

MIĘDZY KINEM HOLOKAUSTOWYM A FILMOWYM HORROREM. PRZYPADEK WILKOŁAKA (2018) ADRIANA PANKA

KAMILA ŻYTO

Uniwersytet Łódzki
University of Lodz
kamila.zyto@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0003-2822-8341

Ten, który z demonami walczy, winien uważać, by samemu nie stać się jednym z nich.

Kiedy spoglądasz w otchłań ona również patrzy na ciebie.
FRYDERYK NIETZSCHE

Film Adriana Panka *Wilkołak* (2018) jest opowieścią o grupie dzieci trafiających z obozu Gross-Rosen¹ do prowizorycznego ośrodka opiekuńczego. Dzieło to w sposób świadomy operuje wzorcami gatunkowymi kina popularnego. Jednocześnie podejmuje ono problematykę, która w kontekście wciąż toczącej się dyskusji na temat reprezentacji Zagłady może budzić kontrowersje². Wielu intelektualistów, m.in. Hannah Arendt czy Zygmunt

¹ Gross-Rosen był jednym z największych niemieckich obozów koncentracyjnych. Jego podstawową funkcją nie była eksterminacja, służył przede wszystkim jako obóz pracy przymusowej. Z czasem powstawały liczne podobozy, a ludzie ginęli przede wszystkim w wyniku wycieńczenia, głodu, chorób. Pod koniec wojny było to także miejsce przeładunkowe. Zob. <https://www.gross-roosen.eu/historia-kl-gross-roosen> (dostęp 25.09.2005).

² W dyskursie publicznym pojęć „Holokaust”, „Szoa” oraz „Zagłada” często używa się synonimicznie. Odnoszą się one zazwyczaj do tego samego wydarzenia – wyniszczenia Żydów dokonanego przez nazistowskich oprawców i ich sojuszników w trakcie II wojny światowej. Zakres znaczeniowy oraz etymologia tych terminów jest jednak różna. Określenie „Szoa” (Shoah, Szoah) pochodzi z języka hebrajskiego i jest preferowane przez środowiska żydowskie oraz podkreśla wyjątkowość losu narodu żydowskiego. Pojęcie „Holokaust” (holocaust, Holocaust) ma swoje korzenie w grece, a używane jest przede wszystkim w dyskursie anglojęzycznym. Niekiedy budzi ono kontrowersje ze względu na konotacje z całopaleniem ofiarniczym, które – w odróżnieniu od eksterminacji – posiada wymiar religijny. Jednocześnie „Holokaust” jest terminem o szerszym znaczeniu, stosowanym w odniesieniu do ludobójstwa,

Bauman, podkreśla konieczność traktowania Holocaustu jako wydarzenia unikatowego. Fikcyjne formy narracyjne, rezygnując z historycznej precyzji, mogą więc prowadzić do jego banalizacji lub trywializacji. Z kolei inni, np. Claude Lanzmann i Jean-François Lyotard, wskazują na niewyrażalność tego doświadczenia. Stoją oni na stanowisku, że tradycyjne sposoby opowiadania są wobec Zagłady bezsilne, a jej groza przekracza granice języka i ludzkiego zrozumienia³. Jednocześnie Holocaust jest przedmiotem zainteresowania wielu badaczy w ramach studiów nad pamięcią. Podejmują oni refleksję nad możliwościami oraz trybami obecności Zagłady w zbiorowej czy indywidualnej pamięci. W tym kontekście kluczowe wydaje się pojęcie „postpamięci” (Marianne Hirsch), gdyż w jego ramach dyskutowane są kwestie wpływu traumy związanej z doświadczeniem Zagłady na kolejne pokolenia. Ponadto na gruncie *memory studies* badacze (Alison Landsberg, Michael Rothberg) często zajmują się sposobami i mechanizmami funkcjonowania Zagłady w pamięci kulturowej (w ujęciu Jana i Aleidy Assmannów)⁴, zastanawiając się, jaka jest rola oraz możliwości mediów w jej transmitowaniu⁵.

Analiza filmu Adriana Panka dokonana zostanie z uwzględnieniem wskazanych kontekstów. Celem artykułu jest udowodnienie, że bazując na znanych

którego ofiarą w trakcie II wojny światowej padły różne grupy etniczne czy wyznaniowe. „Zagłada” to określenie polskie, o najbardziej neutralnym znaczeniu, stosowane w odniesieniu do unicestwienia. Ponieważ w ramach filmowej fikcji nie jest jasne, czy wszyscy bohaterowie są Żydami, a punktem referencyjnym dla prowadzonych rozważań jest kino holokaustowe w dużej mierze „z amerykanizowane”, w artykule wymiennie stosowane są pojęcia „Holokaust” oraz „Zagłada”. Termin „Szoa” pojawia się jedynie, gdy istotny staje się kontekst unicestwienia Żydów. Zob. M. Adamczyk-Garbowska, H. Duda, *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. 3, red. K. Pilarczyk, Kraków 2003.

³ Zob. *Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

⁴ Pojęcie to w artykule używane jest w rozumieniu Jana i Aleidy Assmannów. Pamięć kulturowa jest formą pamięci zbiorowej utrwalanej za pomocą nośników materialnych, a także powiązanej z rozwojem mediów. Analiza jej funkcjonowania pozwala zrozumieć, jak konstruowana i przekazywana jest przeszłość. Pamięć kulturowa pełni więc ważną funkcję w budowaniu i podtrzymywaniu tożsamości wielu zbiorowości. Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

⁵ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

schematach gatunkowych oraz wykorzystując kulturowo utrwalone toposy, można uniknąć trywializacji Zagłady, emocjonalnej manipulacji traumą postpamięci oraz powielania konwencji kina holokaustowego. Wykaże on także, w jaki sposób film modyfikuje pamięciologiczne ramy dyskursu skupionego wokół Holocaustu oraz czy wykorzystanie schematów gatunkowych kina popularnego umożliwia transfer traumy związanej z doświadczeniem eksterminacji na kolejne pokolenia. Niniejsze rozważania wpisują się tym samym w dyskusję nad metodami reprezentacji Zagłady w kinie i obecnością estetyzacji w opowiadaniu o tragedii⁶. Dotykają one również roli medium filmowego w procesie kształtowania kulturowej pamięci o niej⁷.

W pierwszej części artykułu *Wilkołak* zostanie usytuowany na tle kina polskiego, które często podejmuje temat Zagłady (zwłaszcza Shoah), jednak w sposób odmienny niż dzieło Adriana Panka. Omówione będą wybrane kwestie związane z dystrybucją i promocją filmu, co ujawni jego gatunkową niejednorodność. Przede wszystkim jednak wywód skupi się na analizie konwencji genologicznych, którymi obraz ten operuje, aby wywołać w widzu uczucie grozy i osadzić Holocaust w postpamięci kolejnych pokoleń. Podstawowymi punktami odniesienia staną się kino holokaustowe oraz horror, zwłaszcza takie jego odmiany jak *monster horror* i horror osobowości. W toku rozważań wskazane zostaną również motywy baśniowe, które dzieło to wykorzystuje i do których odsyła. Wymienione formuły gatunkowe łączą dążenie do wywołania w widzu strachu, choć ten służy różnym celom i generowany jest w odmienny sposób⁸. Tym samym kluczowa stanie się teoria afektu⁹. W badaniach literaturoznawczych skupia się ona najczęściej na emocjonalnym oddziaływaniu dzieła sztuki na odbiorcę, kosztem analizy

⁶ Zob. np. *Holocaust w sieci dyskursów*, red. A. Boroń, G. Gajewska, Gniezno 2005; T. Łysak, „Dziennik Anne Frankenstein”: rozszerzone pole badań nad kulturą popularną i Zagładą, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 355-366; B. Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012.

⁷ A. Assmann, *O medialnej historii pamięci kulturowej*, tłum. K. Sidowska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

⁸ Pojęcie kina grozy często utożsamiane jest z różnymi podgatunkami horroru, tu jednak będzie ono rozumiane szerzej – jako kategoria obejmujące wszystkie gatunki wywołujące strach oraz operujące potwornością, okropieństwem i przerażającymi sytuacjami.

