



Ilustracja: Natalia Kulka

## ***Pokłosie, poGrossie i kibice polskości***

Piotr Forecki

**Abstrakt:** Wraz z końcem 2012 roku odbyła się premiera filmu fabularnego *Pokłosie* w reżyserii Władysława Pasikowskiego. Ten bardzo popularny polski reżyser znany był dotychczas przede wszystkim z mocnych filmów sensacyjnych o twardych mężczyznach. Zastąpił także jako autor bodaj najbardziej seksistowskich dialogów w polskim kinie oraz rozmaitych i częstokroć wulgarnych kwestii wypowiedzianych przez bohaterów, z których wiele do dziś funkcjonuje w popkulturze na prawach popularnych cytatów.

W swoim najnowszym filmie Pasikowski sięgnął jednak po zupełnie inny temat. W konwencji thrillera z elementami westernu opowiedział historię jak najbardziej współczesną, ale w zdecydowany sposób zainspirowaną wydarzeniami w Jedwabnem, opisanymi przez Jana Tomasza Grossa w książce *Sąsiedzi*. *Pokłosie* nie stanowi jednak próby faktograficznej rekonstrukcji tego, co działo się na „obrzeżach Zagłady”, w tym również w Jedwabnem, lecz jednoznacznie dotyka problemu polskiego współudziału w zagładzie Żydów i konsekwencji związanych ze złamaniem ukonstytuowanej wokół tego faktu społecznej zmywy milczenia. Film wywołał gorącą dyskusję, która toczyła się w ogólnopolskich mediach przez niemal dwa miesiące od jego premiery. Podstawowym celem artykułu jest próba analizy oraz interpretacji słów i myśli wypowiedzianych w czasie jej trwania.

**Wyrażenia kluczowe:** Zagłada, obrzeża Zagłady, film, dyskurs, antysemityzm, nacjonalizm, prawica, tabu, pamięć zbiorowa

„Franek: To się źle skończy, zobaczysz. Ci drwale dziś, to myślisz, że co?

Tak bez przyczyny po mordzie ci dali?

Józek: O jakiś klub sportowy im poszło... Pytali, czyim kibicem jestem.

Franek: A ty im powiedziłeś, że Makabi Tel Aviv”.

(dialog z filmu *Pokłosie*)

Władysław Pasikowski nakręcił pierwszy w historii polskiej kinematografii tak uczciwy, odważny i bezkompromisowy film o stosunku Polaków do Żydów. O języku polskiego antysemityzmu, jego wykluczającym i stygmatyzującym potencjale, drodze od ludzi do „żydków” i od słów do czynów, o mechanizmach pogromowych. Przede wszystkim jednak opowiedział o naszych jawnych tajemnicach związanych z samozwańczym udziałem w Zagładzie na prowincji i jej beneficjentach. Uczynił to bez parawanu z polskich Sprawiedliwych oraz uspokajającego bilansowania dobra i zła. Bez żadnej taryfy ulgowej, choć nie stroniąc od symbolicznej metafory, dosadnie pokazał, jaką cenę przychodzi zapłacić tym, którzy ową znowę milczenia próbują przełamać i jawną tajemnicę poddać publicznej artykulacji. Do tych kilku zdań można w zasadzie sprowadzić kluczowy sens, znaczenie i treść *Pokłosia*. Prawda ukryta w obrazie Pasikowskiego została natomiast potwierdzona i wzmocniona retorsyjnymi konwulsjami jego krytyków, którzy niejako przy okazji w znamienny sposób uzupełnili fabułę. Doprawdy, chyba żaden film w Polsce nie doczekał się do tej pory takiego empirycznego dowodu słuszności zawartych w nim treści, a reżyser uzyskanej rykoszetem legitymizacji prawdy wypowiedzianej prosto w oczy. Prawdy, dodajmy, leżącej nie gdzieś pośrodku, ale „w tysiącach płytkich (z reguły nieoznakowanych) mogił, którymi usłana jest polska prowincja. W mogiłach tych znajdują się szczątki polskich Żydów wymordowanych przez Polaków bądź też wydanych na śmierć przez Polaków w ręce granatowych policjantów lub w ręce niemieckich żandarmów” (Grabowski, 2011, s. 103). Zanim jednak dojdziemy do *Pokłosia*, zacznijmy od budującej niezbędny kontekst filmowej retrospektywy<sup>1</sup>.

### **W Polsce zwanej ludową**

Od zakończenia drugiej wojny światowej do początku lat osiemdziesiątych XX wieku w kinematografii polskiej powstało kilkanaście filmów fabularnych, których fabuła – jakkolwiek odnosiły się do wojennej martyrologii Żydów – na ogół mieściła się w bezpiecznych granicach. Te z nich, które dopuszczono na ekrany, nie naruszały dobrego samopoczucia narodowej wspólnoty, nie opowiadały o antysemityzmie w jego polskim wydaniu (chyba że go przypisano siłom reakcji), omijały temat postaw społeczeństwa polskiego wobec Zagłady, nie czyniły jej wydarzeniem w swej istocie wyjątkowym. Los Żydów wpisany został raczej w polską martyrologię lat wojny, a większość z powstałych wówczas filmów w heroicznej tonacji opowiadała 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 bywał instrumentalizowany lub po prostu spowity milczeniem. Stąd też w kinematografii polskiej doby PRL-u wyraźnie można wyróżnić okresy, kiedy problematyka Zagłady i Żydów w ogóle nie była podejmowana bądź była obecna jedynie na dalszym i pozbawionym znaczenia planie.

<sup>1</sup> W niniejszym tekście odnoszę się wyłącznie do filmów fabularnych. Filmy dokumentalne poświęcone szeroko pojętej problematyce związanej z Zagładą, antysemityzmem, stosunkiem Polaków do Żydów nie stanowią przedmiotu rozważań ani punktu odniesienia.

Sytuacja taka panowała między innymi przez niemal całą dekadę lat pięćdziesiątych do czasu, kiedy 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 zagłady (Mąka-Malatyńska, 2012, s. 25). W pośredni sposób na wydarzenia te odpowiedzieli wówczas polscy reżyserzy. Dość wspomnieć o noweli *Kropla krwi* z filmu Stanisława Różewicza *Świadectwo urodzenia* (1961), *Samsonie* Andrzeja Wajdy (1961), *Luźniakach z pociągu* Kazimierza Kutza (1961), *Pasażerze* Andrzeja Munka (1963), czy też *Naganiaczu* Czesława i Ewy Petelskich (1963).

Dojście do głosu grupy „partyzantów” Mieczysława Moczara i antysemicki kurs władzy zwieńczony Marcem 1968 roku w bezpośredni sposób wpłynęły na możliwość podejmowania problematyki Zagłady i Żydów w polskim kinie. Filmy z tego czasu opowiadały wyłącznie o heroizmie Polaków ratujących Żydów, natomiast o innych, mniej chwalebnych postawach społeczeństwa polskiego konsekwentnie i programowo milczały<sup>2</sup>. Filmy zaś, 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, albo trafiały na półki i widownia mogła zapoznać się z nimi dopiero po 1989 roku. Taki los spotkał dwa wyjątkowo, jak na polską kinematografię, odważne filmy dotyczące stosunku społeczeństwa polskiego do Zagłady: *Długa noc* Janusza Nasfetera (1967) oraz krótkometrażowy film Andrzeja Brzozowskiego na podstawie opowiadania Zofii Nałkowskiej *Przy torze kolejowym* (1963)<sup>3</sup>.

Po Marcu 1968 roku nastąpiły kolejne lata milczenia przerwane dopiero na początku lat osiemdziesiątych. W tym czasie powstało wprawdzie kilka filmów fabularnych, w których odnotowano wątek Zagłady, choć absolutnie nie był on 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 Shoah” (Mąka-Malatyńska, 2012, s. 30). Opowieść „wprost” z różnych względów nie była w tym czasie możliwa.

Zmiany przyniósł początek lat osiemdziesiątych. Od tego momentu praktycznie nie było roku, by na ekrany polskich kin nie trafił film dotyczący problematyki Zagłady. Jak odnotowuje 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

2 Jako przykład mogą posłużyć filmy dokumentalne w reżyserii Janusza Kidawy z 1968 roku: *Cena życia i śmierci* oraz *Sprawiedliwi*. W kontekście instrumentalizacji Zagłady w dyskursie marcowym ciekawe są również losy scenariusza filmu Jana Rybkowskiego *Wniebowstąpienie* na podstawie opowiadania Adolfa Rudnickiego, a w istocie to, co stało się na ekranie z pierwowzorem literackim podporządkowanym narracji o martyrologii Polaków. Zob. Zwierzchowski, 2010.

3 Na temat historii powstania oraz treści tych filmów por. Preizner, 2012, ss. 163–181, 181–211.

prostej kategoryzacji. W kinie lat 1945-1948 nie było to możliwe, dominował w nim bowiem rozumiały wówczas ton oskarżenia. W latach późniejszych treści propagandowe utrudniały zbudowanie postaci wielowymiarowych, o dyskusyjnych zachowaniach. Filmy początku lat 80. stanowią też poniekąd odpowiedź na idealizującą Polaków propagandę marcową. Pokazują szmalcownictwo i grabież oraz wyraźnie odróżniają los żydowski od polskiego” (Mąka-Malatyńska, 2012, s. 33).

Zdecydowany wzrost liczby polskich filmów fabularnych o Zagładzie zaznaczył się pod koniec lat osiemdziesiątych, co nastąpiło w efekcie debat publicznych wywołanych projekcją fragmentu filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna w polskiej telewizji (1985) oraz publikacją eseju Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* na łamach „Tygodnika Powszechnego” (1987) (Forecki, 2010, ss. 132–167).

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 o przeszłości albo odpowiadały obowiązującej wykładni, albo chcąc wykroczyć poza dominujące interpretacje, korzystały z komunikacji pośredniej, symbolicznej, mowy 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 nowe (Dabert, 2008, ss. 37–38).

W efekcie zniesionych ograniczeń systemowych i odblokowania przestrzeni publicznego dyskursu, w kinematografii nastąpił czas na spóźniony rachunek sumienia i rewizje pamięci o Zagładzie. Tak przynajmniej mogłoby się wydawać. Czy jednak w istocie nastąpił? 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 zaszczerpienie tragedii w umysłach współczesnych”<sup>4</sup>? A jeśli nawet na te powierzchowne pytania odpowiedzieć twierdząco, odnosząc się do poziomu deklarowanych przez twórców intencji, to co im z tego wyszło?

