

Daria Mazur

## Miłość – obojętność – śmierć w cieniu Zagłady *Niekochana* Janusza Nasfetera

Zbigniew Klaczyński, analizując rozmaite konteksty wielowarstwowej struktury adaptacji poczytnego dzieła Adolfa Rudnickiego, tak charakteryzował genezę filmu:

Z poczucia współczesnego dystansu, z fascynacji kameralną tragedią ludzi wpisanych w epicką terażniejszość historii zrodziła się *Niekochana* Janusza Nasfetera. [...] utwór, prezentujący nam coś w rodzaju dziennika lektury: są w nim notatki o epoce, o osobliwej krótkowzroczności ludzi, niedostrzegających historii, która zagląda im w twarz, jest wreszcie próba odczytania tragedii Noemi na nowo i w sposób własny<sup>1</sup>.

Zbigniew Klaczyński oraz Konrad Eberhardt rozpoznali i docenili zabiegi reżysera służące osadzeniu psychologicznej wiwisekcji miłosnej obsesji w konfrontacji z zewnętrznością, która napiera, zagraża i ostatecznie unicestwi związek Noemi i Kamila<sup>2</sup>. *Niekochana* (1937) Adolfa Rudnickiego to opowieść o uczuciu w stanie całkowitej

---

1 | Zbigniew Klaczyński, *Metamorfoza „Niekochanej”*, „Kino” 1966, nr 5, s. 42.

2 | Konrad Eberhardt, *Noemi w obliczu Apokalipsy*, „Film” 1966, nr 21, s. 4.

sublimacji – uczuciu, które staje się ślełą siłą, żywiołem niepodda-  
jącym się racjonalizacji, zawłaszczającym całkowicie egzystencję  
człowieka i czyniącym go zupełnie bezbronnym<sup>3</sup>. Konstruując  
wizję afektu jako dominanty życia, a zarazem fatalnej siły, pisarz  
nawiązywał do schematów odwiecznych mitów obecnych w kul-  
turze europejskiej; do wizji „miłości śmiertelnej”, namiętnej, jak  
z legendy o Tristanie i Izoldzie. Rys ten sprawiał, że jego opowieść  
o XX-wiecznych kochankach, poddanych oddziaływaniu opę-  
tańczej, irracjonalnej mocy uczucia, musiała znaleźć rozwiązanie  
w śmierci bohaterki, jawiącej się jako „*stan wyzwolenia* od nieustan-  
nej udręki i pasma cierpienia”<sup>4</sup>. Owa krańcowość literackiego wyrazu,  
naznaczająca dramatyzmem związek Kamila i Noemi, a zarazem  
unieważniająca jakąkolwiek refleksję nad otaczającym ich światem,  
w ujęciu Janusza Nafetera została stonowana. Reżyser wprowadził  
historię – niemal obsesyjnego, nienasyconego miłosnego oddania  
bohaterki, zatracającej się w nieodwzajemnionym uczuciu, oraz  
bezustannie podejmowanych przez jej partnera prób uwolnienia  
się z zaborczego związku – w realistyczny kontekst, który nadał fa-  
bularnemu konfliktowi nowy, głęboki wymiar. Zobrazował epokę  
rzucającą cień na parę bohaterów i ich emocjonalną szamotaninę.

Reżyser, który we wczesnych latach 60 podpisywał swym  
nazwiskiem produkcje gatunkowe (film sensacyjno-kryminalny  
*Zbrodniarz i panna*, 1963; film partyzancki *Ranny w lesie*, 1963),  
w tym samym czasie zastanawiał się również nad realizacją  
obrazu na kanwie przedwojennego utworu Adolfa Rudnickiego.  
Chciał jednak uniknąć sztampowego modelu i banału formuły

3 | Por. Adolf Rudnicki, *Niekochana*, Warszawa: Rój 1937. Po wojnie autor  
dwukrotnie dokonał nowej redakcji tekstu (Adolf Rudnicki, *Niekochana*,  
Warszawa: „Książka” 1948; tegoż, *Niekochana*, Warszawa: Państwowy  
Instytut Wydawniczy 1958). Por. Józef Wróbel, *Miara cierpienia. O pi-  
sarstwie Adolfa Rudnickiego*. Kraków: Universitas 2004, s. 192.

4 | Anna Wal, *Twórczość w cieniu menory. O prozie Adolfa Rudnickiego*.  
Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2002, s. 203.  
Analogie do innych literackich par kochanków dostrzegał już Karol  
Irzykowski (tegoż, *Pieśń miłości ze strzępami*, „Pion” 1937, nr 32).

romansowej, a także schematycznych ilustratorskich zabiegów adaptacyjnych. W wywiadzie udzielonym dziesięć lat po powstaniu *Niekochanej* (1965), Janusz Nasfeter precyzował swój pogląd związany z przekładaniem literatury na język filmowy:

Mając [...] do dyspozycji tak zwane „środki produkcji filmowej”, chciałbym wykorzystać je możliwie najpełniej. A zatem, mówić głównie o tym, co interesuje mnie samego. Nie chcę być ilustratorem cudzych myśli, i nie pasjonują mnie adaptacje, szczególnie te mające powtarzać, a nawet „poprawiać” doskonale książkowe teksty<sup>5</sup>.

Założenia te sprawiały, że poszukując bardzo osobistego wyrazu dla miłosnego dramatu (konstytutywnego problemu w utworze Adolfa Rudnickiego), w potencjalnym kształcie przyszłego obrazu filmowego Nasfeter uwzględniał zarazem rolę historycznego kontekstu, który miał uczynić z filmu rodzaj traktatu zachęcającego widzów do namysłu i dyskusji, a nie wyłącznie przeżywania losów kochanków –opartego na sentymencie, współczuciu<sup>6</sup>. Precyzując twórcze dążenia i ostateczny cel, któremu podporządkowywał własne dzieła, w wywiadzie udzielonym po latach Stanisławowi Janickiemu reżyser mówił: „film artystyczny, ambitny powinien filmować nie akcją, lecz myślą”<sup>7</sup>. Dlatego też w interpretacji *Niekochanej* oprócz ważkiego, nasuwającego się w sposób oczywisty i wynikającego z pierwowzoru literackiego pytania o uniwersalną prawdę niemożności sprostania uczuciu, czy też zaborczości miłosnej więzi, która odbiera partnerowi poczucie wolności, istotne jest

5 | Wypowiedź Janusza Nasfetera w: Grażyna Banaszekiewicz, *Nie robię filmów po to, aby bawić*, „Tydzień” 1975, nr 21. Cyt. za: Grzegorz Piotr Dudzik, Jolanta Boguszewska, *Nasfeter(owie)*. Wołomin – Ząbki: Apostolicum 2004, s. 61.

6 | Por. Grzegorz Piotr Dudzik, dz. cyt., s. 53.

7 | Wypowiedź Janusza Nasfetera w: Stanisław Janicki, *Świat konfliktów najtrudniejszych*, „Kino” 1970, nr 8, s. 10–11.

również pytanie, które nasuwa się w związku z podskórnym nurtem obecnym w filmowej wizji przededia II wojny światowej. Takie ujęcie refleksyjnego przekazu zawartego w *Niekochanej* Nasfetera pozwala potraktować jak swoistą metaforę skomplikowany związek Kamila i Noemi, rozmaite jego powikłania, a szczególnie tragiczny finał – ostateczne opuszczenie bohaterki, samotnej wobec nadciągającego kataklizmu. Owa metafora odsłania pewne znamiona charakterystyczne dla relacji tych, którzy przeżyli – ocalałych, współczesnych reżyserowi, jak i następnych pokoleń – wobec skazanych na Zagładę. Demaskuje także potrzebę psychicznej ucieczki, uniki zbiorowej pamięci związane z mechanizmem wypierania, który łączy się z zaprzeczaniem zarówno więzi, jak i obojętności czy wrogości, a także z wypieraniem ze świadomości prawdy o unicestwionych Żydach, mieszkających przed wojną na polskiej ziemi<sup>8</sup>.

Podjęmowane od 1961 roku zabiegi Nasfetera zmierzające do ekranizacji *Niekochanej* (w których nie był osamotniony – podobne próby czynił także Andrzej Wajda) wynikały nie tylko z fascynacji psychologiczną problematyką i kunsztem pisarza uchodzącego za mistrza tematyki miłosnej, już przed wojną kreującego intrygujące literackie obrazy fatalizmu uczuć, niespełnień, oczyszczającego cierpienia miłosnego graniczącego z masochizmem oraz lęku przed samotnością<sup>9</sup>. Wątki te powracały także w powojennej

---

8 | Tezę tę postawił Jan Błoński w słynnym artykule opublikowanym w 1987 roku w „Tygodniku Powszechnym”. Por. tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Żydownik Powszechny” – dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2010, nr 13, s.11. On też we wspomnianym artykule przywoływał opinię, że „stosunek wielu Żydów do Polski przypomina zawiedzioną miłość. Mimo cierpień i trudności [...] społeczność żydowska była istotnie przywiązana do Polski” (tamże, s. 13).

