

Anna Tatar

Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie: "Ta z Hamburga" Hanny Krall i "Daleko od okna" Jana Jakuba Kolskiego

Rocznik Komparatystyczny 5, 281-312

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Tatar
Uniwersytet Warszawski

Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie:

Ta z Hamburga Hanny Krall

i *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego

- [...] Pani książki są historiami o ludziach, tak?
- Tak. Nie o Polakach, o Żydach, o Niemcach, tylko o ludziach¹.

Wstęp

Rozpocznę interpretację i analizę porównawczą reportażu *Ta z Hamburga* Hanny Krall oraz jego adaptacji – filmu *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego – od przywołania wypowiedzi dwojga badaczy literatury, dotyczących reprezentacji Zagłady. Anna Ziębińska-Witek, odnosząc się do rozważań Jamesa Younga, stwierdza:

[...] każdy pisarz Holokaustu ma do opowiedzenia inną historię, nie dlatego że to, co się jemu zdarzyło, było inne od tego, co zdarzyło się innym, lecz z tego powodu, że różny jest sposób pojmowania doświadczeń. Jakakolwiek fikcja pojawiająca się w świadectwach ocalałych nie jest odchyleniem od prawdy, ale częścią prawdy o tej konkretnej wersji. Fikcyjność w świadectwach nie wymaga

¹ K. Janowska, P. Mucharski, *O nienormalności świata* [wywiad z Hanną Krall]. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 13.

dysputy o faktach, jest natomiast dowodem nieuchronnych różnic w pojmowaniu i przedstawianiu tych faktów².

Z kolei Mieczysław Dąbrowski, analizując estetykę melancholii w pisarstwie Hanny Krall, zauważa:

Wydaje się [...], że Hanna Krall – może niechęć – toruje drogę literaturze z kręgu postmemory, choć należy do tzw. pierwszego pokolenia holocaustu, doświadczyła wojny jako dziecko, a jej bohaterowie zawsze opowiadają przede wszystkim o własnych wojennych losach. Drugie pokolenie pisarzy holocaustu korzysta [podobnie jak reporterka – A.T.] z wiedzy z drugiej ręki opartej na dokumentach, narracjach ustnych, pamiętnikach, dziennikach, świadectwach pośrednich itp. [...]³.

Zgodnie z poglądem wyrażonym w pierwszej z cytowanych wypowiedzi odwoływanie się podczas lektury świadectw osób ocalałych z Holocaustu do tradycyjnego przeciwstawienia kategorii prawdy i fikcji – nie prowadzi do zrozumienia opisanego doświadczenia. Według Younga każda opowieść o minionej rzeczywistości stanowi jej wizję (a nie doskonałe „obiektywne” odwzorowanie), uzależnioną ponadto od indywidualnego (osobistego) sposobu pojmowania tego, co się wydarzyło. Takie stanowisko bliskie jest (przede wszystkim od końca lat 80. ubiegłego wieku) pisarstwu Krall. Reporterka wielokrotnie podkreślała we własnych tekstach, a także w wywiadach – z jednej strony przywiązanie do faktów, z drugiej natomiast – coraz częstsze, w miarę ukazywania się kolejnych tomów jej prozy, przyzwalanie sobie na literackie „uzupełnianie” opowieści świadków⁴. Ponadto Krall miała świadomość, że opisanie danej historii

² A. Ziębińska-Witek, *Problemy reprezentacji Holocaustu*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. Czapliński, E. Domańska. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009, s. 153.

³ M. Dąbrowski, *Grynberg i Krall: dwa modele dyskursu polsko-żydowskiego*. Dziękuję Panu Profesorowi za udostępnienie elektronicznej wersji tekstu.

⁴ W rozmowie z Adamem Krzemińskim, przywołując jedną z opowieści z tomu *Hipnoza*, stwierdziła: „Dawniej, przed powieściami, nie odważyłabym się na takie rzeczy w reportażu. Na mieszaninę fikcji i faktów. Kiedyś trzymałam się faktów wręcz kurczowo, teraz traktuję je tak jak powinny być”. A. Krzemiński, *Lewica powinna marzyć*. „Polityka” 1991, nr 4. Zob. również wywiad Beaty Kęczkowskiej z Krall: *Ta książka nie jest dla pani, droga Izoldo*. „Gazeta Wyborcza”, 16 maja 2006 r.

nieuchronnie oznacza jej przetworzenie, że wybór formy (a więc określonej interpretacji) to autorska decyzja:

Być może jest w tym okrucieństwo, ale ja mam prawo opowiedzieć czyjeś życie tak, jak je usłyszałam, i jestem w tym nieugięta. Byłabym nie w porządku, gdybym uległa⁵.

Z kolei spostrzeżenie Dąbrowskiego pozwala zaliczyć, urodzonego jedenaście lat po wojnie, Jana Jakuba Kolskiego do grona twórców, którzy – niejako podążając tropem Krall i wypracowanych przez nią technik warsztatowych, stosowanych z powodzeniem zarówno w reportażach, jak i powieściach – korzystają ze zbiorów relacji, świadectw, dokumentów, zatem wiedzy zapośredniczonej, aby przedstawić opowieści o Zagładzie. Jednak jego film *Daleko od okna* stanowi inny, jeszcze bardziej skomplikowany rodzaj przetworzenia określonej historii. Reżyser dokonał bowiem adaptacji reportażu Krall *Ta z Hamburga* – a więc opowieści powstałej na podstawie innej opowieści. Te rozmaite przekształcenia wymieniła w wywiadzie prasowym autorka:

To film [*Daleko od okna* – A.T.] wyszukanej, wręcz rozbuchanej formy. Jednak zdumiewające, że pomimo tylu przekształceń – bo najpierw ja przetworzyłam historię Helusi, potem pracował nad nią Cezary Harasimowicz, wreszcie Jan Jakub Kolski – efekt wydaje mi się prawdziwy jak samo życie⁶.

Krall pozytywnie zatem oceniła końcowy rezultat twórców filmu. Uznała go – mimo licznych artystycznych ingerencji w materię opowieści – za równoważną (w stosunku do wcześniejszych wersji tej historii) reżyserską wizję, w której, przy zachowaniu waloru prawdziwości, zostają przedstawione losy Jana, Barbary, Reginy i Helusi.

Analogiczny stosunek do kwestii związków między utworem literackim a jego filmową adaptacją wyraziła w swoich rozważaniach Maryla Hopfinger. Badaczka traktowała adaptację jako przekład intersemiotyczny tekstu literackiego⁷. Stanowczo dopominała się o uznanie autonomiczności tak przełożonego dzieła:

⁵ K. Bielas, *Dramaturgia uczuć*. „Gazeta Wyborcza – Magazyn”, 13 czerwca 1997 r.

⁶ T. Sobolewski, *Bajka o ludziach* [rozmowa z Hanną Krall]. „Kino” 2001, nr 2/405.

⁷ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, 1974, s. 79.

[...] adaptacje filmowe nie są drugim nurtem literatury, nie są także *pograniczem* filmu i literatury. Adaptacja jest filmem, swoistym układem filmowych znaków i powinna być w kategoriach filmowych rozpatrywana. Każda jest specyficzną interpretacją utworu literackiego⁸.

W późniejszej pracy na temat pozycji i przeobrażeń odbioru literatury w kontekście ekspansji mediów po przełomie 1989 roku badaczka podkreśla nawet, że

Zasadnicza zmiana, jaką niesie kultura audiowizualna, polega na wzorotwórczym charakterze przekazów audiowizualnych. Teraz one tworzą układ odniesienia dla tekstów kultury zbudowanych z innych znaków i one są intensywnie obecne w przestrzeni społecznej. Z nimi wiązane są ważne funkcje komunikacyjne⁹.

Zastanawiając się nad teoretycznymi aspektami adaptacji, Hopfinger dostrzegła możliwość pełnej przekładalności na jednym z wyróżnionych przez siebie poziomów:

Wypowiedzi literackie i filmowe mogą wyrażać takie same znaczenia kulturowe i to umożliwiałoby szukanie i znajdowanie wspólnych płaszczyzn. Przekładalne na poziomie znaczeniowo-kulturowym, nie przestają być swoistymi, odrębnymi przekazami [...] ¹⁰.

⁸ Ibidem, s. 83. W innym miejscu autorka zaś stwierdza: „Adaptacja jest filmem, filmem opartym na interpretacji przekazu literackiego, który był jej podstawą. Jest wynikiem przekładu intersemiotycznego” (s. 88). W książce *Literatura i media. Po 1989 roku* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010) Hopfinger objaśnia, z czego wynikała początkowa, szeroko rozumiana, zależność kina od literatury: „Kino mimo swego technicznego rodowodu mogło właśnie od literatury wiele się nauczyć. Dla filmu autorytet dzieła literackiego miał stanowić rodzaj przepustki do kultury – uznanej, cenionej, wysokiej. Jednocześnie adaptacje były próbą godzenia wewnątrz przekazu filmowego wzorów kultury zastanej z wymogami nowo powstającej praktyki komunikacyjnej. Z czasem dzięki wzorom tradycji literackiej utwory filmowe zaczęły pełnić różnorodne funkcje społeczne. Do funkcji dokumentalnych i zabawowych dochodziły nowe – autoteliczne, społeczne i oświatowe, polityczne i propagandowe. Widowiska kinowe stawały się ważnym instrumentem w grze o różne sprawy i odmienne wartości. Przebiegał długi, mozolny proces znaczeniowej nobilitacji kina. Od komunikacji filmowej oczekiwano, by stała się komunikacją artystyczną ze wszystkimi atrybutami, jakie wówczas przypisywano sztuce” (s. 201).

⁹ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 78.

¹⁰ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 87.

Przyjęcie punktu widzenia zaproponowanego przez Hopfinger pozwoli mi przyjrzeć się najistotniejszej dla mnie kwestii dotyczącej związków między reportażem Krall a filmem Kolskiego – owym znaczeniom kulturowym obecnym w przedstawianych przez nich opowieściach o Zagładzie.

W wypadku tekstów autorki próba precyzyjnego określenia ich przynależności gatunkowej napotyka różnorakie trudności. Po pierwsze, według Krzysztofa Kąkolewskiego, jednego z redaktorów *Słownika literatury polskiej XX wieku*:

Reportaż nie ma dotąd powszechnie uznanej definicji. Może to wynikać ze zmienności i ciągłego rozwoju definiowanego przedmiotu, jak i braku dyscypliny nauk, która by stworzyła aparat badawczy przystosowany do literatury faktu¹¹.

