

## Pamięć (za)chowana w ciele. Prześnione powroty w *Pogrzebie kartofla*


Klaudia WĘGRZYN

### Streszczenie

Jan Jakub Kolski, tworząc po 1989 roku *Pogrzeb kartofla*, opowiedział pełnometrażową historię o głęboko problematycznych losach powojennej polskiej wsi. Film rekonstruuje losy nie-Żyda powracającego do domu po pobycie w obozie koncentracyjnym odsyłając biograficznie do dziadka Kolskiego; dlatego też w narracji reżysera losy rodzinne i historyczne wytwarzają wizualne powidoki oraz sprowadzają się *de facto* do chthonicznej cielesności, dającej upust powracającemu, niechcianemu i naznaczonemu doświadczeniu. Ciało poobozowe, poddane reżimowi wykluczenia, strachu oraz wstępu, staje się wstęgą Möbiusa, której polskie społeczeństwo nie może rozwiązać, lecz jedynie zakopać pod ziemią niepamięci.

**SŁOWA KLUCZOWE:** *Pogrzeb kartofla*, *Żydzi*, *pamięć*, *świadczenie*, *prześniona rewolucja*

**KLAUDIA WĘGRZYN** – kulturoznawczyni, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W szczególności bada i publikuje na temat sztuki Zdzisława Beksińskiego; w ogóle zajmuje się pamięcią, cielesnością, autokreacją, wizualnością, filmem oraz serialem.

 <https://orcid.org/0000-0002-2891-5590>

**E-MAIL:** [klaudia.k.wegrzyn@gmail.com](mailto:klaudia.k.wegrzyn@gmail.com)

## 1. Z ducha autobiografii

Charakterystyczne kinematograficzne uniwersum Jana Jakuba Kolskiego określa się *Jańciolandem* – „miejscem osobnym i niezwykłym, trochę strasznym i tajemniczym, trochę zaś śmiesznym i infantylnym, ale zawsze poszukiwanym i droгим” (Stachówna 1998, 23–26). Kino Kolskiego, w ogólnym odbiorze, od dekad wytwarza światy sielankowe i utopijne, często autobiografizujące – paradoksalnie jednak ostatecznie zawierające w sobie uniwersalne morały. Bezpośrednia biograficzność i rozpoznawalny modus autorski *cyklu popielawskiego* (Zajdel 2017, 183) sprawiają, że bardzo często filmy te określa się jako „klucze, które stanowią podstawę reinterpretacji pozostałych dzieł wybranego twórcy” (Podsiadło 2013, 91). W przypadku Kolskiego najczęściej wybieranym filmem kluczem jest *Historia kina w Popielawach*, „za sprawą tego filmu nastąpiło silniejsze uhistorycznienie usytuowanej w Popielawach »kolszczyzny«” (Podsiadło 2013, 92). Filmy Kolskiego, według Grażyny Stachówny, reprezentują kino autorskie (Stachówna 1996). Poza ogólnym stylem, spokrewnionymi motywami, wątkami, bohaterami czy przestrzeniami – dominuje u Kolskiego „czynnik osobisty”. Jednym z emblematycznych przykładów jest powstały w 1990 roku *Pogrzeb kartofla* inspirowany historią rodzinną – Katarzyna Wajda rekonstruuje losy „Jakuba Szewczyka, dziadka Kolskiego po kądzieli, rymarza z Popielaw, legionisty Piłsudskiego. W czasie wojny był szefem obwodu AK, a jego syn, Waław, porucznikiem AK, zabitym w 1946 roku przez byłego podkomendnego, konfidenta UB. W tym samym czasie dziadek Kolskiego wrócił z Auschwitz – jego obozowy numer nosi na pasiaku bohater filmu” (Wajda 2004, 200).

Kolski w *Pogrzebie kartofla* rekonstruuje los nie-Żyda powracającego do miejsca zamieszkania po zakończeniu drugiej wojny światowej – pokazując problematyczności i niejasności przede wszystkim za pomocą układu sił pomiędzy społecznością lokalną (my-swojscy) oraz jednostką niepasującą (on-obcy) – sprawczość osadzając głównie w cielesności, która urasta do rangi wyznacznika podmiotowości i tożsamości. Inspiracji do powstania *Pogrzebu* Stachówna doszukuje się w *Żywocie Mateusza Witolda Leszczyńskiego* z 1968 roku oraz *Pałacu* Wiesława Myślińskiego – teksty kultury opisują naturalizm chłopskich tradycji oraz poetycką przyrodę, „które miały podobną tonację ballady, moralitetu i przypowieści, i w których etnograficzny opis wsi mieszał się z fantazją ich autorów, historia z marzeniami, fascynacja z odrazą” (Stachówna 1996).

Szewczyk, powracając z niemożliwego do przeżycia czasu i miejsca, staje się emblematem doświadczenia zagładowego – jego tożsamość przypisana



zostanie przez mieszkańców wsi do żydowskiej – bo to Żydzi byli wywożeni z okolic i to Żydzi nie wracali. Palimpsest narracji będzie się odnosił nie tylko do doświadczenia traumatycznego, problemu z tożsamością, wykluczeniem i naznaczeniem zhańbionej cielesności – *Pogrzeb kartofla* zainscenizuje rozpoznaną piętnaście lat po powstaniu filmu prześnioną rewolucję (Andrzej Leder) oraz zobrazuje afektywne działania (nie)miejsz pamięci (Roma Sendyka).