## Opowieści o ratowaniu

Ratowanie mordowanych przez nazistów Żydów uczyniono po 1989 roku stałym i wciąż odtwarzanym motywem w polskim kinie. Trudno się 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 nadania (Żukowski, 2012b, s. 20). W efekcie rozmaitych

<sup>4</sup> Joanna Ostrowska we wstępie do 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 zaszczerpienie tragedii w umysłach współczesnych” (Ostrowska, 2010, s. 157). Osobiście twierdzę, że do większości polskich filmów o Zagładzie opinia ta nie ma zastosowania. Służą one zgoła czemu innemu: pocieszeniu, oswojeniu tematu i bezpiecznemu zapomnieniu.

praktyk dyskursywnych, to właśnie tę „szlachetną mniejszość” przeniesiono z marginesu do centrum i uczyniono „symbolem postawy całej polskiej zbiorowości” (Żukowski, 2012b, s. 20). Każdorazowo stanowi 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 są krystalicznie szlachetni. Niektórzy z protagonistów decydują się nieść ratunek, bo z ukrywanyimi łączą ich wywiedzione sprzed wojny sympatie i towarzyskie zobowiązania (*Wielki Tydzień*, *Wiosna 1941*). Inni działają z przypadku i odruchu serca wobec nieznanymi wcześniej osób (*Joanna*). Jeszcze inni kierują się uczuciami i pożądaniem (*Deborah*, *Tragarz puchu*), ale są też tacy, dla których kluczową motywacją jest (przynajmniej początkowo) chęć zysku (*W ciemności*) lub przedwojenne stosunki z ratowanymi wzmocnione gratyfikacją (*Jeszcze tylko ten las*, *Pożegnanie z Marią*). W niektórych filmach wątek ukrywania Żydów zostaje tylko zasygnalizowany, a motywacje ukrywających pozostają nieznane (*Pornografia*).

Tak czy inaczej, w zdecydowanej większości polskich filmów pierwotnym odruchem ratujących jest na ogół chęć bezinteresownego udzielenia pomocy. Ukrywanie Żydów rzadko kiedy jednak kończy się sukcesem, tzn. przeżyciem ratowanych dzięki wysiłkom ratujących (*W ciemności*, *Daleko od okna*); znacznie częściej ich śmiercią lub – co najmniej – jej domniemaniem. Co ciekawe, w kilku różnych filmach ukrywani Żydzi wracają do getta, bo życie po aryjskiej stronie jest z różnych względów niemożliwe (*Wielki Tydzień*, *Tragarz puchu*, *Pożegnanie z Marią*).

Nikt z ratowanych bohaterów nie ginie jednak bezpośrednio w efekcie denuncjacji czy też mordu dokonanego przez Polaków. Jednym z wyjątków jest w *Pożegnaniu z Marią* zabójstwo Sary przez granatowego policjanta, a zatem przedstawiciela formacji uznanej za kolaborancką i tym samym sprawnie dziś wyłączonej z polskiej wspólnoty narodowej. Podobnie u Andrzeja Wajdy w filmie *Wyrok na Franciszka Kłosa* małomiasteczkowy granatowy policjant bierze udział w mordach na Żydach i ściga polskich konspiratorów, za co ostatecznie zostaje zabity na podstawie wyroku polskiego podziemia. Z racji instytucjonalnej przynależności obu bohaterów przypisanie im bezpośrednich zbrodni na Żydach nie było zatem aktem szczególnej odwagi. W swoim filmie *Sekret* znacznie dalej, choć ostrożnie, posunął się Przemysław Wojcieszek, sugerując odpowiedzialność (lecz o niej nie przesądzając) byłego żołnierza Armii Krajowej za mord dokonany na żydowskiej rodzinie, która po wojnie chciała odzyskać swój zajęty przez niego dom. Mając jednak na uwadze status AK w polskiej pamięci zbiorowej, obowiązujący kult tej formacji, a zarazem przywołując z pamięci reakcje na opublikowany na łamach „Gazety Wyborczej” artykuł Michała Cichego *Czarne karty powstania* tudzież retorsje wobec niemieckiego filmu *Nasze matki, nasi ojcowie*, Wojcieszek i tak wykazał się nie lada odwagą.

W polskich filmach fabularnych giną też niektórzy polscy ratujący. Jednakże poza Kulgawcową z filmu Jana Łomnickiego (*Jeszcze tylko ten las*), dzielącą los ratowanej

żydowskiej dziewczynki w efekcie przypadkowej kontroli niemieckich żandarmów, nikt nie ponosi śmierci w bezpośrednim następstwie niesionej pomocy. Bohaterowie giną przypadkiem, ale nigdy wskutek denuncjacji (*Wielki Tydzień*, *Deborah*). Nie oznacza to, że wątek donosów sąsiadów jest nieobecny w polskich filmach lub jego możliwość 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 gestapo sama ukrywana – Żydówka Fryda. O tym zaś, jaka kara grozi za niesienie Żydom pomocy podczas okupacji, twórcy przypominają widzom 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 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 kara śmierci... W zależności od kontekstu pozwala ona potęgować heroizm polskich Sprawiedliwych, wyjaśniać dlaczego nie wszyscy obywatele okupowanej Polski zdecydowali się na niesienie Żydom pomocy, a przy okazji budować oskarżenie wobec mieszkańców innych państw, którzy podczas wojny „swoim” Żydom tak gremialnie nie pomagali, choć widmo kary śmierci nie wisało nad ich głowami. Tak czy inaczej, ta swoista figura retoryczna pozwala Polakom czuć się wyjątkowo i zarazem bezpiecznie.

Frapujący jest jednak ten rzucający się w oczy brak opowieści o śmierci ukrywanych Żydów oraz 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 nierozdzieloną. Z historii Sprawiedliwych nie można wydestylować tylko nurtu jasnego. Towarzyszy mu bowiem nieodłącznie ciemny nurt, niczym Norwidowska «nić czarna», która jest «w każdym oddechu» i «w każdym uśmiechu»” (Leociak, 2010, s. 13).

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 ich wskazanie ewokowałoby najpoważniejsze oskarżenie, które samo w sobie przynależy do sfery tabu. Poza tym wiązałoby się ono bezpośrednio z odpowiedzialnością za śmierć 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 silna, to możliwe, że sam rewers tych historii skutecznie blokuje ich ekranizację.

Wyjątkiem od tej niepisanej reguły jest *Historia Kowalskich* w reżyserii Arkadiusza Golebiewskiego i Macieja Pawlickiego<sup>5</sup>. Jedyny, jak dotychczas, fabularyzowany dokument w całości poświęcono Polakom, którzy jesienią 1942 roku w Ciepiewie pod Radomiem zostali zamordowani przez nazistów za udzielanie pomocy Żydom. Trudno jednak znaleźć w nim choćby ślady pytania o przyczyny dekonspiracji ukrywających i ukrywanych? Najwyraźniej nazistów przywiodła do Ciepiewa intuicja. Niewątpliwie zaś filmowy obraz płonącego domu, w którym oprawcy spalili swoje ofiary, w nachalny sposób przywodzi na myśl jedwabieńską stodołę. Może się na nią nakładać, może ją zasłaniać, ale z pewnością dopowiada to, czego – jak wiadomo – za każdym razem brakuje w książkach Jana Tomasa Grossa: polskich Sprawiedliwych, płacących za swój heroizm najwyższą cenę.

W kontekście filmowych opowieści o Zagładzie, których kluczowym wątkiem jest ratowanie Żydów, na szczególną uwagę zasługują odmienne strategie narracji i powiązane z ich wyborem motywacje oraz konsekwencje<sup>6</sup>. W trafny sposób uchwyciła je Alina Skibińska. 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, kryje się chęć ukazania możliwie zróżnicowanej panoramy postaw i zachowań społeczeństwa polskiego wobec Zagłady (Skibińska, 2010). Pierwsza perspektywa jest po prostu 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*.

W polskiej kinematografii w wyraźny sposób ukonstytuował się bowiem nurt, który umownie można by określić mianem *Holocaust love story*. W przynależących do niego filmach Zagłada stanowi wyłącznie pewnego rodzaju ekstremalne tło. W jej kontekście twórcy opowiadają dramatyczne miłosne mikrohistorie 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 – Polaku i ukrywanej przez niego Żydówce (*Deborah*). W ostatnim ze wspomnianych filmów reżyser Ryszard Brylski nie stroni zresztą od odważnych w polskim kinie scen erotycznych, których

5 Film można zobaczyć np. na stronie „Gazety Polskiej”: <http://vod.gazetapolska.pl/2885-historia-kowalskich-caly-film> (data dostępu: 12.03.2013).

6 Na temat sposobów i strategii obrazowania Zagłady w kinematografii światowej oraz polskiej por. Insdorf, 1983; Haltof, 2012.

obecności na ekranie zdaje się być podporządkowana cała narracja. Zagłada wyznacza jedynie ich kontekst oraz przestrzenie (różne kryjówki), co dodaje im szczególnej, bo ekstremalnej pikanterii.

Na osobną uwagę zasługuje fakt, iż wiele niechlubnych zachowań bohaterów polskich *Holocaust love story* może być tłumaczonych i poniekąd usprawiedliwianych działaniem w afekcie. Jak inaczej bowiem 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 zachodzi w ciążę? Przez pryzmat jakich uczuć odczytywać nagłe i niekontrolowane wyrzucenie z domu żydowskiego małżeństwa z dzieckiem w ekranizacji opowiadań Idy Fink *Wiosna 1941* (Fink, 2009) 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 częstokroć w istocie ją przysłania, a w niektórych przypadkach wręcz trywializuje.

### **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* i *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 w stanie się wykupić (*Wielki Tydzień*), zostają szczęśliwie uratowane z opresji przez innych Polaków (*Jeszcze tylko ten las*) lub wybawia je splot okoliczności (*Joanna*). Antysemityzm natomiast właściwy jest raczej nizinom społecznym; polska inteligencja nie tylko jest od niego daleka, ale też go potępia. Można by rzec, iż ma on po prostu charakter klasowy. Trudno zatem jest się oprzeć 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. Nawet jeśli, jak ma to na przykład miejsce w *Wielkim Tygodniu* Wajdy, pojawiają się antysemityczne treści w zdaniach wypowiedzianych przez bohaterów reprezentujących wyższe szczeble hierarchii społecznej, to niemal natychmiast spotykają się z jednoznaczną dezaprobatą innych.