Po drugie zaś – same teksty Krall trudno uznać za reportaże w rozumieniu klasycznym. Anna Dobiegała zauważa:

To prawa literatury Holokaustu, której źródłem gatunkowym jest temat masowej eksterminacji sześciu milionów Żydów, wymusiły niejako na autorce *Zdażyć przed Panem Bogiem* przełamanie, nie rozproszenie, ale właśnie przełamanie, przekroczenie, granic gatunkowych reportażu, choć z drugiej strony w pełni pozwoliły wykorzystać jego możliwości, dotąd niezauważane i niedoceniane¹².

Badacze twórczości Krall starali się wprowadzić rozmaite klasyfikacje gatunkowe jej tekstów. „Baśnie dokumentalne”, „ballady”, „opowiadania”, „opowiadania dokumentalne” to tylko kilka spośród określeń przywoływanych przez Joannę

¹¹ K. Kąkolewski, *Reportaż*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 931. Podobne spostrzeżenie zanotował rok wcześniej Kazimierz Wolny: „Dotychczas nie ustalono jednoznacznie pojęcia reportażu. Ilu twórców i teoretyków, tyle określeń, opartych na wielu różnych kryteriach” (K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945–1985*. Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1991, s. 33). Wydaje się, że rozpoznania obu autorów co do wciąż dyskusowanych i nieostatecznych wyróżników gatunkowych reportażu pozostają aktualne.

¹² A. Dobiegała, *Pamięć traumy i trauma pamięci. Zapis doświadczenia Holokaustu w twórczości Hanny Krall*. Gdańsk 2012 (dysertacja doktorska). Dziękuję Autorce za udostępnienie elektronicznej wersji jej tekstu.

Jeziorską-Haładaj¹³, która rekapitulowała dotychczasowe ustalenia w tej kwestii. Z nowszych prac należałoby tu wymienić jeszcze termin „reportaż holokaustowy”, używany przez Annę Dobiegałą w jej dysertacji doktorskiej¹⁴.

Z proponowanych przez badaczy określeń – za najbardziej przydatne dla moich rozważań uznaję „reportaż literacki” (dalej w mojej pracy w skrócie: reportaż). Jeziorska-Haładaj odnajduje większość jego wyróżników w pisarstwie autorki:

[Twórczość Krall – A. T.] wykracza poza refleksje doraźne i jednostkowe, dążąc do formułowania prawd uniwersalnych; przynosi osobistą, wartościującą perspektywę opisu zjawisk; wyróżnia się szczególną, rozpoznawalną formą (przez niektórych krytyków nazywaną manierą; chodzi o takie cechy stylu, jak wielość powtórzeń na różnych poziomach organizacji tekstu: refreniczność, paralelizmy, anafory, anadiplozy, prostota składni, nagromadzenie szczegółów). Ponadto dokonywany przez Krall „fotomontaż”, czyli selekcja i kompozycja faktów przypomina niekiedy schematy fabularne znane z powieści¹⁵.

W kontekście twórczości Krall ciekawe spostrzeżenia na temat reportażu literackiego (stanowiące przy tym niejako „uzupełnienie” przytoczonych rozważań, które dotyczą raczej tekstu niż jego autorki) przynosi artykuł (z 1961 r.) Jerzego Lovella:

[...] z reportażem literackim mamy do czynienia wówczas, gdy reporter, zachowując w zasadzie ogólne rygory „klasycznego” reportażu – wkracza w obszar problemów należących do literatury. Wyraża wtedy część rzeczywistości najtrudniejszą i najbardziej złożoną. Niekiedy sztafażem prostym, językiem wziętym z dziennikarstwa, a niekiedy środkami literatury. To jest kryterium drugorzędne [...]¹⁶.

Dalej autor precyzuje:

[...] „wejście w obszar literatury” wiedzie przede wszystkim poprzez własną postawę wobec świata reportera. Jeśli jest obciążony szablonami, jeśli żyje

¹³ J. Jeziorska-Haładaj, *Zawartość zmyślonej, zółtej walizki. O prozie Hanny Krall*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 4, s. 37–38.

¹⁴ A. Dobiegała, *Od dokumentaryzmu do literackości*. W: eadem, op. cit., s. 129–176.

¹⁵ J. Jeziorska-Haładaj, op. cit., s. 38.

¹⁶ J. Lovell, *Notatki o reportażu*. W: *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*. Oprac. K. Wolny. Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1992, s. 25. Pierwodruk: „Życie Literackie” 1961, nr 37, 38, 40.

w wąskim tylko kręgu spraw profesjonalnych, jeśli nie podejmuje ryzyka własnego sądu i własnej odpowiedzialności – obszar literatury jest dla niego zamknięty¹⁷.

Według Lovella o literackości reportażu decyduje zatem przyjęcie przez reportera postawy etycznej, którą charakteryzują umiejętność i chęć podważenia ustalonych przekonań, odwaga w docieraniu do głębi zjawisk i problemów, kierowanie się głosem sumienia w osądzaniu opisywanych konfliktów. Sądzę, że wskazane elementy można odnaleźć w pisarstwie Hanny Krall.

Na pytanie dziennikarki, czy każde życie zasługuje na to, aby je opisać, Krall odpowiedziała:

Muszę usłyszeć coś, co skłoni mnie do zapytania: dlaczego? Muszę też widzieć cię szansy, że w odpowiedzi zawarte będzie jakieś uogólnienie, że się znowu czegoś dowiem o tych paru odwiecznych sprawach – o miłości, śmierci, strachu, honorze, odwadze...¹⁸.

Ten uniwersalizujący wymiar opowieści Krall został dostrzeżony przez badaczy i krytyków jej pisarstwa:

[...] przy zachowaniu dokumentalnego charakteru późne utwory Krall coraz wyraźniej zacierają w stronę paraboli, opowieści mitycznej. Jednostkowe biografie stają się znakami, figurami losu¹⁹.

W swojej pracy skupię się na analizie i interpretacji reportażu *Ta z Hamburga* jako parabolicznej opowieści o ukrywaniu się w szafie – przez Żydówkę

¹⁷ Ibidem, s. 26.

¹⁸ K. Bielas, op. cit. Krall w podobny sposób wypowiedziała się kilka lat później w wywiadzie prasowym: „Dostaję dużo listów, telefonów, ludzie podchodzą do mnie na spotkaniach. [...] co jakiś czas decyduję się na opisanie którejś z tych historii, gdy sama jestem jej ciekawa. Gdy spodziewam się, że uda mi się raz jeszcze opowiedzieć o tym odwiecznym, czym zawsze zajmowała się literatura – o miłości, strachu, odwadze, honorze i wierności sobie” (K. Ogiolda, *Mózg to jest przereklamowany organ*. „Nowa Trybuna Opolska”, 2 listopada 2001 r.).

¹⁹ K. Mąka-Malatyńska, *Krall i filmowcy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006, s. 17.

w mieszkaniu polskiego małżeństwa podczas Zagłady. Będzie mnie interesował sposób, w jaki

to, co winno być proste, jednoznaczne i oczywiste (jak w reportażu...), nabiera znaczeń właściwych wielkiej literaturze, czyli wielokształtnych, niejasnych, które przy pozorach dążenia do jasnego wytłumaczenia prowadzą do jeszcze głębszego, jeszcze bardziej skutecznego zapętlenia, zmieszania i niejasności. Otwierają kolejne pytania zamiast formować odpowiedzi²⁰.

Jednocześnie spróbuję się zastanowić nad obecnością i artystycznym przetworzeniem tego uniwersalizującego wymiaru właściwego reportażowi Krall – w filmie Kolskiego.

1. Dawno temu i daleko stąd

Zgodnie z definicją *Słownika literatury polskiej XX wieku* paraboliczność to

sposób takiego kształtowania utworu, aby stał się on nośnikiem wieloznacznych i wielopiętrowych sensów, także najogólniejszych – jak np. propozycja całościowej formuły ludzkiego życia²¹.

Co również istotne (choć dotyczy innych niż analizowane przeze mnie gatunki wypowiedzi artystycznej),

Określenia *paraboliczność* używa się często wobec utworów powieściowych, zwłaszcza najwybitniejszych, jeśli stają się wykładnią ogólniejszych sensów filozoficznych; sytuacje w nich przedstawione uważa się wówczas za skrót sytuacji człowieka w świecie, nadając jej znaczenia ponadhistoryczne, uniwersalne. Odczytanie takich utworów jako paraboli jest – oczywiście – jedną z możliwości interpretacyjnych, przeniesieniem ich sensu na płaszczyznę wielkiego uogólnienia²².

Warto w tym miejscu poczynić pewne zastrzeżenie: reportaż Krall i film Kolskiego zawierają tylko niektóre elementy tak rozumianej paraboliczności,

²⁰ M. Dąbrowski, *Wstęp. Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*. W: *Pisarze polsko-żydowsy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski, A. Molisak. Warszawa: Elipsa, 2006, s. 26.

²¹ A. Nasiłowska, *Parabola, paraboliczność*. W: *Słownik literatury polskiej...*, s. 763.

²² Ibidem, s. 764–765.

nie stanowią jej wzorcowej realizacji. W te utwory w określony sposób został wpisany wieloznaczny, ponadhistoryczny sens przedstawionej sytuacji. Nie dochodzi w nich jednak, jak w klasycznej paraboli, do swoistego unieważnienia bohaterów i wydarzeń na rzecz wykładu „uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i losu, znaczeń religijnych i filozoficznych”²³. *Ta z Hamburga* i *Daleko od okna* są przede wszystkim opowieściami o Zagładzie Żydów. Marta Młodkowska, odnajdując w tekstach reporterki cechy gatunkowe ballady, zauważa wszakże:

[...] w opowiadaniach Hanny Krall nie jest to opowieść o *człowieczeństwie* [...] ale o człowieku; o pojedynczej osobie (Żydzie, Niemcu lub Polaku), która na różne sposoby doświadcza strachu i śmierci. Jest to zawsze jednak opowieść o przypadku indywidualnym, szczególnym, porównywalnym tylko ze sobą. To opowieść o jednostce wyodrębnionej z historycznego *continuum*²⁴.

