

Marek KAŻMIERCZAK 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

kazmier@amu.edu.pl

## FIKCJA JAKO „DYBUK”

UWAGI O „PRZYLEGANIU” PRZESZŁOŚCI DO TERAŹNIEJSZOŚCI  
NA PRZYKŁADZIE FILMU *DEMON* W REŻ. MARCINA WRONY

### ABSTRACT

Fiction as a „dybbuk”. Remarks about the „Adherence” of the Past to the Present in the Context of the Film Titled *Demon* Directed by Marcin Wrona  
The article remarks about the „adherence” of the past to the present in the context of the film, *Demon* directed by Marcin Wrona showing that the influence of fiction on memory brings about a lot of changes in the cognition of the relations between the past and the present. The author of the paper suggests that we could or should treat fiction as the cognitive frame of the relations between the past and the present. To be able to strengthen his hypothesis, he analyzes and interprets the film created in the horror genre, which shows complicated Jewish-Polish relations. The article is a short introduction to the theory of fiction as the cognitive frame of memory.

**Keywords:** memory, present, past, film, adherence

**Słowa kluczowe:** (post)pamięć, teraźniejszość, przeszłość, film, przyłgnięcie

## TERAŹNIEJSZOŚĆ, FIKCJA, PRZESZŁOŚĆ – WPROWADZENIE

Zależności między wiedzą i wyobraźnią a fikcją funkcjonującą w różnorodnych tekstach kultury popularnej coraz intensywniej wpływają na pamiętanie i zapominanie tego, co minione. Film *Demon* w reżyserii Marcina Wróny traktuję jako metaforę przylegania przeszłości do terażniejszości w obszarze fikcji. Niniejsza propozycja teoretyczna opiera się na założeniu, że film jest nie tylko obrazem ruchomym oddziałującym na wyobraźnię, wiedzę i emocje widza – przy całej złożoności ujęć teoretycznych zagadnienia<sup>1</sup> – lecz również działaniem łączącym i projektującym zależności między terażniejszością, fikcją i przeszłością. Innymi słowy, poniżej analizuję i interpretuję film, a jednocześnie traktuję to dzieło jako część rzeczywistości, której doświadczamy.

Jesteśmy świadkami zacierania się obrazów przeszłości, którą poznawaliśmy jako w pewnym sensie „nienaruszalną” (sankcjonowane to było działaniem instytucji edukacyjnych i muzealnych, książek, podręczników czy programów kształcenia). Obecnie, oswajając się z trudnymi do zliczenia obrazami fikcjonalnymi powodującymi „(nad)produkcję” epistemicznych podstaw przeszłości, widzimy, jak staje się ona snem, którego nie śnimy, co jednak nie przeszkadza nam w wybudzaniu się z niego. Tak przecież działa myśl potoczna w odniesieniu do przeszłości<sup>2</sup>: nie wiemy o wydarzeniu historycznym nic, lecz pamiętamy jego obraz wykreowany w kadrze filmowym, traktując go często jako *pars pro toto* tego, co powinniśmy wiedzieć i co nam powinno wystarczyć w kreacji różnorodnych dyskursów.

Badacze mediów opisują, analizując i interpretując, różnorodne zjawiska społeczne wynikające z przyrostu informacji w przestrzeni publicznej<sup>3</sup>. Wielość oraz różnorodność treści i form przekazu powodują, że człowiek współczesny coraz częściej jest przekonany, iż jego życie nadmiernie przyspiesza. Tego typu przekonanie prowadzi m.in. do tego, że widz/użytkownik/czytelnik, będąc świadomym podmiotem historii, redukuje trwanie w długiej perspektywie czasowej do tego, co bieżące, terażniejsze<sup>4</sup>, a jednocześnie – aby nie utracić kontaktu z otaczającym go światem zewnętrznym – staje się obojętny na wiele spraw i zagadnień, które w innej sytuacji byłyby dla takiej osoby ważne<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Szczególnie inspirujące w tym kontekście jest podejście fenomenologiczne w badaniach filmoznawczych, por.: V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004; A. Zalewski, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2013, nr 10, s. 7-29; tenże, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (2)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2014, nr 11, s. 41-59.

<sup>2</sup> C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005, s. 82-98.

<sup>3</sup> J. Gleick, *The Information. A History, a Theory, a Flood*, London 2011.

<sup>4</sup> F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1992, s. 55-67; P. Lévy, *Collective Intelligence. Mankind's Emerging World in Cyberspace*, przeł. z jęz. franc. R. Bononno, Cambridge 1997, s. 197-209.

<sup>5</sup> Jest to widoczne w postawach użytkowników Internetu. Por. P. Wallace, *Psychologia Internetu*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2004, s. 30.

W tak złożonej komunikacyjnie, medialnie i poznawczo rzeczywistości przyspiesza tempo zapominania tego, co jeszcze wczoraj wydawało się nienaruszalne.

Najpierw więc uczono się gromadzić informacje, opisywać zdarzenia, rozmawiać ze świadkami Zagłady. Następnie zaczęto opisywać nabytą wiedzę, by w okresie rozwoju mediów digitalnych archiwizować w postaci baz danych różnorodne treści. Okazuje się, że digitalizacja świadectw np. Żydów ocalałych z Zagłady nie prowadzi do zaniku wypowiedzi o charakterze „rewizjonistycznym”, negacjonistycznym i antysemickim, a ułatwienie w sieci internetowej dostępu do treści wcześniej znanych tylko badaczom lub najbliższym członkom rodzin ofiar nie prowadzi do zwiększenia się liczby dyskusji bardziej merytorycznych niż emocjonalnych<sup>6</sup>. Za oczywiste przyjmujemy hipotezy mówiące o tym, że powszechny dostęp do materiałów historycznych, do tekstów źródłowych wcale nie wzmacnia potencjału poznawczego użytkownika Internetu, który reprezentuje m.in. najmłodsze pokolenie, często ta nieprzenikniona wielość materiałów powoduje wzrost obojętności na to, do czego się one odnoszą<sup>7</sup>. Stajemy się świadkami intensywnego zapominania, które jest nie tyle działaniem intencjonalnym, co głównie konsekwencją poznawczą wynikającą z przemian generacyjnych, z „bezradności” merytorycznej i krytycznej podmiotowości zdeorientowanej na skutek polaryzacji dyskursów, z zapełniania naszej codzienności treściami medialnymi będącymi kolejnymi, często wykluczającymi się przekazami oraz obrazami rozpadającego się świata jednostek, zbiorowości i natury, a także z pantekstualnej kreowanej i rozpowszechnianej fikcji będącej „dybukiem”<sup>8</sup> umysłu i języka. Intensywność zjawisk oraz ich skala są tak absorbujące i zachłanne percepcyjnie, że to, jak wcześniejsze pokolenia „uczyły się” zapominać przeszłość w dłuższej perspektywie czasowej lub po prostu przeszłość zapominało się, obecnie staje się oczywistością doświadczaną codziennie. Nie twierdzę, że jesteśmy świadkami końca pamiętania lub kryzysu pamiętania, przeżyliśmy nawet „koniec historii” – stopień instrumentalizacji dyskursywnej tych pojęć sprawił, że są one semantycznie zawodne. Najczęściej myślimy lub zwykliśmy myśleć, że fikcja jest przede wszystkim akceleratorem zapominania i przekształcania dotychczasowych form i treści (post)pamięci w teksty kultury. Dotyczy to również relacji polsko-żydowskich

<sup>6</sup> Przyczyn takiego stanu rzeczy jest wiele: różnice kulturowe, wykształcenie, wiek, podłoże polityczne, brak krytycyzmu, substytucja emocji w miejsce wiedzy merytorycznej, zmiana statusu komunikacji w sieci. Na przykład w postach zamieszczanych na stronach takich serwisów jak Twitter czy Facebook dominują wypowiedzi o charakterze ekspresywnym i fatycznym (ich celem jest podtrzymanie kontaktu za wszelką cenę, w tym za cenę prawdy historycznej) nad wypowiedziami o charakterze informacyjnym i poznawczym. Por. M. Kaźmierczak, *Hipertekst jako medium postpamięci. Uwagi na przykładzie wpisów dotyczących Holokaustu na stronach serwisu twitter.com*, „Politeja” 2015, nr 3(35), s. 71-91; M. Kaźmierczak, *Facebook jako zasób semiotyczny codzienności: relacje żydowsko-palestyńskie w znakach*, [w:] *Semiotyczne wymiary codzienności*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Poznań 2018, s. 27-43.

<sup>7</sup> Zjawisko to obserwuje się od samego początku rozwoju Internetu jako powszechnie dostępnego medium wymiany myśli i wiedzy. Por. M. Kaźmierczak, *Auschwitz w Internecie. Przedstawienia Holokaustu w kulturze popularnej*, Poznań 2012.

