

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.948>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Witold Mrozek**  
Uniwersytet Warszawski  
<https://orcid.org/0000-0001-5013-3280>

# Rozliczenie bez katharsis. *Demon* Marcina Wrony a reprezentacje zbrodni w Jedwabnem

## Słowa kluczowe:

polskie kino;  
Zagłada;  
Jedwabne;  
Marcin Wrona;  
Tadeusz  
Słobodzianek

## Abstrakt

Artykuł zawiera analizę filmu Marcina Wrony *Demon* (2015) pod kątem nawiązań do tematu współodpowiedzialności Polaków za zbrodnię na Żydach podczas II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. Temat główny został osadzony w kontekście poruszających te kwestie filmach dokumentalnych Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia* (1992) i Agnieszki Arnold *...gdzie mój starszy syn Kain* (1999), *Sąsiedzi* (2001) oraz fabuł m.in. Władysława Pasikowskiego *Pokłosie* (2012) i Pawła Pawlikowskiego *Ida* (2013), a przede wszystkim najszerzej dyskutowanego i najbardziej znanego tekstu dramatycznego o sprawie Jedwabnego *Nasza klasa* (2014) Tadeusza Słobodzianka. Omawiane utwory są analizowane pod kątem sposobu prowadzenia narracji, konstrukcji świata przedstawionego, wreszcie w kontekście formułowanych na ich temat sądów politycznych, historycznych, psychoanalitycznych i moralnych w debacie publicznej.

*Demon* Marcina Wrony to jedno z ciekawszych, oryginalniejszych i bezwzględnych przedstawień „sprawy Jedwabnego” w polskim kinie fabularnym. „Sprawę Jedwabnego” rozumiem tu nie tylko jako przypadek konkretnej zbrodni w konkretnej miejscowości, ale też jako synekdochę złożoną z faktów historycznych oraz dyskusji związanych ze współodpowiedzialnością Polaków za zbrodnie na Żydach w czasie II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu, a kojarzoną w popularnym dyskursie publicystycznym przede wszystkim z książkami Jana Tomasz Grossa. Jednak publikacje te wyprzedziło w latach 90. polskie kino dokumentalne: *Miejsce urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego, w którym Henryk Grynberg poszukuje wśród mieszkańców wsi morderców swojego ojca, oraz dyptyk Agnieszki Arnold ...*gdzie mój starszy syn Kain* (1999) i *Sąsiedzi* (2001), w którym rozmówcami reżyserki są między innymi bezpośrednio współodpowiedzialni za mord w Jedwabnem bracia Laudańscy. Debiutancki film Łozińskiego nie zapoczątkował jednak szerszej debaty, nie wywołał też większego skandalu. Wymowę filmu zdepolityzowano i przeniesiono na poziom ogólnych rozważań moralnych. Tadeusz Sobolewski w swojej recenzji *Miejsca urodzenia* pisał: *Sens filmu nie sprowadza się do poszukiwania mordercy. Chodzi raczej o poszukiwanie człowieka*<sup>1</sup>. Nie można jednak zaprzeczyć, że morderca zostaje tu odnaleziony. Co więcej, z wypowiedzi mieszkańców jasno wynika, że morderczy proceder w konkretnym społeczeństwie i w konkretnym czasie był powszechny. Sam Łoziński po dwudziestu czterech latach tak podsumowywał wpływ swojego filmu na debatę publiczną: *Po „Miejscu urodzenia” pojawiło się kilka artykułów, ale ziarenko padło na raczej niepodatny grunt i trzeba było zbrodni tej skali co morderstwa w Jedwabnem, gdzie według szacunków zginęło między 340 a 1200 Żydów, by rozpocząć poważniejszą rozmowę. Władze wtedy też okazały się gotowe, by uznać i przyjąć prawdę, by przeprosić. Do terapii potrzeba chęci, woli, filmy mogą nie wystarczyć. Zwłaszcza że dziś widać odgórne próby fałszowania przeszłości, udawania, że to się nie wydarzyło – działa jakiś mechanizm wyparcia. A może warto to przerobić, uznać za fragment naszej historii i pójść dalej?*

Z kolei Agnieszka Arnold, pytana o swoje filmy, kilkakrotnie oceniała rozwój debaty wokół „sprawy Jedwabnego” bardzo krytycznie, o czym będzie mowa niżej.

Pierwszym szeroko dyskutowanym filmem fabularnym na temat „sprawy Jedwabnego” było *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego z 2012 r. – choć w kontekście jedwabieńskim sytuowano również jako parabolę *Z daleka widok jest piękny* Anny i Wilhelma Sasnalów z roku 2011. Jednak najbardziej rozległa debata towarzyszyła o rok późniejszej oscarowej *Idzie* Pawła Pawlikowskiego. O filmie tym napisano sporo, jego oceny były bardzo rozbieżne – Grzegorz Górny z tygodnika „wSieci” przedstawiał film jako modelowy przykład *pedagogiki wstydu*<sup>3</sup>, Kinga Dunin na łamach „Krytyki Politycznej” określała go jako *grzeczny i wyważony obraz, zgodny z mainstreamową narracją*<sup>4</sup>, natomiast Sebastian Smoliński stwierdzał, że *Ida, otulając nasz strach przed przeszłością kożuchem anielsko-przańskich obrazów, neutralizuje własne działanie krytyczne*<sup>5</sup>. W tym samym co *Demon* 2015 r. pojawiło się też *Ziarno prawdy* Borysa Lankosza według powieści kryminalnej popularnego pisarza Zygmunta Miłoszewskiego<sup>6</sup>.

W odróżnieniu od *Idy* *Demon* przeszedł bez większego echa i praktycznie nie wzbudził dyskusji. Można to wiązać ze szczególnymi okolicznościami wejścia filmu na ekrany – tuż po przedpremierowym pokazie podczas festiwalu w Gdyni reżyser popełnił samobójstwo. Ale milczenie wokół *Demona* można również po-

wiązać z wymową tego filmu lub jego niejasnym statusem, zawieszonym między ambitnym kinem arthouse'owym a kinem gatunkowym, między horrorem a dramatem o licznych inspiracjach teatralnych.