⁹ Samo pojęcie afektu jest szeroko dyskutowane w literaturze przedmiotu i posiada liczne definicje. Tu będzie rozumiane w duchu Briana Massumi jako rodzaj przedświadomej intensywności przepływającej między ciałem i obiektem oraz znajdującej swój wyraz w społecznym

historycznej czy historyczno-społecznej¹⁰. W filmoznawstwie teoria afektywna wpłynęła na koncepcję Noëla Carrola. W jego ujęciu w horrorze mamy do czynienia z art-grozą. Ta bazuje zaś na lęku jako emocji afektywnej powodującej „poruszenia fizyczne, wywołane dominującym stanem poznawczym (składającym się z myśli i przekonań)”¹¹. Warto w tym miejscu przywołać także koncepcję Jill Bennett¹², która odrzuca konieczność „autentyczności” w przedstawianiu traumy i opowiada się za jej mediatyzacją w sztuce. Nie chodzi o przedstawienie doświadczenia traumy, ale jej wyrażenie za pomocą języka wizualnego. Jest to możliwe właśnie za sprawą afektu. Jego funkcją – także w filmowych horrorach – „nie jest jedynie referowanie określonych emocji, lecz ich aktywowanie, sprawienie, że są przeżywane i doznawane”¹³. W wypadku dzieła Panka chodzi o oddanie traumy doświadczenia obozowego poprzez wywołanie uczucia zagrożenia i wstrętu u widza. Reżyser rezygnuje z „autentyczności” reprezentacji na rzecz aktywowania intensywnych doznań afektywnych.

Reprezentacje Zagłady w kinie: od realizmu do gatunkowych eksperymentów

Poczynając od *Ostatniego etapu* (1948) Wandy Jakubowskiej, na *Idzie* (2013) Pawła Pawlikowskiego kończąc, twórcy kina polskiego albo przyczyniali się do kodyfikacji konwencji opowiadania o Zagładzie, albo proponowali autorskie idiomy jej przedstawiania¹⁴. Rzadko naruszali oni *decorum* podejmowania tego tematu, na ogół mieszczące się w ramach dyskursu „prawdy i realizmu”. Dominował tryb przedstawiania uwzględniający trzy wymagania: potrzebę

i indywidualnie formułowanej emocji. Zob. B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham and London 2002.

¹⁰ Zob. B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, vol. II, s. 115-128.

¹¹ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 53.

¹² Zob. J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005.

¹³ J. Tabaszewska, *Afektywne interpretacje. Afekt w koncepcjach Jill Bennett oraz Valerie Walkerdine*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Syndyka, Warszawa 2014, <https://books.openedition.org/iblpn/6326> (dostęp 6.08.2025).

¹⁴ Zob. K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony: przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012.

dokumentowania, refleksję nad formami oraz granicami reprezentacji i ocenę ryzyka związanego z publicznym rozpowszechnianiem dyskursów dotyczących Holocaustu¹⁵. Na tym tle *Wilkołak* wyróżnia się, gdyż wykorzystuje konwencje gatunkowe kina popularnego w funkcji chwytów niezwykłych¹⁶.

Zbliżoną strategię wcześniej przyjęli Władysław Pasikowski w *Pokłosiu* (2012) oraz Marcin Wrona w *Demonie* (2015). Odrębność tych dzieł wynika z faktu, że posługują się one tylko wybranymi elementami horroru. Oba operują – choć w sposób mniej oczywisty niż *Wilkołak* – zabiegami charakterystycznymi dla tego gatunku. Ponadto podejmują tematykę relacji polsko-żydowskich w czasach Zagłady oraz w okresie powojennym. W rezultacie wykraczają poza tradycyjne kanony opowiadania o niej, choć nie w sposób radykalny. Nie wpisują się tym samym w model nazywany przez Alana Mintza eksepccjonalistycznym, a opierający się na „koncepcji Holocaustu jako bezprecedensowego wydarzenia, które zmieniło nasze rozumienie świata”. Nie realizują też modelu konstruktywistycznego, stanowiącego „kulturową soczewkę, przez którą postrzegany jest Holocaust”¹⁷.

Adrian Panek wyróżnia się jako twórca, gdyż celowo wykorzystuje nietypowe rozwiązania estetyczne i formalne. Dowodem tego jest sięganie po konwencję *monster horroru* – podgatunku często deprecjonowanego w dyskursie krytycznym i naukowym¹⁸. Pomimo takiej genologicznej przynależności, *Wilkołak* – jak wskazuje recepcja filmu – pozostaje dziełem niejednorodnym. Jego twórcy, konstruując obrazy o charakterze nadmiarowo symbolicznym, świadomie operują estetyką kiczu, wizualnymi kliszami oraz stylistycznymi środkami charakterystycznymi dla kina klasy B. Jednocześnie

¹⁵ M. Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000, s. 7.

¹⁶ Zob. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.

¹⁷ A. Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle and London 2001, s. 38.

¹⁸ Wśród rodzimych twórców filmy o wilkołakach wcześniej znajdowały się jedynie w kręgu zainteresowania Marka Piestraka – *Wilczyca* (1982) i *Powrót wilczyca* (1990). Ich rola była jednak zgoła odmienna. Pozostałe podgatunki horroru w Polsce realizowano sporadycznie, na ogół w celu wskazania na lęki narodowo-patriotyczne.

Zob. M. Olszewska, *Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u*, „Panoptikum” 2009, nr 8(15), s. 173-189.

unikają dominujących w kinie głównego nurtu wzorców reprezentacji Zagłady, proponując alternatywne formy narracyjne i wizualne opowiadania o niej.

Świadectwem „pęknięcia” filmu jest sposób, w jaki funkcjonował on w obiegu dystrybucyjnym oraz strategia promocyjna towarzysząca jego premierze. *Wilkołak* był pokazywany na wielu festiwalach filmowych¹⁹, jednak pozostaje dziełem stosunkowo słabo znanym szerokiej publiczności²⁰. Dopiero niedawno został udostępniony na platformach VOD²¹. Istotne jest, że triumfy święcił przede wszystkim na wydarzeniach dedykowanych kinu fantastycznemu lub horrorowi²². Ponadto trafił do dystrybucji zagranicznej (między innymi w Korei, Hiszpanii, Wielkiej Brytanii). Warto odnotować, że na Wyspach Brytyjskich za jego rozpowszechnianie odpowiedzialna była firma specjalizująca się w artystycznym kinie gatunkowym. Z kolei Hiszpania i Korea to kraje, gdzie horror cieszy się dużą popularnością. W pierwszym z wymienionych państw gatunek ten niejednokrotnie wykorzystywany był do opowiadania o narodowych traumach, np. w *Kręgosłupie diabła* (*El espinazo del diablo*), 2001, reż. Guillermo del Toro.

Koncepcja promocyjna dzieła również oscylowała wokół estetyki horroru. Plakaty do filmu ukazują grupę samotnych dzieci w gęstym lesie, często na tle gotyckiej scenerii, ponadto eksponują intensywnie czerwony kolor czcionki i innych elementów graficznych rozbijających mrok otoczenia. Smutne oblicza malców wpisane w kształt wilczej głowy oraz skierowane w obiektyw spojrzenia stanowią zapowiedź filmowego spektaklu grozy. Nieco inny trop podsuwa zwiastun *Wilkołaka*. Sugeruje on najpierw opowieść o ocalałych z Zagłady, a dopiero w dalszej kolejności wykorzystuje estetykę kina klasy B w celu wywołania lęku afektywnego.

¹⁹ Film otrzymał piętnaście nominacji do nagród i trzynastokrotnie stał się ich laureatem.

²⁰ Autorce tekstu nie udało się dotrzeć do danych szacujących liczbę widzów, która obejmowała ten film w Polsce. Brak takich danych jest sygnałem jego najprawdopodobniej stosunkowo niewielkiej popularności. Box Office Mojo podaje, że w Wielkiej Brytanii film zarobił 3 456 \$.

