

Kojenie obrazem, leczenie snem. Konstruowanie pamięci o Zagładzie w polskich filmach fabularnych po 1989 roku

Film fabularny niewątpliwie uznać można za medium, które na różne sposoby bywa wykorzystywane w celu kształtowania społecznej pamięci przeszłości, a jednocześnie stanowi teźże pamięci emanację. Trudno zresztą polemizować z dość powszechną opinią, na mocy której medium audiowizualnym przypisuje się aktualnie dominującą rolę w procesach kształtowania pamięci i budowania zbiorowych tożsamości. Bez wątpienia film i telewizja należą dziś do kluczowych mediów, za których pośrednictwem „wspólnoty wyobrażone”, znane z koncepcji Benedicta Andersona, są konstruowane, same się konstytuują i wzmacniają¹. Nie wydaje się też przesadzona opinia Toby’ego Millera, że w ponowoczesnej i medialnej kulturze podstawowe czynniki narodowotwórcze (ang. *nation-building*) to sport, programy informacyjne oraz – właśnie – filmy fabularne².

Status filmu fabularnego jako narzędzia kształtowania społecznej pamięci przeszłości jest jednak dość szczególny i wynika z samej jego specyfiki oraz wyjątkowej pozycji w kulturze masowej. Jednocześnie to właśnie filmy historyczne, odnoszące się do przeszłości i w jakiś sposób ją rekonstruujące, są na ogół traktowane z dużą dozą podejrzliwości przez historyków, którzy możliwość jej rozpoznania i upowszechnienia widzą przede wszystkim w wysiłkach podejmowanych w dziedzinie tradycyjnie pojmowanej historiografii. Tym samym kwestionują oni znaczenie oraz potencjał *historiofotii*, jak reprezentację historii i refleksję nad nią tworzoną w obrazach nazywa Hayden White. W jego opinii zarówno film historyczny, powieść, jak i historyczna monografia stanowią pewne ukształtowane, skonstruowane i poddane działaniom konwencji gatunku reprezentacje przeszłości i narracje o niej. *Każda historia pisana – konstatuje White – powstaje w drodze kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam*³.

Przytoczona opinia H. White’a jest komentarzem do tekstu Roberta A. Rosenstone’a, dotyczącego relacji pomiędzy filmem a historią oraz możliwości i ograniczeń w przedstawianiu historii na taśmie filmowej. Snując swoje rozważania Rosenstone odwołuje się do dwóch biegunowych stanowisk, które wobec tej relacji zajęli historyk R. J. Raack oraz filozof Ian Jarvie. W opinii tego pierwszego, będącego zwolennikiem przenoszenia historii na ekran, film jest bardziej odpowiednim medium dla historii niż słowo pisane. Dzięki swojej zdolności łączenia obrazów i dźwięków, szybkimi cięciami, przechodzeniem pomiędzy scenami, przenikaniem się obrazów, przyspieszeniami i zwolnieniami, jest w stanie przybliżyć prawdziwe życie.

¹ Zob. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997.

² T. Miller, N. Govil, J. McMurria, T. Wang, R. Maxwell, *Global Hollywood 2*, BFI Publishing, London 2005, s. 35.

³ H. White, *Historiografia i historiofotia*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 119.

Jego zdaniem film potrafi oddać doświadczenie *idei, słów, obrazów, trosk, rozrywek, złudzeń zmysłowych, świadomych i nieświadomych pobudek i emocji*, a tym samym stworzyć *empatyczną rekonstrukcję pozwalającą przekazać, jak w przeszłości ludzie postrzegali, rozumieli i przeżywali swoje życie*. Zdaniem Raacka przekaz filmowy przywraca *całą żywotność przeszłości*⁴.

Odmiennej opinii reprezentuje autor kilku książek na temat kina i społeczeństwa, filozof Ian Jarvie, dla którego film niesie ze sobą *mały ładunek informacji* i cierpi na *dyskursywną słabość*, stąd też stworzenie znaczącego przekazu historycznego nie jest w filmie możliwe. Dla Jarviego historia nie sprowadza się do *opisowej narracji na temat wydarzeń*, ale do dyskusji pomiędzy historykami na temat tego, co się w przeszłości wydarzyło. To natomiast na taśmie filmowej nie jest jego zdaniem możliwe, bo ta wyklucza stosowanie przypisów i polemikę z oponentami⁵.

Uwzględniając te dwie perspektywy Rosenstone słusznie jednak odnotowuje, iż film, choć *ubogi w tradycyjne dane* umożliwia nam [...] *zobaczenie krajobrazów, usłyszenie dźwięków, czyni nas świadkami silnych emocji wyrażonych przez ciała i twarze, pozwala na obserwację starć pomiędzy jednostkami i grupami w całej ich fizyczności*. Stąd też w jego opinii każde medium, pismo i film, posiada *właściwą sobie moc przedstawiania*, a dla masowej publiczności to właśnie film jest tym medium, które w sposób najbardziej bezpośredni potrafi oddać *wygląd i odczucie wszelkich postaci i sytuacji historycznych*. Nie można jednak przy tym zapomnieć, iż nadając szczególne znaczenie elementom wizualnym i emocjonalnym, a jednocześnie pomniejszając wartość danych analitycznych – *film subtelnie i na sposób, którego nie potrafimy jeszcze dobrze opisać, zmienia w istocie samo nasze rozumienie przeszłości*⁶.

Naturalnie, związki pomiędzy kinem a historią zachodzą w różnych wymiarach i analizowane mogą być w różnych aspektach. Film fabularny (film fikcji) może stanowić źródło badania historii, refleksji nad historiografią, a jednocześnie może być traktowany jako dokument/świadectwo przemian społecznych i obyczajowych, informować o postawach, ideach, światopoglądach i wyobrażeniach zbiorowych. Przy jego wykorzystaniu przeszłość bywa zarazem rejestrowana, jak i reprezentowana⁷. Nie zmienia to jednak faktu, iż film jako źródło i dokument znacznie poważniej traktowany bywa przez antropologów czy socjologów kultury niż przez większość zawodowych historyków. *Film* – na co zwraca uwagę Marc Ferro – *nie znajduje się w granicach mentalnego świata historyka*. Nie należy nawet do źródeł odrzuconych, ale z pewnością ignorowanych⁸.

⁴ R. A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 99.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 103–104.

⁷ Zdaniem filmoznawcy Marka Hendrykowskiego film może być traktowany jako źródło historyczne w węższym oraz szerszym znaczeniu. W tym pierwszym przypadku jest nim jedynie taki przekaz kinematograficzny, w którym zachowana zostaje współbieżność procesu filmowej rejestracji z przebiegiem dziejącego się przed kamerą autentycznego zdarzenia. Zapis obrazu rzeczywistości pozostaje „nietknięty” jakąkolwiek inscenizacją i ingerencją realizatora. Wszystkie inne filmy, wraz z filmami fikcji, mogą być uznane i interpretowane jako źródła historyczne w szerszym znaczeniu tego terminu. Tym samym *ekranowa fikcja nie jest ani przeciwieństwem, ani żadną alternatywą dla historycznej prawdy, podobnie jak film dokumentalny nie gwarantuje bynajmniej historycznej autentyczności przekazu*. Zarówno w filmie dokumentalnym, jak i fabularnym, historia na ekranie jest historią wyobrażoną i przybiera postać komunikatu o przeszłości – jej symbolicznego przedstawienia. Zob. M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 2000, s. 44–45.

⁸ M. Ferro, *Kino i historia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 29.

Zupełnie odmienny stosunek do filmu reprezentują badacze, którzy widzą w nim istotny nośnik pamięci zbiorowej, narzędzie jej kształtowania i upowszechniania oraz jej źródło i świadectwo. Trudno jednak nie zgodzić się z opinią Magdaleny Saryusz-Wolskiej, iż wraz z uznaniem roli filmu w kształtowaniu pamięci nie następuje pogłębienie teoretycznej refleksji na jego temat, która skutkowałaby pojawianiem się licznych publikacji poświęconych jego analizie⁹. Z pewnością również rację ma Saryusz-Wolska odnotowując, iż zdecydowana większość dotychczasowych publikacji traktujących o relacji film–pamięć poświęcona została filmowym reprezentacjom Holocaustu i dotyczyła między innymi kwestii przedstawiania nieprzedstawialnego. To natomiast miało swój bezpośredni związek z szeroko dyskutowanymi obrazami, jak choćby amerykański mini-serial *Holocaust* (1978) w reżyserii Marvina J. Chomsky'ego, wielogodzinny dokument *Shoah* Calude'a Lanzmanna (1985), *Lista Schindlera* Stevena Spielberga (1993), *Życie jest piękne* Roberto Benigniego (1997), czy też *Pianista* Romana Polańskiego (2002)¹⁰.

