

Anna Mach

Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie: wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji "Weisera Dawidka" Pawła Huellego

Rocznik Komparatystyczny 5, 331-351

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 Mach
Uniwersytet Warszawski

**Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie:
wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji
Weisera Dawidka Pawła Huellego**

Powieść Pawła Huellego¹ powstała w szczególnej atmosferze pierwszej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku (podpis na końcu powieści wskazuje rok 1984 jako datę jej powstania, chociaż wydanie nastąpiło trzy lata później). W polskiej kulturze głęboko przeżyto ukrócenie działań Solidarności, a wprowadzenie stanu wojennego uznano za zdradę narodową. Literatura związana z nim tematycznie stała się osobnym fenomenem, doczekawszy się antologii oraz monografii². Można przypuszczać, że to z tego powodu, chociaż akcja powieści Huellego toczy się w powojennym Gdańsku lat pięćdziesiątych, wśród wojennych schronów i poniemieckiej broni, głównym negatywnym odniesieniem w warstwie dyskursywnej utworu są komuniści. Śmiertelnym wrogiem inicjacyjnych zabiegów kilkorga nastolatków jest „materialista dialektyczny”, a zarazem seksualny odmieniec („impotent-masochista”³) – nauczyciel przyrody M-ski⁴.

¹ Korzystam z wydania: P. Huelle, *Weiser Dawidek*. Warszawa: Polityka Spółdzielnia Pracy, 2008. Odniesienia do stron z tego wydania podaję bezpośrednio w tekście głównym.

² Takich jak np. ważna praca Dobrochny Dabert *Zbuntowane wiersze – o języku poezji stanu wojennego*. Poznań: WiS, 1998.

³ E. Morawiec, *Dziecko w bezgrzesznym raju*. „Kultura Niezależna” 1988, nr 46, s. 140.

⁴ Jako komunista M-ski został jednocześnie seksualnie zdegradowany: „M-ski szedł zawsze na czele, dźwiżał transparent i uśmiechając się do panów na trybunie, zachęcał nas do śpiewu s w o i m p i s k l i w y m g ł o s e m : „Na-przód mło-dzie-ży świa-ta, nasz bra-ter-ski

Weiser Dawidek to także powieść o pamięci zniewolonej przez „przymus powtarzania”. Perspektywa narratora, już współczesna (są to – przypomnijmy – lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku), każe opowieści nieustannie powracać do jednego lata, kiedy w życiu narratora „pojawił się” (by następnie zniknąć w tajemniczych okolicznościach) niejaki Dawid Weiser. Jak zauważył Przemysław Czapliński, *Weiser Dawidek* to pierwsza od ponad stu lat polska powieść mająca imię żydowskiego bohatera w tytule – poprzednia to *Meir Ezofowicz* Elizy Orzeszkowej z 1878 roku⁵. Dlatego też kontekst polskiej pamięci historycznej, zwłaszcza tej dotyczącej drugiej wojny światowej, Zagłady Żydów i relacji polsko-żydowskich, jest tak istotny dla recepcji tego utworu, wydanego w roku 1987, półtora roku po ostrej krytyce filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna, w którym widziano przede wszystkim „antypolskie” treści i oskarżenie Polaków o antysemityzm; oraz w roku publikacji głośnego eseju Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*.

Premiera filmowej adaptacji utworu w reżyserii Wojciecha Marczewskiego odbyła się w styczniu 2001 roku, kiedy od kilku miesięcy toczyła się burzliwa debata wokół pogromu w Jedwabnem, za sprawą filmu dokumentalnego *Sąsiedzi* Agnieszki Arnold i książki Jana Tomasa Grossa pod tym samym tytułem. Polska opinia publiczna w dużej części negowała udział Polaków w mordzie na żydowskich sąsiadach, tak samo jak kilkanaście lat wcześniej po *Shoah* – także tym razem najgłośniej wybrzmiewają oskarżenia o antypolonizm i nieobiektywność.

Dawidek Żydem? Nieporozumienie

Po pierwszej entuzjastycznej recenzji Jana Błońskiego, dzięki któremu niepozorny debiut gdańszczanina mógł zostać nazwany ostatecznie „książką dziesięciolecia” bądź (choć tu oczywiście ironicznie) „książką wszech czasów”⁶, powieść Huellego obrosła w szereg komentarzy. Większość z nich traktuje jego

roz-brzmie-wa dziś śpi-ee-e-w! [...] O tak, M-ski był prawdziwym dziwakiem, jakich dziś spotyka się tylko w książkach i to nie byle jakich” (s. 16, podkr. A.M.).

⁵ Seminarium Przemysława Czaplińskiego pt. „Śledztwo w sprawie przyszłości. Powieść kryminalna i projektowanie społeczeństwa”, Nowy Wspaniały Świat, Warszawa, jesień 2009 r.

⁶ Zob. J. Pilch, *Książka wszech czasów*. „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 38.

dzieło jako dobrze skrojoną powieść o magii dzieciństwa, zachęcającą do różnorodnych interpretacji, a postać Dawidka – jako hipostazę różnych ponadnaturalnych lub ponadjednostkowych zjawisk – od Mesjasza po Solidarność⁷ – albo reprezentacje różnorodnych idei, takich jak prawda czy *sacrum*. Jednak dziwi to, że żaden z komentatorów nie zwrócił uwagi na kontekst Zagłady, nierzadko słowo „Żyd” lub „żydowski” nie pada w recenzjach ani razu. Dla powieściowych chłopców Weiser to Robin Hood lub jarmarczny sztukmistrz, a dla krytyków – *everyman* „o nieokreślonym pochodzeniu”⁸. Mitobiograficzny i inicjacyjny aspekt powieści z kolei każe im powiązać utwór Huellego z nostalgiczną literaturą „małych ojczyzn”, w której wielokulturowa przeszłość lokalnych wspólnot – obcość religii, języka, obyczaju i lokalna specyfika – bywała idealizowana.

Zanurzone w nostalgii wyobrażenia przeszłości służą w powieści Huellego przede wszystkim rekompensacie. Ponieważ Pawła Hellera – *alter ego* autora – rozczarowuje dorosłość w komunistycznej rzeczywistości, oddaje się wspomnieniom „bezgrzesznego raj” dzieciństwa, który wcale nie okazuje się niewinny. Już na początku powieści bowiem narrator przedstawia tragiczną w wymowie scenę: zaraz po wyjściu z kościoła – z uroczystości kończącej rok szkolny – młodzi bohaterowie napadają na szkolnego kolegę, Dawida, i obrzucają go kamieniami, krzycząc: „Weiser Dawidek nie chodzi na religię!” i „Dawid, Dawidek, Weiser jest Żydek!” (s. 13). Te dziecięce „okrzyki pogromowe”⁹ powracają w wielu miejscach powieści niczym echo. Niewątpliwie dzieci prześladują Weisera dlatego, że uchodzi za Żyda. Dopiero później Dawidek objawi się kilkorgu chłopcom jako ktoś nie tylko godny pogardy czy wstrętu, ale wręcz – dzięki swej odmienności – wyjątkowy. Jednak zmiana ta następuje dopiero wtedy, gdy chłopca broni Elka – dziewczynka stanowiąca dla dwunasto- i trzynastoletnich chłopców obiekt erotyczny. I dopiero od tego momentu

⁷ Zob. J. Błoński, *Duch powieści i wąż Stalina*. Ibidem, 1987, nr 44; L. Żuliński, *Dziwny nieznanomy*. „Literatura” 1988, nr 11; E. Morawiec, op. cit.; F. Rosset, *Dawidek, der Weise*. „Zeszyty Literackie” 1988, nr 22; J. Jarzębski, *Czytanie „Weisera Dawidka”*. W: idem, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków: Znak, 1997 (pierwotnie: „bruLion” 1988, nr 7–8).