Obojętność większości Polaków wobec Zagłady oraz ich odmienną sytuację zarysowano poprzez pryzmat ich codziennego życia, które toczy się obok gehenny Żydów. Symbolem obojętności uczyniono w filmie karuzelę przy placu Krasińskich znaną z wiersza Czesława Miłosza *Campo di Fiori*. O ile jednak w *Tragarzu puchu* Janusza Kijowskiego

pojawia się ona jako *leitmotiv* w swej właściwej symbolicznej funkcji, o tyle Andrzej Wajda w *Wielkim Tygodniu* (a wcześniej w *Pokoleniu*) postanowił ją odczarować i do jej pierwotnej symboliki dopisać nowe znaczenie. Dowodzący grupą młodych konspiratorów Julek, brat Jana Maleckiego, wraz z kolegą wykorzystują karuzelę, by zajrzeć do getta, w którym trwa powstanie. Poszukują oni bowiem dogodnego wejścia do „dzielnicy zamkniętej”, planując przyjść z pomocą żydowskiemu bojownikowi, co ostatecznie czynią. Topos karuzeli przy placu Krasińskich potraktował zatem Andrzej Wajda niczym swoisty palimpsest, rękopis, na którym dopisał jakże krzepiące i pocieszające dla polskiej wspólnoty narodowej znaczenie. W stanowiącym pierwowzór filmu opowiadaniu Jerzego Andrzejewskiego wątek ten bynajmniej nie jest obecny.

Niewiele natomiast krzepiącego o postawach Polaków wobec Zagłady powiedział widzom w swoim filmie *Joanna* Feliks Falk. Obraz ten, choć pozostawia wiele do życzenia 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 spotkana żydowską dziewczynkę, nie może liczyć na wsparcie ze strony najbliższego otoczenia. Paradoksalnie niemal jedyną osobą, która pomaga Joannie, jest niemiecki oficer poznany podczas rewizji w jej mieszkaniu spowodowanej czymś donosem<sup>7</sup>. Kobieta budzi jego zainteresowanie, odwiedza ją, dowiaduje się o ukrywanej dziewczynce, więc ona opłaca jego milczenie swoim ciałem. To sprowadza na nią wyrok polskiego podziemia, które za utrzymywanie intymnych kontaktów z okupantem karze ją piętnującym ogoleniem głowy. W efekcie stygmatyzacji od Joanny odwraca się rodzina i zostaje ona wykluczona z narodowej wspólnoty.

Żaden polski film po 1989 roku w tak wyraźny sposób nie pokazał osamotnienia ratujących, którzy wysiłek niesienia pomocy mordowanym Żydom podejmują wbrew własnej wspólnotie narodowej, wbrew społeczeństwu, do którego przynależą. Jednocześnie w żadnym z polskich filmów nie podano dotychczas w wątpliwość słuszności wyroków, jakie wydawało polskie państwo podziemne. Problem kolaboracji i wyroków śmierci wykonywanych przez polskie podziemie wprawdzie podjął Marcin Krzyształowicz w filmie *Obława*, lecz nie postawił pytania o ich słuszność, a dobrego imienia polskiej partyzantki nie naruszył. W zastanawiający i niejednoznaczny sposób reżyser tego filmu „mrugnął okiem” w stronę widowni, umożliwiając jej przyjęcie interpretacji, iż osobą odpowiedzialną za denuncjację oddziału partyzantów była Żydówka. Nie jest to jednak oczywiste i bezdyskusyjne.

## Przełamanie inteligenckiej perspektywy

W zdecydowanej większości polskich filmów Zagłada jest postrzegana z perspektywy „aryjskiej strony”, a głównymi bohaterami są najczęściej przedstawiciele polskiej inteligencji – bohaterowie reprezentujący poniekąd „hegemoniczną, inteligencką,

<sup>7</sup> W znalezieniu schronienia dla ukrywanej żydowskiej dziewczynki Joannie pomaga również poznana w pracy koleżanka.

postszlachecką, heroiczno-insurekcyjną polskość”<sup>8</sup>. Inteligencja ta jest na ogół otwarta, tolerancyjna i nieskażona antysemityzmem, choć bywa bezradna i z racji swojego romantycznego idealizmu także zagubiona. 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 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.

Poza *Pokłosiem*, w ostatnim czasie pojawiły się jednak dwa filmy, których twórcy próbują przełamać 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 poniekąd z ich perspektywy opowiadają o doświadczeniu Zagłady i okupacji. W hołdzie Sprawiedliwym, Agnieszka Holland czyni bohaterem 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 Żydów<sup>9</sup>. Widz zaś obserwuje jego metamorfozę oraz zmieniające się skomplikowane relacje z ukrywanymi. Identyfikując się z Sochą, opuszcza jednak salę kinową z nienaruszonym dobrym samopoczuciem – ratowaliśmy za wszelką cenę, nawet jeśli choć trochę byliśmy antysemitami. „Bóg tę rękę zatrzymał” – można dopowiedzieć frazą znaną z eseju Jana Błońskiego. Dobro zwyciężyło, tak jak zwyciężyło w *Liście Schindlera*, uosobione w postaci głównego bohatera, dobrego Niemca. Wszak, czy ktoś z widzów próbował identyfikować się z Amonem Goethem?

Sasnalowie ukazują przerażające i niechlubne oblicze polskiej wsi, obsadzając w głównych rolach jej prostych i prymitywnych mieszkańców jako swoisty podmiot zbiorowy. Twórcy przyznali zresztą, że bezpośrednią inspiracją była dla nich wiedza płynąca z książek Jana Tomasza Grossa, Barbary Engelking i Jana Grabowskiego, choć akcja filmu toczy się współcześnie i słowo Żyd nawet w nim nie pada (Sasnal & Sasnal, 2011). W autorski sposób, niezupełnie wprost, zabrali zatem głos w sprawie polskich zbrodni na Żydach dokonanych na prowincji. Niestety, w odniesieniu do filmu Sasnali uprawniona jest konstatacja, iż pretendujący do uniwersalnego obraz polskiej wsi jest nazbyt daleko idącą generalizacją, utrzymaną poniekąd w duchu *Malowanego Ptaka* Jerzego Kosińskiego. Działając zapewne w dobrej wierze, twórcy filmu sami przyjęli pogardliwą wobec ludu inteligencką perspektywę, wzmacniając przy okazji niezwykle trafną, a ukutą przez Sylwię Chutnik obserwację stanu dominującej w Polsce świadomości Zagłady, wyrażoną słowami: „wieś to Jedwabne, miasto to Żegota”.

Pomijając dość absurdalny, wymagający wzięcia w nawias i odrębnej analizy film *Boże skrawki* w reżyserii Jerzego Bogajewicza, na długo przed Sasnalami próbę ukazania innego

8 Nawiasem mówiąc, obserwacja ta znajduje zastosowanie także do wielu innych polskich filmów, niekoniecznie odnoszących się do Zagłady (Majmurek, 2012).

9 Ciekawej i wnikliwej analizie film Agnieszki Holland poddał Tomasz Żukowski (Żukowski, 2012a).

oblicza polskiej wsi podjął Jan Jakub Kolski w *Pogrzebie kartofla*. Podobnie jak Sasnałowie, w sposób pośredni opowiedział o doświadczeniu Zagłady na prowincji i niechlubnym w niej udziale jej mieszkańców. Owych wcale nie takich „biednych Polaków”, podatnych na antysemityzm, piętnujących wszelką odmienność, a przede wszystkim w sprzyjających okolicznościach skorych do szabrownictwa. Nadto Kolski dotknął również problematyki powojennej przemocy przeciwko ocalałym Żydom, będącej następstwem przejścia ich mienia oraz poczucia winy z powodu własnego, nieczystego sumienia. Żaden z tych filmów nie wywołał jednak publicznej debaty, choć zdecydowanie dotyczyły one tematów narodowych tabu. Być może mówienie o rzeczach trudnych niezupełnie wprost – w sposób alegoryczny i zmetaforyzowany – pozostaje po prostu nieskuteczne.

### **Pasikowski reaktywacja**

Jako reżyser pełnometrażowych filmów fabularnych Władysław Pasikowski milczał przez ponad dekadę, która dzieli *Pokłosie* od filmu *Reich*. Tymczasem widzowie mieli jednak okazję zapoznać się z wyreżyserowanym przez niego i cieszącym się dużą popularnością serialem telewizyjnym *Glina*. Z pewnością nigdy o Pasikowskim nie zapomnieli, ponieważ pochodzący z 1992 roku film *Psy* ufundował mu w Polsce pomnik trwalszy niż ze spiżu. Ten bardzo popularny polski reżyser zatem znany był dotychczas z mocnego kina sensacyjnego o twardych mężczyznach i adresowanego głównie do mężczyzn. Jak słusznie zauważyła Anna Zawadzka, zastąpił także jako autor bodaj najbardziej seksistowskich dialogów w polskim kinie (Zawadzka, 2012a), a dodałbym, wręcz jako twórca męskiego wokabularza znajdującego się w bieżącym użytku.

W najnowszym filmie Pasikowski sięgnął jednak po zupełnie inny temat, nie rezygnując z wypracowanego wcześniej artystycznego języka. W konwencji thrillera z elementami westernu opowiedział historię jak najbardziej współczesną, lecz zainspirowaną wydarzeniami w Jedwabnem opisanymi przez Jana Tomasza Grossa w *Sąsiadach* (Gross, 2000). Akcja filmu toczy się przed debatą jedwabieńską, w efekcie której Pasikowski w ogóle się tym tematem zainteresował. Napisany przez niego scenariusz filmu, zatytułowanego pierwotnie *Kadisz*, nie uzyskał początkowo wsparcia finansowego ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Uznany został za antypolski. Udało mu się dopiero za drugim podejściem, film powstał, lecz zarzuty antypolskości z całą mocą powróciły.

Pasikowski opowiedział historię, która toczy się na polskiej prowincji, we wsi Łapy w sierpniu 2000 roku. Nazwa wsi w żaden sposób nie jest zresztą istotna. Ważne jest natomiast, iż jej mieszkańcy, w tym przedstawiciele lokalnych elit świeckich i duchownych, skrywają mroczną okupacyjną przeszłość związaną z mordem na Żydach dokonanym przez polskich sąsiadów. Wśród tych mieszkańców znajduje się jednak odważny i sprawiedliwy bohater, Józef Kalina (w tej roli Maciej Stuhr), który upomina się o pamięć zamordowanych i nieobecnych Żydów. Na własnym polu ustawia macewy znajdujące w różnych miejscach wsi i skupowane od gospodarzy, którym po wojnie posłużyły np.

jako materiał budowlany<sup>10</sup>. Tworzy tym samym symboliczny żydowski kirkut, a swoimi zainteresowaniami i szczególną „kolekcyjerską” pasją naraża się lokalnej społeczności, która skazuje go na ostracyzm i pała wobec niego jawną wrogością. Postawę tę dodatkowo wzmacnia fakt, iż Józek wraz z bratem Frankiem (w tej roli Ireneusz Czop) próbują dociec, co stało się podczas wojny z żydowskimi współobywatelami i jakie były losy należące do nich własności. Za swoją nietypową misję, dochodzenie i ujawnienie w istocie zbiorowej tajemnicy poliszynela, płaci najwyższą cenę. Zostaje zamordowany przez współmieszkańców, a dokładnie – ukrzyżowany na drzwiach stodoły.