Przypomnijmy fabułę. Oto Pyton/Peter/Piotr (grany przez izraelskiego aktora Itaya Tirana) przybywa z Londynu do Polski, by ożenić się z Żanetą, córką przedsiębiorcy (w tej roli Agnieszka Żulewska). W posagu młodzi mają otrzymać stary, opuszczony dom. Podczas oczyszczania działki koparką Pyton natrafia na zakopane pod drzewem ludzkie kości. Początkowo chce poinformować nową rodzinę o znalezisku, jednak z tym zwleka. W dniu wesela w Pytona wstępuje dybuk – duch zmarłej tragicznie, choć w bliżej niedookreślonych okolicznościach, Hany. Objawia mu się również jej widmo (Maria Dębska), niedostrzegane rzecz jasna przez pozostałych weselników. Symptomy opętania narastają. Pyton najpierw jest „jakiś nieswój”, później zaczyna widzieć Hanę, potem dostaje ataku epilepsji, wreszcie – ku przerażeniu rodziny panny młodej – zaczyna mówić nie swoim, wysokim głosem w jidysz.

## Gatunkowy rozkrok

W recenzjach *Demona* znamienity jest rozdzwitek w sprawie istotności i jasnej artykulacji wątku „Jedwabnego”. Tadeusz Sobolewski w „Gazecie Wyborczej” co prawda go dostrzega, ale nazywa zarazem *tematem zastępczym, grą pozorów. Numerem popisowym, drogą na skróty do arcydzieła*<sup>7</sup>. Z kolei Piotr Mirski w „Dwutygodniku” pisze o potencjalnym wątku jedwabieńskim w trybie zaprzeczenia. Jego zdaniem, zjawia u Wrony *nazywa się Hana i mówi w jidysz, ale nie jest ambasadorką żydowskiej kultury. Chociaż budzi się z wiecznego snu po tym, jak w ogródku pewnego polskiego biznesmena zostają wykopane jej kości, to nie zwiastuje powtórki z „Pokłosa” Władysława Pasikowskiego. Owszem, Hana reprezentuje przeszłość, jednak nie tę kojarzoną z konkretnymi historycznymi wydarzeniami, z tonącymi w błocie barakami i płonącymi stodołami. Jest to przeszłość bliżej nieokreślona, taka, której jedyną wyraźną cechą stanowi prymat duchowości nad rozumem*<sup>8</sup>.

Sobolewskiego i Mirskiego dzielą nie tylko dwa pokolenia, ale i zainteresowania oraz idiom krytyczny – Sobolewski to ikona inteligenckiej krytyki polskiego kina autorskiego, podejmowanej w duchu katolickiego personalizmu i egzystencjalnego uniwersalizmu, Mirski to entuzjasta kina klasy B, gore i estetyki trashu. W tekstach obu pojawia się jednak opór przed łączeniem filmu zaklasyfikowanego do kina gatunków z wątkiem „Jedwabnego”. Można zaryzykować tezę, że to, co Mirski nazwał *rozbuchanymi ambicjami*, a Sobolewski *pułapką wielkiego tematu*, to po prostu konsekwencje rozkroku pomiędzy gatunkiem a ambitnym kinem arthouse'owym – skoro *Demon* mieści się gdzieś między tymi kategoriami, a polscy odbiorcy nie przywykli do „wielkich tematów” w kinie gatunkowym. Nad tymi dwoma modelami recepcji zastanawiała się krytyka zagraniczna. *Komercyjne perspektywy filmu wydają się ograniczone, ponieważ nie zadowolili on raczej ani fanów gatunku, ani bywalców kin arthouse'owych* – pisał po pokazie na festiwalu w Toronto amerykański recenzent Joe Leydon<sup>9</sup>.

Obok refleksji nad artystycznymi konsekwencjami tego rozkroku nasuwa się pytanie, czy gdyby Wrona bardziej konsekwentnie poprowadził swój film w stronę arthouse'u bądź gatunku, to siła jego oddziaływania byłaby większa. Ar-

gumentem za hipotezą, że kino czysto gatunkowe okazałoby się retorycznie skuteczniejszą formą wypowiedzi, mogłoby być zamieszanie medialne wokół *Pokłosa*, promowanego przecież jako thriller. Trudno jednak obstawać przy tezie, że siła tego filmu wynikała wyłącznie z jego deklarowanej bądź faktycznej przynależności gatunkowej. Sukcesowi *Pokłosa* pomógł niewątpliwie celebrycki status Macieja Stuhra, udzielającego w czasie promocji dziesiątków wywiadów na temat stanu polskiej pamięci i polskiej wspólnoty, a także legenda samego Pasikowskiego, twórcy *Psów* – najpierw pogardzanych przez krytykę, a potem kultowych.

Pozostaje zatem pytanie, jak sprawa gatunkowości *Demona* wyglądałaby z punktu widzenia nie recepcji, ale samej konstrukcji filmu. Iwona Kolasińska w studium na temat horroru rozróżnia za Charlesem Derrym jego trzy współczesne podgatunki: horror osobowości (w którym *szaleńcem może okazać się każdy, a najbardziej przerażające akty gwałtu przychodzą w najmniej spodziewanym momencie ze strony zwyczajnych ludzi*<sup>10</sup>), horror sataniczny i horror Armagedonu. Siłą rzeczy, jako film traktujący o opętaniu, *Demon* powinien być najbliższy kategorii horroru satanicznego – gdzie *Zło zostaje wyzwolone i szuka swej postaci cielesnej*<sup>11</sup>. Jednak to duch biorący w posiadanie ciało Petera konfrontuje się z prawdziwym złem. Czai się ono nie tyle w mrokach pojedynczej osobowości, ile w mechanizmach emocji społecznych i pamięci zbiorowej. Na tym zaburzeniu porządku gatunku polega ironia Wrony – w finale to dybuk i jego nosiciel stają się ofiarami demonów polskiej zbiorowości.

W klasycznym tekście o gatunkach filmowych Charles Altman stwierdza, że horror pozwala widzowi na uruchomienie wyobraźni, *wejście w światy, które wydają się nieosiągalne, zakazane czy niewyobrażalne*<sup>12</sup>. U Wrony konwencja horroru – pewien zbiór charakterystycznych dla niej chwytów, jak opętanie, niesamowite anomalie atmosferyczne czy nawiedzony dom – służy przede wszystkim retorycznemu podbiciu stawki filmowego wyводу. Narracyjna droga na skróty – czyli sceny z udziałem starego żydowskiego nauczyciela, „tego, który pamięta” (więcej o nim za chwilę) – rozbrajają poniekąd maszynię horroru, opierającą się przecież na niedopowiedzeniu, tajemnicy. Niedopowiedzeń ze sceny na scenę jest coraz mniej, choć pewne niejasności narracyjne pozostają: choćby podwójność ciała Pytona, które przez chwilę widzimy jednocześnie w sali weselnej i martwe w ogrodzie. Czyżby tkwił on tam, odkąd w jednej z pierwszych sekwencji został wciągnięty pod ziemię?