<sup>8</sup> Piszę to słowo w cudzysłowie, aby podkreślić jego metaforyczne rozumienie w całym tekście, jednak skorelowane z pojęciem „przylegania”.

wpisanych w wiek XX, w tym m.in. w okres II wojny światowej, w zagładę Żydów europejskich, w antysemityzm powojenny<sup>9</sup>. Twierdzą jednak, że właśnie na skutek rozwoju mediów, pantekstualnie doświadczanej rzeczywistości i „powodzi informacji” może się okazać, że (wtórne) poznanie przeszłości jest możliwe poprzez doświadczenie fikcji, w tym oczywiście fikcji filmowej, która niczym dybuk „ożywa” w umyśle i w języku. Zakładam, że reżyser Marcin Wrona wykorzystał konwencję horroru, aby sprawdzić, co się stanie ze wspólnotą, gdy to jednak przeszłość przylgnie do terażniejszości, co się stanie z nami, gdy się okaże, że fikcja prowadzi nie tylko od przeszłości do terażniejszości, ale również od terażniejszości do przeszłości.

Kolejne filmowe odtworzenia przeszłości przesuwają granice między tym, co fikcyjne i dlatego rzeczywiste, a tym, co rzeczywiste i dlatego rozpatrywane jako fikcyjne. W powyższym zdaniu nie ma mowy o żadnym poznawczym relatywizmie, istotne jest bowiem co innego – a mianowicie, że (post)pamięć<sup>10</sup> opiera się na tym, co fikcyjne, i na mechanizmach modelujących fikcjonalność. Coraz trudniej przyswaja się nam tzw. prawdy historyczne, a coraz łatwiej obrazy tych prawd kolonizowanych przez różnego typu i w odmiennych funkcjach figury<sup>11</sup>. Proces ten się nasila, wszak człowiekowi Zachodu, który żyje w pantekstualnej i transmedialnej rzeczywistości, coraz trudniej odgraniczać w języku, w symbolach, w przedstawieniach i w rytuałach to, co wyobrażone, od tego, co się wydarzyło.

## PRZYLGNIĘCIE

Film *Demon* w reżyserii Marcina Wrony to trzeci, a zarazem ostatni film tego twórcy. Piotr/Pyton przyjeżdża z Anglii do Polski, aby wziąć ślub z Żanetą. Porządkuje teren wokół starego domu i stodoły, w której odbędzie się wesele. W trakcie prac odkrywa pogrzebane pod drzewem ludzkie kości. Najpierw stara się ustalić tożsamość osoby, później zasypuje jej szczątki. Grób został jednak naruszony. Piotr słyszy głosy w nocy, odnosi wrażenie, a przecież przebywa samotnie w starym domu, że ktoś jeszcze znajduje się w tym miejscu. Zdezorientowany pyta nawet: „Czy ktoś tu jest?”. Jest straszna ulewa. Piotr wychodzi na zewnątrz, latarką oświetla sobie drogę. W strumieniu światła

<sup>9</sup> Na przykład na łamach „Trybuny Ludu” z 14 grudnia 1967 r. pojawiają się nagłówki stygmatyzujące Izrael: „Najeżdźcy izraelscy równają z ziemią wsie arabskie”. Por. „Trybuna Ludu” 14.12.1967. Sygn. 4001467. Por. również: K. Kersten, *Polacy – Żydzi – Komunizm. Anatomia półprawd 1939–68*, Warszawa 1992.

<sup>10</sup> Używam terminu „(post)pamięć”, aby zasygnalizować złożoność i wielowymiarowość przylegania przeszłości do terażniejszości poprzez fikcję, w przypadku niniejszych dociekań – fikcję filmową. Nie utożsamiam zatem pamięci i postpamięci – przy całej metodologicznej i semantycznej złożoności tych pojęć – lecz jedynie wskazuję, iż proponowana koncepcja „przylegania” wymaga rozszerzonych badań ze szczególnym uwzględnieniem konkretnych teorii właściwych dla każdego z kluczowych zagadnień, do których odnoszą się obydwie pojęcia. Zaproponowany nawias w tym przypadku służy podkreśleniu odrębności podejść badawczych, których mam świadomość, a także zagadnień i problemów, do których się one odnoszą. Zagadnienie (post)pamięci nie jest kluczowe w kontekście niniejszych rozważań, lecz stanowi wiążące i istotne ich tło.

<sup>11</sup> Nie jest to teza odkrywczą, wszak badania H. White’a już traktowały na ten temat. Por. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

i strugach deszczu dostrzega postać kobiety w białym stroju. Nagle pod Piotrem zapada się ziemia. Dynamiczny montaż potęguje wrażenie zaskoczenia i walki, w trakcie której protagonista próbuje się wydostać z głębokiej jamy/grobu. Wynurza się dwa razy, lecz potem jego ciało zostaje pochłonięte przez ten/tę grób/jamę.

Omawiam szczegółowo początek filmu, aby zobrazować moment przyłgnięcia ducha zmarłej/zamordowanej Hany do Piotra, bo to ją ujrzał w nocy. Jest to moment nacechowany myśleniem chtonicznym. Piotra wciągnęła w swe objęcia śmierć w postaci Hany, która najpierw jako zjawia, a następnie już jako demon<sup>12</sup> przyłgnęła do niego. Protagonista naruszył jej grób, niechcący odsłonił przeszłość ukrytą pod powierzchnią teraźniejszości. To wszystko obserwujemy w horyzoncie fikcji rozszerzonym przez dominującą dramaturgicznie konwencję horroru.

Gdy piszę o przyłgnięciu Hany do Piotra, celowo używam pojęcia „demon”, gdyż respektuję polską wersję tytułu filmu, precyzyjniej jednak należy powiedzieć, że duch Hany jest dybukiem. W scenariuszu *Demona* czytamy następującą definicję: *Dybuk (hebr. dibuk – „przyłgnięcie”) – w mistycyzmie i folklorze żydowskim zjawisko zawładnięcia ciałem żywego człowieka przez ducha zmarłej osoby*<sup>13</sup>. Yoram Bilu, izraelski antropolog, psycholog, znawca judaizmu, podaje następującą definicję: *Pojęcie dybuka odnosi się do ducha zmarłej osoby, zazwyczaj notorycznego grzesznika za życia, który czasowo opanowuje żywego człowieka, zwykle kobietę, zamieszkując jej ciało [ang. by inhabiting her body – M.K.]. Duch ogłasza swoją obecność we wnętrzu ofiary na różne sposoby. Po wtargnięciu w ciało jego obecność przejawia się m.in. silnym konwulsjami, ale również pozwala się usłyszeć jego głos, gdy przemawia ustami opętanej osoby*<sup>14</sup>. Powyższe definicje są zbieżne na dużym poziomie ogólności – gdy myślimy o tym, że duch kogoś zmarłego opanowuje ciało kogoś żyjącego. W filmie *Demon* to duch kobiety opanowuje ciało mężczyzny, zazwyczaj, jak pisze Yoram Bilu, było odwrotnie – duch zmarłego mężczyzny przylegał do kobiety. Im bardziej człowiek jest we władaniu tego ducha, tym częściej traci świadomość i kontakt z otoczeniem, stając się medium zmarłego i tego, co ma on do przekazania. Duch zmarłej Hany nie jest zły, nie jest, jakby to nazwał Bilu: „notorycznym grzesznikiem”, jest dybukiem „dobrym”, o ile niewinność i pragnienie prawdy dla ludzi zaczadzonych zapomnieniem i ignorancją są właśnie dobre. Egzorcyzm, za pomocą którego wypędzano dybuka z ciała ofiary, był prowadzony przez rabiną przy udziale wspólnoty w synagodze<sup>15</sup>. W filmie nie jest możliwy egzorcyzm, nie ma

<sup>12</sup> W scenariuszu filmu *Demon* w definicji terminu „demon” w początkowych napisach informacyjnych zwraca się uwagę na to, że jest to *nadprzyrodzona istota o różnych przymiotach, mocach, randze i sposobach działania*. Podkreśla się również, jej *destrukcyjne wpływy*. *DEMON, scenariusz ver 08/09/2014. WERSJA REALIZACYJNA (korekty po zatwierdzeniu obiektów), Marcin Wrona, Paweł Maślona, współpraca Kinga Krzemińska, na motywach „Przyłgnięcia” Piotra Rowickiego*, s. 1, [online] <http://cybra.p.lodz.pl/dlibra/publication/20434/edition/17267/content>, 27 II 2021.

<sup>13</sup> *Tamże*.

<sup>14</sup> Y. Bilu, *Dybbuk and Maggid: Two Cultural Patterns of Altered Consciousness in Judaism*, „Association For Jewish Studies Review” 1996, vol. 21, nr 2, s. 348.