## 2. (Prze)śnienie

Film rozpoczyna się od sekwencji przenoszącej nas z perspektywy horyzontalnej i szerokiej po skupienie na konkretnym miejscu – domostwie. Kadry „z lotu ptaka” zarysowują niczym niewyróżniającą się wieś; nie dostrzegamy znaków czy nazw ulic, nasz wzrok skupiony zostaje na zniszczonych budynkach gospodarstwa. Towarzyszący nam głos z offu odtwarza drogę – „Po drodze czworaki i pałac, na koniec dom”. Opis rzeczywistości fizycznej jest połączony z rzeczywistością wewnętrzną narratora, który niejako sam utwierdza się w pewności i przekonaniu, że dobrze trafił: „Po prostu wejść. Przywitam się. Przecież to nie ja pierwszy wracam”. Zastana rzeczywistość zostaje wzmocniona obrazem mężczyzny, który oddaje moc przez próg domu na podwórko, wchodzi na mokrą ziemię gołymi stopami, a następnie siada na progu i zakłada buty – stan odpowiadający kolokwialnemu powiedzeniu „brud, smród i ubóstwo”. To właśnie ta postać jako pierwsza zobaczy Mateusza Szewczyka (Franiszek Pieczka) – powracającego do rodzinnej wsi po perturbacjach drugiej wojny światowej. Reakcje pozostałych sąsiadów nie ukazują szoku czy radości z powrotu – są nieufni i niepewni. Następnie starają się racjonalizować powrót: „No i co wielkiego? Poszedł to i musi wrócić”.

Pierwsze spojrzenie na Szewczyka to synonim nierealnego wytworu wyobraźni – Pasiasia (Mariusz Saniternik) jako postać odstająca od normy, niespełna rozumu – może przecież mieć zwidy. To pierwsze spojrzenie ustawia Szewczyka w polu ducha, zmyry, widma; kolejne spojrzenia – bardziej świadome i racjonalne – ustanawiają realność postaci, ale nierozzerwalnie wiążą ją z pozycją wykluczenia. Szewczyk w tym spotkaniu spojrzeń stanowi wcielenie Wielkiego Innego w rozpoznaniu Jacquesa Lacana (Žižek 2008, 22–23) – to postać wygnana, wyparta, ale równocześnie zagrażająca, materializująca w sobie wyrzuty sumienia, przewinienia, wyparcie. Marta Szabat (2017, 970), analizując inną podmiotowość w kontekście ujęcia Lacanowskiego, konkluduje:



[...] zagadnienie omawiane w Lacanowskim seminarium, mianowicie lęk, ściśle wiąże się z tym, co francuski psychoanalityk nazywa pragnieniem Innego (*le désir de L'Autre*). To ostatnie zaś nie jest jakimś nieokreślonym rodzajem pragnienia, lecz oznacza pragnienie akceptacji ze strony Innego. Lacan wypowiada to pragnienie za pomocą serii pytań: *czego chce on (Inny) dla mnie (Queveut-Il à moi)? Jak on mnie chce (Comment me veut-Il)?* Wydaje się, że to pytanie można sparafrazować również w formie: *Kim on chce, abym był dla niego?*; wydaje się to możliwe, tym bardziej że następne pytanie francuskiego psychoanalityka brzmi: *Czego on chce, odnosząc się do miejsca Ja?* („Queveut-Il concernantcette place du moi?”).

Szewczyk jest fizyczną osobą, ale jego nagłe objawienie się zagraża zastanemu porządkowi: redefiniuje status ofiar (poległych podczas Zagłady) i świadków – mieszkańców wsi, ujawniając wiarę w ludyczne dogmaty, brak wykształcenia i języka na opis oraz zrozumienie doświadczenia. Szewczyk obrazuje niemożliwość zlokalizowania go względem społeczności, wydarzeń historycznych oraz samej rodzinnej miejscowości. (Nie)przynależność Szewczyka do czasu i miejsca została rozpisana w trójdzielne sekwencje montażowe. Charakterystyczne dla wyborów Kolskiego będą szczególnie te, które przedstawiają wchodzenie/wychodzenie do/z pomieszczeń – zabieg ten koresponduje bezpośrednio z główną osią fabularną. Status Szewczyka wydaje się niezupełnie jasny – przybywa z zewnątrz, z czasu i historii, z której nie powinien wrócić – sąsiedzi postrzegają go początkowo jako zjawę, później już tylko jako intruza. Kadry, które ukazują go wchodzącego i przebywającego w przestrzeni, dzielą się zazwyczaj na trzy fazy: pierwsza to obraz przestrzeni zastanej, pustej, czekającej, niczyjej; druga to pojawienie się głównego bohatera; trzecia to zbliżenie na twarz postaci i sytuowanie swojej cielesności i podmiotowości wobec przestrzeni mieszkalnej – oswojenie i przy-bycie. Obecność Szewczyka, jak aktora wchodzącego na scenę, zostanie dosłownie podkreślona mocnym, punktowym światłem. *Oświecenie* bohatera odbywa się dwukrotnie. Sceny dzieli pewien czas wydarzeń i narracji, można jednak zauważyć pewną prawidłowość. Pierwsza sekwencja (utrzymana w ciemniejszej tonacji) to powrót Mateusza do domu – przestrzeń jest niedoświetlona, zakurzona, bezpodmiotowa. Druga pokazuje Mateusza już względnie „udomowionego”, będącego na swoim miejscu, wśród swoich rzeczy – i dopiero za drugim razem przez okno przedostaje się znaczące światło promieni słonecznych, które ciepłą barwą podkreśla twarz bohatera. Co więcej, w pewnym momencie staje się ono tak intensywne, że wręcz oślepia bohatera, który zmuszony jest zmrużyć oczy (ale nie odwrócić wzrok).



Warto w tym miejscu przypomnieć jeszcze okładkę filmu do wydania DVD<sup>1</sup>: poświata utworzona wokół Mateusza sprawia wrażenie nimbu, wpisując bohatera w imaginarium religijne, duchowe.

Aspekty niezrozumiałej, niemożliwej obecności wydają się dominantą sytuacji związanej z powrotami Żydów do swoich miejscowości i domostw (Steinlauf 2001). Najbardziej niemożliwy w tym wszystkim wydaje się jednak sam stosunek mieszkańców polskich miast do ocalałych.