Dla Krall najważniejszy pozostaje konkretny człowiek i jego historia:

Ja patrzę na świat poprzez jeden los. Potem przez następny i następny. Zawsze poprzez jeden, jedyny. Zawsze poprzez czyjąś miłość, czyjąś śmierć, uwikłanie. Kolejnego kata i nowej ofiary²⁵.

Elementy paraboliczne zawarte w reportażu *Ta z Hamburga* i filmie *Daleko od okna* nie służą zatem zbudowaniu abstrakcyjnego paradygmatu egzystencji czy rozmywaniu wyjątkowości Zagłady. Raczej – w oparciu o doświadczenie konkretnych ludzi – pozwalają wydobyć czy stworzyć nowe kulturowe przypowieści.

Reportaż *Ta z Hamburga* otwiera wyraźnie wydzielony wstęp, w którym narratorka streszcza przedwojenne życie dwojga małżonków (ich imiona przywoła znacznie później). Warto przyjrzeć się ramie, w jaką ujęty zostaje ten fragment jej opowieści. Rozpoczyna się on od stwierdzenia: „Mieszkali daleko stąd”, a kończy słowami: „Wszystko działo się dawno temu”. Miejsce i czas akcji wydają się zatem nieistotne; są opisane za pomocą formuł, które przez swą nieokreśloność powodują wręcz ich odrealnienie (lokalizacja wydarzeń

²³ Ibidem, s. 763.

²⁴ M. Młodkowska, *Opowiem wam historię... Kilka uwag na temat pisarstwa Hanny Krall*. W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2000, s. 252.

²⁵ A. Krzemiński, op. cit.

w konkretnym czasie i przestrzeni nastąpi dopiero później, wraz z pojawieniem się w domu bohaterów Żydówki). W lapidarnym opisie narratorki zwraca uwagę nagromadzenie czasowników w formie trzeciej osoby liczby mnogiej czasu przeszłego:

Byli szalenie towarzyscy – tańczyli przez cały karnawał. Lubili wyścigi konne i chętnie grali, choć – naturalnie – z umiarem. Byli zaradni i skrzętni²⁶.

Taki – łączny – sposób charakteryzowania pary bohaterów spełnia kilka funkcji. Buduje mianowicie sielski obraz ich wspólnej, zgodnej egzystencji. Dynamizuje opis i skokowo posuwa akcję do przodu. Żadne wydarzenie nie zostaje tu wyróżnione, wręcz przeciwnie – wymieniane jedno po drugim tracą rys wartych zapamiętania pojedynczych przeżyć, zlewają się w pewien ciąg, z którego trudno je wyodrębnić i poddać głębszej refleksji. Jakby narratorka niecierpliwie zmierzła do opowiedzenia czegoś ważniejszego. W pewnym momencie jednak zawiesza tę pełną niedopowiedzeń relację i dokonuje szczegółowej charakterystyki malarskich upodobań głównego bohatera: „Przepadał za literami. Zachwycał go sam ich kształt. Godzinami potrafił kreślić coraz kunsztowniejsze znaki” (s. 15). Katarzyna Mąka-Malatyńska określa ten zabieg następująco:

[Krall – A.T.] Stosuje technikę zbliżeń. Pewne fragmenty biografii bohaterów przedstawia bardzo skrótowo [...]. Inne skrupulatnie opisuje, skupia się na detalach, na pojedynczych słowach²⁷.

W dziele filmowym

Najazdy na nieruchome przedmioty rzadko mają charakter czysto informacyjny [...]. Najczęściej najazd na nieruchomy rekwizyt ma również charakter koncentrujący, gdyż stanowi aluzję, sugerującą pewne bardziej złożone treści²⁸.

²⁶ H. Krall, *Ta z Hamburga*. W: eadem, *Taniec na cudzym weselu*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002, s. 15. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Numery stron podaję w nawiasach.

²⁷ K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 182.

²⁸ J. Płazewski, *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982, s. 113.

Podobnie w wypadku reportażu Krall – dokładna charakterystyka postaci służy niejako antycypacji zdarzeń. Malowanie kunsztownych liter powróci bowiem jako istotny, kluczowy wręcz element fabularny²⁹.

W filmie *Daleko od okna* zmiana ulega miejsce akcji – zostaje pozbawione pierwotnej, zgodnej z tekstem Krall i relacją ocalonej Helusi, lokalizacji.

Przeniesienie akcji do bliżej nieokreślonego, sennego i wyludnionego miasteczka, nie tylko sytuuje całość w bliskim Kolskiemu świecie prowincji. Przede wszystkim – pozwala na umieszczenie całej historii w tym samym miejscu, w jednym domu³⁰.

Zgodnie ze spostrzeżeniem recenzenta opowieść niewątpliwie utrzymuje przez to swoją jedność³¹. Już w początkowej części filmu pojawiają się także zasadnicze dla jego konstrukcji i fabuły motywy: kolorów, niemożności zajścia w ciążę przez Barbarę oraz niedokończonego obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Będą odąd regularnie powracać, nadając opowieści określony rytm i niosąc ze sobą wielorakie znaczenia symboliczne.

W swojej monumentalnej analizie języka filmu Jerzy Płazewski zauważa:

Współczesny sposób narracji filmowej, operującej pojęciami subtelnymi i złożonymi, wytworzył lub przejął z literatury wiele form stylistycznych, pozwalających na znaczne wzbogacenie tkanki znaczeniowej utworu³².

Badacz wskazuje na podstawowe funkcje, jakie te figury stylistyczne spełniają w dziele filmowym:

W pewnej mierze mają one [...] ułatwiać porządkowanie i kondensowanie materiału fabularnego, w ogromnej jednak większości przypadków służą

²⁹ Można by w tym miejscu przywołać znaną maksymę Antona Czechowa: „Nie należy umieszczać załadowanej strzelby na scenie, jeżeli nikt nie ma z niej wystrzelić”. Podobna konsekwencja daje się odnaleźć w twórczości Krall: pisarka dąży do sfunkcjonalizowania pojawiających się w toku opowieści szczegółów i czyni je nośnikami wielu znaczeń.

³⁰ T. Lubelski, *Zamknięte w szafie*. „Kino” 2000, nr 11.

³¹ „Gdyby bohaterowie, jak w opowiadaniu i jak w rzeczywistości (bo przecież historia ma swoje pierwowzory), mieszkali we Lwowie, a po wojnie przenosili się do Częstochowy (Regina miała tam krewnych i Jan miał nadzieję ją odnaleźć) – wymagałoby to wprowadzenia nowych, politycznych wątków, zakłócających jedność opowieści” (ibidem).

³² J. Płazewski, op. cit., s. 249.

emocjonalnemu komentowaniu treści, sugerowaniu znaczeń zbyt subtelnych do wyrażania wprost³³.

Wydaje się, że w wypadku filmu Kolskiego szczególne zastosowanie znajdują w budowaniu jego paraboliczności. W jednej z pierwszych scen, rozgrywającej się w domowej pracowni malarskiej, Jan, czule obejmując Barbarę, mówi o kolorach farb:

Ultramaryna jak niebo w Wiśle, biel – permanentna, chińska, jak śnieg w Boże Narodzenie, zieleń Hookera jak łąka za kościołem. [...] dojrzałe kaczęce i ochra jak zwędłe liście. Musisz być jak cztery pory roku³⁴.

Małżonkowie marzą o dziecku, jednak kobieta nie może zająć w ciążę. Rozmowy o kolorach powtarzają się w ciągu całego filmu. Poprzez język nasycony metaforami i synestezjami wprowadzają nastrój tajemniczości oraz liryczności. Bohaterowie przywołują w nich to, co nierealne: wyobrażone, budzące tęsknotę czy pożądanie – wykraczając w ten sposób poza otaczającą, trudną rzeczywistość. Dzięki temu mogą zbudować względem niej pewien dystans, przenieść rozmyślenia nad codziennymi problemami w inny obszar – gdzie ich znaczenie, nie tracąc swej dosłowności, zwielokrotnia się, nabiera sensu symbolicznego.

Barbara nieomal obsesyjnie pragnie dziecka, co w coraz większym stopniu determinuje jej postępowanie (aż do przełomowego momentu w relacjach z Reginą, o czym dalej). Nieustannie modli się przed obrazem Matki Boskiej z Dzieciątkiem – malowanym przez Jana i niedokończonym. Twarz małego Jezusa pozostała pusta, na płótnie widoczny jest ledwie jej zarys. Barbara dostrzega w tym przyczynę swojego nieszczęścia: „To nie moja wina” – mówi do Jana. „Wina?” (J)³⁵/ „To jej wina” (B)/ „Jakiej jej?” (J)/ „Tej, twojej. Dlaczego tego nie skończyłeś? Wygląda tak, jakby ona też nie mogła” (B). Zgodnie ze *Słownikiem literatury polskiej XX wieku* odwołanie do *Biblii* stanowi istotną cechę wielu współczesnych utworów parabolicznych³⁶. Pozwala ono „nadać sytuacjom

³³ Ibidem, s. 250.

³⁴ Cytaty pochodzą ze ścieżki filmowej filmu Jana Jakuba Kolskiego *Daleko od okna*. Zdjęcia: Arkadiusz Tomiak. Muzyka: Michał Lorenc. Polska, 2000.

³⁵ Wypowiedzi postaci filmowych oznaczam w nawiasach w następujący sposób: B – Barbara, J – Jan, R – Regina, H – Helusia.