⁸ J. Jarzębski, op. cit.

⁹ To celne określenie zapożyczam z tytułu książki Joanny Tokarskiej-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012.

fabuła powieści przyciąga uwagę krytyków, którzy chcą widzieć w niej wakacyjny romans z magią i tajemnicą dzieciństwa. Tym tropem podążył też Wojciech Marczewski w swojej filmowej adaptacji.

W końcu lat osiemdziesiątych jedynie Francuz – François Rosset piszący dla paryskiej „Kultury” (późniejszy tłumacz tej powieści na język francuski) – zauważył, że Dawidek nie wziął się „znikąd”, że jego tożsamość jest dokładnie określona i ma istotne znaczenie:

Narrator pyta: „Kim był Weiser?”, żeby nie pytać: „Kim ja jestem?”. Zastanawiając jednak, że pamięcią i wyobraźnią tego narratora-Polaka kieruje Dawidek-Żyd, co inaczej myśli, inaczej czuje, inaczej wierzy, wychowany i wtajemniczony przez dziadka krawca, „największego na świecie filozofa”. Kim ja jestem? – pyta Heller, Polak z Gdańska. Odpowiada Weiser, zaginiony Żyd¹⁰.

Ten ciekawy trop, ale i trudny do przeoczenia, nie pojawił się w recepcji utworu dokonanej przez krajowych krytyków. Najwyraźniej trzeba było spojrzeć na tekst z dystansu, by zauważyć to, co pojawia się na powierzchni¹¹. W toku narracji genealogia tytułowego bohatera staje się przedmiotem badań Pawła Hellera. Dociera on do akt, z których wynika, że Abraham Weiser urodził się w Związku Radzieckim i w 1946 roku jako repatriant przybył do Gdańska, Dawid zaś jest jego wnukiem urodzonym w Brodach w 1945 roku. Paweł ma wprawdzie wątpliwości, ponieważ w dokumentach brakuje imion rodziców

¹⁰ F. Rosset, op. cit., s. 125 (podkr. A.M.).

¹¹ Oprócz żydowskiego imienia w tytule trudno nie zauważyć, że bohaterowie powieści urodzili się w roku zakończenia wojny – 1945, liczne powojenne artefakty zaś służą im za miejsca i narzędzia zabawy. Są pierwszym powojennym pokoleniem, rówieśnikami przedstawicieli Nowej Fali. Oczywiście konotacją wydaje się choćby słynny manifest *My* urodzonej właśnie w roku 1945 poetki Ewy Lipskiej (*Wiersze*, 1967), którego ostatnie strofy brzmią:

O tamtym świecie
z miasta lęk wywożono na taczkach
i wymiatano kule.
Choć w twarzach jeszcze nie wystygło drzenie
pozlepiano hejnałem gruzy i wyzwolenie
i poranione mury do hymnu wstawały.
[...] Oddano narodzeniem naszym cześć – zabitym.
A pamięć przestrzeloną dźwigamy
już my.

Dawidka¹². Pojmuje jednak, że wobec dokonanej na Żydach Zagłady („tamten naród przestał już zupełnie istnieć”, s. 47) sieroctwo Dawida nie jest niczym niezrozumiałym – tak jak fakt, że z powodu wojennych zniszczeń i migracji ludności w dokumentach pojawiały się braki czy błędy. Cień niepewności powoduje jednak, iż w interpretacjach powieści także i te tropy zostają konsekwentnie wymazane: żydowski sierota wojenny staje się Mesjaszem, *everymanem* i postacią znikąd, bez tożsamości.

W filmie Wojciecha Marczewskiego żydowska tożsamość Dawidka również zostaje podana w wątpliwość. Jeśli w powieści dane archiwalne są niepełne, to w filmie Pawłowi nie udaje się odnaleźć żadnych dokumentów. We wrocławskich archiwach – bo akcja filmu zostaje przeniesiona na Śląsk – w ogóle nie figuruje takie nazwisko. Co więcej, nawet adres domu krawca Weisera i jego domniemanego wnuka – okazuje się nie istnieć. Z postaci tajemniczej o niedokładnie wiadomym pochodzeniu Dawidek staje się w filmie czymś w rodzaju widma – złudzenia.

Krytycy mają więc kłopot z żydowskością chłopca. Ignorują przy tym wyraźny kontekst historyczny utworu – zarówno wojenny, jak i powojenny. Warto wspomnieć tu o nocie streszczającej recenzje *Weisera Dawidka* z prasy zachodniej, która znalazła się w „Pulsie” z 1991 roku. Otóż w co najmniej połowie przywoływanych wypowiedzi zagranicznych krytyków wyraźnie odnotowano wątki żydowskie i odczytywano utwór Pawła Huellego jako komentarz w sprawie antysemityzmu oraz dziedzictwa Zagłady. W Polsce takie odczytanie stało się przedmiotem nie tylko zdziwienia, lecz nawet aktywnego sprzeciwu. Nie wszyscy bowiem ignorowali holokaustowe konotacje utworu Huellego. Do takiej interpretacji pięć lat po ukazaniu się powieści dotarł Jerzy Pilch. W felietonie z 1992 roku, opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym”, pisarz zaprotestował nie tylko przeciw uznaniu powieści za jedną z najważniejszych

¹² Dla Bartosza Dąbrowskiego, który interpretuje prozę Huellego i Chwina, czerpiąc z teorii traumy i pojęcia „wewnętrznej krypty” z psychoanalizy Nicolasa Abrahama i Marii Torok, brak imion rodziców to przede wszystkim oznaka pustki, z której pochodzi widmowa postać i do której to pustki powraca. B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*. W: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*. Red. H. Gosk. Warszawa: Elipsa, 2010. Co ciekawe, w filmowej adaptacji utworu zmieniono ten szczegół – Hellerowi nie udaje się odnaleźć żadnych dokumentów.

powieści dekady, lecz także przeciw odczytaniu jej jako tekstu, który „odsyła do antysemityzmu i holocaustu jako zjawisk, które zniszczyły porządek świata”. Taka wzmianka o powieści znalazła się bowiem w podręczniku maturalnym¹³ z tego samego roku (1992), co skłoniło felietonistę do wystawienia jej autorom oceny niedostatecznej:

Po pierwsze: nie wiadomo (to jeden z sekretów powieści), czy Weiser jest Żydem. Może jest, a może też nie jest. Po drugie: powieść nie odsyła do holocaustu, nie każdy utwór, na kartach którego występuje postać, która być może jest Żydem, odsyła do holocaustu [...] [tu Pilch przywołuje postać Jankiela z *Pana Tadeusza*, by ostatecznie ośmieszyć taką konotację – A.M.]. [...] Sugerowanie uczniom, że *Weiser Dawidek* odsyła do holocaustu jest przyprawianiem powieści gębą martyrologicznej. Po trzecie: porządek świata został zniszczony nieco wcześniej, został on mianowicie zniszczony po wygnaniu Adama i Ewy z Raju, negatywne konsekwencje likwidacji tego porządku ciągną się do dzisiaj. Po czwarte: *Weiser Dawidek* w żadnej mierze nie jest utworem o niszczeniu i rozpadzie świata. Przeciwnie, jest to książka o tworzeniu, o budowaniu świata, i to budowaniu wedle reguł prawdziwej wolności. W jednym zdaniu cztery byki, a prawdę powiedziałwszy pięć. W sumie dwója. Pała. Ende¹⁴.