To oczywiście tylko lakoniczne streszczenie filmu, pozbawione istotnych niuansów, detali i interpretacji symboli. Wystarcza jednak, by uchwycić kluczową treść, której nie stanowi rekonstrukcja tego, co działo się na „obrzeźkach Zagłady”, w tym również w Jedwabnem, lecz jednoznaczne wskazanie na problem udziału Polaków w zagładzie Żydów. Jej długi cień, społeczne konsekwencje, ale także wciąż dające o sobie znać skutki przewłaszczenia żydowskiego mienia. Żydowskiego, a nie „pożydowskiego mienia”, bo to dobrze zadomowione w języku polskim sformułowanie fałszuje rzeczywistość, sugerując jakoby polscy Żydzi dobrowolnie ofiarowali je Polakom, sprezentowali, pozostawili w spadku. Przede wszystkim jednak Pasikowski dobitnie ukazał, jaką cenę płacą ci, którzy decydują się otwarcie ujawniać – bądź choćby przypominać – te lokalnie skrywane tajemnice. Niby skrywane, lecz w gruncie rzeczy jawne, bo wszystkim dobrze znane. Dziedziczone, obowiązujące i zobowiązujące<sup>11</sup>. Zapłacili tę cenę między innymi niektórzy spośród mieszkańców Jedwabnego, w tym także burmistrz Krzysztof Godlewski (Bikont, 2004). Swoim obrazem Pasikowski dotknął zatem problemu wybitnie polsko-polskiego, a nie polsko-żydowskiego czy polsko-niemieckiego. Stąd też w jego filmie nie ma Niemców i poza ostatnią sekwencją nie pojawiają się w nim Żydzi, a co najwyżej czuć obecność nawiedzających okolicę żydowskich duchów.

## Pasikowski jak Gross albo gorzej

*Pokłosie* wywołało w Polsce gorącą i zacieklą dyskusję, która toczyła się w ogólnopolskich mediach przez niemal dwa miesiące od premiery filmu. Co było dość łatwe do przewidzenia, jej uczestnicy zajęli rytualne pozycje dobrze już znane z wcześniejszych tego typu sporów, a zwłaszcza z debaty wywołanej publikacją *Sąsiadów*. Zdeklarowani krytycy filmu Pasikowskiego uznali zresztą, że opowiada on o pogromie w Jedwabnem i odczytali niemal literalnie w kontekście lektury *Sąsiadów*, przyrównując zarazem reżysera do Jana Tomasza Grossa; badacza, którego nazwisko funkcjonuje w polskim dyskursie narodowym jako swoisty synonim antypolskości. Niewątpliwie taka interpretacja filmu Pasikowskiego wymagała dużo złej woli, lecz pod względem retorycznym była

10 O tym, jak w powojennej Polsce wykorzystywano żydowskie nagrobki i czemu do dziś służą, wiele mówi wystawa Łukasza Baksika zatytułowana: *Macewy codziennego użytku*, która pokazywana była w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej. Analogicznie o tym samym procesie swoistego „recyklingu” w kontekście synagog, domów modlitw, mykw itp. opowiada w swoim doskonałym fotoalbumie Wojciech Wilczyk (Wilczyk, 2009).

11 W tym kontekście można się także zastanowić, na ile tytuł filmu Przemysława Wojcieszka *Sekret* pozostaje umowny i przewrotny zarazem.

niezwykle użyteczna. Pozwalała w łatwy sposób wykorzystać gotowe i sprawdzone już wcześniej struktury dowodzenia, schematy interpretacyjne i figury retoryczne. Stąd też wobec reżysera formułowano i powtarzano dokładnie te same zarzuty, które ponad dekadę wcześniej po raz pierwszy usłyszał autor *Sąsiadów* – i słyszy je przy okazji każdej swojej kolejnej publikacji.

Pasikowskiemu standardowo wytknięto zatem, że generalizuje, przerysowuje, upraszcza i pomija jakże istotne konteksty. Buduje fałszywy, a zwłaszcza niekompletny obraz przeszłości. Nie opowiedział bowiem o heroicznym postawach Polaków wobec Żydów i pominął kluczowy udział Niemców w jedwabieńskiej zbrodni. Między innymi właśnie z tego powodu niektórzy z uczestników dyskusji podkreślali, że Pasikowski jest wręcz gorszy od Grossa, który Niemców tak zupełnie nie wykluczył z planu wydarzeń. „Jestem krytyczny w stosunku do *Sąsiadów* – wyznawał Piotr Zychowicz – ale w porównaniu z *Pokłosiem* to wyważona, spokojna książka. Pasikowski poszedł jeszcze dalej niż Gross, *Pokłosie* to *Sąsiedzi* w niewiarygodny sposób zwulgaryzowani, sprymitywizowani, to przełożenie tej książki na język absolutnie niepoważny i radykalny” (Stanisławska, 2012).

Przed wszystkim jednak prawnicy, i nie tylko, publicyści oraz historycy zarzucili Pasikowskiemu, że w filmie nie wspominał o kluczowych motywach dokonanego w Jedwabnem mordu. Tym zaś była w ich przekonaniu zemsta za krzywdy, których Polacy doznali ze strony Żydów po 17 września 1939 roku. Innymi słowy, powrócił podniesiony w debacie jedwabieńskiej, między innymi przez Tomasza Strzembosza, wątek „przemilczanej kolaboracji” (Strzembosz, 2001, cyt. za: *Jedwabne. Spór historyków wokół książki Jana T. Grossa „Sąsiedzi”*, 2012, ss. 53–73). Kolejny raz publicznie wyartykułowano opowieść o Żydach witających chlebem i solą wkraczających czerwonoarmistów, o mściwych i bezwzględnych wobec Polaków żydowskich ubekach, o żydowskich oficerach i wszechwładnych Żydach-komisarzach (Semka, 2012b; Zychowicz, 2012b). Krótko mówiąc, powrócił wątek zemsty na „żydokomunie”, który podczas dyskusji wokół *Sąsiadów* miał tłumaczyć i wyjaśniać przyczyny tego, co stało się w lipcu 1941 roku w Jedwabnem. Ponownie można się było zatem przekonać, jak żywotny jest w Polsce mit „żydokomuny” i jak znacząca tkwi w nim moc interpretacji. Trudno się zresztą temu dziwić, ponieważ nawet podejmowane dotychczas w dobrej wierze próby rozbrojenia tego fantazmatu uznać należy za mniej lub bardziej chybione. Poniekąd jego wzmocnieniu, a nie dekonstrukcji, przysłużyli się piszący np. o „nadreprezentacji” Żydów w UB historycy, przepaszający w imieniu dziadków i babć „wnuki żydokomuny” na łamach czasopisma „Jidete” („Wnuki «żydokomuny». Dyskusja młodych polskich Żydów”, 2000, ss. 163–174), a ostatnimi czasy również Paweł Śpiewak w swoich interpretacjach historycznych na ten temat (Śpiewak, 2012).

Naturalnie Pasikowskiemu zarzucono także, że mieszkańców polskiej wsi ukazał w daleki od rzeczywistości i stereotypowy sposób: jako odrażających, złych, pijanych, nieokrzesanych, dzikich oraz antysemicko usposobionych prymitywów. Stworzył film „niemający nic wspólnego z socjologicznym obrazem polskiej wsi” (Semka, 2012a). Nawiasem mówiąc, zarzut ten pobrzmiewał w wielu wypowiedziach osób zabierających głos w dyskusji

i reprezentujących różne środowiska światopoglądowe – od prawa do lewa. Zwrócił na to zresztą uwagę Andrzej Leder, odnotowując swoje zdziwienie tym, iż „[...] właściwie nikt nie podawał w wątpliwość samego przekonania, jakoby ludzie przedstawieni w filmowym obrazie byli straszni, odrażający; dysputa dotyczyła tego, czy jest to piętno zasłużone, czy też w złej wierze przypięta łąta”<sup>12</sup>.

Podobnych oskarżeń Gross wysłuchał przy okazji publikacji *Złotych źniw*. W dyskusji po premierze *Pokłosisia* powróciła także dobrze znana z debaty wokół *Sąsiadów* obawa o to, co będzie, jak z filmem Pasikowskiego zapozna się zachodnia widownia? Co sobie o nas pomyślą za granicą? Wówczas obawiano się lektury *Sąsiadów*, ponad dekadę później – projekcji *Pokłosisia*. Zmienił się nośnik transmisji ponurej wiedzy, ale dziwnie pojęta troska o dobre imię Polski oraz nakaz, by o swoich trupach w szafie mówić we własnym gronie, a najlepiej nie mówić wcale, nie przestały obowiązywać. Zdecydowani krytycy filmu podkreślali zatem, że wspierając finansowo jego produkcję państwo polskie ufundowało Polakom czarny PR. Antypolską produkcję za pieniądze podatników wspartą zarazem – o czym wspominał Piotr Zychowicz – przez Rosjan, jak wiadomo organicznie zainteresowanych kształtowaniem negatywnego wizerunku Polski i Polaków (Zychowicz, 2012a).