³⁶ Zob. A. Nasiłowska, op. cit., s. 763.

historycznym uniwersalne znaczenie, niejednokrotnie [...] polemiczne wobec utrwalonego w tradycji³⁷. W filmie Kolskiego Barbara w obrazoburczy sposób wypowiada się o (widocznej na obrazie) Matce Boskiej. Przez porównanie jej „losu” ze swoim wręcz podważa jeden z podstawowych dogmatów religijnych. Kieruje w stronę postaci na płótnie także groźbę: „Wysłuchasz mnie czy nie?”. Po tych słowach następuje pierwsza scena wizyjna (trudno ustalić w tym wypadku, czyja perspektywa tu dominuje; kolejne tego rodzaju sny ma Jan, a później Regina), w której przy dźwiękach marsza wojskowego i okrzykach przemawiającego Hitlera (w ten sposób zostaje ukazany czy raczej zasygnalizowany wybuch wojny) pojawia się zrobiony przez Jana wózek dziecięcy. Bezpośrednie sąsiedztwo tych dwóch scen może sugerować, że istnieje między nimi jakaś zależność, logiczne (bądź inne) powiązanie. W takim wypadku interpretacja późniejszych wydarzeń dopuszczałaby ingerencję siły wyższej, obecność jakiegoś niedającego się zrationalizować ani pojąć sensu. Zresztą sama Barbara w pewnym momencie, już po odebraniu dziecka Reginie i ucieczce Żydówki z mieszkania, modli się przed obrazem: „Czy jest w tym sens? Przecież nie o to prosiłam. Czy jest sens?”. Tak więc wprowadzenie motywu prośb zanoszonych do Matki Boskiej wiąże się – podobnie jak w wypadku rozmów o kolorach – z poszerzeniem granic doznawanej przez bohaterów rzeczywistości: przekroczeniem tego, co w niej dosłowne i zwróceniem się ku temu, co metafizyczne, wieloznaczne, nieracjonalne. Przywołując terminologię Płażewskiego, można by uznać obraz Matki Boskiej za symbol wizualny. W tym wypadku „Pożądane skojarzenia nasuwa [...] fizyczna, zewnętrzna postać przedmiotu lub czynności”³⁸. Przechodząc na moment do końcowych partii filmu, należy wspomnieć w tym miejscu o przejmującej scenie z udziałem Jana i Barbary, w której płótno zostaje jak gdyby pozbawione swoich konotacji religijnych i uznane za irytujący oraz niepotrzebny rupieć. Kiedy malarz, zrozpaczony po odejściu Reginy, upija się, prosi klęczącą Barbarę, by przestała się modlić. W szale zrywa ze ściany obraz z Matką Boską, wrzuca go pod łóżko, a następnie gwałci żonę. Kamera, wolno przesuwająca się od prawej do lewej strony, w centrum kadru sytuuje leżące na podłodze płótno. Postać Matki Boskiej, sprofanowana, staje się w ten sposób jakby niemyim świadkiem przemocy mężczyzny. Analogiczne ujęcie powraca,

³⁷ Ibidem, s. 764.

³⁸ J. Płażewski, op. cit., s. 269.

gdy, kilkanaście lat po wojnie, Jan leży umierający w łóżku. Na jego życzenie obraz został dokończony i powieszony na swoim dawnym miejscu. Pograżona w mroku postać Matki Boskiej, intensywnie eksponowana poprzez zbliżenie i powolny ruch kamery, ponownie odsyła do tego, co niepojęte, ale i budzące grozę. W tej pełnej ciszy, a przecież tak dojmującej obecności *sacrum* – Jan wyznaje córce, kim jest „Ta z Hamburga”.

Zarówno w reportażu Krall, jak i filmie Kolskiego dochodzi do swoistego odrealnienia wydarzeń sprzed wojny. W opowieści *Ta z Hamburga* życie Jana i Barbary upływało spokojnie, było czasem szczęścia i miłości – aż do zimy 1943 roku i przybycia Żydówki. W sytuacji ukrywania Reginy przed Zagładą i wszystkich konsekwencji, jakie to za sobą pociągnęło, ta niedawna przeszłość nabrała charakteru czegoś nierzeczywistego i na zawsze utraconego – została poddana idealizacji. Natomiast w filmie *Daleko od okna* odrealnienie wydarzeń wiąże się z próbą poszukiwania ich sensu. Jego podstawowym źródłem pozostają wzorce i schematy obecne w kulturze. Jednak, nawet poddane przekształceniom, okazują się one niewystarczające. Bohaterowie filmu mimo desperackich wysiłków, by zrozumieć bieg zdarzeń, mimo „otwarcia na tajemnicę”³⁹, pozostają wobec niego bezradni.

2. W szafie

W cytowanym już wywiadzie prasowym Krall stwierdziła, że w historiach o Zagładzie zawarte są

moc uogólnienia i siła, jak w opowieściach biblijnych. Kiedy się zaczyna obcować z nimi, trudno się od nich uwolnić. Kiedy się wejdzie w ten świat, wszystko inne wydaje się mniej ważne⁴⁰.

Jednym ze sposobów Krall na opisanie tej rzeczywistości jest, nazwana i scharakteryzowana przez samą reporterkę, metoda zagęszczania:

³⁹ Zaczepiłam to sformułowanie z artykułu Tadeusza Sobolewskiego *Krall: kompleks ocalonej*. „Gazeta Wyborcza”, 16 października 2001 r.

⁴⁰ K. Janowska, P. Mucharski, op. cit.

Nie nagrywam, zawsze notuję. Zagęszczam to, czego się dowiaduję. Taka wersja jest prawdziwsza. Nie ma w niej zmyślenia, jest tylko zagęszczona prawda⁴¹.

Podobnie „zagęszczony” jest reportaż *Ta z Hamburga*. Warto zanalizować pod tym kątem moment przybycia Reginy do domu małżonków. Przyprowadził ją Jan:

W zimowy wieczór, w czterdziestym trzecim roku, wrócił do domu z obcą kobietą.
– Ta pani jest Żydówką. Musimy jej pomóc.
Żona spytała, czy nikt nie widział ich na klatce schodowej i szybko zrobiła kilka kanapek. (15)

Ryszard Ciemiński w omówieniu tomu *Taniec na cudzym weselu* (z którego pochodzi reportaż) stwierdza:

Słowa padają jak rzadkie krople deszczu na spaloną ziemię, a każde znaczy nad podziw wiele. Jak to u Krall, w niesłychanym pozostają stężeniu oraz zagęszczeniu wzajemnym⁴².

Ta kondensacja narracji przypomina elipsę, uznawaną za „najważniejszą ze wszystkich figur stylistyki filmowej”⁴³. Przybycie Reginy zostało przedstawione nawet nie tyle w formie opisu, ile raczej – obrazu czy sceny. Jak w utworze parabolicznym, nie pojawia się tu żaden komentarz narratorki. Brak też jakichkolwiek przesłanek na temat motywacji Jana. A przecież decyzja o udzieleniu Żydówce pomocy, w dodatku długotrwałej, wiązała się z podjęciem wiadomego śmiertelnego ryzyka. Jacek Leociak, analizując relacje Polaków niosących pomoc Żydom⁴⁴, zauważa:

W formułowanych wprost motywacjach ratowników zdecydowanie przeważa porządek wartości, które można określić po prostu humanizmem czy moralną powinnością, ale bez odnoszenia się do sankcji religijnej lub autorytetu *sacrum*.

⁴¹ K. Bielas, op. cit.

⁴² R. Ciemiński, *Egzekwie domowe Hanny Krall*. „Nowe Książki” 1993, nr 7.

⁴³ J. Płażewski, op. cit., s. 255.

⁴⁴ Jacek Leociak bada relacje złożone w archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w latach 1945–1967 przez Polaków, którzy ratowali Żydów, a po wojnie sami prosili o pomoc. Zob. J. Leociak, *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s. 21.

Relacjonujący powołują się bądź na odruch współczucia i nakaz sumienia, bądź tak zwany imperatyw wewnętrzny⁴⁵.

Wydaje się, że Jan postanowił pomóc Reginie właśnie z tych ogólnoludzkich, humanitarnych powodów. Świadczyć o tym może forma jego wypowiedzi: pojawia się w niej czasownik modalny „musimy”, który, zgodnie ze słownikową definicją, wyraża „wolę nadawcy, jak i stopień pewności co do treści tekstu oraz przekonanie o możliwości czy potrzebie zaistnienia jakiejś sytuacji [...]”⁴⁶. Decyzja Jana byłaby zatem, niewymagającym uzasadnień, wypełnieniem moralnego nakazu. Z drugiej strony owo „musimy” równie dobrze służy ukryciu motywacji jego postępowania. Bezdyskusyjność tego wyrażenia i charakter nienegocjowalnej konieczności ucinają wszelkie próby dociekań na temat podjętej decyzji.

Równie nieodgadnione pozostają emocje Barbary, postawionej w tak nieoczekiwanej sytuacji. W pierwszym odruchu upewniła się tylko, „czy nikt nie widział ich na klatce schodowej”. Można się zatem domyślać, że ogarnął ją strach – podstawowe uczucie towarzyszące zarówno ukrywaniem, jak i ukrywającym:

Strach przed swoimi i obcymi był całkowicie uzasadniony, a dla Żydów zrozumiały i oczywisty – stanowił argument [za odmową pomocy – A.T.] niepodlegający dyskusji⁴⁷.

Jednak już w następnej chwili zaczęła przygotowywać dla Żydówki jedzenie. Wrażenie bezrefleksyjności, wręcz automatyzmu zachowania Barbary podkreśla konstrukcja składniowa narratorskiej wypowiedzi: wszystko mieści się w obrębie zdania złożonego, jedna czynność następuje po drugiej. Jak gdyby w takiej sytuacji wszelkie roztrząsania, słowa w ogóle, były zbędne, a osobiste odczucia zaangażowanych w nią ludzi – bez znaczenia. Liczy się tylko to, czy Jan i Barbara udzielią Reginie pomocy. Rzeczywistość zostaje więc przez nadawcę tekstu „zageszczona” do granic możliwości: jednostkowe „właściwości” i przeżycia bohaterów pozostają nieopowiedziane, a oni sami postawieni przed moralnym

⁴⁵ Ibidem, s. 30.

⁴⁶ *Słownik gramatyki języka polskiego*. Red. W. Gruszczyński, J. Bralczyk. Warszawa: WSiP, 2002, s. 35–36.