²¹ W Polsce można go obejrzeć za pośrednictwem TVP VOD, Rekuten TV, Canal+ czy Nowe Horyzonty VOD.

²² Film otrzymał nagrodę publiczności oraz Jury Ekumenicznego na festiwalu Black Nights w Tallinie, a także za reżyserię na festiwalu Horrorant w Grecji. Więcej informacji na ten temat można znaleźć na stronie współfinansującego film PISF. Zob. <https://pisf.pl/aktualnosci/miedzynarodowa-dystrybucja-wilkolaka> (dostęp 12.04. 2025).

Choć obie strategie, dystrybucyjna i promocyjna, pozycjonują film na przecięciu kina artystycznego i popularnego, horroru filmowego i kina holokaustowego, wydają się w większej mierze korzystać z konwencji wizualnych wypracowanych na gruncie horroru. Takie decyzje mogły wynikać z przekonania producentów o popularności tego gatunku, zwłaszcza wśród młodszej widowni. Jednocześnie można się w tym geście doszukiwać intencji wywołania kontrowersji poprzez zestawienie popularnej formuły z poważnym tematem. W tym kontekście warto zastanowić się, w jakim stopniu zabiegi te były zamierzoną strategią producentów, mającą na celu podkreślenie „wyjątkowości” filmu i w konsekwencji pozyskanie uwagi gremiów eksperckich?

Kino holokaustowe i pop-Holokaust

Film Panka, choć – jak sugerują analizowane plakaty, trailery i zabiegi dystrybucyjne – to dzieło gatunkowe, tematycznie wpisuje się jednak w refleksję nad Zagładą. Tym samym główny punkt odniesienia stanowi dla niego kino holokaustowe. To ono, za sprawą wprowadzenia toposów znanych z horrorów i baśni, zostaje poddane daleko idącej modyfikacji. Nie zmienia to faktu, że *Wilkołak* rezonuje w kontekście zjawiska określanego mianem pop-Holokaustu.

Kino holokaustowe stanowi kontrowersyjny element pamięci kulturowej²³. Jest wysoce skonwencjonalizowane. Można nawet mówić, że dziś to już osobny gatunek. Operuje ono stałymi motywami i wątkami, takimi jak życie i przetrwanie w obozie lub getcie, ukrywanie się, transporty, bestialstwo nazistów²⁴. Często sprowadza się do dwóch struktur dramaturgicznych. W ich ramach udzielona zostaje odpowiedź na następujące pytania: czy bohater/bohaterka przeżyje oprawców i uratuje ukrywanych Żydów? Czy bohaterom uda się uciec lub uwolnić z miejsca kaźni²⁵? Ponadto kino holokaustowe wykształciło charakterystyczną dla siebie ikonografię (druty kolczaste, baraki, transporty

²³ W tym kontekście warto przywołać *Listę Schindlera* (*Schindler's List*, 1993) Stevena Spielberga czy *Pianistę* (*The Pianist*, 2002) Romana Polańskiego, stanowiące kanon pamięciologicznych reprezentacji Zagłady w kinie mainstreamowym i wprowadzające do świadomości widzów lub w niej utrwalające obrazy, symbole i schematy narracyjne z nią związane oraz kształtujące wyobrażenia o tym wydarzeniu.

²⁴ Zob. G. Mayer, *Holocaust Cinema: Agency, Authenticity, and the Limits of Representation*, „International Journal of Arts and Humanities” 2016, nr 1, s. 891-897.

²⁵ K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2012, nr 6, s. 56-57.

pociągiem itp.) oraz bazuje na takich afektach jak strach, rozpacz, desperacja. Annette Insdorf podkreśla, że: „Niczym wspaniała baśń, filmy te [należące do kina holokaustowego – K.Ż.] są raczej symboliczne niż dosłowne, pozwalają naszej wyobraźni na skonfrontowanie się zarówno z mrocznymi siłami, jak i z uczuciem miłości”²⁶.

Jest to przesłanka sprawiająca, że często sytuuje się je w łonie tak zwanego pop-Holokaustu. Pojęcie to odnosi się do specyficznego sposobu reprezentacji Zagłady, który przyczynił się do znaczącej jej komercjalizacji czy instrumentalizacji w dyskursie publicznym. Sam proces stał się zaś wyraźny w dobie rozwoju mediów, zawłaszczających pamięć o Zagładzie i nadających jej określony kształt²⁷. Imre Kertész ocenia to zjawisko negatywnie, wskazując, że doprowadziło ono do ukształtowania „Holokaustu sentymentalnego” lub wręcz gotowego do spożycia produktu o nazwie Holokaust²⁸. Utowarowienie tragedii zachodzi zaś w cieniu odchodzenia jej świadków, których relacje są marginalizowane. Na skutek tego horror realnego doświadczenia wypierany jest przez melodramatyczną wizję tego, co się wydarzyło²⁹. Kino holokaustowe jest więc jednym z przejawów pop-Holokaustu, wykorzystywanym w procesie tworzenia tak zwanych protez pamięciowych i budowania pamięci protetycznej. Ta druga, za pośrednictwem mediów, ma za zadanie zapewnić widzowi możliwość doświadczenia przeszłości, która nie stała się nigdy jego udziałem.

²⁶ A. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge 2003, s. 292. Wszystkie cytaty z języka angielskiego w tłumaczeniu własnym, jeśli nie podano inaczej.

²⁷ Zob. E.M. Heimer, U. Kowalska-Nadolna, *Pop-Holocaust(s)? Potential and Challenges of Pop Cultural Representations in the 21st Century*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2013, nr 24.

²⁸ I. Kertész, *Do kogo należy Auschwitz?* („Die Zeit”, 1998), [w:] idem, *Język na wygnaniu*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2004, s. 123. Do tego zjawiska krytycznie podchodzą też Alvin H. Rosenfeld (*Kres Holokaustu*, tłum. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Kraków 2023) czy Tim Cole (*Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold*, New York, 1999). Na gruncie polskim ciekawe rozwinięcie tematu stanowią artykuły zebrane w numerze „Poznańskich Studiów Slawistycznych” zatytułowanym *PopHolokaust(y)?* („Poznańskie Studia Slawistyczne” 2023, nr 24).

²⁹ Zob. S. Marshman, *From Margins to the Mainstream? Representation of the Holocaust in Popular Culture*, „eSharp: Identity and Marginality” 2005, nr 6 (1), b.n.s.

Doświadczenie to ma zaś charakter cielesny i wielozmysłowy, dostarczane jest w formie udratyzowanej oraz kulturowo zdefiniowanej³⁰.

W filmie Adriana Panka tylko pierwsza sekwencja przedstawiająca wizję wyzwolenia reprodukuje melodramatyczno-sentymentalne wyobrażenie Zagłady znane z kina holokaustowego. Zrealizowana w niskim kluczu oświetleniowym scena otwierająca przedstawia obóz koncentracyjny ze wszystkimi typowymi dlań elementami: barakami, wieńczącymi ogrodzenie drutami kolczastymi, wreszcie z bramą wejściową przypominającą tę z Auschwitz, choć to Gross-Rosen³¹. Sposób pokazywania miejsca akcji można uznać za nadmiarowy – ta rozgrywa się nocą, jej mrok zaś rozbijany jest światłem reflektorów z wieży strażniczej. Replikowana jest ikonografia kina holokaustowego. Wszędzie panuje chaos, płoną ogniska, zaś niemieccy oficerowie, karykaturalnie wrzeszcząc lub złowieszcząco się śmiejąc, odsłaniają złote zęby. Wizję obozowego pandemonium dopełniają: strzelanina, ujadanie psów, sylwetki wychudzonych więźniów. W rytm przedwojennej melodii toczy się spektakl pogardy, stanowiący skomasowane w kilku minutach czasu ekranowego wyobrażenie o okrucieństwie łagrowego życia. Jak pisał Saul Friedländer: „Kicz i nastrój grozy zostają tu wykreowane przez nagromadzone obrazy przemocy i śmierci, a także przez symbole pseudoduchowości [...]”³². Spójność tej konwencjonalnej sceny rozbija atak owczarków niemieckich na jedną z więźniarek. Nietypowe pozostaje nie tyle samo wydarzenie, co sposób jego pokazania. Przemoc jest eksponowana w zbliżeniach, a obraz epatuje brutalnością. Tryskająca czerwień krwi oraz biel wyszczerzonych psich kłów nadają obrazowi charakter graficzny. Całość wieńczy moment przybycia sowieckich żołnierzy do obozu. Kakofonię dźwięków zastępuje martwa cisza, mrok ustępuje miejsca mgłę, z której wyłaniają się wyzwoliciele. Sentymentalny wydźwięk całości jest oczywisty. Nastrój podniosłości buduje „natłok symboli, barokowa sceneria, atmosfera tajemniczości, mityczna i quasi-religijna aura”³³.