Nie wszystkie jednak sprawdzone uprzednio strategie unieważniania można było w przypadku twórcy *Pokłosisia* zastosować bez niezbędnej modyfikacji. Pasikowski, podobnie jak Gross, mógł wprawdzie usłyszeć, że stworzył niemający nic wspólnego z faktami i historyczną prawdą moralitet, że sam jest moralistą, że „udaje Andrzeja Wajdę, którym nie jest i nigdy nie będzie” (Cieślik, 2012). Trudno już jednak było nazwać go „żydowskim historykiem” czy „amerykańskim socjologiem”, tłumacząc w ten sposób i zarazem unieważniając treść jego filmu etniczną lub geograficzną obcością. Tymczasem rzekomo antypolska treść *Sąsiadów* i innych książek Grossa wynikała w opinii krytyków z tej właśnie obcości lub też stanowiła pochodną jego osobistych doświadczeń. Nie sięgając daleko wstecz, dość wspomnieć, iż w toku debaty wokół *Złotych źniw*, Grossa z różnych stron judaizowano, amerykanizowano i poddawano domorosłej psychoanalizie po to tylko, by treść jego książki zakwestionować i odrzucić. Jan Żaryn wskazywał zatem, iż wszystkie książki Grossa „wpisują się w pewien nurt literatury i historiografii żydowskiej (głównie wspomnieniowej, ale także badawczej) przesiąkniętej głęboką niechęcią do Polski i Polaków” (Żaryn, 2011). Natomiast Władysław Bartoszewski podkreślał, że Gross jest bardziej socjologiem niż historykiem, „jako pisarz jest dziś bardziej amerykański niż polski”, a przede wszystkim wyrastał w określonym środowisku i zna opowieści swojej matki, której pierwszy mąż został zamordowany w efekcie denuncjacji przez polskiego sąsiada.

---

12 „I to mnie zastanawia. – pisze dalej Andrzej Leder – Bowiem powszechna zgoda, dotycząca tego, iż «tacy» ludzie budzić muszą gniew i odrazę, wskazuje na to, że istnieją równie powszechnie podzielane wyobrażenia, jacy ludzie być powinni, albo – co więcej – jacy są. A mianowicie, lepsi, szlachetniejsi, chciałoby się powiedzieć – weselsi. Jakież przesadne wymagania albo też idealistyczne wyobrażenia kryją się za tego rodzaju sądami. Wymagania i wyobrażenia podzielane tak przez przedstawicieli mediów prawicowych, jak liberalnych czy lewicujących. W wypadku tych pierwszych sąd skłania się raczej ku temu, że Polacy są lepsi, w wypadku tych drugich – że tacy być powinni. Wszyscy jednak łączą się w przekonaniu, że ludzie żyjący w zapomnianych przez Boga i ludzi wioskach i osadach, ludzie przedstawieni przez Pasikowskiego, są – mówiąc z pewną przesadą – jakimiś monstrami, z którymi najchętniej nie mielibyśmy w ogóle do czynienia” (Leder, 2013). Niewątpliwie cały wywód Andrzeja Ledera zasługuje na osobną uwagę, a także dyskusję.

To zaś w opinii Bartoszewskiego musiało wywołać w nim „wielkie obciążenie psychiczne, podobnie jak doświadczenie antysemityzmu w roku 1968, gdy był młodym studentem” (Bartoszewski, 2011).

Niestety z polskim popularnym reżyserem filmów o twardzielach, na stałe rezydującym w kraju nad Wisłą, jego krytycy nie mogli w podobny sposób sobie poradzić. Znaleźli jednak inny sposób dowodzenia jego obcości – nie etnicznej, nie geograficznej, lecz poniekąd kulturowej. Tę zaś wyznaczać i potwierdzać miała apologetyczna postawa reżysera wobec komunizmu i właściwy mu anty-antykomunizm ujawniony we wcześniejszych filmach, a konkretnie w *Psach*. „Pasikowski – pisał Piotr Semka – zrobił film udający moralitet, a będący jedynie jego kolejnym porachunkiem z Polską antykomunistyczną”. I dalej: „Pasikowski – piewca oficerów PRL-owskiej bezpieki i wywiadu – w ramach swoich porachunków z polskim wyobrażeniem o samych sobie udaje teraz rzecznika pamięci o żydowskich ofiarach. Przestrzegam przed braniem tego serio. Ktoś, kto parodiował masakrę Grudnia 1970 r., nie pasuje do roli stróża pamięci o Holokauście” (Semka, 2012b, ss. 19, 21). W podobnym duchu na łamach „Naszego Dziennika” pisał Leszek Żebrowski, tytułując Pasikowskiego „piewcą esbecji” (Żebrowski, 2012, s. 6). Tym samym reżyser *Pokłosisia*, uznany za obcego ideowo i nieznajdującego się po właściwej stronie, pozbawiony został wiarygodności, a zarazem odebrano ją także jego dziełu. Najwyraźniej, aby wypowiadać się o postawach społeczeństwa polskiego wobec Zagłady, należy nie tylko mówić w określony sposób, czyniąc np. znaki przestankowe z rodzimych Sprawiedliwych, ale także spełniać dodatkowe złożone kryteria. Na stałe mieszkać w Polsce, być Polakiem i nie być Żydem. Chyba że „dobrym Żydem” niczym Norman Finkelstein bądź ostatnimi czasy także Dawid Wildstein publicznie legitymizujący film *Betar* (reż. Robert Kaczmarek, scen. Piotr Gontarczyk), którego twórcy w swoisty sposób podjęli próbę rozgrzeszenia przedwojennego antysemityzmu<sup>13</sup>. No i naturalnie być antykomunistą. Inaczej zarzut braku wiarygodności i podejrzenie o antypolskość zaczynają unosić się w powietrzu.

### **Antypolski, polski, propolski**

Dyskusję wokół filmu Pasikowskiego spowił duch nacjonalizmu. Antypolskość lub propolskość uczyniono istotnym wyznacznikiem jego oceny. Zwłaszcza urażeni krytycy *Pokłosisia* zgodnym chórem się nim posługiwali, nie mając żadnych wątpliwości co do jego jednoznacznie antypolskiej wymowy. Pisali i mówili o filmie jako „antypolskiej propagandzie”, czy też „maczudze przeciwko pewnej formule polskości”<sup>14</sup>. Przykłady tego rodzaju deskrypcji można mnożyć, bo w toku dyskusji stosowano je nagminnie i tworzyły jej kluczowy słownik. *Pokłosisia* najwyraźniej nie trzeba było zresztą nawet oglądać, by taką

13 Ciekawej dekonstrukcji i interpretacji filmu *Betar* dokonała Anna Zawadzka w artykule zatytułowanym *Wojna polsko-polska na terenie Izraela* (Zawadzka, 2012b). Nawiasem mówiąc, w roli „dobrego Żyda” podczas dyskusji wokół *Pokłosisia* Piotr Semka obsadził Czesława Bieleckiego, który z dezaprobatą wypowiedział się na temat filmu Pasikowskiego dla radia TOK FM. Semka konstatował: „Szkoda, że głos Czesława Bieleckiego jest jedyną jak dotąd krytyczną refleksją nad filmem ze strony środowisk polskich Żydów” (Semka, 2012b, s. 21).

14 Sformułowaniem takim posłużył się Zdzisław Krasnodębski w rozmowie z dziennikarzem Frondy. Fragmenty wywiadu przedrukowała „Rzeczpospolita” (Krasnodębski, 2012).

wykładnią treści filmu publicznie się posługiwać, co staje się powoli rodzimą specyfiką nie tylko w odniesieniu do kinematografii. Jarosław Kaczyński wprost deklaruwał, że filmu nie widział i zobaczyć w ogóle nie zamierza, ale jest to „film łajdacki”, „chorobliwie antypolski” i hańbą jest, że tak szkodliwy dla Polski obraz został sfinansowany z państwowych środków. Obiecywał także, że jeśli PiS dojdzie do władzy, to z pewnością nie dopuści do finansowania takich produkcji (Pawlak, 2012, s. 4). Filmu nie widziała też dyrekcja kina w Ostrołęce, ale postanowiła ochronić lokalną publiczność przed jego antypolskim ostrzem i *Pokłosie* nie trafiło na ekran jedyne w mieście kina *Jantar* ((rys), 2012, s. 4).

Z drugiej jednak strony, można było również przeczytać, że jest to film jak najbardziej propolski, ponieważ utrzymany w duchu krytycznego patriotyzmu (Varga, 2012, s. 15). Nie polegającego na ślepej apologii i afirmacji własnej przeszłości, lecz domagającego się jej krytycznego opisu i przewartościowania. W ramach tej perspektywy Pasikowski podsunął Polakom lustro, dokonując „egzorcyzmów naszego sumienia” (Sobolewski, 2012, s. 8). Wiele różnych tekstów utrzymanych w takiej poetyce opublikowano na łamach „Gazety Wyborczej”, jak też innych czasopism.

Na usta ciśnie się zatem pytanie, czy ojczyzna, naród, Polska to jedyne możliwe punkty odniesienia, refleksji i troski? Odpowiedź wymagałaby osobnego studium. Przede wszystkim zarówno w kontekście debaty wokół *Pokłosia*, ale także wielu innych, wcześniejszych dyskusji na temat postaw Polaków wobec Żydów, warto również postawić pytanie: jaka definicja polskości wyłania się z retoryki dyżurnych obrońców dobrego imienia Polski? Trudno się oprzeć wrażeniu, iż jej znaczącym komponentem jest niewątpliwie antysemityzm, o czym dobitnie świadczą ataki na Macieja Stuhra, rozmaite wpisy na forach, teksty publicystów i inne publiczne wypowiedzi. Jednakże na temat polskości można z niej wyczytać coś więcej.

Grany przez Macieja Stuhra bohater filmu Pasikowskiego płaci wysoką cenę za podtrzymywanie pamięci o żydowskich mieszkańcach i próbę złamania publicznej tajemnicy ich mord. Kontinuum wymierzonych przeciwko niemu represji ze strony lokalnej społeczności rozciąga się od przemocy werbalnej, ostracyzmu, po przemoc fizyczną i w ostatecznym rozrachunku ukrzyżowanie go na drzwiach stodoły. Wybrana przez reżysera forma uśmiercenia Józka Kaliny spotkała się na ogół z krytycznymi komentarzami i zarzutem kiczu. Oczywiście jej dosłowne odczytanie nie ma żadnego sensu. Była ona jednak i tak traktowana, by następnie postawić retoryczne pytanie o to, czy dotychczas w historii Polski ktoś kogoś gdzieś ukrzyżował za „dociekanie prawdy o wojennych losach wsi”<sup>15</sup>. Skoro nie, to Pasikowski przestrzelił i problemu nie ma. Otóż jest, choć zapewne nikt nikogo dosłownie nie ukrzyżował.