⁴⁷ B. Engelking, *„Jest taki piękny słoneczny dzień...” Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2011, s. 96.

wyborem, którego stawką jest życie. To sytuacja ostateczna, bez żadnych pośrednich rozwiązań, a przez to skrajnie wyostrowana. Wydaje się, że zagęszczanie relacjonowanych zdarzeń prowadzi do ich schematyzacji, że postacie sprowadzone są tylko do pewnych typów czy wzorców. Jednak reportaż *Ta z Hamburga* powstał na podstawie historii konkretnych osób. I paraboliczne elementy opowieści Krall nie unieważniają tej autentyczności. Przeciwnie, podnoszą to, co jednostkowe, do rangi tego, co ogólnoludzkie⁴⁸:

Opowieść o Sprawiedliwych jest opowieścią o spotkaniu Żydów i Polaków na najtrudniejszej z możliwych lekcji człowieczeństwa. O spotkaniu człowieka z człowiekiem. O spojrzeniu sobie nawzajem w oczy. I o dylemacie, który dla obu stron brzmiał inaczej. Czy mogę narażać życie swoje, swojej rodziny i bliskich, aby ratować życie cudze? Czy mogę prosić o ratowanie mojego życia, narażając na śmierć drugiego człowieka?⁴⁹

W filmie Kolskiego pojawienie się Reginy w domu małżonków poprzedza rozbudowana sekwencja zdarzeń. Przede wszystkim widz poznaje okoliczności, w jakich Jan zdecydował się udzielić pomocy Żydówce. Pewnego dnia zjawił się u niego granatowy policjant Jodła (postać wymyślona przez reżysera) i kazał mu wziąć ze sobą farbę. Okazało się, że Jan musi zamalować zakrwawioną ścianę w podwórzu, pod którą kogoś rozstrzelano. Kiedy zbliża się do tego miejsca, następuje szczególnie ujęcie kamery: od góry do dołu, jakby w ślad za spojrzeniem postaci. Najpierw więc widać wbudowaną w ścianę figurę Matki Boskiej (stanowi poruszający kontrast z tym, co znajduje się poniżej; nieodmiennie także kojarzy się z modlitwami Barbary), a potem w wyniku szybkiego przesunięcia w dół – ślady po egzekucji. Jan, przerażony, podnosi z ziemi zakrwawioną opaskę z gwiazdą Dawida, co towarzyszący mu Jodła kwituje z lekceważeniem: „Żydki” i odchodzi. W tej scenie zwraca uwagę sposób, w jaki Zagłada pojawia się w świecie głównego bohatera. Figura stylistyczna zastosowana przez Kolskiego to, zaczerpnięta z literatury (o czym wspominałam wcześniej), metonimia. Według Płazewskiego:

⁴⁸ Parafrazuję tu słownikową definicję paraboli powieściowej: „Istnienie paraboli powieściowej jest zawsze kwestią odczytania, rozpoznania ogólnego w szczególnym” (A. Nasiłowska, op. cit., s. 765).

⁴⁹ J. Leociak, op. cit., s. 13.

Reżyserowie posługują się metonimią najczęściej dla wyrażenia pewnych pojęć prostych, a oderwanych, których bezpośrednia demonstracja byłaby niemożliwa lub zbyt banalna⁵⁰.

W przypadku tematyki podejmowanej w dziele Kolskiego zasadna okazuje się przede wszystkim druga część twierdzenia badacza. Poprzez pokazanie śladów, jakie zostały po zamordowanych Żydach, reżyserowi udaje się uniknąć dosłowności i zawłaszczającego wniknięcia w przeszłe wydarzenia⁵¹. Krew i opaska wskazują na zbrodnię, a ponieważ „metonimia ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami”⁵² – przedmioty te mogą kreować odczucia widzów, bez konieczności odwoływania się do szczegółowej, faktograficznej wiedzy⁵³. W następnej scenie Jan siedzi na polu, na tle zachodzącego słońca, i trzyma znalezioną opaskę. Nagle przecina sobie rękę nożem, a jego krew miesza się z krwią zamordowanych. O tej postaci Tadeusz Lubelski pisze w następujący sposób:

[...] to on wywodzi się z *Jańciolandu*, co reżyser na różne sposoby podkreśla. To Jan – jak bohaterowie poprzednich filmów Kolskiego – przed sprostaniem etycznej próbie wychodzi na pustą przestrzeń, otwartą po horyzont; to Jan skłonny jest do skrajnych emocji, co widać w scenie, gdy przecina sobie dłoń⁵⁴.

W kolejnej odsłonie mężczyzna przyprowadza do mieszkania Reginę.

Wydaje się, że film *Daleko od okna* wypełnia i rozbudowuje to, co u Krall ledwie zarysowane, zasygnalizowane, że stanowi jedną z możliwych realizacji tej zagęszczonej opowieści. Zawiera również elementy czy wręcz całe sekwencje zdarzeń, które nie występują w reportażu (jak opisane wyżej sceny z udziałem

⁵⁰ J. Płażewski, op. cit., s. 263.

⁵¹ Odwołuję się tu oczywiście do rozważań Franka Ankersmita dotyczących konfliktu między metaforycznym a metonimicznym przedstawianiem Zagłady Żydów. Badacz stwierdza: „Metafora rości sobie pretensję trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co się zdarza i przyległości wydarzenia – i tak dalej *ad infinitum*” (F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*. Tłum. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Kraków: Universitas, 2004, s. 166).

⁵² Ibidem.

⁵³ Jak podkreśla Ankersmit, taki sposób przedstawiania Zagłady grozi osunięciem się w kicz – zob. omówienie tej kwestii w cytowanym artykule badacza.

⁵⁴ T. Lubelski, op. cit.

Jana). Te autorskie „dopowiedzenia” Kolskiego nie ingerują zanadto w materię – opartej na faktach – historii, nie prowadzą do jej zniekształceń. Ich funkcja polega raczej na uspoźnieniu opowieści (ale w ramach reżyserskiej wizji i przy zachowaniu autonomii wobec tekstu), na dążeniu do wyjaśnienia poszczególnych wydarzeń i postaw bohaterów, wreszcie pozwalają one – z jeszcze innej perspektywy – podejmować próby odnalezienia sensu całości. Pod wpływem wstrząsającego przeżycia Jan decyduje się na udzielenie pomocy Żydówce. Taka mogłaby być jedna z interpretacji tego „musimy” – przywołanego w tekście Krall bezdyskusyjnego stwierdzenia adresowanego do Barbary. Lecz to, co dzieje się później, uniemożliwia dokonywanie jednoznacznych skojarzeń i przyporządkowań. Co oznacza bowiem wyjście Jana na pole i zranienie się w rękę? Przypięcztowanie podjętego zobowiązania moralnego? Zawarcie pośmiertnego braterstwa krwi? Radykalną empatię? Opisów i wyjaśnień tego gestu można szukać w pracach antropologów kultury czy etnografów. Znajduje on również swoje przedstawienia w literaturze i sztuce. Jednocześnie Jan wykonuje go w konkretnej sytuacji – gdy podejmuje decyzję o ratowaniu Żydówki podczas Zagłady. W filmie Kolskiego zatem to, co ogólnoludzkie (obecne w rezerwarze tradycyjnych form kultury), staje się także tym, co jednostkowe (realizowane w określonym momencie). Nie dochodzi tu jednak do zatarcia parabolicznej warstwy tekstu Krall. Sceny z Janem, mimo że stanowią swoisty naddatek w stosunku do reportażu, nie przynoszą jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o motywację bohatera. Jego decyzja wciąż pozostaje otwarta na interpretację.

Krall w reportażu *Ta z Hamburga* wiele miejsca poświęca zasadom, których musi przestrzegać ukrywająca się w mieszkaniu Regina. Decydujące znaczenie w tej sytuacji ma jej wygląd: „Żydówka była drobna, z czarnymi kręconymi włosami, mimo niebieskich oczu bardzo semicka” (s. 16). Małgorzata Melchior na podstawie analizowanych wywiadów, relacji i wspomnień ocalonych stwierdza:

Ucieczki z getta podejmowali przecież także ci Żydzi, którzy – z różnych powodów, ale przede wszystkim z powodu swego *niedobrego*, semickiego wyglądu – gdy przedostali się już na drugą stronę muru, musieli pozostawać w ukryciu, w kryjówkach, bez możliwości swobodnego poruszania się po mieście czy okolicy ze względu na ryzyko rozpoznania⁵⁵.

⁵⁵ M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni na „aryjskich papierach”*. Analiza doświadczenia biograficznego. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2004, s. 119.

Dodaje także: „Od niego [od wyglądu – A.T.] w dużej mierze zależały szanse ocalenia”⁵⁶. Nikt obcy zatem nie mógł zobaczyć „bardzo semickiej” Reginy.

Ulokowano ją w pokoju z szafą. (Szafy i Żydzi... Być może jeden z ważniejszych symboli naszego wieku. Życie w szafie... Człowiek w szafie... W połowie dwudziestego wieku. W środku Europy). (s. 16)

Jedną z cech utworu parabolicznego stanowi posługiwanie się symbolami. W cytowanym fragmencie reportażu Krall nadawca tekstu (wtrącenie w nawiasie ma nieco inny – bliski metatekstowemu – charakter niż pozostałe partie narracji) uznaje doświadczenie ukrywania się w szafie za symbol Zagłady. Szuka właściwej formuły językowej, w którą można by ująć tę nową sytuację kulturową. Określa jej ramy czasowe i przestrzenne, co, paradoksalnie, potęguje jeszcze wrażenie nierealności. Motyw tego sposobu ukrywania się stale powraca w opowieściach Krall. W tekście *Hamlet* (z tomu *Dowody na istnienie*) narratorka, przybliżając postać pianisty Andrzeja Czajkowskiego, uratowanego jako dziecko podczas wojny, relacjonuje: „Babcia zabrała cię nazajutrz./ Poszedłeś do nowego obcego domu./ Stała w nim nowa, obca szafa i nie wolno było podchodzić do okien”⁵⁷. Podobnie w reportażu *Ta z Hamburga*:

Żydówka wchodziła do szafy na odgłos dzwonka u drzwi, a że gospodarze byli nadal towarzyscy, spędzała w niej długie godziny. Na szczęście była rozsądna. Nie zdarzyło się, by zakasłała, z szafy nie dolatywał najmniejszy szmer. (s. 16)

Doświadczenie ukrywania się w szafie zostało przedstawione przez Krall w sposób nieomal paradygmataczny, a więc poprzez wymienianie jego powtarzających się, kluczowych elementów. Zakaz podchodzenia do okna, chowanie się na odgłos dzwonka do drzwi, pozostawanie w całkowitej ciszy, nasłuchiwanie dobiegających głosów i kroków, powstrzymanie się od załatwiania „między trzecią trzydzieści i czwartą”⁵⁸ – to tylko niektóre z zasad życia w szafie. Będzie próbowała przestrzegać ich także bohaterka filmu *Daleko od okna*.

⁵⁶ Ibidem, s. 208.

⁵⁷ H. Krall, *Hamlet*. W: eadem, *Dowody na istnienie*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1996, s. 113.

