

Daria Mazur

## Paradoks i topika judajska *Austeria* Jerzego Kawalerowicza

„To nie miała być rozprawa filozoficzna. Widz sam może sobie dopowiedzieć to, co stanowi istotę świata przedstawionego w *Austerii*”<sup>1</sup>. Jerzy Kawalerowicz usankcjonował rozległość interpretacyjnych dociekań dotyczących adaptacji powieści Juliana Strykowskiego przez wybór metaforycznej, symbolicznej formuły filmowego obrazu małomiasteczkowej galicyjskiej społeczności żydowskiej w momencie wybuchu I wojny światowej. Nie można jednak analizować tej wizji abstrahując od kontekstu, który narzuca pierwowzór literacki. Zgodnie z nim, tym, co stanowi rdzeń rzeczywistości przedstawionej *Austerii*, są relacje indywidualne i zbiorowe wobec sfery *sacrum*. Pozostałe kwestie, ujawniające się w złożonych związkach i zależnościach bohaterów (zróżnicowanie społeczne, więzi rodzinne i międzyludzkie, obyczajowość, wybory etyczne, postawy w sytuacjach skrajnych i wobec przemian historycznych), nabierają szczególnego znaczenia przez odniesienia do obszaru doświadczenia religijnego. Kawalerowicz, zdając sobie sprawę z konstytutywnego przenikania w świat *Austerii* wątków metafizycznych, szukał właściwych środków wyrazu: „Wiedziałem, że muszę temat zmonumentalizować i bez przerysowania oddać sprawę, której właściwie nikt nie zna. To tak, jakbym chciał pokazać mszę świętą po japońsku – nikt nie zrozumie. Dlatego wybrałem w tej mszy moment celebracji – moment niezwykłego przeżycia”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Jerzy Kawalerowicz, *Więcej niż kino*. Oprac. Seweryn Kuśmierczyk, Stanisław Zawiśliński. Warszawa 2001, s. 75.

<sup>2</sup> Tamże.

Osią filmowej wizji *Austerii* jest graniczne doświadczenie śmierci, otwierające się na horyzont transcendencji. Wątki ufności chasydów wobec Jedynego Boga oraz Taiga, który mimo wątpliwości i grzechu usiłuje w ekstremalnej sytuacji sprostać roli proroka chroniącego współbraci w wierze, wpisują się w szczególną celebrację *misterium mortis* – katastroficzną atmosferę spowijającą całunem wizję egzystencji przedstawicieli nacji, która jest nieświadoma nadchodzącej Zagłady. Motywy Taiga i chasydów w szczególnie sposób napędzają dramaturgię<sup>1</sup>. Zarazem jednak cała społeczność żydowska, ukazana w jej różnorodności i złożoności, niezależnie od indywidualnego stosunku do religii poszczególnych jednostek, musi opowiedzieć się wobec skrajnego doświadczenia śmierci. Obraz zabitej młodziutkiej Asi, początkowo opornie, ale jednak wyzwalać będzie świadomość nieuchronności tego fatalnego zagrożenia.

Konstytutywne dla fabuły wątki wyrastają z dziejowego tła, zarysowanego jako epizod wielkiej historii – wybuch I wojny światowej na galicyjskiej prowincji. Jest to czas totalizacji przemocy, która odtąd zagarniać będzie w swój krąg i cywilów (poprzez stan ciągłego zagrożenia życia), tych, którzy nie biorą bezpośredniego udziału w militarnych działaniach ścierających się mocarstw. Wojna oznacza czas władania śmierci niespodziewanej, nieuchronnej; stanowi cezurę wyznaczającą kres świata, form życia i kultury XIX wieku – koniec *belle époque*. Międzynarodowy konflikt zbrojny niesie także ogromne zagrożenie dla środowisk żydowskich<sup>4</sup>. Opowieść została więc zgodnie z pierwowzorem literackim osadzona w dokładnie określonym historycznym mo-

<sup>1</sup> Krzysztof T. Toeplitz określił ją „dramaturgią nastroju”. (K.T.Toeplitz, *Krajobraz przed Zagładą*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 6, s. 82)

<sup>4</sup> Por. *Der yudisher hurbn fun Poylen, Galitsye un Bukovine (Zniszczenie Galicji)* Szymona An-skiego, dzieło traktujące o pogromach ludności żydowskiej, zagładzie materialnej i duchowej kultury diaspory podczas I wojny światowej. An-ski napisał je pod wpływem podróży, którą odbył po okupowanej przez Rosjan Galicji i Bukowinie w pierwszej połowie 1915 roku, w charakterze wysłannika Żydowskiego Komitetu Pomocy.

Dokładny adres bibliograficzny dzieła brzmi następująco: Szymon An-ski, *Der yudisher hurbn fun Poylen, Galitsye un Bukovine: Fun tog-bukh 1914–1917*, t. 1–2, [w:] tegoż, *Gezamelte shriften*, t. 4, Wilno 1921; tegoż, *Der yudisher hurbn fun Poylen, Galitsye un Bukovine: Fun tog-bukh 1914–1917*, t. 3, [w:] tegoż, *Gezamelte shriften*, t. 6, Wilno 1928; tegoż, *Der yudisher hurbn fun Poylen, Galitsye un Bukovine: Fun tog-bukh 1914–1917*, t. 4, [w:] tegoż, *Gezamelte shriften*, t. 6, Wilno 1922.

mencie (pierwszy dzień wojny, noc i poranek następnego dnia), jednak w myśl koncepcji Kawalerowicza odbijają się w niej już symptomy przyszłej Zagłady. Reżyser w swej filmowej wizji unicestwienia środowiska przenikniętego rytuałami judaizmu, nakazami Talmudu i chasydzką pobożnością, nawiązał do Holocaustu, stawiając kontrowersyjną tezę, że tragiczny los żydowskiej społeczności wynikał nieuchronnie z jej postawy religijnej i doświadczenia diaspory<sup>5</sup>. Taką wymowę filmu wzmacnia finałowa sekwencja śmierci grupy chasydów podczas porannych ablucji. Odbiega ona – przez świadomy wybór Taga i jego bohaterską postawę – nie tylko od powieściowego rozwiązania wątków, ale również od tendencji wyraźnie zaznaczającej się w całej twórczości Juliana Strykowski, którego pisarstwo służyć miało przewyżeniu „stracącego kanonu przedstawiania losu żydowskiego”<sup>6</sup>. Mimo, że Kawalerowicz zastrzegł, iż nie chciał nakręcić filmu, który wpisywałby się w debatę o Holocaustie, to *Austeria*, choć nie wprost, jest jednak obrazem nawiązującym do tego tematu, jako pozbawiona jakiegokolwiek nadziei metaforyczna wizja umierania, epitafium poświęcone unicestwionemu światu<sup>7</sup>. Trudno też nie zgodzić się z Alicją Helman, że film ten zbliża się do formuły kina refleksyjnego, w ramach której walory wizualne poddane zostały rygorom przekazu opartego na konflikcie historycznym i moralnym<sup>8</sup>.