9 | O zainteresowaniu Andrzeja Wajdy ekranizacją *Niekochanej* przypomina Roman Włodek. Por. tegoż, *Janusz Nasfeter – dziecko też człowiek* [w:] *Autorzy kina polskiego*. Red. Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka. Kraków: Rabid 2004, s. 15. Por. też: Andrzej Wajda, *Filmy, których nie zrobiłem*, „Film na Świecie” 1985, nr 320–321, s. 115, 125; Stanisław Janicki, *Rozmowy z Andrzejem Wajdą*, „Film na Świecie” 1986, nr 329–330, s. 94.

twórczości Adolfa Rudnickiego w utworach analizujących powikłania uczuciowo-erotyczne, a zarazem w szczególny sposób eksponujących pozycję kobiety w tych relacjach (*Pateczka, czyli Każdemu to, na czym mu mniej zależy*, 1950; *Krowa*, 1959; *Pył mitosny*, 1964; *Weiss wpada do morza*, 1965; *Teksty małe i mniejsze*, 1971). Reżyser zdecydował się jednak na filmowe zobrazowanie najbardziej znanego dzieła – *Niekochanej*, która w wersji przedwojennej stanowiła mini-powieść, a po wojnie, podobnie jak inne utwory napisane przed cezurą Szoah, została przez pisarza przekształcona i ostatecznie zyskała formę opowiadania. Zagłada sprawiła, że

do większości tekstów powstałych w okresie międzywojennym ich autor zmienił stosunek – przerabiał je, modyfikował. Konflikty w nich ukazane wydały mu się teraz wyblakłe, a namiętności trawiące bohaterów straciły wiele ze swej pierwotnej kategoryczności<sup>10</sup>.

Istotne w tym kontekście jest więc to, że Janusz Nasfeter zamierzał początkowo przenieść akcję opowieści o miłości dwudziestolatków z okresu międzywojnia na początek lat 60. Jednak, jak pisze Roman Włodek:

Rudnicki nie zgodził się na uwspółcześnienie *Niekochanej*. Ostatecznie wydarzenia filmu reżyser umieścił w nocy z ostatniego dnia sierpnia na pierwszego września 1939 roku, przez co tragizm i smutek Noemi w jakiś sposób muszą być czytane jako odbicie tragizmu i smutku epoki, współbrzmia z szaleństwem rozpadającej się rzeczywistości<sup>11</sup>.

Nasfeter chciał uniknąć stworzenia wyabstrahowanej, odewranej od jakichkolwiek realiów filmowej wizji kameralnego

10 | Sławomir Buryła, Józef Wróbel, „Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego” – recenzja książki, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 2, s. 236.

11 | Roman Włodek, dz. cyt., s. 16.

miłosnego dramatu, moderowanego wyłącznie przez rytm ciągłych rozstań i powrotów kochanków. Dlatego w wywiadzie udzielonym Marii Oleksiewicz przyznawał: „Zdecydowałem się więc na czas i na scenerię, które – moim zdaniem – podkreślają wyobcowanie bohaterów, a zatem potęgują ich dramat”<sup>12</sup>. W tej samej rozmowie reżyser potwierdzał, że protagoniści mieli reprezentować mentalność zbliżoną do współczesnej (jest to szczególnie wyraźne w sferze obyczajowej i związanych z nią scenach erotycznych, a także zaznacza się poprzez warstwę muzyczną filmu – istotną rolę w ścieżce dźwiękowej odgrywa powracający motyw jazzowy, którym jest typowa dla stylistyki lat 60 kompozycja Krzysztofa Komedy, podkreślająca fabularne redundancje oraz liryzm filmowej opowieści). Reżyserowi, któremu autor pierwowzoru literackiego przekazał ostatecznie pełne prawa do napisania scenariusza, udało się pogodzić poetycką aurę i fatalizm archetypicznej wizji miłości totalnej (pojmowanej jako jedyny sens, jedyne dobro – miłości zaborczej, żądającej wzajemności i wyłączności) z plastycznym wyrazem epoki – okoliczności zewnętrznymi, które w powieści były tylko lekko zaznaczonym tłem społecznym późnych lat 30. Wśród obrazów i wątków dodanych przez scenarzystę są przede wszystkim takie, które wprost odnoszą się do realiów przedednia wojny.

Jest wśród nich scena przemarszu polskiego oddziału wojskowego, ukazana w dwóch wersjach. Jedna stanowi element w dłuższej sekwencji wspomnień – majaków bohaterki, będących zapisem ułamków rzeczywistości wieszczących unicestwienie miłości Noemi i jej samej. Obraz żołnierzy to zapowiedź nadciągającego konfliktu zbrojnego. Druga scena to wizja tego samego oddziału (mijającego Kamila i Noemi spacerujących nad Wisłą w Krakowie), wywołującego w bohaterce lęk o ukochanego, który może zostać wcielony do wojska i wysłany na wojnę. Ten niepokój zaznacza się też w scenie defilady obserwowanej przez bohaterkę

---

12 | Wypowiedź Janusza Nasfetera w: Maria Oleksiewicz, *Jeden Kamil i Jedna Noemi. O filmie „Niekochana” mówi Janusz Nasfeter*, „Film” 1966, nr 23, s. 10.

podczas powrotu ze szpitala. Konwencja przedstawiania wątków zapowiadających wybuch wojny ewoluuje. Stosując efekt gradacji reżyser zaczyna od utrzymanych w niemal sielankowej stylistyce ujęć młodych śpiewających żołnierzy, w pełnym słońcu maszerujących w otoczeniu przyrody, bądź ukazywanych w nocnej scenerii (ale wyłącznie jako tło w drugim planie w rozpoczynającej film sekwencji jadącej pociągiem Noemi). Potem następuje humorystyczna, ale i złowieszcza scena rozgrywająca się w kabarecie, podczas której Ludwik Sempoliński odgrywa znany przedwojenny skecz Chaplina parodiującego Hitlera. Później Kamil wspomina Noemi o artykule poświęconym żądaniu III Rzeszy stworzenia eksterytorialnej autostrady do Prus Wschodnich, i w końcu pojawiają się przejmujące grozą obrazy. To scena zaciemnienia i próbnego alarmu lotniczego, podczas której dziewczyna błąka się po ulicach bezskutecznie poszukując Kamila, co zapowiada jej samotność i opuszczenie, gdy po wkroczeniu hitlerowskiej armii jej życie będzie rzeczywiście zagrożone. Następnie scena, w której Noemi budzi się przerażona nadlatującym w sennym koszmarze samolotem, a nade wszystko zrealizowana w konwencji onirycznej sekwencja ukazująca bohaterkę wędrującą z walizką w słoneczny dzień przez rynek w Kazimierzu nad Wisłą i mijającą liczne zniechęcone postaci Żydów ubranych w tradycyjne stroje.

Retrospektywna wizja, uznana przez Jana Józefa Szczepańskiego za dysonans wobec realistycznej konwencji filmu oraz stylistycznie wtórne nawiązanie do fotografii Benedykta Jerzego Dorysa, jest kolejnym ważnym elementem w łańcuchu wojennych nawiązań oplatających historię związku Noemi i Kamila<sup>13</sup>. Poprzez poetycką aurę wskazuje ona na somnambuliczny rys bohaterki, o której widz dowiaduje się, że przyjechała do Kazimierza nad Wisłą, by dać odpocząć znużonemu partnerowi, a zarazem próbować uładzić własną psychikę. Motyw kobiety zatracającej się bez reszty w uczuciu do ukochanego to jednak nie jedyny

---

13 | Por. Jan Józef Szczepański, „*Niekochana*”, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 20, s. 5.

kontekst związany z kwestią tożsamości. Noemi-Żydówka wędruje pośród rodaków osobna, tak dalece oddzielona i skoncentrowana na swym afekcie, że nie zauważa ich istnień i – jak zostało to wyrażone w wypowiedzianej przez nią zza kadru kwestii – nie odróżnia nawet wypowiedzianych w otoczeniu słów, słyszy jedynie gwar. Książkowa Noemi to postać wyemancypowanej dziewczyny ze zasymilowanej rodziny, której zagadnienia związane z tradycją i religią żydowską nie są bliskie; nie utożsamia się z nimi. Mimo że kwestię pochodzenia bohaterki Janusz Nasfeter zaznaczył w sposób bardzo subtelny, a zarazem pominął część rozbudowanych w utworze Adolfa Rudnickiego wątków judajskich, to jednak motyw wymuszonego przez Kamila urlopu Noemi celowo osadził w odniesieniu do czytelnego dla widza symbolu. Jest nim sztettl, żydowskie miasteczko widziane takim, jakim było przed wojną. Przypomnijmy, że w kazimierskich plenerach rozgrywała się akcja takich międzywojennych filmów w języku jidysz, jak wybitne dzieło tego okresu *Dybuk* (reż. Michał Waszyński, 1937) oraz popularna komedia z amerykańską gwiazdą kina żydowskiego Molly Picon – *Jidl mitn fidl* (*Judel gra na skrzypcach*, reż. Józef Green, Jan Nowina-Przybylski, 1936)<sup>14</sup>. Stąd też w *Niekochanej* plastyczna aluzja do wspomnianych wyżej, powstałych w latach 30 w Kazimierzu nad Wisłą fotogramów Dorysa<sup>15</sup>, na których zachował się obraz życia społeczności unicestwionej podczas wojny. Noemi wędruje wśród znieruchomiałych postaci jakby po cmentarzu, pośród cieni ludzkich istnień. Jej wizerunek – kobiety z walizką – nawiązuje zaś do doświadczenia Żydów prowadzonych do transportów, skazanych na deportację do obozów koncentracyjnych. Finał filmu uzmysławia widzom, że los wymordowanego narodu stanie się i jej udziałem. Epizod kazimierski jest więc jeszcze jednym

14 | Natan Gross, *Film żydowski w Polsce*. Tłum. Anna Ćwiakowska. Kraków: Rabid 2002, s. 77–83, 92–97.

15 | Był on przed wojną również wziętym portrecistą, który robił zdjęcia przedstawicielom środowiska artystycznego Warszawy, w tym branży filmowej.



argumentem przemawiającym za możliwym odczytaniem *Niekochanej* Janusza Nafetera jako głosu prowokującego współczesnych do dyskusji nad stosunkiem rodaków do Szoah. Kazimierska wizja uświadamia polskim odbiorcom, podobnie jak czyni to Maria Janion w książce *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury* (2006), że żyjemy na ziemi, na której dokonano ludobójstwa<sup>16</sup>.