⁵⁸ H. Krall, *Sublokatorka*. Warszawa: Iskry, 1989, s. 118.

Najistotniejszą ze zmian wprowadzonych przez reżysera jest ta, którą sygnalizuje wymyślony w ostatniej chwili nowy tytuł. Owa zmiana tytułu wiąże się z odwróceniem perspektywy opowiadania: z zewnętrznej na wewnętrzną⁵⁹.

Interpretację tego artystycznego zabiegu przeprowadza w swojej książce Mąka-Malatyńska. Według niej Kolski dokonuje uniwersalizacji reportażu Krall poprzez „subiektywizację wrażeń, uczynienie z opowieści o własnej biografii czegoś intymnego”⁶⁰. Przejawia się to między innymi

w sposobie kadrowania, w inscenizacji. W części filmu, w której poznajemy historię Reginy, nieustannie powraca motyw spojrzenia z szafy, z ukrycia⁶¹.

Inaczej zatem niż w reportażu, ukrywanie się w szafie zostaje przedstawione z perspektywy Żydówki. Kiedy kobieta musi się w niej schować z powodu policjanta Jodły spacerującego tuż pod domem – widzi zamykane za sobą drzwi, równocześnie ogarnia ją ciemność. Regina także obserwuje przez szparę to, co dzieje się na zewnątrz, w pokoju. Rzeczywistość dociera do niej we fragmentach: w postaci przesuwających się sylwetek osób oraz odgłosów ich kroków i rozmów. Uprzedmiotowanie Żydówki, skazanej na życie w szafie, wydaje się zupełne. Jednak przedstawianie wydarzeń z jej perspektywy umożliwia reżyserowi wprowadzenie kolejnego – nieobecnego w reportażu – poziomu narracji. Mianowicie „Regina, ona jedna, wyposażona zostaje w narracyjną zdolność przekazywania swojej mowy wewnętrznej”⁶². W przełomowych, najtrudniejszych momentach związanych z ukrywaniem się w domu Barbary i Jana kobieta ma sny-wizje, pojawiające się w filmie jako fragmenty opowieści równoważne pozostałym.

Pierwsza wizja pojawia się wtedy, gdy Regina „na wszelki wypadek”⁶³, dla zachowania większej ostrożności, mimo że nikt nie dzwoni do drzwi, musi schować się w szafie. Kolejna – kiedy Barbara dowiaduje się o romansie Jana i o tym, że ukrywana kobieta spodziewa się dziecka. Słyszac, jak zrozpaczona Barbara demoluje pracownię, Regina wczługuje się, przerażona, do szafy. W jej

⁵⁹ T. Lubelski, op. cit.

⁶⁰ K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 185.

⁶¹ Ibidem.

⁶² T. Lubelski, op. cit.

⁶³ To prośba Jana, cytata pochodzi ze ścieżki filmowej *Daleko od okna*.

wizji pojawia się (nieproporcjonalnie mały) sztetl, po którym spaceruje jako dziewczynka i widzi oddalającą się grupę Żydów.

Hebrajskie zdanie, które wypowiada [...], pozostało w filmie nie przetłumaczone. Znaczy ono: „czym różni się ta noc od wszystkich innych nocy?” Regina musiała je znać z dzieciństwa, z liturgii paschalnej. Najmłodsze dziecko przy stole zadaje to pytanie prowadzącemu wieczerzę. Odpowiedzią jest biblijna historia wyjścia z Egiptu. Kolski przytoczył te słowa, bo cały film mógłby być odpowiedzią na pytanie: „czym różni się ta noc od wszystkich innych nocy?”⁶⁴.

Pytanie to należy do Haggady⁶⁵, na którą składają się fragmenty *Księgi Wyjścia*, a także psalmy, kazania rabiniczne, błogosławieństwa i przypowieści. W swojej pracy⁶⁶ na temat przypowieści biblijnych Roland Meynet przedstawia etymologię oznaczającego je hebrajskiego słowa *māšāl* (tłumaczonego w *Septuagincie* jako *parabolē*). Zwracając uwagę na enigmatyczny charakter tego pojęcia, badacz próbuje objaśnić jego sens, dokonując rozróżnienia form przypowieści występujących w *Starym Testamencie*. Jedną z nich stanowi przysłowie. Meynet przywołuje jako przykład fragment z *Księgi Samuela* (1 Sm 10; 1 Sm 19): „Czy i Saul między prorokami?”⁶⁷, wskazując na jedną z zasadniczych cech tego rodzaju wypowiedzi:

[...] *māšāl* ma formę pytania. Jest to w pewnym sensie symboliczne, ponieważ każdy *māšāl* stwarza jakiś problem, każdy jest zagadką, a zatem wzywa do refleksji⁶⁸.

Ponadto badacz zauważa:

Māšāl jest środkiem tworzącym relacje. Nie jest środkiem przekazu intelektualnego, ale służy do komunikowania. Nie służy jednak do przekazywania idei, ale do stworzenia albo przywrócenia relacji pomiędzy osobami⁶⁹.

⁶⁴ Wypowiedź Krall w rozmowie z Sobolewskim. W: idem, *Bajka...*

⁶⁵ „Podczas Paschy Żydzi opowiadają o wyzwoleniu z niewoli egipskiej. Liturgię posiłku paschalnego nazywa się Haggadą – opowiadaniem” (B.L. Sherwin, *Haggada Holocaustu*. W: idem, *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*. Tłum. W. Chrostowski. Warszawa: Vacatio, 1995, s. 225).

⁶⁶ R. Meynet, *Język przypowieści biblijnych*. Tłum. A. Wałęcki. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2005.

⁶⁷ Ibidem, s. 13.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem, s. 32.

Wydaje się, że podobne funkcje pełni pytanie zadawane podczas wieczerzy sederowej. Na taki integrujący, budujący więź z doświadczeniami przodków aspekt Haggady zwraca uwagę rabin Byron L. Sherwin:

[...] opowiadając ją, każdy Żyd musi uważać się za jednego z opuszczających Egipt. Z Egiptu wyszli nie tylko jego przodkowie, lecz i on sam, to znaczy opowiadający⁷⁰.

Sceny wizyjne w filmie Kolskiego nadają więc całej opowieści głęboki, metafizyczno-religijny charakter. Mąka-Malatyńska podkreśla:

Uniwersalny wymiar cytatu i przenikająca do świata czasów Zagłady muzyka stały się łącznikami pomiędzy przeszłością i teraźniejszością w filmie. [...] Stylistyka tej sceny doskonale nawiązuje do poetyki magii typowej dla wcześniejszych filmów Kolskiego⁷¹.

Zamknięta w szafie Regina powraca w swoich wizjach-snach do ginącego świata żydowskich miasteczek, modlitw i obyczajów, być może również do własnego dzieciństwa. Próbuje choć przez chwilę poczuć więź z przeszłością – by w ten sposób odzyskać tożsamość.

Warto jeszcze w tym miejscu przywołać spostrzeżenie autorki słownikowego hasła:

Współczesna parabola powieściowa napotyka [...] trudność: wpisana w jej światopogląd diagnoza rozpadu świata i tradycyjnych wartości uniemożliwia przypisanie światu jednego wymiaru porządkującego. Zadaniem programowym powieści staje się więc często nacechowany parabolicznie opis rozpadu, także na poziomie języka albo powrót do rzeczywistości najprostszej [...]⁷².

Wydaje się, że reżyser próbował zapanować nad fragmentaryzacją opowieści o Zagładzie i nadać jej większą spójność. Miało ją porządkować przyjęcie punktu widzenia Reginy i doprowadzenie do skrajnej intymizacji jej przeżyć. Rzeczywistość widziana przez szparę w drzwiach została „wzbogacona” o utrzymane w poetyce snu wizualizacje stanów wewnętrznych bohaterki. Można postawić pytanie, czy ten zabieg artystyczny, wykorzystujący bardzo tradycyjne formy

⁷⁰ B.L. Sherwin, op. cit., s. 226.

⁷¹ K. Mąka-Malatyńska, op. cit., s. 185.

⁷² A. Nasiłowska, op. cit., s. 768.

narracji, nie prowadzi w konsekwencji – do trywializacji sytuacji ukrywania się w szafie podczas Zagłady⁷³.

3. Paczki z Hamburga

Dąbrowski, pisząc o bohaterach reportażu Krall i splecionych ze sobą losach polskich, żydowskich i niemieckich, stwierdza:

Odtwarzanie historii rodzinnej, poszukiwanie korzeni, odnajdywanie dokumentów, re-konstrukcja tożsamości jest zajęciem, które na ogół wypełnia im resztę skołatanego życia⁷⁴.

W tekście *Ta z Hamburga* to Helusia, córka Reginy i Jana, urodzona podczas wojny, próbuje odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest. Po wejściu Rosjan do miasta jej matka opuściła mieszkanie polskiego małżeństwa. Próbowwała potem odzyskać córkę, ale bezskutecznie, Barbara i Jan nie chcieli oddać dziecka.

Kiedy Helusia miała sześć lat, zaczęły nadchodzić paczki. Przesyłano je z Hamburga, nadawcą była kobieta o obcym, dziwnym nazwisku. – To twoja chrzestna – wyjaśniła Barbara. – Mam nadzieję, że nie będzie miała lekkiej śmierci, ale napisz do niej list i ładnie podziękuj. (s. 18)

⁷³ W reportażu Krall nie pojawiają się żadne wzmianki na temat snów czy wizji Reginy, to wyłącznie autorski element w dziele Kolskiego. Jednakże warto zacytować w tym kontekście rozważania Hopfinger na temat adaptacji w filmie snów i wyobrażeń bohaterów literackich: „[...] w filmie muszą ulec konkretyzacji także wspomnienia, sny i halucynacje, wyobrażenia i marzenia. Wymaga to materialno-konkretnego dookreślenia tego właśnie, co pozostaje najczęściej głęboko ukryte, celowo utajone, świadomie nie sprecyzowane. Film zdeterminowany techniką obnaża to, negliżuje, stwarzając realną i poważną możliwość banalizacji i trywializacji. Jednakże swoistość znaków filmowych daje jednocześnie szansę desakralizacji, demitologizacji owych marzeń i wyobrażeń, które, zmaterjalizowane, mogą ujawnić swoje rzeczywiste oblicze” (M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 85). Zastrzeżenia badaczki co do możliwych efektów realizacji tego typu scen znajdują potwierdzenie w niektórych recenzjach *Daleko od okna* (zob. np. A. Piotrowska, *Opowieść o kobiecie z szafy*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 48 czy cytowany przeze mnie tekst T. Lubelskiego).