Scenariusz, opracowany przez reżysera wraz z Tadeuszem Konwickim na podstawie niewydanej jeszcze w owym czasie powieści, miał być skierowany do realizacji w roku 1967. Jednak wybuch wojny izraelsko-egipskiej i proarabskie stanowisko ówczesnych władz PRL utrudniały podjęcie w polskim kinie wątków żydowskich. Reżyser powrócił do tego projektu w roku 1981, jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego, nie zmieniając opracowanego

<sup>5</sup> Jerzy Kawalerowicz, dz. cyt., s. 75-76.

<sup>6</sup> Tadeusz Sobolewski, *Austeria*, „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 4, s. 6. Tak interpretował finał *Austerii* także Julian Strykowski. Por. *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*. Montricher 1991, s. 236. Jerzy Kawalerowicz odnajdywał zaś w powieści wyraz idei przeciwnej, że poddanie się działaniu wiary prowadzi nieuchronnie do tragicznego rozwiązania. Por. J. Kawalerowicz, dz. cyt., s. 75-76.

<sup>7</sup> Krzysztof Teodor Toeplitz, dz. cyt., s. 81.

<sup>8</sup> Alicja Helman, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery* [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*. Red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska. Kraków 2005, s. 86.

już scenariusza<sup>9</sup>. Naciski ambasady ZSRR sprawiły jednak, że zmodyfikował nieco sceny z udziałem Kozaków, które ponoć budziły wątpliwości, jako sugerujące antyrosyjską wymowę filmu<sup>10</sup>. Zainspirowany powieścią Strykowskięgo, Kawalerowicz pragnął wystąpić w wyrastającej ponad doraźne konteksty polityczne roli odkrywcy „zaginionego kontynentu” – unicestwionej społeczności, świadka pamiętającego przejawy jej kultury materialnej, obyczajowości i religijności z czasu tuż przed Zagładą<sup>11</sup>. Podjął próbę zobrazowania życia na krawędzi, przyjmując perspektywę narracyjną z wnętrza środowiska żydowskiego. Skoncentrował się więc na kwestii, która zaznaczyła się w powieści jako stosunek Żyda do Żyda, i zdominowała relacje drugoplanowe wobec nielicznych przedstawicieli innych nacji (ksiądz, Jewdocha, baronowa, huzar). Jednak to, co w przypadku pisarza wynikało w sposób naturalny ze zmagania się z kwestią własnej tożsamości, musiało w pracy polskiego reżysera nad adaptacją utrudniać dotarcie do istotnego fundamentu, na którym opierała się egzystencja ukazywanej społeczności – do jej religijności.

Nie udało się znaleźć filmowych środków wyrazu, które pozwoliłyby odbiorcy przenieść się w sferę żydowskiego *sacrum*. Chasydzi sprawiają więc wrażenie dziwacznych figur, a ich zachowanie pozostaje niezrozumiałe. Dla tego też niebiosa w *Austerii* Kawalerowicza wydają się puste; modły zanoszone przez cadyka i jego dwór, podobnie jak teologiczne dysputy Taga, są jednostronne – odpowiedzią na nie jest milczenie, obojętność Najwyższego,

<sup>9</sup> Tadeusz Sobolewski, *Zaginiony świat: Rozmowa z Jerzym Kawalerowiczem*, „Kino” 1981, nr 10, s.10-13. Po latach Kawalerowicz podkreślał w zagranicznych wywiadach rolę generała Wojciecha Jaruzelskiego, który miał ponoć wspierać produkcję. W 1983 roku reżyser został członkiem Rady Krajowej PRON. Por. Gabriella Safran, *Dancing with Death and Sabotaging Jewish Culture in „Austeria” and „The Dybbuk”*, „Slavic Review” 59, 2000, nr 4, s. 261.

<sup>10</sup> Kawalerowicz wspominał o tym już po 1989 roku. Por. Jerzy Kawalerowicz, dz. cyt., s. 74-75. Natomiast Gabriella Safran uważa, że film, wysłany na Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Chicago w 1984 roku, został użyty przez wojskowy reżim w Polsce jako argument, który przekonywać miał międzynarodową opinię o woli tolerancji oraz liberalnym charakterze rządów Wojciecha Jaruzelskiego. Por. Gabriela Safran, dz. cyt.; Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*. Warszawa 1992, s. 247.

<sup>11</sup> Por. Jerzy Kawalerowicz, dz. cyt., s. 13 i 75; Małgorzata Dipont, *Korzenie czyli okrucy Galicji* [w:] Małgorzata Dipont, Stanisław Zawisliński, *Faraon kina*. Warszawa 1997, s. 14.

sugerujące jego wątpliwy status, czy wręcz nieobecność w świecie człowieka. Konstrukcja *Austerii*, pod względem odwołań do motywacji religijnej, jest jednak dość niekonsekwentna, gdyż historia prezentowana jest zgodnie z pojmowaniem jej przez wyznawców judaizmu – jako narzędzie oddziaływania Opatrzności. Sprzeczność ta prowokowała zarzut formułowany przez niektórych recenzentów, że nie udało się Kawalerowiczowi zbliżyć do tajemnicy skomplikowanego stosunku żydowskich bohaterów do wiary<sup>12</sup>. Pozostał on na zewnątrz, poza sferą, która pozwoliłaby widzowi, zgodnie z reżyserskim pragnieniem, „przyjąć punkt widzenia tamtego środowiska i poczuć się jednym z ludzi, przeczekujących noc w austerii”<sup>13</sup> – strwożonych w obliczu śmierci i nieznanego wyroku Boga.

Kluczem, który miał pomóc w przybliżeniu współczesnemu odbiorcy realiów życia i uświadomić rozmiary Zagłady znaczącej mniejszości etnicznej zamieszkującej polskie ziemie przez wieki, stała się formuła paradoksu<sup>14</sup> znamienita dla jej kultury, filozofii i teologii, oraz szereg motywów zaczerpniętych z uobecniającej się w literaturze XX wieku topiki judajskiej. Owe *loci communes*, jako niezakorzenione silnie w kulturze polskiej, mają również „status paradoksalny”<sup>15</sup>. Ich obszarem źródłowym jest krąg tekstów ogarniających treści religijne, stanowiących trzon judaizmu i określających tożsamość jego wyznawców (Biblia, Talmud i Kabała), a także wydarzenia z dziejów narodu wybranego i przekazy związane z ruchami religijnymi. Jest to więc topika wypływająca z żydowskiego sakralnego systemu znakowego. Genezy niepowtarzalnych, oryginalnych i zarazem hermetycznych obrazów, wykorzystanych w kształtowaniu filmowej wizji świata przedstawionego *Austerii*, należy upatrywać w powieści Strykowskiego, która stanowi jedno z najciekawszych dokonań literackich odwołujących się do toposów judajskich.

<sup>12</sup> Por. Tadeusz Sobolewski, *Austeria...*; Michał Boni, *Przed dniem ostatnim*, „Kino” 1983, nr 4, s. 5–8.