Abstrahując od wspomnianego niedostatku literatury na temat filmu fabularnego jako nośnika pamięci społecznej i narzędzia jej kształtowania, z całą mocą należy odnotować, iż nawet jeśli jest on niedoskonałym źródłem tradycyjnie pojmowanej wiedzy historycznej, to z pewnością jest nieocenionym i wiarygodnym źródłem wiedzy o rozmaitych mechanizmach rządzących pamięcią w jej wymiarze społecznym¹¹. Za pośrednictwem filmu pamięć ta ożywa, podlega artykulacji, (re)interpretacji, ale także tworzeniu. Zawsze jednak jest ona reprodukowana, czy też na nowo konstruowana w służbie i z perspektywy jakiejś teraźniejszości oraz aktualnych potrzeb. Na taśmie filmowej ożywają zdarzenia i postaci, które mają być w określony sposób pamiętane i interpretowane, a brak jest tych, które skazane zostają na zapomnienie. Stąd też niejednokrotnie zdecydowanie bardziej istotnym pozostaje pytanie nie o to, co zostało w filmie przedstawione, ale czego i z jakich względów w nim zabrakło, bądź co poprzez zastosowaną narrację obrazem chciano przemilczeć i unieważnić. Jak odnotowywał swego czasu Zygmunt Bauman w *Życiu na przemiał: Opowieści są jak punktowe reflektory: oświetlają tylko wybrane miejsca sceny, resztę pozostawiając w ciemności [...]. Zadaniem opowieści jest selekcja, a do ich istoty należy włączanie przez wykluczanie i oświetlanie przez rzucanie cienia*¹².

Analiza filmów o przeszłości, w kontekście badań nad pamięcią zbiorową, poniekąd zwalnia z poszukiwań w nich obiektywnej prawdy o faktach, a służy odsłonięciu *subiektywnej prawdy zapamiętanego*¹³. Wiedza, której ta filmowa pamięć dostarcza nie jest podręcznikową wiedzą *stricte* historyczną, nie jest wiedzą o przeszłości *per se*, ale jest wiedzą o sensach, które tej przeszłości nadano, *ujmując pamięć o niej w określonej opowieść*¹⁴. Sama zaś relacja

⁹ M. Saryusz-Wolska, *Filmowe obrazy pamięci zbiorowej – perspektywa teoretyczna*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4, s. 100–101.

¹⁰ Ibidem. Na temat filmowych reprezentacji Holocaustu zob. B. Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, UNIVERSITAS, Kraków 2012; A. Insdorf, *Idelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, New York 1990; Omer Bartov, *The „Jew” In Cinema. From „The Golem” to „Don’t Touch My Holocaust”*, Indiana University Press, Bloomington 2005.

¹¹ A. Morstin-Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, w: *Kino polskie. Wczoraj i dziś. Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007, s. 12.

¹² Z. Bauman, *Życie na przemiał*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 32.

¹³ A. Morstin-Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego...*, s. 12.

¹⁴ Ibidem, s. 13.

pamięć–film może być rozpatrywana co najmniej na trzech płaszczyznach: pamięci filmu, pamięci w filmie oraz analizie filmu jako swoistego medium pamięci¹⁵.

Chcąc natomiast wykazać i opisać związki danego filmu z pamięcią społeczną musi on być traktowany niczym tekst, który wymaga kontekstowego odczytania i krytycznej analizy. Na film należy zatem spojrzeć nie jako na dzieło sztuki, lecz na pewną konstrukcję, na obraz – przedmiot, którego znaczenia nie powinny być odczytywane wyłącznie w aspekcie kinematograficznym. *Jego waga* – na co zwraca uwagę Marc Ferro – *nie sprowadza się wyłącznie do tego o czym zaświadcza, lecz zasadza się również na podejściu socjo-historycznym, które uprawomocnia*¹⁶. Sama zaś analiza filmu w odniesieniu do pamięci nie musi być prowadzona w sposób kompleksowy, uwzględniając „totalność” dzieła, lecz może się również opierać na pewnych wyimkach, fragmentach, motywach, *poszukiwać serii i tworzyć zbiory*¹⁷. Poszczególne obrazy powinny być również odczytywane w szerszym kontekście, a jego krytyka nie może ograniczać się wyłącznie do samej treści i struktury, lecz wiązać go ze światem, z którym film ten się komunikuje. Film zawsze wiele mówi o nadawcy, ale również dużo o otoczeniu, w którym powstaje i świecie, do którego nadawca przynależy. Sam potencjał filmu jako nośnika pamięci w równie istotnym stopniu, jak od zawartych w nim treści, zależy także od zjawisk usytuowanych w jego bezpośrednim otoczeniu. Stąd też przy analizie konkretnego obrazu nie można abstrahować od takich „(para)tekstów pamięci”, które w pewien sposób dokreślają sam film i wyznaczają jego interpretacyjne ramy, jak recenzje filmowe, omówienia, publiczne dyskusje, dodatki w wydaniach DVD czy strony internetowe¹⁸.

Filmy fabularne odnoszące się do zagłady Żydów podczas II wojny światowej najczęściej kwalifikowane są jako dramaty wojenne. Biorąc pod uwagę dotychczasową liczbę tego rodzaju produkcji w kinematografii światowej i ich specyfikę, należałoby chyba wprowadzić jakąś zupełnie osobną kategorię „filmu holokaustowego”, zwłaszcza że w większości z nich pojawiają się te same motywy i wątki. W opinii Kingi Krzemińskiej, filmy te łączy wiele przeplatających się sukcesywnie elementów, których wskazanie i wymienienie może okazać się pomocne w zdefiniowaniu filmu holokaustowego. Autorka zalicza do nich: obóz, życie/przeżycie w getcie, ukrywanie się po aryjskiej stronie, transporty, głód, bestialstwo Niemców, samoorganizowanie się Żydów w obozach i gettach, samoobrona Żydów (powstanie w getcie, partyzantka), sekwencja dokumentalna pod koniec filmu pokazująca pierwowzory bohaterów – ocalałych¹⁹. Dodatkowo Krzemińska odnotowuje, iż filmy dotyczące problematyki Zagłady²⁰ posiadają zazwyczaj pewne powtarzające się elementy konstrukcji dramaturgicznych, które sprowadzają się do dwojakiego typu: 1) *Ktoś ukrywa, ratuje czy wspomaga Żydów, a pytanie, które niesie fabułę, brzmi: czy uda mu się przechrzcić Niemców i Żyd/Żydzi zostaną uratowani? Wariacją tego typu fabuły będzie przesunięcie w obrębie protagonisty, kiedy to Żydzi sami się ukrywają. Pytanie jednak pozostaje cały czas to samo.* 2) *Protagonista*

¹⁵ M. Saryusz-Wolska, *Filmowe obrazy pamięci zbiorowej...*, s. 103–104.

¹⁶ M. Ferro, *Kino i historia...*, s. 39.

¹⁷ M. Ferro, *Kino i historia...*, s. 39.

¹⁸ Zob. M. Saryusz-Wolska, *Parateksty pamięci*, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, UVIVERSITAS, Kraków 2010, s. 350–363.

¹⁹ K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2010, nr 6, s. 56.

²⁰ Pisany wielką literą termin *Zagłada* traktuję jako polski synonim angielskiego wyrazu *Holocaust* oraz hebrajskiego słowa *Shoah*, a zatem terminów oznaczających zagładę Żydów podczas II wojny światowej. 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*, red. K. Pilarczyk, t. 3, Kraków 2003, s. 237–253.

pochodzenia żydowskiego (może być protagonista grupowy) jest uwięziony w getcie, obozie i stara się wydostać na wolność. Pytanie, na którym opiera się konstrukcja dramaturgiczna w takim przypadku, będzie brzmiało: czy uda się im/mu/jej uciec z miejsca uwięzienia? Trzonym obu pytań jest ta sama kwestia: czy uda się przeżyć?²¹

Z pewnością propozycja Kingi Krzemińskiej może mieć zastosowanie do większości produkcji kinematografii głównego nurtu – zarówno tej amerykańskiej, jak i europejskiej, w tym również polskiej. Jednakże bez większych problemów można wskazać takie obrazy, które się w niej nie mieszczą, a o doświadczeniu Zagłady opowiadają częstokroć w sposób dobitny i przejmujący. Wystarczy przywołać filmy mówiące o traumie ocalałych (*Pasażerka* Andrzeja Munka czy *Lombardzista* Sydneya Lumeta), filmy traktujące o Zagładzie w sposób alegoryczny, symboliczny i zmetaforizowany (*Szpital Przemienienia* Edwarda Żebrowskiego, *Ambulans* Janusza Morgensterna, *Pogrzeb kartofla* Jana Jakuba Kolskiego, *Weiser* Wojciecha Marczewskiego, *Z daleka widok jest piękny* Anny i Wilhelma Sasnalów) czy też odległe od głównego nurtu filmy eksperymentalne, znaczone dokonaniem choćby czechosłowackiej Nowej Fali (*Diamenty nocy* Jana Neměca, *Piątym jeźdźcem jest strach* Zbyńka Brynicha). Niewątpliwie jednak filmy te odegrały zdecydowanie mniej istotną rolę w kształtowaniu pamięci o Zagładzie niż np. *Lista Schindlera*, *Pianista*, *Wybór Zofii*, czy *W ciemności*. Dramaturgia tych ostatnich została natomiast ukształtowana w sposób trafnie opisany przez Kingę Krzemińską, a ich struktura i treść od początku podporządkowana była gustom szerokiej publiczności, dla której obrazy te były przeznaczone. Nie bez przyczyny zresztą wszystkie kończą się *happy endem*, co także zdaje się charakteryzować specyfikę *mainstreamowych* filmów o Zagładzie, których intensywna produkcja przypada na początek lat 90.