W powojennej historii Polski, w tym tej najnowszej z ostatnich dekad, osoby dotyczące tabu polskich zbrodni na Żydach, wielokrotnie doświadczały różnych form przemocy

---

15 „Czy scena ukrzyżowania głównego bohatera za dociekanie prawdy o wojennych losach wsi jest choćby odległym echem jakichś wydarzeń z Podlasia po 1989 roku?” – w takich i innych pytaniach celował np. Piotr Semka (Semka, 2012b, s. 18).

symbolicznej, werbalnej i czysto fizycznej. Lokalnie i ponadlokalnie. Miejscowi społecznicy, lokalni włodarze, osoby ratujące Żydów podczas wojny, badaczki i badacze postaw społeczeństwa polskiego wobec Zagłady. Przetłumając tabu i dotykając jawnych tajemnic ponosili rozmaite konsekwencje za ten szczególnie wariant narodowej zdrady.

Za rolę Józka poniósł je także Maciej Stuhr, co znacząco wzmocniło sens budzącej kontrowersje końcowej sceny i dopełniło fabułę. W ogólnopolskich mediach o narodowej proweniencji, a zwłaszcza na rozmaitych portalach internetowych, dokonano swobodnego werbalnego linczu na aktorze. Maciej Stuhr, ulubieniec polskiej publiczności, znany do tychczas głównie ze swoich kinowych ról komediowych, nie tylko wcielił się w nieodpowiednią rolę, lecz również w zdecydowany sposób publicznie bronił treści i przesłania filmu. Udzielał licznych wywiadów i gościł w popularnych programach telewizyjnych oraz radiowych. Części krytyków filmu pozwoliło to dostrzec w nim anty-Polaka bądź po prostu antypolsko zorientowanego Żyda i formułować wielorakie zarzuty oraz inwektywy pisane nie inaczej, jak antysemitką frazą. Nieoczekiwanie w różnych kręgach Maciej Stuhr z ulubieńca polskiej publiczności stał się judaizowanym obiektem nienawiści. Bardziej umiarkowani i powściągliwi krytycy *Pokłosia* zarzucali mu natomiast, iż goszcząc w mediach i broniąc filmu, wcielił się w rolę moralisty oraz pedagoga, a tym samym przekroczył kompetencje przypisane profesji aktora<sup>16</sup>. Doprawdy, przedziwny to i do tej pory nikomu nie postawiony zarzut, który na chwilę wywołał dyskusję o tym, na jakie tematy aktorom w ogóle wolno się publicznie wypowiadać. W każdym razie, kiedy po premierze *W ciemności* Agnieszki Holland w popularnych programach telewizyjnych gościł i wypowiadał się na temat wojennych stosunków polsko-żydowskich Robert Więckiewicz, filmowy Sprawiedliwy, wszystko było w porządku.

Z podobnymi zarzutami Maciej Stuhr nie spotkał się jednak, gdy wcielił się w rolę skazanego na śmierć wyrokiem polskiego podziemia kolaboranta Kondolewicz w filmie *Obława* w reżyserii Marcina Krzyształowicza, również z 2012 roku. A przecież, jakby się mogło wydawać, u Pasikowskiego był tym „dobrym” Polakiem, podczas gdy u Krzyształowicza raczej szwarzcharakterem. W *Pokłosiu* bliżej mu było do polskich Sprawiedliwych, a zatem pożądanego towaru eksportowego dla zachodniej widowni i hołubionego przez polską publiczność. Jednakże, jak głosił slogan reklamujący na plakatach filmowych *Obławę*, „Zdrada ma wiele twarzy”. Najwyraźniej zatem, użyczenie twarzy tej szczególnej wersji zdrady, dokonanej przez Józka Kalinę, ściśle powiązanej ze zdradą narodowej wspólnoty, również dla aktora wiąże się z konsekwencjami. Prawdopodobnie gdyby Stuhr samowolnie nie stał się adwokatem *Pokłosia*, to fora internetowe nie tętniłyby aż taką agresją wobec niego. Granego kolaboranta w *Obławie* bronić nie musiał, bo i po co. Kolaboranci, jak wiadomo za sprawą pewnych dyskursywnych praktyk, w momencie podjęcia

16 Wielu uczestników dyskusji w roli adwokata filmu widziało raczej reżysera niż aktora. Pasikowski natomiast nie czuł się w obowiązku wyjaśniania i obrony swojego obrazu, który w jego mniemaniu powinien bronić się sam. Wychodząc między innymi z takiego założenia oraz – co podkreślał – chroniąc swoją prywatność, konsekwentnie odmawiał udziału w poświęconych *Pokłosiu* programach telewizyjnych. Na łamach „Gazety Wyborczej” opublikował list, w którym tłumaczył swoją postawę a zarazem namaszczył do roli orędownika filmu Macieja Stuhra i stanął w jego obronie. Sugerował, by wszystkie te krytyczne listy, inwektywy, złożyczenia etc. adresować prosto do niego, bo on i tak ich nie czyta (Pasikowski, 2012, s. 3).

wrogiej współpracy niemal natychmiast – mówiąc umownie – tracą polskie obywatelstwo. Poniekąd stracił je także „społeczny margines” z Jedwabnego. Kolaborantów polskie kino popularne zdążyło już zresztą kilku pokazać. Natomiast Polaka ujawniającego tę konkretną mroczną tajemnicę – wbrew lokalnej/narodowej wspólnotce – przedstawiono w głównym nurcie polskiego kina po raz pierwszy. Film zaś nakręcił polski reżyser, a główną rolę odegrał popularny polski aktor. I tu dochodzimy do istotnej konstatacji.

W jednym z artykułów w toku debaty wokół *Złotych żniw* Michał Bilewicz stwierdził, iż w polskich reakcjach na książki Jana Tomasa Grossa daje o sobie znać tzw. „efekt wrażliwości”. Polega on na tym, iż ta sama informacja krytyczna wobec własnego narodu boli znacznie bardziej, gdy słyszymy ją z ust obcych, niż wtedy, gdy dociera do nas ze strony rodaków (Bilewicz, 2011). Mniejsza z tym, że rozmowa o Grossie i jego książkach w kategoriach obcości autora wystawia jej uczestnikom jak najgorsze świadectwo. Faktycznie jednak, o czym była już zresztą mowa, wielu jego antagonistów tytułowało go „amerykańskim” lub „żydowskim” socjologiem i na różne inne sposoby podkreślało jego obcość. Obcością tłumaczyło antypolską treść *Sąsiadów*, *Strachu* i *Złotych żniw*. Cóż jednak począć z Władysławem Pasikowskim? W reakcjach obronnych na jego film „efekt wrażliwości” niczego nie wyjaśnia, nawet jeśli ściśle powiązać go z książką obcego Grossa i uznać, że stanowi ekranizację antypolskich *Sąsiadów*. O trudnej dla Polaków przeszłości i teraźniejszości opowiedział polski reżyser. Zrobił to, wykorzystując potencjał oddziaływania środka masowego przekazu, jakim jest wyświetlany na ekranach kin niemal całej Polski film fabularny, który dostępny jest także na płytach DVD i BLUERAY. Można go obejrzeć na YOUTUBE, można było nabyć jako dodatek do „Gali”. O naszych tajemnicach związanych z mordowaniem Żydów podczas okupacji, ich skrywaniem i stosunkiem większości do tych, którzy decydują się je ujawniać, Pasikowski opowiedział językiem popularnego kina gatunku; filmem utrzymanym w konwencji thrillera adresowanym do szerokiej publiczności. Dopóki wiedza ta była dostępna dla wtajemniczonych i zainteresowanych problematyką czytelników fachowej literatury, ukazującej się pod auspicjami Centrum Badań nad Zagładą lub Żydowskiego Instytutu Historycznego, wszystko było w porządku i obrońcy polskości mogli spać spokojnie. Potencjał oddziaływania tych publikacji jest znikomy i nie przesącza się do społecznej świadomości.

Pasikowski ów spokój zaburzył. Nakręcił pierwszy w historii polskiego kina głównego nurtu odważny film o postawach Polaków wobec Żydów i Zagłady. O problemie tym opowiedział w przystępny sposób. Bez przypisów i bez dat. „Gross trafił pod strzechy” – powtarzało wielu uczestników debaty wokół *Pokłosia*. Dopowiedzmy, iż wraz z nim pośrednio także Barbara Engelking, Jan Grabowski, Joanna Tokarska-Bakir i wielu innych autorów ważnych publikacji o tym, jak Polacy samozwańczo wzięli udział w Zagładzie, udział ten skrywali i nadal ukrywają; autorzy prac naukowych, z którymi zdecydowana większość widzów *Pokłosia* w ogóle się nie zapozna. Tego właśnie najbardziej przestraszyli się zdeklarowani krytycy filmu Pasikowskiego i wytoczyli przeciwko niemu cały arsenał rozmaitych zarzutów.

Paradoksalnie jednak swoją reakcją właściwie wzmocnili wiarygodność *Pokłosia* i nieświadomie stali się jego bohaterami spoza ekranu. Występując przeciwko Władysławowi Pasikowskiemu i Maciejowi Stuhrowi, de facto wystąpili przeciwko Józefowi Kalinie, dopełniając scenariusz filmu i go znacząco legitymizując. Uwrażliwieni na to, kto, co i jak o Polakach mówi, obrońcy ich dobrego imienia oraz samopoczucia stanęli na straży określonego kształtu polskiego dyskursu o Zagładzie. Ze Sprawiedliwymi, żydokomuną, niemiecką inspiracją, no i ewentualnie jakimś polskim marginesem. Przeciwko nadawaniu przesadnego znaczenia „minipogromom”, o których pisał Piotr Semka (Semka, 2012b, s. 19) i „redukcji Polski do grupy 40 kryminalistów, w której celował wcześniej Jan Tomasz Gross i niektóre gazety”, o czym wspominał Jarosław Kaczyński (Kaczyński, b.d.). Na straży publicznych tajemnic, w imię obrony określonego kształtu polskiej tożsamości dołączyli do tych, którzy patrząc na ukrzyżowanego na drzwiach stodoły Józka Kalinę, bynajmniej nie widzieli w nim Chrystusa, ale Judasza<sup>17</sup>.

