <sup>29</sup> *Samson*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1961, nr 7, s. 5.
- <sup>30</sup> Zob. T. Lubelski, *Wajda*, dz. cyt., s. 88-89; J. Falkowska, *Andrzej Wajda: History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York 2007, s. 86.
- <sup>31</sup> E. Mazierska, *Non-Jewish Jews, Good Poles and Historical Truth in the Films of Andrzej Wajda*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2000, t. 20, nr 2, s. 217.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 225.
- <sup>33</sup> Reprezentacja ta w kinie Wajdy zmieniła się po transformacji i przejściu Polski ku demokracji, czego dowodem jest skupienie się reżysera w *Wielkim Tygodniu* na wizerunkach polskich nacjonalistów/katolików.
- <sup>34</sup> P. Coates, *The Red and the White: The Cinema of People's Poland*, Wallflower Press, London 2005, s. 163.
- <sup>35</sup> K. Eder, *Andrzej Wajda*, Claus Hanser, München 1980. Cyt. za: J. Falkowska, dz. cyt. s. 86.
- <sup>36</sup> A. Jackiewicz, *Moja Filмотeka: kino polskie*, WAiF, Warszawa 1982, s. 35.
- <sup>37</sup> Tamże.
- <sup>38</sup> B. Michałek, *The Cinema of Andrzej Wajda*, The Tantivy Press, London-New York 1973, s. 68.
- <sup>39</sup> S. Morawski, *Psalm o prześladowanych*, „Ekran” 1961, nr 42, s. 7.
- <sup>40</sup> Tamże. Inny znaczący wówczas krytyk, Konrad Eberhardt, zebrał wiele zarzutów przeciw Wajdzie w swoim tekście *Samson wśród Filistynów*, „Film” 1961, nr 42, s. 6.
- <sup>41</sup> O. Bartov, *The „Jew” in Cinema: From „The Golem” to „Don't Touch My Holocaust”*, Indiana University Press, Bloomington 2005, s. 153.
- <sup>42</sup> Na przykład Richard L. Lukas twierdzi, że jeszcze przed powstaniem w getcie komuniści zorganizowali pewną liczbę grup bojowych. Pisze on: *Nie ma nic dziwnego w tym, że AK postrzegala żydowskie grupy oporu z podejrzliwością i że wątpiła w ich lojalność; przeciw lewicowi syjonисти i komuniści odnosili się do polskiego rządu i jego przedstawicieli w kraju raczej nie-przychylnie* (R. L. Lukas, *Forgotten Holocaust*,

- s. 172. Marek Edelman wspominał o pomocy, jaką bojownicy w getcie uzyskali od jednego z komunistycznych przywódców, Franciszka „Witolda” Jóźwiaka (1895-1966), zob. H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 97.
- <sup>43</sup> Czesław Petelski (1922-1996) i Ewa Petelska (1924-) nakręcili wspólnie kilka filmów, które składają się na kanon polskiego kina. Na początku kariery interesowali ich przede wszystkim „zwyczajni ludzie”, często uwięzieni w wirze tragicznych wydarzeń politycznych, które ich przygniatały. Taką sytuację można obserwować w *Kamiennym niebie* (1959), opowiadającym o kilkorgu mieszkańcach Warszawy pogrzebanych w piwnicy pod gruzami zawałonego budynku w czasie Powstania Warszawskiego, w *Ogniomistrzu Kaleniu* (1961), mówiącym o losach zwykłych żołnierzy w czasie powojennej wojny domowej na terenie Bieszczad, a także w przypuszczalnie najlepszym filmie Petelskich, w *Bazie ludzi umarłych* (1959), opowieści o prowincjonalnych kierowcach ciężarówek do transportu drewna. Chociaż później Petelscy realizowali wysokobudżetowe filmy historyczne (na przykład *Kopernika*, 1973), nigdy nie udało im się powtórzyć sukcesów z początku drogi twórczej. Czesław Petelski, aktywista PZPR, był również w latach 1963-1980 i 1982-1987 szefem Zespołu Filmowego „Iluzjon”.
- <sup>44</sup> *Naganiacz* nie został na przykład wspomniany w znaczącej książce Annette Insdorf *Indelible Shadows: Film and Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- <sup>45</sup> *Naganiacz*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1963, nr 20, s. 2. W czasie wojny Petelska była zaangażowana w pomoc Żydom, wskutek czego została aresztowana przez Gestapo. Zob. K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 37.
- <sup>46</sup> *Protokół z kolaudacji filmu „Naganiacz” w dniu 29 VI 1963*, Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie, A-216/4.
- <sup>47</sup> Tamże.