Żydzi ocaleni z Zagłady wracali tam, gdzie mieszkali przed wojną. Ich domy były jednak zburzone, zajęte przez Polaków lub instytucje państwowe. Ich warsztaty pracy, sklepy i przedsiębiorstwa albo uległy zniszczeniu w czasie działań wojennych, albo zostały zajęte przez Polaków, albo też pozostawały w stanie likwidacji i przejmowania na rzecz skarbu nowego państwa. W polskich miastach i miasteczkach byli ludzie, którzy na powracających żydowskich sąsiadów patrzyli niechętnie, najczęściej ze zdziwieniem, że żyją, zarazem z obawą, że będą chcieli zwrotu swojej własności. Nierzadkie były też akty wrogości wobec powracających (Szuchta 2015, 277).

Trudne powroty do miejscowości i domów rodzinnych wiązały się nie tylko z traumatycznym doświadczeniem wojennym, ale też z odnalezieniem się w nowej rzeczywistości – rzeczywistości, w której nie przewidziano możliwości repatriacji. Elżbieta Janicka, powołując się na koncepcję „pamięci nieprzyswojonej” w badaniach Michaela C. Steinlaufa, rekapitułuje doświadczenie pohołocaustowe z pozycji polskich świadków: „polska pamięć nieprzyswojona jest tworem wielowarstwowym, na który – prócz doświadczeń z okresu Zagłady – składają się także uwarunkowania wcześniejsze i późniejsze” (Janicka 2014/2015, 151). Przywołuje cztery założenia i reakcje na doświadczenie: biernego świadka; obojętność wobec losu Żydów; poczucia winy Polaków oraz jego konsekwencji: „polskie poczucie winy okazało się na tyle silnie uwewnętrznione i potężne, że przełożyło się na trwałe mechanizmy stłumienia oraz wyparcia w indywidualnym i zbiorowym wymiarze psychologicznym” (Janicka 2014/2015, 151).

Historia Mateusza w *Pogrzebie kartofla* obrazuje niedowierzanie, niechęć, a także agresję sąsiadów – motywowanych różnymi pobudkami, głównie jednak sprowadzającymi się do strachu/wstydu związanego z przechowywaniem w sobie wiedzy o śmierci jego syna oraz przejęciem przez społeczność mienia

<sup>1</sup> Płyta DVD: *Pogrzeb kartofla*, dystrybucja Vision, 1991.



pożydowskiego<sup>2</sup>. Popielawy historycznie i kulturowo wydają się obrazem „epoki upadku” – na termin Waltera Benjamina, przystosowany do polskich realiów, powołuje się Andrzej Leder, analizując lata 1939–1956 w Polsce:

To, jak bardzo „epoki upadku” są przeoczane lub zbywane stereotypowymi kliszami, nasuwa na myśl, że są to okresy, których nie da się opisać za pomocą dominującego dyskursu, dominującego *imaginarium*. To epoki stanowiące „katastrofę” *pola symbolicznego* [...]. Często towarzyszy im katastrofa rzeczywistości, ale to nie ona decyduje o uznaniu danej epoki za epokę upadku. Chodzi raczej o pewne „zaćmienie rozumu” w takich epokach następujące i z nich promieniujące (Leder 2004, 11).

Dlatego w *Pogrzebie kartofla* nie mamy do czynienia z jedną postawą, reprezentacją czy narracją, ale z ich wielokrotnością, paradoksalnością i nieprzystawalnością. Doświadczenie autobiograficzne Kolskiego zostaje przefiltrowane przez wydarzenia historyczne – te jednak same w sobie nie są jednoznaczne, bo znajdują się gdzieś na rozstaju dróg: pomiędzy racjonalnością a szaleństwem, mitem a rzeczywistością, wspomnieniem a zakłamaniem, świadectwem a milczeniem. Pole symboliczne Popielaw jest związane z widmem okupacji, biedotą świata po wojnie, doświadczeniem stalinowskiego terroru. To *imaginarium* miało najmocniej kształtujący wpływ na jednostki, u Kolskiego znajduje się jednak na drugim planie – jako wspomnienie, trauma. Jest ono przywoływane nawiązaniem i gestami – najczęściej jednak samo, nieproszone rozrywa rzeczywistość – zupełnie jak pojawiający się nagle Mateusz. Leder stwierdzi, że „mniej uświadomione pokłady współczesnego *imaginarium* polskiego żywią się raczej tradycją folwarku, z jego brutalnym podziałem na »pańskie« i »chamskie«” (Leder 2004, 16). W *Pogrzebie* są dosłownie przywoływane tego echa: kiedy do wsi przyjeżdża reprezentacja rządu w celu ogłoszenia podziału ziemi, jeden z oficjeli zwraca się do mieszkańców: „No, chłopcy!”; kiedy Stefan próbuje odwrócić uwagę geodety od podejrzanego kopca na środku pola, pada na ziemię, śmiejąc się: „Takie chłopskie żarty”; powraca również powiedzenie „całe życie na dziadowskim albo proszonym chlebie”. Uniwersum folwarku oraz reformy rolnej nałożą się na siebie podczas sceny, w której urzędnik siedzący w wychodku zostanie zagadany przez Stefana, który klękając przy ścianie wychodka, mówi do dziury po sęku – przekonując i prosząc o korzystniejszy podział ziemi. Ta karykatura spowiedzi obrazuje

<sup>2</sup> O stosunkach Polaków i Żydów powracających por. np. Gross 2000; Grabowski 2011; Krzyżanowski 2016.





dwa światy – urzędnik posługuje się językiem państwowym, „nowoczesnym”: „Reformą kładziemy podwaliny pod nowy porządek na wsi”; Stefan tkwi w pozycji służalczej, folwarcznej i chłopskiej – degradując się przed pańską (państwową) decyzją. Porządek ponownie zostanie zaburzony, kiedy oficer stwierdzi: „Swoimi metodami zmusz pan Szewczyka, żeby ziemi nie chciał [...]”. Są sposoby chłopskie i są sposoby pańskie”.