Zbigniew Klaczyński przypomina w *Metamorfozie „Niekochanej”* kolejne dwa epizody dodane przez scenarzystę i stanowiące rodzaj własnego komentarza do epoki: dyskusję w biurze Noemi, którą toczy inżynier Śliwa z Olbrzymkiem, oraz scenę z Goldfadenem – starym rzemieślnikiem, sąsiadem pary głównych bohaterów<sup>17</sup>. Każdy z tych motywów może być odczytywany nie tylko w szerokim kontekście wojny, ale przede wszystkim w odniesieniu do Zagłady. Szef przedsiębiorstwa zatrudniającego pracowników żydowskiego pochodzenia – inżynier Śliwa (grany przez Włodzimierza Boruńskiego, aktora utożsamianego w polskim kinie z rolami żydowskich bohaterów) w rozmowie z Olbrzymkiem, w której ujawniają się lewicowe sympatie podwładnego, ironicznie komentuje postawę pacyfistyczną i przekonuje, że karabin może być jednak niezbędny do obrony. Scena ta wywołuje skojarzenia z obrazami egzekucji dokonywanych na bezbronnych cywilach przez hitlerowców, a zarazem przypomina wagę heroicznego oporu tych, którzy podczas powstania w warszawskim getcie zdecydowali się ginąć z bronią w ręku. Natomiast epizod z Goldfadenem, którego warsztat mieści się w wynajmowanym pokoju i stukot jego maszyny (produkującej, jak wyjaśnia właścicielka mieszkania, nieśmiertelniki – metalowe znaczki z numerem pozwalające rozpoznać tożsamość zabitego żołnierza)<sup>18</sup> dręczy sublokatorów,

16 | Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2006.

17 | Zbigniew Klaczyński, dz. cyt., s. 42.

18 | W scenie tej zostaje też przywołany fakt, że Goldfaden produkował wcześniej medaliki. Kontekst ten nasuwa skojarzenie z interpretacją literackiej *Niekochanej*, zaproponowaną przez Józefa Wróbla. Podkreśla on,

posłużył nie tylko podkreśleniu wyobcowania pary głównych bohaterów oraz tak głębokiego ich zanurzenia w sferę osobistą – we własny konflikt, że czyni ono zjawiska otaczającego świata zupełnie dla nich niezrozumiałymi. Tak właśnie interpretuje tę scenę Zbigniew Klaczyński, jako podkreślającą samotność kochanków, „a może przede wszystkim samotność Noemi, tragicznie świadomej – jak czytamy w powieści – oddzielności swego losu”<sup>19</sup>. Złowieszczy stukot maszyny Goldfadena przypomina jednak także o śmierci tych, którzy stanowili bezimiennie ofiary, którym jako znak tożsamości tatuowano na przedramionach obozowe numery porządkowe.

Jeszcze jedna sekwencja w filmowej *Niekochanej* odwołuje się do doświadczeń znamienych dla przedstawicieli narodu żydowskiego podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce. Jest to szereg ujęć ukazujących ludzi wychylających się zza drzwi, do których puka bohaterka poszukująca ukochanego. Kolejne obrazy otwieranych drzwi i twarzy widzianych z perspektywy stojącej przed nimi bezradnej, zrozpaczonej Noemi, która pragnie ratunku dla swej miło-

---

że niemożliwość kochania łączy się w tym utworze z ogólnym obrazem świata zdesakralizowanego, pozbawionego odniesień do Boga. Ponadto w związku z wyraźnym wskazaniem w powieści, jak i w jej zmodyfikowanej powojennej wersji, na żydowskie pochodzenie obojga głównych bohaterów, badacz rozważa wspomnianą kwestię w kontekście judaizmu (Józef Wróbel, dz. cyt., s. 170–171; 187–190). Janusz Nasfeter nie operuje jednak wyraźnie eksplikowanymi wątkami związanymi z religią mojżeszową, jedynym takim nawiązaniem jest w jego filmie obraz Noemi wędrującej nocą po mieście w poszukiwaniu Kamila – sytuacja wyraźnie inspirowana wizją Oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami*. Natomiast wspomniane w filmie medaliki są czytelnym znakiem przypominającym o współżyciu w międzywojennej Polsce różnych religijnych wspólnot oraz o ograniczeniu prawnym ustawy z 25 marca 1938 roku, zgodnie z którą wytwarzaniem i handlem dewocjonaliami mogli zajmować się wyłącznie przedstawiciele danej religii. Por. *Najnowsze dzieje Żydów w Polsce: w zarysie (do 1950 roku)*. Red. Jerzy Tomaszewski. Oprac. Józef Adelson, Warszawa: PWN 1993, s. 196.

19 | Zbigniew Klaczyński, dz. cyt., s. 42.

ści, przywodzą skojarzenia z postaciami zaszczytanych, ściganych, bezbronnych Żydów, dobijających się do drzwi znajomych, sąsiadów, wreszcie obcych, w nadziei na pomoc, na ocalenie<sup>20</sup>. Trudno nie dostrzec w owej dramatycznej sekwencji tej miary desperacji, która wznosi działanie bohaterki ponad potoczne wyobrażenia o stosowności międzyludzkich zachowań, pozwala jej naruszać cudzą prywatność i nachalnie wciągać innych w swoją uczuciową perypetię. Noemi, podobnie jak Oblubienica z *Pieśni nad pieśniami*, kołacze w poszukiwaniu ocalenia dla tego, co najcenniejsze – dla miłości, dla ludzkiego życia. Tych, których spotyka, nie obchodzi jej los, odpowiadają jej zdawkowo, unikają wplątania w życie dziewczyny, przed którą zamykają drzwi, obojętni na jej tragedię.

W finale *Niekochanej* Janusz Nafeter nawiązał do zawartej w literackim pierwowzorze ucieczki bohaterki z pensjonatu „Józefin” i jej euforycznej wędrówki po torze kolejowym, wywołanej poczuciem uwolnienia się z niszczącego jej psychikę związku z Kamilem<sup>21</sup>. W kontekście analizowanych tu wątków żydowskich ważne jest wykorzystanie przez reżysera elementu przestrzeni, który wpisany jest w historyczną prawdę o Holokauście – a więc traktacji kolejowych jako istotnego trybiku w hitlerowskiej machinie Zagłady. Poprzedzony kwestią wypowiedianą przez woźnicę o łunie na niebie, która stanowi zapowiedź pożaru ogarniającego świat, obraz samotnej kobiety na torach wiodących w nieznaną, któremu towarzyszy świdrujący dźwięk nadlatujących samolotów

20 | Ów kontekst narzuca się także w związku ze złowieszczym motywem obecnym w literackim oryginale. Rudnicki opisuje, jak Noemi poszukując miejsc, do których jej ukochany się przeprowadził, dowiadyuje się, że pokój, w którym przez jakiś czas mieszkał, został zamurowany. Komunikat ten budzi we współczesnym czytelniku skojarzenie z kryjówkami, w których Żydzi podczas II wojny światowej szukali ocalenia. Artur Rudnicki, *Niekochana* (1937), s. 83.

21 | Józef Wróbel zwraca uwagę na różnicę w zakończeniach dwóch wersji utworu: przedwojennej – sugerującej śmierć Noemi, i powojennej – pozostawiającej szansę na jej ocalenie. Józef Wróbel, dz. cyt., s. 192–193.

wrogiej armii, i który został wyraziście osadzony w znamienym historycznie czasie – poranku 1 września 1939 roku – nie może więc być odczytywany w oderwaniu od wspomnianego powyżej kontekstu inscenizacyjnego. Tory czynią z tego obrazu czytelną metaforę drogi prowadzącej do obozów koncentracyjnych, obozów śmierci. Bezbronna, opuszczona Noemi, której miłość – zgodnie z literackim zamysłem Adolfa Rudnickiego – ostatecznie umiera, w obliczu wszystkich zarysowanych przez reżysera przesłanek skazana jest na zagładę. Jednak nie zginie tak, jak przedstawił to pisarz w przedwojennej wersji – pod kołami pociągu, którym po ostatecznej rozmowie z dziewczyną odjechał Kamil. Los tytułowej Niekochanej ukazywany konsekwentnie przez reżysera w nawiązaniu do historycznego kontekstu, zapowiadającego eksterminację narodu żydowskiego, będzie więc losem jej rodaków wymordowanych przez hitlerowców na polskiej ziemi.

Szeroko zarysowane przez scenarzystę obrazy przesycone rodzajowością i całe odrębne wątki obyczajowe sprawiają, że Konrad Eberhard w swej recenzji zatytułowanej *Noemi w obliczu Apokalipsy* przekonywał, że w stosunku do literackiego wzorca

mamy tu do czynienia z odwróconą hierarchią ważności [...] – smutna historia Kamila i Noemi staje się tutaj jak gdyby przedłużeniem procesu ogólnego rozpadu, bankructwa, likwidacji w obliczu nadciągającej zagłady; ich mała prywatna klęska staje się zapowiedzią wielkiego kataklizmu<sup>22</sup>.