<sup>13</sup> Wypowiedź Jerzego Kawalerowicza [w:] Tadeusz Sobolewski, *Zaginiony...*

<sup>14</sup> Gershom Scholem wskazuje na paradoks jako cechę przypisaną żydowskiej świadomości mistycznej w kontekście kabaty i chasydyzmu. Formę paradoksu wykorzystano do wyrażania doktryny chasydzkiej, która nie stanowiła zwartej systemu ani teozofii. Gershom Scholem, *Mistyka żydowska*. Tłum. Ireneusz Kania. Warszawa 1997, s. 398, 420; Alina Cała, *Kabała i chasydyzm*, „Novum” 1978, nr 11–12, s. 129.

<sup>15</sup> Władysław Panas, *Topika judajska w literaturze polskiej XX wieku* [w:] tegoż, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydostkiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 119.

Motywy te zostały w filmie podporządkowane dominancie trzech jedności (ujednolicono akcję rezygnując z części wątków powieściowych i radykalizując nieco postawy bohaterów; zawężono przestrzeń, co wpłynęło jednak na zatarcie się motywacji niektórych postaci; ograniczono też rozpiętość czasową narracji). Przede wszystkim zaś topika z jej religijnym rodowodem, jako konstytutywny element rzeczywistości ukazywanej w momencie, gdy przenika ją już tchnienie śmierci, stanowi kanwę, na której bardziej wyraziście zaznacza się sens filmowego obrazu ostatecznej Zagłady żydowskiego świata w rozmaitych jego przejawach.

Zasadnicza akcja rozgrywa się w ciasnych wnętrzach ciemnych izb tytułowej austerii i pomieszczeniach znajdujących się w jej obejściu, a w nie licznych retrospekcjach przenoszona jest do wiedeńskiej sali balowej, nad rzekę, do niedalekiego lasu, bądź pobliskiego miasteczka z mieszczącą się przy rynku synagogą<sup>16</sup>. Zmiana scenerii wiąże się ze stylizacją na scenę oniryczną, wizyjną, stanowiącą projekcję wyobrażeń Taga. Daje to interesujący efekt artystyczny. Początkowa i finalna sekwencja służą zaś wyraźnemu skonfrontowaniu przestrzeni karczm z niebezpiecznym, niepewnym obszarem ją otaczającym, ukazanym jednak w konwencji realistycznej (inicjującemu film ujęciu wozów wiozących chasydów towarzyszą ciągle wybuchy i strzały, a scenę końcową, przedstawiającą ich rytualną kąpiel, wieńczy obraz martwych ciał pływających w rzece). Austeria jest więc symbolicznym centrum ukazywanego świata. Można wyobrazić go sobie jako krąg, w którego środku znajduje się enklawa – karczma<sup>17</sup>. Wyjście poza nią grozi utratą życia; we wrogiej przestrzeni zewnętrznej ginie Asia, Bum, chasydzi i prawdopodobnie również Tag. Śmierć czyha na Żydów w tajemniczym, niedookreślonym obszarze. Kawalerowicz skupił się na ofiarach, rezygnując z niektórych powieściowych wątków (zastrzelenie węgierskich huzarów, zabójstwo Kozaka). Potencjalna egzekucja księdza wydaje się mniej realną groźbą, niż zabicie Taga przez Rosjan. Świat przedstawiony *Austerii* został więc ukształtowany w oparciu o późniejsze okupacyjne doświadczenia. Przedstawiciel narodu ży

<sup>16</sup> Jak zauważa Alicja Helman, służy to zdynamizowaniu opowieści. Por. A. Helman, dz. cyt., s. 87.

<sup>17</sup> Maria Zeic-Piskorska interpretuje w ten sposób przestrzeń symboliczną austerii. Por. Maria Zeic-Piskorska, *Poetyka scenariusza filmowego*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego”, t. 32, z. 3, Toruń 1991, s. 42.

dowskiego nigdzie nie może czuć się bezpiecznie, wszędzie pozostaje ściganym uciekinierem, którego życie jest bezustannie zagrożone. Oto wyznacznik jego statusu. Przywołaną w filmie historyczną cezurę – wybuch światowego konfliktu zbrojnego – należy odczytać jako zapowiedź następnej hekatomby. Podkreślono w wypowiedziach niektórych bohaterów, że cesarstwo austro-węgierskie, którego kres przyniosła I wojna światowa, za czasów panowania Franciszka Józefa miało znamiona krainy zamieszkiwanej przez liberalnych, ugodowych mieszkańców; a więc przystani, w której ludność żydowska mogła wieść spokojne życie<sup>18</sup>. Materialny i duchowy wymiar bytu owej enklawy został unicestwiony w wyniku II wojny światowej. Stąd plastyczna stylizacja zdjęć przedstawiających wydarzenia rozgrywające się w porze letniej, na je sienną aurę września 1939 roku.

Tytułowa austeria – centrum zdarzeń – jest porównywana w filmowych dialogach do Arki Noego, która ma moc osłonięcia przedstawicieli narodu żydowskiego przed zgubą. Nadanie prozaicznemu miejscu symbolicznego sensu przez nawiązanie do biblijnego wątku ocalenia wybranych wiernych wpisane jest w konwencję paradoksu. Zwykła karczma staje się Arką, zyskuje też rangę przestrzeni sakralnej, w której bohaterowie będą się modlić, szukać mistycznego kontaktu z Bogiem. Poprzez obecność ciała zamordowanej Asi, nazwanej świętą ofiarą narodu wybranego, wewnątrz o charakterze *profanum* – znamienne dla zaspokajania doczesnych ludzkich potrzeb i uciech, otwiera się na sferę transcendencji. Kawalerowicz przenosi też na zamknięty obszar austerii, w której zgromadzili się uchodźcy różniący się kondycją społeczną, zamożnością, profesjami, a przede wszystkim stosunkiem do własnej tradycji i wiary, znaczenie przypisywane zwykle pojęciu sztetlu, jako centrum życia społeczności żydowskiej. Rezygnuje jednak z podstawowej wartości określającej tę kategorię i znamiennej zarazem dla pierwowzoru literackiego, a więc jedności mieszkańców miasteczka opartej na narodowej solidarności i paternalizmie. Austeria wydaje się pod tym względem rewersem toposu sztetlu – formy istnienia w diasporze, uobecniającego się wyraziście w powieści Strykowskiego i łączącego z galicyjskim mitem obszaru bratniego współżycia różnych nacji.

<sup>18</sup> Julian Strykowski we wspomnieniach użył wręcz określenia „austriackiej *Gemütlichkeit*” (Julian Strykowski, *Ocalomy na Wschodzie*, dz. cyt., s. 248.).



