

# ROK 1966. PRL NA ZAKRĘCIE

Pod redakcją

Katarzyny Chmielewskiej  
Grzegorza Wołowca  
i Tomasza Żukowskiego

**IBL** INSTYTUT BADAŃ  
LITERACKICH PAN  
WYDAWNICTWO  
WARSZAWA 2014

<http://rcin.org.pl>

Aránzazu Calderón Puerta, Tomasz Żukowski

**NARRACJA NARODOWO-KOMBATANCKA  
VERSUS WĄTEK ŻYDOWSKI  
W KINIE POLSKIM LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH**

*Im dobitnej dany naród twierdził,  
że jest zjednoczony i niepodzielny,  
tym większe problemy rodziła jego  
wewnętrzna heterogeniczność.*

E. Hobsbawm, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku*

W artykule *La nación contra sí misma: nacionalismos españoles durante la Guerra Civil* (Naród przeciw samemu sobie: nacjonalizmy hiszpańskie w czasie wojny domowej) Xosé Manoel Núñez Seixas opisuje związek między opowieściami o wojnie a wyobrażeniami narodu. Stworzona przezeń charakterystyka wydaje się przydatna także do zrozumienia polskich narracji z lat sześćdziesiątych. Tematyka wojenna odgrywa w jego ujęciu ważną rolę w wytwarzaniu obrazu wspólnoty.

Stwierdzenie, że narody europejskie ukształtowały się dzięki obowiązkiowi szkolnemu i powszechnej służbie wojskowej, należy dziś do truizmów. A jednak wojna, a raczej opowieść o niej, pozostaje czynnikiem lekceważonym w opisach rozwoju narodowych tożsamości. Konflikt – pisze Núñez Seixas – „przyczynia się do powstawania kultu narodu uzbrojonego, (...) zmniejszenia niezgodności i konsolidowania silnych więzi wspólnotowych (...) przypieczetowanych dodatkowo przez wartości ubrane w emocje i sakralność”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> X. M. Núñez Seixas, *La nación contra sí misma: nacionalismos españoles durante la Guerra Civil (1936–1939)*, w: *Nacionalismo español. Esencias, memoria e instituciones*, pod red. C. Taibo, Madrid 2007, s. 75–77 (tłum. E. Marczak, maszynopis, s. 75). Núñez opisuje logikę narracji o wojnie oraz proces organizowania się wokół tych narracji zbiorowych emocji. Krystalizowanie się narracji może nastąpić w trakcie konfliktu, może jednak trwać przez dziesięciolecia, stając się – tak jak w przypadku Polski – polem gry o ważne społecznie stawki symboliczne.

Naród uzbrojony to naród działający. W walce łączą go wspólne cele, które kolektywnie realizuje. Wynikają one z wyobrażeń o historii, której podmiotem jest naród jako całość. Rozdzierające go różnice i podziały znikają zarówno w wyobrażeniu grupy jako organicznej całości, jak i w samym obrazie walki jako wysiłku całej wspólnoty. Dodatkowej mocy nadaje tego rodzaju narracji jej charakter heroiczny. Bohaterstwo legitymizuje wyobrażone cele, ich historyczne uzasadnienia, a także – co nie mniej ważne – uwzniośla grupę i jej poszczególnych członków, o ile tylko spełniają stawiane przez kolektyw wymagania.

Núñez Seixas pisze w tym kontekście o „wywyższeniu rozlewu krwi i wspólnego poświęcenia na froncie i na jego tyłach jako o epitomie [a więc streszczeniu lub podsumowaniu, które przedstawia najważniejsze aspekty obszernej całości – A.C.P., T.Ż.] solidarności narodowej”, a także o „idealizacji wspólnego cierpienia i przeznaczenia, które dzielą walczący i naród jako całość”<sup>2</sup>.

Nie mniej ważna jest

sublimacja poczucia *braterstwa* w grupie mężczyzn, którzy dzielą doświadczenie walki, (...) i wzajemnej zależności, radości na tyłach oraz sytuacji silnego stresu przeżywanego w poczuciu wyjątkowości. (...) Owa *prymarna* grupa walczących jest postrzegana zarówno przez swoich członków, jak i propagandę wojenną jako ucieleśnienie najlepszych cnót narodowych, oczyszczonych przez trudy i ascetyzm walki oraz będących, wraz z innymi obrazami, jak choćby obraz kobiety – cierpiącej patriotki, gwarantem odnowy moralnej narodu-organizmu.<sup>3</sup>

Z wywyższenia rozlewu krwi oraz sublimacji braterstwa broni wynika trzecia cecha wojennych narracji: kult bohaterów. Jak pisze Núñez Seixas, ich

krwem odnawia poczucie suwerenności narodu, wprowadzając, paradoksalnie, element ciągłości w chronologię narracji o grupie. Jedni umierają, aby drudzy mogli zająć ich miejsce i tkać dalej los narodu przez wyniesienie figury matki (ojczyzny), która opłakuje synów, ale jednocześnie jest gwarantem płodzenia kolejnych synów ojczyzny w przyszłości.<sup>4</sup>

Wszystko to sprawia, że narracje wojenne prowadzą do „impregacji życia społecznego przez nadanie sensu wielu wymiarom przeżywanego

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 76.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże.

doświadczenia”<sup>5</sup>. Mają też moc „przeformułowywania niektórych wątków ideologicznych, kulturowych lub symbolicznych”<sup>6</sup>. Polskie filmy wojenne z lat sześćdziesiątych są świadectwem tego rodzaju procesów. Towarzyszy im jednak także proces trzeci, będący niejako cieniem pozostałych: przekształcanie nacjonalizmów obywatelskich w nacjonalizmy etnokulturowe.

### **Rewolucja, wojna i mit narodu**

W latach sześćdziesiątych wojna zaczyna zajmować w polskim kinie coraz więcej miejsca. Powstają monumentalne obrazy takie jak *Kierunek Berlin*, ale także filmy przygodowe, na przykład *Prawo i pięść* lub *Cztery pancerni i pies*, czy komedie – *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*. Wojna musiała narzucać się twórcom jako temat, dotyczyła przecież niedalekiej przeszłości – na początku dekady od jej zakończenia nie minęło jeszcze dwadzieścia lat – i silnych kolektywnych doświadczeń. Powrót do tematyki wojennej był jednak także jednym z symptomów politycznej i kulturowej zmiany zachodzącej w popaździernikowej Polsce.

W latach pięćdziesiątych PZPR odchodzi od narodowej retoryki. Akcentuje raczej tradycje internacjonalistyczne, mit rewolucji październikowej i przyjaźń ze Związkiem Radzieckim. Wraz z powrotem Gomułki coraz częściej pojawiają się wątki nacjonalistyczne, aż do kulminacji pod koniec dekady. Preferencje pierwszego sekretarza znalazły odbicie w wytycznych KC dla kinematografii: „Należy czerpać tematykę z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza oraz partyzanta z okresu narodzin władzy ludowej i walki o wydzwignięcie Polski z ruin i zniszczeń wojennych, o zespolenie Ziemi Zachodnich z macierzą”<sup>7</sup>.

Dla Marcina Zaremby zmiana ta dotyczy jedynie procesów wewnątrz partii<sup>8</sup>. Jeśli przyjąć perspektywę zaproponowaną przez Grzegorza

---

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 77.

<sup>7</sup> *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie Kinematografii*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, pod red. T. Miczki i A. Madej, Katowice 1994, s. 30.

<sup>8</sup> Zob. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.

Wołowca<sup>9</sup>, w której lata sześćdziesiąte są okresem krystalizowania się nowego społeczeństwa i swoistym „thermidorem” po rewolucji pierwszego dziesięciolecia PRL, zwrot w kierunku narodu i jego historii nabiera innego znaczenia.

Narracje wojenne są częścią procesu tworzenia nowego obrazu wspólnoty społecznej. Staje się ona narodem, ale narodem nowym, innym niż ten sprzed 1939 roku. Decydenci z branży filmowej podkreślają polityczne zmiany, które dokonały się po wojnie. Obrazy wojenne odpowiadają jednak także na realną potrzebę społeczną. Pomagają określać nową tożsamość tych, którzy w wyniku powojennych przemian z marginesu przenieśli się do głównego nurtu polskiego życia społecznego.