## Zaklęty krąg (nie)pamięci

W *Demonie* nie ma – jak w *Pokłosiu*, *Idzie* czy poprzedzającym je *Miejsu urodzenia* – kulminacyjnej sceny „odkopywania prawdy”, ostatecznego materialnego dowodu, wydobywania z ziemi zwłok pomordowanych Żydów – u Łozińskiego Abrama Grynberga, ojca Henryka, u Pasikowskiego – dawnych żydowskich mieszkańców miejscowości, u Pawlikowskiego – rodziny Lebensteinów. Kulminacyjnej ekshumacji brak tu jednak chyba tylko dlatego, że od pierwszego, przypadkowego objawienia się tajemniczego znaleziska, odkopywanie i zakopywanie trwa tu nieustannie, co chwila ktoś wybiega, by dowód zbrodni odsłonić albo zakryć. Na działce trwa poniekąd nieprzerwana walka o pamięć, w której groteskowym, przerysowanym orężem staje się nie tyle nawet łopata, ile koparka.



Warto więc postawić w tym miejscu kolejne pytanie o ziemię, a właściwie o miejsce na ziemi: gdzie rozgrywa się akcja *Demona*? Zaślubiny odbywają się na obszarze geograficznie niedookreślonym. To krajobraz miejsko-wiejski, gdzieś za rzeką; teren odcięty od świata, dociera się do niego promem. Most niegdyś był, ale zburzyli go Niemcy; Pyton obiecuje jego odbudowę. Od pierwszych kadrów widać, że teren podlega brutalnym przekształceniom – między starymi domami przez małomiasteczkowe ulice sunie buldożer. Mimo tych prac modernizacyjnych przestrzeń domu na odludziu, do którego mają się wprowadzić młodzi, wygląda tak, jakby wojna skończyła się wczoraj, a jego poprzedni mieszkańcy dopiero go opuścili. Zresztą w jednej z pierwszych scen kamera eksponuje wyraźnie zaznaczone kredą na framudze kreski, którymi dawni gospodarze odmierzali wzrost swoich pociech. Kreska Hany (opisana alfabetem łacińskim) jest najwyższej. Na ścianie wisi także stara fotografia ślubna.

Nic więc dziwnego, że historia własnościowa posiadłości okazuje się nie tyle podejrzana, ile po prostu naznaczona przemocą. Sygnalizuje to dość jednoznaczna aluzja. Na pytanie Piotra, czy to wspomniany podczas uroczystości weselnej dziadek panny młodej wybudował ten dom, Doktor odpowiada ironicznym zachnięciem: *Nie, nie, dom stał już tu wcześniej* i pokrętnym monologiem na temat tego, że nie ma przecież ludzi nieskazitelnych. W kontekście jasno zaznaczonej obecności żydowskiej scena ta nie pozostawia wątpliwości co do dawnych właścicieli. Pytanie tylko, do jakiego stopnia dziadek aktywnie przyczynił się do opustoszenia przekazywanego młodym siedliska. Charakter tej przestrzeni, coraz intensywniej objawiającej się jako nawiedzona, odsyła wprost do gatunkowego instrumentarium horroru. Chwilę po odnalezieniu kości, błotnista, lepka ziemia dosłownie wsysa narzeczonego Żanety; widz w zasadzie nie wie, czy w kolejnych scenach na powierzchni – po narracyjnej elipsie – odnajduje się ten sam Pyton, czy może narzeczony został (p)odmieniony. A jak wiadomo, lęk przed sobowtorem jest jednym z typowych narzędzi horroru.

Jednocześnie mityczny, zaczarowany i symbolicznie odcięty krajobraz nawsuwa skojarzenia z *Saltem* Tadeusza Konwickiego. Tu także bohater filmu, grany przez Zbigniewa Cybulskiego, docierał do tajemniczego miasta, forsując rzekę, by odnaleźć społeczność zawieszoną między przeszłością a teraźniejszością. Konwicki wysyłał tu sprzeczne sygnały, chwilami wskazując na poniemiecki charakter miasteczka, chwilami – na jego przedwojenne polskie losy. *Salto* też rozgrywało się wokół jakiejś wypartej winy i zapomnianego upamiętnienia. Zaś kulminacyjna uroczystość – również jak w *Demonie* zwieńczona chocholim tańcem – odbywała się w przestrzeni gminnej świetlicy, dawnej synagogi (na ścianach widać kształt menory, jednak w filmie nie pada o żydowskiej przeszłości miasteczka ani jedno słowo)<sup>13</sup>.

*Salto* było rzecz jasna od *Demona* bardziej wieloznaczne. Film Konwickiego operował niedopowiedzeniami, nawarstwieniem symboli i kryptocytatów. Na jego tle *Demon* byłby w zasadzie dość prostą alegorią – jego ironia nie polega na myśleniu tropów, ale na spiętrzaniu nawiązań. Wrona dopowiada więcej, posługując się typowymi dla większości postjedwabieńskich filmów skrótami narracyjnymi. W *Pokłosiu* czy *Ziarnie prawdy* do przeprowadzenia narracji był potrzebny żywy łącznik z historią, personifikacja przeszłości: posłaniec albo strażnik pamięci. U Pasikowskiego takim posłańcem jest tajemnicza postać zielarki grana przez Danutę

Szaflarską; jak *deus ex machina* wylania się z lasu i opowiada prawdę o losach pomordowanych Żydów. U Lankosza, podobnie jak w powieści Miłoszewskiego, sympatyczny rabin (w tej roli Zohar Strauss) tłumaczy zawilności żydowskiej kultury prokuratorowi Szackiemu.

W *Demonie* świadkiem przeszłości jest nauczyciel Szymon Wentz, grany przez Włodzimierza Pressa. Najpierw wygłasza przemowę weselną o znaczeniu pamięci, potem – gdy objawi się dybuk – tłumaczy z jidysz. Ba, pamięta Hanę. Wie, że to, co dzisiejsi mieszkańcy miasteczka nazywają masarnią, było niegdyś synagogą – dokładnie zna żydowską mapę okolicy.