Mieszkańcy wsi doświadczeni wojną i stalinizmem zostają ustanowieni w konkretnych pozycjach i gestach. Atmosfera dziwności wytworzona wokół postaci jest związana z główną tezą stawianą przez Ledera: okres, w którym przyszło im egzystować, został *prześniony*:

Rewolucja [lat 1939–1956] została doświadczona przez polskie społeczeństwo niczym koszmarny sen; sen, w którym spełniają się najskrytsze i najokropniejsze marzenia i lęki. Sen jednak, w którym to spełnienie marzeń i lęków doświadczane jest pasywnie, bez podmiotowego udziału, jakby wszystko zdarzało się samo. To nie ja podpisałem wyrok, to nie moje oczy widziały śmierć, to nie moje usta wypowiadały przekleństwa, to nie ja wszedłem do cudzego domu... To się jakoś stało samo (Leder 2004, 17).

Przykłady Ledera wydają się cytowaniami z filmu Kolskiego: gdy Szewczyk przychodzi do sąsiada i kolegi po fachu po materiały i narzędzia, które ten zabrał z jego domu, sąsiad odpowiada: „Ja tam nic nie brałem, ludzie brali”. Podobną strukturą posługuje się Stefan, próbując ominąć temat zniknięcia syna Szewczyka: „Nikt nie widział, ale ludzie mówią”.

### 3. Kameralność

Ramę/klamrę filmu stanowi wiejska przydrożna kapliczka. To ona, jako jedna z pierwszych rzeczy, zostaje wywołana jeszcze z offu przez narratora/bohatera: „Najpierw z daleka zobaczę czworaki, potem drogą przy czworakach dojdę do kapliczki, Matka Boska ostatnio stała pod kapliczką”. To właśnie pod kapliczką w trzeciej minucie filmu po raz pierwszy ukazuje się postać Mateusza, dostrzeżona przez mieszkańców wsi. Zbliżenie na jedno z okienek kapliczki pojawia się jeszcze osiem minut później, jest rozświetlona słońcem, a w jej środku siedzą dwa białe, smukłe gołębie – ikonograficznie i kulturowo kojarzone ze znakiem pokoju. Dokładnie ten sam kadr zostanie zastosowany w filmie jeszcze po raz trzeci – będzie zamykającą klamrą – przebitką i tłem montażowym – znaczącej rozmowy Mateusza z młodym chłopcem, który odprawia tytułowy pogrzeb kartofla na jednym z wiejskich pól.



W montażu kadrów, zupełnie jak pomiędzy wierszami, kryje się dużo więcej znaczących nawiązań dekonstruujących szczególnie stosunek performatywnej cielesności<sup>3</sup>. Gest teatralizacji ciał Kolski wykorzystuje w *Pogrzebie kartofla* kilkakrotnie. Pasiasia zamyka w sobie tajemnicę: to dzięki jego wspomnieniom i perspektywie poznajemy prawdę tragicznego losu syna Mateusza; to on obserwuje dom Szewczyka i bezradnie płacze; to on niemo porusza ustami, próbując dać świadectwo. Wiejska dziewczyna – Hania (Joanna Jankowska-Hussakowska) służy jako pionek w grze o uzyskanie względów urzędników podczas podziału ziemi – jej ciało „oddane” zostaje oficerowi; dowiadujemy się dodatkowo, że jej kilkuletnie dziecko – „bękart niemiecki” – pochodzi z gwałtu. Równie uprzedmiotowione zostaje ciało dziedziczki Lachowiczowej (Grażyna Błęcka-Kolska) – jako jedyna mieszkanka dworu jest kompletnie zagubiona i strauumatyzowana; ona również zostaje wykorzystana seksualnie. Podczas sceny gwałtu kamera skupia się na gramofonie, który z każdym ruchem napastnika zaczyna się coraz bardziej. Dziedziczka jest prawie niema, nieustannie powtarza tylko kilka słów. W tej niemożności mówienia (świadczenia) znajduje porozumienie z Pasiasią. Kiedy ten ją odwiedza, pokazuje mu obrazy na ścianie: „Obrazki. Wiosna. Lato”. Kiedy sąsiedzi podkładają ogień przy domu Szewczyka, dziedziczka przychodzi do niego powtarzając: „To ogień, ogień, ciepło” – znajduje się w stanie zawieszenia, zupełnie jak gramofon pozostawiony w dworze. Gestem teatralizacji Szewczyk „karze” ciała trójki mężczyzn pośrednio odpowiedzialnych za śmierć jego syna – zostają oni zaprzężeni do ciągnięcia powozu<sup>4</sup>, wcielając się w postać bydła. Z kolei Stefan (Adam Ferency) podczas swoich wizyjnych snów o posiadaniu ziemi dopuszcza się mi(s)tycznych obrzędów zapładniania pola<sup>5</sup>.

Świat [obrazów Kolskiego – K.W.] zaludniony jest ludźmi niezupełnie normalnymi, wręcz obłąkanymi, prymitywnymi i nawiedzonymi. Nie są to tylko tzw.

<sup>3</sup> Dla przykładu: jeden z kadrów *Pogrzebu kartofla* wygląda jak kombinacja dwóch znanych obrazów: (1) Andrea Mantegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*, 1480; (2) James Abbott McNeill Whistler, *Matka Whistlera* lub *Aranżacja szarości i czerni nr 1: matka artysty*, 1871.

<sup>4</sup> Możliwe, że to kolejne nawiązanie ikonograficzne – wykorzystanie ludzi w charakterze koni albo wołów – odsyła do obrazu rosyjskiego malarza Ilji Riepina *Burlacy na Woldze* (1872–1873) czy ogólnej kliszy prezentującej ludność cywilną (żydowską i nie), która jest zmuszona do transportowania wozami swojego dobytku; w podstawowym wymiarze i bezpośredniej linii fabularnej filmu chodzi oczywiście o ukaranie i rodzaj pokuty.