Obrazy narodu uzbrojonego oraz kolektywnego czynu są osią kształtującego się nowego wyobrażenia wspólnoty. Większość produkcji z lat sześćdziesiątych opowiada o końcu wojny, latach 1944–1945. Walki toczą się na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych lub na zachód od Odry, na terytorium wroga. Niektóre z obrazów sięgają do lat tużpowojennych, do okresu „utrwalania władzy ludowej” na terenach nowo włączonych do państwa polskiego. Nawet jeśli twórcy zwracają się ku innym epizodom, wybierają momenty, kiedy żołnierze polscy nie ustępują Niemcom i zwyciężają.

Wybór ten nie jest przypadkowy. Walczący kolektyw jest niezmiennie zwycięski i zdobywcy. Klęski, których doświadczyło polskie społeczeństwo w latach drugiej wojny światowej, ustępują miejsca chwale polskiego oręża. Wola walki, heroizm, męska solidarność żołnierzy legitymują zdobycze nowego państwa, ale także awans jego obywateli zyskujących nowy status w porównaniu z przedwojennym punktem wyjścia. Scenom stawiania przez ludowych bohaterów – żołnierzy mówiących niejednokrotnie chłopską gwarą – słupów granicznych na Odrze towarzyszą ujęcia, w których ci sami chłopcy wybierają dla siebie ziemię i gospodarstwa na zajmowanych poniemieckich terenach, jak szeregowy Ostrejko w filmie *Kierunek Berlin* Jerzego Passendorfera czy bracia Szawelło z *Czterech pancernych*.

Wątek awansu zostaje tym samym wpisany w historię walki, a więc w historię narodu. Liczne obrazy ukazujące powojenną rzeczywistość

---

<sup>9</sup> Perspektywa zaproponowana w wypowiedzi na panelu dyskusyjnym „Kościół, Gomułka, Moczar. Języki polityczne lat 60.”, zorganizowanym przez OSKiLK IBL PAN (28 maja 2014, Pałac Staszica, Warszawa). Odsłuch spotkania na stronie [www.institutbadanliterackich.pl](http://www.institutbadanliterackich.pl).

„Ziem Odzyskanych”, terenów objętych jeszcze anarchią, bez ustabilizowanych struktur władzy, są z reguły opowieściami o żołnierzach organizujących nowy ład. Tworzenie nowego społeczeństwa na dziewiczym terenie, gdzie nie obowiązują żadne zastane hierarchie, jest obrazem rewolucji, tyle że wpisany w nowe ramy. Zmiana nie wynika już z antagonizmów, które należy rewolucyjnie rozwiązać. W obrazie zajmowania opustoszałych miasteczek dawne struktury społeczne pozostają z założenia nieobecne. Ulegają zapomnieniu razem z przedwojennym statusem zajmujących je ludzi oraz konfliktami, w których uczestniczyli. Osadnicy – na poły bez historii, jednakowo obcy w nowym miejscu, a więc abstrakcyjnie równi – są wolni od wspomnienia niedawnej nędzy. Tak skonstruowany mit nowego początku pozwala skupić się na awansie i pominąć potencjalnie wstydlive szczegóły niedawnej przeszłości.

Jednocześnie awans wpisany zostaje w dzieje narodu i realizację jego historycznych interesów. „Obudowa Polski w piastowskich, etnicznych granicach” – żeby posłużyć się frazeologią Gomułki – idzie w parze ze zmianą społeczną. Chłopsy lub proletariacy bohaterowie – żołnierze – spełniają dziejową misję i doprowadzają do zwycięskiego zakończenia kilkusetletnich zmagania z niemieckim najeźdźcą. Wpisują się tym samym w historyczny kontekst sięgający pierwszych Piastów. Stają się narodem *par excellence*, uosabiają jego najżywotniejsze siły, historyczną mądrość, odwagę i zdecydowanie w walce o prawa zbiorowości. Dlatego mogą cieszyć się z owoców zwycięstwa i przejąć kapitał symboliczny związany z narodowymi mitami.

### Ojciec Polak w nowym wcieleniu

Heroiczna walka i poświęcenie wyższej wartości, jaką jest naród, powtarzają się bodaj we wszystkich filmach wojennych z lat sześćdziesiątych. Ból i cierpienie są ceną przynależności i znajdują się w centrum narracji. Ma ona przy tym charakter religijny i sakralny. Lojalność wobec narodu jest aktem wiary, pozostaje czymś, co bohaterowie przede wszystkim odczuwają, a czego nie sposób zrozumieć ani wyjaśnić. Poczucie wspólnoty i gotowość do ofiary zagłuszają nawet instynkt samozachowawczy i są silniejsze od wszelkich racjonalnych kalkulacji własnego interesu.

Zsakralizowane akty poświęcenia stają się treścią kolektywnej pamięci. Figura ta wytwarza „imperatyw pamięci”, obowiązek pamiętania o heroizmie narodu. Z tego rodzaju rytuałów pamięci

wyłania się jedyna narracja, nieprzemakalna w swojej wewnętrznej logice, którą obywatel ma domniemany moralny obowiązek znać i przekazać następnym pokoleniom w takiej samej formie, w jakiej ją otrzymał. Taki mechanizm przekazu jest (...) skuteczny w niedopuszczeniu do jakiegokolwiek zmiany znaczeń albo pamięci, która mogłaby zaburzyć to, co podstawowe: niezmienną treść i trwanie narracji i rytuałów jej wyrażania, których zadaniem jest scalanie i wypełnianie obowiązku pamiętania. Z tego imperatywu moralnego wypływa także skłonność do postrzegania cierpienia i bólu jednostki jako podstawowego składnika bogactwa pamięci, swoistego kapitału. Reasumując, ból staje się drogowskazem, scenariuszem dziedzictwa, które ma zostać przekazane przez pamięć.<sup>10</sup>

Kino wojenne lat sześćdziesiątych reprodukuje ten mechanizm, choć jednocześnie wprowadza pewną modyfikację w treści przekazywanego dziedzictwa: ucieleśnieniem narodu staje się bohater z nizin społecznych.

Emblematem tego przechwycenia jest etiuda *Na drodze* z filmu *Świadectwo urodzenia* w reżyserii Stanisława Różewicza (1961). W chaosie września 1939 roku zagubiony dziesięcioletni chłopiec spotyka Józefa (Wojciech Siemion), żołnierza, z pochodzenia chłopca, który z taborową furmanką pełną pułkowych dokumentów poszukuje oddziału. Józef staje się dla małego opiekunem i autorytetem. Jednocześnie jako żołnierz czuje się w oczach chłopca odpowiedzialny za klęskę, której są świadkami. Po drodze widzą porzucony bez walki sprzęt wojenny. Mały pyta: „To nasze wojsko zostawiło?”. Józef zawstydzony spuszcza głowę. Później – bezsilni – widzą z daleka, jak Niemcy palą wieś i rozstrzelują mieszkańców. W ostatniej scenie Józef każe małemu uciekać i w pojedynkę atakuje kolumnę pancerną. Popelnia samobójstwo, które nie przyczynia się do zwycięstwa, a jego bezpośrednią konsekwencją jest porzucenie dziecka, za które wziął odpowiedzialność.

W hierarchii powinności ważniejsza jest jednak odpowiedzialność za obraz ojców, tych, od których pochodzi słowo „ojczyzna”. Józef chce dowieść, że klęska nie wynika z tchórzostwa ani nieudolności. Że zrobiono wszystko, co było możliwe, a utratę Polski okupiono życiem.

---

<sup>10</sup> R. Vinyes, *Le processus de construction d'une mémoire publique par l'état espagnol. Politiques et conflits, impunités et éthiques (1975-2008)*, w: *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire, revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, „Éditions Kimé” 2013, nr 115, s. 39 (tłum. E. Marczak, maszynopis).

Tym samym bierze na siebie to, czemu nie podolali dowódcy polskiej armii, którzy opuścili żołnierzy i uciekli zagranicę, a szerzej – czego nie zrobiła klasa polityczna sprawująca rządy w II RP.