³⁰ Zob. A. Landsberg, *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

³¹ Na zdjęciach archiwalnych z obozu w Gross-Rosen widnieje murowana brama wejściowa ze znajdującymi się obok niższymi, drewnianymi przybudówkami. W filmie widać żelazną bramę, taką, jaką znamy z filmów o Auschwitz, zwieńczoną wykutym przez ślusarzy ikonicznym napisem „Arbeit macht frei”.

³² S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 56.

³³ Ibidem, s. 57.

Analizowane dzieło realizuje także drugi ze wskazanych schematów fabularnych kina holokaustowego, tyle że jego akcja zostaje osadzona w okresie powojennym. Prowizoryczny sierociniec staje się dla bohaterów więzieniem równie okrutnym co obóz i stanowi jego substytut. W tym wypadku jednak konwencję przełamuje lub – precyzyjniej – poddaje daleko idącej rekonfiguracji zakończenie filmu. Nikt nie przybywa bowiem malcom na ratunek. W ostatniej scenie, choć opuszczają oni miejsce kaźni, to samotnie przemierzają ogromny las. Powtórzone w strukturze całego filmu „ponowne wyzwolenie” nie rozgrywa się też w aurze podniosłości, lecz bliższe jest estetyce *survival horroru*³⁴. Sylwetki kroczących lasem dzieci odcinają się od znajdującego się w tle zielonego poszycia. Bohaterowie nie przypominają wycieńczonych więźniów kacetów, lecz protagonistów przygodowych gier akcji inspirowanych fantastyką grozy i literackimi czy filmowymi horrorami.

Ponadto *Wilkołak*, pozostając filmem o doświadczeniu obozowym, rozgrywa się w typowej dla kina grozy przestrzeni. *Locus horridi* wypełniają jednak rekwizyty-symbole kina holokaustowego. W opuszczonej przez właścicieli willi pełno jest porzuconych mebli i rzeczy osobistych, przywołujących na myśl zrabowany dobytek ofiar wojny oraz utrwalony w pamięci zbiorowej przez kino holokaustowe chaos przesiedleń czy wywózek. Ikonografię gatunku dopełniają emaliowane łóżka nazywane przez dzieci pryczami. Mali bohaterowie nadal egzystują wedle reguł i w warunkach znanych z kacetów: śpią skuleni, chodzą w pasiakach, jedzą surowe obierki od ziemniaków. W filmie eksponowany jest także najbardziej emblematyczny motyw kina holokaustowego – obozowe numery, które stały się elementem ikonograficznym tego gatunku³⁵. W *Wilkołaku* podejmowane przez bohaterów próby ich usunięcia sygnalizują dążenie do wymazania z pamięci indywidualnej traumy.

Ponadto reżyser wykorzystuje znany z filmów o obozach motyw miłości „ponad wszystko i pomimo wszystko”³⁶. Jednak i w tym wypadku nie mamy do

³⁴ Zob. D. Staszenko-Chojnacka, *Postklasyczna groza. Przeobrażenia fuzji gatunkowej survival horroru*, „Images” 2023, nr 42, s. 125-138.

³⁵ Numery tatuowano na przedramionach więźniów w kompleksie obozowym Auschwitz-Birkenau. Ta nieścisłość faktograficzna ułatwia widzom rozpoznanie kontekstu historycznego, ale i kulturowego. Jednocześnie wyzwala w nich intensywną reakcję afektywną, która jest możliwa dzięki oczywistości tego obrazu-symbolu.

³⁶ Motywem tym operuje nie tylko kino holokaustowe (*Colette*, 2013, reż. M. Cieslar), pojawia się on także w kinie autorskim, artystycznym itp. (*Pasażerka*, 1963, reż. A. Munk).

czynienia z powieleniem rozpoznawalnego toposu. Namiętność w starszych chłopcach wzbudza Hanka, dziewczyna z „dobrego domu”, doświadczeniem wojennym nie tyle jednak złamana, ile zahartowana. W filmie pełni ona podwójną funkcję: jest zarówno zastępczą opiekunką młodszych dzieci, jak i nieugiętą i zdeterminowaną wojowniczką stojącą na czele grupy. Staje się przede wszystkim obiektem westchnień nieśmiałego Władka. Bohater ten kreowany jest z wykorzystaniem elementów kulturowo-społecznego stereotypu żydowskiego intelektualisty – nosi okulary, a jego sylwetka jest przygarbiona w charakterystyczny sposób, znany z karykatur. Na drodze Władka staje Hanys, reprezentujący odmienny, bliższy maczystowskiemu wzorcowi męskości. Ich rywalizacja o względy i uwagę dziewczyny nie kończy się jednak konfrontacją, lecz konieczną dla dobra grupy współpracą. Tym samym konwencja gatunkowa i melodramatu, i obozowej miłości ulega rekonfiguracji. Miłość nie trwa aż po grób ani – jak w kinie holokaustowym – nie kończy się męczeńską śmiercią kochanków.

Obraz Panka wpisuje się więc w zjawisko określane mianem kultury Holokaustu³⁷. Jednak w tym wypadku kino holokaustowe stanowi jedynie szkielet narracyjny i ramę referencyjną, do której film odsyła. Reżyser powiela wybrane konwencje tego gatunku, ale równocześnie poza nie wykracza, przełamując je lub wypełniając elementami innych schematów gatunkowych. Tym samym *Wilkołak* nie jest dziełem, które można uznać za obraz w oczywisty sposób stanowiący protezę pamięci, bowiem nie utrwała on wytworzonych sposobów reprezentowania Zagłady, choć się do nich odwołuje.

Demony wojny

Wykorzystanie wzorców gatunkowych kina popularnego do opowiadania o Zagładzie nie jest dominującym trybem jej reprezentacji, lecz wzbudza

³⁷ Pojęcie „kultura Holokaustu” jest tu rozumiane w zgodzie z definicją Bogusława Gryszkiewicza jako: „system wzajemnych powiązań między zjawiskami kulturowymi, wynikającymi z indywidualnych lub zbiorowych dążeń do poznania, interpretacji i upamiętniającego przedstawienia (także w formie symbolicznej i rytualnej) Zagłady i jej świadectw”. B. Gryszkiewicz, *Kultura Holocaustu jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów (przykład Tworek Marka Bieńczyka)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Historicolitteraria” 2009, nr IX, s. 169.

coraz mniej kontrowersji³⁸. Działania tego typu są nawet uznawane za korzystne dla upamiętniania Holokaustu³⁹. *Wilkołak* jest tego przykładem. Film w szerokim zakresie operuje elementami horroru, gatunku, który cieszy się popularnością, bowiem zaprasza widzów do „gry ze strachem” oraz pozwala „bać się w kręgu fikcji po to, aby [widzowie – K.Ż.] nie musieli bać się w rzeczywistości”⁴⁰. Zagłada z kolei postrzegana jest jako „groza realna”, jednak jej doświadczanie w ramach konwencji kina holokaustowego ma wywołać u widza nie tylko przerażenie, ale i wzruszenie. Obraz ten, operując schematami różnych podgatunków horroru, a także rezygnując ze wzniosłości i patetyzmu kina holokaustowego, przede wszystkim wyzwala afektywny lęk, tym samym wprowadza do kulturowej pamięci Holokaustu emocje rzadziej z nią kojarzone.