- <sup>48</sup> A. Werner, *Film fabularny*, w: *Historia filmu polskiego 1962-1967*, t. V, red. R. Marszałek, WAIiF, Warszawa 1985, s. 37.
- <sup>49</sup> J. W. *Prawda i gorycz. Przy torze kolejowym – 28 lat na półce*, „Rzeczpospolita” 31.10.2000, s. A10.
- <sup>50</sup> Zob. także film dokumentalny Michała Nekandy-Trepki o filmie Brzozowskiego – *Przy torze kolejowym* (2000).
- <sup>51</sup> Z. Nałkowska, *Przy torze kolejowym*, w: tejsze, *Medaliony*, Czytelnik, Warszawa 1953, s. 43.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 45.
- <sup>53</sup> Tamże.
- <sup>54</sup> Tamże.
- <sup>55</sup> Morgenstern był znany przede wszystkim dzięki swoim filmom telewizyjnym opowiadającym o wojnie (*Kolumbowie* z 1970 r. czy *Polskie drogi* z 1976 r.).
- <sup>56</sup> Zob. K. Bielas, J. Szczerba, *Życie raz jeszcze*, „Gazeta Wyborcza”, 21.11.2002, s. 18.
- <sup>57</sup> R. Świątek, *Splaciłem dług wobec tych, co zginęli: Rozmowa z Januszem Morgensternem, gościem honorowym festiwalu „Rzeczpospolita”*, 17.04.2008. Tekst dostępny na stronie: [http://archiwum.rp.pl/artypk/769376\\_Splacilem\\_dlug\\_wobec\\_tych\\_co\\_zgineli.html](http://archiwum.rp.pl/artypk/769376_Splacilem_dlug_wobec_tych_co_zgineli.html) (dostęp 7.07.2012)
- <sup>58</sup> A. Insdorf, dz. cyt., s. 50.
- <sup>59</sup> Na przykład: S. Janicki, *A mogło być świetnie*, „Film” 1960, nr 1, s. 4, a także komentarz Andrzeja Wernera w: tegoż, *Film fabularny*, dz. cyt., s. 36-37.
- <sup>60</sup> Jak twierdzi Andrzej Wajda, asystenci reżysera byli zbyt wstrząśnięci śmiercią Munka, by móc kontynuować jego pracę. Jerzy Bossak, szef Zespołu Filmowego „Kamera” realizującego cały projekt, poprosił więc Wajdę o ukończenie filmu. Po zobaczeniu materiałów, jakie pozostawił Munk, Wajda jednak odmówił: *Obawiam się – mówi Wajda – że Andrzej zbyt wiele zawierzył improwizacji, która miała wydobyc z scenariusza znacznie więcej, niż było w nim napisane i zwątpił w rezultat*. Zob. wprowadzenie autorstwa Andrzeja Wajdy do książki: M. Hendrykowski, *Andrzej Munk*, Więź, Warszawa 2007, s. 10.
- <sup>61</sup> Zob. P. Kwiatkowska, *Obrazy czasoprzestrzeni w filmie „Pasażerka” Andrzeja Munka*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 31.
- <sup>62</sup> Szczegóły dotyczące wczesnych etapów powstawania *Pasażerki* pochodzą z książki Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej *Andrzej Munk* (Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1982, s. 131-144). Sztuki teatralnej nie da się już niestety zobaczyć – nie została nagrana (co było wówczas standardową praktyką). Zofia Posmysz (urodzona w 1923 r. w Krakowie) powróciła do swoich doświadczeń obozowych w kilku innych słuchowiskach, a także w trzech (poza *Pasażerką*) powieściach: *Wakacje nad Adriatykiem* (1970), *Ten sam doktor M.* (1982) i *Do wolności, do śmierci, do życia* (1996). *Wakacje nad Adriatykiem* mają podobną do *Pasażerki* strukturę narracyjną: drobne wydarzenie wakacyjne przywołuje wspomnienia przeszłości.

- <sup>63</sup> A. Insdorf, dz. cyt., s. 56.
- <sup>64</sup> B. W. Lewicki, *Temat: Oświęcim*, „Kino” 1968, nr 6, s. 16-18. Profesor Lewicki (1908-1981) od 1959 wykładał na Uniwersytecie Łódzkim, a w latach 1968-1969 był także rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. W 1974 wydał swoje wspomnienia z Auschwitz, zatytułowane *Wiesz, jak jest*. Warto też zauważyć, jak wiele podobieństw można znaleźć między *Pasażerką* a innym, wspomnianym w tym tekście filmem z 1961 roku – *Ambulansem* Janusza Morgensterna.