<sup>15</sup> Yoram Bilu pisze, że zawsze (ang. *always*) to szanowany rabin (ang. *a revered rabbi*) odprawiał egzorcyzm, często (ang. *often*) w synagodze. Por. Y. Bilu, *Dybbuk and Maggid...*, s. 348-349.

przecież rabina i nie ma żydowskiej wspólnoty, a w budynku po synagodze jest masarnia<sup>16</sup>. Ten brak jest otwartą raną.

Użyte w tytule artykułu oraz jego treści pojęcie „dybuka”<sup>17</sup> traktuję jako metaforę epistemiczną, która ma konotować następujące elementy: przyłgnięcie bytu z jednego porządku ontologicznego do innego (w filmie duch przenika do wnętrza żyjącego człowieka, w niniejszej propozycji teoretycznej to przeszłość przylega do terażniejszości poprzez fikcję), reorganizację zastanego porządku rzeczy (tak interpretowane „przyłgnięcie” wpływa na porządek poznawczy i wyobrażony podmiotu) oraz mowę, gdyż dybuk<sup>18</sup> wykorzystuje ciało opętanej osoby, aby kontaktować się ze światem zewnętrznym (przeszłość coś znaczący, „mówi” o czymś, nawet zapośredniczona przez fikcję „zmusza” nas do zrozumienia i poznania czegoś).

Podwójność jest jednym z ważniejszych elementów konstruujących dramaty ludzki we wszystkich filmach fabularnych Wrony, także w dziełach *Moja krew* (2009) i *Chrzest* (2010). Jednak w przypadku filmu *Demon* podwójność opartą na dychotomiach między przeszłością i terażniejszością oraz między tym, co fizyczne (realne) i metafizyczne (irracjonalne), potęguje inna jeszcze jej „deklinacja”. Istotną w strukturze dramatycznej filmu okazuje się podwójność wpisana w tożsamość miejscowości, w której Żaneta i Piotr biorą ślub. Jest to podwójność, która przekracza dające się opamiętać na poziomie semantycznym i semiotycznym znaczenia, gdyż przytłacza intensywnością<sup>19</sup> narzucającej się prawdy o tej miejscowości i ludziach, którzy wcześniej tę miejscowość zamieszkiwali. Intensywność ma potencjał ekspresyjny, który powoduje, że to, co się ustala nie wprost, oddolnie „umawiając” się np. na zapomnienie o przeszłości lub przynajmniej na „zaplanowane” jako naturalne i przypadkowe milczenie – musi przecież eksplodować. Wrona „gra” w tym kontekście przestrzeni dawnego sztetla „ukrytego”; „gra” jednoznacznością odniesień historycznych, w które uwikłana jest stodoła; „gra” językiem jidysz, w którym duch zmarłej Hany kontaktuje się ze światem zewnętrznym, fizycznym. Język w tym filmie ma potencjał transgresywny. Jego użycie podkreśla inność Piotra (język angielski), podkreśla inność (także w sensie ontologicznym) i wykluczenie Hany (jidysz), podkreśla też powierzchowność relacji i pluralizm postaw weselników oraz najbliższych członków rodziny panny młodej (język polski). Gdy zaś widz rozpozna słowa w języku rosyjskim, to zapewne po to, by powiązać to, co

<sup>16</sup> W scenariuszu filmu, w scenie, w której Żaneta jadąca w limuzynie na poszukiwanie zaginionego Piotra rozmawia z towarzyszącym jej Nauczycielem odsłaniającym żydowską przeszłość miasteczka, czytamy: *Żaneta: Może droga za masarnią. Nauczyciel: To była synagoga. DEMON, scenariusz ver 08/09/2014...*, s. 97.

<sup>17</sup> Oczywiście, użycie terminu „dybuk” w funkcji epistemicznej metafory uruchamia pytania o „gilgul” (wędrówkę dusz), o „maggida” (który według Scholema jest pozytywnym odpowiednikiem dybuka) czy o „ibbur” (zapłodnienie, ang. *impregnation*, tj. opętanie człowieka przez dobrą, życzliwą duszę), jednak wykorzystanie nawet na poziomie metafor tych pojęć znacznie przekroczyłoby ramy niniejszego artykułu, dlatego w tym miejscu sygnalizuję istotne możliwości interpretacyjne wynikające z zaproponowanej terminologii. Por. Y. Bilu, *Dybbuk and Maggid...*, s. 349-353.

<sup>18</sup> Więcej na temat dybuka można przeczytać m.in. w: J.H. Chajes, *Between Worlds. Dybbuks, Exorcists, and Early Modern Judaism*, Philadelphia 2011, s. 11-31.

<sup>19</sup> Por. B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 115.



przedstawione, z tym, co wydarzyło się naprawdę w Polsce, gdy Kaszpirowski, hipnotyzer i uzdrowiciel z byłego ZSRR, hipnotyzował w latach 90. XX w. Polaków, by ich leczyć (choć słowo „leczyć” w kontekście niniejszych rozważań brzmi wieloznacznie). Dybuk mówiący w jidysz nie może być zrozumiany przez nikogo, poza starym Żydem, bo przecież zbiorowość zrobiła wiele, aby ten język został wymazany z pamięci zbiorowej Polaków.

W czołówce filmu widzimy, jak spychacz (i koparko-ladowarka) przejeżdża o poranku pośród bloków dawnego PGR-u, a także po uliczkach – jak możemy się domyślać – sztetla, jakby w każdej chwili mógł wszystko zniszczyć niczym makietę. Spychacz jako znak nowoczesności jest jednocześnie narzędziem sankcjonującym zapomnianie, którego technologicznym ekwiwalentem jest destrukcja – zresztą w finałowych scenach filmu dom zostaje zburzony przy wykorzystaniu tej maszyny. W nocy zaś, gdy goście weselni szukają Piotra, ta sama przestrzeń staje się nasyconym wspomnieniami miejscem, sztetlem z bożnicą i mykwą. Film jest palimpsestem, podobnie jak przestrzenie, w których dzieje się akcja, podobnie jak Hana i jak Piotr, opętany przez jej ducha. Widz „opętany” przez fikcję niczym przez „dybuka” zaczyna dostrzegać przeszłość w terażniejszości. Pojemność odniesień pojęcia funkcjonującego jako metafora poznawcza, czyli właśnie palimpsestu<sup>20</sup>, jest ogromna, wszak konotuje dynamiczną, wielowarstwową, w tym intertekstualną, relację między różnymi porządkami znaczeniowymi. Noc w filmie *Demon* niczym ekran „eksponuje” niemal każdy detal dawnego sztetla z taką intensywnością, że niemożliwe wydaje się zbiorowe zapomnienie o żydowskiej przeszłości miasteczka.

Kluczowym pojęciem, którego używam w poniższych rozważaniach, jest pojęcie „przyłgnięcia”, „przylegania”. W tradycji żydowskiej „przyłgnięcie” – *dewekut* – jest rytuałem o podtekście seksualnym, a właściwie, jak podają Rachel Elior i za nią Katarzyna Kornacka-Sareło: [...] *jest to rytuał będący odwzorowaniem stosunku seksualnego między kobietą i mężczyzną. Kabalista – w ekstatycznym transie – łączy się z bóstwem tak ściśle, iż stają się „jednym ciałem”. Termin dewekut pochodzi od hebrajskiego rdzenia trójzgłoskowego d (7)-w (1)/b (2)-k (2), podobnie zresztą jak rzeczownik dybuk*<sup>21</sup>.

Wykorzystuję pojęcie „przyłgnięcia” na dwóch poziomach: figuratywnym, gdy piszę o zależnościach między przeszłością, fikcją i terażniejszością, oraz meta-fizycznym<sup>22</sup>, gdy piszę o oddziaływaniu filmowej Hany na protagonistę, a poprzez niego – na otoczenie. Porządki figuratywny i meta-fizyczny uwarunkowane są tą samą ontologią

<sup>20</sup> Ryszard Nycz, nawiązując m.in. do Genette’a, Huysseena i Dillon, wskazuje na różnorodność sposobów funkcjonowania palimpsestu jako „metafory epistemologicznej”, niekiedy też ontologicznej, m.in.: w dziele sztuki (literackim czy plastycznym), w ludzkiej psychice, historii czy przestrzeni chociażby miast. Por. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 57.

<sup>21</sup> R. Elior, *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej i folklorze*, przeł. K. Kornacka, Poznań–Gniezno 2014, s. 63 i nast., cyt. za: K. Kornacka-Sareło, *Wszystko Ty, tylko Ty, jeden Ty! Dybuk Szymona An-skiego jako dramat filozoficzny*, Poznań 2016, s. 71.