To jeden z symptomów pęknięcia diegezy filmu *Wrony*, wyznaczników nieprawdopodobnego charakteru świata przedstawionego. Jeśli – jak mówi Ojciec (Andrzej Grabowski) zszokowany dokonującymi się na jego oczach opętaniem i egzorcyzmami – „mamy XXI wiek”, a tym bardziej jeśli mielibyśmy mieć rok 2015, to może i podstarzały, a jednak wciąż dziarski profesor, który zdążył nie tylko zapamiętać topografię żydowskiego świata, ale i flirtować z Haną, byłby według czasu ukazanego w fabule anachronizmem. (*Musiłby mieć ze sto lat* – pisał po pokazie *Demona* na festiwalu w Gdyni Tadeusz Sobolewski, zarzucając *Wronie* brak dbałości o szczegóły). Gdybyśmy oceniali *Demona* według kryteriów realizmu, to oczywiście jest to niedociągnięcie. Trudno też odmówić słuszności zarzutowi Sobolewskiego, że: *Żydzi są tu sprowadzani do folklorystycznych postaci jak z wiejskich wyobrażeń czy z przedwojennego kina*. Jednak można by się dopatrzeć w tym zabiegu przechwycenia, gry z kliszą, albo nawet hołdu dla słynnego jidyszowego filmu *Dybuk* Michała Waszyńskiego z 1937 r. Co więcej, reżyser *Demona* chętnie posługuje się skrótem, postacią-typem zamiast pogłębionego bohatera z krwi i kości i o uprawdopodobnionej biografii, co wybacza się znacznie łatwiej w polskim teatrze niż w polskim filmie.

Teatralność *Demona* nie jest przypadkowa. Scenariusz powstał na motywach dramatu *Przylgnięcie* Piotra Rowickiego<sup>14</sup>. Jest jednak dość luźną jego adaptacją – na przykład u Rowickiego Pyton nie jest przyjezdnym, to pseudonim małomiasteczkowego gangstera. Scenarzyści *Demona* (Paweł Maślona i Marcin Wrona) podkreślają teatralność i umowność sytuacji, mnożą klisze i cytaty. Nasycają film aluzjami do historii dramatu – ich podstawowe punkty odniesienia to oczywiście *Dybuk* Szymona An-skiego i *Wesele* Wyspiańskiego. To ostatnie wydaje się wyczuwalne w *Demonie* także przez filtr filmowej parafrazy Wojciecha Smarzewskiego z 2004 r. Wskazują na to turpizm, naturalistyczne sceny seksu czy pijaństwa, mające, jak się zdaje, przedstawić zdegradowany charakter polskiej wspólnoty.

Wszystkie te klisze dramaturgiczne Wrona bierze w ironiczny nawias. Służy temu – zaczerpnięta ze sztuki Rowickiego – postać Doktora (w tej roli Adam Woronowicz). Choć początkowo jest kreślona grubą kreską jako współczesny polski odpowiednik Flaubertowskiego aptekarza Homais'a, prowincjonalnego racjonalisty przeciwstawionego udzielającemu ślubu Księdzu, dość szybko okazuje się, że sceptyk i duchowny zamieniają się stereotypowymi rolami. To Ksiądz będzie szukać racjonalnych wyjaśnień stanu Petera (psychoza, schizofrenia), zaś Doktor rozpozna opętanie. Wreszcie to Doktor w alkoholowym amoku bzcześnie wygłaszać metatekstowe, ironicznie i autotematyczne komentarze: *Co to za wesele bez Żyda* albo *To wszystko było już w romantyzmie*.





Polska wspólnota narodowa, dla której romantyzm wciąż bywa podstawowym kodem, jawi się tu jako opętana przez dybuki złej pamięci, a jednocześnie nieświadoma własnego dziedzictwa kulturowego i szukająca dla siebie imaginarium. Nieświadomość ta przyjmuje groteskowe, komiczne formy – gdy na początku wesela Doktor siada przy klawiszach i zaczyna grać Chopina, jeden z młodych weselników rzuca, że chce: *coś polskiego, wesolego!* Nie przypadkiem wreszcie obok An-skiego czy Mickiewicza w scenariuszu *Demona* pojawi się również fraza Doroty Masłowskiej. Epizodyczna postać jednego z weselników wygłasza nagle parafrazę monologu z *Między nami dobrze jest*: *Dawniej to wszystko było proste, wszyscy byli Polakami, Polska była wielka jak cały świat, panował pokój i ogólna szczęśliwość, ale potem, proszę pana, przyszły złe duchy i poróżniły wszystkich Polaków, zabrały nam Niemcy, zabrały nam Rosję i w końcu zabrały nam Izrael*<sup>15</sup>. Ta groteskowo megalomańska narracja utraconej wielkości może wynikać z poczucia degradacji, a także z niepewności własnej tożsamości. Przybyły Pyton/Peter/Piotr uosabia zachodnie, zewnętrzne spojrzenie, wobec którego sytuuje się polska wspólnota. Ojciec panny młodej – wąsaty przedsiębiorca o sarmackich nawykach – jednocześnie wdzięczy się do świeżo upieczonego zięciem, boi się go i nim pogardza. Zarazem jednak to rozgrywka o prestiż toczona przed „swoimi” okazuje się dla niego najważniejsza podczas weselnego kryzysu. Początkowo stawką konfliktu dramaturgicznego jest ukrycie żydowskiego trupa przed cudzoziemcem; później staje się nią ukrycie skandalu przed gośćmi.

### ***Demon i prześniona rewolucja***

Jak kończy się ta rozgrywka? Tajemnica – dybuk, przybysz, pamięć zbrodni – zostaje załadowana do samochodu, by wylądować na dnie stawu wypełniającego kamieniołom. Buldożer rozwała nawiedzony żydowski dom; wcześniej przez otaczające go pustkowiec kroczy katolicka procesja pogrzebowa. Żaneta, jak Kowalski/Malinowski z finału *Salta*, opuszcza zakłętą krąg, przepływa promem rzekę i udaje się w nieznaną.