Trudno się zatem dziwić, że kiedy ze stołecznego Ratusza do nauczycieli szkół ponadgimnazjalnych dotarło zaproszenie, aby wzięli udział z młodzieżą w pokazach filmu Pasikowskiego i ewentualnie potraktowali *Pokłosie* jako punkt odniesienia do dyskusji na lekcji – na prawicowych portalach zawrzało. „Rodzice! Nie zgadzajcie się, by Wasze dzieci, na rozkaz władzy, zmuszono do oglądania «Pokłosia»” – apelował na portalu „wPolityce” Jacek Karnowski. „Zmuszanie uczniów, by oglądali dzieło jawnie propagandowe i tak wyraźnie sprzeczne zarówno z prawdą historyczną, jak i dbałością o patriotyczne wychowanie młodzieży, jest praktyką stosowaną dotąd wyłącznie przez władze totalitarne” – dowodził (Karnowski, 2012). Dopóki jednak stołeczne biuro edukacji w ramach programu „Film i edukacja” zapraszało nauczycieli na filmy takie, jak *Żelazna dama*, *W ciemności*, *Śladami Marii Skłodowskiej-Curie*, *Bitwa pod Wiedniem*, ale i *Róża* – panowała demokracja. Podsuwana przez Ratusz lista filmowych lektur i powiązane z nimi scenariusze lekcji do realizacji przez chętnych nauczycieli nikogo nie raziły. Najwyraźniej reprodukowały polskość w jej pożądanym kształcie.

### **Tabu, które jest, choć go nie ma**

Debata wokół filmu Pasikowskiego w żaden sposób nie przeobraziła powtarzanego od lat scenariusza przebiegu polskich sporów o udział Polaków w zagładzie Żydów. Nie zaburzyła dawno już rozdysponowanego podziału ról i mechanizmów rządzących jej kształtem. Jednocześnie przyglądając się dyskusji wokół tego wyjątkowego w polskiej kinematografii filmu moralnego niepokoju, można zaobserwować, na czym w praktyce polega *backlash* po Jedwabnem. Jak wygląda ta niby odmieniona Grossej Polska, a w każdym razie jej donośnie zaznaczająca swoją obecność reprezentacja. Można przeprowadzić taką obserwację, choćby wsłuchując się w głosy mówiące o tym, że „mroczna legenda o samodzielnym mordzie na Żydach jest kwestią dyskusyjną” (Semka, 2012b, s. 19); że

<sup>17</sup> „Powiesił się”, „Jak Judasz” – oto słowa, które w filmie Pasikowskiego padają ze strony tłumy zgromadzonego wokół ukrzyżowanego na drzwiach stodoły Józka.

film Pasikowskiego to „filmowa powtórka z lektur Grossa, a więc autora książek o – często domniemyanych – haniebnych zachowaniach Polaków wobec Żydów w okresie okupacji niemieckiej i tuż po niej” (Semka, 2012a, s. 2); że w filmie Pasikowskiego nie chodzi o przeprowadzenie rachunku sumienia, „ale wychłostanie narodowej pamięci, jej poniżenie i przemianę” (Lisicki, 2012, s. 3); że ten film to „gniot”, który „przynosi więcej szkody niż pożytku” (Cieślik, 2012, s. 12); że stanowi „coś pomiędzy serialem Ranczo a gotyckim kryminałem” (Pospieszalski, 2012), „skrzyżowanie Wilkowyj z Twin Peaks” (Semka, 2012b, s. 20), a jego miejsce akcji to nie Polska 2000 roku, tylko „jakieś groteskowe skrzyżowanie Bangladeszu z sowieckim kołchozem w latach 30. ubiegłego wieku” (Zychowicz, 2012a, s. 3). Albo przeczytać o tym, „jak śmiałem się na *Pokłosiu*”, do czego w tytule swojego artykułu z dumą przyznawał się Dominik Zdort, traktując to wyznanie niczym ideowe credo (Zdort, 2012, s. 2).

Nie są to bynajmniej cytaty z podziemnych fanzinów, tylko z głównego nurtu publicznej debaty. Twórcy *Poklosia* usłyszeli z różnych stron i wyrażone przy użyciu mniej lub bardziej parlamentarnego języka „wszystko to, co najpierw słyszeli Żydzi i Żydówki, a potem badaczki i badacze opisujący współudział Polaków w Zagładzie. Że nie są Polakami, że żydowskie pacholki, że szkalują dobre imię Polski, że won, że wypierdalać” (Zawadzka, 2012a).

W powyższym kontekście doprawdy zdumiewa dobre samopoczucie Pawła Machcewicza, który krytykując *Złote żniwa* przekonywał, iż „w tej chwili nie ma już żadnych tabu, w badaniach naukowych i debacie publicznej poruszane są bez żadnych ograniczeń najbardziej drastyczne i najciemniejsze karty polskiej historii” (Machcewicz, 2011, ss. 16–18). Najwyraźniej są, mają swoich strażników i wystarczy je tylko naruszyć, by przekonać się o ich istnieniu. Nie obejmują one jednak tematu polskich Sprawiedliwych i Polaków, którzy ponieśli śmierć, ratując Żydów, o czym przekonywał Maciej Pawlicki. W toku dyskusji wywołanej *Pokłosiem* rekomendował swój film *Historia Kowalskich*, który 3 grudnia 2012 roku w godzinach wieczornych pokazano w TVP1. „Pierwszy polski film – odnotowywał Pawlicki – o Polakach zamordowanych za ratowanie swych sąsiadów, polskich Żydów”. „Historii Kowalskich – kończył – wydarzyło się w Polsce kilkaset. Nikt o nich nie wie” (Pawlicki, 2012, ss. 71–73). Pawlicki najwyraźniej zbagatelizował Program INDEX. Przede wszystkim jednak, jeśli już szukać „tematu zakazanego” w sugerowanej przez niego problematyce, to raczej w dociekaniu okoliczności, w jakich Polacy ukrywający Żydów zostali zadenuncjowani i ostatecznie zamordowani.

Po roku 1989 żaden z dotychczasowych polskich filmów fabularnych odnoszących się do Zagłady poza *Pokłosiem* nie wywołał szerszej publicznej dyskusji. Nie stał się zaczynem zbiorowej refleksji nad trudną przeszłością, nakazując przejrzeć się społeczeństwu polskiemu w świetle faktów dotychczas nieznanych lub niepoznanych, a reprezentowanych na ekranie. Kontrowersje wzbudził wprawdzie *Korczak* w reżyserii Andrzeja Wajdy, ale głównie we Francji, i to przede wszystkim z racji swojego „kiczu magicznego końca” (Krzemińska, 2010, s. 69). Reżysera już zresztą wcześniej oskarżano o postępowanie się

antysemickimi stereotypami/kliszami przy okazji dyskusji nad *Ziemią obiecaną*. W dobre samopoczucie polskiej wspólnoty nie uderzył także i nie wywołał debaty kolejny film Andrzeja Wajdy *Wielki Tydzień*. W trakcie 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” (Wajda, 1995, s. 14). Owszem, w filmie pojawiły się postaci szmalcowników, polskiego faszyzującego sympatyka Hitlera, a jedna z bohaterek grana przez Bożenę Dykiel, prosta i prymitywna Piotrowska, postępuje się jawnie antysemicką retoryką. Postawy te jednak dobrze zbilansowały „dobro” i ofiarność inteligentnej rodziny Maleckich. Dyskusji nie wywołały również inne polskie filmy fabularne, w których także zło zawsze bilansuje dobro.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego żaden z wcześniejszych filmów fabularnych odnoszących się do Zagłady i w jakikolwiek sposób mówiący o stosunku do niej Polaków nie wywołał publicznej debaty, jest zatem stosunkowo prosta. Kinematografia polska jest w tej dziedzinie zachowawcza, schematyczna i wtórna. Twórcy nie wykraczają poza wiedzę, która innymi kanałami zdążyła się już jakoś przedostać do zbiorowej świadomości. Serwują ją z powściągliwością i umiarem, by przypadkiem nie narazić się broniącym dobrego imienia Polski strażnikom przeszłości lub nie przekroczyć właściwych polskiej kulturze obszarów tabu, którym sami podlegają. 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. Po roku 1989 nadal pomija wiele istotnych tematów, a wśród nich niezwykle ważny problem stosunku Polaków do Żydów przed wybuchem drugiej wojny światowej. Mówiąc konkretnie, ignoruje temat skali antysemityzmu w jego rodzimym i wieloaspektowym wydaniu. Przemilcza problem zadomowienia antysemityzmu w polskiej kulturze, co powoduje, że trudno jest powiedzieć cokolwiek sensownego na temat postaw społeczeństwa polskiego wobec Zagłady, które mają przecież swoje głębokie uwarunkowania. Nie poruszając tematu przedwojennego antysemityzmu, po prostu nie sposób zrozumieć, skąd wzięła się znamienita dla Polaków „obserwacja uczestnicząca wtajemniczona” wobec Zagłady<sup>18</sup>.

---

18 Postawy społeczeństwa polskiego wobec zagłady Żydów opisywano dotychczas, najczęściej postępując się dość wygodną kategorią – świadka, odnosząc się tym samym do ustaleń historyka Raula Hilberga [zob. Hilberg, 2007; tytuł oryginału: *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945* (1992)]. Słusznie 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? Twierdzą, 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” (Janicka, 2008).

Twórcy polskich filmów jakkolwiek dotyczących tematu Zagłady na ogół unikają trudnych pytań, operują stereotypowym obrazem okupacji i podsuwają raczej gotowe recepty na rozumienie i interpretowanie Holokaustu. W doborze języka narracji oraz formy pozostają co najmniej zachowawczy. Gdyby wziąć pod uwagę takie filmy, jak *Długa noc* Janusza Nasfetera, *Przy torze kolejowym* Andrzeja Brzozowskiego, *Ambulans* Janusza Morgensterna, czy *Szpital przemienienia* Edwarda Żebrowskiego, to okazuje się, że przed rokiem 1989 polscy filmowcy byli nie tylko bardziej odważni i gotowi iść pod prąd bieżącej polityki historycznej (stąd też ich filmy stawały się „półkownikami”), ale także skłonni w zdecydowany sposób przekraczać granice konwencji. Natomiast polskie filmy od hollywoodzkich obrazów *holocaust story* odróżnia fakt, iż prawie nigdy nie kończą się *happy endem*. Poniekąd kończy się nim film Agnieszki Holland *W ciemności* i może między innymi to właśnie (pominąwszy hołd Sprawiedliwym) zdecydowało, że zgromadził on przed ekranami kin tak liczną publiczność. Wciąż cieszy się dużą popularnością i w dyskusji o *Pokłosiu* częstokroć przywoływany był jako obraz wyważony, uczciwy i słuszny. Jako swoiste antidotum na Pasikowskiego niczym Chodakiewicz na Grossa.