<sup>22</sup> Piszę z łącznikiem, aby podkreślić dwie stykające się ze sobą ontologie wynikające przecież ze spotkania demona z człowiekiem w filmie wyreżyserowanym przez Marcina Wronę. Te dwa poziomy są przedstawieniowo prawdopodobne albo po prostu uzasadnione z powodu wykorzystania konwencji horroru.

przemiany. Przeszłość, przylegając do terażniejszości w obszarze fikcji, przemienia się w tekst ze wszystkimi tego poznawczymi i komunikacyjnymi konsekwencjami. Hana, przylegając do Piotra, przemienia nie tylko jego, ale też świat, do którego on przybył. Przejście od przyłgnięcia demona do protagonisty – jako wyjątkowe zdarzenie, coś niespodziewanego, nieznanego, wydarzenie, które „zaskoczyło” Piotra i Żanetę, jej brata, właściwie najbliższe otoczenie społeczne, niszcząc możliwości integracji jednostki ze wspólnotą – do przyłgnięcia jako źródła nieodwracalnej zmiany podważającej fundamenty dotychczas istniejącego świata, jest przejściem o charakterze poznawczym. Wszak to symbolizowana przez postać Hany przeszłość przylega do symbolizowanej przez weselników i oczywiście Piotra terażniejszości. Fikcja umożliwia tego typu przejście. Ontologia przemiany oznacza, że to, co się wydarzyło, jak w opisanych powyżej przypadkach, nie może przestać działać na to, co jest, działać tragicznie, bo tego, co się wydarzyło, nie da się przecież uniknąć. Fikcja jako dwuwektorowy „tłumacz” (przeszłości na terażniejszość i terażniejszości na przeszłość) jest poznawczym filtrem, który w wielu przypadkach – zwłaszcza zaś wtedy, gdy brakuje krytycznego namysłu, umiejętności znalezienia alternatywnego źródła wiedzy, ale także gdy ktoś nie ma potrzeby podjęcia tematu trudnego lub podejmowane zagadnienie jest słabo zauważalne w przestrzeni publicznej – okazuje się źródłem i granicą pamięci, legalnym powielaczem jej kopiowanych obrazów.

W scenie filmowej, w której Hana przylega do Piotra, nie ma kabalisty ani rytuału, jest jednak silnie nacechowane seksualnym zbliżeniem wtargnięcie ducha zmarłej w protagonistę – skrzywdzona i zapomniana inność (Hana przybywa z zaświatów) przylgnęła do inności współczesnej (Piotra/Pytona, który przybył z Anglii). Marcin Wrona chciał uniwersalizować przekaz filmu, dlatego w polskiej wersji dzieła zamiast tytułu *Dybuk* zaproponował tytuł *Demon*<sup>23</sup>. Reżyser chciał również uniknąć jednoznacznych odniesień jego filmu do *Dybuka* Michała Waszyńskiego z 1937 r. opartego na dramacie *Na pograniczu światów*. *Dybuk* Szymona An-skiego, który po II wojnie światowej był wielokrotnie inscenizowany<sup>24</sup>. Inność w filmie obnaża lokalne tajemnice, a jednocześnie ich wpływ na życie ludzkie zyskuje wymiar uniwersalny.

Reżyser w moim przekonaniu celowo wprowadza elementy kina gatunku, tj. horroru, aby poprzez odpowiedni kontrast między postaciami, schematy narracyjne i kondensację emocji podkreślić intensywność zależności między pamięcią i niepamięcią, między wiedzą i niewiedzą, między którymi fikcja filmowa – mówiąc metaforycznie – ustala relacje. Kino gatunku przerysowuje fikcję, obnaża mechanizmy, które ją

<sup>23</sup> Scenariusz filmu powstał na motywach dramatu Piotra Rowickiego *Przyłgnięcie*. Por. P. Rowicki, *Przyłgnięcie*, [w:] *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, Warszawa 2015.

<sup>24</sup> D. Mazur, *Dybuk*, Poznań 2007, s. 10. Por. m.in. artykuły M. Leyko oraz K. Kornatowskiego opublikowane w: *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, red. M. Abramowicz, J. Ciechowicz, K. Kręglewska, Gdańsk 2017. Rosyjski oryginał dramatu An-skiego został odnaleziony w 2001 r., jego tytuł w opracowaniach naukowych po polsku przyjmuje różne wersje, choć w oryginale brzmi on następująco: *Меж двух миров (Дибук). Еврейская драматическая легенда в четырех действиях с прологом и эпилогом [Między dwóch mirow (Dibuk). Jewriejskaja dramaticzieskaja legiend w czetyriech diejstwijach s prologom i epilogom]*.



konstytuują, aby tym samym podważyć jej podstawy i przekierować uwagę widza na to, co pozafilmowe. Można tę hipotezę rozwinąć jeszcze śmieiej, twierdząc, że fikcja projektuje ramę poznawczą przeszłości w relacji do terażniejszości i terażniejszości w odniesieniu do przeszłości. Jesteśmy przesiąknięci fikcją do tego stopnia, że ma ona również wpływ na nasze teoretyczne rozważania<sup>25</sup>, a mówiąc jeszcze śmieiej: na naszą wiedzę o (i emocje w stosunku do) rzeczywistości, do której nawet czysto umownie fikcja się odnosi, jak w przypadku filmu *Demon* Marcina Wróny. Może nigdy wcześniej nie mieliśmy świadomości, ile nowej wiedzy, informacji – po prostu danych – przyswajamy każdego dnia, a jednocześnie, ile wiedzy i informacji – jeszcze wczoraj istotnych i ważnych – tracimy. Po prostu, co brzmi paradoksalnie, nie byliśmy świadomi, że jesteśmy świadkami zbiorowego i intensywnego zapomnienia, jak i związanych z tym narastającej obojętności i ignorancji. To wszystko brzmi może przesadnie, jednak twierdzę, że „nauczyliśmy” się po Heglu, na czym polega bycie świadomym podmiotem historii, dlatego też obecnie możemy nazywać siebie świadomymi podmiotami fikcji i fikcjonalizacji przeszłości; podobnie zresztą rzecz się ma z doświadczaniem terażniejszości. Tym bardziej że fikcja może więcej „zrobić” dla przeszłości i dla terażniejszości, niż się czyni oficjalnie w rzeczywistości tzw. realnej, w przestrzeni publicznej czy chociażby w ramach tzw. polityki historycznej. Dlatego proponuję myśleć o niektórych filmach<sup>26</sup>, a do nich zaliczam film Marcina Wróny, jako o formach apokryficznych<sup>27</sup>. Celowo używam pojęcia „formy apokryficznej”, aby wskazać, iż w ramach fikcji filmowej podejmowany jest temat, problem, który okazuje się nieobecny w przestrzeni publicznej lub ukrywany, albo traktowany jako niewygodny dla władzy, jakiejś zbiorowości. Historyczne konteksty określenia „forma apokryficzna” implikują odniesienia religijne, jednak zakładam, iż to pojęcie można przenieść na grunt pozareligijny, czyli na grunt refleksji dotyczącej treści ukrytych w terażniejszości, choć rzeczywistych, realnych w przeszłości. Tego typu treści zostają wydobyte poprzez formę apokryficzną nawet na poziomie symbolicznym, a jednocześnie ich przedstawienie może oddziaływać, a nawet reorganizować funkcjonowanie mikro- i makrospołeczności.

Fikcja jako dwuwektorowy „tłumacz”: przeszłości na terażniejszość i terażniejszości na przeszłość, funkcjonuje zatem jako poznawczy filtr. Widz doświadcza świata przedstawionego, częściowo w nim uczestnicząc, ale również wprowadzając pewne jego elementy do swojej codzienności. Fikcja służy pokazaniu, jak przeszłość, przylegając do

<sup>25</sup> Zdanie, do którego odnosi się ten przypis, jest parafrazą wypowiedzi zacytowanej przez Annę Łebkowską: *Jesteśmy tak głęboko zanurzeni w udawanie, że infekuje ono samo teoretyzowanie*. Oczywiście, sens tej wypowiedzi rozszerzyłem, wskazując na aspekty poznawcze i emocjonalne, uwzględniając przy tym perspektywę tak szczególnego filmu jak *Demon* w reż. M. Wróny. Por. A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 231.

<sup>26</sup> Wystarczy w tym miejscu wymienić dwa inne filmy fabularne, które w pewnym sensie podejmują, mimo odmiennych stylistyk i tematów, podobny problem: pokazać zapomniane i przemilczane, czyli *Pokłosie* w reż. W. Pasikowskiego, 2012 oraz *Ida* w reż. P. Pawlikowskiego, 2013.