Różewicz przedstawia symbol „ojca” i związanych z nim wartości jako kulturowy paradygmat tożsamości, jako model włączenia do grupy-narodu lub wykluczenia z niej. Ofiara nie jest motywowana solidarnością z innymi ani próbą osiągnięcia celów militarnych, ale ideami, takimi jak „odwaga” czy „honor”. Liczy się obraz ojca w oczach małego chłopca, etykieta „bohatera” lub „tchórze”, która kładzie się cieniem na samoocenie małego i wizerunku całej grupy-narodu.

Józef – bohater z ludu – staje się tym samym uosobieniem narodu i związanych z nim wartości, choć pozostawał na marginesie przedwojennego życia. Przekaz taki w latach sześćdziesiątych legitymizuje tych, którzy wyszli z dołów społecznych i wymienili przedwojenne elity. Legitymizacja dokonuje się jednak poza idiomem rewolucji społecznej charakterystycznym dla lat pięćdziesiątych. Jest wpisaniem w zmodyfikowany romantyczny mit narodowy, przechwycony przez nową klasę, ale jednocześnie wzmocniony przez nowe użycie. Punktem odniesienia okazuje się jedynie lojalność wobec narodu i jego mitów, co przysłania realne konflikty społeczne i uniemożliwia ich rozpoznanie.

### Zmiana i stare hierarchie

Stawką tej opowieści jest jedność nowej wspólnoty społecznej. Definiuje się ona przede wszystkim wobec zewnętrznego wroga – Niemców. Odniesienie to pozwala wpisać bohaterów w historię narodu: w jego odwieczną walkę z niemiecką agresją, w obronę najważniejszych narodowych interesów, a w związku z tym także narodowych wartości. Zdemonizowany obcy pozwala dzięki prawu kontrastu budować wyidealizowany obraz Polaków, w którym granice narodowe są jednoznaczne z odgraniczeniem dobra od zła.

Podstawową cechą polskiej wspólnoty jest jej heroizm i ofiarność. Ludowy bohater – tak jak w *Na drodze* Stanisława Różewicza – dzięki heroizmowi trafia do centrum narodowej narracji i staje się uosobieniem i depozytariuszem najlepszych cech narodu. Zyskując kapitał symboliczny, pozostaje jednak w tej samej pozycji społecznej. Kapral Wojciech Naróg (Wojciech Siemion) z trylogii Jerzego Passendorfera (*Skapani*



w ogniu, *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni*) cieszy się szacunkiem wśród kolegów, ale w wojskowej hierarchii jego bezpośrednim dowódcą jest porucznik Kaczmarek (Krzysztof Chamiec), reprezentujący inteligencki habitus<sup>11</sup>. Nieodłącznym cieniem traktowanego poważnie kaprala Naroga okazuje się grany także przez Wojciecha Siemiona „Elegant” z *Barw walki*, postać już na poły komediowa. Podobną rolę odgrywa szeregowy Ostrejko (Wacław Kowalski) z filmów *Kierunek Berlin* i *Ostatnie dni* czy Tomek Czereśniak z *Czterech pancernych*, obiekt nieustannych kpin kolegów i reżysera<sup>12</sup>. W *Barwach walki* Passendorfera porucznik „Kołacz” (Tadeusz Schmidt) i podporucznik „Kruk” (Krzysztof Chamiec) – dowódcy oddziału – zachowują się jak inteligenci, choć przywykli do twardych, leśnych i bojowych warunków<sup>13</sup>. Podobny sposób bycia prezentuje towarzysz „Brzoza”, delegat PPR. Żaden z nich nie mówi gwarą ani nie zdradza jakichkolwiek innych oznak plebejskiego pochodzenia czy plebejskiej świadomości.

Włączenie przedwojennej podklasy w naród nie powoduje podważenia tradycyjnych hierarchii. Zostają one raczej potwierdzone. Ludowy bohater zajmuje ważne miejsce we wspólnocie, może nawet uchodzić za uosobienie jej najlepszych cech, ale obraz narodu jest jednocześnie obrazem porządku społecznego, w którym pierwsze skrzypce gra nieodmiennie inteligent. Wyobrażenie emancypacji jako udziału w owocach zwycięstwa nad Niemcami zakłada poprawę losu – przede wszystkim materialnych warunków życia – i uczestnictwo w narodowym micie. Nie znajdziemy w nim jednak właściwie żadnych śladów idei radykalnego przekształcenia społeczeństwa, które pobrzmiewało w hasłach o władzy robotników i chłopów<sup>14</sup>. Co najwyżej propozycję symbolicznej identyfikacji z dawnymi elitami przy jednoczesnym

---

<sup>11</sup> W *Skąpanych w ogniu* rolę dowódcy – kapitana Sowińskiego – powierzono eleganckiemu i ujmującemu Stanisławowi Mikulskiemu. Korzystam z pojęcia habitusu P. Bourdieu. Zob. P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, tłum. K. Wakar, Warszawa 2006, rozdz. 4: *Poznanie przez ciało*.

<sup>12</sup> W *Lotnej* Andrzej Wajda powierzył Wiesławowi Gołasowi epizodyczną rolę pochodzącego z ludu prostego żołnierza, który w czasie odwrotu zajmuje się głównie rabunkiem kur. Kontrast z trójką głównych bohaterów jest uderzający.

<sup>13</sup> Zob. I. Siwiński, „*Barwy walki*” albo tęsknota za legendą, w: *Syndrom konformizmu?*, dz. cyt.

<sup>14</sup> Dla porównania w *Pokoleniu* Andrzeja Wajdy (1955) konflikt z dawnymi elitami jest zasadniczym rysem świata przedstawionego.

wyparciu wiedzy o własnym pochodzeniu przez grupy korzystające z możliwości awansu.

Plebejskie wojsko, w którym inteligencki dowódca jest postacią z tła, to domena komedii. W filmie *Gdzie jest generał?* Tadeusza Chmielewskiego szeregowy Orzeszko (Jerzy Turek), sierżant Panasiuk (Bolesław Płotnicki) czy plutonowy Kaziuk (Wacław Kowalski) – dwaj ostatni mówią z kresowym akcentem – prowokują wybuchy śmiechu, choć reżyser traktuje na serio ich przywiązanie do honoru polskiego żołnierza. Sierżant Panasiuk lojalnie wyrusza na poszukiwania Orzeszki, który odłączył się od oddziału. Fajtłapa Orzeszko zapewnia: „Polacy są najlepszymi żołnierzami na świecie. Polak rodzi się bohaterem i nawet jeśli by nie chciał, to i tak nim zostanie”. I rzeczywiście, udaje mu się unieszkodliwić niemieckiego generała razem z okazałymi siłami wroga. Nie zmienia to faktu, że wszyscy pozostają w niskim rejestrze, budzą sympatię, ale nie mogą zmienić własnej podrzędnej pozycji w oczach widza. W popularnym kinie lat sześćdziesiątych trudno wskazać dowódcę scharakteryzowanego jako człowiek z ludu.

Plebejski bohater wtapia się w większą społeczną całość – bohatera zbiorowego. Filmy wojenne są w tym punkcie zaskakująco bogate i różnorodne. Polska społeczność ma wiele regionalnych odcieni, a reżyserzy korzystają z lokalnego kolorytu. Najlepszym, bo najpopularniejszym przykładem może być serial *Czterej pancerni i pies*. W załodze Rudego mamy sybiraka z Gdańska (Janek), Olgierda Jarosza, potomka polskich zesłańców z XIX wieku, Ślązaka, który zdezerterował z Wehrmachtu i przeszedł linię frontu, Tomka Czereśniaka z mazowieckiej wsi, byłego partyzanta; w tle Lidkę z Warszawy, braci Szawełło z Kresów, felczera Zubryka z Mińska Mazowieckiego. Mimo regionalnego kolorytu wszyscy bohaterowie są scharakteryzowani jako Polacy i niezależnie od lokalnych różnic manifestują swoją polskość i przywiązanie do niej. W panoramie polskiej społeczności próżno szukać mniejszości narodowych. Ukraińcy z Bieszczad to z reguły czarne charaktery<sup>15</sup> i członkowie „band”, Białorusini nie pojawiają się w ogóle, podobnie jak polscy Żydzi<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Za wyjątek można uznać Marię (Zofia Słaboszowska) z *Ogniomistrza Kalenia* Ewy i Czesława Petelskich, która w ostatniej scenie filmu mówi o sobie „tutejsza”, podważając identyfikacje narodowe.