¹³ Chodzi o podręcznik trzech autorek: Bożeny Chrzastowskiej, Ewy Wiegandt i Seweryny Wyslouch, *Literatura współczesna. Podręcznik do klas maturalnych*. Poznań: Nakom, 1992. Na s. 13 (początek rozdziału *Współczesność jako epoka literacka*) znajduje się fragment, który sprowokował Pilcha do napisania felietonu (przytaczam go *in extenso*, aby kontekst stał się czytelniejszy): „1939 r. – wybuch II wojny światowej – może być uznany za jedną z granic współczesności, ponieważ zapoczątkował doświadczenie historyczne o tak długim i głębokim oddziaływaniu na kulturę, że po dziś dzień właśnie to doświadczenie określa ważne dokonania artystyczne twórców różnych pokoleń. Na przykład w powieści wydanej w 1988 r. [autorki uwzględniły debiut krajowy – A.M.], *Początek*, Andrzej Szczypiorski (ur. w 1924) wskazuje na czas wojny jako na początek moralnej problematyki współczesności. W tym samym czasie, w roku 1987, ukazuje się powieść znacznie młodszego pisarza, Pawła Huellego (ur. w 1957), *Weiser Dawidek*, która opisując wypadki współczesne (tajemnicze zniknięcie niezwykłego żydowskiego chłopca), odsyła do antysemityzmu i holocaustu jako zjawisk, które zniszczyły porządek świata. Dlatego rok 1939 jest granicą współczesności – wówczas nastąpił wybuch, początek katastrofy, rozpad wartości”. W podręczniku zamieszczono fragment powieści Szczypiorskiego, któremu autorki nadały tytuł *Karuzela*, przedstawiający scenę śmierci profesora Winnickiego na placu Krasieńskich, pod płonącym gettem i obok kręcącej się karuzeli (ibidem, s. 229–232).

¹⁴ J. Pilch, op. cit., s. 10.

Pilch – zgodnie z dominującym odbiorem powieści na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych¹⁵ – nie skłania się ku takiemu odczytaniu utworu, które zauważałoby żydowskość bohatera także jako źródło jego wyobcowania i prześladowania. Nie poprzestaje jednak na pominięciu żydowskości i wątku dotyczącego antysemitki przemocy, lecz aktywnie odrzuca interpretację odnoszącą do Szoa i piętnuje taką lekturę utworu.

Co ciekawe, sam Huelle czyni podobny gest, mniej więcej w tym samym czasie. W rozmowie ze Zdzisławem Pietrasikiem przeprowadzanej na łamach „Polityki” (nr 30 z 1992 r.) padają takie słowa:

PIETRASIK: Krytyka, także zagraniczna, ma kłopoty z postacią Weisera Dawidka. Jest Żydem...

HUELLE: Jest domniemanym Żydem. Ze znakiem zapytania, wcale nie wiadomo – narrator też nie wie tego do końca – czy Dawid był rzeczywiście wnukiem pana Abrahama Weisera, krawca. W istocie bardziej chodzi tu o figurę obcego, niepokornego, odmiennego, niż o jednoznaczne kwalifikacje narodowe.

PIETRASIK: A niektórzy piszą na Zachodzie, iż przywołuje pan pamięć Holocaustu.

HUELLE: Nieporozumienie. To jest powieść o dziwnym dziecku, które się pojawiło i zniknęło. I o następstwach tego pojawienia się i zniknięcia.

Autor uznaje więc za nieporozumienie skojarzenie z Zagładą i losem Żydów jako ofiar prześladowań, budzące się w trakcie lektury powieści, w której przecież główny bohater, kilkunastoletni chłopiec o imieniu Dawid i nazwisku Weiser, staje się obiektem wykluczenia, doświadcza też przemocy fizycznej, okraszanej okrzykami „Żydek!”. Trudno nie dostrzec w tym momencie paradoksów pol-

¹⁵ Ale nie tylko. Interpretacja (post)metafizyczna powieści najwyraźniej na dobre zdominowała model lektury tego utworu. Recenzja powieści towarzysząca jej ponownemu wydaniu w roku 2008, tym razem w ramach serii „Polska Literatura Współczesna”, przygotowanej przez tygodnik „Polityka”, stanowi rodzaj amplifikacji wszystkich dotychczasowych omówień utworu. Jej autor, Tadeusz Dąbrowski, także nie mówi o Dawidku jako o Żydzie. Weiser jest według niego „odmieńcem, ale nie dziwolągiem”, a także Obcym i Mędrce. „Weiser, za sprawą swoich cech oraz aluzji biblijnych, od których w książce aż gęsto, daje się interpretować jako synteza Boga staro- i nowotestamentowego. Jest to zatem powieść o śmierci i zanikaniu Absolutu [...]”. Recenzent kończy swoje omówienie cytatem z *Pana Cogito*: „Autor *Weisera Dawidka* wierzy w możliwość ocalenia w dorosłym dziecięcej wrażliwości. Nie jest ona jednak wehikułem, który przenosi w magiczną i beztroską przeszłość, przeciwnie – skazuje nas na trudne pytania, na życie w cieniu nieobecnego Boga, na piękną i tragiczną wędrówkę po »złote runo nicości«” (T. Dąbrowski, *Tajemnica Obcego*. „Polityka” 2008, nr 47, s 69).

skiej pamięci, w której dwie, trzy dekady temu ścierały się sprzeczne dążenia: nie chciano rezygnować z żydowskiej przeszłości – stąd wiele obrazów sztetla i nostalgicznych powrotów w literaturze do polsko-żydowskich przedwojennych miasteczek – lecz nie umiano jeszcze o niej mówić. I nawet kiedy zachodni czytelnicy podsuwali holokaustowe wątki i interpretacje – w Polsce odbierano to ze zdziwieniem, zaskoczeniem, niechęcią. Tak jakby samo słowo „Żyd” – w powieści traktowane jako wyzwisko – w rzeczywistości społecznej stanowiło najsilniejsze tabu.

Tymczasem w konstrukcji postaci Dawida autor czerpie wyraźnie z utrwalonego w kulturze wizerunku Żyda jako Obcego polskiej tożsamości. W charakterystyce postaci zostały podkreślone semickie rysy¹⁶, na przykład „nie-naturalnie duże, szeroko otwarte i bardzo ciemne oczy” (s. 10) czy „spojrzenie lekko wyłupiastych oczu” (s. 12). Warto nadmienić na marginesie, że „żydowski typ” fizjonomii tytułowego bohatera musiał się mocno narzucać wyobraźni czytelniczkiej, skoro twórcy okładkowego *blurba*, czyli zachęcającego do lektury, krótkiego omówienia utworu, w wydaniu książki z roku 2008 dodali mu jeszcze jedną cechę: z opisu wydawcy wynika, że chłopiec miał rude włosy, choć w tekście powieści nie ma o tym mowy. Być może pomyłka wzięła się stąd, że rude włosy ma młody aktor – Andrzej Basiukiewicz – który odtwarza rolę Dawida w filmowej adaptacji. Nieprzypadkowo też zostało dobrane imię bohatera, wydaje się zatem, że intencja wyposażenia Dawida w semickość – fascynującą, ale i odpychającą, swojską i obcą, niczym Freudowskie *das Unheimliche* – wydaje się jednoznaczna, zwłaszcza że to z jej powodu chłopca prześladowano. Narrator mówi też wprost, iż chłopiec był „w pewnym sensie ofiarą wojny”, a „jego sieroctwo musiało spowodować poważne zmiany w psychice” i zastanawia się, czy Dawid myślał kiedyś o swoich rodzicach.