Początek lat 90. to także nowe otwarcie w historii polskiej kinematografii. Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych, również w Polsce i Europie Środkowej, zaczyna powstawać wiele filmów odnoszących się do Zagłady, choć nie oznacza to wcale, że wcześniej takie w ogóle się nie pojawiały²². Nie oznacza to również, iż zadziałała tu jakaś uniwersalna tendencja zainteresowania tematem. Przypadek Polski jest raczej osobny i szczególny²³.

Od zakończenia drugiej wojny światowej do początku lat 80. powstało wprawdzie kilka naciągów filmów, które odnosiły się do wojennej martyrologii Żydów, ale na ogół w bezpiecznych granicach. Te z nich, które zostały dopuszczone na ekrany, nie naruszały dobrego samopoczucia narodowej wspólnoty, nie opowiadały o antysemityzmie w jego polskim wydaniu (chyba że ten został przypisany siłom reakcji), omijały temat postaw społeczeństwa polskiego wobec Zagłady, nie czyniły jej wydarzeniem w swej istocie wyjątkowym, a wojennej gehenny Żydów nie traktowały w sposób szczególny. Ich los wpisany został raczej w polską martyrologię lat wojny, a większość z powstałych wówczas filmów w heroicznej tonacji opowiadało o wzajemnej solidarności (niekiedy wspólnocie losu), a zwłaszcza o niesionej ginącym Żydom pomocy. Każdorazowo filmy te odpowiadały aktualnie obowiązującej polityce historycznej, w której temat Zagłady i Żydów był instrumentalizowany bądź po prostu spowity milczeniem. Stąd też w kinematografii polskiej doby PRL-u wyraźnie można

²¹ K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym...*, s. 57.

²² Zob. A. Insdorf, *Idelible Shadows...*, op. cit.; Omer Bartov, *The „Jew” In Cinema...*, op. cit.

²³ Na temat polskiej kinematografii wobec Holokaustu, poza licznymi artykułami, ukazały się dotychczas dwie monografie. Nawiasem mówiąc obie w tym samym roku, co niewątpliwie świadczy o zainteresowaniu tematem i próbą nadrobienia zaległości w badaniach naukowych nad tą problematyką. Zob. J. Preizner, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2012; K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

wyróżnić okresy, kiedy to problematyka Zagłady i Żydów w ogóle nie jest w niej podejmowana, bądź obecna jedynie w dalszym i pozbawionym szczególnego znaczenia planie.

Sytuacja taka panowała między innymi przez niemal całą dekadę lat 50., do czasu, kiedy to temat Zagłady znalazł się w spektrum zainteresowania światowej opinii publicznej za sprawą toczącego się w Jerozolimie procesu Adolfa Eichmanna oraz prowadzonych w RFN procesów przeciwko funkcjonariuszom obozów koncentracyjnych i obozów zagłady²⁴. W pośredni sposób na wydarzenia te odpowiedzieli wówczas również polscy reżyserzy i powstało kilka ważnych obrazów. Dość wspomnieć o noweli *Kropla krwi* z filmu Stanisława Różewicza *Świadectionie urodzenia* (1961), *Samsonie* Andrzeja Wajdy (1961), *Ludziach z pociągu* Kazimierza Kutza (1961), *Pasażerze* Andrzeja Munka (1963), a zwłaszcza *Naganiacz* Czesława i Ewy Petelskich (1963).

Niestety jednak dojście do głosu grupy „partyzantów” z Mieczysławem Moczarem na czele i antysemicki kurs władzy zwieńczony Marcem 1968 roku, w bezpośredni sposób wpłynął na możliwość podejmowania problematyki Zagłady i Żydów w polskim kinie. Filmy, które w tym czasie powstały, opowiadały wyłącznie o heroizmie Polaków ratujących Żydów, lecz o innych mniej chwalebnych postawach społeczeństwa polskiego konsekwentnie i programowo milczały²⁵. Filmy, których reżyserzy próbowali przekroczyć obowiązujący paradygmat i w bardziej odważny sposób opowiedzieć o postawach Polaków wobec Zagłady, a tym samym dotknąć drażliwych i tabuizowanych kwestii, albo w ogóle nie zyskiwały zgody na produkcję (*Wielki Tydzień*, *Korczak*), albo trafiały na półki i widownia mogła zapoznać się z nimi dopiero po 1989 roku. Taki właśnie los spotkał dwa istotne filmy dotyczące stosunku społeczeństwa polskiego wobec Zagłady: *Długą noc* Janusza Nasfetera (1967) oraz krótkometrażowy film Brzozowskiego na podstawie opowiadania Zofii Nałkowskiej *Przy torze kolejowym* (1963).

Po Marcu 1968 roku nastąpiły kolejne lata milczenia przerwane dopiero wraz z początkiem lat 80. W międzyczasie powstało wprawdzie kilka filmów fabularnych, w których wątek Zagłady został odnotowany, choć absolutnie nie był tematem pierwszoplanowym. Na uwagę zasługuje zwłaszcza film Edwarda Żebrowskiego *Szpital przemienienia* z 1978 roku, traktujący o eksterminacji pensjonariuszy jednego ze szpitali psychiatrycznych, których los, jak słusznie zauważa Katarzyna Mąka-Malatyńska, można odczytać jako pewnego rodzaju prefigurację Zagłady, a dylematy moralne i postawy bohaterów odnieść do zachowań świadków Shoah²⁶. Opowieść „wprost” z różnych względów nie była w tym czasie możliwa.

Zmiany przynosi początek lat 80. Od tego momentu praktycznie nie było roku, by na ekran polskich kin nie trafił jakiś film dotyczący problematyki Zagłady. Jak odnotowuje cytowana już wcześniej Katarzyna Mąka-Malatyńska: *Choć stosunki polsko-żydowskie polskie kino zaczęło opisywać już w pierwszych filmach powojennych, to dopiero początek lat 80. przyniósł filmy, których bohaterowie wymykają się prostej kategoryzacji. W kinie lat 1945–1948 nie było to możliwe, dominował w nim bowiem zrozumiały wówczas ton oskarżenia. W latach późniejszych treści propagandowe utrudniały zbudowanie postaci wielowymiarowych, o dys-*

²⁴ Zob. K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony...*, s. 25. Na temat procesu Adolfa Eichmanna zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1987; D. Lipstadt, *Proces Eichmanna*, Wielka Litera, Warszawa 2012.

²⁵ Jako przykład mogą posłużyć filmy dokumentalne w reżyserii Janusza Kidawy z 1968 roku: *Cena Życia i śmierci* oraz *Sprawiedliwi*.

²⁶ K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony...*, s. 30.

kusyjnych zachowaniach. Filmy początku lat 80. stanowią też poniekąd odpowiedź na idealizującą Polaków propagandę marcową. Pokazują szmalcownictwo i grabież oraz wyraźnie odróżniają los żydowski od polskiego²⁷.

Zdecydowany wzrost liczby polskich filmów traktujących o Zagładzie ma również miejsce pod koniec lat 80., co nastąpiło w efekcie debat publicznych wywołanych projekcją filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna w polskiej telewizji (1985) oraz publikacją głośnego eseju Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* na łamach „Tygodnika Powszechnego” (1987)²⁸.

Po roku 1989 nie tylko w historiografii, ale także w kinematografii, rozpoczął się okres wypełniania białych plam oraz podejmowania tematów dotychczas zakazanych, spowitych tabu, zafałszowanych w oficjalnym dyskursie państwowym. Przed rokiem 1989 filmy mówiące o przeszłości albo odpowiadały obowiązującej jej wykładni, albo chcąc wykroczyć poza dominujące interpretacje korzystały z komunikacji pośredniej, symbolicznej, ezopowej. Po przełomie politycznym kinematografia polska zwróciła się w stronę przeszłości, odwołując się do świeżo pozyskanych źródeł wiedzy, poddając rewaloryzacji i przewartościowaniu niektóre z dotychczas obowiązujących zbiorowych wyobrażeń o przeszłości, unieważniając stare mity, a zarazem ustanawiając w ich miejsce nowe²⁹. Na taśmie filmowej zaistniał temat inwazji sowieckiej na Polskę 17 IX 1939 roku, utraty tzw. Kresów, rozmaitych zbrodni komunistycznych, polskich zmagañ z autorytaryzmem, a także Katynia. Do kina powróciła problematyka związana z czasem II wojny światowej, a wraz z nią temat okupacyjnych stosunków polsko-żydowskich i Zagłady³⁰.

W efekcie zniesionych ograniczeń systemowych i odblokowania przestrzeni publicznego dyskursu, w kinematografii nastał czas na spóźniony rachunek sumienia i rewizję dotychczas kultywowanej pamięci o Zagładzie. Tak przynajmniej mogłoby się wydawać. Czy jednak w istocie nastał? Czy polskim filmowcom faktycznie zależało na dekonstrukcji mitów, wypełnieniu luk i korekcie deformacji w polskiej pamięci Zagłady? Czy ich celem było jej upamiętnienie i *ponowne zaszczepienie tragedii w umysłach współczesnych*³¹? A nawet jeśli na te powierzchowne pytania odpowiedzieć twierdząco, odnosząc się choćby do poziomu deklarowanych przez nich intencji, to co im z tego wyszło?³²

²⁷ Ibidem, s. 33.