<sup>16</sup> W *Barwach walki* Żydem jest lekarz z oddziału AL (Wojciech Rajewski), o czym uważny widz może dowiedzieć się ze wzmianki o getcie. Żadne inne oznaki

Jedność osiągnięta zostaje przez swoistą czystkę etniczną w obrębie prezentowanego obrazu, dotyczącą mniejszości najbliższych polskiemu społeczeństwu. Internacjonalizm obejmuje tylko dalszych i dalekich sąsiadów. Wśród żołnierzy I Armii Wojska Polskiego łatwiej spotkać Rosjanina czy Gruzina niż polskiego Żyda. W konsekwencji kapitał symboliczny zyskiwany przez ludowego bohatera obejmuje tylko lud polski. Podobnie prawo do owoców zwycięstwa ograniczone zostaje do Polaków, a obraz legitymizujący zmiany społeczne pomija ewentualną emancypację mniejszości czy choćby próbę ograniczenia większościowej dominacji. Zostaje ona raczej wzmocniona razem ze wzmocnieniem narodowego heroicznego mitu.

### Męska przygoda, czyli naród bez kobiet

Obrazy wojenne apelują do emocji widowni, a losy bohaterów nie pozwalają na obojętność. Są to jednak emocje i obrazy szczególnego rodzaju – dotyczą świata mężczyzn. Filmy wojenne z lat sześćdziesiątych przedstawiają męski świat widziany z męskiej perspektywy. Prezentowane w nich wyobrażenie narodu to wyobrażenie wspólnoty mężczyzn. Podobna w strukturze wspólnota mężczyzn jest wpisany w tekst odbiorcą przekazu<sup>17</sup>.

Kobiety obywatelki pozostają właściwie poza kadrem. Wśród postaci kina wojennego lat sześćdziesiątych trudno znaleźć żołnierki walczące z bronią w ręku czy sprawujące funkcje dowódcze. Co ciekawe, w poprzedniej dekadzie obraz taki wydawał się naturalny. Oddział, którego losy poznajemy w *Pokoleniu* Andrzeja Wajdy, organizuje Dorota (Urszula Modrzyńska). To ona wydaje rozkazy Stachowi (Tadeusz Łomnicki), a ich romans nie zmienia w niczym równości ról w walce z wrogiem.

---

nie świadczą jednak o jego odrębności, nie istnieje ona także dla kolegów z oddziału. Żyd może się pojawić w tego rodzaju opowieści pod warunkiem przemilczenia okupacyjnych doświadczeń, szczególnie tych dotyczących relacji z polskim otoczeniem. Zob. par. *Wątek żydowski: zaburzenie legitymizacji*. W *Czterech pancernych* (odcinek 16: *Daleki patrol* i 17: *Klin*) w wyzwolonym obozie koncentracyjnym, gdzie – jak się dowiadujemy – podsypywano drzewa owocowe nawozem z ciał ludzkich, nie pojawiają się Żydzi. Oznaczenia więźniów to przeważnie trójkąty z literą „P”, choć są także przedstawiciele innych europejskich narodów. „Magneto” mówi, że w obozie znalazły się „dziewczyny z powstania”.

<sup>17</sup> Błyskotliwą charakterystykę takiej wspólnoty przynosi tekst A. Zawadzkiej, *Polska walcząca*, w: W. Wilczyk, *Święta wojna (2009–2014)*, Kraków 2014.

W latach sześćdziesiątych w obrazach wojny kobiety prawie się nie pojawiają, a jeżeli już, to jako przedmioty męskiego pożądania, kochanki walczących bohaterów. Walka narodowa zamienia się w walkę o kobiety zagrożone przez wroga – zabijane, porywane i gwałcone. Tak potraktowany został w *Jarzębinie czerwonej* wątek sanitariuszki Wandy (Wiesława Niemyska). Podporucznik Kotarski zakochuje się w niej i natychmiast ją traci. Wanda ginie zabita przez faszystów. Dzięki bronni, którą dostała od Kotarskiego, udaje jej się uniknąć gwałtu. Obrona przed seksualną napaścią wroga to jedyna rola przysługująca kobiecie w heroicznej walce narodu. Ojczyzna – matka i kochanka – potrzebuje męskich obrońców, którzy konsolidują się w jej obronie.

Podział ról między płciami jest tyleż tradycyjny, co niemal bezwyjątkowy. Aktywność – a wraz z nią walka i zwycięstwo, a więc także społeczne uznanie – przypada w udziale mężczyznom. To oni są uosobieniem ludu, któremu bezwiednie zostaje przypisany jedynie rodzaj męski. Także oni budują nowy porządek wedle reguł sprawdzonego w walce męskiego braterstwa. Kobiety nie działają samodzielnie i nie decydują o własnym losie. *De facto* wypadają z kadru i zapadają w społeczny niebyt.

Koniec dekady przynosi film, który podsumowuje wątek kobiecy w kinie wojennym lat sześćdziesiątych. *Rzeczpospolita babska* z 1969 roku (reżyseria: Hieronim Przybył) przywraca zakłócony przez wojnę i „komunizm” porządek genderowych ról. W komedii tej – bo temat wymaga przecież komedii – pojawiają się nieobecne w innych obrazach uzbrojone kobiety, żołnierki Samodzielnego Batalionu Kobiecego im. Emilii Plater. Okazuje się, że samodzielność i model równouprawnienia, który mógłby kojarzyć się z latami pięćdziesiątymi, jest tym, co w istocie najgłębiej im doskwiera. Komediowa fabuła prowadzi do „szczęśliwego” zakończenia – jest nim naturalnie pogodzenie z rolą kobietą i ślub – a więc do wpisania w tradycyjny wzór. Choć na osłode pozostaje fakt, że czasami hierarchia małżeńska stoi w sprzeczności z hierarchią wojskową – żony miewają wyższe stopnie wojskowe od mężów – istotne jest jednak to, że w świetle fabuły kobiety pragną „męskiego podboju” i porzucenia samodzielności. Przemoc seksualna wisi w powietrzu, a grube zaloty, takie jak kradzież ubrań kąpiącym się albo nocne odwiedziny uzbrojonego kapitana Karskiego (Jan Machulski) w sypialni porucznik Gromowicz (Aleksandra Zawieruszancka), pachną

gwałtem. *Rzeczpospolita babska* wydaje się znakiem backlashu, który w latach sześćdziesiątych likwiduje emancypacyjne wyobrażenia dotyczące kobiet z pierwszej powojennej dekady.

### Mit narodowy i rehabilitacja AK

W obrazie narodu giną polityczne podziały. Wbrew pozorom polskie kino wojenne lat sześćdziesiątych pełne jest byłych AK-owców, i to wcale nie w roli zdemonizowanych przeciwników politycznych. Są oni elementem portretowanej zbiorowości i zajmują w niej ważne miejsce. Wśród kolegów kaprala Naroga jest były powstaniec warszawski, szeregowy Zalewski (Jerzy Jogała), bez wątpienia żołnierz AK, prawdopodobnie syn przedwojennej mieszczańskiej rodziny. Podobną postacią jest artylerzysta porucznik Gorczyński z *Jarzębiny czerwonej* (Andrzej Łapicki), powstańcy z Warszawy bracia Łażewscy (podchorąży „Magneto” i kapral „Zadra”) z *Czterech pancernych*<sup>18</sup> czy główny bohater *Skąpanych w ogniu* – kapitan Sowiński (Stanisław Mikulski). W *Barwach walki* padają znamienne słowa: „Fajne chłopaki, szkoda, że nie idą z nami”. Chodzi o oddział AK, z którym AL-owcy przebijali się przez niemieckie okupanie.