Chciałabym zadać tekstowi powieści te pytania, które mogłyby paść wówczas – w końcówce lat osiemdziesiątych – gdyby nie pytano: „kim był Weiser?”, lecz uznano, że był żydowskim chłopcem osieroconym i wykorzenionym

¹⁶ Warto wspomnieć, że także i te cechy bohatera można zinterpretować inaczej – Krzysztof Gajewski, autor religijnej interpretacji powieści, zauważa, że fizjonomiczna kruchość Dawidka, długie palce, a także rozdarcie jego koszuli podczas pobicia narzucają skojarzenie z drogą krzyżową i kruchą sylwetką Jezusa. Oczywiście, jako że Jezus był Żydem, takie odczytanie nie odbiera wcale Dawidowi „etnicznej” semickości. Por. K. Gajewski, „*Weiser Dawidek*” jako opis doświadczenia religijnego. „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 297.

w wyniku wojennej przemocy. Interesuje mnie przede wszystkim konstrukcja tej postaci właśnie jako bohatera żydowskiego. Dlatego kluczowe są dla mnie pytania: co zyskuje polski chłopiec wyznania katolickiego w konfrontacji z tak naszkicowanym bohaterem żydowskim, a także – co zyskują polscy czytelnicy w roku 1987 (i później), tak łatwo pozbawiając Dawidka „piętna” żydowskości? Jeśli unieważnimy dogmat niewyraźności, który w powieści Huellego dostrzega Jan Błoński, formułując przypuszczenie, że Weiser jest tym, „co nie może zostać uchwycone, wyjaśnione, opowiedziane”¹⁷ – to jaką opowieść, jaki „uchwyt” odnajdziemy w utworze?

Uporczywa pamięć przemocy

Przypomnij sobie słowa tamtej piosenki...
Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*

W powieści można wskazać znaczący moment, w którym dochodzi do przemiany kozła ofiarnego – chłopca okładanego pięściami przez grupę kolegów – w fascynujący „przedmiot pożądania”, przypominający psychoanalityczny *obiekty małżeństwa*. Według powieściowej narracji Dawidek, który wcześniej „nigdy nie uczestniczył w naszych zabawach”, pewnego czerwcowego popołudnia podczas procesji Bożego Ciała objawia się „po raz pierwszy w charakterystycznej dla niego roli”:

A kiedy szary dym opadł, zobaczyliśmy Weisera stojącego na małym wzgórku po lewej stronie ołtarza i przypatrującego się wszystkiemu z nieukrywaną dumą. To była duma generała, który odbiera defiladę. Tak, Weiser stał na wzgórku i patrzył [...]. (s. 11)

Ale coś już się zmieniło, czuliśmy teraz w jego wzroku dystans, przenikliwy i piekący, niczym spojrzenie ukrytego oka, badające każdy postępek. Może podświadomie nie mogliśmy znieść tego spojrzenia [...]. A zatem stał i patrzył. (s. 12)

¹⁷ J. Błoński, op. cit.

Wzrok Dawida staje się dla narratora *spojrzeniem*¹⁸ w sensie Lacanowskim. Osacza, budzi wstyd, onieśmiela i trwale odmienia, naznaczając piętnem. To spojrzenie jest także podkreślone w filmowej adaptacji – wiele razy pojawia się obraz Dawida stojącego nieruchomo w oddali i przenikliwie wpatrującego się w przestrzeń.

Stacynność spojrzenia Dawidka wzmaga poczucie wyobcowania Pawła – narratora. W powieści chłopiec objawia się w chmurze dymu z kadzielnicy, stojąc na wzgórzu, ponad społecznością biorącą udział w pochodzie, „wystaje” więc niejako z rzeczywistości, nie mieści się w niej. W ten sposób zajmuje miejsce wspomnianego już *obiekta male a* – w psychoanalizie Lacanowskiej nazywa się tak wyobrażeniową resztkę, której zadaniem jest ukryć niespójność tkwiącą w porządku symbolicznym, a w tym wypadku we wspólnocie, jaką tworzą mieszkańcy gdańskiego Wrzeszcza, pozornie zjednoczeni: jako wyznawcy katolicyzmu podporządkowani instytucji Kościoła i wrody wobec komunistycznej władzy. W filmie taką „resztkową” treścią jest także obraz ostatniego wybuchu urządzanego przez Dawida i tym samym ostatniego spotkania z żydowskim chłopcem. Nieprzypadkowo właśnie ta scena staje się klamrą spinającą filmowy obraz, pozostawiając całą opowieść niejako „uwięzioną” wewnątrz obrazu wybuchu – finalnej katastrofy. W tym sensie obraz Marczewskiego przenosi historię Dawida w wymiar traumatycznego realnego, którego znaczenie wyjaśnię dalej.

Todd McGowan, twórca (post)lancanowskiej teorii filmu, wyjaśnia rolę spojrzenia jako *obiekta male a* w ten sposób:

Spojrzenie przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidziane [*unseen*], do odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego. Ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje

¹⁸ Specyficzne, groźne spojrzenie to także przymiot dziadka Dawidka – żydowskiego krawca, Weisera: „Wyglądał na ponurego dziwaka, który spojrzeniem oskarża ludzi o to tylko, że żyją. Taki wzrok nie oznacza nic dobrego” (s. 96). Taka charakterystyka dopełnia odbioru Dawida jako obcego. Odmienność dwóch Weiserów oparta na niezwyklej mocy spojrzenia koresponduje także z postacią M-skiego: „zimne”, „puste spojrzenie” charakteryzowało także tego bohatera, który właśnie wzrokiem potrafił skutecznie terroryzować uczniów. „Bałem się tego spojrzenia, jego właśnie się bałem, a nie skubania gęsi, wyciągania słonia, grzania łapki lub innych, jeszcze bardziej bolesnych i wyszukanych kar cielesnych, jakie stosował na swoich lekcjach. W pewnym momencie pomyślałem też, spoglądając na zaczerwienione ucho Szymka, że M-ski może swoim spojrzeniem zamienić go zechce w owada [...]” (s. 17).

w ukryciu. Podmiot nie może odkryć sekretu spojrzenia, a jednak wskazuje ono punkt, w którym pole widzenia uwzględni pragnienie podmiotu¹⁹.

Dawid Weiser reprezentuje wszystko to, czego pragną jego polscy koledzy. Pierwszym momentem ujawniającym, że chłopiec posiada „coś więcej”, jest sytuacja pobicia, kiedy przemoc przerywa dziewczynka Elka – wstawiając się za Dawidem. To właśnie ona jako pierwsza przydaje żydowskiemu chłopcu pewnej „wartości dodatkowej”, dzięki czemu może on stać się dla kolegów kimś w rodzaju idola i przywódcy. To za jej pragnieniem podąża pragnienie chłopców. Oprócz tego Dawid ma też inne cechy, które pozwalają usytuować go w pozycji spojrzenia jako *obiekta male a* (są to rozmaite nadzwyczajne zdolności, jak lewitowanie czy poskramianie dzikiej pantery wzrokiem). Lacanowska formuła pragnienia głosząca, że „im bardziej obiektu brak, tym bardziej go pragnę”, określa motywację Hellera do tego, by nie ustawać w śledztwie i powracać do miejsca, w którym ostatni raz widział Dawidka. Ponadto Weiser jest także *skarbem*²⁰, którym wyraźnie fascynują się recenzenci: dla każdego z nich staje się czymś upragnionym, ale ponieważ każdy pragnie czegoś innego, efekt nie zadowala nikogo i wciąż pojawiają się nowe odczytania, dodające do „uniwersalnej” interpretacji kolejne konotacje. Z tego powodu postać Dawida zostaje zinterpretowana na tak wiele różnych sposobów, a jednocześnie zawsze istnieje „coś więcej”, żadna więc z interpretacji nie może być ostateczna. Widzimy zatem, że sprowadzenie Dawidka do skromnej roli żydowskiego chłopca, potomka polskich Żydów zgładzonych w Holokauście, musiało oznaczać niemal profanację dla tych, którzy dali się uwieść fantazmatycznej mocy *obiekta male a* i złapać w pułapkę *dompte-regard*. A jednak warto się zastanowić, dlaczego, kiedy Polak pyta: „Kim jestem?”, odpowiada mu osierocony żydowski chłopiec – jak ujął to w swojej recenzji François Rosset²¹.