W filmie obozowa rzeczywistość, w pierwszej sekwencji jeszcze quasi-realistyczna, zastąpiona zostaje światem o cechach fantastycznych. Uwolniona z obozu grupa dzieci przemierza samochodem leśne ostępy, co pokazywane jest z lotu ptaka i w planach totalnych. Następnie bohaterowie trafiają do położonej wśród gór, opuszczonej rezydencji. Kamienna, obrosnięta bluszczem i otoczona borem budowla przypomina swą estetyką przestrzeń rodem z opowieści gotyckich oraz taką pełni funkcję⁴¹. W malowniczej, lecz ujawniającej swe mroczne oblicze scenerii powraca trauma obozowego doświadczenia i dochodzi do konfrontacji człowieka z materializującymi się pod postacią psów potworami. W lasach grasują wygłodniałe niemieckie owczarki symbolicznie zastępujące monstrum znane z horrorów. Film Panka, wprowadzając

³⁸ Szczególnie głośno dyskutowane były pierwsze komedie o Holokauście. Premiera *Życie jest piękne* (*La vita è bella*, 1997) Roberto Benigniego czy *Pociągu życia* (*Train de vie*, 1998) Radu Mihaileanu. Zob. L. Banki, „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy, tłum. A. Umbertowska, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 227-245.

³⁹ Zob. B.E. Crim, *Planet Auschwitz. Holocaust Representation in Science Fiction and Horror Film and Television*, New Brunswick, Camden, and Newark, New Jersey, and London 2020; *The Fantastic in the Holocaust Literature and Film. Critical Perspective*, ed. J.B. Kerman, J.E. Borowning, Jefferson NC 2015.

⁴⁰ I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory... – horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 113-114.

⁴¹ M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2003.

figurę potwora, spełnia jeden z głównych wymogów stawianych przed tym gatunkiem przez Noëla Carrolla⁴².

Dzieci, podobnie jak nastoletni bohaterowie *slasherów*, wydają się skazane na okrutną śmierć, jednak – jak w wielu dziełach tej odmiany horroru – ich los zależy od *final girl*, czyli Hanki⁴³. W ostatniej scenie ubrana jest ona w czerwoną sukienkę, nosi krótkie, gładko przyczesane włosy oraz stoi, patrząc przed siebie z głową podniesioną do góry. Ponadto centralna kompozycja kadru dramaturgicznie eksponuje wyprężoną sylwetkę dziewczyny. Ostatecznie nie tylko udaje się jej przetrwać, lecz także ocalić przyjaciół. Tym samym nie posiada cech pasywnej ofiary – archetypowej bohaterki kina holokaustowego, lecz przywodzi na myśl podejmującą walkę z zombie protagonistkę *Resident Evil* (2002, reż. Paul Anderson).

Bohaterowie filmu Panka muszą zmierzyć się jednak przede wszystkim z aktywowanymi w obozie mrocznymi stronami własnej natury. Temat ten był często marginalizowany na gruncie kina holokaustowego, w konsekwencji nie stał się integralną częścią pamięci kulturowej Zagłady. Ofiary wojny są najczęściej idealizowane: szlachetne, niewinne, nawet upodlone i w obliczu śmierci pozostają niezachwianie ludzkie⁴⁴. Zagłada w dziele Panka to już nie historia relacji „bezwzględny kat – bezbronna ofiara”, ale opowieść o psychicznych skutkach, jakie przynosi wojna. W filmie Panka dzieci, które jej doświadczyły, nadal funkcjonują wedle zasad obowiązujących w obozie

⁴² N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2005, s. 35-37.

⁴³ *Final girl* w *slasherach* jest chłopczycą, a jej wstrzemięźliwość, spryt i kompetencje praktyczne sprawiają, że jest w stanie przetrwać. Mężczyźni albo się boi, albo ich odrzuca. W zakończeniu zaś albo zostaje uratowana, albo zabija mordercę. Hanka posiada wiele jej cech. Zob. C.J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton 2015, s. 38-40.

⁴⁴ Warto przywołać tu nie tylko emblematyczną scenę „marszu żywych” z *Listy Schindlera* Stevena Spielberga, ale i postawę bohaterów *Pianisty* Romana Polańskiego, *Życie jest piękne* Roberto Benigniego czy *Chłopca w pasiastej piżamie* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, 2008, reż. Mark Herman). W filmach tych dochodzi do idealizacji ofiar, stereotypizacji i uproszczenia ich wizerunku. Dobro, niewinność, moralna czystość i szlachetność sprawiają, że bohaterom lub ich bliskim udaje się przetrwać. Problemy, jakich nastręcza prezentowanie dzieci jako niewinnych, idealizowanych ofiar w filmach o Holokauście, szerzej analizuje Tatiana Prorokova. Zob. T. Prorokova, *The Holocaust in film: witnessing the extermination through the eyes of children*, „Holocaust Studies” 2018, vol. 24, nr 3, s. 377-394.

koncentracyjnym. Sierociniec staje się rodzajem *proscenium*, na którym przeszłość jest ponownie przez nie przeżywana, ale i odgrywana, na przykład w formie zabawy. W jednej z pierwszych scen beztroskie igraszki na trawie zamieniają się w brutalne morderstwo szczura. Psy stanowią zaś figuratywną personifikację mrocznych instynktów bohaterów, dlatego obserwują je z ukrycia. Obecność zwierząt często jest jedynie sugerowana i to w sposób typowy dla konwencji pokazywania potworów w filmowych horrorach, a więc za pomocą ujęć typu *point of view*. Kamera „podglądająca” protagonistów (np. z oddali zza krzewów) pozostaje często w ruchu, dzięki czemu kreowana jest aura zagrożenia i niepokoju.

Owczarki niemieckie oraz dzieci są jednak ze sobą wiązane także na inne sposoby, głównie w planie fabularnym. Paralelne są ich losy – jednocześnie opuszczają obóz, by następnie trafić do tego samego lasu. Wyraźne jest to zwłaszcza w sekwencji otwierającej film. Wilczury żerujące na ludzkich ciałach uciekają przepłoszone kanonadą wystrzałów z sowieckich karabinów, zaś w jednej z kolejnych scen Władek z fascynacją przygląda się zwłokom SS-mana. Obozowe psy stróżujące, niczym dzikie wilki, żyją w sforze, dzieci tworzą zaś zastępczą rodzinę. Mali bohaterowie noszą pseudonimy (Mała, Siwy, Czarny, Chudy, Hanys) przypominające psie imiona. Te prawdziwe z ekranu padają rzadko. Ponadto i dzieci, i owczarki w filmie są oznakowane. Zwierzęta posiadają obrozę z medalikiem oraz wygrawerowanym nań symbolem, malcy wytatuowane na przedramionach obozowe numery. Przede wszystkim jednak protagoniści zachowują się niczym dziedziczące zwierzęta. Hanka na pytanie, czy się cięła, odpowiada, że się gryzła. Psy robią tak, gdy alergia lub pasożyty wywołują u nich niemożliwe do zniesienia swędzenie.

Obecność zwierząt przypomina jednak przede wszystkim o instynkcie przeżycia za wszelką cenę. Dzieci od początku walczą o jedzenie, nieustannie rywalizują ze sobą i psami, a jednoczą się – co znaczące – aby w okrutny sposób unicestwić istotę słabszą. W jednej ze scen, kiedy nakładają maski przeciwgazowe, a w rękę ściskają zamiast broni kije i deski, przypominają potwory. Wreszcie wchodzą w rolę oprawców, gdy planują dobić zdychającego z pragnienia psa. Hanka bez ogródek stwierdza: „Dzieciaki nie mogą być głodne, bo się pozabijają”. Skłonność do dehumanizacji, jaka zagrażała wszystkim uczestnikom teatru wojny, nie charakteryzuje więc tylko oprawców, ale i najmłodszych bohaterów filmu. To zrównuje ich z potworami z horrorów,

które stanowią „niebezpieczny wybryk natury, coś, co pogwałca nasze zwyczajne wyobrażenie o normalności, co wydaje się niemożliwe”⁴⁵.