Wykorzystano w filmie wątek specyficznego solidaryzmu, który był możliwy w „szczęśliwej Austrii” (postawa księdza i baronowej). Kawalerowicz koncentrując się jednak na psychologicznych relacjach wiążących zgromadzonych w karczmie uciekinierów żydowskich, podporządkował je formule zderzania przeciwieństw, ciągłego ścierania się postaw antagonistycznych. Sytuacja w austerii nie odzwierciedla solidarnej koegzystencji przedstawicieli tej samej nacji, a obraz pobliskiego miasteczka, z którego przybywają uchodźcy, zarysowany został w sposób szczątkowy. Scena ukazująca rynek z przylegającą doń synagogą i ustawioną w jego centrum szubienicą, podobnie jak ujęcie z oddali na ogień trawiący miejskie dzielnice, stanowi nawiązanie do tematu Zagłady i budzi wyraźne skojarzenia z literackimi wizjami getta. Cechy przypisane w topice judajskiej przestrzeni szteltu: prowincjonalność, „ostoja tradycji”, „namiatka Erec Izrael” w wymiarze wspólnotowym narodu wybranego, sąsiedztwo *sacrum* i *profanum*, zostały przeniesione na austerię<sup>19</sup>. Istotę jej symbolicznego ocalającego znaczenia można więc pojmować jako trwanie w narodowej wspólnocie tradycji i wiary. Zarysowanie postaw sprzecznych, konfliktów wewnątrz zaprezentowanej społeczności, wskazuje jednak, że według Kawalerowicza nie można osiągnąć takiego stanu. Nawiązujący zaś do czasów Holokaustu wątek śmiertelnych ofiar – zarówno tych, którzy są wierni religii i obyczajom przodków, jak i tych, którzy od nich odchodzą – neutralizuje także symbolikę enklawy. Arka nie ocala wszystkich, którzy trafili do niej szukając ratunku.

Wędrowanie stanowi ważny topos kształtujący od pierwszych scen wizję świata przedstawionego *Austrii*. Jego geneza związana jest zarówno z ideą wygnania – *galuth*<sup>20</sup>, z obrazami biblijnymi, jak i misją wpisaną w całą historię narodu żydowskiego. Jest to więc także realizacja wzorca wpływającego z sytuacji diaspory i rozwijanego w literaturze jako motyw wygnańca, tułacza, prześladowanego, pozbawionego swego miejsca (silnie zaznacza się to nawiązanie w opowieści Solowiejczyka o ucieczce z rodziną przed pogromem w Kiszyniowie). Topos wędrowania został więc wykorzystany w odniesieniu do archetypicznego doświadczenia rozproszenia, nie zaś do obecnego w literaturze europejskiej motywu o genezie antysemitycznej – Żyda Wiecznego

<sup>19</sup> Są to określenia, którymi charakteryzuje topos żydowskiego miasteczka Władysław Panas. Por. Władysław Panas, dz. cyt., s. 133.

<sup>20</sup> Alina Cała, dz. cyt., s. 124.



Tułacza (Ahaswera). Chasydzi jadący wozami, podobnie jak uciekający przed frontem mieszkańcy miasteczka, odbywają drogę, której sens łączy się z mitycznym wzorcem wędrówki jako wtajemniczenia i rozpoznania własnego losu. Kawalerowicz wprowadza też symboliczny obraz przekraczania rzeki, stanowiący swoistą aluzję do starotestamentowego przejścia przez Morze Czerwone. Jednak trzykrotnie wykorzystany w *Austerii* motyw wstępowania do wody, który można w odniesieniu do całego filmu interpretować także jako zanurzenie się w rzece pamięci, we wspomnianym ujęciu, zdominowanym przez prowokujące zachowanie Buma wobec Asi, został silniej osadzony w kontekście inicjacji erotycznej niż religijnej. Podobnie wykorzystano też scenerię przepływającego leniwie nurtu w wizji pierwszego spotkania Taga z nagą Jewdochą wychodzącą z kąpieli. Metafizyczne odwołania zaznaczają się zaś wyraźnie w pozostałych scenach wykorzystujących przestrzeń rzeki, zdecydowanie pozbawionych podtekstów erotycznych pomimo nagości ukazanych w nich bohaterów (chrzest Taga, ablucje chasydów).

Topos diaspory przywołany w kontekście rozwijanego w filmie motywu wędrówki, jest istotnym elementem kształtującym relacje zgromadzonych w austerii. Kawalerowicz podkreślił stan rozproszenia, czy wręcz rozbicia fizycznego i duchowego prezentowanej społeczności. Bohaterowie podzielni są ze względu na wiek, majątek, pozycję społeczną, poglądy polityczne, stosunek do religii, tradycji i zasad moralnych. Zaprezentowano panoramę ówczesnych możliwych opcji, stanowisk i środowisk żydowskich: dostatnio żyjących mieszczan, postępowych rzemieślników (pominięto jednak obecny w książce wątek Bundu), żarliwych zwolenników chasydyzmu i zasymilowanych zeświecczonych Żydów. Czuwa nad nimi właściciel austerii, dla którego tradycja, wiara i tożsamość stanowią czołową kwestię rozważań. Jego karczmą staje się miejscem polemik, konfrontacji, kłótni, zintensyfikowanych kontaktów międzyludzkich różnego rodzaju – także zdrad. Postawy będące odstępstwem od judaizmu i Zakonu oraz świadectwem moralnego upadku, wskazują na stan rozbicia ukazanej społeczności. Śmierć dotyka rytuału, wiary, obyczaju. Tagowi jedynie częściowo udaje się zapanować nad skutkami niebezpiecznych dla wspólnoty tendencji (występuje w obronie Buma, krytykowanego za okazywanie rozpaczki z powodu śmierci Asi; przerywa schadzkę żony Wilfa z huzarem i udaremnia skandal; nakłania kontestującego własne pochodzenie i religię Pritscha do wspólnej modlitwy z pozostałymi Żydami; próbuje też powstrzymać chasydów przed łamiącymi załobne zwyczaje ekstatycznymi

tańcami). Paradoksalnie jednak, mimo nagromadzenia obrazów rozmaitych odstępstw od religijności i obyczajowości żydowskiej, filmowa wizja prowadzi do podkreślenia wspólnoty tożsamości poprzez figurę tułacza i prześladowanego. Zaciera się natomiast wyraz głębszej jedności, opartej – mimo różnic dzielących nurt rabinacki i chasydyzm – na wspólnym metafizycznym źródle, na dziedzictwie wiary w Objawienie i Boży plan wobec ludu Izraela. Przed stawiciele obu tych grup w *Austerii* sprawiają wrażenie wyznawców różnych religii. Koncepcja reżyserska polegała przede wszystkim na zobrazowaniu tezy o wspólnocie ofiar Holokaustu. Stąd też tragiczna jest wymowa kołysanki, która następuje po scenie zapowiedzi egzekucji Buma-odstępca i uprzedza finałową sekwencję śmierci tych, którzy zawierzili – roztańczonych chasydów; a zarazem odnosi się do dramatycznych losów pokoleń żydowskich, na których odcisnęła swoje piętno II wojna światowa.