W książce *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.* Piotr Zwierzchowski pisze o „włączeniu weteranów Armii Krajowej – i, co równie ważne, ich tradycji – w sferę politycznych oddziaływań kultury dominującej”<sup>19</sup>. Zjawisko to ujmuje w kategoriach polityki pamięci uprawianej w PRL. Chodzi o legitymizację władzy bądź konkretnych grup władzy – jak na przykład frakcja Moczara, choć nie tylko – przez odwołanie do historii Polski i polskiego oręża. „W wizerunku lewicowego podziemia – pisze Zwierzchowski – najważniejsze było wpisanie go w tradycje narodowe, także przez próbę przejścia znaczeń bądź wręcz utożsamienie go z nurtem akowskim”<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> W serialu tym charakterystyczny jest także wątek ułańskiej czapki przedwojennego rotmistrza, którą załoga czołgu „Rudy” zawozi do Berlina i kładzie na kwadrydze Bramy Brandenburskiej.

<sup>19</sup> P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, s. 100.

<sup>20</sup> Tamże, s. 114. Zwierzchowski pisze: „Skoro II wojna światowa stanowiła mit założycielski Polskiej Ludowej, to tym samym walczące w niej formacje miały historyczne, polityczne i moralne prawo upomnieć się o swoje miejsce w dziejach, a przede

Choć intencje polityki pamięci prowadzonej przez państwo były zapewne takie, jak rekonstruuje je Zwierzchowski, tworzone w ich ramach narracje żyją własnym, niezależnym życiem. Wprowadzenie wątku konspiracyjnego prowadzi do przekształcenia wszystkich elementów opowieści. AK – prezentowane w latach pięćdziesiątych jako wróg zmian społecznych po 1945 roku – powoli staje się synonimem jednego z wariantów „polskiego losu”. Wraz z tym przekształceniem na pierwszy plan wybija się sprawa uczestnictwa w tradycji narodowej. Jednocześnie konflikty społeczne i polityczne stopniowo schodzą na drugi plan, żeby w końcu niemal zniknąć z horyzontu.

Konfliktom związanym z akcesem do nowej rzeczywistości, a co za tym idzie – z decyzją o wstąpieniu do przychodzącego ze wschodu polskiego wojska lub o lojalności wobec II RP oraz konspiracji, jest poświęcony w całości film *Potem nastąpi cisza* Janusza Morgensterna z 1965 roku. Zdaniem Zwierzchowskiego wyjątkowość tego obrazu polega na

podjęciu do poszczególnych poglądów i bohaterów. W filmie Morgensterna nie ma słuszności przypisanej jednej ze stron. Oczywiście, nie ma też mowy o podważaniu fundamentów założycielskich państwa, jak Manifestu PKWN czy też reformy rolnej. Głos zostaje przyznany zarówno Kolskiemu, jak i Olewiczowi,<sup>21</sup>

a więc bohaterom z przeciwnych obozów politycznych.

Efekt nierozstrzygalności konfliktu okazuje się możliwy dzięki przeniesieniu go na pole wierności Polsce. Kolski trafia do Berlinga z zesłania, o którym mówi wprost (zmarli tam jego rodzice). Na szlaku bojowym odwiedza kolegów ze szkoły, którzy należą do antykomunistycznego podziemia. Jeden z nich, Andrzej (Damian Damięcki), mówi z przekąsem o I Armii: „Przymiotnik polski stał się ostatnio bardzo elastyczny”. W innej scenie byli partyzanci pytają Olewicza, także żołnierza AK, obecnie oficera w I Armii, czy mogą drugi raz składać

---

wszystkim w społecznej pamięci. Udział w zwycięskiej wojnie nadawał legitymizację władzy. Trzeba było jeszcze przekonać o tym społeczeństwo. Pojawiły się więc filmy kładące nacisk na rolę wojska sformowanego w Związku Radzieckim oraz ugrupowań lewicowych walczących w kraju” (tamże, s. 108).

<sup>21</sup> Tamże, s. 98. Należy dodać, że ujęcie takie wcale nie jest wyjątkowe. Podobnie przedstawia się sprawa w *Skąpanych w ogniu*, *Barwach walki* czy wcześniejszym *Zamachu*. Na podobnej zasadzie traktowani są bohaterowie września – żeby wspomnieć filmy *Orzeł* czy *Westerplatte*.

przysięgę wojskową. W efekcie dezercerują z jednostki, podobnie jak Olewicz, któremu nie ufa dowództwo.

Realne konflikty społeczne i polityczne, takie jak kwestia reformy rolnej czy nacjonalizacji przemysłu, pojawiają się jedynie w tle i na dobrą sprawę tracą znaczenie. Stawką jest Polska, a nie jasno sprecyzowane rozstrzygnięcia społeczne. Strony portretowane są raczej jako stracone pokolenie, dla którego nie ma miejsca w nowej rzeczywistości, niż jako przedstawiciele jakichkolwiek politycznych racji. Gina wszyscy: Kolski i Olewicz, porucznik Kotwa (Ryszard Filipiński), zastrzelony podczas służby przy ochronie nadziałów ziemi i stylizowany na romantycznego bohatera, świadomego bezwyjściowej, tragicznej sytuacji i nieuchronnej śmierci, wreszcie Adam, jeden z konspiratorów zastrzelony przypadkiem – jak Maciek Chelmiński – przy bezsensownej ucieczce. Ciekawym wątkiem jest śmierć mecenasa Brzyckiego (Kazimierz Fabisiak), ojca Zosi (Barbara Sołtysik) należącej do grupy przyjaciół z konspiracji. Brzycki zostaje zastrzelony przez podziemie, kiedy w przedwojennym mundurze idzie zgłosić się do nowej armii. Chociaż zamachowcy musieli być powiązani ze środowiskiem, w którym obracała się Zosia – wiedzieli o planach mecenasa – między przyjaciółmi nie dochodzi do żadnych zadrażeń. Wydaje się, jakby wina za ofiary po obu stronach spadała na los, bez związku z walką polityczną, jej stawkami i wyborami.

Małgorzata Hendrykowska mówi o obrazie wojny w kinie lat sześćdziesiątych: „Jest to więc wielki, wspólny wysiłek zbrojny, w którym ulegają rozmyciu różnice ideologiczne, narodowościowe, światopoglądowe”<sup>22</sup>. Jedność przez eliminację różnic i języka, którym można je wyrażać, poza rytualnym uznaniem „historycznych racji” władzy, prowadzi jednak nie tyle do legitymizacji lewicowego podziemia czy szerzej, formacji zbrojnych związanych z początkami PRL, jak chce Zwierchowski, ile do wzmocnienia heroicznego mitu narodowego. AK nie legitymizuje lewicy, ale raczej lewica i powojenne zmiany legitymizują AK. Ludowi bohaterowie, czy to z partyzantki, czy z regularnego wojska, wpisują się w heroiczny polski mit, który uzasadnia ich awans w hierarchii symbolicznej i społecznej. W wyobrażeniu stają się jak chłopcy z AK, przy czym jednocześnie z opowieści znika różnica polityczna i stawki walki o zmiany społeczne. Powstają warunki, w których

<sup>22</sup> M. Hendrykowska, *Batalistyka. Wojsko polskie w drodze na Berlin*, w: *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011, s. 130.



możliwe staje się zapomnienie o niedawnej rewolucji<sup>23</sup>, uzasadnienie mitem narodowym nowych, stworzonych dzięki niej hierarchii i wręcz przejście w jego ramach na pozycje antykomunistyczne. Widzowie, nawet jeśli ich życiowe losy wiążą się z powojennym awansem, chętnie utożsamiają się z inteligenckimi przywódcami i odeślą wizerunek siebie z punktu wyjścia (własną plebejską historię) w domenę podszytej poczuciem wyższości komedii. Powstaje w ten sposób dyskurs, w którym uzasadnieniem żądania egalitaryzmu czy poprawy sytuacji socjalnej może być sama przynależność do narodu wraz z jej romantyczną i religijną symboliką<sup>24</sup>.

Dekadę zamyka serial *Kolumbowie* w reżyserii Janusza Morgensterna (1970)<sup>25</sup>. Odwołania polityczne nie pojawiają się w nim niemal w ogóle. Widz może za to bez przeszkód rozpoznać się w inteligenckich bohaterach<sup>26</sup>, wychodząc od łączącego wszystkich uczestnictwa w chwale i tragizmie polskiego narodowego mitu.