Jednakże podstawowym zarzutem, który można postawić polskiej kinematografii, jest 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, „filmowiec-historyk – jak słusznie zauważa Marc Ferro – może zwrócić społeczeństwu historię, której pozbawił je porządek instytucjonalny” (Ferro, 2011, s. 24). Twórcy polskich filmów fabularnych zdają się dalecy od przyjęcia takiej strategii. Zdecydowanie bliższa jest ona autorom filmów dokumentalnych – Agnieszce Arnold, ale z pewnością nie Andrzejowi Wajdzie. I oto wreszcie pojawiło się *Pokłosie* Pasikowskiego, którego niemal wszystkie powyższe zarzuty na szczęście nie dotyczą. Wywołana premierą filmu dyskusja pokazała natomiast między innymi, na czym polega siła, a przede wszystkim przewaga kulturowej tabuizacji nad instytucjonalną cenzurą.

## Bibliografia:

- Bartoszewski, W.** (2011). Żyd i człowiek. Z Władysławem Bartoszewskim rozmawia Zbigniew Nosowski. *Więź*, (7), 5–14.
- Bikont, A.** (2004). *My z Jedwabnego*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bilewicz, M.** (2011). Efekt wrażliwości. Rabunek i ludobójstwo. *Znak*, (670).
- Cieślik, M.** (2012, listopad 21). Przykrywanie „Pokłosia”. *Rzeczpospolita*.
- Dabert, D.** (2008). Rekonstrukcje i destrukcje historii w polskim kinie po 1989 roku. W B. Bakula & M. Talarczyk-Gubała (Red.), *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*. Poznań: Wydawnictwo WIS.
- Ferro, M.** (2011). *Kino i historia*. (T. Falkowski, Tłum.). Warszawa: PWN.
- Fink, I.** (2009). *Wiosna 1941*. Warszawa: W.A.B.
- Forecki, P.** (2010). *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Grabowski, J.** (2011). Prawda leży w mogiłach. *Więź*, (8-9), 103–106.
- Gross, J. T.** (2000). *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny: Pogranicze.
- Haltorf, M.** (2012). *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Hilberg, R.** (2007). *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933-1945*. Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą Żydów & Cyklady.
- Insdorf, A.** (1983). *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. New York: Random House INC.
- Janicka, E.** (2008). Mord rytualny z aryjskiego paragrafu. O książce Jana Tomasza Grossa „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści”. *Kultura i Społeczeństwo*, (2), 229–252.
- Jedwabne. Spór historyków wokół książki Jana T. Grossa „Sąsiedzi”*. (2012). Warszawa: Fronda.
- Kaczyński, J.** (b.d.). Kaczyński o „Pokłosiu”: Nie można redukować Polski do grupy 40 kryminalistów. To tendencje antypolskie. *na:temat*. Pobrano z <http://natemat.pl/39377,kaczynski-o-poklosiu-nie-mozna-redukowac-polski-do-grupy-40-kryminalistow-to-tendencje-antypolskie>
- Karnowski, J.** (2012). Apelujemy do rodziców: protestujcie! Nie zgadzajcie się, by Wasze dzieci, na rozkaz władzy, zmuszano do oglądania „Pokłosia”. *wPolityce.pl*. Pobrano z <http://wpolityce.pl/artykuly/40968-apelujemy-do-rodzicow-protestujcie-nie-zgadzajcie-sie-by-wasze-dzieci-na-rozkaz-wladzy-zmuszano-do-ogladania-poklosia>
- Krasnodębski, Z.** (2012). Krasnodębski: wciąż wierzę w zdrowy rozsądek Polaków (wywiad). *fronda.pl*. Pobrano z <http://www.frondda.pl/a/krasnodebski-wciaz-wierze-w-zdrowy-rozsadek-polakow,23854.html>
- Krzemińska, K.** (2010). Kicz w kinie holokaustowym. *Zagłada Żydów*, (6).
- Leder, A.** (2013, marzec 15). „Pokłosie”, czyli uśpiony hegemon. *Krytyka Polityczna. Dziennik Opinii*. Pobrano z <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20130315/leder-poklosie-czyli-uspiony-hegemon>
- Leociak, J.** (2010). *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lisicki, P.** (2012, listopad 26). Obłudni obrońcy „Pokłosia”. *Uważam Rze*.
- Machcewicz, P.** (2011, luty 13). Historia zaangażowana. *Gazeta Wyborcza*.
- Majmurek, J.** (2012, styczeń 7). Poważna dyskusja z historią. *Krytyka Polityczna. Dziennik Opinii*. Pobrano z <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MajmurekPowaznadiskusjajzhistoria/menuid-305.html>
- Mąka-Malatyńska, K.** (2012). *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Ostrowska, J.** (2010). Pianista Romana Polańskiego, czyli holocaust story po polsku. W A. Wiśniewska & P. Marecki (Red.), *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Pasikowski, W.** (2012, listopad 19). Nie będę przepraszał za „Pokłosie”. *Gazeta Wyborcza*.
- Pawlak, A.** (2012, grudzień 10). Kaczyński znów atakuje Niemców. *Gazeta Wyborcza*.
- Pawlicki, M.** (2012, grudzień 3). Zakazana historia? *Uważam Rze*.
- Pospieszalski, J.** (2012, grudzień 10). Pospieszalski o paszkwilu „Pokłosie”. *niezależna.pl*.  
Pobrano z <http://niezalezna.pl/34684-pospieszalski-o-paszkwilu-poklosie>
- Preizner, J.** (2012). *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie*. Kraków, Budapeszt: Austeria.
- (rys).** (2012, listopad 23). W Ostrołęce „Pokłosia” nie chcieli. *Gazeta Wyborcza*.
- Sasnal, A., & Sasnal, W.** (2011, sierpień 15). Przeciw kinu ze szkolnej ławki. Z Anną Sasnal i Wilhelmem Sasnałem rozmawia Jakub Majmurek. *Krytyka Polityczna. Dziennik Opinii*. Pobrano z <http://www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/SasnalSasnalPrzeciwkinuzeszkolnejlawki/menuid-77.html>
- Semka, P.** (2012a, listopad 22). „Pokłosia” nie wolno krytykować? *Rzeczpospolita*.
- Semka, P.** (2012b, grudzień 19). Kolejna przekroczona granica. *Uważam Rze*.
- Skibińska, A.** (2010). Film polski o Zagładzie. Filmografia w układzie chronologicznym. *Kwartalnik Historii Żydów*, (1 (233)), 76–85.
- Sobolewski, T.** (2012, listopad 20). Jazda na „Pokłosie”. *Gazeta Wyborcza*.
- Stanisławska, J.** (2012). „Pokłosie” – dr Krzysztof Persak i Piotr Zychowicz o filmie. *Wiadomości wp.pl*.  
Pobrano z <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1027139,title,Poklosie-dr-Krzysztof-Persak-i-Piotr-Zychowicz-o-filmie,wid,15085803,wiadomosc.html?ticaid=111ce0>
- Strzembosz, T.** (2001, styczeń 27). Przemilczana kolaboracja. *Rzeczpospolita*.
- Śpiewak, P.** (2012). *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*. Warszawa: Wydawnictwo Czerwone i Czarne.
- Varga, K.** (2012, listopad 29). Wolność dla Pasikowskiego, czyli propolskość „Pokłosia”. *Gazeta Wyborcza*.
- Wajda, A.** (1995, czerwiec 10). Z naszej strony muru. Andrzej Wajda w rozmowie z Adamem Michnikiem i Tadeuszem Sobolewskim. *Gazeta Wyborcza*.
- Wilczyk, W.** (2009). *Niewinne oko nie istnieje*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Wnuki „żydokomuny”. Dyskusja młodych polskich Żydów. (2000). *Jidete. Żydowskie pismo otwarte*, (wiosna).
- Zawadzka, A.** (2012a). Pasikowski, chce mi się z tobą gadać. *lewica.pl*. Pobrano z <http://lewica.pl/blog/zawadzka/27268>
- Zawadzka, A.** (2012b). Wojna polsko-polska na terenie Izraela. *Studia Litteraria et Historica*, 1. Pobrano z <http://www.slh.edu.pl/content/wojna-polsko-polska-na-terenie-izraela>
- Zdort, D.** (2012, listopad 16). O tym, jak śmiałem się na „Pokłosiu”. *Rzeczpospolita*.
- Zwierzchowski, P.** (2010). Zagłada Żydów i martyrologia Polaków. „Wniebowstąpienie” Jana Rybkowskiego. W Joanna Preizner (Red.), *Gefilte Film III. Wątki żydowskie w kinie* (ss. 169–207). Kraków, Budapeszt: Austeria.
- Zychowicz, P.** (2012a, listopad 19). Gross trafia pod strzechy. *Rzeczpospolita*.
- Zychowicz, P.** (2012b, listopad 19). Polacy, Żydzi, kolaboracja, Holokaust. *Uważam Rze*.
- Żaryn, J.** (2011). Z daleka od Grossa. *Więź*, (7), 63–65.
- Żebrowski, L.** (2012, listopad 21). „Pokłosie”? Nie, dziękuję. *Nasz Dziennik*.
- Żukowski, T.** (2012a). Fantazmat „Sprawiedliwych”. O filmie „W ciemności” Agnieszki Holland. *Studia Litteraria et Historica*, 1. Pobrano z <http://www.slh.edu.pl/content/fantazmat-„sprawiedliwych”>
- Żukowski, T.** (2012b, październik 8). Sprawiedliwi – sposób dyskryminacji Żydów. *Przekrój*.

## 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)  
*Sekret*, reż. **Przemysław Wojcieszek** (2012)  
*Pokłosie*, reż. **Władysław Pasikowski** (2012)  
*Obława*, reż. **Marcin Krzyształowicz** (2012)

---

### **Aftermath, after-Gross and the fans of Polishness**

**Abstract:** *Aftermath* was released in the late 2012. Its director, Władysław Pasikowski, had previously been famous for his violent action films with strong male protagonists. He has also written some of the most sexist dialogues in the history of Polish cinema, as well as a number of lines, often obscene, which have become catchphrases and slogans present every day in the pop culture.

His latest film, however, tackles a completely different issue – this thriller-cum-western tells a story that is decidedly contemporary, but nevertheless inspired by the events that took place in Jedwabne (described by Jan Tomasz Gross in his book *Neighbors*). *Aftermath* does not attempt to provide a reconstruction of the events that took place “on the margins of the Holocaust” (including Jedwabne). However, it clearly hints at the issue of the Polish contribution to the extermination of Jews and the impact of the conspiracy of silence having been broken.

The film gave rise to a heated debate, which rippled through the Polish media for as long as two months after its release. This article is an attempt to analyse and interpret the words and ideas that appeared in the debate.

**Keywords:** Holocaust, margins of the Holocaust, film, discourse, anti-Semitism, nationalism, right-wing politicians, taboo, public history

---