<sup>5</sup> Wizualne i symboliczne nawiązanie do folkowego „zapładniania ziemi” przywołuje projekt Mariny Abramović, *Balkan Erotic Epic*, Youtube. 2018. Last modified July 20, 2018. <https://youtube/5OM5SfUIN6Q>.





święci idioci, zaludniający od stuleci krajobraz wiejski. Kolski wydobywa ich złowrogię często cechy, które kreują obyczaje, będące połączeniem pogaństwa, prymitywu i chrześcijaństwa” (Winiarczyk 1995, 30).

Dojmującymi aktami ciała performujących są dwie bezpośrednie interakcje Szewczyka z osobami, które przywłaszczyły jego dobytek. Szewc Mazurek (Bogusław Sochnacki), który zabrał narzędzia i materiały, podczas rozmowy siedzi do Szewczyka plecami, patrzy i mówi w stronę okna. Mateusz zapyta: „A czemu ty, Mazurek, nie patrzysz na mnie, jak do mnie mówisz? Może by mi było łatwiej słuchać, jakbyś zechciał spojrzeć... Jak na człowieka. Ja nie z pretensjami zaszedłem. Po drodze było mi do ciebie”. Spojrzenie w oczy jest podstawową oznaką szacunku, ale przede wszystkim rozpoznaniem podmiotowości drugiej osoby – ta w tej relacji już nie istniała. Dosadniejszą reakcją przedstawia sąsiadka, która bez słowa *oddaje* dwa worki rzeczy oraz uprzęży końskich należących do Mateusza. Nie pozbywa się ich pokojowo – swój potencjalny wstyd i rozpoznanie odpowiedzialności za przywłaszczenie zasłania ładunkiem agresji: część rzeczy wrzuca do kałuży stojącej przed Mateuszem – wracając do mieszkania, odwraca się i wskazuje na niego palcem, krzyżąc „Żyd!”. To jednak nie wystarcza, zaczyna również agresywny monolog: „A kto go widział z kielbasą na święcone? A kto u niego święte obrazy widział? Długo się udawało. Do kościółka się syna posyłało” – przerywa na kolejne splunięcie wraz z krzykiem „Żyd!”; „A ta cała wojna to przez was, Judasze! Ile my wycierpieli”. Kiedy taka forma obrazy nie wydaje się wystarczająca, sąsiadka powołuje się na „rzezanie” (obrzezanie) – jako sędzia w tej sprawie przywołana zostaje do okna starsza kobieta, która kiedyś podobno widziała przyrodzenie Mateusza: „Czyście widzieli, że Mateusz ma po żydowsku wszystko tam porobione?!”.

#### 4. Pamięć ciała

Na osobne omówienie zasługuje motyw domniemanego żydowskiego pochodzenia Mateusza – naznaczony porządkiem i dystynkcją człowieka wywiezionego do obozu koncentracyjnego, na zasadzie prostych skojarzeń i logiki społeczności wiejskiej zostaje bezpośrednio naznaczony tożsamością Żyda. Dodatkowo o jego „żydowskości” ma świadczyć wygląd – kolektywna klisza pamięciowa/wyobrażeniowa dopasowuje go do ikonicznego obrazu i sposobu przedstawienia. Wpisanie w Mateusza innej tożsamości i podmiotowości zamyka w sobie dyskurs dominujący:



Pomyślmy tylko o sposobie funkcjonowania w nazistowskim dyskursie obrazu Żydów: im bardziej podlegali oni eksterminacji, im bardziej byli eliminowani, im było ich mniej, tym bardziej niebezpieczni stawali się ci, co pozostali. Tak jakby zagrożenie z ich strony rosło proporcjonalnie do ich malejącej w rzeczywistości liczby. Znowu więc mamy do czynienia z typowym przypadkiem relacji podmiotu do obiektu, który budzi w nim przerażenie [...]: im bardziej stara się go zwalczyć, tym bardziej rośnie nad nim władza tego ostatniego (Žižek 1998, 165).

Reakcja społeczności na niemożliwy powrót/objawienie eskaluje od niedowierzania i pytań retorycznych po agresję słowną i fizyczną. „Okruch diabelskiego lustra”, który mierzi społeczność, doprowadza w końcu do prostackiej demaskacji – ustalenie „żydowskiego” obrzezania Mateusza: „fizyczne przekroczenie bariery społecznej jest traktowane jako groźna nieczystość [...]. Człowiek dopuszczający się nieczystości jako obiekt potępienia jest podwójnie wstrętny: po pierwsze dlatego, że przekroczył granicę, po wtóre dlatego, że zagroził otoczeniu” (Douglas 2006, 48). Bohater zostaje więc naznaczony i sprowadzony do porządku przedmiotowej cielesności: skaza moralna i tożsamościowa przenosi się na skazę ciała. Afektywna i abiektywna „zmaza jest do pewnego stopnia przedstawieniem, to zaś tonie w specyficznym strachu, który paraliżuje refleksję. Wraz ze zmałą wkraczamy do królestwa Strachu” (Ricoeur 2015, 33). Tym wyzwaniem i oskarżeniem społeczność ponownie stawia Mateusza pod ścianą czy może raczej zapędza go w kozi róg. Afektywne i performatywne piętno kozła ofiarnego wymusza na Mateuszu działanie – prowokuje gest oczyszczenia się z pomówienia, zmaży, nieczystości:

Nieczystość [tu w rozumieniu również winy moralnej – K.W.] można usunąć na dwa sposoby. Jednym z nich jest rytuał, który nie wnika w przyczyny nieczystości i nie ma na celu ustalenia odpowiedzialności; drugim sposobem jest obrzęd obejmujący wyznanie winy (Douglas 2006, 46).