²⁸ Zob. P. Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 132–167.

²⁹ Zob. D. Dabert, *Rekonstrukcje i destrukcje historii w polskim kinie po 1989 roku*, w: *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*, red. B. Bakula, M. Talarczyk-Gubała, Wydawnictwo WIS, Poznań 2008, s. 37–38.

³⁰ Zob. M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011, s. 12–13.

³¹ Joanna Ostrowska we wstępie do swojego artykułu poświęconego „holocaust story” w polskiej kinematografii odnotowuje: *Filmowe obrazy Holocaustu spełniają przede wszystkim funkcję wizualizacji pamięci zagłady jako wydarzenia wyjątkowego, uznawanego przez wielu za „niewyobrażalne”, którego nie sposób przeoczyć i zapomnieć. Głównym celem staje się zatem „upamiętnienie zagłady” i ponowne zaszczepienie tragedii w umysłach współczesnych. Osobiście twierdzą, że do większości polskich filmów o Zagładzie opinia ta nie ma zastosowania. Służą one zgola czemu innemu: pocieszeniu, oswajeniu tematu i bezpiecznemu zapomnieniu*. Zob. J. Ostrowska, *Pianista Romana Polańskiego, czyli holocaust story po polsku*, w: *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 157.

³² W dalszej części rozważań odnoszę się wyłącznie do kilku wątków związanych z obrazowaniem Zagłady w polskim kinie. Z pewnością na osobną uwagę zasługuje choćby sposób przedstawiania przez polskich reżyserów getta oraz wojennych i powojennych pogromów.

Opowieści o ratowaniu

W polskiej kinematografii po 1989 roku, odnoszącej się do Zagłady i jej polskiego wojennego doświadczenia, zdecydowanie dominują opowieści o ratowaniu Żydów przez Polaków. Stwierdzenie to pozostaje zresztą adekwatne także do wielu filmów, które dotyczyły tej problematyki, a powstały w dekadach poprzedzających zmianę ustrojową. Ratowanie mordowanych przez nazistów Żydów uczyniono po prostu stałym i wciąż odtwarzanym motywem w polskim kinie. Trudno się zresztą specjalnie temu dziwić, skoro Sprawiedliwi, jak słusznie zauważa Tomasz Żukowski, stali się w zbiorowym fantazmacie *uosobieniem wspólnoty i jej wartości*, choć w istocie stanowili nikły jej odsetek i działali niejako przeciwko niej, a nie z jej nadania³³. W efekcie rozmaitych praktyk dyskursywnych, to właśnie jednak tą *szlachetną mniejszość* przeniesiono z marginesu do centrum i uczyniono *symbolem postawy całej polskiej zbiorowości*³⁴. Temat Sprawiedliwych bywał wprawdzie w niektórych okresach PRL-u spowity milczeniem, bo przypominał o postawie większości³⁵, lecz dziś stanowią oni główną reprezentację polskiego społeczeństwa, gdy mowa o jego postawach wobec Zagłady.

Naturalnie nie wszystkim Polakom ukrywającym Żydów, o których opowiadają rodzime filmy fabularne, przyświecają podobne motywacje i nie wszyscy z nich są krystalicznie szlachetni. Niektórzy z protagonistów decydują się nieść ratunek, bo z ukrywaniem łączą ich wywiedzione sprzed wojny sympatie i towarzyskie zobowiązania (*Wielki Tydzień*, *Wiosna 1941*). Inni działają z przypadku i odruchu serca wobec nieznanych sobie wcześniej osób (*Jolanna*). Jeszcze inni kierują się uczuciami i pożądaniem (*Deborah*, *Tragarz Puchu*), ale są też tacy, dla których kluczową motywacją jest chęć zysku (*W Ciemności*) lub przedwojenne stosunki z ratowanymi wzmocnione gratyfikacją (*Jeszcze tylko ten las*, *Pożegnanie z Marią*). W niektórych filmach watek ukrywania Żydów zostaje natomiast tylko zasygnalizowany, a motywacje ukrywających pozostają nieznane (*Pornografia*).

Tak czy inaczej, w większości polskich filmów, pierwotny odruch ratujących to bezinteresowne udzielanie pomocy. Niekiedy pomoc zyskuje na bezinteresowności, a tym samym na szlachetności już w trakcie jej udzielania (*W Ciemności*) albo odwrotnie – dopiero z czasem przekształca się ona w transakcję wiązaną (*Daleko od okna*). Ukrywanie Żydów rzadko kiedy jednak w polskich filmach kończy się sukcesem tzn. przeżyciem ratowanych dzięki wysiłkom ratujących (*W ciemności*, *Daleko od okna*). Znacznie częściej kończy się ich śmiercią lub – co najmniej – jej domniemaniem w efekcie splotu różnorodnych okoliczności. Co ciekawe, w trzech różnych filmach ukrywani Żydzi wracają do getta, w którym zapewne nie uda im się przeżyć. Irena Lilien wyrzucona z domu przez Piotrowską (*Wielki Tydzień*); Fryda, nie mogąca pogodzić się z romansem swojego męża z ukrywającą ich Stefanią, a za nią jej mąż Alek (*Tragarz puchu*); czy też mająca dość ukrywania po aryjskiej stronie i pragnąca wrócić „do swoich” doktorowa z *Pożegnania z Marią*.

Nikt z bohaterów wspomnianych filmów nie ginie jednak bezpośrednio w efekcie denuncjacji, czy też mordu dokonanego przez zwykłych Polaków. Jedynym wyjątkiem jest zabójstwo Sary w *Pożegnaniu z Marią* przez granatowego policjanta, a zatem przedstawiciela uznanej za kolaborancką formacji i tym samym sprawnie dziś wyłączonej z polskiej wspólnoty narodowej. Do tej samej grupy przynależy zresztą główny bohater filmu Andrzeja Waj-

³³ T. Żukowski, *Sprawiedliwi – sposób dyskryminacji Żydów*, „Przekrój”, 8 X 2012, s. 20.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Na temat tego milczenia oraz instrumentalizowania tematu Sprawiedliwych zob. A. Cała, *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Trudne ratowanie i gorycz*, „Midrasz” 2001, nr 11, s. 9–13.

dy *Wyrok na Franciszka Kłosa*, małomiasteczkowy granatowy policjant, który bierze udział w mordach na Żydach i ściga polskich konspiratorów, za co ostatecznie zostaje zabity wyrokiem polskiego podziemia. Z racji instytucjonalnej przynależności obu bohaterów przypisanie im bezpośrednich zbrodni na Żydach nie było zatem aktem szczególnej odwagi.

Giną też niektórzy polscy ratujący. Jednakże poza Kulgawcową z filmu Jana Łomnickiego (*Jeszcze tylko ten las*), dzielącą los Rutki w efekcie przypadkowej kontroli niemieckich żandarmów, nikt nie ponosi śmierci w bezpośrednim następstwie niesionej pomocy. Bohaterowie giną przypadkiem, ale nigdy wskutek denuncjacji. Nie oznacza to, że wątek donosów sąsiadów jest nieobecny w polskich filmach lub jego potencjalność nie zostaje choćby zarysowana. W sposób wyraźny jest on przedstawiony w *Joannie* Feliksa Falka, lecz nadawca donosu pozostaje anonimowy. O ukrywaniu Żydów przez Stefanię w *Tragarzu puchu* informuje natomiast gestapo sama ukrywana – Żydówka Fryda (sic!). O tym zaś, jaka kara grozi za niesienie Żydom pomocy podczas okupacji, przypominają widzom twórcy już na wstępie swoich filmów (*Wielki Tydzień*), bądź poprzez wypowiedzi i zdarzenia wplecione w narracje (*Daleko od okna*, *Korczak*, *Tragarz puchu*, *Wiosna 1941*). Scenarzyści tych filmów tylko o tym przypominają, a nie informują, bo wiedza o konsekwencjach niesienia pomocy Żydom jest w Polsce dość powszechna i z czasem uległa przetworzeniu w swoistą figurę retoryczną po wielokroć powtarzaną w dyskusjach wokół polsko-żydowskiej trudnej przeszłości. Brzmi ona: No tak, ale tylko w Polsce za pomoc Żydom groziła śmierć...

Frapujący jest zatem ten rzucający się w oczy brak w polskich filmach opowieści o śmierci ukrywanych Żydów, a przede wszystkim śmierci ukrywających ich Polaków w efekcie donosu polskich sąsiadów. Jak go tłumaczyć? *Dyskurs o pomocy* – jak celnie odnotowuje Jacek Leociak – *ma dwa oblicza. Jasne – to opowieść o heroizmie, poświęceniu, altruizmie. Ciemne – o strachu przed zdradą sąsiadów, o szantażu, o podłości. Obie strony, jasna i ciemna, stanowią całość nierozdzielną. Z historii Sprawiedliwych nie można wydestylować tylko nurtu jasnego. Towarzyszy mu bowiem nieodłącznie ciemny nurt, niczym Norwidowska „nie czarna”, która jest „w każdym oddechu” i w każdym uśmiechu*³⁶.