Zastosowany przez Janusza Nafetera zabieg jest paralelny do tendencji interpretacyjnej, zaznaczającej się po II wojnie światowej w badaniach nad międzywojenną literaturą oraz filmem, którą w anglosaskiej terminologii określa się mianem *backshadowing*. Koncepcja ta polega na swoistym „zacieniuwaniu” wstecznym, na rozpatrywaniu kultury (literatury i filmów) powstałej przed II wojną światową jako „zacienionej” przez Holokaust, odbijającej przeczucie Zagłady. Nie zgadza się z takim odczytywaniem literatury przedwojennej, w którym ma ona nabierać sensu po-

przez narzucane jej nawiązania w przyszłości i zwrot ku wojnie, Michael André Bernstein – autor *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*<sup>23</sup>. Pojmuje on i ocenia tendencję backshadowingu w kontekście efektu tzw. pewności wstecznej (*hindsight bias*), a więc oceniania przeszłych wydarzeń jako bardziej pewnych, niż w rzeczywistości były. W przypadku stworzonego przez Janusza Nasfetera obrazu filmowego mamy jednak do czynienia z autorskim zamysłem, który nie opiera się na badawczej pokusie wpisanania w przedwojenną powieść Adolfa Rudnickiego złowieszczej aury przeczuć Zagłady, lecz na wykreowaniu własnej oryginalnej wizji przestrzeni czasowej, historycznej oraz wszelkich związanych z nią uwarunkowań, w której kluczowy problem, zaczerpnięty ze wspomnianej prozy, jawi się w zupełnie nowym świetle.

Ważne w tym kontekście jest i to, że wybierając zmodyfikowany tekst opowiadania *Niekochana* reżyser demonstrował zarazem zainteresowanie dziełem pisarza, który podjął rolę „kronikarza «epoki pieców»”<sup>24</sup>, i którego powojenną twórczość zdominowały motywy martyrologii narodu żydowskiego. Ten wyróżnik literacki był dla widzów filmu czytelny. Wydaje się więc, że właśnie ze względu na związek pisarza z tematyką żydowską Janusz Nasfeter wplótł do fabuły filmu emblematyczną postać Rudnickiego. Jest to dawny sąsiad Kamila, młody mężczyzna ubrany w wojskowy mundur, który w pensjonacie swojej matki czeka na mobilizację.

---

23 | Michael André Bernstein, *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. (*Contraversions: Critical Studies in Jewish Literature, Culture & Society*). Berkeley: University of California Press 1994. W odniesieniu do twórczości filmowej tendencję tę charakteryzuje Gabriella Safran w swojej analizie porównawczej poświęconej *Dybukowi* Michała Waszyńskiego i *Austerii* Jerzego Kawalerowicza. Por. G. Safran, *Dancing with Death and Salvaging Jewish Culture in Austeria and The Dybbuk*, „Slavic Review” 59, no. 4 (Winter 2000), s. 779. Por. też. Tony Judt, *Odwaga tego, co podstarawowe*. Tłum. Agnieszka Szyszko. „Krasnogruda” 2000, nr 11. Tekst dostępny pod adresem internetowym: <http://pogranicze.sejny.pl/archiwum/krasnogruda/pismo/11/witryny/tony.htm>. Odczyt: 5 lipca 2010.

24 | Sławomir Buryła, dz. cyt., s. 236.

Jako jedyny okazuje troskę o Noemi, która w poszukiwaniu ukochanego przybywa nocą do pensjonatu. Rudnicki usiłujący ochronić i zaopiekować się tytułową bohaterką – to *alter ego* pisarza. Czytelnicza wrażliwość i ogłada literacka Janusza Nafetera, jak również zaznaczająca się w jego dorobku (szczególnie w filmach, w których głównymi bohaterami uczynił dzieci) potrzeba upomnienia się o wartości humanistyczne, o słabszych, prześladowanych i bezradnych, sprawiły, że swą filmową opowieść o osobistym nieszczęściu porzuconej kobiety wpisał w obrazy zapowiadające Zagładę jej rodaków.

Warto w tym miejscu zauważyć interesujące (prawdopodobnie mimowolne) nawiązane do motywów z amorficznego przedwojennego utworu Adolfa Rudnickiego zatytułowanego *Lato*. Tekst ten, pochodzący z 1938 roku, został po wojnie, podobnie jak *Niekochana*, zmodyfikowany i ponownie wydany w 1946 roku. Utwór składa się z dwóch części. Pierwsza to sprawozdanie z Kazimierza nad Wisłą, w którym odpoczywają żydowscy letnicy (motyw wakacyjnego pobytu Noemi w tej popularnej miejscowości występuje także w literackiej i filmowej *Niekochanej*), stanowiące w pewnej mierze „zapis stanu relacji polsko-żydowskich tuż przed Zagładą”<sup>25</sup>. Drugą zaś, którą wypełnia opis przygotowań chasydów z Góry Kalwarii do święta Jom Kipur, kończy tragiczne w swej wymowie zdanie-proroctwo: „Wracamy do miast umierać”<sup>26</sup>. Podobną zapowiedzią totalnego rozpadu świata i unicestwienia bohaterki jest finałowa sekwencja *Niekochanej*, w której obrazowi stąpającej po torze kolejowym Noemi, oddalającej się od widza w głąb krajobrazu, towarzyszy natarczywy dźwięk – buczenie nadlatujących samolotów, wieszczące wojenny kataklizm.

Odczytanie filmu jako niosącego w głębokiej warstwie sensów przesłanie prowokujące widza do refleksji nad Zagładą, jej ofiarami i stosunkiem Polaków do Szoah, znajduje potwierdzenie w szerszym kontekście twórczości Janusza Nafetera. Nie sposób

---

25 | Tamże, s. 237.

26 | Tamże.

tu nie przypomnieć *Długiej nocy* zrealizowanej w 1967 roku na podstawie powieści Wiesława Rogowskiego zatytułowanej *Noc* (1961) – filmu, który był odważną i udaną próbą podjęcia tematu różnych postaw Polaków wobec eksterminacji narodu żydowskiego. Problem zmierzenia się z historyczną prawdą o Zagładzie Żydów, który stanowi istotny kontekstowy element konstrukcji *Niekochanej*, w kolejnym nakręconym przez reżysera filmie fabularnym (ponownie według własnego scenariusza) wypływa ze zdwojoną siłą i jest artykułowany wprost. Kwestia kontrowersji, jakie film ów wzbudził wśród przedstawicieli komunistycznych władz, została wnikliwie przedstawiona w artykule Romana Włodeka „*Ten strach, ciągły strach...*”. *Długa noc Jerzego Nasfetera*<sup>27</sup>. Autor tekstu przypomina, że wcześniejsze próby podjęcia tematu Zagłady w polskiej kinematografii były dobrze przyjmowane przez rządzących, gdyż „wpisywały się w dominujący w ówczesnej propagandzie paradygmat mówiący o szerokiej akcji ratowania Żydów przez podziemie, głównie lewicowe”<sup>28</sup>. Roman Włodek podkreśla zarazem odrębność filmowej wizji Janusza Nasfetera, która podzieliła los innego „półkownika” – etudy Andrzeja Brzozowskiego *Przy torze kolejowym* (1963), w której mieszkańcy wsi, obawiając się siebie nawzajem odmawiali pomocy zbiegłej z transportu, rannej Żydówce.

Do zekranizowania powieści Wiesława Rogowskiego przekonali Janusza Nasfetera Jerzy Pomianowski i Aleksander Ford, twórca *Ulicy Granicznej* (1949). Najważniejszy okazał się jednak czynnik osobisty. Reżyser wyznawał:

---

27 | Roman Włodek, „*Ten strach, ciągły strach...*”. *Długa noc Jerzego Nasfetera* [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*. Red. Joanna Preizner. Kraków: Austeria 2009, s. 179–206.

28 | Tamże, s. 181. Por. Dariusz Libionka, *Polskie piśmiennictwo na temat zorganizowanej i indywidualnej pomocy Żydom (1945–2008)*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2008, nr 4, s. 17–80.

Zdecydowałem się, bo doszedłem do wniosku, że jeżeli ktoś inny weźmie tę książkę – zrobi film dający fałszywe świadectwo o tamtych czasach. Mój brat był w Kedywie. Akurat w sekcji zwalczania donosicieli i szmalcowników. Temat był mi bliski<sup>29</sup>.

Problematyka ta była ważką dla twórcy *Niekochanej*, gdyż – jak przypomina Roman Włodek – „sam w okresie okupacji, w Wołominie, w majątku swego stryja Stefana Nasfetera – przed wojną producenta filmowego – pomagał ukrywającym się Żydom”<sup>30</sup>. Kluczowym motywem *Długiej nocy*, rozgrywającej się na Lubelszczyźnie zimą 1943 roku, była właśnie kwestia przechowywania przez Zygmunta Korsaka (młodego indywidualistę, przybyłego do miasteczka nie wiadomo skąd) w piwnicy domu, w którym wynajmuje skromny pokój, anonimowego Żyda. Kanwę fabularnego konfliktu stanowił stosunek innych – właścicielki domu Piekarczykowej oraz pozostałych lokatorek, a także chłopca Katjana (szwagra jednej z kobiet, którego godzina policyjna zatrzymała w mieście) – do działań Korsaka i kwestii udzielania pomocy potrzebującym, chronienia zagrożonego życia Żydów. Janusz Nasfeter demaskował w swym filmie nie tylko pazerność szmalcowników, obojętność rodaków spowodowaną paraliżującym wszechobecnym lękiem, ale również i głęboko zakorzenione przekonania antysemickie, reprezentatywne dla znaczącej części ówczesnych polskich chłopów<sup>31</sup>.

*Długa noc*, prowokująca do rewizji propagandowego obrazu i dostrzeżenia złożoności stosunku Polaków do Zagłady, wywołała nie tylko dyskusję uczestników kolaudacji, odbywającej się w atmosferze niedomówień, ale przede wszystkim reperkusje w postaci

---

29 | Katarzyna Bielas, *Jeszcze tylko ten film. Długa noc Janusza Nasfetera – ostatni półkownik*, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 100, s. 9.

30 | Roman Włodek, dz. cyt., s. 184.