Jak pisze Grzegorz Kapuściński, akty przebaczenia (ocalenie psa czy gest miłosierdzia wobec SS-mana) sprawiają jednak, że ostatecznie dokonuje się „proces powrotu dzieci do pełni człowieczeństwa”⁴⁶. W ostatniej scenie Hanka po chwili wahania powstrzymuje atak wilczura, darowując tym samym życie niemieckiemu oficerowi. Zamiast etyki sprawiedliwości kieruje się etyką troski oraz daje odpór własnym instynktom. Owczarki ponownie stają się najlepszymi przyjaciółmi człowieka i towarzyszą dzieciom w dalszej wędrówce. Tym samym – zgodnie z konwencją horroru – monstrum zostaje unicestwione. Jednak ceną zwycięstwa jest konieczność ponownego zmierzenia się z traumą przeszłości i konsolidacji jej pamięciowych śladów⁴⁷.

Pozostaje następujące pytanie: czy terroryzujące i osaczające bohaterów psy to faktycznie tytułowe wilkołaki? W filmie funkcję tę pełnią także krążący po okolicy sowieccy i nazistowscy żołnierze. Z potworami z horrorów łączy ich zezwierzęcenie obyczajów, brak moralnych zasad oraz irracjonalność przemocy, jakiej się dopuszczają. Pijani Sowietci i niepohamowani w okrucieństwie Niemcy są gotowi na każde bestialstwo. Młody żołdat próbuje zgwałcić Hankę, a Niemiec kryjący się w bunkrze zabić Władka. Wszyscy kończą podobnie, rozszarpani przez psy. Ponadto wojenni oprawcy są monstrualni w wyglądzie: mają czerwone twarze, rzędy złotych zębów, otyłe sylwetki. Nie odnajdziemy tu znanej z kina holokaustowego tendencji do estetyzacji i erotyzacji nazistowskich oficerów, często przedstawianych w sposób czyniący z nich mężczyzn atrakcyjnych, owianych aurą tajemniczości⁴⁸. Żołnierze u Panka pozbawieni są skrupułów – blisko im do wilkołaków, które, choć mogą przyjmować ludzką postać, pozostają potworami. Tym samym reżyser

⁴⁵ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2020, s. 373-374.

⁴⁶ G. Kapuściński, *Bestie i ludzie. Wilkołak Adriana Panka i figura „hitlerowskiego psa” a semiotyka komunikacji*, „Media-Biznes-Kultura” 2020, nr 8, s. 165.

⁴⁷ Konsolidacja śladów pamięci to świadome utrwalanie informacji i przeniesienie ich z pamięci krótkotrwałej do długotrwałej. Zob. K. Pszczółkowska, T. Kowalczyk, *Neurobiologiczne podstawy powstawania śladów pamięciowych*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” 2024, nr 2, s. 109-124.

⁴⁸ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu*, Warszawa 2011, s. 125.

w swoim filmie konstruuje figurę likantropa w sposób znany z przekazów ludowych oraz powielany przez powieści grozy⁴⁹.

Demony szaleństwa

Wilkołak posiada również cechy horroru osobowości (ang. *horror of personality*). Ten podgatunek nie operuje ekscesywną przemocą i potworami. Jego bohaterowie to ludzie cierpiący na choroby czy zaburzenia psychiczne⁵⁰, a dramaturgiczną oś narracji stanowi przedstawienie stopniowego osuwania się protagonisty w szaleństwo i powolne ujawnianie się jego patologicznych skłonności.

Emblematyczna w tym kontekście jest zwłaszcza postać Władka i motyw komendy *nieder/auf* (padnij/powstań). Chłopiec cierpi na złożony zespół stresu pourazowego (ang. *complex posttraumatic stress disorder*), na który składają się cechy zaburzenia pourazowego i zaburzenia osobowości. Władek w grupie zawsze jest bierną ofiarą oraz pełni rolę Innego. Gdy pojawia się na ekranie po raz pierwszy, wykonuje komendę *nieder/auf*, jeszcze zanim padnie rozkaz. W drugiej części filmu o skrajnym załęknieniu chłopca świadczy jego reakcja na widok próby gwałtu. Bohater mimo uczuć, jakie żywi w stosunku do ofiary, nie przychodzi jej z pomocą, lecz się wycofuje. Jednocześnie Władek wykazuje skłonności przywódcze i dąży do dominacji. Dzieci w filmie odruchowo podporządkowują się jego woli – wykonują wykrzykiwane polecenie. Manifestują tym samym nie tyle swoją uległość, ile powielają zachowanie z przeszłości. Ponadto bohater ten jako pierwszy odkrywa, że komenda umożliwia poskrośnienie owczarków, a wiedza ta zapewnia mu przewagę nad grupą i umożliwia manipulowanie innymi.

Komenda *nieder/auf* powraca w filmie albo w formie bezwiednego nawyku, albo jako rodzaj kary. Zawsze związana jest z kontrolą lub jej brakiem. Kluczowa pod tym względem jest scena, gdy po próbie zabicia konkurenta Władek ucieka w głąb lasu. Tam, performatywnie powtarzając rytualne „padnij/powstań”, jednocześnie symbolicznie odbywa pokutę i przepracowuje

⁴⁹ Zob. E. Wilczyńska, *Przemiany wilkołaka w folklorze polskim*, [w:] *Wilki i ludzie. Małe kompendium wilkologii*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wiczorkowska, K. Jaglarz, Katowice 2014.

⁵⁰ Zob. Ch. Derry, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson NC and London 2009.

traumatyczne doświadczenia z przeszłości. W tym akcie pełni rolę i kata, i ofiary. Z jednej strony pozostaje bowiem świadomy, że nieokiełznana żądza odwetu sytuuje go w kręgu potworów niezdolnych do altruistycznych zachowań; z drugiej – pragnienie zemsty czyni z chłopca szaleńca, figurę emblematyczną dla takich horrorów osobowości jak *Łśnienie* (*The Shining*, 1980, reż. S. Kubrick). Warto nadmienić, że ważny dla filmu motyw odwetu za krzywdy przez kino holokaustowe niemal nie był eksploatowany.

Należy także zwrócić uwagę, że według wierzeń wilkołakiem zostawał ten, na kogo rzucono klątwę, a człowiek przemieniony w wilka pozostawiał po sobie tylko ubranie. Panek schemat ten odwraca. *Nieder/auf* to klątwa, ale ten, kto zna jej moc, zdolny jest panować nad wilczą naturą. Ponadto pozbycie się odzienia (obozowych pasiaków) umożliwia wyzwolenie się spod władzy instynktu przetrwania. Psy stają się posłuszne, tylko jeśli komendę wydaje osoba nienaznaczona piętnem zlagrowania, zaś pozbycie się więziennego stroju równoznaczne jest z odrzuceniem roli pasywnej ofiary. Władek jako pierwszy pozbywa się go i przestaje być „chłopcem w pasiastej piżamie”⁵¹.

Jego droga ku człowieczeństwu jest szczególnie trudna. W krytycznych momentach bohater rozważa samobójstwo. W obozie pozbawiony był woli oporu i godności. W sierocińcu zostaje odrzucony przez Hankę, a grupa z niego szydzi. Zmuszony tym samym do walki o własną pozycję, wydaje się jednocześnie zagubioną ofiarą oraz wyrafinowanym i manipulującym innymi ludźmi psychopatą skłonny do prowadzenia perwersyjnej gry o dominację. Skomplikowany portret psychologiczny Władka odbiega od upraszczających i schematycznych konstrukcji protagonistów kina holokaustowego, a także większości podgatunków horroru.