### Wątek żydowski: zaburzenie legitymizacji

W serialu *Kolumbowie* stosunek polskiej większości do eksterminowanych Żydów okazuje się nadspodziewanie ważny dla obrazu heroicznej walki i konspiracji. Tytułowy bohater – Stanisław Skiernik, pseudonim „Kolumb” (Jerzy Matalowski) – jest Żydem. Mimo to bez najmniejszych problemów porusza się po ulicach Warszawy, a dla kolegów z oddziału jego żydowskość nie stanowi najmniejszej kwestii. Kłopoty ma za to ojciec „Kolumba” (Piotr Pawłowski), który boi się i ukrywa. W końcu dochodzi do szantażu<sup>27</sup>. Pieniądzy chce granatowy

<sup>23</sup> Wydaje się, że rewolucja lat czterdziestych i pięćdziesiątych nie została „prześlona”, jak chciałby Andrzej Leder, ale przeżyta świadomie, a następnie kolektywnie zapomniana, do czego przyczynił się wybór dyskursywnych mechanizmów legitymizacji władzy oraz zmian społecznych w latach sześćdziesiątych. Zob. A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

<sup>24</sup> Taki idiom dał o sobie znać w czasie strajków z sierpnia 1980 roku.

<sup>25</sup> Przypomnijmy, że otwierał ją *Zamach* Jerzego Passendorfera (1958, premiera: 1959), w całości poświęcony akowskiemu podziemiu, także przy całkowitym pominięciu kwestii politycznych na rzecz wydobycia heroizmu pokolenia. Co ciekawe, bohaterowie charakteryzowani są jako przedstawiciele inteligenckiej elity.

<sup>26</sup> Bohaterowie opowieści to w większości studenci. Jerzego (Władysław Kowalski) widzimy w rodzinnej willi.

<sup>27</sup> Odcinek 3, *A jeśli będzie wiosna...*



policjant, a więc ktoś pozostający na marginesie walczącej wspólnoty. „Kolumb” razem z Jerzym wkraczają jednak do akcji i oznajmiają szmalcownikowi, że kierownictwo Walki Podziemnej otrzymało doniesienie o jego działalności. Wyrok za „szantażowanie obywateli polskich żydowskiego pochodzenia”, a więc za kolaborację, to dwadzieścia batów. Chłopcy nie wykonują go, ale nakazują: „będzie pan opiekował się tymi rodzinami, do których zwrócił się pan z pewnymi propozycjami finansowymi”. Sprawa zostaje w ten sposób definitywnie zakończona.

Nie przypadkiem akcent pada na opowieść o Żydach. Problem relacji polsko-żydowskich jak nic innego psuje wyobrażenia o polskim żołnierzu, symbolu konstytuującym paradygmat narodowy, przedmiocie idealizacji i kolektywnego samouwielbienia, a także – co nie mniej ważne – pozbawia narzędzia legitymizacji powojennych zmian. Na heroiczny obraz walki z faszyzmem pada cień udziału w eksterminacji żydowskich współobywateli i wynikających stąd korzyści<sup>28</sup>. Zwycięzcy tracą poczucie wyższości moralnej, a wraz z nim prawo do owoców zwycięstwa. Kruszy się także sam legitymizujący mit: zarówno w punkcie wyjątkowości polskich cierpień, jak i bezprecedensowego heroizmu oraz tragizmu polskiej walki o niepodległość. Spotykają się w ten sposób trzy – na pozór odległe – sposoby myślenia: mit narodowy, legitymizacja egalitarnego projektu społecznego i stereotyp dotyczący Żydów.

Narracja w *Kolumbach* unika problemu i harmonijnie wpisuje się w większościowy mit. Żyd jest albo kimś, kto ucieka się pod polską opiekę, albo – jeśli przezwyciężył bierność i tchórzostwo – zaciąga się pod polskie sztandary, potwierdzając tym samym wartość większościowych postaw i wyobrażeń.

Wywodzący się jeszcze sprzed wojny stereotyp, który w żydowskim mężczyźnie widzi zniewieściałość i słabość, w czasie eksterminacji nabiera nowego znaczenia. Wartościujące sądy w rodzaju „szli na rzeź jak barany” sytuują Żydów na antypodach polskiego mitu narodowego jako tych, którzy nie potrafią „umierać w walce”. Już w latach czterdziestych pojawiają się narracje reprodukujące tę opozycję i umacniające tym samym symboliczną dominację polskiej większości nad

---

<sup>28</sup> Zob. *Klucze i kasa. O mieniu żydowskim w Polsce pod okupacją niemiecką i we wczesnych latach powojennych. 1939–1950*, pod red. J. Grabowskiego, D. Libionki, Warszawa 2014.

mniejszością żydowską<sup>29</sup>. Przeciwwstawienia tego rodzaju umacniają się przez następne lata, zyskując największą siłę w latach sześćdziesiątych w związku ze wzmocnieniem narracji nacjonalistycznej i polityką historyczną Gomułki<sup>30</sup>.

Obok Niemców – wroga zewnętrznego – pojawia się zagrożenie wewnętrzne: historia polsko-żydowska. Odżywa obecny już w latach czterdziestych wątek troski o obraz narodu, którego trzeba bronić przed niewypowiadanymi głośno i bliżej niesprecyzowanymi zarzutami dotyczącymi zachowań względem Żydów<sup>31</sup>. Im bardziej heroiczny obraz samej siebie wytwarza grupa dominująca, im ważniejszy okazuje się on dla autowizerunku poszczególnych warstw społecznych, tym groźniejszy jest temat Zagłady i polskiej roli w wydarzeniach. Obawa przed rozpadem wyobrażenia o sobie powoduje kreowanie Żyda na fantazmatycznego wroga, niesprawiedliwie szkalującego Polskę.

Wytwarzanie jedności w ramach mitu narodowego legitymizującego włączenie dawnej podklasy w poczet jego bohaterów przy jednoczesnym zaprzestaniu krytyki zbiorowych praktyk i marginalizacji języka zdolnego ujmować realne konflikty sprawia, że Żydzi – podobnie jak inne mniejszości – nie mogą znaleźć się we wspólnym obszarze, chyba że zostaną zasadniczo uciszeni. Konflikt, a więc zakłócenie mitycznej harmonii oraz związanych z nią hierarchii, okazuje się niedopuszczalny, nie ma więc także miejsca na krytykę. Tabu, jakim jest dobre imię Polski, wyznacza granicę możliwej rozmowy. W efekcie każda wypowiedź przekraczająca dozwolone ramy powoduje reakcje, które spychają Żyda na pozycję wroga publicznego i prowadzą do wybuchów agresji. Im bliżej końca dekady, tym sztywniejsze okazują się granice

---

<sup>29</sup> „Kto wie, czy z popielisk warszawskiego getta, z ruin i trupów nie wyjdzie odrodzenie duchowe Izraela? Czy Żydzi nie oczyszczą się w obecnym całopaleniu wiecznego tułacza, dokuczliwego pasożyta, nie staną się ponownie normalnym narodem, który na jakimś uzyskanym obszarze ziemi rozpocznie samoistne twórcze życie”, Z. Kossak-Szczuczka, *Wokół płonącego getta...*, „Prawda Młodych”, 1943, kwiecień–maj (b. nr). Dla Kossak-Szczuczkiej Żydzi odzyskują godność, idąc śladem polskiej tradycji walki o wolność.

<sup>30</sup> Zob. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2005, s. 263–352.

<sup>31</sup> Groźba niemieckich i żydowskich oszczerstw względem Polski pojawia się np. w *Proteście* Z. Kossak-Szczuczkiej. O historii tego motywu zob. T. Żukowski, *Sprawiedliwi – sposób dyskryminacji Żydów?*, „Przekrój” z 8 października 2012, nr 41 (3508).

tabu, a obszar zjawisk dających się wypowiedzieć (lub pokazać) węższy. Filmy podejmujące temat Zagłady na różne sposoby podważają mit i niweczą jego legitymizujące funkcje.