Kawalerowicz, rezygnując z wątków, które mogłyby gmatwać biografię i odbierać jednoznaczność tożsamości karczmarza, wystrzył jego szczególną pozycję w grupie ukazanej w ekstremalnych okolicznościach. Istotnym kontekstem dla oceny głównego bohatera są w powieści losy jego ochrzczonej siostry i motyw z dzieciństwa: wyprowadzenie Taga z synagogi przez polskiego chłopca – późniejszego księdza, zatroskanego o zbawienie duszy przyjaciela, a więc działającego w imię swoście pojmowanego ekskluzywizmu soteriologicznego. W filmie pozostawiono jedynie scenę nad rzeką, podczas której mały katolik usiłuje ochrzcić żydowskiego chłopca. Zrezygnowano zaś z wątku służącego zasygnalizowaniu dwoistej tożsamości protagonisty, podkreśleniu jego zdystansowania i źródeł decyzji o specyficznym auto wykluczeniu. W powieści, po sprowokowanym przez polskiego przyjaciela zdarzeniu, żydowskie dziecko nie powróciło już nigdy do synagogi – Tag zaprzestał wspólnych modłów w bóżnicy i czytania Tory. Bardzo ważna dla Strykowskiego kwestia asymilacji i podwójnej tożsamości związanej z tłem religijnym, umyka w filmie. Widz ogląda sceny, w których główny bohater oddaje się codziennym żydowskim modlitwom popołudniowym (*mincha*), wieczornym (*arwit*) i wypowiada kwestię, która rozwiewa jakiegokolwiek wątpliwości dotyczące jego narodowej i religijnej tożsamości: *Czego ksiądz chce? Przecież wie, że jestem Żydem i Żydem zostanę.*

Pewnego rodzaju dystans, odrębność, czy nawet samotność protagonisty wśród Izraelitów, zostały jednak podkreślone przez cechy charakterologiczne postaci i jej psychologiczną konstrukcję. Reżyser wykreował Taga – własną

*porte-parole* – na świadomego humanistę, męża opatrnościowego, jedno czącego społeczność i zarazem otwartego na kontakty z przedstawicielami innych nacji, a także przeczuwającego Zagładę. Jest on wyjątkową osobowością, która ma świadomość jednostkowej odpowiedzialności i osamotnienia w swym posłannictwie. Postać ta niesie ładunek treści filozoficznych, moralnych, egzystencjalnych<sup>21</sup>. Wykorzystano więc cechy przypisane karczmarzowi w powieści, które Franciszek Pieczka rozwinął i nadał odtwarzanemu bohaterowi wiarygodne psychologiczne rysy, wykreował przyciągającą uwagę indywidualność. Postawę Taga znamionuje dialogiczna otwartość na drugiego, antydogmatyczność, co wyodrębia uniwersalny ludzki wymiar postaci. Godzi on ułomności człowieczej natury z heroiczną gotowością do ofiary, jest zawieszony między grzechem a szlachetnością. Perspektywa, w której postrzega zdarzenia, wykracza poza horyzont warunkowany tradycją i wiarą własnego narodu. Prosty karczmarz występuje w filmowej *Austerii* jako mędrzec, co stanowi szczególne nawiązanie do toposu Mędrców Talmudu i pielęgnowanego w tradycji żydowskiej kultu wiedzy<sup>22</sup>. Tagowi zostaje przypisana rola nauczyciela, komentatora, autorytetu, a nawet proroka, który zgodnie z biblijnymi wzorcami nie zawsze zostaje wysłuchany. Pozbawiony jest on jednak atrybutu talmudycznego archetypu – Księgi<sup>23</sup>. Obecny w powieści wątek odrzucenia lektury Pisma w bóżnicy i zastępowania związanych z nim odniesień metafizycznych racjonalną argumentacją historii świeckiej, spisanej w sześciu tomach, nie został rozwinięty w filmie. Pozostał jedynie obraz Świętej Księgi, jako pozbawiony jakiegokolwiek znaczenia fabularnego rodzajowy szczegół w jednej z wizyjnych scen w synagodze.

Kwestie wypowiedane przez Taga podporządkowane są charakterystycznej dla Talmudu formule dialogowości, a ich sens i wartość wypływa z nie spotykanego poza mozaizmem<sup>24</sup> motywu modlitwy, opartego na koncepcji polemiki. Kawalerowicz nawiązując do toposu specyficznej pobożności żydowskiej, prezentuje bohatera prawującego się, kłócącego się z Bogiem. Jest to: „Forma pełna dramatyzmu i stosowana też w sytuacjach szczególnie

<sup>21</sup> Maria Malatyńska, *Burza przed ciszą*, „Film” 1997, nr 8, s. 14–15.

<sup>22</sup> Władysław Panas, dz. cyt., s. 121–122; Aleksander Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*. Kraków 1987, s. 121–122.

<sup>23</sup> Władysław Panas, dz. cyt.

<sup>24</sup> Określenie judaizmu używane w zachodnim chrześcijaństwie. Nazwa wywiedziona od imienia Mojżesza.

dramatycznych, gdy w grę wchodzi doświadczenie graniczne. Zakłada osobową i bezpośrednią relację z Bogiem człowieka pobożnego, który występuje nie w swej prywatnej sprawie, lecz w imieniu całej zagrożonej wspólnoty<sup>25</sup>. W takich okolicznościach zwraca się do Najwyższego główny bohater *Austerii*, jak prorok występujący w obronie swego ludu – rzecznik skazanych. „Kłótnia z Bogiem”, jako specyficzny wyraz pobożności żydowskiej, stanowi w konstrukcji filmu jeden z elementów potwierdzających religijne zakorzenie nie protagonisty, który prezentowany jest zgodnie z koncepcją judaistyczną, traktującą istotę ludzką jako indywiduum związane z Bogiem relacją personalną. Wiara łączy się tu również, podobnie jak w literackim pierwowzorze, z postawą, którą znamionują bunt, rozpacz i wątpliwość. Szczególna formuła modlitewnego dyskursu sankcjonowana jest także przez wprowadzone przez Kawalerowicza nawiązania do Holocaustu, gdyż właśnie w literaturze podejmującej temat Zagłady, związanej zarazem z próbami formułowania osobistej teodycei, najczęściej pojawia się ten temat.

Tragiczny finał wysiłków podejmowanych przez Taga czyni go też w pewien sposób bohaterem bliskim konwencji *szlemieła*<sup>26</sup> – skazanego na niepowodzenia nieszczęśnika, któremu nie udaje się ocalić życia ludzi powierzonych jego opiece (Buma, chasydów), a także własnego. Filmowa kreacja postaci karczmarza wpisuje się również wyraźnie w jeszcze jeden obraz znany z literatury „po Auschwitz”. Jest to motyw Starego Doktora – przykład „topiki personalnej, w której jednostka staje się archetypem wspólnoty”<sup>27</sup>. Odpowiedzialność, gotowość do ofiary z samego siebie, troska o drugiego, słabszego, a szczególnie o świadomy wybór ostatniej drogi, przełamujący zniewolenie narzucone przez oprawców, łączą postawę Taga z losami Janusza Korczaka. Bohater *Austerii* wchodzi w groźny świat pozbawiony moralnych zasad z przekonaniem, że życie i dobre imię żydowskiego chłopca jest zagrożone. Siebie samego czyni odpowiedzialnym za drugiego i jego los; podejmuje wysiłki ochrony i wsparcia nie tylko najbliższych, ale także znajomych i obcych, których Opatrzność postawiła na jego drodze. Przeciwwstawia więc wartość, którą jest ludzka godność, rzeczywistości nienawiści i przemocy, co reżyser podkreślił monologiem dotyczącym jednej z koronnych zasad judaizmu

<sup>25</sup> Władysław Panas, dz. cyt., s. 123–124.