31 | Por. Alina Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*. Warszawa: Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego 1987.



nakazu poprawek, które miały złagodzić wymowę filmu, a także radykalne konsekwencje – ostateczny zakaz dystrybucji i wciągnięcie na listę filmów, o których nie wolno było nawet pisać<sup>32</sup>. Roman Włodek przypomina towarzyszące kolaudacji uwarunkowania polityczno-ideologiczne, które wpłynęły na losy filmu: wyższość racji propagandowych nad historyczną prawdą; obawy przed wywołaniem u części odbiorców nastrojów antysemitycznych, ale i prożydowskich sympatii u innej części społeczeństwa, jak również proizraelskiego nastawienia w związku ze zwycięstwem tego państwa w wojnie sześciodniowej, w której atakujące je kraje arabskie były popierane przez Związek Radziecki. Ostatecznie zaś na decyzję o niewprowadzeniu *Długiej nocy* na ekrany wpłynęła atmosfera rozpętanej przez partię marcowej nagonki antysemitycznej w 1968 roku. Autor artykułu „*Ten strach, ciągnęły strach...*”. Długa noc *Jerzego Nafetera*, nawiązując do opinii Wandy Jakubowskiej oraz elementów służących uwspółcześnieniu Korsaka, interpretuje tę postać jako *alter ego* reżysera

który poprzez swego bohatera wyraził bezsilność artysty w starciu z systemem opartym na strachu, zakłamaniu i upodleniu. [...] Nasilający się od połowy lat sześćdziesiątych antysemityzm był coraz bardziej widoczny, problem ponownie stał się paląco aktualny. Film zmuszał – a właściwie zmuszałby, gdyby trafił do dystrybucji – do zajęcia stanowiska w sprawie udzielenia pomocy Żydom w czasie okupacji, a niekiedy choćby wyrażenia prostego gestu solidarności<sup>33</sup>.

Obecność wątków żydowskich w *Niekochanej* i *Długiej nocy* ma związek z ogólną koncepcją twórczości filmowej reprezentowaną przez Janusza Nafetera, który miał ambicje tworzenia kina myśli, a zarazem poetyckiej metafory, poruszającego odbiorcę

---

32 | Roman Włodek, dz. cyt., s. 188–191; Grzegorz Piotr Dudzik, Jolanta Boguszewska, dz. cyt., s. 32–33.

33 | Roman Włodek, dz. cyt., s. 206.

i stawiającego przed nim zadanie zmierzenia się z głębokim humanistycznym przekazem<sup>34</sup>. W wywiadzie udzielonym cztery lata przed nakręceniem *Niekochanej* reżyser podkreślał: „Film, jak zresztą wszelka prawdziwa sztuka, winien pomagać w odnajdowaniu istotnej wartości życia, w zbliżaniu ludzi do siebie, rozbijając samotność człowieka”<sup>35</sup>. Przekonanie to podtrzymywał również w innym wywiadzie zatytułowanym „...Potrzebna jest sztuka, która pomaga nam zrozumieć się nawzajem...”<sup>36</sup>. Zekranizowanie prozy Adolfa Rudnickiego, traktującej o miłości i szerokiej skali psychicznych napięć z nią związanych, pozwalało na umieszczenie problemu unicestwienia przedwojennego świata polskich Żydów w ramach opowieści filmowej, w której zarówno skala ekspresji, jak i uniwersalizm doświadczeń bohaterów, nie pozwalały widzowi pozostać obojętnym. Celem Janusza Nasfetera było właśnie głębokie poruszenie publiczności. Podkreślał: „Nie lubię sztuki chłodnej, sądzę, że angażować może tylko sztuka, która pobudza emocje, działa na uczucia odbiorcy”<sup>37</sup>.

Istotnym zabiegiem warunkującym w filmowej *Niekochanej* wymowę warstwy fabularnej opartej na wątkach romansowych jest rzutowanie na nią kontekstu związanego z zagadnieniem tożsamości. Noemi w najwyższym stadium miłosnej obsesji, po nieudanej próbie samobójczej, wyznaje, że już nie jest tą samą osobą, co kiedyś. Zarazem jej młodzieńcze istnienie w toku całej fabuły określa jeden czynnik stanowiący *constans* – miłość do Kamila. Swoista dziecięcość Noemi wyraża się poprzez zdolność koncentracji tylko na tym pryzmacie postrzegania rzeczywistości.

---

34 | Należy podkreślić, że w obu filmach udało się reżyserowi uniknąć dydaktyzmu.

35 | Wypowiedź Janusza Nasfetera w: Elżbieta Smoleń-Wasilewska, *Z Nasfeterem o współczesności*, „Film” 1961, nr 13, s. 6.

36 | Henryka Doboszowa, „...Potrzebna jest sztuka, która pomaga nam zrozumieć się nawzajem...”, „Nadodrże” 1973, nr 16.

37 | Wypowiedź Janusza Nasfetera w: Danuta Sochacka, *Zapomniany świat dzieciństwa*, „Kobieta i Życie” 1974, nr 27, s. 9.

Natomiast wypowiedzi inżyniera Śliwy, komentujące jej związek, służą podkreśleniu niedojrzałości obojga dwudziestoletnich bohaterów, ich funkcjonowania w oderwaniu od realiów życia. Wybranek Noemi jest młodym mężczyzną, który nie tylko nie potrafi odwzajemnić uczucia, bądź jednoznacznie zerwać relacji, ale także w innych wyborach pozostaje człowiekiem niestałym, chwiejnym, skłonny do unikania odpowiedzialności. Jego ucieczki od partnerki nie oznaczają radykalnego i konsekwentnego wyboru innej życiowej drogi. Tożsamości Kamila nie warunkuje ani miłość do drugiej osoby, ani też żadna inna pasja. Jego kondycję określić można jako stan zawieszenia istotnych relacji w świecie, któremu towarzyszą też bezustanne wysiłki zmierzające do unikania czegokolwiek, co pozwoliłoby nawiązać emocjonalną więź (szorstkość i brak zainteresowania innymi określa on jako swoje podstawowe cechy charakteru). Jedyna relacja z drugim człowiekiem, w której go ukazano poza rozpadającym się związkiem z Noemi, to kontakt z przyjacielem – dość powierzchowny i typowo towarzyski. Jest on, pomimo zapewnień samego Kamila o ogromnej zażyłości z Piotrem, szczerości i wiążących ich wspólnych tematach do rozmów, raczej prowokacją służącą upokorzeniu partnerki.

W kontekście wątków żydowskich Janusz Nasfeter wprowadził w scenariuszu zasadniczą zmianę wobec literackiego pierwowzoru, w którym bohaterami była para Żydów, co odzwierciedlały narracyjne komentarze i informacje zawarte w dialogach. Scenarzysta zatarł żydowskie korzenie Kamila (pozostawiając jedynie nazwisko Berger) i wykreował postać, która ma rysy polskiego bohatera<sup>38</sup>. Ukazanie go podczas spaceru w towarzystwie przyjaciela

---

38 | W streszczeniu znajdującym się na stronie internetowej [www.film Polski.pl](http://www.film Polski.pl) związek bohaterów został określony jako związek Polaka i Żydówki. Jedyna zachowana w Filmotece Narodowej wersja scenariusza (1961, s.749), autorstwa Adolfa Rudnickiego i Janusza Nasfetera, zawiera sprzeczne informacje. Na stronie 9 Kamil jest przedstawiany jako syn powiatowego weterynarza z Szydłowca, co mogłoby potwierdzać żydowskie pochodzenie Bergera, gdyż przed wojną taki zawód często wykonywali polscy Żydzi. Na stronie 29 znajdujemy jednak informację, że ojciec Kamila kupił

na Wawelu i w tamtejszej katedrze rodzi sugestię, że jest to jego dziedzictwo narodowe. Towarzysząca spacerującym mężczyznom Noemi traktowana jest jak ktoś wykluczony, niewtajemniczony. Natomiast w czasie przeprowadzki do kamienicy, która – jak wskazują elementy architektoniczne oraz postać Żyda skupującego na podwórzu stare szmaty – znajduje się w krakowskiej dzielnicy żydowskiej Kazimierz, Kamil podkreśla swą odrębność i niechęć do zamieszkania tam. Widz rozpoznaje, że bohater czuje się w kazimierskim otoczeniu obco, nie tylko ze względu na niechęć do wspólnego zamieszkiwania z Noemi. Janusz Nasfeter, czyniąc opowieść bardziej uniwersalną, a zarazem prawdopodobnie ze względu na zastrzeżenia komunistycznych władz związane z przedstawianiem w polskim kinie drugiej połowy lat 60 bohaterów pochodzenia żydowskiego, jedynie sugeruje je w odniesieniu do Noemi (jak również wybranych postaci drugoplanowych).

Najwyrazistszym śladem przemawiającym za taką tożsamością tytułowej bohaterki jest jej imię (znaczące w języku hebrajskim „słodka, a ściślej – *Moja słodycz*”<sup>39</sup>). Józef Wróbel wskazuje na nawiązującą do biblijnej opowieści o Rut i Noemi opozycję znaczenia imienia literackiej bohaterki *Niekochanej* oraz jej krzywdy, goryczy jej losu<sup>40</sup>. Autor ten rozważa również kwestię ponawianej wielo-

---

majątek ziemski i remontuje gorzelnię. Tymczasem w drugiej połowie lat 30. znikoma liczba Żydów była właścicielami gruntów rolnych, ponadto był to okres tzw. „polonizacji gospodarki”, związany z przybierającymi na sile ruchami antysemitycznymi, co sprawiało, że zakup majątku ziemskiego przez Żydów był szczególnie utrudniony. (Por. *Najnowsze dzieje Żydów w Polsce*, s. 167, 172, 192–211, 231–238.). Natomiast w filmie, którego scenariusz opracował ostatecznie wyłącznie sam Janusz Nasfeter, o ojcu Kamila wypowiedziane zostaje zdanie, że jest on „urzędniczyną” w starostwie i wdowcem od 15 lat. Informacja o zatrudnieniu w charakterze urzędnika wyklucza raczej żydowskie korzenie bohatera, gdyż we wspomnianym okresie polityka kadrowa w administracji państwowej była bardzo nieprzychylna Żydom. Por. *Najnowsze dzieje...*, s. 170.