Otóż w polskich filmach fabularnych nie wydestylowano wyłącznie obrazu jasnego. Jest w nich strach, są zaryglowane drzwi, skrytki przygotowane na wypadek wizyty niepożądanych gości, pojawiają się badające spojrzenia sąsiadów i dozorców, ostrzeżenia, by nie zbliżać się do okna. Są Polacy, którzy wykorzystują tragiczne położenie tropionych Żydów, pojawiają się szmalcownicy i szantażyści. Nie ma jednak śmierci ukrywanych i ukrywających w efekcie działań polskich denuncjatorów, bo w jej majestacie ich wskazanie ewokowałoby najpoważniejsze oskarżenie, które samo w sobie przynależy do sfery tabu. Poza tym wiązałyby się ono bezpośrednio z odpowiedzialnością za śmierć swoich rodaków, a zatem mogłoby się okazać, że skala kolaboracji z okupantem jest większa niż się dotychczas wydawało i lokuje się w odrzucanych i nieprzyswojonych rejestrach. Ponadto, samo pojawienie się takiego wątku stawiałoby szereg trudnych pytań, a wśród nich to najważniejsze: kto dla życia ukrywających się Żydów po aryjskiej stronie był największym zagrożeniem? Polacy czy Niemcy? Stąd też nawet jeśli pokusa, by w filmach fabularnych opowiedzieć o stratach narodu polskiego poniesionych w następstwie ukrywania Żydów jest kusząca, to sam rewers tych historii skutecznie blokuje ich ekranizację.

W kontekście filmowych opowieści o ratowaniu na szczególną uwagę zasługują odmienne strategie narracji, którymi posługują się twórcy. Te natomiast są dość znamienne dla ogółu

³⁶ J. Leociak, *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 13.

odnoszących się do Zagłady polskich filmów fabularnych i w trafny sposób zostały odnotowane przez Alinę Skibińską. Jedną z nich jest wybór tematu kameralnego, ograniczonego do bardzo niewielkiego kręgu bohaterów, z góry niejako niereprezentatywnych. Do tego nurtu przynależą także filmy, dla których Holokaust był tylko pretekstem i skrajnie dramatycznym kontekstem do pokazania melodramatycznych historii namiętności i „miłości w czasach zagłady”. U podstaw przyjęcia drugiej, zdecydowanie rzadziej stosowanej strategii reprezentacji, kryje się chęć ukazania możliwie zróżnicowanej panoramy postaw i zachowań społeczeństwa polskiego wobec Zagłady³⁷. Obie te perspektywy zastosowane zostały w filmowych opowieściach uwzględniających motyw ukrywania Żydów, przy czym tę drugą wykorzystano wyłącznie w *Wielkim Tygodniu* oraz częściowo w *Joannie*. Pierwsza jest natomiast nie tylko zdecydowanie bardziej bezpieczna, bo sama kameralność i zamknięcie dramatów ludzkich w czterech ścianach domów zwalnia z obowiązku pokazywania polskich ulic i innych publicznych miejsc odwiedzanych przez „społeczeństwo”. Jest też z pewnością bardziej adekwatna jeśli wziąć pod uwagę problematykę podejmowaną w filmach takich jak *Tragarz puchu*, *Deborah*, *Daleko od okna*, czy *Wiosna 1941*.

Otóż w polskiej kinematografii w wyraźny sposób ukonstytuował się nurt, który umownie można by określić mianem Holokaust *love story*. W przynależących do niego filmach Zagłada stanowi wyłącznie pewnego rodzaju ekstremalne tło, w którego kontekście twórcy opowiadają dramatyczne miłosne mikro-historie bohaterów uwikłanych w bieg wielkiej historii. Są to zatem opowieści o miłosnych trójkątach, których wierzchołki współtworzą ukrywający i ukrywani (*Daleko od okna*, *Tragarz puchu*, *Wiosna 1941*), bądź też o owładniętej pożądaniem i erotyczną fascynacją parze kochanków – Polaka i ukrywanej przez niego Żydówki (*Deborah*). W tym ostatnim filmie reżyser Ryszard Brylski nie stroni zresztą od odważnych w polskim kinie scen erotycznych, których obecności na ekranie zdaje się być podporządkowana cała narracja. Zagłada wyznacza jedynie ich kontekst oraz przestrzenie (różne kryjówek) i dodaje im szczególnej, bo ekstremalnej pikanterii. W polskiej kinematografii brak jest przykładów pornografizacji Holokaustu na miarę *Nocnego Portiera* (reż. Liliana Cavani, 1974), czy *Salonu Kitty* (reż. Tinto Brass, 1976), stąd też film *Deborah* może zostać uznany za rodzimą namiastkę tego gatunku.

Na osobną uwagę zasługuje natomiast fakt, iż wiele niechlubnych zachowań bohaterów polskich Holokaust *love story*, może być tłumaczonych i poniekąd usprawiedliwianych działaniem w afekcie. Bowiem jak inaczej tłumaczyć próbę donosu podjętą przez żonę głównego bohatera filmu *Daleko od okna* skoro ten wdał się w romans z ukrywaną w ich domu Żydówką, która w jego efekcie zachodzi w ciążę? Jak interpretować w swej istocie absurdalny donos Frydy w *Tragarzu puchu* jeśli jej mąż, w imię wspólnego ocalenia sypia z ukrywającą oboje Polką, a Frydzie przychodzi odgrywać rolę posłusznej siostry? Przez pryzmat jakich uczuć odczytywać nagle i niekontrolowane wyrzucenie z domu żydowskiego małżeństwa z dzieckiem w ekranizacji opowiadań Idy Fink *Wiosna 1941*³⁸, albo Ireny Lilien przez Piotrowską w *Wielkim Tygodniu*, jeśli nie poprzez zazdrość o mężczyznę? Nawet jeśli Piotrowska była antysemitką, to przecież nie antysemityzm warunkował jej działanie, ale zwykła ludzka zazdrość i strach. Czy taka interpretacja jej zachowania nie brzmi lepiej? Przede wszystkim jednak samo uczynienie Zagłady kostiumem oraz tłem dla miłosnych i psychologicznych dramatów w istocie ją przysłania, a w niektórych przypadkach wręcz try-

³⁷ A. Skibińska, *Film polski o Zagładzie. Filmografia w układzie chronologiczny*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2010, nr 1 (233), s. 76–85.

³⁸ Zob. I. Fink, *Wiosna 1941*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

wializuje (*Deborah*). Pozwala także w bezpiecznych, bo wyznaczanych samą konwencją melodramatu ramach, podjąć temat ratowania i Sprawiedliwych. Jednakże na pierwszym planie *de facto* nie o nim i nie o nich opowiada.

Panorama postaw

Ukazaniu panoramy postaw społeczeństwa polskiego wobec Zagłady służy wspomniane odejście od strategii kameralnych narracji, porzucenie przestrzeni prywatnych i wprowadzenie kamery w przestrzeń publiczną. W niewielu polskich filmach fabularnych po 1989 roku ten ważny temat został jednak podjęty. Wyjątek stanowią *Wielki Tydzień*, *Jeszcze tylko ten las* oraz fragmentarycznie *Joanna* oraz *Pianista*. We wszystkich tych filmach pojawiają się postaci ratujących Żydów Polaków, szmalcowników oraz polskich antysemitów. Szmalcownicy nigdy jednak ostatecznie nie wydają swoich ofiar, bo te są się w stanie wykupić (*Wielki Tydzień*) lub zostają szczęśliwie uratowane z opresji przez innych Polaków (*Jeszcze tylko ten las*). Antysemityzm natomiast właściwy jest dla nizin w hierarchii społecznej, a polska wykształcona inteligencja nie tylko jest od niego daleka, ale też go potępia. Można by rzec, iż ma on po prostu charakter klasowy. Trudno zatem jest oprzeć się wrażeniu, że w zdecydowanej większości polskich filmów podejmujących próbę naszkicowania panoramy postaw społeczeństwa polskiego wobec Zagłady dokonano udanego zabiegu bilansowania postaw. Równoważenia dobra i zła.

Obojętność i bierność większości Polaków wobec Zagłady oraz odmiennosc ich okupacyjnego położenia zarysowane zostały natomiast przez pryzmat ich codziennego, choć nie wolnego od własnych dramatów życia, które toczy się gdzieś obok gehenny Żydów. Symbolem tej obojętności i bierności również w filmie uczyniono karuzelę przy placu Krasińskich znaną z wiersza Czesława Miłosza *Campo di Fiori*. O ile jednak w *Tragarzu puchu* Janusza Kijowskiego pojawia się ona jako *leit motiv* w swej właściwej symbolicznej funkcji, o tyle Andrzej Wajda w *Wielkim Tygodniu* postanowił ją odczarować i do jej pierwotnej symboliki dopisać nowe znaczenie. Dowodzący grupą młodych konspiratorów Julek, brat Jana Maleckiego, wraz z kolegą wykorzystuje karuzelę, by zająrzeć do getta, w którym trwa powstanie. Poszukują oni bowiem dogodnego wejścia do „dzielnicy zamkniętej”, planując przyjąć z pomocą żydowskim bojownikom, co ostatecznie czynią. Topos karuzeli przy placu Krasińskich potraktowany został zatem przez Andrzeja Wajdę niczym swoisty palimpsest, na którym reżyser dopisał jakże krzepiące i pocieszające dla polskiej wspólnoty narodowej znaczenie. W stanowiącym pierwowzór filmu opowiadaniu Jerzego Andrzejewskiego wątek ten bynajmniej nie jest obecny³⁹.