Fabułę *Weisera Dawidka* można przeczytać także jako tekst antropologiczny – opowiada wszak o relacji wspólnoty i obcego, który najpierw

¹⁹ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Przeł. K. Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s. 24.

²⁰ W *VII Seminarium* Lacan pisze o drogocennej Rzeczy, na zawsze utraconym skarbie. Por. *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*. Trans. D. Porter. New York–London: W.W. Norton & Company, 1997.

²¹ F. Rosset, op. cit.

doznawał przemocy ze strony dominującej większości, by następnie – dzięki wstawiennictwu wpływowej postaci – zostać wyróżnionym. Ów obcy nigdy nie zyskuje jednak akcesu do społeczności – pozostaje, niczym *homo sacer*, opisany przez Giorgia Agambena – zarówno świętym, jak i upodlonym, ale zawsze na zewnątrz wspólnoty²². Pewnego dnia jednak obcy znika, a raczej znikają, bo opiekun Dawidka umiera tego samego dnia – społeczność powraca do swego wcześniejszego homogenicznego stanu.

Jedno jest w tej antropologicznej opowieści szczególnie interesujące: pomimo przemocy, która pojawia się na początku, obcy znika ze społeczności później i nie z jej powodu. Sprawcy zaś pozostają niewinni – podkreślają „wierność” zasadom, zapewniają się nawzajem, że „nie zdradzili” itd., chociaż niepokój się utrzymuje, bo rzecz nie zostaje wyjaśniona. Wszyscy jednak milczą, wszyscy „zapomnieli” o tym, co było na początku. Mechanizm, który przemienia zapomnianą krzywdę (zbrodnię) w rodzaj nakazu i wierności, został opisany przez Freuda w *Totemie i tabu*²³ w historii o hordzie pierwotnej. Ojciec hordy pierwotnej – mówi Freud – posiadał to, czego nie posiadali jego synowie (czyli dostęp do wszystkich kobiet), w pewnym sensie był więc w ich opinii „złodziejem rozkoszy”²⁴, posiadał „coś więcej”, tak jak Dawidek. Synowie zjednoczyli się w poczuciu krzywdy i zabili ojca (a następnie zjedli podczas rytualnej uczty – komunii). Jednak „powodowani poczuciem winy”, oczywiście nieuświadomionym, jak pisze Freud, postanowili przywrócić jego zakaz, wcześniej postrzegany jako krzywdzący, i ustanowili go własnym prawem, czcząc przy tym pamięć o ojcu jako pierwotnym prawodawcy. Ale co ważne, uwznioślenie ojca mogło być możliwe dopiero po jego zabiciu. Dopiero brak

²² G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Sawa. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008, s. 113–120.

²³ S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*. Przeł. M. Poręba i R. Reszke. W: idem, *Pisma społeczne*. Kraków: Wydawnictwo KR, 1998.

²⁴ S. Žižek, *Raduj się swoim narodem jak samym sobą!* W: idem, *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001. „Kradzież rozkoszy” w ujęciu Žižka dotyczy (wyobrażonego) zagrożenia utraty Rzeczy – elementu spajającego tożsamość. Na przykład „identyfikacja narodowa jest z definicji podtrzymywana przez określony stosunek do Narodu jako Rzeczy. Ów Naród-Rzecz jest definiowany za pomocą ciągu wzajemnie sprzecznych własności. Przedstawia się on nam jako »nasza Rzecz« [...], jako coś dostępnego tylko dla nas, jako coś, czego »oni«, inni, nie potrafią zrozumieć; niemniej jednak jest to coś, co jest przez »nich« stale zagrożone” (ibidem, s. 57–58).

przyczynił się do docenienia wartości innego i uczynienia go Innym – tak ważnym, tak znaczącym, że w gruncie rzeczy fundującym prawo, które konstytuuje porządek danej wspólnoty. Jednocześnie zatarciu ulega pamięć o zbrodni – ojca hordy pierwotnej (tak jak Dawida w antropologicznej baśni Huellego) pamięta się przede wszystkim jako mędrca, prawodawcę – nigdy jako ofiarę przemocy.

W powieści Pawła Huellego o obcym pamięta tylko naznaczony stygmatem wybraniec – to oczywiście narrator powieści, który spisuje historię Dawidka, jednocześnie zapewniając, że jej opowiedzenie nie jest tak naprawdę możliwe. Jednak jego pamięć wydaje się wpisywać dokładnie w rozpoznania autora *Objaśniania marzeń sennych*: pewne treści w pamięci Hellera na poziomie jawnym ulegają zniekształceniu, nie mogą zostać wypowiedziane, choć ich obecności trudno zaprzeczyć – inne ulegają trwałemu wyparciu. Te treści odsłania dopiero końcowy fragment powieści. Paweł Heller nie ustaje w próbach ustalenia biegu wydarzeń i często przychodzi na grób przyjaciela z dzieciństwa, który zginął od kuli milicyjnej w czasie buntów robotniczych w grudniu 1970 roku. Chce także i jego „dopytać” o szczegóły. Oprócz wędrowek do grobu Piotra odwiedza jeszcze jedno miejsce, które tutaj stanowi analogon cmentarza. Recenzenci często zwracali uwagę na to, że w końcowym akapicie nagle zmienia się styl opowieści. Narracja staje się drugoosobowa, zaczyna przypominać prorocstwo lub nakaz:

Tak. Pójdiesz znów tą samą ścieżką od cmentarza, najpierw w dół, później do góry, a później raz jeszcze w dół. Staniesz nad umykającą wodą potoku, gdzie wpada do nisko sklepionej niszy tunelu. [...] Nabierzesz tchu w płuca i jak w górach zakrzykniesz: „Weiser!”. [...] „nie oszukuj mnie, skurwysynu, wiem, że tu jesteś!”. Dudniący pogłos przetoczy się nad tobą, jakby w górze nasypu bił werbel lokomotywy, ale nikt nie odpowie na twoje wołanie. Wyjdiesz wreszcie z tunelu. Ociekający wodą, zablocony, siądziesz na brzegu potoku i dygocąc z zimna, przypomnisz sobie słowa tamtej piosenki: „Weiser Dawidek nie chodzi na religię”. [...] I zamiast mówić cokolwiek, zamiast złorzeczyć i przeklinać, pomyślisz, że wszystko, co oglądały twoje oczy, i wszystko, czego dotykały twoje ręce, dawno już rozsypało się w proch. Patrząc będziesz przed siebie tępym, nieruchomym spojrzeniem, nie słysząc już wody ani wiatru, który targać będzie twoje zlepione włosy. (s. 189–190)

Wyrażonej w zakończeniu bezradności, niemal depresyjnemu otępieniu tego, który poszukuje „prawdy” albo „sensu”, towarzyszy więc uporczywa, lecz

niemożliwa do symbolizacji pamięć o przemoc²⁵. W finałowym wezwaniu powraca przecież wspomnienie antysemickich ataków: „P r z y p o m n i s z s o b i e słowa tamtej piosenki...”. Piosenki śpiewa się zazwyczaj w grupie, razem z tymi, którzy – tak jak „my” – dobrze znają słowa i melodię. Wspólne śpiewanie piosenek tworzy wspólnotową tożsamość. Wskazuje na identyfikację z tymi, którzy też je znają. A piosenki, które śpiewa się w dzieciństwie, zapamiętuje się na całe życie – i dlatego refren tej „piosenki”, czyli wierszyka-wyzwiska, dudni w uszach Hellerowi jeszcze po wielu latach, choć najwidoczniej zapomniał, jakie było jej pierwotne znaczenie²⁶.