39 | Józef Wróbel, dz. cyt., s. 173.

40 | Tamże, s. 174.

kroć prośby Noemi o to, by Kamil zwrócił się do niej po imieniu (motyw ten występuje również w filmie), w kontekście znamiennej dla Starego Testamentu symboliki związanej z upodmiotowieniem, z Boskim wezwaniem człowieka po imieniu (miast bezosobowego zwrotu) oraz w odniesieniu do motywu zmiany imienia. Józef Wróbel przypomina fragmenty z Księgi Izajasza, których sens „odnosi się zarazem do kobiety – Oblubienicy, duszy, krainy, jak i samej Jerozolimy”<sup>41</sup> i oznacza zmianę statusu z *Porzuconej, Spustoszonej* na *Poślubioną*, a więc wybraną przez Boga. Janusz Nasfeter w filmowej wersji *Niekochanej* nie korzysta z tego rodzaju religijnych nawiązań. Kwestię statusu partnerki Kamila podkreśla natomiast w dialogach. Matka Rudnickiego pyta ją o imię – które zdradza pochodzenie Noemi pojawiającej się w pensjonacie o późnej porze – oraz o to, czy jest ona żoną Kamila, a następnie wyraża swą niechęć wobec dziewczyny. Poza imieniem (motyw ten był przywoływany wielokrotnie w literackim pierwowzorze) także praca w żydowskiej firmie, wakacje spędzane w Kazimierzu nad Wisłą, jak i wybór dzielnicy, do której Noemi przeprowadza się z ukochanym, stanowią rozsiane w fabule znaki żydowskiego pochodzenia dziewczyny. Reżyser zrezygnował zaś z poruszanych w powieści przez parę głównych bohaterów motywów związanych z żydowską tradycją i świętami religijnymi, które mogłyby być odczytane jednoznacznie. Unikał też wyrazistej sugestii związanej z wyglądem Noemi, której semicką urodę Rudnicki charakteryzował następująco: „doznał olśnienia z powodu [...] jej przepysznych, falistych, czarnych w sposób zgoła wyjątkowy, włosów, dużego bladego czoła, przenikliwych i zarazem jak gdyby zagasłych orzechowych oczu”<sup>42</sup>.

Obsadzając w tytułowej roli Elżbietę Czyżewską, aktorkę o subtelnej urodzie, której ekranowa osobowość kojarzyła się widzom przede wszystkim z licznymi kreacjami bohaterek komediowych – sympatycznych, dziarskich, zadziornych młodych kobiet, Janusz

---

41 | Tamże, s. 175.

42 | Adolf Rudnicki, *Niekochana* (1937), s. 160.

Nasfeter chciał prawdopodobnie uniknąć jakichkolwiek skojarzeń z obecnym w polskiej kulturze (literaturze oraz filmie) wyobrażeniem Żydówki – *femme fatale*, kobiety lubieżnej, epatującej seksownością, czy wręcz moralnie zepsutej<sup>43</sup>. Konwencja ta, eksploatowana zarówno przed II wojną światową, jak i po niej, znamieną jest szczególnie dla dzieł o nacjonalistycznej tendencji. Związek Kamila z Noemi nie ma zaś, mimo tego, że erotyka odgrywa w nim ważną rolę, żadnych znamion seksualnej perwersji. Sceny miłosne utrzymane zostały w stylistyce bardzo poetyckiej, wręcz nieco „odcieleśniającej” kochanków. W trakcie tych ujęć znacząca jest koncentracja kamery na twarzy Noemi, która odzwierciedla nie tylko miłosne oddanie, ale i potrzebę duchowego zespolenia, pełnego porozumienia. Nie są to sceny odślaniające seksualną ekstazę, lecz obrazy ilustrujące ponawiane przez bohaterkę bezustannie, pomimo wszystkich barier, na które natrafia jej uczucie, próby stworzenia rzeczywistej, głębokiej więzi między nią a Kamilem.

Wątek żydowskiej tożsamości komplikuje też postać Rudnickiego, przywołaną w sekwencji kłamrowej. Podwójny status autora *Niekochanej* jest czytelny dla widza zorientowanego w kontekstach literackich i biograficznych. Pisarz, którego prawdziwe nazwisko brzmiało Aaron Hirszhorn, w okresie młodzieńczym porzucił rodzime środowisko chasydzkie (ojciec Adolfa Rudnickiego, Izaak Hirszhorn, był gabajem – pomocnikiem na dworze cadyka Szulima Dawida Ungera w Rozwadowie, a następnie w Żabnie, Wiedniu

---

43 | Por. Elżbieta Ostrowska, *Obcość podwojona; obrazy kobiet żydowskich w polskim kinie powojennym*, [w:] *Gender, film, media*. Red. Elżbieta. H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska. Kraków: Rabid 2001, s. 139; Tomasz Kitliński, Joe Lockard, *Pogarda i pożądanie „obcych”. Z imaginowanych nieczystości w literaturze polskiej*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 222–223; Monika Bednarczuk, *Powieść popularna w służbie ideologii narodowej (na materiale twórczości Heleny Mniszkówny i Romana Dmowskiego z lat 1922–1939)*, maszynopis w posiadaniu autorki, s. 6; Daria Mazur, *An Alliance of Religion and Thriller Conventions. „Pod Twoją obronę” and „Ty, co w Ostrej świecisz Bramie” and the Ideological Tendencies of Popular Polish Literature 1918–1939*. Tłum. Monika Zalewska, „Images” 2008, vol. 6, no. 11–12, p. 98.

i Tarnowie), kontestując wartości, w których go wychowano (zdobył gruntowne wykształcenie talmudyczne) i na wczesnym etapie twórczości podkreślał swój status zasymilowanego polskiego Żyda-artysty. Po pewnym czasie powrócił jednak do korzeni i zanegował asymilatorską postawę ziomków odrzucających związki z własną religią i tradycją<sup>44</sup>. Motywy te stanowiły następnie istotny komponent pisarstwa autora *Ginącego Daniela*. Mikroopowiadanie z 1977 roku zatytułowane *Panie, jeśli Ci potrzebny jestem właśnie taki...*, interpretowane często w aspekcie odniesień do biografii twórcy, traktuje o owych tragicznych uwikłaniach – konsekwencjach podwójnej tożsamości Polaka-Żyda. Pewne elementy związane z literackimi kreacjami Noemi i Kamila, nawiązują więc do życiowych wyborów i rodzinnych korzeni Adolfa Rudnickiego<sup>45</sup>. Wprowadzenie zaś do filmu postaci noszącej nazwisko pisarza sugeruje widzom uwzględnianie w odbiorze złożoności kwestii bycia Żydem w Polsce.

Janusz Niefert ukształtował natomiast filmowego partnera Noemi poprzez odniesienie do siebie samego. W wywiadzie przyznawał: „Rudnicki upodabniał Kamila do siebie, ja – do siebie. Nie stworzyłem tego filmu, gdybym miał mówić o kimś innym, nie o sobie”<sup>46</sup>. Scenarzysta z okrutną przenikliwością psychologiczną demaskował bohatera jako zaprzeczenie radykalnych moralnych wymagań. Postać Kamila spaja artystowską, egotyczną, niedojrzałą pozę oraz potrzebę zachowania przestrzeni wolności w miłosnym związku. Wyrasta ona, jako kreacja *à rebours*, odślanająca nieumiejętność budowania autentycznych relacji z innym, z krytycznej refleksji reżysera nad problemem empatycznego współistnienia

44 | Józef Wróbel, dz. cyt., s. 29.

45 | Zapiski w *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej wskazują na możliwość odczytania *Niekochanej* jako utworu z autobiograficznym kontekstem, nawiązującym do burzliwego romansu Adolfa Rudnickiego i Marii Kuncewiczowej. Por. Zofia. Nałkowska, *Dzienniki 1930–1939, część pierwsza (1930–1934)*. Oprac. Hanna Kirchner. Warszawa: Czytelnik 1988, s. 416.

46 | Wypowiedź Janusza Niefetera w: Krystyna Garbień, *Dlaczego Niekochana*, „Film” 1965, nr 44, s. 11.

w świecie, nad koniecznością odpowiedzi na wezwanie drugiego człowieka<sup>47</sup>. Janusz Nasfeter wybrał w swej filmowej opowieści prymat perspektywy Noemi, to z jej punktu widzenia, poprzez reminiscencje wywoływane z jej pamięci, poznajemy losy pary bohaterów. Wyostre się w takim ujęciu tragiczna kondycja opuszczonej, zdanej wyłącznie na siebie bohaterki, reprezentującej inność, odmienność. Pryzmat ten odsłania wyraziście problem zaniechania, odrzucenia, braku wsparcia ze strony Kamila. Ważną kwestią charakteryzującą jego postawę jest niezdolność do komunikacji (Noemi skarży się, że Kamil z nią nie rozmawia); porozumienia (gdymy Noemi go odnajduje, on stara się jej unikać); otwarcia na drugą osobę (zniecierpliwiony nie słucha, co Noemi ma mu do powiedzenia), dlatego jego chwilowe powroty do partnerki nie potwierdzają poczucia więzi z tą, która jest Inna. Noemi odróżnia od Kamila zarówno pochodzenie, jak i radykalny stosunek do miłości, który zarazem czyni ją także dla pozostałych postaci świata przedstawionego niezrozumiałym odmieńcem. Jest ona kobietą tak dalece zatracającą się w uczuciu, że część otoczenia traktuje ją niemal jak wyrzutka łamiącego obowiązujące normy, a nawet jak obłąkaną. Twórca *Długiej nocy* oraz *Abel, Twój brat* (1970) poświęcał szczególną uwagę zagadnieniu Innego (nie tylko ze względu na narodowość, ale także wiek i sposób istnienia w świecie), usiłując poprzez dzieła filmowe konfrontować odbiorcę z kwestią odmiennej tożsamości oraz problemami z tym związanymi<sup>48</sup>. Interesujące w tym kontekście jest spostrzeżenie Józefa Wróbla, przenikliwego interpretatora literackiej wersji *Niekochanej*, który dostrzega w twórczości Adolfa Rudnickiego związek pomiędzy statusem Żyda i kobiety, jako

---

47 | Por. Interpretacja literackiej *Niekochanej*, w której Józef Wróbel uwzględnił filozoficzno-teologiczny kontekst koncepcji epifanii twarzy Emanuela Lévinasa. Józef Wróbel, dz. cyt., s. 179–182.