<sup>27</sup> Pojęcie formy apokryficznej opracowaliśmy wraz z prof. Mikołajem Jazdonem w kontekście filmów krytycznie traktujących o religii chrześcijańskiej, choć wyraźnie zaznaczyliśmy w badaniach, iż nie utożsamiamy tego terminu z pojęciem apokryfu z powodów historycznych i genologicznych. Por. m.in. M. Starowieyski, *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2006.

teraźniejszości, podważa jej, wydawałoby się nienaruszalne, fundamenty<sup>28</sup>. W filmie *Wrony* przyłgnięcie Hany jako demona do Piotra powoduje rozpad wspólnoty: małżeństwo kończy się tajemniczym zniknięciem pana młodego, a całe wydarzenie, czyli wesele, ma zostać zgodnie z wolą ojca Żanety zapomniane. W kontekście niniejszych rozważań pojęcie przyłgnięcia nacechowane jest demonicznie<sup>29</sup>. Przeszłość staje się demonem teraźniejszości, gdy się o niej nie chce pamiętać lub się o niej nie pamięta, a powinno, bo związana jest z tragicznymi losami niezżyjących ludzi, którzy „upominają się” o swoje miejsce w historii żywych. Milczenie na temat żydowskiej historii, na temat losów konkretnych osób symbolizowanych w filmie *Demon przez Hanę* zostaje „zdekonspirowane” właśnie dlatego, że dybuk opanował ciało i umysł żyjącego. Film ten jako forma apokryficzna w pewnym sensie ostrzega, że przemilczana przeszłość i tak powróci, a im mniej będzie się przygotowanym do tego momentu, tym większe będzie „spustoszenie”, gdyż zmarły zacznie przemawiać w języku, który z mozołem, ale jednak przebije się do żyjących, obnażając nie tylko ich ignorancję, ale również domagając się od nich sprawiedliwości. Polacy nie byli przygotowani na poznanie przeszłości w innej wersji niż ta, która była albo przyswajalna, albo zapośredniczona politycznie, stąd też niemal za każdym razem, gdy przeszłość przylegała do teraźniejszości, społeczeństwo natychmiast dzieliło się na swoich i obcych, na patriotów i wrogów itd.: po prostu nie wiedziało, jak ma się zachować, więc bazowało na opiniach tych, których uznawano za autorytety albo zwyczajnie za „przewodników” (w zależności od sytuacji mogli to być ci, którzy coś widzieli i słyszeli, albo ci, którzy coś badali, albo znali kogoś, kto coś widział i słyszał lub badał, w zależności od potrzeb poznawczych zmieniał się przecież zakres tolerancji przyswajanej wiedzy), a „oponentów” stygmatyzowało. Szybko się okazało, że wiele „zapomniano”, dlatego mnóstwo można wymieniać przykładów „spustoszenia” wywołanego przez „powracających” zmarłych, a właściwie pomordowanych, do świata żywych, wystarczy przywołać chociażby książkę Jana Tomasza Grossa zatytułowaną *Sąsiedzi*<sup>30</sup>. Film *Marcina Wrony* również w tym kontekście jest poznawczo potrzebny.

<sup>28</sup> Por. A. Łebkowska, *Między teoriami...*, s. 235.

<sup>29</sup> Słowo „demonicznie” jest w tym kontekście nacechowane metaforycznie, nie oznacza złych sił, tylko transcendentny porządek, który, na zasadzie ontologicznej transformacji, wpływa na współczesność.

<sup>30</sup> Inna sprawa, o której w tym miejscu nie piszę szerzej, dotyczy problemu podjętego przez Pawła Dobrosielskiego, który twierdzi, do pewnego stopnia zasadnie, że to właśnie nazwisko autora „*Sąsiadów*”, a nie sam temat, gwarantuje, że debata o pamięci zbiorowej rozgorzeje na powrót. Wielu publicystów oraz uczonych również zaczęło dzielić społeczeństwo na swoich i obcych, wskazując często, że Gross na pewno nie należy do „swoich”, skoro tak, a nie inaczej, czyli krytycznie, wypowiadał się na temat relacji między Polakami i Żydami. Por. P. Dobrosielski, *Problem kategoryzowania w polskim dyskursie holokaustowym na przykładzie recepcji pisma Jana Tomasza Grossa*, [w:] *Znakowe wartości kultury*, red. Z. Kloch, Ł. Grützmacher, M. Kaźmierczak, Warszawa 2014, s. 213.

## FOTOGRAFIA

W badaniach filmoznawczych odnoszących się do fikcji, przy całej różnorodności metodologicznej i teoretycznej związanej z tym pojęciem, podkreśla się, że to właśnie horror intensywnie eksploatuje fikcję, aby przy wykorzystaniu poetyki gatunku uzasadnić wprowadzenie nieprawdopodobieństwa w to, co realne lub przynajmniej wyobrażalne. To istotna informacja w kontekście niniejszych rozważań na temat wprowadzenia demona-kobiety, dybuka, na wesele. Przeszłość wpisana w fikcję jest od niej uzależniona: istniejąc w niej, staje się jej częścią, ale jest też modelowana przez mechanizmy i prawa właściwe dla fikcji w odpowiednich poznawczo i treściowo proporcjach; analogicznie można w tym kontekście pisać o terażniejszości. To wpływ fikcji na przeszłość uruchamia działania służące przekształcaniu faktu w tekst, zdarzenia w znak czy w symbol, ale jednocześnie uzasadnia wprowadzanie do tego, co realne – odniesień wykreowanych. To dlatego rezerwuarem wiedzy o przeszłości stają się obrazy zapamiętane np. z filmów<sup>31</sup> i przetworzone w wyobraźni widza jako obrazy warunkujące myślenie i mówienie o tym, co minione, a więc już z tego powodu po prostu prawdopodobne. Brzmi to paradoksalnie, ale właściwie wciąż jesteśmy świadkami, jak w pantekstualnej rzeczywistości transmedialnej coraz bardziej komplikują się relacje między tym, co wyobrażane i dlatego znane, a tym, co znane, bo wykreowane, przy czym wykreować można pamiętanie (różne jego strategie) i zapominanie.

Pojawienie się Hany jako demona na weselu dezintegruje wspólnotę zupełnie nieprzygotowaną na przyjęcie prawdy o przeszłości lub na jej odsłonięcie. Złożone i prze-filtrowane przez fikcję filmową relacje między przeszłością i terażniejszością najlepiej obrazuje w finałowych scenach filmu fotografia leżąca pośród gruzów zniszczonego przez spychacz budynku. Zdjęcie przedstawia Hanę i Piotra jako parę młodą pośród żydowskich weselników, a wśród nich również reżysera filmu. Postaci przedstawione na fotografii pokazują widzowi, że został wprowadzony w obszar fikcji (złożone ontologicznie i historycznie relacje między Haną a jej „oblubieńcem” Piotrem, rozpoznawalna twarz reżysera zanurzonego w świat przedstawiony filmu), odsłaniając wielowarstwowe, zapośredniczone w niej zależności między terażniejszością (i tą filmową, mąż Hany, który ludzako przypomina Piotra, i tą pozafilmową – reżyser biorący w nawias swą ontologiczną jednoznaczność) i przeszłością (i tą filmową obrazowaną m.in. przez Hanę, i tą pozafilmową, której film jest figurą). Jednocześnie wprowadzona do obszaru fikcji rzeczywista postać reżysera służy obnażeniu mechanizmów konstruujących fikcję, wskazując tym samym, że losy Hany i Piotra są metaforą poznawczą kierującą widza od fikcji do tego, co rzeczywiste, w sensie pozafilmowe, a więc jeszcze bardziej skomplikowane. W tym kontekście poetyka horroru, nieuporczywa, jeśli chodzi o wykorzystanie środków stylistycznych, potęguje wrażenie fikcji w oglądanym obrazie, aby tym

<sup>31</sup> Szczególnym przykładem takiej sytuacji są filmy o Zagładzie Żydów europejskich dające nieuzasadnione i w tym sensie również niezasłużone pocieszenie (ang. *undeserved consolation*). Por. T. Cole, *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold*, New York 2000; D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 159.

bardziej widz mógł dostrzec złożone i skomplikowane zależności między pozafilmową przeszłością i pozafilmową terażniejszością<sup>32</sup>.