Niewiele natomiast krzepiącego o postawach Polaków wobec Zagłady powiedział widzom w swoim filmie *Joanna* Feliks Falk. Obraz ten, choć pozostawia wiele do życzenia pod względem formalnym i miejscami wydaje się dość banalny, zasługuje na uwagę, ponieważ dotyka kilku tematów tabu. Przede wszystkim ukazuje absolutną samotność tytułowej bohaterki, która ukrywając w swoim mieszkaniu przypadkowo spotkaną żydowską dziewczynkę nie może liczyć na wsparcie ze strony otoczenia. Paradoksalnie niemal jedyną osobą, która pomaga Joannie jest niemiecki oficer poznany podczas rewizji w jej mieszkaniu spowodowanej czymś donosem⁴⁰. Kobieta budzi

³⁹ Zob. J. Andrzejewski, *Wielki Tydzień*, Czytelnik, Warszawa 1993.

⁴⁰ W znalezieniu schronienia dla ukrywanej żydowskiej dziewczynki Joannie pomaga również poznana w pracy koleżanka.

jego zainteresowanie, odwiedza ją, dowiaduje się o ukrywanej dziewczynce, a ona opłaca jego milczenie swoim ciałem. To natomiast sprowadza na nią wyrok polskiego podziemia, które za utrzymywanie tego rodzaju kontaktów z okupantem karze ją piętnującym ogoleniem głowy. W efekcie tej stygmatyzacji od Joanny odwraca się rodzina i w sposób symboliczny zostaje ona wykluczona ze wspólnoty.

Żaden polski film po 1989 roku w tak wyraźny sposób nie pokazał osamotnienia ratujących, którzy wysiłek niesienia pomocy mordowanym Żydom podejmują wbrew własnej wspólnocie narodowej, wbrew społeczeństwu do którego przynależą. Jednocześnie w żadnym z polskich filmów nie podano dotychczas w wątpliwość, czy polskie państwo podziemie zawsze wydawało słuszne wyroki. Jego mit, podobnie jak mit nieskazitelności Armii Krajowej, obowiązuje również w polskiej kinematografii, o czym dobitnie świadczyć może choćby film *Róża* (2011) w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, którego jedynym pozytywnym bohaterem jest akowiec⁴¹. Między innymi z tych dwóch powodów film Feliksa Falka uznać można za film odważny i zasługujący na osobną uwagę.

Stereotyp Żydówki

Problematyka odtwarzanych i powielanych antysemickich stereotypów, mitów oraz fantazmatów w polskiej kinematografii, a zatem przede wszystkim w filmach odnoszących się do Zagłady, ponieważ w innych obrazach Żydzi rzadko kiedy w ogóle się pojawiają, to w zasadzie osobny temat. Wymaga on z pewnością drobiazgowej analizy tekstualnej i kontekstowej. Dotychczas odnotowywano głównie obecność antysemickich wątków w filmach Andrzeja Wajdy (*Ziemia Obiecana*, *Korczak*), lecz z pewnością nie jest on jedynym reżyserem, w którego filmach takie zaistniały⁴². Dość wspomnieć o antysemickiej kliszy „żydokomuny” w *Generale Nilu* Ryszarda Bugajskiego. W polskich filmach dotyczących Zagłady, zwłaszcza tych, które opowiadają o ukrywaniu Żydów przez Polaków, nie sposób jednak przeoczyć konsekwentnie powtarzany antysemicki stereotyp Żydówki.

Ukrywane, to niemal we wszystkich obrazach kobiety. Jednostki inteligentne, świetnie wykształcone, wyemancypowane, atrakcyjne seksualnie, a niekiedy także rozerotyzowane kusicielki (*Deborah*, *Pożegnanie z Marią*)⁴³. Pojawiające się obok nich Polki, to ich krańcowe przeciwieństwa. Ich seksualność w żaden sposób nie jest wizualnie wyeksponowana, a raczej skrzętnie ukryta. Twarze pozbawione są makijażu, włosy grzecznie uczesane, długie sukienki i bluzki zapięte na ostatni guzik. Wystarczy zestawzić obok siebie Sarę i Marię z *Pożegnania z Marią*, bądź Irene Lilien i Annę Malecką z *Wielkiego Tygodnia*, a oto przed oczami ukaże nam się biblijna Lilith i Matka Boska. Kontrast ten budowany jest jednak nie tylko poprzez ich wizualizowaną seksualność, ale także samo zachowanie, sposób mówienia, a w przypad-

⁴¹ Z różnych względów trudno także za szczególnie demitologizujący AK uznać film *Oblawa* (2012) w reżyserii Marcina Krzyształowicza, choć na taki jego potencjał wskazywało wielu recenzentów.

⁴² Zob. np. T. Ginsberg, *Święty Korczak z Warszawy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, UNIVERSITAS, Kraków 2003, s. 338–357; M. Stevenson, *Obraz stosunków polsko-żydowskich w twórczości Andrzeja Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, UNIVERSITAS, Kraków 2003, s. 295–313.

⁴³ Nawiasem mówiąc seksualną atrakcyjność żydowskich kobiet z rozrzewnieniem wspominają mieszkańcy Grabowa, bohaterowie filmu *Shoah* w reżyserii Claude’a Lanzmanna. Czy tak właśnie zapisał je w ich pamięci ludowy fantazmat? Zob. C. Lanzmann, *Shoah*, Oficyna Wydawnicza „NOVEX”, Koszalin 1993, s. 100–103.

ku filmowych Polek ich akcentowane poświęcenie rodzinie, co dodatkowo różni je od Żydówek i dookreśla ich odmienność.

To jednak, co wydaje się najbardziej istotne, to fakt iż obecne w filmach żydowskie kobiety dysponują *mocą niszczenia, destrukcji, wprowadzają w nawiedzony przez siebie świat chaos i tragedię*⁴⁴. Ich pojawienie się zmienia dotychczasowy bieg wydarzeń. Od tego momentu nic już nigdy nie będzie takie samo, a tragedia zaczyna wisieć w powietrzu. W *Wielkim Tygodniu* zginie inżynier Jan Malecki, a w *Deborze*, ukrywający tytułową bohaterkę malarz Wawrowski. Prawdopodobnie w obozie umrze także Maria, naręczona Tadeusza, który uratował Sarę w luźnej adaptacji filmowej *Pożegnania z Marią*. Wraz z Rutką zginie Kulgawcowa (*Jeszcze tylko ten las*), a Stefania z *Tragarza puchu* pozostanie sama z jeszcze nienarodzonym żydowskim dzieckiem, którego ojciec wrócił za swoją żydowską żoną do getta na pewną śmierć. Samobójczą śmiercią zakończy swój żywot Joanna (*Joanna*), a Jan z *Daleko od okna* w obawie o los ukrywanej Żydówki Reginy Lilienstern, zmuszony zostanie do zabójstwa przyjaciela rodziny, granatowego policjanta Jodły. Życie jego i jego żony Barbary nigdy zresztą nie będzie już wyglądało jak dawniej, zanim pojawiła się Regina, a zwłaszcza Helusia – córka Jana i Reginy.

We wszystkich wspomnianych filmach obraz żydowskich kobiet jako tych „innych”, budowany jest poprzez kontrast oraz naznaczenie ich nachodzącymi na siebie „kręgami obcości”⁴⁵: etnicznej, klasowej, obyczajowej, a w co najmniej kilku przypadkach zwłaszcza tej związanej z ich seksualnością. Ta natomiast ma podwójne znaczenie. Jak słusznie bowiem zauważa Elżbieta Ostrowska: *Destrukcyjna moc przypisywana żydowskiej kobiecie za sprawą jej seksualności z łatwością daje się rozszerzyć na destrukcyjną rolę Żydów w losach narodu polskiego w ogóle, jaką przypisuje im nacjonalistycznie ukształtowana zbiorowa świadomość wielu Polaków*⁴⁶.

Przelamanie inteligenckiej perspektywy

W zdecydowanej większości polskich filmów odnoszących się do Zagłady jest ona postrzegana z perspektywy „aryjskiej strony”, a ich głównymi bohaterami są przedstawiciele polskiej inteligencji. Bohaterowie reprezentujący poniekąd *hegemoniczną, inteligencką, postszlachecką, heroiczno-insurekcyjną polskość*⁴⁷. Inteligencja ta jest na ogół otwarta, tolerancyjna i nieskażona antysemityzmem, choć bywa bezradna i z racji swojego romantycznego idealizmu także zagubiona (*Pożegnania z Marią*). To raczej nie z tej grupy rekrutują się antysemici i szmalcownicy, którym w swoim filmie poświęcił szczególną uwagę Jan Łomnicki (*Jeszcze tylko ten las*), a prostą kobietę „z ludu” uczynił główną bohaterką. Analogicznie żydowscy bohaterowie polskich filmów o Zagładzie bynajmniej nie są prostymi mieszkańcami

⁴⁴ J. Preizner, *Trudne sąsiedztwo – obraz relacji polsko-żydowskich w polskiej kinematografii po 1989 roku*, w: *Kino polskie po 1989 roku*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007, s. 35.