W *Dybuku* An-skiego krzywdy zostają rozliczone, i choć za to rozliczenie przychodzi słono zapłacić, wygrywa odwieczny sakralny porządek – rytuał wypędzenia dybuka przynosi wreszcie skutek. *Demonowi* bliżej więc do *Wesela* Wyspiańskiego, gdzie zakłętą taniec trwa, widma – nawet jeżeli miałyby być pijackimi majakami – grają z weselnikami na własnych zasadach, a o żadnym egzorcyzmie nie ma mowy. W filmie Wrony katolicki obrzęd wydaje się śmieszny, nieprzystający do sytuacji, a przede wszystkim okazuje się nieskuteczny<sup>16</sup>. Groza przeszłości i teraźniejsze wyparcie pozostają w kłinczu.

Zanim jednak samochód spadnie do wody, Ojciec wypowiada finałowy monolog: *Musimy zapomnieć o tym, co myśmly tutaj właściwie nie widzieli, bo byli śmy świadkami takiej zbiorowej halucynacji. I się nam wydaje, że żeśmy uczestniczyli, ale nam się wydaje po prostu, wydaje się nam.* Monolog wygłoszony nad ranem do półprzytomnych weselników przypomina poniekąd zakłęcie Chochoła z *Wesela* Wyspiańskiego. W dodatku jest zwieńczony charakterystycznym odliczaniem po rosyjsku, nawiązującym do występów telewizyjnych hipnotyzera Anatolija Kaszpirowskiego. Zważywszy jednak na tematykę *Demona* i użyte przez Ojca sformułowania, jego monolog nasuwa jasne skojarzenia z tezami Andrzeja Ledera. Ten

filozof i psychoanalityk w książce pod znamienym tytułem *Prześniona rewolucja*<sup>17</sup> wiąże wojenną i powojenną przemoc bezpośrednio z genealogią współczesnej polskiej klasy średniej. To z przekształceń własnościowych, dokonanych co prawda przez komunistów, lecz w miejscu „zwolnionym” nie tylko przez Żydów, których wymordowali naziści i polscy zbrodniarze, ale i tych Żydów, którzy po wojnie uciekli, miało się narodzić nowe polskie mieszczaństwo<sup>18</sup>, z etapem pośrednim – klasy peerelowskich specjalistów. Stalinizm i Zagłada miałyby być w tym ujęciu biernie przeżyta rewolucją burżuazyjną.

Leder sporo uwagi poświęca kondycji świadka i *transpasywnemu*<sup>19</sup> przeżywaniu Zagłady przez pogrążoną w resentymentach polską ludność podczas tytułowej „rewolucji”, czyli czerpaniu rozkoszy ze zbrodni dokonywanej przez Innego. Niemożność przepracowania tej sytuacji sprawia, że dramatyczne wydarzenia zaczyna się postrzegać właśnie jako „prześnione”. Nieumiejętność opowiedzenia tego doświadczenia oraz nazwania źródeł własnej pozycji skutkuje, zdaniem Lederera, specyficznym imaginariem polskiego mieszczaństwa, zafiksowanym na przeszłości, narracjach heroicznych, zmitologizowanych lub zmistyfikowanych, wreszcie na obcych klasowo doświadczeniach przodków tegoż mieszczaństwa – na dworach czy szarżach husarskich. Przejaskrawionym przykładem takiej zmistyfikowanej narracji może być właśnie monolog z Masłowskiej o mocarstwowej pra-Polsce, obejmującej niegdyś swym zasięgiem cały świat.

Dlatego też bardzo istotna przy czytaniu Wrony Lederem jest przynależność klasowa bohaterów *Demona*, przede wszystkim rodziny panny młodej. To polscy przedsiębiorcy, nowe mieszczaństwo pełne aspiracji, a nie chłopci przedstawieni jako „półdżicy”, tak jak w *Z daleka widok jest piękny* czy w *Pokłosiu*. Film Wrony zdaje się świadomie i celowo wpisywać w wizję, w której nowe polskie społeczeństwo razem ze swoją klasą średnią wyrasta ze „złoty chleba”.

## Nasz demon i cudza klasa

Klasowy charakter odpowiedzialności sprawców był tematem poruszonym w krytyce jednego z najgłośniejszych artystycznych przedstawień „sprawy Jedwabnego” – dramatu Tadeusza Słobodzianka *Nasza klasa*. Zawieszając tu sygnalizowane przez komentatorów zagadnienie, na ile sztuka ta jest kreacją autorską, a na ile adaptacją powszechnie już znanych materiałów non-fiction (książek Anny Bikont i Jana Tomasza Grossa)<sup>20</sup>, trzeba jednocześnie zauważyć, że lewicowa krytyka sztuki Słobodzianka, a zwłaszcza jej polskiej prapremiery wystawionej w Teatrze Na Woli, powtarzała zarzuty formułowane przez Agnieszkę Arnold wobec debaty o „Jedwabnem” – te, które mówią o przerzuceniu odpowiedzialności za polski antysemityzm i współudział w Zagładzie na zdegenerowanych przedstawicieli klasy ludowej. *Zrobiłam swój film dlatego, że zobaczyłam obywatelski, dojrzały stosunek mieszkańców Jedwabnego do swojej przeszłości. To ci ludzie mówili o zbrodni – mówili o tym, bo rozróżniają dobro i zło i dlatego, że są świadomymi obywatelami*<sup>21</sup> – tłumaczyła Arnold w wywiadzie z 2008 r. Reżyserka wielokrotnie deklarowała potrzebę upodmiotowienia w debacie jedwabieńskiej społeczności, a także unikania klasowych stereotypów względem sprawców, którzy mieliby zaliczać się wyłącznie do najniższych warstw społecznych. Arnold przypominała też o odpowiedzialności za polskie zbrodnie na Żydach antysemitycznych elit politycznych i Kościoła. Z tych pozy-

cji krytykowała również publikację J. T. Grossa. *Książka Grossa była takim dość histerycznym krzykiem, z wyraźnym wskazaniem winnego. Pierwszy artykuł w „Gazecie Wyborczej” ogłosił, że to nie my, to „oni”, ciemna dzicz. I dyskusja poszła w fatalnym kierunku*<sup>22</sup> – stwierdziła reżyserka. Czy mogła pójść w innym?