Obcowanie z fikcją polega na oglądaniu filmu (oczywiście w kontekście niniejszych rozważań zawężam perspektywę), na uczestniczeniu tym samym w widowisku, w którym perspektywa widza przekracza logo- i okulocentryczny horyzont ludycznie określonych oczekiwań. Kiedy widz śledzi losy bohaterów filmu *Demon*, to dostrzega, że lokalna społeczność ukrywa powszechnie znane „tajemnice”. Milczy o nich, udaje, że o niczym nie wie, lub po prostu nie wie i nie zamierza się niczego nowego dowiedzieć, czyli, w zdroworoządkowym przekonaniu, wiedza inna niż praktyczna w sensie doraźnym nie jest ani akceptowana, ani przyswajana. W myśleniu potocznym istnieje pewien mechanizm neutralizujący potrzebę docierania do źródeł i gromadzenia wiedzy, która mogłaby powodować zwiększenie lub przynajmniej zaistnienie potencjału poznawczego u dowolnej osoby. Duch zmarłej Hany jako byt metafizyczny obnaża fatalizm wynikający z konfrontacji wiedzy o przeszłości (symbolizowany przez demona kobiety) ze współczesnością, której perspektywa zogniskowana jest na doświadczeniu tego, co tymczasowe, bieżące. Stąd też, tak sugestywna w filmie, wzmacniana licznymi scenami rodzajowymi, potrzeba zabawy wśród weselników – przecież nawet w języku potocznym mówi się, że warto się zabawić, aby się zapomnieć<sup>33</sup> – przy czym to „zapomnienie” staje się ambiwalentnym stanem. Ambiwalencja wpisana jest poprzez miejsce, czyli stodołę, w całą sytuację zabawy weselnej – wszak oczywista jest tragiczna funkcja stodoły będącej jednym z symboli zagłady Żydów europejskich oraz symbolem relacji żydowsko-polskich.

Przeszłość przylegającą do terażniejszości, do której przybliży nas *Demon* Marcina Wróny, można opisać, badając mechanizmy rządzące fikcją w tym filmie, ze szczególnym uwzględnieniem tych wszystkich elementów, które w zestawieniu z rzeczywistością są jakimś od niej odstępstwem (ang. *deviation*), czyli nie zdarzają się w tzw. prawdziwym świecie<sup>34</sup>. To dlatego widz, podobnie jak protagonista, dostrzega postać nieżyjącej Hany, której nie widzą np. biesiadnicy. To dlatego moment przyłgnięcia demona do Piotra jest zobrazowany w konwencji horroru. Te podstawowe odstępstwa od rzeczywistości służą w moim przekonaniu artystycznie umotywowanej krytyce tego, co pozafilmowe. Fikcja filmowa jako forma apokryficzna mówi o tej prawdzie w rzeczywistości, którą trudno dostrzec, gdyż między przeszłością i terażniejszością wprowadzono wiele zasłon. Nawet pytanie o prawdę inną niż „prawda” (może być doraźna, politycznie wygodna) konstituująca tożsamość wspólnoty wydaje się niepotrzebne. Fikcja w tym

<sup>32</sup> Uwagi na temat mechanizmu wciągania w grę i jednocześnie ujawniania jej granic są rezultatem inspiracji, które zaczerpnąłem z uwag Anny Łebkowskiej odnoszącej się do teorii Kendalla Waltona. Por. A. Łebkowska, *Między teoriami...*, s. 240.

<sup>33</sup> Nastawienie weselników będących figurami współczesnych postaw ludzkich odzwierciedla do pewnego stopnia tendencję widoczną w kulturze masowej, w której myślenie i mówienie potoczne są nadrzędnymi ramami poznawczymi (jest to hipoteza badawcza, którą wciąż rozwijam), a mianowicie to, iż człowiek, który się nie bawi – nie żyje. Por. Z. Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*, Wrocław 2006, s. 29-31.

<sup>34</sup> F. Zipfel, *Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality*, [w:] *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, red. M.-L. Ryan, J.-N. Thon, Lincoln 2014, s. 105.

kontekście staje się ramą modelującą re-konstrukcję, a więc przyleganie terażniejszości do przeszłości właśnie dlatego, że wydobywa z szaty różnych figur stylistycznych i obrazów to, co ukryte. Nie traktuję przy tym fikcji jako nieprawdy, co oczywiste, lecz jako syntagmatycznie przyległą poznawczą alternatywę dla rzeczywistości pozafilmowej (a więc niejedyną). Przyłgnięcie w tym rozumieniu pełni istotne funkcje poznawcze, stając się metaforycznie nacechowaną instrukcją obsługi (post)pamięci i niepamięci. Przyłgnięcie przeszłości do terażniejszości komplikuje i tak już złożone zależności między tym, co jest przedstawione w filmie, a tym, co z tego jest w stanie zrozumieć widz i jednocześnie – na tej podstawie – rozwinąć w formie pytań, dociekań, wątpliwości przekraczających modelującą ramę kadru filmowego. Czy jest on w ogóle w stanie tak sformułować pierwsze pytanie pozafilmowe, by znajdując odpowiedź na nie, dociekać prawdy innej niż prawda wpisana w dramat meta-fizyczny zobrazowany w filmie?

Napisałem powyżej o istotnych funkcjach poznawczych: przeszłość, która przylega do terażniejszości w fikcji filmowej, umożliwia formułowanie pytań o prawdy dotyczące nie tylko świata przedstawionego. Jako widz pytam o losy Hany, ale też rozumiem, że jest ona synekdochą historii, która nie wydarzyła się identycznie, literalnie jak w *Demonie*, lecz została przedstawiona w sposób wielce prawdopodobny, co pozwala każdej osobie zainteresowanej filmem tę historię sobie wyobrazić: bo przecież byli Żydzi i ktoś ich mordował, ktoś bezcześcił ich domy i groby; bo ktoś o nich nie pamięta, bo nie może, nie chce, ale też nie umie. Krytycy zarzucali Wronie, że podjął się zbyt skomplikowanego tematu<sup>35</sup>, jakby nie chcieli dostrzec, że *Demon* to film o tym, jak przeszłość „upomina się” o swoje miejsce w terażniejszości; o tym, jak zbezczeszczona i zapomniana śmierć obnaża fasadowość wspólnoty udającej, że można żyć bez wiedzy o tym, co minione, a jednak niepodważalne; o tym, że fikcja przywraca potrzebę pamięci lub przynajmniej może prowokować do stawiania pytań o prawdę pozafilmową.

## ŚWIĘTA GRA

Piotr w trakcie wesela coraz częściej traci kontakt z Żanetą, jej bratem, Jasnym, który jest jego przyjacielem, wreszcie z weselnikami. To Hana wypełnia spojrzenie, ciało i mowę Piotra. Żaneta i jej brat zauważają zmianę w zachowaniu mężczyzny; mówią o niej, reagują na nią, choć nie znają jej przyczyny. Pierwszą reakcją Żanety na to, co się dzieje z jej mężem, jest powstrzymanie krwotoku z jego nosa – jakby demon potrzebował tej krwi, aby przedostać się z krainy zmarłych do świata żyjących, jakby potrzebował krwi będącej

<sup>35</sup> Na przykład Tadeusz Sobolewski twierdzi, że Marcin Wrona upraszcza, aby za wszelką cenę znaleźć symbol, dlatego: *Żydzi są tu sprowadzani do folklorystycznych postaci jak w wiejskich wyobrażeniach czy z przedwojennego kina. [...] Demon uchodzi za film o pustce po Żydach i o lęku przed nimi, o duchu niewiedzącym pożydowski dom. Jednak w roku 2015 brzmi to trochę banalnie i anachronicznie. Ten anachronizm czuje się na przykład w wypowiedziach wiejskiego nauczyciela, ocalałego Żyda, który zna jidysz i na weselu wspomina przedwojenne czasy. Jeżeli to się dzieje współcześnie, nauczyciel musiałby mieć ze 100 lat. Ale autor filmu nie dba o takie szczegóły, za wszelką cenę szuka symbolu.* Por. T. Sobolewski, *Festiwal Filmowy w Gdyni: „Życie nie umierać”, „Noc Walpurgi” i „Demon”, czyli pułapka wielkiego tematu*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 18 IX, [online] <https://wyborcza.pl/1,75410,18845504,festiwal-filmowy-w-gdyni-zyc-nie-umierac-noc-walpurgi.html>, 25 II 2021.