Dziś czytelnicy uwrażliwieni na postholokaustowe tropy mogą dostrzec jeszcze inny sens ponawianych wędrówek do tunelu. Polscy Żydzi zamordowani w Holokauście nie mają swoich grobów. W latach osiemdziesiątych XX wieku ich obecność w polskiej pamięci o przeszłości wciąż była niepewna, niejasna, raczej fantazmatyczna niż opierająca się na wiedzy historycznej i dokumentach. Nikt nie chciał też słuchać opowieści świadków Zagłady – ich słowa nie odnalazły

²⁵ Bartosz Dąbrowski pisze o „materialnych, poniemieckich artefaktach i pozostałościach po minionej katastrofie” (B. Dąbrowski, op. cit.). Wypada jednak podważyć interpretację traumatologiczną poprowadzoną przez Dąbrowskiego. Przeszłość nabiera cech traumy wówczas, kiedy nie da się jej opowiedzieć, ująć w spójną opowieść, włączyć w obraz „ja” i pamięć autobiograficzną. Druga wojna światowa wraz z przemocą okupanta – zarówno niemieckiego, jak i sowieckiego – były dość swobodnie symbolizowane w przestrzeni publicznej. Narodowocentryczna polityka historyczna Polski Ludowej dobrze i skutecznie pełniła swoją misję upamiętniania wojennej martyrologii Polaków-chrześcijan – ofiar faszyzmu.

²⁶ Warto zestawzić *Weisera Dawidka* z późniejszym o dwie dekady dramatem *Nasza klasa: historia w XIV lekcjach* Tadeusza Słobodzianka (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), ponieważ opowiadają bardzo podobną historię. W dramacie wierszyki i piosenki pełnią bardziej jawną funkcję, ale służą temu samemu. To one stanowią tak naprawdę archiwum pamięci zbiorowej. Słobodzianek wy dobył na powierzchnię ich dwuznaczny wydźwięk – charakter tożsamościotwórczy i wykluczający zarazem – i pokazał to, co u Huellego pozostało „za sceną”. Sytuacja wyjściowa jest bowiem identyczna – szkoła, w niej koledzy w jednym wieku i pochodzący z tego samego środowiska (albo *neighbourhood*, czyli sąsiedztwa), a wśród nich jedni są „nasi”, a innych wyzywamy od „Żydków”. W *Weiserze Dawidku* „piosenka” o Dawidku-Żydku nie doprowadza jednak do „ostatecznego rozwiązania” – przemoc zostaje w pewnym momencie powstrzymana. Obcy znika, ale – tak jak już wspominałam – nie z winy jego prześladowców. Inaczej jest w *Naszej klasie*, gdzie koledzy najpierw rzucają okrzyki („piosenki”) pogromowe, a potem już jako dorośli mordują bądź wypędzają żydowskich kolegów i koleżanki.

więc uwspólniającego kodu, warunku *sine qua non* zaistnienia świadectwa²⁷. Po kilku dziesięcioleciach oficjalnej propagandy, w ramach której dominowały wątki nacjonalistyczne w upamiętnianiu wojny, po latach wykorzystywania trudnego do wykorzenia religijnego i etnicznego antysemityzmu do rozgrywek wewnątrzpartyjnych (jak w Marcu '68 czy we wspomnianej nagonce na Claude'a Lanzmanna latem 1985 r.) – trudno inaczej przedstawiać żydowskie postaci niż jako fantazmatyczne zjawy o nieustalonym statusie egzystencjalnym, nie do końca mieszczącym się w obrębie porządku symbolicznego wspólnoty²⁸. Twórczość żydowskich świadków Szoa – Juliana Strykowskiego, Bogdana Wojdowskiego, Hanny Krall czy Henryka Grynberga – nie wpłynęła wówczas na poszerzenie perspektywy w twórczości pisarzy nieżydowskich. Osobno funkcjonowały pamięci – żydowska i polska, tak samo jak osobno postrzegano literaturę żydowskich pisarzy. Grynberg, który w 1992 roku przyjeżdża do

²⁷ Mówi o tym dobitnie Claude Lanzmann, który podczas pracy nad filmem dokumentalnym Shoah dostrzegł, że polscy chłopcy mieszkający w najbliższej okolicy obozów zagłady (lub pracujący przy morderczej maszynie Holocaustu, jak Henryk Gawkowski, maszynista transportów do Trebłinki) są przede wszystkim obciążeni ogromem traumatycznych wspomnień – w sytuacji, kiedy nikt nie chce odjąć im ciężaru, spróbować udźwignąć go razem z nimi. Lanzmann zaczął postrzegać kręcenie filmu jako moment, w którym mógł „zatrzymać falę słów, które uwalniałem swoimi pytaniami, zatrzymać wspomnienia” i miał tu na myśli zachowanie ich po to, by mogły stanowić świadectwo – po raz pierwszy w życiu tych ludzi. Pisał: „nikt przede mną nie zatroszczył się o to, co on [Gawkowski] miał do powiedzenia”; „byłem pierwszym człowiekiem, który wrócił na miejsce zbrodni, oni, którzy nigdy nie mówili, rwali się, uzmysławiałem to sobie, do opowiadania” (C. Lanzmann, *Zajac z Patagonii*. Przeł. M. Ochab, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010, s. 455, 456).

²⁸ W interpretacji Bartosza Dąbrowskiego Weiser ma status widma przede wszystkim z tego powodu, że reprezentuje traumatyczną, nierozpoznaną przeszłość, o czym świadczy m.in. fakt, że pamięta miejsce, w którym stała pancernka atakująca gdańską pocztę, i przemówienie gauleitera Forstera, strzela do podobizny Hitlera itp. Chłopiec stanowi „śląd nie dającej się opisać traumatycznej obecności wojny”. Zresztą akcesoria towarzyszące chłopcu obejmują także lornetkę spod Verdun, więc druga wojna światowa nie stanowi ich jedynej referencji. Niejasny jest jednak status żydowskiej identyfikacji Weisera w ramach tej interpretacji. Z jednej strony Dąbrowski powtarza rozpoznania najwcześniejszych komentatorów – mówiąc o Dawidku jako o figurze „dziecięcego mesjasza” czy „tego, który wie”. „To właśnie pustka i znikanie stanowią główny temat tej historii, przyjmującej formę opowieści o mesjaszu, który odszedł i niczego po sobie nie pozostawił z wyjątkiem niejasnych wspomnień, milczenia i znaków” – pisze w zakończeniu (B. Dąbrowski, op. cit., s. 221). Z drugiej zaś strony mówi o postpamięciowych i traumatycznych tropach dających się odnaleźć w powieści, nie precyzując przy tym, w jaki sposób *Weisera Dawidka* można wiązać z pamięcią Szoa.

Polski, by odnaleźć grób swojego ojca, zamordowanego przez polskiego chłopca, i zorganizować po latach pochówek, spotyka się niemal z taką samą wrogością i antysemityzmem, jakich doświadczali Żydzi w czasie okupacji²⁹, jak gdyby czas stanął w miejscu. Może to dlatego z Dawidkiem nie da się „rozmawiać” po jego śmierci (choć wypada podać w wątpliwość także fakt jego śmierci: zniknął – to pewne – ale przecież jego status w ramach porządku Symbolicznego, który oddziela żywych od umarłych, nie jest do końca jasny) – nie da się z nim rozmawiać tak jak z Piotrem, z którym narrator Heller prowadzi regularne dysputy podczas odwiedzin jego grobu. Weiser – przywoływany w ciemnym tunelu, w potoku, w miejscu, które mogłoby być jego grobem, ale trudno stwierdzić, czy rzeczywiście nim jest – konsekwentnie milczy³⁰.