<sup>26</sup> Tamże, s. 130–131. Określenie wprowadzone przez Heinricha Heinego.

<sup>27</sup> Tamże, s. 139.

– ochrony ludzkiego życia. W filmie – inaczej niż w powieści – nie wygłasza go rabin, autorytet i duchowy przywódca wspólnoty, lecz właśnie karczmarz. Postawa miłosierdzia znajduje czynny wyraz w postępowaniu Taga. Kawalerowicz szczególnie zaznaczył ów paradoksalny obraz wielkoduszności władającej sercem zwykłego grzesznika.

Ranga postaci prostego właściciela austerii i ogromna determinacja, towarzysząca dokonywanym przez niego wyborom, upodabniają go do jeszcze jednego typu bohatera występującego w ludowych legendach żydowskich o lamedwownikach:

Mężach Sprawiedliwych, cadykach, żyjących pod postacią ludzi skromnych i ubogich, a dźwigających na swych ramionach grzechy tego świata. Ujawniają się w okolicznościach dramatycznych, celem uratowania kogoś, kto na to zasługuje, lub by zapobiec wielkiemu nieszczęściu zagrażającemu Żydom. Niestety – po swym dobrym i śmiałym uczynku „lamedwownik” musi umrzeć<sup>28</sup>.

Wątek ten stał się kanwą fabuły zrealizowanego w 1925 roku niemieckiego filmu Henryka Szaro zatytułowanego *Jeden z 36*, którego akcja toczyła się również w historycznym momencie przełomowym, podczas powstania styczniowego w żydowskim miasteczku<sup>29</sup>. Kreacja Taga jest oparta na skontrastowaniu przypisanej lamedwownikom charyzmy, duchowej siły i odpowiedzialności, z wątłym prestiżem, niemocą i niefrasobliwością przywódcy grupy chasydów – cadyka, postaci występującej w fabule *Austerii*.

Motyw Prawa jest judajskim toposem fundamentalnym dla interpretacji postępowania głównego bohatera, wykorzystanym również w filmowej adaptacji powieści Juliana Strykowskiego. Konfrontacja działań człowieka z Zakonem, jako nadrzędnym archetypem rządzącym światem przedstawionym, stanowi wręcz kanwę fabuły. Zakazy i nakazy zawarte w Biblii i uściślane przez Talmud, wpływają na losy postaci, pozwalają doprecyzować problemy i dylematy związane z postawami moralnymi. Prawo objawia się jako kategoria uniwersalna, organizująca realia życia jednostki i zbiorowości. Kluczowym

<sup>28</sup> Natan Gross, *Film żydowski w Polsce*. Kraków 2002, s. 39.

<sup>29</sup> Literom hebrajskiego alfabetu przypisuje się wartości liczbowe: lamed to 30, a waw to 6. Stąd tytuł filmu Henryka Szaro.

wątkiem *Austerii* jest konflikt Zakonu i człowieka – sprzeczność ludzkich pragnień i pożądań z przepisami halachy. Bum, wychowany w zlaicyzowanej, zasymilowanej rodzinie, uwodząc Asię przeciwstawia się nakazom żydowskiej etyki, w myśl której dziewczica i młodzieniec nie powinni przebywać razem przed ślubem<sup>30</sup>. Kawalerowicz wykorzystał ten motyw w sposób radykalny, dodając rozgrywającą się między nimi scenę miłosną w lesie. Kreowanie obrazów wyostrowających erotyczny kontekst opowieści stanowiło jeden z przejawów działań, mających na celu przełożenie materiału literackiego na aktualne konwencje filmowe i związany z nimi styl zachowań<sup>31</sup>. Natomiast wątek wykradania zwłok zamordowanej ukochanej (Bum chce je pogrzebać samotnie, wbrew żydowskim nakazom i obyczajom żałobnym), nie ma znamion buntu, lecz służy egzemplifikacji bezradności człowieka stojącego wobec Boskiego Prawa w kondycji, którą znamionują słabość i ułomność wynikające z oderwania od religijnych korzeni. Kreacja Buma jako chłopca, który miast oddawać się studiowaniu Pisma spędza czas na romansowaniu i zabawie w teatr, nosi znamiona interpretacji behawioralnej, w której kontekst duchowy jest marginalizowany w zderzeniu z młodzieńczą witalnością. Prawo przerasta jednak także innych bohaterów i odślania destrukcyjną siłę władających nimi emocji, pasji, pożądań.

Odrzucając część wątków (zabójstwo Kozaka przez Szymona broniącego cnoty swej siostry) scenarzyści skoncentrowali się na atrakcyjnym, filmowo nośnym motywie cudzołóstwa. Miłość w prozie Strykowskiego nie jest obrazowana w sposób sentymentalny, romansowy – ma zdecydowanie gwałtowny charakter i pociąga za sobą fatalne skutki. Pochodzące zaś z *Przypowieści Salomona* motto, którym autor opatrzył pierwowzór literacki, traktuje właśnie o grzechu cudzołóstwa. Kawalerowicz obrał konwencję melodramatyczną i poprowadził symultanicznie wątki trzech par, których cielesne zbliżenia są wykroczeniem przeciwko etyce żydowskiej. Skandalem grozi zauroczenie huzarem, któremu ulega żadna wrażeń żona Wilfa – konwencjonalna figu-

<sup>30</sup> Zob. Alan Unterman, *Żydzi – wiara i życie*. Tłum. Janusz Zabierowski. Łódź 1989, s. 181.

<sup>31</sup> Jak zauważa Maria Zeic-Piskorska tendencja ta wyraża się nie tylko w potraktowaniu erotyki, ale też ukazaniu scen drastycznych (plastyczna, spektakularna śmierć Asii i grupy chasydów) oraz estetycznym prowokowaniu widza (scena oddawania moczu przez chasydów). Maria Zeic-Piskorska, dz. cyt., s. 43–44.

ra findesieclowej *femme fatale*<sup>32</sup>. Cnotliwa Asia, przerażona konsekwencjami schadzki z Bumem, wyrwa się z jego objęć i ucieka w otwartą przestrzeń łąki, gdzie dosięga ją zbląkana kula. Tag krąży po obejściu austerii w poszukiwaniu intymnego kontaktu z ukraińską służącą. Kontekstem dla tych obrazów są ostre napomnienia udzielane przez rudego Josefa chasydzkiemu młodzieniaszkowi, wodzącemu rozmarzonym wzrokiem za Jewdochą. Dziewczyna w rozchylonej na piersiach koszuli, przyciągająca krągłymi kształtami spojrzenia mężczyzn, ucieleśnia właściwe zagrożenie. Paradoksalnie groźniejsza jest dla chasydów erotyczna pokusa niż realne ryzyko utraty życia, które niesie tocząca się za oknem wojna, gdyż zakłócenie myśli modlących się przez cielesne pożądanie stanowi ciężki grzech<sup>33</sup>.