medium życia. Protagonista krwawi coraz częściej, nawet w trakcie zbliżenia intymnego. Eros podszyty jest śmiercią: krew Piotra to krew ofiarnicza. Duch, a właściwie demon, bo duch opanował osobę Piotra/Pytona (ta podwójność imion konotuje odniesienia biblijne – skały, opoki i węża-kusiciela-złego, a także podkreśla złożoną naturę protagonisty – w tym jego gotowość na zmianę, naturę ontologicznie otwartą, wszak już przeżył metamorfozę), nie po raz pierwszy przybywa w polskiej kulturze na wesele, które jest przecież otwartym na przewartościowania obowiązujących systemów aksjologicznych i zachowań wydarzeniem, w którym uczestniczą postaci jako synekdochy różnorodnych postaw społecznych, kulturowych czy religijnych. Szczególne jednak w kontekście tego filmu i czasów, w których powstał, jest to, że na wesele przybywa duch żydowskiej dziewczyny. W tym miejscu warto nadmienić, że negatywne konotacje słowa „demon” w perspektywie poetyki horroru stanowią kontrast dla ducha Hany – pięknej młodej kobiety. Straszna jest więc nie sama postać demona, ale to, co się dzieje z opanowanym przez niego (a właściwie w tym filmie: przez nią) człowiekiem i konsekwencjami dla otoczenia. Zakładam, że reżyser wykorzystuje ten kontrast, aby przekonać widza, że problem przedstawiony w poetyce horroru nie wyczerpuje się w schemacie tego gatunku filmowego, lecz odsyła do porządku poznawczego, w którym w istotnym konflikcie jest stereotyp (piękna żydowska dziewczyna, choć oczywiście z fabuły filmu dowiadujemy się, że jest to duch konkretnej osoby) z archetypem kobiety-śmierci<sup>36</sup>. Ten konflikt jest jednym z problemów wpisanych w relacje polsko-żydowskie: niepamięć o Żydach wynika w dużej mierze z niechęci do własnych skrywanych tajemnic z przeszłości, a wiedza o sobie mieści się w tym, co terazniejsze. Potencjalne nawet myśli odnoszące się do Żydów są zagłuszane przez weselników muzyką i zabawą. Tożsamość mieszkańców miasteczka konstruowana jest na podstawie tego, co bieżące, np. w odniesieniu do dziedziczenia majątku, do sukcesu – ojciec Żanety, przedstawiając się Piotrowi, mówi, pokazując na swój biznes: *to jest moje Eldorado*. Wesele odbywa się w starej stodole, miejscu-znaku silnie nacechowanym historycznie, podobnie jak piwnica, w której ukrywa się i chroni przed weselnikami opętany przez Hanę Piotr.

Na początku wesela przemawia do gości stary nauczyciel Szymon Wentz, Żyd, który wie, że przemawia do ludzi pełnych uprzedzeń i stereotypów, dlatego autoironicznie trawestuje stereotyp Żyda liczącego pieniądze, chce jednak powiedzieć coś ważnego o przeszłości. Gdy zaczyna mówić o żydowskich łzach z przeszłości, zostaje zagłuszony przez niecierpliwych weselników. Wesele w swoim symbolicznym i semiotycznym potencjale jest przecież wirowaniem znaczeń, porządków czasowych i hierarchii wartości, więc (post)pamięć o Żydach, którzy kiedyś żyli w okolicy, oraz o – najprawdopodobniej

<sup>36</sup> K.S. Guthke pisze: *And the closer the century draws to its end, the greater the fascination of the fusion of love and death, and woman and death, in art and literature. The two most characteristic expressions of this fascination, the angel of death and the seductress of femme fatale, are not quite as unrelated as they may first appear. With the man killing, water-nymphs, vampires, Undines, Loreleis, Liliths, Sirens, Chimeras, Gorgons, Amazons, and Sphinxes – mythological form that Death as belle dame sans merci will sometimes take – the angel of death, more often than not, will share her feminine beauty and erotic appeal or even her „demonization”.* K.S. Guthke, *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge–New York 1999, s. 187.



żydowskich – pierwszych właścicielach posesji odkupionej przez dziadka Żanety, po którym ona dziedziczy majątek, okazuje się nieciekawa, nieważna, ale też zbyt trudna dla usposobionych ludycznie biesiadników<sup>37</sup>. Szymon Wentz kończy mowę nawiązaniem do filozofii Arystotelesa: nie ma wspólnoty bez pamięci.

Widz jako uczestnik widowiska nie bierze w nim udziału bezpośrednio. W scenie, w której Piotr tańczy, a właściwie to Hana porusza jego ciałem jak marionetką, świadkami zdarzenia są weselnicy, których jako widzowie nie możemy przekonać o tym, że pan młody jest opętany przez demona-kobietę. Scena, którą mam na myśli, właściwie nie przedstawia tańca Piotra, tylko próbę przedostania się zmarłej przez jego ciało do świata żywych ludzi. Można tę scenę potraktować w kategoriach przez wielu badaczy uznanych za przebrzmiałe, tj. „świętej gry” (oczywiście dostosowując to pojęcie wprowadzone przez Gerardusa van der Leeuwa w 1963 r. w książce *Sacred and Profane Beauty* do proponowanej w tym artykule interpretacji)<sup>38</sup>, w której człowiek mierzy się z *sacrum* w ontologicznym agonie: ruch – kontrruch, podmiot – przedmiot, materialne – duchowe, przeszłe – teraźniejsze, życie – śmierć, metafizyczne w fikcji z realnym w fikcji. Agon ten dla weselników oglądających specyficzny taniec jest zapewne przejawem choroby, szaleństwa, zresztą w różnych systemach demonologicznych opętanie obrazowano i wyobrażano sobie jako intensywne, targające ciałem konwulsje<sup>39</sup>. Dla Piotra jest to doświadczenie własnego ciała i siebie jako obcego w sobie, Żaneta zapewne zdaje sobie sprawę, że jej mąż przestaje należeć do niej. Każda z reakcji i postaw obrazuje odmienne nastawienie do sytuacji. Proponuję jednak, aby tę scenę potraktować figuratywnie, dostrzegając w niej obraz przeszłości szamoczącej się w ciele symbolizującym współczesność. Przeszłość, która chce się wydostać na powierzchnię teraźniejszości, chce być zobaczona, ujrzana, zrozumiana – upodmiotowiona (sic!). Hana jako synekdocha żydowskiej społeczności przemawia w jidysz, jakby przeszłość przylegająca do teraźniejszości szukała medium przejścia do tego, co współczesne, do ukochanego poprzez ciało i oczywiście poprzez język, wszak stary nauczyciel ją rozumie, nie dziwi się również istnieniu ducha. Jej przyłgnięcie jest tak silne, że ani lekarz, ani ksiądz nie mogą tego zespolenia demona-kobiety z Piotrem rozerwać – ani za pomocą nowoczesnej medycyny, ani przy wykorzystaniu uznanych przez tradycję formuł.

Przemija pokolenie ludzi symbolizowanych przez Szymona Wentza, niczym znikający w tragedii greckiej chór, który komentując zdarzenia, pomaga w ich zrozumieniu. Przeszłość wciąż zasypywana piachem, milczeniem coraz trudniej daje się zrozumieć. Przeszłość mówi w jidysz, w języku, który jest znany nielicznym. Przeszłość przylega do teraźniejszości poprzez fikcję, której medium staje się forma apokryficzna. Film traktuje

<sup>37</sup> M.J. Szatkowska pisze: *Nikt nie chce mówić o sąsiadach sprzed lat. Zostali zepchnięci w niepamięć, jak w Pokłosiu Władysława Pasikowskiego, Sekrecie Przemysława Wójcieszka, obrazie Z daleka widok jest piękny Wilhelma Sasnala, Idzie Pawła Pawlikowskiego*. M.J. Szatkowska, *Dybuk nie chce odejść. Demon (2015) Marcina Wróny*, [online], <http://edukacjafilmowa.pl/demon-2015-2/>, 12 X 2020.

<sup>38</sup> L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 2020, s. 48.

<sup>39</sup> A.M. di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 16.

o tym, co w przestrzeni publicznej ukryte, *apokryfos*, a skrywana jest nie tyle prawda o Hanie, co prawda o osobach, których Hana jest figurą. Nawet tak wrażliwa postać w filmie jak Żaneta nie ma wiedzy na temat żydowskiej przeszłości miasteczka i ludzi, którzy w nim żyli, skoro chłonie opowieści przekazywane jej przez Szymona Wentza. Aby więc zwrócić uwagę na przeszłość faktyczną, należy wysłuchać przeszłości, która przemawia w terażniejszości, która chce się wydostać z tego, czym jest współczesność. Traktuję formę apokryficzną jako formę remediacyjną, jako metaforę poznawczą służącą pokazaniu tego, o czym wielu chciałoby milczeć. Forma apokryficzna oznacza, że sposób mówienia i myślenia o tym, co wymaga uzupełnienia, o tym, co musi zostać odsłonięte, bo jest ukryte, w filmie jako w medium znajduje swoje istotne poznawczo rozszerzenie. Fikcja jest w tym kontekście ramą epistemiczną umożliwiającą dotarcie do przeszłości pozafilmowej oraz terażniejszości pozafilmowej poprzez przeszłość i terażniejszość faktyczną. Jest to perspektywa szczególnie ważna w dobie pantekstualnie obecnych w codzienności mediów, ogromu przekazów i proliferacji myślenia potocznego jako dominującej formy „racjonalności”, która konstytuuje różnorodne dyskursy w życiu publicznym.