Baśń grozy, czyli mit zdegradowany

Film Panka wykorzystuje również elementy baśni. To gatunek – podobnie jak horror – fantastyczny, tyle że nie jest to „wspaniała baśń”, jak pisała przywoływana Insdorf, lecz baśń operująca grozą oraz czerpiąca z folkloru. *Wilkołak* to próba trawestacji czy renarracji⁵² spopularyzowanych przez braci Grimm

⁵¹ *Chłopiec w pasiastej piżamie* jest jednym z dzieł w sposób wzorcowy realizujących założenia kina holokaustowego i oferujących wzruszenie.

⁵² Magdalena Bednarek używa zaczerpniętego od Gérarda Genette’a pojęcia trawestacja. Kamila Kowalczyk pisze o renarracji. W literaturze przedmiotu funkcjonują także inne

opowieści. Najważniejszy punkt odniesienia w filmie stanowi *Czerwony Kapturek*, jednak odnaleźć w nim można również tropy znane z *Jasia i Małgosi*, co pozwala twórcom wydobyć elementy dotyczące Zagłady zepchnięte do pamięci magazynującej i nieobecne lub słabo obecne w pamięci funkcjonalnej⁵³.

Akcja filmu rozgrywa się w chronotopie progu. Miejscem akcji, oprócz sierocińca, jest baśniowy bór – gęsty, liściasty, porośnięty poszyciem z mchu i jagód. Kolory w scenach go przedstawiających są nasycone, dominują głębokie odcienie zieleni. Gdy zapada noc, jest ona zawsze księżycowa, a światło buduje nastrój grozy. Wreszcie, wśród leśnych ostępów ukryty jest pełniący funkcję „chatki z piernika” dom. Tak skonstruowana czasoprzestrzeń progu „może się łączyć z motywem spotkania, jednakże najbardziej istotnym jego dopełnieniem jest czasoprzestrzeń kryzysu i przełomu życia”⁵⁴.

W analizowanym obrazie odnajdziemy sceny, które przedstawiają wydarzenia o quasi-nadnaturalnym charakterze. Martwy Niemiec z lasu wydaje się ożywać, a Mała cudem umyka przed owczarkiem do kuchennej windy. W podobny „magiczny” sposób rozszarpania unika Hanys. Nie zostaje też przedstawiony moment śmierci Jadwigi. Widz domyśla się, że padła ofiarą psów, a może były to jednak wilkołaki? W każdym ze wskazanych przykładów dzięki zabiegom montażowym, przyczyniającym się jednocześnie do budowania tak zwanych *jump scarów*, sugeruje się „cudowność” losu bohaterów, a więc także ich wyjątkowość.

Choć dzieci w *Wilkołaku* zachowaniem przypominają zwierzęta, o czym była już mowa, to ich wygląd przywodzi na myśl przede wszystkim znane z baśni sieroty. Mała to drobna blondynka o niewinnej buzi i aparycji Dziewczynki z Zapalkami. Hanka jak Kopciuszek po nałożeniu sukienki przemienia się

pojęcia, takie jak baśń postmodernistyczna czy antybaśń. We wszystkich przypadkach chodzi o wytworzenie napięcia między tekstem współczesnym a baśnią tradycyjną, „odbiorca musi [...] rozpoznać transformowany wzorzec baśniowy” – K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław 2016, s. 6; zob. też: M. Bednarek, *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach uwspółcześniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 6, s. 4.

⁵³ Zob. A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, tłum. K. Sidowska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią*, op. cit., s. 58-73.

⁵⁴ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 476.

w piękną, młodą kobietę. W *Jadwidze* można odnaleźć cechy złej macochy lub matki chrzestnej. Te trzy bohaterki, wzorem Czerwonego Kapturka, nosząc czerwone stroje⁵⁵. W najpopularniejszym odczytaniu tej historii spotkanie z wilkiem w sposób symboliczny przedstawia seksualną napaść. W filmie to Hanka staje się jej ofiarą, z odsieczą przychodzi jej Hanys, zamiast strzelby dysponujący kijem golfowym⁵⁶. W wypadku Jadwigi i Małej w filmie pojawiają się tylko aluzje do przemocy seksualnej. Opiekunka dzieci cierpi na nocne koszmary, a jej relacja z Małą przywodzi na myśl tęsknotę za utraconym dzieckiem. Z kolei dziewczynka nie mówi, a przyczyny jej przypadłości nie zostają wyjaśnione. Można więc domniemywać, że na drodze wszystkich bohaterek stanął baśniowy „wilk”.

Z *Jasia i Małgosi* zaczerpnięto przede wszystkim motyw porzucenia dzieci, dokonano jednak jego znaczącej modyfikacji. Malcy najpierw zostają wywiezieni do lasu, potem po nim błądzą, wreszcie trafiają do sierocińca, gdzie nie są tuczone, lecz głodzone. Piec zaś, ważny rekwizyt tej historii, zastępuje kuchenna winda, do której bohaterowie chowają się przed psami lub zagrożeniem. Pozostawione na pastwę losu dzieci muszą same o siebie zadbać, by w finale wyruszyć w dalszą drogę.

Wprowadzając elementy baśni, film Panka balansuje na granicy kiczu, w tym wypadku jednak: „Kicz jest zdegradowaną formą mitu, ale częściowo przejmując emocjonalną siłę jego oddziaływania, czerpiąc z mitycznej substancji [...]; mit jest śladem, [...] [który – K.Ż.] staje się punktem krystalizacji tego, co archaiczne i irracjonalne”⁵⁷. Tym samym historia opowiedziana w *Wilkołaku* stanowi odpowiedź na nadmiar racjonalności związany z tradycyjnym sposobem opowiadania o Zagładzie oraz sentymentalizmem kina holokaustowego, pozostając przestrożą przed złem tkwiącym w człowieku.

⁵⁵ Można także ten element kostiumu traktować jako nawiązanie do dziewczynki w czerwonym płaszczku z filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*, postaci emblematycznej dla kina holokaustowego.

⁵⁶ Rekwizyt ten wydaje się łączyć go z bohaterami *Mechanicznej pomarańczy* (*A Clockwork Orange*, reż. S. Kubrick, 1971) oraz *Funny Games* (*Funny Games US*, 2007, reż. M. Haneke).

⁵⁷ S. Friedländer, op. cit., s. 60.

Film spełnia więc funkcję, jakie baśniom przypisywał Bruno Bettelheim, tyle że to baśń dla dorosłych⁵⁸.

Wnioski

Dzieło Adriana Panka, oscylując między konwencjami kina holokaustowego oraz schematami podgatunków horroru i baśni, stanowi ciekawy przykład filmu wyłamującego się z utrwalonych w pamięci kulturowej wzorców prezentowania Zagłady. Dzięki przyjętej przez twórców strategii film wprowadza do dyskursu o Holokauście wątki wcześniej obecne i eksploatowane głównie na gruncie kina artystycznego lub autorskiego. Jego zakończenie jest tego emblematycznym przykładem. Bohaterom nic już nie zagraża, jednak spotkanie na drodze innych „wilków”, stworzonych przez historię, wciąż jest możliwe. Zakłęcie *nieder/auf* odczarowało psy, lecz czy przyszłość nie obudzi w nich na nowo krwiożerczych bestii? Zamiast oczyszczenia (horror), wzruszenia (kino holokaustowe) czy morału (baśń), finał historii pozostawia widza w niepewności.

Adrian Panek dokonuje gatunkowej hybrydyzacji. Konfrontuje ze sobą nieprzystawalne, nieusankcjonowane istniejącym uzusem estetyki i schematy. Widz jest w stanie rozpoznać kulturowo oswojone sposoby reprezentowania Zagłady i grozy, jednak zmuszony zostaje do ich rekontekstualizacji, gdyż funkcjonują one w ramach odmiennych wzorców opowiadania. Tym samym oczekiwania odbiorców wciąż są wystawiane na próbę, a ich przyzwyczajenia poddawane deautomatyzacji. Co najważniejsze, proces ten zachodzi z wykorzystaniem schematów kina popularnego i to one przyczyniają się do podjęcia procesu modyfikacji pamięci kulturowej Zagłady oraz umożliwiają go. Tym samym film, w duchu koncepcji Michaela Rothberga, nie stanowi pasywnego odbicia grozy wydarzeń traumatycznych, lecz aktywnie angażuje widza w proces poznawania i przetwarzania traumy. Wytworzony realizm traumy w *Wilkołaku* nie udaje, że w pełni oddaje doświadczenie Zagłady, ale symuluje jego strukturę afektywną⁵⁹.