Paweł Schreiber pisał o *Naszej klasie* z Teatru na Woli na łamach „Didaskaliów”: *inscenizacja Spiśaka paradoksalnie dowodzi widowni, że nie powinna się zbyt przejmować tym, co zobaczyła. Za mord na Żydach trzeba pociągnąć do odpowiedzialności gromadkę typowych polskich obskurantów i dewotów (...) Jedni i drudzy chcą się poczuć lepiej, dowodząc samym sobie, że sprawa płonącej stodoły ich bezpośrednio nie dotyczy, ale mogą wskazać palcem tego, kto za wszystko odpowiada*<sup>23</sup>.

Znamienny był tytuł recenzji Schreibera: *Cudza klasa*. Maria Prussak w „Teatrze” określiła zaś sytuację i życiorysy jako *skonstruowane ze stereotypów i klisz*<sup>24</sup>. Na łamach lewicowej „Krytyki Politycznej” pisano z kolei: *Polacy (...) wyssali tu wszyscy antysemityzm z mlekiem matki; tyle że czasem przejawia się on w głupich odzywkach, a czasem w rozbiciu komuś kamieniem głowy. Ale jacy to „wszyscy”? Na pewno nie tacy, z którymi „kulturalni” teatralni widzowie mogliby się utożsamić. „Nasza klasa” to nie ich klasa. Ot, chamy z polski „C”, ciemny motłoch, tłuszcza*<sup>25</sup>.

Na wyrwany z kontekstu obraz zbrodni w sztuce zwraca uwagę Przemysław Czapliński, sygnalizując jednocześnie drugi wątek krytyki dramatu: *„Nasza klasa” Słobodzianka podkreśla obrzydliwość czynów i blokuje refleksję nad ich genezą; zarazem autor dostarcza odbiorcom pozornego oczyszczenia, wskazując na biologię (proces starzenia się i umierania) jako instancję wymierzającą „ostateczną karę”*<sup>26</sup>.

Wątek pozornego oczyszczenia rozwija i osadza w analizie konstrukcji dramatu Grzegorz Niziołek, który między innymi *Naszej klasie* poświęcił ostatni rozdział swojej monumentalnej pracy *Polski teatr Zagłady*<sup>27</sup>. Jego zdaniem, Słobodzianek, umieszczając historię zbrodni w formie sztuki dobrze skrojonej, kusi fałszywym katharsis i petryfikuje pamięć, ustalając „uzgodnioną”, wynegocjowaną społecznie i obowiązującą powszechnie wersję, godzącą strony sporu. Niziołek zwraca uwagę na kryjącą się w sztuce Słobodzianka wiarę w przedstawialność każdego zła i okrucieństwa oraz na obecną w niej zasadę bilansowania rachunków – na przykład dramaturgiczne wyrównywanie zbrodni jedwabieńskiej późniejszym okrucieństwem Żydów funkcjonariuszy UB. Według Niziołka *Nasza klasa* przesuwając ciężar debaty z polskiego współdziałania w Zagładzie na dobrze rozpoznany już grunt ciągnącej się od XIX w. dyskusji o polskim antysemityzmie. Dlatego projektowanego przez Słobodzianka odbiorcę badacz określa „widzem obłudnym”. Co więcej, jego zdaniem przyjęty przez reżysera schemat oddaje w dużej mierze kształt polskiej debaty o Jedwabnem, skupionej na retoryce katharsis i dokonanego przepracowania.

Po co tak szczegółowo przytaczać tu recepcję *Naszej klasy*? Ponieważ można zaryzykować tezę, że strategia Wrony jest odwrotnością strategii Słobodzianka. *Demon* przedstawia nie pozorne oczyszczenie, nie wizję wybaczenia, ale aktywne wyparcie i niechęć do konfrontacji z przeszłością. Odpowiedzialność nie wygasa, wspólnota nie jest gotowa do zmierzenia się z koszmarami przeszłości. Co więcej, wciąż działają mechanizmy nie tylko wyparcia, ale i grupowej przemocy – w finale Pyton doświadcza międzypokoleniowej milczącej zмовы swoich katów<sup>28</sup>. Jeśli więc wierne stosowanie zasad sztuki dobrze skrojonej, bilansowanie postaw i obsesyjne domykanie wątków świadczyłyby o słabości *Naszej klasy* jako

dramatu o zbrodni i pamięci, to obraz wspólnoty nakreślony przez nieciągłość formy, niespójność środków wyrazu i niekonsekwencję diegezy mógłby stać się atutem *Demona*.

Owszem, to, co w pewnym sensie łączy *Demona* i *Naszą klasę*, to schematyzm postaci. Tyle tylko, że Wrona pcha go konsekwentniej i dalej, przez co unika pułapki budowania na stereotypie realistycznej postaci w założeniu pogłębionej psychologicznie. Nie wiemy, kim jest Żaneta ani co właściwie robił w Londynie Pyton; autorzy scenariusza nie dobudowują im pretekstowego *backstory*, nawet szcztakowego. U Słobodzianka z kolei, jak zauważyła reżyserka teatralna i kulturoznawczyni Weronika Szczawińska, mamy wrażenie *wszechwiedzy, poznania pełni prawdy. To horror narracji: każdą postać znamy niemal od narodzin po koniec życia*<sup>29</sup>. Jednocześnie Tomasz Żukowski zwracał uwagę, że ta pozorna wszechwiedza w recepcji dramatu pozostawia białe plamy w obszarach absolutnie fundamentalnych: *Kwestię przyczyn przemocy obchodzi się albo przez odwołanie do „tajemnicy zła”, której nie sposób zgłębić, i związane z nią „totalne zaskoczenie inteligencji polskiej”, albo przy pomocy pseudoracjonalizacji mówiących o winach dyskryminowanych, a więc o ich domniemanej zdradzie, zemście, działaniu w aparacie bezpieczeństwa. Mechanizmy kultury pozostają przy tym nierozpoznane*<sup>30</sup>.

Dlatego, jak konkluduje Żukowski, *większościowa społeczność może ze spokojem poprzestać na stwierdzeniu, że jej dyskryminacyjne wyobrażenia są z grubsza opisem rzeczywistości. Nic dziwnego, że po Grossie narracja Słobodzianka znalazła uznanie mimo drastycznego przedstawienia polskiej większości. Polacy okazywali się wstrętnei, ale pozostawali także ofiarami*<sup>31</sup>.