Znajdujący się na skraju rytuału i obrzędu Mateusz obnaża się przed społecznością: stojąc w pasiaku przed jednym z domów, zsuwa spodnie. W ujęciu i zbliżeniu na twarz, dostrzegamy obozowy numer „23423” oraz czerwony trójkąt z literą P – oznaczający więźnia politycznego oraz nie-Żyda, lecz Polaka. „Ja nie jestem... Ja nie jestem Żydem. Gdybym nim był, byłbym mniej udręczony, bo martwy. Stoję na *appellplatzu*, który mi uczyniliście przed waszym domem i mówię do was: ja nie jestem Żydem. I żałuję, że nie jestem”.



## 5. Świadek/świadek

Mateusz znajdujący się centrum wydarzeń, pomówień i wykluczenia stanowi – jak się wydaje – figurę węzła gordyjskiego, którego społeczność nie zamierza i nie może rozwikłać. Tym bardziej szczególny i znaczący może być dystans kreowany przez kolektyw. Sekwencji pokazujących bohaterów wchodzących w interakcje z oknem lub kadrów, które pokazują ludzi przez okno, jest dostatecznie dużo, by zauważyć pewną prawidłowość. Mogłoby się wydawać, że zabieg kadrowania wykorzystywany przez Kolskiego ma świadczyć jedynie o roli widza, który staje się pewnego rodzaju podglądaczem – teoretycznie ma obiektywny dostęp do scen za sprawą oka kamery, jednakże poprzez kolejne zapośredniczenia framug drzwi i okien status obserwatora niebezpiecznie zmienia się i stajemy się świadkami<sup>6</sup>.

Rola spojrzenia klaruje się jako rola sądenia, posiadania wiedzy utajonej, niedostępnej fabularnie wszystkim postaciom w filmie. Powracając do przykładu kadrowania przydrożnej kapliczki z oknami na cztery strony świata, możemy założyć, że znajdujące się w niej gołębie są w takiej samej pozycji jak widzowie – obserwują. To właśnie za pośrednictwem tego magicznego ekranu/portalu dowiadujemy się pod koniec filmu od Mateusza, że „Bóg zawsze na nas patrzy z góry” – patrzy na nas i „ma zawsze szeroko otwarte oczy, żeby czegoś nie przegapić”. Głos Mateusza z offu uzupełnia kadr, w którym słońce pojawiające się w oknie kapliczki metaforycznie staje się spojrzeniem Boga. Jeżeli według tego klucza odczytamy wszystkie pozostałe kadry, w których wykorzystane jest spojrzenie przez okno, to zdamy sobie sprawę z tego, że Bóg widzi chowających się (unikających odpowiedzialności) sąsiadów; obserwuje szewca, który zabrał do swojego warsztatu pozostawione przez Mateusza narzędzia; jest świadkiem intryg snutych przez władzę i kombinatorów; widzi niespełnioną miłość młodych ludzi; a w końcu patrzy również na Mateusza stojącego w pasiaku w wagonie bydłowym (o czym świadczy rozświetlone małe okienko przy suficie wagonu). Dzięki tym analogiom powołanym do życia przez bardzo prosty zabieg kadrowania i montażu możemy zdać sobie sprawę, że wymiana spojrzeń dokonuje się nie tylko na linii Bóg-ofiara

<sup>6</sup> Podobne zabiegi podziałów przestrzeni, wykorzystania okien i drzwi; kierowania widzialnością/niewidzialnością Kolski wykorzystał w adaptacji opowiadania Hanny Krall – w filmie *Daleko od okna*. Sama Krall podkreśliła performatywność przestrzeni Kolskiego: „Do tej pory oglądaliśmy Zagładę z zewnątrz. Patrzyliśmy ze zgrozą, ze współczuciem, ale z zewnątrz. Po raz pierwszy zobaczyłam film zrobiony od środka. Film, w którym razem z żydowską bohaterką jesteśmy w szafie. Tak przejmującego i pięknego filmu o czasach Zagłady jeszcze nie było” („Jeden strach, jedna miłość”. 2000, A 10).



(oświełony Mateusz po powrocie do swojego domu), ale również na linii Bóg-grzesznicy/oszuści (beneficjenci mienia żydowskiego).

„Paranoiczne” historie łączy to, że implikują one istnienie „Innego Innego”: ukrytego podmiotu, który wykorzystuje wpływy Wielkiego Innego (porządek symboliczny) dokładnie w tym miejscu, w którym ów Inny zaczyna wypowiadać swą „autonomię”. To znaczy tam, gdzie produkuje on efekt znaczenia za pomocą pozbawionej sensu przypadkowości, poza świadomą intencją mówiącego podmiotu tak, jak ma to miejsce w żartach czy snach. Ten „Inny Innego” jest więc dokładnie Innym paranoi: tym, który mówi przez nas bez naszej wiedzy, który kontroluje nasze myśli [...]. Paranoiczna konstrukcja umożliwia nam ucieczkę od prawdy o tym, że „Inny nie istnieje” (Lacan) – że nie istnieje jako zwarty, zamknięty porządek – ucieczkę od ślepego, przypadkowego automatyzmu, konstytutywnej głupoty symbolicznego porządku (Žižek 1998, 182).