Powrót wypartego, czyli hauntologia stosowana

Odnoszę wrażenie, że wymazywanie żydowskości – dokonywane w końcu lat osiemdziesiątych w recepcji *Weisera Dawidka*, a także w komentarzach

²⁹ Por. np. rozmowę z Henrykiem Grynbergiem (wywiad Doroty Szwarzman), *Jestem na pograniczu*. „Gazeta Wyborcza”, 4 marca 1992 r., s. 9. Grynberg opowiada o tym, jak ludzie „między sobą szeptali, że »Żydki przyjechały«. Chłop wyganiał z podwórka”, oraz o wrogości, z jaką się spotkał, wynikającej głównie z niepokoju, że „przyjechałem odbierać jakieś majątki. Szmyery, krzywe spojrzenia, nawet ktoś powiedział komuś z ekipy: »No, jak byście tutaj chcieli odbierać, to ja siekierkę mam«”. O podróży Grynberga do rodzinnej miejscowości w asyście reżysera Pawła Łozińskiego i kamer donosiła zarówno prasa codzienna (prócz „Gazety Wyborczej” także np. „Rzeczpospolita”), jak i tygodniki oraz miesięczniki literackie. Pisano m.in. o tym, że Łoziński odżegnuje się od inspiracji Lanzmannowskich i w przeciwieństwie do autora *Shoah* chce pokazać cały wachlarz postaw na polskiej prowincji („The Warsaw Voice” 1992, nr 19).

³⁰ Ponownie inaczej interpretuje milczenie Dawidka komentujący powieść Bartosz Dąbrowski, zestawiając je zresztą błędnie z milczeniem Piotra: „[...] zagadkowe milczenie Weisera ma w planie powieści swoje równoległe uzupełnienie w postaci milczenia martwego Piotra”. Martwy Piotr jest jednak przecież bardzo rozmowny, wręcz kłótlivy, jak twierdzi narrator, przytaczając jego wypowiedzi. Kiedy Paweł odwiedza jego grób, ten pierwszy go zagaduje: „No i co nowego w mieście?” (P. Huelle, op. cit., s. 84). Dla Dąbrowskiego jest to milczenie traumy (nie wiadomo jednak, czym ona do końca jest) i jej widmowego nosiciela, Dawidka-mesjasza. Dla mnie oznacza ono raczej niemożność symbolizacji relacji polsko-żydowskich i umiejscowienia Zagłady w polskiej pamięci ze względu na poczucie winy oraz szereg zagrażających rozpadem autoidentyfikacji następstw umiejscowienia Weisera na pozycji *objet petit a*.

autorskich – jest kontynuowane w dokonanych przez Wojciecha Marczewskiego zmianach w stosunku do literackiego pierwowzoru. Na początku wspomniałam, jak ważne wydaje się umieszczenie w tytule powieści imienia żydowskiego – Dawidek. Film ma tytuł skrócony – *Weiser*, reżyser pozostawił więc obco brzmiące nazwisko, jednak nie jest ono tak jednoznacznie żydowskie, zwłaszcza dla polskiego odbiorcy, jak imię Dawid – po Holokauście jednoznacznie odnoszące się do prześladowania Żydów. Dane osobowe Weisera, które odnajduje narrator powieści Paweł Heller w gdańskich archiwach, w filmie – jak już wspominałam – nie zostają odnalezione. Tak samo nie istnieje adres domu, w którym chłopiec miał mieszkać z dziadkiem.

Recepcja filmu w Polsce również przypomina recepcję powieści sprzed kilkunastu lat – jest to znów historia uniwersalna, o prawdzie, wierze, magii i niewinności dzieciństwa, a nawet o życiu pozagrobowym. Tymczasem zachodni krytycy filmowi dostrzegają w obrazie przede wszystkim problem antysemityzmu i pamięci o Zagładzie. Czas akcji z dzieciństwa został przesunięty na koniec lat sześćdziesiątych, gdzie oczywistymi odniesieniami są dla nich Marzec '68 i antysemicka nagonka władz Polski Ludowej, wskutek której kilkadziesiąt tysięcy polskich Żydów musiało opuścić kraj. Na przykład dziennikarz popularnego magazynu amerykańskiego „Variety” po pokazie filmu Marczewskiego na festiwalu w Berlinie pisał w 2001 roku tak:

Weiser jest mroczną i pełną niedopowiedzeń opowieścią, mówiącą o młodym żydowskim chłopcu, Dawidzie, który wraz z grupą kolegów w Polsce, w końcu lat sześćdziesiątych – prawdopodobnie w reakcji na sytuację historyczną – otaczający go antysemityzm, przeprowadza pirotechniczne eksperymenty³¹.

I chociaż reżyser filmu dość swobodnie mówił o „duchu antysemityzmu”, do którego odnosi się jego dzieło, to jednocześnie podkreślał, że absolutnie wątki antysemickie nie odzwierciedlają stosunku Polaków do Żydów³². Paweł Huelle

³¹ E. Cockrell, *Film Reviews: Weiser (Poland – Switzerland – Germany – Denmark)*, „Variety” 2001, February 26 – March 4, s. 46 (tłum. A.M.).

³² Na spotkaniu z dziennikarzami Wojciech Marczewski tak mówił o *Weiserze*: „Nie opowiadam w swoim filmie o tym szalonym, głupim antysemityzmie, który można wszędzie znaleźć i przeciw któremu protestuje wielu ludzi. To, co jest interesujące i niebezpieczne, to duch antysemityzmu. W moim filmie jest taka scena, gdy Weiser jest bity przez swoich kolegów. Paweł go nie bije, ale też nie stara się mu pomóc. Dystansuje się od tego – mówił

tymczasem, znów indagowany o te kwestie wobec licznych głosów pojawiających się na Zachodzie po berlińskim pokazie, odpowiedział, trwając wiernie na swoim stanowisku sprzed lat:

Nie mam zbyt wielu komentarzy do tej sprawy. Nie byłem w Berlinie i nie wiem, jak zareagowała publiczność festiwalu filmowego na pokaz filmu Marczewskiego. [...] Podobno jednym z najważniejszych zarzutów, który pojawiał się w opiniach tamtejszych widzów, jest antysemityzm... *Weiser Dawidek* to w żadnym wypadku nie jest książka o antysemityzmie. Rzeczywiście, ujawnia się on jako jeden z elementów świata przedstawionego, ale z całą pewnością nie najważniejszy ani nie jedyny. Wydaje mi się, że zarówno książka, jak i film mają uniwersalne przesłanie [...]³³.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły znaczące zmiany w kulturowych reprezentacjach relacji polsko-żydowskich i film *Weiser* jest tego świadectwem. Dominujący w latach osiemdziesiątych porządek wyobraźniowy coraz wyraźniej zaczął ustępować miejsca traumatycznemu Realnemu. niespójność w porządku symbolicznym, maskowana przez niejasny, imaginacyjny status Dawida jako *obiekta male a*, którego historia (w postaci fragmentów wspomnień) została włączona do narracji powieści i dość koherentnie opowiedziana, w *Weiserze* Marczewskiego okazuje się już poważną rysą, pęknięciem, które eksploduje (literalnie) w postaci filmowych wybuchów i *flashbacków* – ostrych cięć montażowych wprowadzających obrazy z odległej przeszłości, czy nagłych zbliżeń na skrawek podartego czerwonego materiału i czerwonego sznurka. Końcowa scena powieści pojawia się w środku filmu, a kłamrą staje się zwielokrotniony obraz wybuchu w tunelu.