⁵⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: znaczenie i doniosłość baśni*, tłum. D. Danek, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 1 (49), s. 173-186.

⁵⁹ Zob. M. Rothberg, *Trauma realism...*

Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska Monika, Duda Henryk, *Terminy „Holokaust”, „Zagłada” i „Szoa” oraz ich konotacje leksykalno-kulturowe w polszczyźnie potocznej i dyskursie naukowym*, [w:] *Żydzi i judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. 3, red. K. Pilarczyk, PAU, Kraków 2003.
- Aguirre Manuel, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków 2003.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Bachtin Michaił, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Banki Luisa, „Komedia o Holocauście” – gatunek niemożliwy, tłum. A. Umbertowska, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 227-245.
- Bednarek Magdalena, *Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach uwspółcześniających baśni w najnowszej literaturze polskiej*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 6, s. 3-18.
- Bennett Jill, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005.
- Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne: znaczenie i doniosłość baśni*, tłum. D. Danek, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 1(49), s. 173-186.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2020.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Clover Carol J., *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 2015.
- Crim Brian E., *Planet Auschwitz. Holocaust representation in Science Fiction and Horror Film and Television*, Rutgers University Press, New Brunswick, Camden, and Newark, New Jersey, and London 2020.
- Cole Tim, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and Sold*, Routledge, New York 1999.
- Derry Charles, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, McFarland & Company, Jefferson NC and London 2009.
- Gryszkiewicz Bogusław, *Kultura Holocaustu jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów (przykład Tworek Marka Bieńczyka)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Historicolitteraria” 2009, nr IX, s. 166-185.
- Heimer Elisa-Maria, Kowalska-Nadolna Urszula, *Pop-Holocaust(s)? Potential and Challenges of Pop Cultural Representations in the 21st Century*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2013, nr 24, s. 17-23.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

- Holocaust w sieci dyskursów*, red. A. Boroń, G. Gajewska, Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesense, Gniezno 2005.
- Insdorf Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Kapuściński Grzegorz, *Bestie i ludzie. Wilkołak Adriana Panka i figura „hitlerowskiego psa” a semiotyka komunikacji*, „Media-Biznes-Kultura” 2020, nr 8, s. 153-167.
- Kertész Imre, *Do kogo należy Auschwitz?* („Die Zeit”, 1998), [w:] idem, *Język na wygnaniu*, tłum. E. Sobolewska, W.A.B., Warszawa 2004.
- Kolasińska Iwona, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory... – horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998.
- Kowalczyk Kamila, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016.
- Krzemińska Kinga, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 55-73.
- Kwieciński Bartosz, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Universitas, Kraków 2012.
- Landsberg Alison, *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- Łysak Tomasz, „Dziennik Anne Frankenstein”: rozszerzone pole badań nad kulturą popularną i Zagładą, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 355-366.
- Marshman Sophia, *From Margins to the Mainstream? Representation of the Holocaust in Popular Culture*, „eSharp: Identity and Marginality” 2005, nr 6 (1), b.n.s.
- Massumi Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham and London 2002.
- Mayer Gabriel, *Holocaust Cinema: Agency, Authenticity, and the Limits of Representation*, „International Journal of Arts and Humanities” 2016, nr 1, s. 891-897.
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Widok z tej strony: przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Mintz Alan, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, University of Washington Press, Seattle and London 2001.
- Myrdzik Barbara, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, vol. II, s. 115-128.
- Olszewska Marta, *Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u*, „Panopticum” 2009, nr 8(15), s. 173-189.
- Pamięć Shoah: kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2011.
- „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2023, nr 24.
- Pszczółkowska Klaudia, Kowalczyk Tomasz, *Neurobiologiczne podstawy powstawania śladów pamięciowych*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” 2024, nr 2, s. 109-124.
- Rosenfeld Alvin Hirsch, *Kres Holocaustu*, tłum. R. Czekalska, A. Kuczkiewicz-Fraś, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

- Prorokova Tatiana, *The Holocaust in film: witnessing the extermination through the eyes of children*, „Holocaust Studies” 2018, vol. 24, nr 3, s. 377-394.
- Rothberg Michael, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Staszenko-Chojnacka Dominika, *Postklasyczna groza. Przeobrażenia fuzji gatunkowej survival horroru*, „Images” 2023, nr 42, s. 125-138.
- Szkłowski Wiktor, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Śpiewak Paweł, *Wstęp*, [w:] Saul Friedländer, *Refleksy nazizmu. Eseje o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Tabaszewska Justyna, *Afektywne interpretacje. Afekt w koncepcjach Jill Bennett oraz Valerie Walkerdine*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Syndyka, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- The Fantastic in the Holocaust Literature and Film. Critical Perspective*, ed. J.B. Kerman, J.E. Borowning, Mc Farlan&Company, Jefferson NC 2015.
- Wilczyńska Elwira, *Przemiany wilkołaka w folklorze polskim*, [w:] *Wilki i ludzie. Małe kompendium wilkologii*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska, K. Jaglarz, Wydawnictwo gk, Katowice 2014.

Źródła internetowe

- Maciejewski Łukasz, *Krawędź grozy. Wilkołak*, reż. Adrian Panek, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/krawedz-grozy-wilkolak-rez-adrian-panek-recenzja/cf8nf58> (dostęp 16.07. 2024)
- Samolewicz Piotr, *Wilkołak nie szarpie nerwów*, <https://www.piotrsamolewicz.pl/2019/04/12/wilkolak-nie-szarpie-nerwow-recenzja/> (dostęp 12.04.2025).

Między kinem holokaustowym a filmowym horrorem.

Przypadek *Wilkołaka* (2018) Adriana Panka

Artykuł stanowi propozycję odczytania filmu Adriana Panka *Wilkołak* w perspektywie genologicznej oraz w świetle koncepcji z zakresu *memory studies*. Obraz ten oscyluje pomiędzy kiczem kina holokaustowego i kultury holocaustu a schematami kina grozy. Operuje on przede wszystkim wizualnymi i narracyjnymi kliszami wybranych podgatunków horroru oraz baśni z ducha braci Grimm. Strategia łączenia konwencji gatunkowych, pozornie wzajemnie nieprzystawalnych, zostaje zastosowana przez twórców *Wilkołaka* świadomie i celowo, dzięki czemu trauma obozowego doświadczenia nie ulega sentymentalizacji. W rezultacie – co jest przedmiotem refleksji – obraz stanowi interesującą, zwłaszcza na gruncie polskiej kinematografii, próbę wypracowania nowej formuły reprezentowania Zagłady oraz wymyka się dotąd dominującym uzusom jej pokazywania.

Słowa kluczowe: Holocaust, horror o potworach, horror osobowości, baśń, pamięć

Adrian Panek's *Werewolf* Between Holocaust Cinema and Horror Film

The article presents an analysis of Adrian Panek's film *Werewolf* (*Wilkolak*, 2018) by examining it through a genological (genre-related) lens. The film constitutes a deliberate fusion of two seemingly incompatible genres: Holocaust cinema and horror. By blending the trauma of Holocaust experiences with the visual and narrative tropes of horror subgenres and Grimm-like fairy tales, the film offers a novel approach to representation of the Holocaust, particularly within Polish cinema. The article argues that Panek's film challenges not only traditional ways of depicting the Holocaust but also reconfigures the way it functions in cultural memory.

Keywords: Holocaust, monster horror, horror of personality, folktales, memory studies

Data przesłania tekstu: 10.04.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.08.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 27.08.2025