48 | Wrażliwość na tego rodzaju kwestie mogła wpływać również z faktu, że rodzina Nasfeterów miała cudzoziemskie – prawdopodobnie szwedzkie – korzenie. Por. Grzegorz Piotr Dudzik, Jolanta Boguszevska, dz. cyt., s. 11.



reprezentantów kondycji Innego<sup>49</sup>. Noemi Janusza Nasfetera – jej istnienie, dramatyczny los oraz tragiczna zapowiedź jej śmierci – to oskarżenie o odrzucenie i obojętność wobec Innego.

Szczególnym wyrazem spiętrzenia i przenikania się w filmie treści związanych z tożsamością oraz refleksji służącej konfrontacji odbiorcy zarówno z pierwszoplanową kwestią głodu uczuć, nieumiejętności odpowiedzenia na miłosne wyzwanie drugiej osoby, jak i z podskórnym motywem dotyczącym stosunku Polaków do Zagłady, jest powtarzająca się metafora lustra. Przedmiot ten występuje jako element wystroju pokoju w kazimierskiej kamienicy. Rozmowie kochanków, w której Noemi przypomina, że jej brat pracuje w Paryżu w ogromnym sklepie sprzedającym lustra i wyraża przejmujące przekonanie, że w takim otoczeniu można oszaleć, towarzyszy ujęcie jej portretu odbitego w starym zwierciadle wiszącym na ścianie. Zabieg ten potęguje w widzu odczucie narastania problemów psychicznych głównej bohaterki. Natomiast podczas jednej z ucieczek od Noemi postać Kamila, mijającego szybkim krokiem stoiska ulicznych sprzedawców luster, odbija się w ich zwielokrotnionych powierzchniach. Wizerunek kochanka Noemi zamazuje się, umyka. Kamil nie pozwala na wyraziste określenie jego pozycji wobec świata, na jednoznaczne sprecyzowanie jego stosunku do innych i do siebie. Konstytutywnym składnikiem kreacji Kamila są elementy wskazujące na kondycję uciekającego, czy też raczej unikającego – uczucia, pamięci, świata, ludzi, jak i namysłu nad sobą samym. Nasfeter zrezygnował z przedstawienia zawartych w pierwowzorze scen odwiedzin Kamila u znajomych, odbywanych podczas pobytu Noemi w Kazimierzu nad Wisłą. Spotkania te demaskowały bohatera, jako niezdolnego do głębszego kontaktu z drugim człowiekiem. Wątki zwierciadlane wykorzystane w filmie odsyłają do symboliki utrwalonej w kulturowej tradycji europejskiej.

---

49 | Józef Wróbel, dz. cyt., s. 106. Por. też: Bożena Umińska, *Konstrukcja obszaru wspólnej podrzędności – kobiety jako Żydzi, Żydzi jako kobiety* [w:] *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa: Sic! 2001, s. 36–42.

Można je odczytywać jako służące „autokontemplacji”<sup>50</sup>, skłaniające do zgłębiania tajemnicy własnego jestestwa, penetrowania świadomości. Janusz Nasfeter stawia widza przed lustrem swego filmu i prowokuje go do zastanowienia nad tożsamością bohaterów, tożsamością autora literackiego pierwowzoru oraz tożsamością własną – odbiorcy *Niekochanej*. Zwierciadło, jako „płaszczyzna odtwarzająca obrazy, w pewien sposób zawierająca je i pochłaniająca”<sup>51</sup>, spełnia też w filmie rolę metaforycznego medium odbijającego istnienie minione, służącego przywołaniu opowieści o tragicznej unicestwionej egzystencji tytułowej bohaterki – jako reprezentantki przedwojennej, zgładzonej społeczności polskich Żydów.

Postać Noemi charakteryzuje też wyrazisty rys, który łączy się z kulturowymi wątkami żydowskimi, a zarazem nawiązuje do tradycji biblijnej. Józef Wróbel przypomina, że poza oczywistymi odniesieniami bohaterki utworu Adolfa Rudnickiego do utrwalonych w literaturze europejskiej takich żeńskich wzorców jak Julia czy Izolda, należy interpretować tę postać jako ufundowaną na postawie Oblubienicy z *Pieśni nad Pieśniami*<sup>52</sup>. Noemi w wersji Janusza Nasfetera została także ukazana jako ta, której egzystencja zdeterminowana jest uczuciem do ukochanego. Szczególną rolę odgrywają w filmie sceny jej nocnych poszukiwań Kamila w mieście, które są paralelne do opisanej w *Pieśni nad Pieśniami* sytuacji: „Wstanę, po mieście chodzić będę, wśród ulic i placów, szukać będę ukochanego mej duszy. Szukałam go, lecz nie znalazłam”<sup>53</sup>. Noemi pozbawiona uczucia ukochanego popada, podobnie jak Oblubienica, w stan choroby. Kondycję

50 | Juan-Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Znak 2001, s. 237.

51 | Tamże.

52 | Reżyser *Niekochanej* nie rozwija motywów religijnych. Sięga jednak po czytelne obrazowe nawiązanie do *Pieśni nad Pieśniami*, co przywodzi skojarzenia z interpretacjami, które podkreślają, iż sytuacja Oblubieniców odzwierciedla relację Narodu wybranego z Bogiem.

53 | *Pieśń nad pieśniami* 3,2. Cyt. za Biblią Tysiąclecia. Tekst dostępny pod adresem: <http://www.biblia.poznan.pl/PS/Biblia.htm>. Odczyt: 30 maja 2010 r.

bohaterki filmu *Nasfetera* doskonale oddaje określenie „chora z miłości”<sup>54</sup>, które charakteryzuje także Oblubienicę w *Pieśni nad Pieśniami*. Zarazem formuła, w której zaprezentowano afekt Noemi pozwala rozpoznać nie tylko nawiązanie do romansowej konwencji, eksploatującej motyw Erosa i Tanatosa, ale przede wszystkim odwołanie do pojmowania totalnej siły uczucia charakterystycznego dla *Pieśni nad Pieśniami*, gdzie podkreśla się: „jak śmierć potężna jest miłość”<sup>55</sup>.

Rozważanie kondycji tytułowej bohaterki, jako doznającej opuszczenia, osamotnienia, choroby, cierpienia, straty, ogołocenia, wydziedziczenia, wygnania, nasuwa skojarzenie z innym biblijnym motywem, które nie jest tak oczywiste jak związek tej postaci z Oblubienicą. Egzystencja tytułowej bohaterki *Niekochanej* wydaje się jednak być, pomimo braku kontekstu religijnego, dalekim odbiciem tego, co w Starym Testamencie zostało opisane jako doświadczenie Hiobowe. Niepojętość i kumulacja cierpienia, którego doznaje młoda kobieta, stanowią element przywodzący na myśl postać Hioba. Trudno jednak orzec, czyim zakładnikiem jest jej istnienie naznaczone tragicznym doświadczeniem. Noemi została ukazana w filmie jako ktoś pozbawiony domu i zmuszony do ciągłych przeprowadzek; jako bezradna ofiara, na której komornik dokonuje egzekucji mienia, pozbawiając ją rzeczy osobistych; jako samotna, opuszczona kobieta, która zatraciwszy całe swe jestestwo w miłości popada w chorobę. Adolf Rudnicki w swej przedwojennej powieści pozbawia bohaterkę także potomstwa, zarysowując sytuację, która sugeruje, że Noemi straciła dziecko Kamila (motyw ten opisany jest w niejasny sposób, który nie pozwala czytelnikowi zorientować się czy bohaterka usunęła ciężę, czy też poroniła)<sup>56</sup>. Istotnym elementem wpisanym zaś we wszystkie przywołane dramatyczne doświadczenia filmowej Noemi jest nade wszystko obojętność świata, zdystansowanie innych ludzi (komornik, właścicielki mieszkań, znajomi ukochanego)

---

54 | Tamże, 2,5.

55 | Tamże, 8,6.

56 | Adolf Rudnicki, *Niekochana* (1937), s. 60.

wobec jej istnienia. Wsparcie udzielone przez niektórych pozwala tylko na tymczasowe odsunięcie dramatycznego finału. Ani Kamil upominający się u komornika o jej własność, ani Śliwa odbierający Noemi ze szpitala po próbie samobójczej, ani Rudnicki usiłujący uspokoić roztrzęsioną kochankę poszukującą ukochanego, nie będą jej towarzyszyć w chwili wieszczącej Zagładę. Wobec zapowiedzi śmierci Noemi pozostaje sama. Dlatego też ucieleśnia ona także losy innych doświadczających opuszczenia skazanych, których pozbawiono wszystkiego i wymordowano podczas wojny.