Związek dwojga młodych, Asi i Buma, został przez Kawalerowicza za rysowany w sposób stanowiący – przez opozycję – aluzję do więzi łączącej protagonistów *Dybuka* Szymona An-skiego. Nieszczęśliwa miłość Chonena i Lei jest czysta, wzniosła, ma acielesny charakter, spaja ich w duchową jedność. Skojarzenie młodej pary z *Austerii* z losami żydowskich Romea i Julii z *Dybuka* prowadzi, mimo wspólnego nieszczęśliwego finału, do podkreślenia nie podobieństw, lecz różnic obu miłosnych relacji. Pozwala dobitniej zarysować kluczowy dla fabuły motyw grzechu cudzołóstwa. Bum zostaje zaprezentowany jako żądny cielesnej przyjemności, natarczywy młodzieniec, od którego śliczna, złotowłosa dziewczyna nie może się opędzić. Kawalerowicz wykorzystuje historię tych dwojga nie tylko dla wyostrenia erotycznego rysu filmu; wpisuje ją w późniejszy historyczny kontekst, który był mu pokole niowo bliski. Dzieje miłości Buma i Asi stanowią prefigurację okupacyjnych związków młodych ludzi, żyjących szybko, łączywie poszukujących bliskości, spragnionych ciepła w obliczu ciągłego zagrożenia śmiercią.

Najważniejszym jednak dla przebiegu fabuły wątkiem romansowym jest stanowiący wykroczenie przeciwko Prawu związek starego karczmarza z Jewdochą. Silne poczucie winy wprost wyrażone przez Taga mówiącego o własnej niewierności, wysuwa się w tym kontekście na pierwszy plan.

<sup>32</sup> Grana przez Goldę Tencer w konwencji, która wydaje się świadomym nawiązaniem do melodramatycznej formuły niektórych wczesnych niemych filmów jidysz oraz przed stawień teatrów żydowskich przełomu XIX i XX wieku na ziemiach polskich.

<sup>33</sup> Alina Cała, charakteryzując modlitwę chasydzką, podkreśla: „Grzeszna myśl jest gorsza niż grzeszny uczynek”. Alina Cała, dz. cyt., s. 131.



Widz odnosi jednak mylne wrażenie, że zło współzycia właściciela austerii ze służącą ma polegać na tym, że jest ona Ukrainką. Umyka w filmie istota grzesznej miłości. Kawalerowicz, aby uczynić postać protagonisty sympatyczniejszą, zatarł okoliczności zawiązania się romansu, sygnalizując je wyłącznie przez reminiscencję pierwszego spotkania nad rzeką. Strykowski podkreślił zaś w powieści, że karczmarz jeszcze za życia żony zdradzał ją z Jewdochą. Biologizm rządził postępowaniem Taga, który uległ fascynacji młodą dziewczyną, mimo świadomości czynionego zła. Karczmarz krzywdził żonę, która urodziła mu potomka, i występował przeciwko Prawu<sup>34</sup>.

Dlatego też jego autorefleksję zdominuje kwestia życia z przewiną, łamanie nakazów religijnych. Indywidualny grzech, rozpatrywany w odniesieniu do mesjanistycznych koncepcji, wiąże się w *Austerii* z pojęciem *teszuvy* – skruchy z miłości, która przywraca właściwą relację z Bogiem<sup>35</sup>. Tag nie może osiągnąć tego stanu przez przystąpienie do sakramentu spowiedzi (wykorzystano w filmie wątek odrzuconej propozycji wyspowiadania się, którą złożył karczmarzowi zaprzyjaźniony ksiądz przed wspólną wyprawą do miasta). Jako grzesznik musi dokonać uczciwej samooceny, a czyn podjęty ze wznieśliwych pobudek może zmasać jego występki. Ważną rolę spełnia także nawiązanie do przywołanej w powieści anegdoty o Żydzie, który usiłował obrazić Boga w Sądny Dzień, przynosząc do synagogi kawał świńskiego mięsa i głosząc, że jest gotów je zjeść. Zobrazowano tę sytuację w filmie jako scenę wizyjną, w której to Tag występuje jako prowokujący gniew Najwyższego. Kawalerowicz usiłował przedstawić kondycję człowieka w egzystencjalnej sytuacji granicznej – dotyka go nie tylko realna groźba śmierci fizycznej i duchowej, spowodowanej upadkiem moralnym (łamanie Boskiego zakazu spożywania mięsa zwierząt nieprzeżuwających miesza się tu z grzechem cudzołóstwa), ale również niezaspokojony głód metafizyczny, pragnienie osobowej relacji z Absolutem, nawet za cenę obciążenia własnego sumienia występkiem łamiącym boski nakaz. W odróżnieniu od działających pod wpływem impulsu, czy emocji Buma oraz Blanki, którzy nie wydają się świadomi czynionego zła, postawę Taga znamionuje poczucie winy i słabości przypisanej ludzkiej naturze. Bóg

<sup>34</sup> Sens związku małżeńskiego w żydowskiej etyce seksualnej ma wręcz kosmiczny wymiar, co związane jest z *Micwą* prokreacji. Por. Alan Unterman, dz. cyt., s. 180, 186–189.

<sup>35</sup> Alina Cała, dz. cyt., s. 125; Alan Unterman, dz. cyt., s. 43–44.

nie daje się jednak sprowokować. Najwyższy Sędzia milczy i, zgodnie z reżyserką koncepcją teodycei, nieszczęścia spadają na bohaterów wywołane przez nich samych (tak ginie Asia, Bum, chasydzi i prawdopodobnie Tag).

Łączy się to z jeszcze jednym motywem przedstawionym w „paradoksalny” sposób. Jest nim sytuacja wybrania. Kawalerowicz nawiązuje do biblijnego kontekstu, w którym naznaczenie – boskie upodobanie – osłania przed nieszczęściem (nawet w przypadku Hioba, który mimo tragicznych doświadczeń został ocalony). W *Austerii* zaś, ani karczma nie spełni do końca roli Arki, ani przeznaczony na chroniącego swych podopiecznych Tag nie wypełni swej misji, a ufający Bogu chasydzi, którzy prezentują się jako nazaczeni i gotowi na nadejście Mesjasza, nie dostąpią jego powitania. Także miłosne wybranie nie zostanie pobłogosławione potomstwem i nie ocali kochającej się pary młodych bohaterów (rodzice Asi i Buma dożyją śmierci swych dzieci). Kontekst ten łączy się również z niejasnym symbolem płonącego wozu z ciałem dziewczyny. Asia zostaje uprzednio nazwana: *dziewicą, która stała się być może odkupieniem całego Izraela*, jednak znający okoliczności widz może odbierać tę kwestię jako szyderstwo. Śmierć Asi to nagły nieoczekiwany zgon, który przerywa pełne nadziei młode życie, nie obciążone brzemieniem win ubieranych w czasie długiej egzystencji. Na ciele dziewczyny brak wyraźnych oznak śmierci, wygląda raczej na śpiącą, na jej sukience nie pojawia się krew płynąca z rany. Tajemniczy, symboliczny obraz płonących zwłok, analizowany w odniesieniu do decyzji Buma o pogrzebaniu Asi wbrew żydowskiemu rytuałowi, jak i innych przejawów wiarołomności bohaterów wobec Boskiego Prawa, mógłby być odczytywany jako całopalna ofiara dla Najwyższego. Brutalnego aktu dokonuje jednak kozak, którego intencją jest profanacja ciała. Sekwencja toczącego się przez łąki wozu trawionego ogniem, ciągniętego przez spłoszonego konia, może więc stanowić kolejne w *Austerii* drastyczne nawiązanie do Holocaustu i ciał żydowskich ofiar palonych w krematoriach. Po Asi nie pozostanie nawet macewa.