### Godność i walka... ale nie naród

Tabu Zagłady dało o sobie znać już na początku lat sześćdziesiątych, przy okazji *Samsona* Andrzeja Wajdy z 1961 roku. Film zyskał akceptację komisji ewaluacyjnej i został dopuszczony do dystrybucji w całym kraju. Tuż po premierze 11 września rozpoczęły się jednak ostre ataki. Jak pisze Kazimierz Brandys – autor scenariusza – krytycy argumentowali, że „Polacy w tym filmie przedstawieni są jako antysemita, a tylko Żydzi i komuniści dobrzy”<sup>32</sup>.

Joanna Preizner komentuje:

Lwia część publikowanych w prasie uwag związana była z treścią *Samsona*. Autorom napastliwych artykułów nie podobało się, że Wajda aż dwukrotnie poruszył temat szmalcowników (był pierwszym reżyserem w polskim kinie, który odważył się pokazać to zjawisko<sup>33</sup>), że los Samsona jest zdeterminowany nie tyle przez okupantów, ile przez współobywateli, którzy nie zawsze potrafią stanąć na wysokości zadania i zachować się nawet nie tyle heroicznie, ile po prostu przyzwoicie.<sup>34</sup>

Polskie zachowania kontrastujące z heroicznym mitem to nie wszystko. Także walka, którą na końcu podejmuje Jakub, nie potwierdza większościowych wyobrażeń na temat spójności grup narodowych, ich wartości oraz warunków zyskiwania przez nie szacunku obcych. Choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że bohater wpisuje się w heroiczny wzór, wedle którego mężczyzna ma obowiązek ratować godność, przystępując do walki za ojczyznę i naród aż do samobójczego poświęcenia, kiedy

<sup>32</sup> List Kazimierza Brandysa (bez daty). Archiwum Andrzeja Wajdy. Cyt. za: J. Preizner, *Przekleństwo twarzy. „Samson” Andrzeja Wajdy*, w: *Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie*, Kraków–Budapest 2012, s. 97.

<sup>33</sup> Informacja ta jest nieścisła. Premiera *Samsona* odbyła się 11 września 1961 roku. 11 maja tego samego roku wszedł na ekrany film Kazimierza Kutza *Ludzie z pociągu*, w którym pojawia się szmalcownik Kwaśniewski (Gustaw Lutkiewicz).

<sup>34</sup> Tamże, s. 99: „Atakowano Wajdę za przypomnianie niewygodnych faktów z przedwojennej historii Polski, za podkreślenie samotności ginących. Alienacja Samsona nie wynika przecież z jego charakteru, jest skutkiem doznanego wielokrotnie odrzucenia. Autora filmu oskarżano też o fałszowanie historii, szkalowanie narodu, nieodpowiedzialność i złą wolę”.

przyrzeć się bliżej opowiedzianej przez Wajdę historii, wychodzą na jaw fundamentalne różnice z tożsamościowym mitem polskiej kultury.

Przede wszystkim bohater nie jest przedstawicielem narodu, ale raczej grupy poddanej systemowemu, wpisnemu w kulturę większości wykluczeniu. Pozostaje kimś z marginesu. Wajda opowiada w istocie o doświadczeniu przemocy, które od zawsze towarzyszy Jakubowi. Przez dziewięćdziesiąt minut widzowie obserwują go jako ofiarę odrzucenia oraz izolacji. W świecie przedstawionym nie istnieje bezpieczne miejsce, w którym mógłby się ukryć. Nie bez przyczyny uwewnętrznił piętno. Społeczeństwo jako całość na każdym kroku piętnuje obcego<sup>35</sup>, mimo nielicznych odstępstw od tej reguły, pokazanych jednak z całą bezwzględnością jako wyjątki. To jeden z aspektów filmu Wajdy, który okazał się tak bolesny dla krytyków.

Opowieść o Żydach, którzy przez walkę odzyskują narodową godność, byłaby jeszcze do przyjęcia wewnątrz większościowego wzoru kultury. Szczególnie gdyby odzyskanie szacunku świata opłacili życiem, a co za tym idzie, bezpowrotnie zniknęli z polskiego pejzażu. Problem w tym, że końcowa decyzja Jakuba i jego przyłączenie się do walki nie wynika z abstrakcyjnej i sakralnej koncepcji narodu jako nadrzędnej wartości<sup>36</sup>. Jakub nie odnajduje przynależności narodowej – ani polskiej, ani żydowskiej. Przeciwnie: przyłącza się do grupy, która przyjmuje go poza narodowymi rozróżnieniami i sama sytuuje się poza nimi. Potwierdza tym samym wartość modelu emancypacji pozwalającego wyjść z miejsca, w które wtrąciło go wykluczenie i gdzie trwał unieruchomiony przez strach. Wajda idzie w stronę koncepcji równości leżącej na antypodach idei zrównania klas społecznych przez uczestnictwo w heroicznym micie narodowym.

Komuniści są w tym ujęciu jedyną wspólnotą, która przyjmuje Jakuba i dla której nie liczą się ani jego rysy, ani pochodzenie. Na tle

---

<sup>35</sup> Niezwykle silna jest pod tym względem wymowa sceny, w której Jakub wychodzi na ulice Warszawy i napotyka piętnujące spojrzenia przechodniów. Stała się ona tematem obszernych rozważań w książce G. Niziołka, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 41. Choć analizy Niziołka są niezwykle inspirujące, trudno zgodzić się na obsadzenie przechodniów jedynie w roli biernych widzów. Wydaje się, że Wajda pokazuje raczej wspólnotę w działaniu, performatywny akt naznaczenia piętnem.

<sup>36</sup> Historia Jakuba różni się w tym punkcie zasadniczo od omawianej wcześniej historii bohatera etiudy *Na drodze* z filmu *Świadectwo urodzenia* w reżyserii Stanisława Różewicza.

polskiej społeczności pozostaje ona jednak marginalna. Podobnie na marginesie sytuuje się więzienna przyjaźń, ratująca życie osaczonemu bohaterowi<sup>37</sup>. Relacje powstałe w celi, a więc w miejscu izolacji *par excellence*, okazują się jedynym kapitałem społecznym wykluczonych.

Od czasów więziennych Jakuba przyciąga egalitarny – poza narodowymi przyporządkowaniami – i integrujący charakter grupy tworzonej przez komunistów. W kontakcie z nimi Samson po raz pierwszy nie boi się pozostawać tym, kim jest. Komunizm – czy szerzej: projekt lewicowy – okazuje się ideą integrującą i włączającą, przeciwstawioną wykluczeniu obecnemu w większościowych praktykach społecznych oraz tradycji kulturowej (nie na darmo film zaczyna się od antysemitkich zajęć na uniwersytecie jeszcze w II Rzeczypospolitej). Jakub decyduje się na poświęcenie życia dopiero wtedy, kiedy przekonuje się, że możliwe jest budowanie więzi międzyludzkich opartych na solidarności. Obejmuje ona także i jego poza różnicą narodową.

### Strach

Inaczej przedstawia się historia Mirki z noweli *Kropla krwi*, stanowiącej ostatnią część *Świadectwa urodzenia* w reżyserii Stanisława Różewicza (1961)<sup>38</sup>. Na pierwszy rzut oka film tworzy pozytywny obraz społeczeństwa polskiego czasu wojny. Pojawiające się na ekranie postaci pomagają małej żydowskiej bohaterce w kłopotach. Symptomatyczna okazuje się pozytywna reakcja krytyki, szczególnie w porównaniu z ostrymi atakami, których ofiarą stał się niewiele wcześniej Wajda. Jak pisze Joanna Preizner:

*Kroplę krwi* porównywano do *Samsona* Andrzeja Wajdy, który na ekrany polskich kin wszedł zaledwie kilka tygodni wcześniej. Przesadnie metaforycznej formie tamtego filmu i „zakłamanej” wizji polsko-żydowskich stosunków krytycy przeciwstawiali „prawdę historyczną” noweli Różewicza.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Jakub ukrywa się u przyjaciela z celi więziennej.

<sup>38</sup> „Bracia Różewiczowie postanowili jedno z trzech opowiadań filmu *Świadectwo urodzenia* oprzeć na historii Mirki Bram, żydowskiej dziewczyny, która przeżyła wojnę i opowiadała swoje doświadczenie wiosną 1945 r. pracownicy Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej” (Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, AŻIH 301/408). J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 127.

<sup>39</sup> Tamże.