Ważnym rozwiązaniem zastosowanym przez Janusza Nasfetera dla podkreślenia kwestii wydziedziczenia i ogołocenia jest osadzenie akcji nie w przedwojennej Warszawie, lecz w Krakowie. Usytuowanie to pozwoliło na zarysowanie dychotomii przestrzeni dzielnicy Kazimierza (pozostającej symbolem pustki po zgładzonej żydowskiej społeczności) oraz reszty miasta<sup>57</sup>. Zrealizowany w 1965 roku film ukazywał widzom domy, które podczas okupacji musieli opuścić wygnani żydowscy lokatorzy, a po wojnie zajęli nowi, polscy mieszkańcy. *Niekochana* Janusza Nasfetera, operując obrazami miejsc jakby ponownie zaludnionych przez dawne istnienia, zmuszała widzów do refleksji nad pamięcią o ofiarach Szoah. Doświadczenie pustki po wymordowanych kształtuje cały nastrój filmowej *Niekochanej*. Krystyna Garbień w swoim reportażu z planu filmowego, pisząc o beznadziei, niemożności ocalenia uczucia bohaterki podkreślała, że „o ten efekt głębokiego smutku chodziło Nasfeterowi”<sup>58</sup>. Rys żałobny, epitafijny zaznacza się zarówno na poziomie dotyczącym powikłań emocjonalno-uczuciowych głównych bohaterów, jak i w odniesieniu do pozostałych elementów świata przedstawionego. Ciąży on na relacjach międzyludzkich, na kreacji przestrzeni; szczególnie wyrazisty jest zaś w scenach stanowiących rozwinięcie tematycznego motywu śmierci.

Wątki mortualne – uporczywie powracające w *Niekochanej* różne warianty zapowiedzi śmierci, stanowią tło, na którym prezentowana jest opowieść o nieszczęśliwej miłości. Oprócz nieudanej

---

57 | Por. Tomasz Kiltliński, Joe Lockard, dz. cyt., s. 223.

58 | Krystyna Garbień, dz. cyt., s. 11.

próby samobójczej głównej bohaterki, zostaje w filmie również przywołana informacja o samobójstwie Olbrzymka. Poprzedziła je bezskuteczna prośba do inżyniera Śliwy o pożyczkę, spowodowana porzuceniem Olbrzymka przez żonę, która uciekła z kochankiem zostawiając mu pod opieką dzieci. Wątek ten eksplikuje znamienne dla okupacji sytuacje ujawniające obojętność na tragiczne, dramatyczne losy bliźnich i brak solidarności. Przeczucia kresu własnego życia i rozpadania się otaczającego świata zostały zaś podkreślone w wypowiedziach inżyniera Śliwy. Bohater ten prezentowany jest, zgodnie z zamysłem scenarzysty, jako najbardziej świadomy nadciągającej nieuchronnej katastrofy. Pełni on rolę proroka wieszczącego Zagładę. Natomiast słowa starej, zmęczonej pracą kobiety<sup>59</sup> – służącej w pensjonacie „Józefin” – które mają na celu podkreślenie naturalnego rytmu ludzkiego życia aż po jego kres, wpisania śmierci w egzystencję oraz prezentacji postawy pogodzenia z samotnym jej doświadczaniem, brzmią skandalicznie w konfrontacji z młodzieńczym rozkwitającym życiem Noemi. Jednak szczególnie tragiczny sens finału losów tytułowej Niekochanej objawia się poprzez odniesienie do historycznej prawdy o śmierci podobnych jej milionów istnień. Reżyser filmu operuje symbolem torów – drogi śmierci wiodącej bohaterkę do obozu koncentracyjnego, podsuwa widzom skojarzenia o wymordowanych mieszkańcach kamienic na Kazimierzu w Krakowie, poprzez metaforyczną, oniryczną sekwencję przywołuje cienie Żydów żyjących przed wojną w Kazimierzu nad Wisłą – i tym samym upomina się o pamięć o tragicznym losie całej przedwojennej społeczności żydowskiej. Film Janusza Nasfetera przesycony jest ciężką atmosferą żałoby, która nie pozwala na skoncentrowanie się widza wyłącznie na wątkach romansowych, ilustrujących śmierć uczucia. *Niekochana* jest obrazem, w którym wymowa scen rozświetlonych promieniami słońca przełamywana jest uporczywą świadomością schyłku, rozpadania

---

59 | Zapis wg ścieżki dźwiękowej: „Co komu pisane, to go nie minie. Mało to się napatrzyłam w życiu, mało napracowałam. Całe życie w służbie, jak ten pies, od ludzi do ludzi. Nawet nie widziałam, jak życie minęło. A teraz nieś swój krzyż sama, nikt nie pomoże, nikt nie chce ocierać łez”.

się rzeczywistości. Szpetota, nieprzytulność wewnątrz, wzmacniają w widzu wrażenie odsłaniania przed nim miejsc w rzeczywistości opuszczonych, wyludnionych, wymarłych. Elegijny nastrój filmu kształtują w znaczącej mierze także nokturnowe, mroczne sekwencje. Janusz Nasfeter swoim dziełem sprzed ponad półwiecza potwierdził głęboką świadomość zjawiska „utrąty umarłych”, braku potrzeby lub nieumiejętności podjęcia refleksji dotyczącej Szoah i oplakania ofiar Zagłady przez żyjących na ziemi ludobójstwa<sup>60</sup>.

Konstrukcja filmowej opowieści Nasfetera nawiązuje do cechy znamiennej dla literatury powojennej, w której silnie zaznaczała się nieprzystawalność formuły epickiej do doświadczenia Holokaustu. *Niekochana* jako przypowieść upamiętniająca zgładzone istnienie/istnienia, oparta została na zasadzie fragmentaryczności. Jest to zarazem cecha pierwowzoru literackiego, szczególnie jego powojennej redakcji, poprzez którą ujawnia się przeświadczenie Adolfa Rudnickiego o niemożliwości odtworzenia świata w całości, o konieczności zaakceptowania substytutu i wyjątkowej formy jako jedynego możliwego sposobu wypowiedzi po Szoah. Kompozycja filmu oparta na nawrotach, fragmentach zdarzeń chaotycznie przywoływanych z pamięci przez główną bohaterkę, jest zarazem typowa dla psychologii rozgorączkowanego umysłu chorej Noemi. Natomiast osadzenie owego zasadniczego, ukazywanego retrospektywnie, przebiegu zdarzeń w klamrowej fabularnej ramie związanej z przybyciem bohaterki do pensjonatu „Józefin”, opartej na obrazach pociągu i torów, odzwierciedla autorski zamysł prezentacji historii miłości Noemi w ujęciu, które pozwala na jej zrewidowanie i rekapitulację, a zarazem na osadzenie jej w perspektywie historycznej.

Właśnie historia, czy też raczej polityka dopisała dramatyczne *post scriptum* do filmu. Roman Włodek przypomina, że Janusz Guttner, odtwarzający rolę Kamila student IV roku warszawskiej PWST, został na fali antysemickiej marcowej nagonki w 1968 roku zmuszony do wyjazdu z Polski<sup>61</sup>. Filmowa Noemi – Elżbieta Czy-

---

60 | Por. Maria Janion, dz. cyt.; Jan Błoński, dz. cyt.

61 | Roman Włodek, *Janusz Nasfeter – dziecko też człowiek*, s. 16.

żewska również utożsamiała się z emigracją Marca 1968 roku. Rola w *Niekochanej* była jej ostatnią przed dramatyczną decyzją, wywołaną uznaniem przez komunistyczne władze za *persona non grata* jej męża, Davida Halberstama (znanego publicyście amerykańskiego, laureata nagrody Pulitzera), po opublikowaniu przez niego w „The New York Times” krytycznego artykułu na temat Władysława Gomułki oraz rzekomego spisku przygotowywanego przeciw niemu przez ówczesnego szefa MSW Mieczysława Moczara<sup>62</sup>. Początkowo aktorka, znajdująca się wówczas u szczytu kariery, zamierzała przeczekać polityczną aferę, jednak szybko okazało się, że represje w ramach partyjnej nagonki wymierzonej w inteligentów, rewizjonistów, Żydów, skierowane są również przeciwko niej. Po napastliwym paszkwilu opublikowanym w „Walce Młodych” przez Włodzimierza Stępińskiego, szykanach i nocnych telefonach z pogroźkami, Elżbieta Czyżewska zdecydowała się wyjechać z Polski<sup>63</sup>. Filmowa Noemi stała się więc kolejną z licznej rzeszy osób wygnanych w tym czasie z ojczyzny. Władze zezwoliły jej tylko na krótki i przerwany przedwczesnym wyjazdem powrót na plan filmu *Wszystko na sprzedaż* (1968), w którym stworzyła kreację Elżbiety, korespondującą skalą emocjonalnych napięć i ekstatyczną grą z główną bohaterką *Niekochanej*.

---

*Niekochana*, Polska 1965. Reżyseria i scenariusz: Janusz Nasfeter na podstawie powieści Adolfa Rudnickiego pod tym samym tytułem. Obsada: Elżbieta Czyżewska (Noemi), Janusz Guttner (Kamil), Włodzimierz Boruński (inżynier Śliwa), Jan Guntner (Piotr). Muzyka: Krzysztof Komeda. Zdjęcia: Antoni Nurzyński.

---

62 | Roman Włodek, *Elżbieta Czyżewska* [w:] *Encyklopedia kina*. Red. Tadeusz Lubelski. Kraków: Biały Kruk 2003, s. 218–219.

63 | Włodzimierz Stępiński, *Do reżysera Andrzeja Wajdy list otwarty*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 224–225, przedruk za „Walką Młodych” z 14 kwietnia 1968, s. 1, 10.