⁷⁴ M. Dąbrowski, *Wstęp...*, s. 27.

Odtąd paczki dla dziewczynki są przysyłane regularnie, a ich rozpakowywaniu zaczyna towarzyszyć swoisty rytuał: za każdym razem Barbara złorzeczy Reginie, powtarza pod jej adresem te same, ciężkie, pełne oskarżenia i bólu słowa.

Helusia już jako dorosła kobieta dowiaduje się od ojca, że jej „matka mieszka w Hamburgu” (s. 19). Postanawia tam pojechać. Kiedy otworzyły się drzwi domu Reginy,

Na progu stała ona sama, Helusia: z czarnymi, wysoko upiętymi włosami, z niebieskimi oczami i nazbyt pełnym podbródkiem. Helusia, tylko postarzała dziwnie. (s. 20)

Filip Mazurkiewicz, analizując motyw odczytywania ciała we wspomnieniach ocalonych z Zagłady, zauważa:

[...] tekst [ciała – A.T.] może jako jedyny zaświadczać o tożsamości: podobieństwo rodzinne pozostaje czasem jedynym znakiem rozpoznawczym w świecie, który nie przechował tekstów pisanych: metryk, dowodów tożsamości, i w którym zginęły fotografie⁷⁵.

Helusia odkrywa samą siebie w kobiecie, która stoi naprzeciwko niej. Po raz pierwszy widzi swoją biologiczną matkę, nazywaną „Tą z Hamburga”. Ale to spotkanie nie pomoże dziewczynie uporać się z własną – zachwianą, wymagającą opowiedzenia na nowo, obciążoną zagładowym cierpieniem – tożsamością. Zostaje bowiem przez Reginę odtrącona. Kobieta powtarza wciąż te same słowa: „– Bałam się./ Musiałam żyć./ Przypominasz mi strach./ Nie chcę pamiętać./ Nie przychodź tutaj nigdy więcej” (s. 20). Powtórzy je też dwadzieścia lat później, podczas drugiego spotkania z Helusią: „– Ja bałam się./ Ja musiałam./ Ja chciałam./ Nie przychodź tutaj...” (s. 23). To opowieść Reginy o czasach Zagłady, o ukrywaniu się w szafie. Wspomnieniom przeszłości towarzyszą najsilniejsze, skrajnie negatywne emocje, które mimo upływu czasu – pozostają niezmiennymi. Podkreślają to paralelnie zbudowane zdania tych wypowiedzi, później już tylko zredukowane do składniowych ciągów enumeracyjnych. Można dostrzec również pewną funkcjonalną symetrię między słowami Reginy a złorzeczeniami Barbary: obydwie kobiety stworzyły bowiem na temat minionych zdarzeń swoje

⁷⁵ F. Mazurkiewicz, *Zagłada i życie. Na podstawie tekstów z lat ostatnich*. W: *Literatura polska...*, s. 285.

własne opowieści, do których wciąż powracają, gdy muszą skonfrontować się z przeszłością. Stanowi ona dla nich wyłącznie źródło cierpienia. Te wielorakie powtórzenia, zarówno na poziomie konstrukcji tekstu, jak i wypowiedzi postaci, uniwersalizują przedstawioną przez Krall historię, umożliwiając jej szersze odczytanie:

Nie myślę w tych kategoriach, że ona jest Żydówką, a oni są Polakami. W mojej świadomości to się zaciera. Jest to historia trojga ludzi. Dwóch kobiet, które kochały jednego mężczyznę⁷⁶.

Helusia próbuje zrozumieć doświadczenie Barbary, Jana i Reginy.

Kilka miesięcy po ślubie opowiedziała mężowi o dwóch matkach. Nie знаła jeszcze niemieckiego. Szafa wiedziała jak jest – *Schrank*. Poduszka – *Kissen* – też wiedziała. Ukrywać – znalazła w słowniku: *verstecken*. Strach też w słowniku: *Angst*. (s. 22)

Te paradygmatyczne elementy doświadczenia ukrywania się podczas Zagłady, sprowadzone przez Helusią już tylko do słów-kluczy, stają się jednocześnie wyznacznikami jej tożsamości. Kobieta nie potrafi jednak zbudować żadnej ciągłej opowieści o przeszłości ani o samej sobie. Na pytanie syna, kim jest, odpowiada: „– Jestem twoją matką – [...] chociaż dla puenty powinna powiedzieć: – Jestem tą, która przeżyła” (s. 23). To drugie stwierdzenie oznaczałoby zrozumienie własnej sytuacji, efektowne (jak „w amerykańskich nowoczesnych powieściach” [s. 23]) podsumowanie i nadanie sensu temu wszystkiemu, co się wydarzyło. Tymczasem Helusia unika jednoznacznej odpowiedzi na zadane przez syna pytanie. Musi bowiem zmagać się z nowym rodzajem tożsamości, nieobecnym dotąd w kulturze: urodziła ją ukrywająca się podczas wojny Żydówka – „Ta z szafy”.

W filmie Kolskiego dochodzi do pewnych przekształceń fabularnych i skrócenia czasu akcji. Helusia spotyka się z Reginą w Hamburgu tylko raz. Słyszy powtarzane przez nią słowa: „Nie chcę pamiętać”. Ale Regina nie

⁷⁶ T. Sobolewski, *Scalenie świata* [wywiad z Hanną Krall]. „Gazeta Wyborcza”, 17 listopada 2000 r. Słowa Krall padają w kontekście rozmowy o filmie Kolskiego, ale poprzedzające je stwierdzenie: „Zastanawiałam się wiele razy nad tym, co mogła zrobić Żydówka Regina. Mogła wstać i odejść, ale to był już wybór między życiem a śmiercią. Kiedy o tym teraz mówię, razi mnie słowo »Żydówka«” – pozwala rozumieć je szerzej i uznać za interpretację również autentycznej historii czy wersji przedstawionej w reportażu.

uwolni się już od wspomnień. Na pytanie dziewczyny, kim jest, odpowiada, że wdową, a następnie wybucha histerycznym śmiechem. Usiłuje przyjąć tożsamość społeczną tradycyjnie wzbudzającą szacunek i mającą ugruntowane w kulturze wzorce zachowań. Zdaje sobie jednak sprawę, że to określenie w stosunku do niej, ocalonej Żydówki, której mąż został zamordowany w obozie zagłady – jest absurdalne. Kuca pod ścianą, jak kiedyś podczas ukrywania się w szafie. Powtórzenie tego gestu unaocznia, że Regina, mimo podejmowanych wysiłków, nigdy z niej nie wyszła⁷⁷. Również Barbara nie chce pamiętać znienawidzonej przeszłości, czemu przejmująco daje wyraz w rozmowie z Helusią. Dziewczyna zachodzi w ciążę z Markiem, młodym malarzem terminującym wcześniej u jej ojca. Nie zgadza się wyjechać z nim do Niemiec, uświadamia mu, że nie potrafi sobie poradzić z obciążeniami przeszłości i że sama nie wie, kim jest. Po jego odejściu mówi Barbarze o dziecku: „Boję się”./ „Czego?” (B)/ „Jak to? Porodu, zobacz, jaka jestem drobna” (H)/ „Nie masz się czego bać. Ja byłam starsza od ciebie i jeszcze chudsza. Wody mi za wcześnie odeszły. [Ale] urodziłam cię bez trudu” (B). W pewnym sensie Barbara przejmuje tożsamość Reginy. Opowiada o porodzie Żydówki tak, jakby to był jej własny poród. Przywołuje wszystkie szczegóły i dzieli się „swoim” doświadczeniem z Helusią. Można przypuszczać, że reakcja Barbary była konsekwencją niespełnionego pragnienia zajścia w ciążę (ale to rozważania wykraczające poza temat tej pracy). Przede wszystkim jednak, jak się wydaje, kobieta za wszelką cenę dąży do wymazania z ich życia Reginy. Gotowa jest nawet przyjąć fałszywą tożsamość, byle tylko przedstawić Helusi spójną, „rodzinną” opowieść o jej przyjściu na świat. Lecz te wysiłki pozostaną daremne. Krall w rozmowie z Sobolewskim stwierdza:

Według mnie spojrzenie Reginy jest w filmie dominujące. Nawet po wojnie, kiedy jej już nie ma, ona w jakiś sposób wciąż z nimi jest – w Helusi, w Janie,

⁷⁷ Można by w tym miejscu przywołać, zachowując proporcje, refleksje Jeana Améry na temat tortur, zawarte w jego autobiograficznej książce *Poza winą i karą*: „[...] tortury mają *character indelebilis*. Ktoś raz torturowany, na zawsze pozostaje torturowany. Tortury odcisnęły się na nim nieusuwalnym piętnem, nawet wówczas, gdy nie da się wykazać istnienia medycznie obiektywnych śladów” (J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przelamania podjęte przez złamanego*. Tłum. R. Turczyn. Kraków: Hoini, 2007, s. 88–89). Tortury, przez jakie przeszła Regina podczas Zagłady, od 1943 r., miały charakter moralny, a nie fizyczny (nic nie wiadomo natomiast o jej wcześniejszych doświadczeniach).

który umiera z miłości do niej, w piosence, która powraca. Ona wciąż jest tam w szafie i cały świat oglądamy z perspektywy szafy⁷⁸.

Bardzo sugestywnie zostaje to przedstawione w ostatniej scenie filmu. Kamera wolno przesuwana się po mieszkaniu, od kuchni przez pokój, kolejno pokazuje meble i okna, aż wreszcie zatrzymuje się na szafie. Słychać dobiegający stamtąd śpiew Reginy, która nuci *Balladę starofrancuską* Tuwima (to powtarzający się motyw muzyczny filmu), a w lustrze na drzwiach widać jej odbicie. Doświadczenie ukrywania się w szafie wydaje się nigdy nie kończyć. I wciąż niesie ze sobą konsekwencje dla wszystkich zaangażowanych w nie osób.