Spółeczność wiejska wydaje się walczyć z paranoicznym „Innym Innego”, którego lokuje w postaci Mateusza – jest on sumą nie tylko wszystkich strachów, zagrożeniem mniej lub bardziej realnym – stanowi żywy dowód reżimu pamięci i zbrodni. Podmiotowość Mateusza domaga się jakiegokolwiek rozwiązania sprawy, próby dialogu, a zostaje sprowadzona jedynie do ciała – ciała obcego. Spółeczność wydaje się ponawiać kolektywny gest skazania/wykluczenia ze wspólnoty: pierwszym zbrodniczym gestem było przyczynienie się do śmierci syna Mateusza i zakopanie jego ciała na jednym z pól; drugim były próby przegonienia Mateusza: podpalenie przydomowej królikarni oraz próba postrzelenia przez okno; trzecim zaś symboliczna próba pogrzebienia za życia samego Mateusza. „Można powiedzieć, że polscy (szerzej: środkowo- i wschodnioeuropejscy) świadkowie Zagłady otrzymali podczas wojny pozwolenie dominującego nazistowskiego sprawcy [...] na to, żeby (również) zabijać Żydów. Wielu polskich gapiów z tego pozwolenia skorzystało i stało się zarówno w czasie wojny, jak i po niej, sprawcami wtórnymi” (Graczyk 2015, 20). Wyegzekwowanie przez Kolskiego statusu polskiego gapia zostało zainscenizowane podczas sceny pomiaru i podziału pól pod uprawę: społeczność stoi w pewnej odległości, w małej grupie, obserwuje i milczy. Paradoksalna (nie)obecność gapiów podkreśla, że ponownie zajmują swoją pozycję względem wydarzenia z przeszłości – pod kopczykiem pokrytym ziemią i nieporośniętym (jeszcze) trawą znajduje się zakopane ciało syna Mateusza. Pamięć o wydarzeniach, tak jak ciało, wydaje się zakopana głęboko pod ziemią.

Gestu zakopywania dokona również anonimowy chłopiec, którego Mateusz spotyka siedzącego w polu przy wygaszonym ognisku. Chłopiec



wykopuje w ziemi małe dołki, obok których wbija w ziemię niewielkie drewniane krzyże. Do dołków wrzuca trzy kartofle, mówiąc po kolei: „To mama, to tata, a to mały Mojsze”. Gdy Mateusz pyta go, co to za zabawa; chłopiec odpowiada: „Pogrzeb kartofla”. Chłopiec dopowiada następnie resztę historii: „Mama mnie z pociągu, znaczy z transportu wyrzuciła, takie małe okienko, a oni dalej pojechali. Mojsze był za malutki, żeby jego też przez okno. No a oni... Wiesz chyba, co się robi z Żydami”. Brak użycia słów „Zagłada” czy „Holocaust” mogą być związane z perspektywą małego, nie w pełni świadomego chłopca; jednakże konstrukcja stwierdzenia „wiesz, co się robi” wskazuje na mechanizmy *prześnionej rewolucji*: coś robi się samo – ktoś gdzieś zamyka ludzi w transporcie, wywozi gdzieś, w jakimś celu. Przekroczenie ludzkiego – tutaj chłopięcego pojęcia – zostaje zastąpione gestem pogrzebu kartofla. Może zgodnie z tą zasadą takim gestem tłumaczącym, zastępczym było zrobienie filmu *Pogrzeb kartofla*?<sup>7</sup>

Nie ma już Popielaw w kształcie istniejącym w pamięci, lecz jest świadomość trwałości i niezmienności tego „miejsca” wykreowanego także, a może przede wszystkim, na swój własny prywatny użytek. Wciąż żywe są także składające się na „matecznik wyobrazeniowy” obrazy wyniesione z dzieciństwa, obrazy, które reżyser swoją wyobraźnią i mocą nagromadzonego przez lata doświadczenia „dopelnia”. To doświadczenie wiedzie artystę ku nowym, niespenetrowanym dotąd obszarom, ku pytaniom, których dziecko postawić nie mogło, ale z którymi uporać musi się dorosły, by „przekroczyć siebie” i „poszerzyć granice swego świata” (Korczarowska 2007, 157).

Dla *niczyjego* chłopca pogrzeb kartofla to gest upamiętnienia i rozstania z rodziną; dla mieszkańców wsi to nawiązanie do wiejskiej praktyki kopcowania – zakopywania kartofli w polu w celu ich przezimowania, a potem sezonowego sadzenia na nowo. Janusowa metafora zamyka w sobie reżimy pamięci oraz ciała – zakopanie/pochowanie wydaje się taktyką jedynie chwilową, jest pozbyciem się z widoku i dyskursu, ale przez to paradoksalnie staje się zabezpieczeniem, przechowaniem i przeczekaniem. Kartofel zakopany w polu w końcu wykiełkuje, odrodzi się na nowo. „Powtórzenie służy raczej zasłonięciu Realnego, pojmowanego jako traumatyczne. Ale właśnie ta potrzeba wskazuje na Realne i wtedy Realne r o z r y w a zasłonę powtórzenia” (Foster 2010, 161). Zakopanie syna Mateusza było gestem chwilowego ukrycia,

<sup>7</sup> Kolski w swojej późniejszej twórczości powracał do historycznych i biograficznych wątków oraz motywów rozpisanych w *Pogrzebie kartofla*. Dla przykładu: historia związana ze śmiercią syna Szewczyka była kontynuowana w filmie *Ułaskawienie* (2018).



(nie)obecność jest jednak zbyt ciężąca i zagraża powrotem. Mieszkańcy wsi nieświadomie stworzyli (nie)miejsce pamięci – są one według Romy Sendyki „obiettami diagnostycznymi o fascynującym stopniu komplikacji: są nabrzmiałe znaczeniem. To miejsca, których przeszłość nie pozwala ich całkowicie zanegować (np. ze względu na afekty wywoływane obecnością martwych ciał lub motywacje etyczne), ale które z nieartykułowanych powodów są nie-do-włączenia w lokalną historię. Ponieważ jest wobec nich podejmowany wysiłek neutralizacji ich sensów, nie są całkowicie zapomniane” (Sendyka 2017, 88). Kopiec ziemi w polu wyróżnia się na tle płaskiego terenu – przez przypadek wchodzi na niego geodeta rozdzielający grunty – to właśnie wtedy społeczność stara się komicznie zamaskować i umniejszyć jego znaczenie. Nieoznaczona mogiła, będąc świadkiem tragedii, ma przeobrazić się w ziemię chłopską, nie przyznając się do tajemnicy.