Filmowe figury Wrony nie noszą nazwisk sprecyzowanych, rzeczywistych, historycznych prototypów (jak u Słobodzianka, gdzie spotkamy m.in. Jakuba Kaca – który pojawia się i w książkach Grossa, i w filmie Arnold). Postaci *Demona* są typami, a nie stereotypami – na tyle, na ile film Wrony odchodzi od realizmu. Jeśli w *Demonie* jest mowa o jakimś oczyszczeniu, to nie przez ostateczny triumf materialnego i biologicznego rozpadu, nie przez śmierć świadków, ofiar i sprawców, wreszcie nie przez wynegocjowane i uzgodnione przez wspólnotę upamiętnienie, nawet fałszujące częściowo historię dla społecznego pokoju i komfortu pamięci grupy większościowej – ale przez fizyczną eliminację resztek, niewygodnych artefaktów i narracji. To nie tyle oczyszczenie, ile niszczenie dowodów. Odpowiedzialności za ten proces nie można całkowicie scedować na naturę, czas, symetrię win czy tragiczne fatum. Ktoś siedzi za sterami buldożera, ktoś strąca w otchłań zamkniętą w bagażniku niewygodną prawdę.

<sup>1</sup> T. Sobolewski, *Ludzie dobre i złe*, „Gazeta Wyborcza”, 26.06.1992, s. 9.

<sup>2</sup> M. Sadowska, *Porozmawiaj z nią. Rozmowa z Pawłem Łozińskim*, „Newsweek” 2016, nr 38, s. 104.

<sup>3</sup> G. Górny, *Polacy na ławie oskarżonych*, „wSieci”, 27.04.2015.

<sup>4</sup> K. Dunin, *Chamy, Polacy, Żydzi i esteci*, „Krytyka Polityczna”, 3.03.2015, <http://www.krytykapo->

[lityczna.pl/artykuly/film/20150303/dunin-chamy-polacy-zydzi-i-esteci](http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150303/dunin-chamy-polacy-zydzi-i-esteci) (dostęp: 1.06.2021).

<sup>5</sup> S. Smoliński, *Martwa natura, czyli polska historia wg „Idy”*, „Krytyka Polityczna”, 22.02.2015, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/martwa-natura-czyli-polska-historia-wedlug-idy/> (dostęp: 1.06.2021).

<sup>6</sup> To wyciszenie trzeba dziś uzupełnić o drugie *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego z 2021 r.,

- które ma wiele cech wspólnych z *Demonem* Wrony, a jego premiera odbyła się już po ukończeniu tego tekstu.
- <sup>7</sup> T. Sobolewski, *Festiwal Filmowy w Gdyni: „Życie nie umierać”, „Noc Walpurgi” i „Demon”, czyli pułapka wielkiego tematu*, „Gazeta Wyborcza”, 18.09.2015, <http://wyborcza.pl/1,75410,1884-5504,festiwal-filmowy-w-gdyni-zyc-nie-umierac-noc-walpurgi.html#ixzz4CralsPRj> (dostęp: 1.06.2020).
- <sup>8</sup> P. Mirski, *Horror szol*, „Dwutygodnik” 2015, nr 170, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6175-horror-szol.html> (dostęp: 1.06.2020).
- <sup>9</sup> J. Leydon, *Toronto Film Review: „Demon”, „Variety”,* <http://variety.com/2015/film/festivals/demon-review-marcin-wrona-toronto-film-festival-1201592105/> (dostęp: 1.06.2021).
- <sup>10</sup> I. Kolańska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, w: *Kino gatunków: Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998, s. 127.
- <sup>11</sup> Tamże.
- <sup>12</sup> C. F. R. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 19.
- <sup>13</sup> Por. A. Morstin, *Znaczenie powrotu. O pokrewieństwie „Salta” Tadeusza Konwickiego i „Pokłosa” Władysława Pasikowskiego*, w: *Przygoda kina. Prace dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Lubelskiemu*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2019. Zob. także: W. Mrozek, *Salto*, „Kino” 2010, nr 4.
- <sup>14</sup> P. Rowicki, *Przylgnięcie*, w: *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymiński, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2015. Tekst był wystawiony w kierowanym przez Tadeusza Słobodzianka Laboratorium Dramatu. Premiera przedstawienia w reżyserii Aldony Figury odbyła się 11 października 2008 r. na Międzynarodowym Festiwalu „Konfrontacje Teatralne” w Lublinie.
- <sup>15</sup> Por. D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2008, s. 70-74.
- <sup>16</sup> Inaczej dzieje się w dramacie Rowickiego, gdzie próby dokonania egzorcyzmu przez księdza na Pytonie-Pytłakowskim przynoszą przynajmniej pierwsze rozpoznanie, że wstąpił w niego dybuk. Wcześniej wiemy jedynie, że Pyton zrobił się „jakis dziwny”, „nieswój”.
- <sup>17</sup> A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 192-197.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 23-25.
- <sup>20</sup> Por. K. Duniec, J. Krakowska, *Co się dzieje z „Naszą klasą”?*, „Dialog” 2010, nr 1.
- <sup>21</sup> S. Matuszewski, *Ogarnął mnie strach. Rozmowa z Agnieszką Arnold*, „Przegląd”, 20.01.2008, s. 23.
- <sup>22</sup> Tamże.
- <sup>23</sup> P. Schreiber, *Cudza klasa*, „Didaskalia” 2010, nr 100, s. 98.
- <sup>24</sup> M. Prussak, *Świat bez pytań*, „Teatr” 2010, nr 12, s. 12.
- <sup>25</sup> W. Mrozek, *Czytanka o Jedwabnem*, „Krytyka Polityczna”, 24.10.2010, <http://www.krytyka-polityczna.pl/Serwiskulturalny/MrozekCzytankaOJedwabnem/menuid-431.html> (dostęp: 1.06.2016).
- <sup>26</sup> P. Czapliński, *Zbyt późna nowoczesność*, w: *Reforma kulturowa 2020-2030-2040*, red. J. Żakowski, Krajowa Izba Gospodarcza, Warszawa 2016, s. 27.
- <sup>27</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 531-562.
- <sup>28</sup> Z kolei w *Przylgnięciu* Rowickiego zmowa milczenia zostaje zerwana, a prawda wypowiedziana wprost. Pyton słyszy ją od Ślusarza, od którego kupuje działkę na swój i Żanety przyszły dom. W sztuce Pyton sam prowadzi swoiste historyczne śledztwo, w wyniku którego dowiadyuje się, że w czasie wojny jego dziadek był współsprawcą mordu na Żydach.
- <sup>29</sup> W. Mrozek, *Egzorcyzmowanie legendy. Rozmowa z Weroniką Szczawińską*, „Dwutygodnik” 2014, nr 130, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5160-egzorcyzmowanie-legendy.html> (dostęp: 1.06.2021).
- <sup>30</sup> T. Żukowski, *Fetysz „obiektywności”*. „Nasza klasa” Tadeusza Słobodzianka, „Studia Litteraria et Historica” 2014-2015, nr 3-4, s. 116.
- <sup>31</sup> Tamże.