⁴⁵ Sformułowanie „kręgi obcości” zapożyczyłem z tytułu książki Michała Głowińskiego. Zob. M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.

⁴⁶ E. Ostrowska, *Obcość podwojona: obrazy kobiet żydowskich w polskim kinie powojennym*, w: *Gender – Film – Media*, red. E. H. Oleksy, E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001, s. 142.

⁴⁷ Nawiasem mówiąc, obserwacja ta znajduje zastosowanie także do wielu innych polskich filmów – nie tylko tych odnoszących się do Zagłady. Zob. J. Majmurek, *Poważna dyskusja z historią*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MajmurekPowaznadyskusjajzhistoria/menuid-305.html> [data dostępu: 18 IX 2012].

sztetli, tylko światłą i zasymilowaną inteligencją, która ukrywa się po aryjskiej stronie. Doświadczenie Zagłady przez Żydów reprezentujących inne warstwy społeczne nie zostało w polskim kinie w ogóle opowiedziane.

W ostatnim czasie pojawiły się jednak dwa filmy, których twórcy próbują przełamać tę dotychczas dominującą narrację. Zarówno bowiem Agnieszka Holland (*W ciemności*), jak również Anna i Wilhelm Sasnalowie (*Z daleka widok jest piękny*) wprowadzają na ekrany mniej światłych głównych bohaterów i z ich perspektywy opowiadają o doświadczeniu Zagłady i okupacji. W swoim hołdzie dla Sprawiedliwych Agnieszka Holland czyni nim mówiącego lwowską gwarą kanalarza, cwaniaczka, kryminalistę i parającego się drobnymi kradzieżami plebejusza Leopolda Sochę, który w kanałach ukrywa grupę górujących nad nim intelektualnie i klasowo Żydów⁴⁸. Widz zaś obserwuje jego metamorfozę oraz zmieniające się skomplikowane relacje z ukrywanyymi.

Sasnalowie natomiast ukazują przerażające i niechlubne oblicze polskiej wsi, obsadzając w głównych rolach jej prostych i prymitywnych mieszkańców jako swoisty podmiot zbiorowy⁴⁹. Twórcy filmu w otwarty sposób przyznali zresztą, iż bezpośrednią inspiracją była dla nich wiedza płynąca z książek Jana Tomasza Grossa, Barbary Engelking-Boni, czy Jana Grabowskiego, choć akcja filmu toczy się współcześnie i słowo Żyd nawet w nim nie pada⁵⁰. Dokonują oni przy tym jednoznacznej demitologizacji polskiej wsi, która w narracjach dotyczących wojny i okupacji, w tym również w dyskursie holokaustowym, jest raczej idealizowana, co ma swoje odzwierciedlenie także w kinematografii. W końcu nie bez przyczyny Kulgawcowa z filmu Łomnickiego znajduje dla Rutki kryjówkę na wsi, a nie w Warszawie i w drodze na wieś jej towarzyszy.

Przed Sasnalami udaną próbę ukazania innego oblicza polskiej wsi podjął wyłącznie Jan Jakub Kolski w *Pogrzebie kartofla*. Podobnie jak Sasnalowie w sposób pośredni opowiedział o doświadczeniu Zagłady na prowincji i niechlubnym w niej udziale jej mieszkańców. Prymitywnych „biednych Polaków” podatnych na antysemityzm, piętnujących wszelką odmienność, a przede wszystkim w sprzyjających okolicznościach skorych do szabrownictwa. Nadto w swoim filmie Kolski dotknął również problematyki powojennej przemocy wymierzonej przeciwko ocalałym Żydom, będącej następstwem przejęcia ich mienia oraz poczucia winy z tytułu własnego, nieczystego sumienia. Niestety, podobnie jak zresztą film Sasnali, *Pogrzeb kartofla* nie wywołał w 1990 roku żadnej publicznej debaty, choć zdecydowanie dotyczył narodowych tematów tabu. Być może mówienie o rzeczach trudnych niezupełnie wprost – w sposób alegoryczny i zmetaforyzowany – pozostaje po prostu przeciwskuteczne. Odpowiedź na pytanie, czy efektywne jest mówienie o nich zdecydowanie jednoznacznym i otwartym językiem przyniesie z pewnością film *Pokłosie* w reżyserii Władysława Pasikowskiego⁵¹.

⁴⁸ Ciekawiej i wnikliwej analizie film Agnieszki Holland poddał Tomasz Żukowski. Zob. T. Żukowski, *Fantazmat „Sprawiedliwych”. O filmie „W ciemności” Agnieszki Holland*, <http://www.slh.edu.pl/content/fantazmat-%E2%80%99Sprawiedliwych%E2%80%99D> [data dostępu: 23 X 2012].

⁴⁹ W odniesieniu do filmu Sasnali uprawnione jest zresztą pytanie, czy pretendujący do uniwersalnego obraz polskiej wsi, który prezentują na taśmie filmowej nie jest nazbyt daleko idącą generalizacją utrzymaną w duchu *Malowanego Ptaka* Jerzego Kosińskiego? Czy działając w dobrej wierze i demitologizując, twórcy filmu sami przypadkiem nie przyjęli pogardliwej wobec ludu inteligencjonalistycznej perspektywy?

⁵⁰ Zob. *Przeciw kinu ze szkolnej ławki*, z Anną Sasnal i Wilhelmem Sasnałem rozmawia Jakub Majmurek, <http://www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/SasnalSasnalPrzeciwkinuzeszkolnejlawki/menuid-77.html> [data dostępu: 15 X 2012].

⁵¹ Bezpośrednią inspiracją filmu *Pokłosie* stały się wydarzenia w Jedwabnem opisane przez Jana Tomasza Grossa w książce *Sąsiedzi*. Premiera tego filmu odbyła się w listopadzie 2012 roku. W niniejszych rozważaniach analiza tego obrazu nie została uwzględniona.

Ograniczony potencjał oddziaływania

Faktycznie jednak żaden z dotychczasowych polskich filmów odnoszących się do Zagłady nie wywołał w Polsce szerszej publicznej debaty. Nie stał się zaczynem zbiorowej refleksji nad trudną przeszłością, nakazując przejrzeć się społeczeństwu polskiemu w świetle faktów dotychczas nieznanych lub niezapoznanych, a reprezentowanych na ekranie. Kontrolerskie wzbudził wprawdzie *Korczak* w reżyserii Andrzeja Wajdy, ale głównie we Francji i to przede wszystkim z racji swojego *kiczu magicznego końca*⁵² oraz sposobu reprezentacji panoramy społecznej warszawskiego getta. Reżyser był już zresztą wcześniej oskarżany o posługiwanie się antysemickimi stereotypami/kliszami przy okazji dyskusji nad *Ziemią Obiecana*. Ekranizując ostatnie lata życia Starogo Doktora, wybrał temat bezpieczny, bo sama ocena Janusza Korczaka raczej nie dzieli Polaków i Żydów, choć z pewnością jedni chcą w nim widzieć świętego Polaka, a drudzy wielkiego Żyda. W dobre samopoczucie polskiej wspólnoty nie uderzył także i nie wywołał debaty kolejny film Andrzeja Wajdy *Wielki Tydzień*. W trakcie jego realizacji reżyser zapowiadał wprawdzie, że dotknie narodowego tabu, że *będzie to bodaj pierwszy polski film mówiący prawdę na ten temat, a z ekranu padną zdania, które nigdy przedtem nie padały – opinie Polaków o Żydach, powtarzane do dziś przy różnych okazjach, ale wstydliwie odsuwane jako niegroźny folklor*⁵³. Owszem, w filmie pojawiły się postaci szmalcowników, a jedna z bohaterów grana przez Bożenę Dykiel, prosta i prymitywna Piotrowska posługuje się jawnie antysemicką retoryką. Postawy te zostały jednak dobrze zbilansowane „dobrem” i ofiarnością inteligentkiej rodziny Maleckich.

Dyskusji nie wywołały również inne polskie filmy fabularne, w których zło zawsze bilansuje dobro bądź też kompensację przynosi ostateczna cena, którą Polacy (choćby i antysemici) płacą za ratowanie Żydów (*Jeszcze tylko ten las*). Śmierć ta poniekąd odkupuje winy, a zarazem przysyłania rodzimych antysemitów, szmalcowników oraz tych obojętnych w zdecydowany sposób odnotowanych w filmie Jana Łomnickiego.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego żaden z dotychczasowych filmów fabularnych odnoszących się do Zagłady i w mniej lub bardziej jednoznaczny sposób mówiący o stosunku do niej Polaków nie wywołał debaty jest stosunkowo prosta. Kinetematografia polska jest w tej dziedzinie zachowawcza, schematyczna i wtórna. Twórcy częstokroć skrywają się za pierwowzorami literackimi, a w podejmowanej przez siebie problematyce nie wykraczają poza wiedzę, która innymi kanałami zdążyła się już jakoś przedostać do zbiorowej świadomości. Tę zaś serwują z powściągliwością i umiarem, by przypadkiem nie narazić się broniącym dobrego imienia Polski strażnikom przeszłości lub nie przekroczyć właściwych polskiej kulturze obszarów tabu. Ponadto, kinematografia jest silnie sprzężona z całokształtem dominującego w Polsce publicznego dyskursu o Zagładzie i raczej postępuje krok za nim, niż w jakikolwiek sposób go stymuluje lub wyprzedza. Doskonale świadczyć o tym może fakt, że takie filmy jak *Wielki Tydzień*, *Z daleka widok jest piękny*, czy też *Pokłosie*, powstały w następstwie ważnych publikacji i wywołanych nimi publicznych dyskusji, a nie odwrotnie. Analogicznie, choć na zasadzie obronnego *backlashu* wobec książek Jana Tomasza Grossa, został nakręcony i pokazany masowej publiczności serial telewizyjny *Sprawiedliwi* w reżyserii Waldemara Krzystka⁵⁴. In-

⁵² K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2010, nr 6, s. 69.