Używam pojęcia formy apokryficzej, aby wskazać na istnienie wciąż żywej tradycji apokryficzej w kulturze współczesnej, w tym w literaturze, w malarstwie, ale również w filmie. Używam tego pojęcia, aby podkreślić, że muszą być spełnione pewne warunki, aby dany przekaz, a więc również film, mógł funkcjonować jako tego typu medium transmisji odsłaniające to, co ukryte oraz co musi zaistnieć, aby dopowiedzieć przemilczenia w (post) pamięci i powstrzymać zapomnianie. Forma apokryficzna bez względu na dominującą stylistykę wskazuje na konieczność uruchomienia głębszego porządku odniesień, na konieczność przewartościowania fikcji w kulturze. Forma apokryficzna jest formą kompromisu – skoro coraz więcej przekazów wykreowanych w mediach tradycyjnych i cyfrowych wypełnia wiedzę i wyobraźnię współczesnego człowieka, tym bardziej potrzeba poznania rzeczywistości pozafilmowej (a szerzej: pozamedialnej) musi wynikać ze zrozumienia emancypacyjnego poznawczego potencjału fikcji. Forma apokryficzna daje możliwość poznania treści, zaczynając jednak od tego, co fikcjonalne, a co odpowiednio i krytycznie przetworzone prowadzić może do poznania tego, co faktyczne, w sensie pozafilmowe. Zakładam, że forma apokryficzna jest przepisywaniem od nowa doświadczeń i wyobrażeń o przeszłości i o jej przyleganiu do terażniejszości, które są skrywane (sic!), pomijane, zapomniane, bagatelizowane na co dzień. Pragnę jednoznacznie stwierdzić, że forma apokryficzna jest działaniem na znakach, symbolach i dyskursach zapośredniczonych medialnie co do funkcji, lecz nie co do genologii i typologii, a zatem forma apokryficzna to przeszłość przylegająca do terażniejszości w czynnym tworzeniu tego, co może, lecz nie musi uruchamiać i rozszerzać porządek poznania oraz rozumienia.

## ZAKOŃCZENIE

Film jako forma apokryficzna pokazuje, że przeszłość, która przylega do fikcji, pozwala wciąż odsłaniać w obrazie ruchomym to, co jest ukryte w rzeczywistości społecznej,

w której duchy zmarłych i pomordowanych Żydów, choć nie są upamiętniane i uczczone, to wciąż na nowo są zapominane i upokarzane. Pozornie więc trwa wspólnota, która stara się „zalegalizować” przeszłość na podstawie przemilczeń, niedopowiedzeń czy okazywanego przez gości weselnych wobec starego Żyda braku cierpliwości. Ojciec Żanety już po weselu, które stało się antyweselom – formą pośrednią między rytuałem pogrzebowym (wszak miejsce, w którym miała się odbyć uroczystość, było usytuowane niemal na grobach) a zabawą ku czci pary młodej – podszedł do mikrofonu i przemówił do nielicznych, półprzytomnych gości, mówiąc: *Wesela nie było, nas nie było. Adin, dwa, tri...* Zaczął, niczym Kaszpirowski, hipnotyzować ludzi, aby wprowadzić ich w stan zbiorowej amnezji, rozległej jak rozległy może być zawał serca, i w stan przewlekłej obojętności jak przewlekła może być choroba. Oczywiście – bogaty starzec, a przy tym teść Piotra – uosabia cechy męskości hegemonicznej, nieznoszącej sprzeciwu i kontestacji. *Demon* jako forma apokryficzna pokazuje, jak fikcja jako „dybuk” atakuje pozory, z których składa się współczesność obojętna na lzy przeszłości. Bo weselnicy są tylko pozorną wspólnotą, którą rozbija pojawienie się kobiety-demon. „Wspólnota bez pamięci nie przetrwa” – mówił stary nauczyciel. Można więc zapytać, co łączy ludzi odartych z wiedzy o przeszłości. Udawanie? Pozory?

Przeszłość, przylegając do teraźniejszości w obszarze fikcji, wciąż szuka dla siebie sposobu, aby być pamiętana. Przyleganie ma w sobie potencjał erotyczny, wszak przeszłość może się zespolić z teraźniejszością, która staje się w ten sposób teorią (post)pamięci zapewne po to, aby wciąż w tym, co film jako forma apokryficzna przedstawia, poszukiwać odniesień do tego, o czym chce się milczeć w rzeczywistości pozafilmowej lub o czym się nawet nie wie, że nie jest pamiętane i jest przemilczane.

## BIBLIOGRAFIA

- Bilu Y., *Dybbuk and Maggid: Two Cultural Patterns of Altered Consciousness in Judaism*, „Association For Jewish Studies Review” 1996, vol. 21, nr 2.
- Chajes J.H., *Between Worlds. Dybbuks, Exorcists, and Early Modern Judaism*, Philadelphia 2011.
- Cole T., *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold*, New York 2000.
- Demon*, reż. M. Wrona, 2015.
- DEMON, scenariusz ver 08/09/2014. WERSJA REALIZACYJNA (korekty po zatwierdzeniu obiektów)*, Marcin Wrona, Paweł Masłona, współpraca Kinga Krzemińska, na motywach „Przyłgnięcia” Piotra Rowickiego, [online] <http://cybra.p.lodz.pl/dlibra/publication/20434/edition/17267/content>.
- Dobrosielski P., *Problem kategoryzowania w polskim dyskursie holokaustowym na przykładzie recepcji pisma Jana Tomasza Grossa*, [w:] *Znakowe wartości kultury*, red. Z. Kloch, Ł. Grütz-macher, M. Kaźmierczak, Warszawa 2014.
- Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, red. M. Abramowicz, J. Ciechowicz, K. Kręglewska, Gdańsk 2017.

- Elior R., *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej i folklorze*, przeł. K. Kornacka, Poznań-Gniezno 2014.
- Geertz C., *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wol-ska, Kraków 2005.
- Gleick J., *The Information. A History, a Theory, a Flood*, London 2011.
- Guthke K.S., *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge–New York 1999.
- Ida*, reż. P. Pawlikowski, 2013.
- Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London 1992.
- Kaźmierczak M., *Auschwitz w Internecie. Przedstawienia Holokaustu w kulturze popularnej*, Po-znań 2012.
- Kaźmierczak M., *Facebook jako zasób semiotyczny codzienności: relacje żydowsko-palestyńskie w znakach*, [w:] *Semiotyczne wymiary codzienności*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Poznań 2018.
- Kaźmierczak M., *Hipertekst jako medium postpamięci. Uwagi na przykładzie wpisów dotyczą-cych Holokaustu na stronach serwisu twitter.com*, „Politeja” 2015, nr 3(35), <https://doi.org/10.12797/Politeja.12.2015.35.06>.
- Kersten K., *Polacy – Żydzi – Komunizm. Anatomia półprawd 1939–68*, Warszawa 1992.
- Kloch Z., *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*, Wrocław 2006.
- Kolankiewicz L., *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 2020.
- Kornacka-Sareło K., *Wszystko Ty, tylko Ty, jeden Ty! Dybuk Szymona An-skiego jako dramat filozoficzny*, Poznań 2016.
- LaCapra D., *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
- Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
- Lévy P., *Collective Intelligence. Mankind's Emerging World in Cyberspace*, przeł. z jęz. franc. R. Bononno, Cambridge 1997.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Mazur D., *Dybuk*, Poznań 2007.
- Nola di A.M., *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a zło-wrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przeł. I. Kania, Kraków 2004.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Pokłosie*, reż. W. Pasikowski, 2012.
- Rowicki P., *Przylgnięcie*, [w:] *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, Warszawa 2015.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004.
- Sobolewski T., *Festiwal Filmowy w Gdyni: „Żyć nie umierać”, „Noc Walpurgi” i „Demon”, czy-li pułapka wielkiego tematu*, „Gazeta Wyborcza” 2015, 18 IX, [online] <https://wyborcza.pl/1,75410,18845504,festiwal-filmowy-w-gdyni-zyc-nie-umierac-noc-walpurgi.html>.
- Starowiejski M., *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2006.
- Szatkowska M.J., *Dybuk nie chce odejść. Demon (2015) Marcina Wrony*, [online], <http://edukacjafilmowa.pl/demon-2015-2/>.

„Trybuna Ludu” (1967), sygn. 4001467.

Wallace P., *Psychologia Internetu*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2004.

White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

Zalewski A., *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (1)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2013, nr 10.

Zalewski A., *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (2)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2014, nr 11, <http://dx.doi.org/10.16926/fil.2014.11.03>.

Zipfel F., *Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality*, [w:] *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, red. M.-L. Ryan, J.-N. Thon, Lincoln 2014.

---

**Marek KAŹMIERCZAK** – profesor zatrudniony w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Zajmuje się badaniem zależności między myśleniem potocznym a kulturą masową, ze szczególnym uwzględnieniem kina współczesnego, literatury popularnej oraz treści funkcjonujących w social mediach. Wydał pierwsze w Polsce kompleksowe opracowanie dotyczące przedstawień Zagłady Żydów europejskich w kulturze popularnej: *Auschwitz w Internecie. Przedstawienia Holokaustu w kulturze popularnej* (2012).