W artykule dotyczącym świadectwa Holocaustu jako gatunku Robert Eaglestone wskazuje, że jedna z najważniejszych cech tego rodzaju tekstów

wynika z doświadczenia identyfikacji czytelnika. „Identyfikacja” to „zawstydzająco zwykły proces”, który często zachodzi podczas lektury lub oglądania tekstu: jest to „przyciągająca zainteresowanie” wiadomość czy też postać z powieści, z którą czytelnik czuje „największą bliskość”⁷⁹.

Badacz dostrzega w związku z tym fundamentalną sprzeczność wpisana w relacje ocalałych:

Świadectwo [Holocaustu – A.T.] stawia sobie za cel zakaz identyfikacji z przyczyn epistemologicznych (czytelnik naprawdę nie może się stać lub zidentyfikować z narratorem świadectwa: jakkolwiek identyfikacja tego typu jest złudzeniem) i etycznych (czytelnik nie powinien być identyfikowany z narratorem świadectwa, gdyż redukuje je, „uzwykla” lub pochłania inność doświadczenia narratora, a złudzenie stworzone przez taką identyfikację jest potencjalnie zgubne). Świadectwo zatem to gatunek przejawiający paradoksalne „podwojenie”: forma prowadzi do identyfikacji, podczas gdy treść i otaczający je materiał od niej odwodzi⁸⁰.

Eaglestone wyodrębnia i omawia te tekstowe strategie utrudniające czytelnikom identyfikację z narratorem i bohaterami zagładowej relacji. Należą do nich: odwołania do historii, wybór szczególnej ramy narracyjnej, epifaniczne odsłonięcie zła, wtrącenia w główny tok narracji, zmuszanie odbiorcy do nadmiernej

⁷⁸ T. Sobolewski, *Bajka...*

⁷⁹ R. Eaglestone, *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*. Tłum. T. Łysak. „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 12.

⁸⁰ Ibidem, s. 13.

identyfikacji oraz brak zakończenia opowieści. Odnośnie do tych cech badacz podkreśla, że

Nie każde świadectwo musi posiadać każdą z nich, nie stanowią także kryterium rozróżnienia, co jest, a co nie jest świadectwem [...]”⁸¹.

Reportaż Krall niewątpliwie przynależy do tak scharakteryzowanego „świadectwa Holokaustu jako gatunku”. W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na jedną ze strategii tekstowych opisanych przez Eaglestone’a. Mianowicie paraboliczna opowieść o „Tej z Hamburga” pozbawiona jest zakończenia – i to w dwojakim sensie: reportażowi brak puenty, a ponadto jego bohaterowie będą odczuwać skutki wojennej przeszłości przez całe życie. Co również istotne, sama Krall, podobnie jak pozostali autorzy świadectw, których wymienia angielski badacz, nie przestaje pisać o Zagładzie. Trzeba dodać, że także adaptacja filmowa jej reportażu ma zakończenie otwarte. Eaglestone uznaje wymienione przez siebie strategie za „nośniki śladu”⁸² – a „To właśnie idea śladu podkreśla prawdziwość świadectwa”⁸³. Włączając się w debatę o „źródłach prawdy historycznej”, stwierdza:

[...] miernikiem pamięci Holokaustu, żydowskiej czy nieżydowskiej, nie jest literatura rozumiana jako fikcja, lecz świadectwo jako gatunek. Relacje nie są po prostu słowami, które „oznaczają doświadczenia, lecz [...] stają się... śladami [tych] doświadczeń”. [...] Świadectwo jest świadkiem tych wydarzeń i nie może zostać po prostu zredukowane do relacji historycznej lub „powieści dokumentalnej” (to dwa sposoby zredukowania innego do tego samego): przynależy do odrębnego gatunku⁸⁴.

⁸¹ Ibidem, s. 30.

⁸² Odwołując się do rozważań Jacques’a Derridy, badacz stwierdza: „Ślad to podstawa tego, co odrzuca zrozumienie (tutaj poprzez identyfikację): jest śladem niezrozumiałego Innego, świadka” (ibidem, s. 31).

⁸³ Ibidem, s. 32.

⁸⁴ Ibidem.

Podsumowanie

Imre Kertész podczas wykładu wygłoszonego na Uniwersytecie Wiedeńskim w 1992 roku mówił:

Holocaust, tak jak każda subkultura, ma swoich świętych; i jeżeli ma przetrwać żywa pamięć o wydarzeniach, to przetrwa ona nie w oficjalnych mowach, ale poprzez świadectwo ludzkiego doświadczenia⁸⁵.

Dodał również:

Nazywając [...] Holocaust subkulturą, a więc uznając go za pewną wspólnotę uczuć i ducha, miałem na myśli sprzeciw wobec zapomnienia, rosnącą z upływem lat, nie zaś malejącą potrzebę pamięci; czy jednak to stanie się potrzebą kulturową, zależy będzie od tego, jak silnie sprzeciw ów jest ugruntowany⁸⁶.

W podobny sposób o Zagładzie i jej znaczeniu dla następnych pokoleń mówiła w wywiadzie prasowym Krall:

Zrozumiałam, że wszystko, co przytrafiło się Żydom, było jednym z najważniejszych doświadczeń tego wieku. A jednocześnie miałam przekonanie, że to przytrafiło się nie tylko Żydom. Przytrafiło się ludzkości. Wchodziłam w ów świat z poczuciem, że to nie jest sprawa wewnątrzżydowska. To jest wewnątrzludzka sprawa⁸⁷.

Krall przedstawia Zagładę jako kulturotwórcze doświadczenie całej ludzkości. Wymaga ono przede wszystkim pamiętania. Dla reporterki wypełnianie tego obowiązku stanowi opowiadanie historii tych, którzy ocalili⁸⁸. Krall nie ogranicza się jednak do relacjonowania zdarzeń i odnotowywania faktów. Nadaje swoim opowieściom cechy paraboli. Dzięki temu doświadczenia związane z Zagładą, takie jak ukrywanie się w szafie czy późniejsze zmagania z tożsamo-

⁸⁵ I. Kertész, *Holocaust jako kultura*. W: idem, *Język na wygnaniu*. Tłum. E. Sobolewska. Warszawa: W.A.B., 2004.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ K. Janowska, P. Mucharski, op. cit.

⁸⁸ W rozmowie z Krzysztofem Ogioldą stwierdza: „Skoro jedni wszystko przeżyli, inni mają obowiązek o tym wiedzieć” (K. Ogiolda, op. cit.).

ścią podejmowane przez ocalonych i ich dzieci, stają się nowymi archetypami kulturowymi.

Prowadząc swoje rozważania, Hopfinger wyróżnia dwie tendencje w adaptacjach filmowych: „wiary w rzeczywistość” (tendencja do „reprodukowania świata realnego, do jego dokumentowania w filmie”) i „wiary w obraz” (tendencja do „reprodukowania świata wizyjnego, do kreowania rzeczywistości filmowej”). Badaczka tworzy „biegunowy model możliwości ekspresyjno-znaczeniowych filmu”, zastrzegając jednak: „Jest to oczywiście konstrukcja teoretyczna, w praktyce trudne staje się wytyczenie granic sztywnych i nienaruszalnych”⁸⁹. Wydaje się, że dzieło Kolskiego realizuje tę drugą tendencję. Podobnie jak Krall, reżyser dąży do uniwersalizacji historii polskiego małżeństwa i ukrywającej się Żydówki. W poszukiwaniu sensu tych zdarzeń sięga po kulturowe symbole, lecz mnoży przez to pytania i niejasności. W rezultacie, niejako zgodnie z cytowanym wyżej pragnieniem węgierskiego noblisty, pamięć o zagładowej przeszłości pozostaje żywa. Wracając do analizy Hopfinger – wśród czynników warunkujących adaptację filmową wymienia ona różny sposób odczytywania tego samego tekstu literackiego przez różnych odbiorców w różnym czasie oraz „osobowość realizatora” i sytuację kulturową⁹⁰. Według tych ustaleń *Daleko od okna* stanowi świadectwo indywidualnej lektury reportażu *Ta z Hamburga*, podjętej przez reżysera i jego współpracowników⁹¹. Biorąc pod uwagę opisane przez Hopfinger przeobrażenia współczesnej kultury masowej, która, przy wszystkich zastrzeżeniach jej krytyków⁹²,

⁸⁹ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, s. 86.

⁹⁰ Ibidem, s. 87.

⁹¹ Z takim rozumieniem adaptacji polemizuje Alicja Helman – zob. eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*. Poznań: Ars Nova, 1998.

⁹² Badaczka podsumowuje te negatywne głosy następująco: „Powstająca nowa kultura, kultura masowa, w oczach jej krytyków zdeterminowana jest przez fatalizm środków technicznych i szeroki zasięg ilościowy. Skazana na uproszczenia, homogenizację, mierność, staje się substytutem autentycznych przeżyć i doświadczeń bezpośrednich. [...] Demokratyzacja nie stwarza dobrych warunków kreatywności jednostki, podsuwa bowiem gotowy repertuar wzorów; wartości indywidualne skazane są na przegraną w imię interesów zbiorowości” (M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 62).

„wyrasta [...] z rzeczywistych potrzeb i zainteresowań sprawami życia codziennego, elementarnymi formami stosunków między ludźmi. Ma znaczenie dla zaspokojenia potrzeb psychospołecznych, procesów socjalizacji i integracji społecznej”⁹³

– wydaje się, że dzieło Kolskiego – niewątpliwie funkcjonujące również w tej przestrzeni odbioru – jako kolejne przetworzenie opowieści o Zagładzie może zrodzić, postulowaną przez Kertésza, (silniejszą) potrzebę kulturowej pamięci.

Parabolic Stories about Hiding in a Closet:

Hanna Krall's *Ta z Hamburga* and Jan Jakub Kolski's *Daleko od okna*

Summary

The paper compares Hanna Krall's reportage and the film adaptation directed by Jan Jakub Kolski. I have analyzed the parabolic elements of their stories. Both the text and the movie are about hiding a Jewish woman during World War II by a Polish married couple in a wardrobe in their flat. I attempt to find out how the sense of the Krall's reportage becomes ambiguous and unclear, characteristic to the belles-lettres. Kolski adapted the text that was based on another story. I try to analyze how this universalist domain (present in the reportage) was transformed in an artistic way in the movie. The parabolic elements present in the text and in the film make it possible to reveal the cultural archetypes connected to the Holocaust.

Anna Tatar

Keywords: comparative literature, literature and film studies, Holocaust, parabola, universalist, (false) identity, cultural archetype

⁹³ Ibidem.