Sądzę, że dobrze znana formuła Lacana o wypartym z Symbolicznego, które powraca w Realnym, znakomicie pasuje do *Weisera*. W ten sposób właśnie Dawid – niczym niepokojące swoich dłużników widmo – „nawiedza” filmowych

reżyser. Twórca mówił, że antysemityzm w *Weiserze* nie wyraża stosunku do Żydów w dzisiejszej Polsce. W pewnym stopniu istnieje antysemityzm w Polsce, ale nie jest widoczny. Polskie społeczeństwo ciągle uczy się, jak czerpać z żydowskiej kultury” (K. Spór, O. Wojtkowiak, A. Bortnik, „*Weiser*” w Berlinie, 15 lutego 2001 r. Relacja zamieszczona w filmowym portalu internetowym: <http://stopklatka.pl/wiadomosci/-/6681235,-weiser-w-berlinie> [20.01.2013]).

³³ GD-DLO, *Nie antysemityzm*, „Gazeta Wyborcza”, wyd. lokalne „Trójmiasto (Gdańsk)”, 17 lutego 2001 r., s. 2 (podkr. A.M.).

bohaterów, Pawła i Szymona. Obaj cierpią na bezsenność lub śnią koszmary. Podczas pierwszego spotkania dawnych kolegów szkolnych po trzydziestu latach Szymon pyta Pawła: „Czy on też do ciebie przychodzi?”; w końcu Szymek umiera na atak serca, krzycząc: „On tutaj jest! On nadchodzi”. Znaczącą sceną jest również poprzedzająca scenę śmierci Szymka rozmowa Pawła z partnerką, Julianie, z której wynika, że również Pawła – od przyjazdu z Niemiec na rodzinny Śląsk – prześladuje w snach dawny, szkolny kolega. Obecnością „duchów” bohater tłumaczy też kłopoty ze sprzętem technicznym, na którym bez problemów pracował w Hamburgu. Wyparta antysemitka przemoc i żydowskość bohatera powracają więc w filmie Wojciecha Marczewskiego ze zdwojoną siłą. Wrocław-Breslau, podobnie jak Gdańsk-Danzig, jest miastem nawiedzonym.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku wielu intelektualistów mówiło o szczególnym „czasie pamięci” i „nakazie pamięci”. Ten postulat wypowiedział w 1989 roku Pierre Nora w słynnym esejie *Between Memory and History: lieux de memoire*. Rok 1989 to również czas istotnej dyskusji wokół ogłoszonego przez Francisa Fukuyamę „końca historii”. Oznaczał on „spełnienie obietnicy”, a jednocześnie upadek „prometejskiej narracji o wolności”³⁴. Do grona licznych krytyków Fukuyamy można zaliczyć Jacques’a Derridę, który w odpowiedzi na tezę o końcu historii stworzył esej o „widmach Marksa”³⁵, nawiedzających współczesną rzeczywistość, i specyficznej widmowej ontologii – *hauntologii*³⁶. Derrida – który jednocześnie zauważa, że tezy o „końcu” (człowieka, świata, historii) stanowiły codzienny chleb filozofii już w czasach jego młodości, czyli w latach pięćdziesiątych, a sam autor *Gramatologii* nazwał podobny ton lat osiemdziesiątych „apokaliptycznym”³⁷ – wątpi w możliwość *objęcia myśłą, zrozumienia* dyskursu końca lub dyskursu o końcu, jako że dotyczą one ekstremum niepozwalającego się pojąć, tak samo jak nie daje się faktycznie zróżnicować *bycia i niebycia*³⁸. Kwestionuje tę

³⁴ Por. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa: W.A.B., 2009, s. 11–13.

³⁵ J. Derrida, *Spectres of Marx. The State of the Dept, the Work of Mourning and the New International*. Trans. P. Kamuf. New York–London: Routledge, 1994.

³⁶ Hauntologia brzmi w języku francuskim homofonicznie do ontologii.

³⁷ J. Derrida, op. cit., s. 16.

³⁸ *How to comprehend in fact the discourse of the end or the discourse about the end? Can the extremity of the extreme ever be comprehended?* – pyta filozof (ibidem, s. 10).

możliwość status widma: na przykład ducha ojca Hamleta z pierwszego aktu Szekspirowskiej tragedii lub widma marksizmu z pierwszych słów *Manifestu komunistycznego*. Derridiańskie pojęcie hauntologii dotyczy jednak nie tylko niewyjaśnionego statusu ontologicznego widm jako obrazów spektralnych i w tym sensie odnosi się do idei Marksowskich budujących ideę równości i sprawiedliwości jako widma, „powracającego z przyszłości”, które jednocześnie *jest i nie jest*. Koncepcja hauntologii zawiera w sobie nawiedzenie, prześladowanie, koncepcję nawoływania, przywoływania głosu oraz składania świadectwa, przemawiania w imieniu umarłych i odbywania żałoby. Na Hamletowe widmo strażnicy czekają co noc, będąc pewnymi, że się ono pojawi – bo jedną z cech charakterystycznych widmowości jest skłonność do powracania. Duch króla Hamleta nawiedza księcia, by ten stał się świadom zobowiązania, jakie na nim ciąży, gotowy do podjęcia politycznej decyzji. Pomszczenie ojca, oddanie mu należnego hołdu, ma zarazem umożliwić pracę żałoby, której nie dopełniono w królestwie. Duch ów na zmianę ukazuje się i znika, aż w końcu przemawia (opowiada historię zdradzieckiego morderstwa i zarazem wplątuje Hamleta-syna w edypalny konflikt z matką), by wymusić na księciu obietnicę pomsty (*Swear, swear, swear* – powtarza po wielokroć widmo³⁹).

Propozycja Derridy, by odczytać „koniec historii” jako moment nadejścia widm, wzywających raz jeszcze do podjęcia politycznych działań i świadkowania ich słowom skargi, wydaje mi się ciekawa w kontekście całej humanistyki przełomu wieków, w tym również nieobcej przecież filozofowi jako autorowi *Feu la cendre* refleksji poholokaustowej. W ten sposób można rozumieć traumatologiczny „obowiązek pamięci” w kontekście widmowej obecności nieopłakanych, nieodżałowanych należycie ofiar przemocy i prześladowań nękających dwudziestowieczną Europę. I to właśnie – wbrew próbom wymazania żydowskiej tożsamości Dawidka i pamięci o antysemitckiej przemocy – pokazują oba dzieła: zarówno *Weiser Dawidek* ze swoim końcowym wezwaniem, by pamiętać o zbrodni i powracać na jej miejsce – do tunelu, w którym ostatni raz widziany był żydowski chłopiec („i krzykniesz: Weiser, Weiser, wiem, że tam jesteś!”), jak i „hauntologiczny”, mroczny *Weiser* Marczewskiego – opowiadający o domaganiu się zadośćuczynienia i niedającym spokoju poczuciu winy.

³⁹ W. Shakespeare, *Hamlet*, akt I, scena V.

**Troublesome Remembering/Forgetting the Holocaust:
Erasing the Jewish Traces in Reception
of Paweł Huelle's Novel *Weiser Dawidek* and its Filmed Version**

Summary

In my text I analyse *Weiser Dawidek* – a novel written in the mid-1980s by Paweł Huelle (who was a novice author at the time) and its film version *Weiser*, adapted and directed by Wojciech Marczewski in 2001. I focus on reception of both of the works. The story, which was recognized as one of the most important literary phenomenon in the late 1980s, begins with a “primal scene” of an anti-Semitic harassment and assault performed by Catholic male adolescents on their schoolmate Dawidek. Nevertheless, the Jewish aspect of the novel and its apparent reference to the Holocaust was not perceived by most of the reviewers and literary critics. I draw upon various theoretical contexts (e.g. Freudian and Lacanian psychoanalysis, memory and trauma studies) as I attempt to discuss the complex problem of the legacy of the Holocaust in Poland.

Anna Mach

Keywords: comparative literature, literature and film studies, Paweł Huelle, Wojciech Marczewski, Polish literature in 1980s, Polish film after 1989, Holocaust, postmemory, psychoanalysis, anti-Semitism