⁵³ *Z naszej strony muru*, A. Wajda w rozmowie z A. Michnikiem i T. Sobolewskim, „Gazeta Wyborcza” 10 VI 1995, s. 14.

⁵⁴ Na temat tego serialu trafny tekst pod streszczającym i zarazem komentującym jego fabułę tytuł napisała Agnieszka Haska. Zob. A. Haska, *Na marginesie serialu „Sprawiedliwi”, czyli (prawie) cała Polska ratuje Żydów*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2010, nr 6, s. 405–413.

nymi słowy, to niekwestionowany częstokroć status filmu jako mało „poważnego” źródła wiedzy o przeszłości decyduje o braku wywoływanych nimi debat, ale ich zachowawcza i ostrożna treść, w której po prostu nie ma takiego potencjału.

Uwagi końcowe

Odnosząca się do Zagłady polska kinematografia po 1989 roku pomija wiele istotnych tematów, a wśród nich niezwykle ważny problem stosunku Polaków do Żydów przed wybuchem II wojny światowej. Mówiąc konkretnie, omija temat skali antysemityzmu w jego rodzimym i wieloaspektowym wydaniu. Obchodzi problem zadozwolenia antysemityzmu w polskiej kulturze. Bez jego podjęcia trudno jest jednak powiedzieć cokolwiek sensownego na temat postaw społeczeństwa polskiego wobec Zagłady, bo te mają przecież swoje głębokie uwarunkowania. Nie poruszając tematu antysemityzmu, po prostu nie sposób zrozumieć skąd wzięła się ta znamienna dla Polaków *obserwacja uczestnicząca wtajemniczona* w czasie Holokaustu⁵⁵.

Podejmowana w polskich filmach problematyka z reguły nie przystaje także do dotychczasowych ustaleń historyków, choć filmy takie jak *Pokłosie* czy *Z daleka widok jest piękny*, stanowią pewne odstępstwa od reguły. Twórcy zamykają na ogół swoich bohaterów w domach, nie wychodzą na ulice, unikają trudnych pytań, operują stereotypowym obrazem okupacji i podsuwają raczej gotowe recepty na rozumienie i interpretowanie Zagłady. W doborze języka narracji oraz formy pozostają schematyczni i wtórni. Gdyby wziąć pod uwagę takie filmy jak *Długa Noc* Janusza Nasfetera, *Naganiacz* Ewy i Czesława Petelskich, *Przy torze kolejowym* Andrzeja Brzozowskiego czy *Ambulans* Janusza Morgensterna i kilka innych, to okazuje się, że przed rokiem 1989 polscy filmowcy byli nie tylko bardziej odważni i dosadni, ale także skłonni w zdecydowany sposób przekraczać granice konwencji. To natomiast, co odróżnia polskie filmy od hollywoodzkich obrazów *holocaust story*, to fakt, iż prawie nigdy nie kończą się one *happy endem*. Poniekąd kończy się nim film Agnieszki Holland *W ciemności* i może między innymi to właśnie zadecydowało, choć przede wszystkim opowiedziana w nim chwalebna dla Polaków dramatyczna historia, że zgromadził on przed ekranami kin tak liczną publiczność i wciąż cieszy się dużą popularnością.

⁵⁵ Postawy społeczeństwa polskiego wobec zagłady Żydów opisywano dotychczas najczęściej posługując się dość wygodną kategorią – świadka, odnosząc się tym samym do ustaleń historyka Raula Hilberga. Zob. R. Hilberg, *Sprawy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN & Cyklady, Warszawa 2007. Tytuł oryginału: *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933–1945* (1992). Słusznie jednak Elżbieta Janicka zwraca uwagę, iż w świetle wiedzy, którą dysponujemy pojęcie to traci na adekwatności i w jego miejsce proponuje *obserwację uczestniczącą wtajemniczoną*. Odwołując się do Hilberga pisze: *Ujęcie zaproponowane przez badacza jest nieadekwatne. Bystander? Ani stander. Ani by. Ale ciągle brakuje nam języka, by nazwać to miejsce – polskie miejsce, które na pewno nie jest miejscem świadka [...]. Bo czy świadek zaangażowany – w przenośni i/lub dosłownie – to jeszcze świadek? Polskie miejsce nie było w samym środku i nie było na zewnątrz. Nie było też w żaden sposób sformalizowane. Kategorie uczestnictwa czy pomocy w zbrodni mogą wydawać się tutaj – i wydają mi się – za proste i zbyt wąskie jednocześnie. Innymi słowy: na tyle mało złożone, że „chwytające” jedynie najbardziej oczywiste i bezdyskusyjne przejawy zjawiska. Bo jak zakwalifikować na przykład tak zwaną obojętność? Twierdząc, że z racji uprzedniego „przygotowania”, „wprowadzenia w temat”, „wtajemniczenia” nie było czegoś takiego. Proponowałabym tu termin „obserwacja uczestnicząca wtajemniczona”, bo sama „obserwacja uczestnicząca” to za mało. Byłaby ona dokonywana w trybie myśli, mowy, uczynku i zaniedbania. W tej kategorii – wydaje mi się – jest miejsce na mnogość i zniuansowanie przejawów. Zob. E. Janicka, *Mord rytualny z aryjskiego paragrafu. O książce Jana Tomasza Grossa „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści”*, „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 2, s. 229–252.*

Jednakże podstawowym zarzutem, który można postawić polskiej kinematografii wobec Zagłady i nie tylko, to brak po 1989 roku filmowych przeciw-historii. Historii nieoficjalnych i konfrontacyjnych wobec dominujących narracji o przeszłości. Opowieści w wyraźny sposób dystansujących się od tych urzędowo legitymizowanych. Dzięki pamięci ludowej, tradycji ustnej, ale także nowym źródłom, których droga do uznania wydaje się wciąż daleka, *filmo-wiec-historyk* – jak słusznie zauważa Marc Ferro – *może zwrócić społeczeństwu historię, której pozbawił je porządek instytucjonalny*⁵⁶. Twórcy polskich filmów fabularnych wydają się być dalecy od przyjęcia takiej strategii. Zdecydowanie bardziej bliska jest ona autorom filmów dokumentalnych. Agnieszce Arnold, ale z pewnością nie Andrzejowi Wajdzie.

Filmografia

- Korczak, reż. Andrzej Wajda (1990)
Pogrzeb kartofla, reż. Jan Jakub Kolski (1991)
Jeszcze tylko ten las, reż. Jan Łomnicki (1992)
Tragarz puchu, reż. Janusz Kijowski (1992)
Pożegnanie z Marią, reż. Filip Zylber (1993)
Deborah, reż. Ryszard Brylski (1996)
Wielki tydzień, reż. Andrzej Wajda (1996)
Daleko od okna, reż. Jan Jakub Kolski (2000)
Wyrok na Franciszka Kłosa, reż. Andrzej Wajda (2000)
Pianista, reż. Roman Polański (2002)
Pornografia, reż. Jan Jakub Kolski (2003)
Wiosna 1941, reż. Uri Barbash (2008)
Joanna, reż. Feliks Falk (2010)
W ciemności, reż. Agnieszka Holland (2012)
Z daleka widok jest piękny, reż. Wilhelm Sasnal, Anna Sasnal (2012)
Pokłosie, reż. Władysław Pasikowski (2012)

Soothing with Pictures, Curing with Dreams. The Construction of the Memory of the Holocaust in Polish Feature Films after 1989

Summary

In the period between the end of World War II and the late 1980s the Polish film industry produced nearly twenty films on the Holocaust which approached the topic within secure limits. Those films that were permitted to be shown did not disturb the good feeling of the national community, did not refer to the Polish version of anti-Semitism, and first and foremost avoided the sensitive issue of Polish society's attitude to the annihilation of the Jews. Each film complied with the then current historical policy, which either treated this issue instrumentally or simply ignored it. After 1989, both historiography and cinematography began to fill in the blank spots and address topics that were formerly forbidden, taboo or distorted in the official state discourse. Due to the abolishment of political restrictions and the liberation of

⁵⁶ M. Ferro, *Kino i historia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 24.

public discourse, Polish cinematography embarked upon a belated examination of conscience and revision of the memories of the Holocaust cultivated till then. At least it seemed so. Has it actually happened, though? Have Polish filmmakers actually taken the trouble to deconstruct the myths, fill in the gaps and correct the deformed Polish memories of the Holocaust? Even if the answers to these superficial questions are affirmative, at least in terms of their intentions, what has become of it? This paper is an attempt to identify how the memory of the Holocaust has been constructed in Polish feature movies since 1989.