Na terenach Europy Środkowej i Wschodniej znajdują się nierozpoznane i nieoznakowane ziemie, kopce i mogiły, białe plamy, przykryte polami, ugorami, dworami czy osiedłami mieszkalnymi, wciąż pamiętające historie magicznie znikających i realnie wracających więźniów obozów koncentracyjnych. Praca pamięci i/lub wyparcia lokalnych społeczności jest uruchamiana przez zupełny przypadek albo w starciu z osobami aktywnie pamiętającymi lub próbującymi dociec prawdy. W *Pogrzebie kartofla* (nie)miejsce pamięci nie stanowi sedna opowieści; nie są nią również postawy mieszkańców, sąsiadów i świadków; nie chodzi też o konkretną osobę z biografii samego Kolskiego. To film próbujący zobrazować i nazwać nieuchwytnie, nienazwane i prześnione: cała narracja i zamysł filmu zostają wcielone w postać Szewczyka. Jego realność, inność, nieprzystawalność i niemożliwość stanowią wstęgę Möbiusa – możemy przyjrzeć się im z każdej możliwej strony, ale jej rozwinięcie bez zniszczenia jej integralności jest niemożliwe. Za cenę odkrycia prawdy historycznej należy dokonać zaburzenia i transgresji podmiotowości – samego więźnia, świadka, ofiary, oprawcy, rodziny, sąsiada, Żyda, więźnia politycznego, Polaka, starca i dziecka.

## Bibliografia

- Douglas, Mary. 2008. *Czystość i zmaza*, tłum. Marta Bucholc. W *Antropologia ciała, zagadnienia i wybór tekstów*, red. Małgorzata Szpakowska. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Foster, Hal. 2010. *Powrót Realnego. Awangarda schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas.
- Grabowski, Jan. 2011. *Żudenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów.





- Graczyk, Ewa. 2015. „Machina nicościująco-dezorientująca. Rekonesans”. W *Białe maski/ szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. Ewa Graczyk, Monika Graban-Pomirska, Magdalena Horodecka i Monika Żółkoś. Kraków: Universitas.
- Gross, Jan. 2000. *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze.
- Janicka, Elżbieta. 2014/2015. „Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka”. *Studia Litteraria et Historica* 3–4.
- „Jeden strach, jedna miłość”. 2000. Hanna Krall i Jan Jakub Kolski, wyw. Barbara Hollender. *Rzeczpospolita*, nr 267.
- Korczarowska, Natasza. 2007. *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*. Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- Krzyżanowski, Łukasz. 2016. *Dom, którego nie było. Powroty ocalałych do powojennego miasta*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Leder, Andrzej. 2004. *Prześniona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Podsiadło, Magdalena. 2013. *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*. Kraków: Universitas.
- Ricoeur, Paul. 2015. *Symbolika zła*, tłum. Stanisław Cichowicz i Marta Ochab. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Sendyka, R. 2017. „Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki”. *Teksty Drugie*, nr 164.
- Stachówna, Grażyna. 1996. „Jan Jakub Kolski w systemie kina autorskiego”. W *W stulecie kina. Sztuka filmowa w Polsce*, Łódź. <http://edukacjafilmowa.pl/jan-jakub-kolski-w-systemie-kina-autorskiego/>. Dostęp: 30.06.2020.
- . 1998. „Filmowy Jańcioland Jana Jakuba Kolskiego”. *Kino*, nr 12.
- Steinlauf, Michael C. 2001. *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, tłum. Agata Tomaszewska. Warszawa: Wydawnictwo Cyklady.
- Szabat, Marta. 2017. „Filozoficzny potencjałpodmiotowości w świetlekoncepcji lęku Jacques’a Lacana”. *Teksty Drugie*, nr 4.
- Szuchta, Rober. 2015. *1000 lat historii Żydów polskich*. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.
- Wajda, Katarzyna. 2004. *Jan Jakub Kolski – „Dobijam się o osobność”*. W *Autorzy kina polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- Winiarczyk, Mirosław. 1995. „Dyskretny urok bluźnierstwa”. *Prawo i Życie*, nr 8.
- Zajdel, Jakub. 2017. „Jana Jakuba Kolskiego filmowe pejzaże z pamięci i wyobraźni”. W *Filmowe pejzaże Europy*, red. Barbara Kita i Magdalena Kempna-Pieniążek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Žižek, Slavoj. 1998. „Patrząc z ukosa”, tłum. Paweł Dybel i Joanna Bator. *Teksty Drugie*, nr 49/50.
- . 2008. *Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*, red. i tłum. Julian Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.



## Memory (pre)served in the body. Overdreamed comeback in the *Burial of Potato* movie

### Abstract

Jan Jakub Kolski filmed *The Burial of Potato* just after the year of 1989 – he has decided to tell the full-length story based in rural and postwar Polish reality. The movie reconstructed the story of non-Jew coming back to his family home after being held in the concentration camp. The story referred biographically to Kolski's grandfather – hence personal and historical narrations merged together, creating visual after-images based in chthonic carnality and recurring, stigmatized experience. The (foreign) body after the camp – subjected to exclusion, dread and disgust – creates the Möbius strip, event impossible to untangle and understand for the Polish rural society. Left with the redundant body, the group of neighbors and used to be friends decides to bury the memory, identity and subject himself.

**KEYWORDS:** *Burial of potato, Jews, memory, witnessing, overdreamed revolution*

**KLAUDIA WĘGRZYN** – Ph.D. student at Faculty of Polish Studies (Jagiellonian University). Specializes in cultural and visual studies on modern art, particularly Zdzisław Beksiński's artworks; in general interested in memory studies, (auto)biography, movies and TV series.