- <sup>65</sup> S. Beylin, rozmowa z Andrzejem Munkiem (bez tytułu), „Film” 1961, nr 41, s. 11.
- <sup>66</sup> Tamże.
- <sup>67</sup> Hollender (1922-1994) był więźniem w Auschwitz. W 1994 roku Włodzimierz Golaszewski wyreżyserował dokument, którego pomysł poddał i do którego współautorem scenariusza był właśnie Hollender: *Wizja lokalna – nie powinno nas być wśród żywych*, w którym pojawili się niegdyś więźniowie obozu.
- <sup>68</sup> Wspomina się o tym w dokumencie Brzozowskiego.
- <sup>69</sup> E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 129.
- <sup>70</sup> Z. Dudzik, *Ostatni film Andrzeja Munka*, „Film” 1961, nr 41, s. 11.
- <sup>71</sup> T. Hołuj, *Jak powstawał koniec naszego świata*, „Film” 1964, nr 14, s. 6. Na jeszcze innym poziomie można także uznać, że *Pasażerka* jest filmem o robieniu filmu.
- <sup>72</sup> T. Szyma, *Szkic do portretu Andrzeja Munka*, „Kino” 2001, nr 9, s. 9.
- <sup>73</sup> Zob. na przykład esej Ewy Mazierskiej zatytułowany *Passenger (Pasażerka)* w broszurze dołączonej do wydania filmu na DVD w 2006 roku przez Second Run.
- <sup>74</sup> S. Liebman, „*Man on the Tracks*”, „*Passenger*”, „*Bad Luck*”, „*Eroica*”, „*Cineaste*” 2007, t. 32, nr 2, s. 64.
- <sup>75</sup> Zob. E. Ostrowska, *Caught between Activity and Passivity: Women in the Polish School*, w: *Women in Polish Cinema*, ed. E. Mazierska, E. Ostrowska, Berghahn Books, New York 2006, s. 83-84.
- <sup>76</sup> J. Price, „*The Passenger*” (“*Pasażerka*” by Andrzej Munk), „*Film Quarterly*” 1964, t. 18, nr 1, s. 42-46.
- <sup>77</sup> T. Borowski, *Ludzie, którzy szli*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. A. Werner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 125.
- <sup>78</sup> O. Bartov, dz. cyt., s. 177. Film został pokazany w polskiej telewizji dzień przed pierwszą pielgrzymką Jana Pawła II do Polski w 1979 roku.
- <sup>79</sup> Tamże, s. 178-179.
- <sup>80</sup> Podczas wojny i bezpośrednio po niej Munk był aktywnym członkiem PPS. Jego starsza siostra, Joanna Munk-Leszczyńska, przez krótki czas była żoną Józefa Cyrankiewicza, zanim ten został premierem. Żona Munka, Halszka Próchnik, była córką znanego przedwojennego działacza socjalistycznego. Krótko, do 1952 r., Munk był także członkiem PZPR.
- <sup>81</sup> Zob. np. analiza autorstwa: H. J. Eagle, *Power and the Visual Semantics of Polanski's Films*, w: *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*, red. J. Orr, E. Ostrowska, Wallflower Press, London 2006, s. 40-41.
- <sup>82</sup> R. Polanski, *Roman by Polanski*, William Morrow, New York 1984, s. 147.
- <sup>83</sup> P. Coates, *The Red and the White*, Wallflower Press, London 2005, s. 186.
- <sup>84</sup> Tamże, s. 187.
- <sup>85</sup> Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii. Przedruk w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 27-34.
- <sup>86</sup> Tamże, s. 28.
- <sup>87</sup> Narzucenie surowszej cenzury na początku lat 60., a także trudności w realizacji filmów o Holokauście po upadku szkoły polskiej spowodowały tak ogromną różnicę pomiędzy sytuacją kina w Polsce gomulkowskiej i w sąsiedniej Czechosłowacji. To właśnie w czasach rozkwitu czeskiego i słowackiego kina w latach 60. powstało wiele klasycznych filmów dotyczących Zagłady, w tym nagrodzony statuetką Oscara *Sklep na głównej ulicy (Obchod na korze)*, 1965) Jána Kadára i Elmara Klosa. Do grupy ważnych filmów czeskich i słowackich o tej tematyce należą: *Romeo, Julia a tma* (1960) Jiříego Weissa, *Diamanty nocy (Démanty noci)*, 1964) Jana Němeca, a także *Transport z rajy (Transport z ráje)*, 1963) i *Piąty jeździec apokalipsy (A pátý jezdec je strach)*, 1965), oba wyreżyserowane przez Zbyňka Brynycha.