## Witold Mrozek

Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończył teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie studiował również filmo-

znawstwo. Interesuje się zagadnieniami ograniczeń wolności twórczej, polityką historyczną w kinie i krytyką instytucjonalną. Stały współpracownik „Gazety Wyborczej”, „Dwutygodnika” i „Berliner Zeitung”.

## Bibliografia

- Altman, C. F. R.** (1987). W stronę teorii gatunku filmowego (tłum. A. Helman). *Kino*, (6), ss. 18–22.
- An-ski, S.** (2020). *Dybuk. Między dwoma światami* (tłum. M. Friedman). Warszawa: Agencja Dramatu i Teatru ADiT.
- Czapliński, P.** (2016). Zbyt późna nowoczesność. W: J. Żakowski (red.), *Reforma kulturowa 2020–2030–2040* (ss. 20–35). Warszawa: Krajowa Izba Gospodarcza.
- Duniec, K., Krakowska, J.** (2010). Co się dzieje z „Naszą klasą?”. *Dialog*, (1), ss. 158–165.
- Dunin, K.** (2015, 3 marca). Chamy, Polacy, Żydzi i esteci. *Krytyka Polityczna*. <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20150303/dunin-chamy-polacy-zydzi-i-esteci>
- Górny, G.** (2015, 27 kwietnia). Polacy na ławie oskarżonych. *oSieci*.
- Kołasińska, I.** (1998). Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz. W: K. Loska (red.), *Kino gatunków: Wczoraj i dziś* (ss. 115–131). Kraków: Rabid.
- Leder, A.** (2013). *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Leydon, J.** (2015, 13 września). Toronto Film Review: „Demon”. *Variety*. <http://variety.com/2015/film/festivals/demon-review-marcin-wrona-toronto-film-festival-1201592105/>
- Masłowska, D.** (2008). *Między nami dobrze jest*. Warszawa: Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża.
- Matuszewski, S.** (2008, 20 stycznia). Ogarnął mnie strach. Rozmowa z Agnieszką Arnold. *Przegląd*, s. 23.
- Mirski, P.** (2015, październik). Horror szol. *Dwutygodnik*, (170). <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6175-horror-szol.html>
- Morstin, A.** (2019). Znaczenie powrotu. O pokrewieństwie „Salta” Tadeusza Konwickiego i „Poklosia” Władysława Pasikowskiego. W: S. Jagielski, M. Podsiadło (red.), *Przygoda kina. Prace dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Lubelskiemu* (ss. 95–113). Kraków: Universitas.
- Mrozek, W.** (2010, 24 października). Czytanka o Jedwabnem. *Krytyka Polityczna*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MrozekCzytankaOJedwabnem/menuid-431.html>
- Mrozek, W.** (2010). Salto. *Kino*, (4), ss. 58–59.
- Mrozek, W.** (2014, kwiecień). Egzorcyzmowanie legendy. Rozmowa z Weroniką Szczawińską. *Dwutygodnik*, (130). <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5160-egzorcyzmowanie-legendy.html>
- Niziołek, G.** (2013). *Polski teatr Żagłady*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Prussak, M.** (2010). Świat bez pytań. *Teatr*, (12), s. 12.
- Rowicki, P.** (2015). Przyłgnięcie. W: E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski (red.), *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego* (ss. 101–141). Warszawa: Agencja Dramatu i Teatru ADiT.

- Sadowska, M.** (2016, 12 września). Porozmawiaj z nią. Rozmowa z Pawłem Łozińskim. *Newsweek*, (38), ss. 102-105.
- Schreiber, P.** (2010). Cudza klasa. *Didaskalia*, (100), s. 98.
- Smoliński, S.** (2015, 22 lutego). Martwa natura, czyli polska historia wg „Idy”. *Krytyka Polityczna*. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/martwa-natura-czyli-polska-historia-wedlug-idy>
- Słobodzianek, T.** (2009). *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sobolewski, T.** (1992, 26 czerwca). Ludzie dobre i złe. *Gazeta Wyborcza*, s. 9.
- Sobolewski, T.** (2015, 18 września). Festiwal Filmowy w Gdyni: „Życie nie umierać”, „Noc Walpurgi” i „Demon”, czyli pułapka wielkiego tematu. *Gazeta Wyborcza*. <http://wyborcza.pl/1,75410,18845504,festiwal-filmowy-w-gdyni-zyc-nie-umierac-noc-walpurgi.html>
- Żukowski, T.** (2014/2015). Fetysz „obiektywności”. „Nasza klasa” Tadeusza Słobodzianka. *Studia Litteraria et Historica*, (3-4), ss. 109-147. <https://doi.org/10.11649/slh.2015.008>

**Keywords:**

Polish cinema;  
Shoah;  
Jedwabne;  
Marcin Wrona;  
Tadeusz  
Słobodzianek

**Abstract**

Witold Mrozek

**Reckoning without Catharsis: *Demon* by Marcin Wrona and the Jedwabne Pogrom**

The article offers an analysis of *Demon* (2015) – a film by Marcin Wrona – from the comparative perspective of studies on Polish co-responsibility for crimes against Jews during and after WWII. Wrona’s film is placed in context of Polish documentaries addressing that issue: *Birthplace* (1992) by Paweł Łoziński, *Where Is My Elder Son Cain?* (1999) and *Neighbors* (2001) by Agnieszka Arnold, as well as feature films: *Aftermath* (2012) by Władysław Pasikowski and *Ida* (2013) by Paweł Pawlikowski, but above all – the most discussed and well-known drama text about the Jedwabne pogrom: *Our Class* (2014) by Tadeusz Słobodzianek. All these works are compared in terms of the narration, construction of the diegesis, and their political, historiosophical, psychological and moral reception.