Przywołana scena nawiązuje również do motywu ognia i światła. Wykorzystywane często w intuicjach kabalistycznych wątki blasku, światłości, łączą się w postaci uniwersalnego obrazu z Biblią i stworzeniem świata; wyrażają element kreatywny, wpisany w kontekst życia na ziemi<sup>16</sup>. Kawalero

<sup>16</sup> Według kabalistycznej wykładni, z liter alfabetu hebrajskiego i ze światła został stworzony świat. Władysław Panas, dz. cyt., s. 127.

wicz zderza te kategorie, przywoływane zgodnie z topiką judajską w formule błogosławieństwa wypowiedzianego przez Kantora syna Kantora, z motywami świetlnymi wykorzystanymi w kreacji rzeczywistości przedstawionej w kontekście pozornie dalekim od religijnego. Promienie słoneczne rozświetlające las podczas miłosnej sceny Buma i Asi, krąg światła lampy rozhuśtanej przez Jewdochę i snop promieni latarni Taga, który odkrywa schadzkę Blanki z huzarem w stodole, przenikają obrazy o wyraźnym nacechowaniu erotycznym, epatujące seksualnością, cielesnością. Wszystkie te sceny zostały podporządkowane rysowi filmu, który łączy się z mottem powieści traktującym o grzechu cudzołóstwa: „Czy zdusi człowiek ogień w swym łonie, a odzież się nie spali?”<sup>37</sup>. Element światła spełnia więc szczególną rolę – pozornie je dynie dyskretnie towarzyszy działaniom bohaterów. Odślania i demaskuje wiarołomny, lubieżny charakter scen; wskazuje na zgubny wewnętrzny ogień, który trawi poddających się cielesnemu pożądaniu. Dlatego też pożar pobliskiego sztetlu zostaje w teologicznej refleksji Taga zinterpretowany jako skutek własnej niewierności – kara za grzech miłości pozamałżeńskiej.

Motyw ognia i światła w porannej modlitwie chasydów, który winien symbolizować miłosierdzie oraz opiekę Boga nad Izraelitami, został wykorzystany jako kolejny paradoks. Po mroku nocy, budzącej rozpacz i trwogę, wschodzący dzień nie przyniesie bezpieczeństwa i ocalenia. Bum, niesłusznie posądzony o zabicie Asi, zostanie prawdopodobnie stracony o brzasku, a ufni chasydzi zginą wysławiając pieśnią Jedynego Pana w świetle poranka. Sens psalmu śpiewanego przez Kantora syna Kantora zostaje więc odwrócony, zaprzeczony: noc, nazwana czasem płaczu, krzyku, grzechu, strachu i śmierci, osłaniała uciekinierów z miasta, a jej ciemności kryły ich winy, słonecznym promieniom zaś, z którymi łączone jest zaufanie, ocalenie, życie i zmartwychwstanie, towarzyszy śmierć. Centralne dla przebiegu fabuły wydarzenie pierwszej śmierci zostało ukazane jako projekcja snu Buma, w którym przeżywa on ponownie stratę ukochanej. Obraz Asi ginącej w sielskim otoczeniu rozświetlonej promieniami słonecznymi łąki, wpisuje się w melo-dramatyczną konwencję. Dziewczyna niczym nimfa uciekająca przed faunem, biegnie wśród roślin i nagle postrzelona, rozłożywszy ramiona w znaku krzyża, opada na wznak. Takie ujęcie pozbawione jest grozy. Nie pokaza

<sup>37</sup> *Przypowieści Salomona*, rozdz. VI, 27, cyt. za: Jerzy Strykowski, *Austeria*. Warszawa 2006, s. 7.

no zabójcy i oszczędzono widzom widoku krwi. Wystudiowane, malarskie przedstawienie śmierci odwołuje się do mechanizmu rządzącego „strategią lez” – Asia umiera piękna, nieskalana.

Takie ujęcie nie mogło jednak stanowić podstawy do refleksji nad ofiarą Holokaustu. Dlatego Jerzy Kawalerowicz zwielokrotnił obraz śmierci poprzez dodanie sekwencji wieńczącej film – zbiorowej masakry chasydów podczas ablucji. Ich ciała, podobnie jak w scenie z ginącą dziewczyną, skąpane są w ciepłym słonecznym blasku. Żaden znak nie zapowiada dramatycznych wydarzeń. Nagle wybuchy pocisków i strzały oddane przez niewidocznych oprawców zmieniają obraz modlitewnej ekstazy w przerażającą rzeź. Tragiczny paradoks finałowej wizji polega więc na wspomnianym wcześniej religijnym kontekście błogosławieństwa wyśpiewywanego przez kąpiących się, oraz na tym, że ufnie chasydzi giną w dzień, w który rozpoczyna się święty dla Żydów czas szabatu. Dramatyzm tej sceny wzmaga też nagość jej uczestników, przywołująca skojarzenia z obrazami egzekucji dokonywanych podczas II wojny światowej. Ostatnim kadrem filmu jest ujęcie rzeki, której woda zabarwia się krwią zamordowanych. Skonwencjonalizowane przedstawienie śmierci melodramatycznej bohaterki pozbawione zostało tego elementu, zaś czerwony nurt w finale filmu staje się wyrazistym symbolem pamięci ofiar Zagłady. Mimo, że obraz rzeki zastyga, to napięcie podtrzymuje dźwięk toczącej się wody, przechodzący w motyw muzyczny – modlitwy Kol Nidre, śpiewanej w synagogach na początku liturgii w wigilię Sądnego Dnia. Jej powstanie łączy się z przymusową chrystianizacją i prześladowaniami Żydów w średniowiecznej Hiszpanii.

Prócz zobrazowanego w filmie porządku codziennych modłów wyznawców religii mojżeszowej oraz osadzenia akcji w tygodniowym cyklu rytualnym – w dzień i noc poprzedzającą piątek, kiedy to przed zmierzchem rozpoczyna się czczony przez Żydów szabat, istotną rolę odgrywają w *Austerii* odwołania – poprzez sceny wizyjne – do świąt religijnych. Krąg motywów zaczerpniętych z topiki judajskiej wzbogaciły przedstawienia, których atrybuty pozwalają rozpoznać najważniejsze wydarzenia w rytualnym roku żydowskim. Pierwszym z nich jest Jom Kippur, jako największe święto stanowiące miernik wierności tradycjom, szczytowy punkt czasu pokuty i oczekiwania Bożego przebaczenia. Podczas liturgii Dnia Pojednania mężczyźni zgromadzeni w bóżnicy mają na sobie szale modlitewne z frędzlami i prostą białą szatę *kittel*, której kolor oznacza czystość i odpuszczenie grzechów, a zarazem