„Historyczne kłamstwo”, którego znakiem stał się *Samson* i które miała sprostować *Kropla krwi*, dotyczyło rozmiarów wykluczenia i antysemityzmu, a w konsekwencji – sprawy heroicznego zachowania nieżydowskiej większości wobec eksterminowanych. Zdaniem krytyków z epoki w filmie Wajdy „granica pomiędzy szmalcownikami a «stroną aryjską» jako całością nie jest dość ostro zarysowana”<sup>40</sup>.

Wszyscy żydowscy bohaterowie filmów poświęconych Zagładzie powstałych w latach sześćdziesiątych mają jednak wspólną cechę, która rzuca niedwuznaczne światło na enuncjacje krytyki: jest nią strach<sup>41</sup>. Mirce towarzyszy ten sam ciągły, głęboki, wszechogarniający strach, który paraliżował Jakuba z *Samsona*. Obie historie opowiadają o doświadczeniu wykluczonych widzianym od wewnątrz, z egzystencjalnej perspektywy tych, którzy będąc ofiarami przemocy ze strony większości<sup>42</sup>, próbują nadaremnie wtopić się w nieodmiennie odrzucającą ich społeczność.

Mirka jest jeszcze na poły dzieckiem, ale już zinterioryzowała piętno, będące produktem nakładania się polskiej tradycji antysemickiej i związanej z nią przemocy na mechanizmy nazistowskiej eksterminacji. Świadczy o tym całe jej zachowanie: skrajna niepewność ruchów, ostrożność w reakcjach i słowach, kiedy przychodzi jej spotykać się innymi ludźmi<sup>43</sup>, natychmiastowe podporządkowanie żądaniom większych dzieci, które wyczuwają możliwość szantażu i sprawdzają jej pochodzenie, zmuszając do recytowania na kolanach chrześcijańskich modlitw, pomysł oddania złotego pierścionka żonie lekarza, która przyjmuje ją do domu, zaangażowanie w naukę – interioryzację – nowej tożsamości. Mirka zachowuje nieprzerwaną samokontrolę. Żeby się nie „zdradzić”<sup>44</sup>, musi dokładać starań, na każdym kroku demonstrować

---

<sup>40</sup> R. Juryś, *Świadectwo urodzenia*, „Zwierciadło” 1961, nr 44, s. 16. Cyt. za: J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 127.

<sup>41</sup> Obraz zostaje jednak skonstruowany w sposób, który umożliwia pominięcie niewygodnych dla większościowej publiczności elementów. Analiza tego rodzaju mechanizmów zabezpieczających to materiał na oddzielne, obszerne studium.

<sup>42</sup> Zob. A. Calderón Puerta, *Doświadczenie wykluczenia widziane od środka. Skrawek czasu Idy Fink i jego polska recepcja* (w druku).

<sup>43</sup> Mirka spotyka wyłącznie Polaków – oprócz sceny finałowej, w której pojawiają się oficerowie nazistowscy.

<sup>44</sup> J. Preizner mówi o „wtopieniu się w polską społeczność” w: tejże, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 112.

otoczeniu znajomość komunikacyjnego kodu większości (katolickiej i polskiej). Jest świadoma, że od samokontroli zależą w ogromnym stopniu jej szanse na przeżycie. Dziecięcy bohater – bezbronny i wedle obowiązujących norm zasługujący na opiekę – jest medium, które tym dobitniej wydobywa przemoc, ukazuje ją jako arbitralną i prowokuje sprzeciw widowni.

Mirka tylko raz pozwala sobie na chwilę słabości, kiedy oświadcza lekarzowi, do którego przyszła po pomoc, że chce umrzeć, i prosi o truciznę. Natężenie grozy – kamera skupia się na dziecięcej twarzy i obecnym w niej napięciu – tworzy klaustrofobiczną atmosferę opowiadanej przez Różewicza historii. Zbliżenie twarzy dziewczynki, która chce być „rozpoznana jako Polka”, jest ostatnim obrazem filmu. To samo pragnienie podzielał Jakub, który chciał być po prostu taki jak inni.

Jak zauważyła Preizner, sytuacje egzystencjalne polskich dzieci, bohaterów pozostałych dwóch nowel składających się na *Świadectwo urodzenia* (Janka i Zbyszka), są radykalnie inne niż żydowskiej dziewczynki. Tamci mają prawo żyć i nie muszą ukrywać swej tożsamości. Nie podlegają systematycznemu prześladowaniu i w związku z tym nie muszą obawiać się fałszywego kroku oznaczającego śmierć. Nie muszą także płacić za pomoc ani kryć się przed innymi. Ernest Bryll jako jedyny wydobywa tę oczywistą różnicę<sup>45</sup>, a wraz nią kontrast tworzący wygłos filmu (*Kropla krwi* zamyka obraz). Tabu wpływa jednak na recepcję historii opowiedzianych przez Różewicza, które w polskim większościowym odbiorze okazują się „symetryczne”.

„Symetria” chroni dobre imię Polski podobnie jak polska solidarność względem prześladowanych pokazywana jako postawa zdecydowanej większości. O wydźwięku obrazu decyduje przede wszystkim scena finałowa, w której oficer SS wciela absolutne zło i posunięty do granic absurd rasistowskich teorii<sup>46</sup>. Mirka okazuje się paradoksalnie – trochę na przekór wcześniejszym obrazom – wyłącznie ofiarą nazizmu. Zakończenie każe kojarzyć jej nieustający strach tylko z czarnym mundurem esesmana.

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 129.

<sup>46</sup> Oficer SS rozpoznaje w bohaterce cechy anatomiczne charakterystyczne dla rasy aryjskiej i wedle rasistowskiej zasady, że nie wolno marnować ani jednej kropli aryjskiej krwi (stąd tytuł), kieruje Mirkę do niemieckiego sierocińca.



## Polowanie na Żydów i polska nagonka

*Naganiacz* Ewy i Czesława Petelskich (1963, premiera 1964, na podstawie opowiadania Romana Bratnego) penetruje zjawiska pozostające – podobnie jak w wypadku *Kropli krwi* – na granicy społecznego tabu. Petelscy posuwają się jednak znacznie dalej. Wbrew sugestiom Preizner centralnym tematem filmu nie są moralne rozterki Michała jako świadka Holokaustu (wątpliwości, jak zareagować na wezwanie prześladowanych, strach związany z działaniem w całkowitej samotności<sup>47</sup>), nie chodzi też o jego dwuznaczny obraz jako żołnierza AK (zanegowanie wartości patriotycznych<sup>48</sup>). Zasadniczy problem wiąże się – jeszcze raz – ze sposobem przedstawienia polskiej większości. W istocie film poddaje refleksji samą figurę biernego świadka, przez której pryzmat polska kultura przyzwyczaiła się widzieć własną wojenną historię<sup>49</sup>. W scenie polowania polscy obserwatorzy – *by-standers*

<sup>47</sup> Wedle słów reżyserów interesowała ich kwestia zaangażowania. W polskiej tradycji problem ten dotyczył zwykle ojczyzny jako najwyższej wartości. Zaangażowanie w pomoc Żydom w czasie Zagłady stawia bohatera niejako poza społecznością. Dla Ewy Petelskiej *Naganiacz* mówi o zaangażowaniu bohatera, „gdy przyczyną jego działania nie jest nagroda lub kara, poklask świadków lub ich potępienie – lecz wyłącznie moralna postawa człowieka” (tamże, s. 141). W autokomentarzach znika wymiar wyraźnie wyczuwalny w obrazie filmowym: „Sprawiedliwi dobrze wiedzieli, że stanowili jedynie wyspiarską, a przez to niezbyt popularną część społeczeństwa” – pisze F. Tych. I dalej: „Niemał za każdą niemiecką egzekucją Polaka ratującego Żydów stał z reguły donos innego Polaka, który tego ratującego zadenuncjował”, F. Tych, *Co jesteśmy winni Sprawiedliwym?*, w: *Polacy ratujący Żydów w czasie Zagłady. Przywracanie pamięci*, pod red. M.D. Krajewskiej, Łódź 2009, s. 17 i 19. Michał zdaje sobie sprawę z groźby denuncjacji. Ktokolwiek z jego najbliższego otoczenia może w każdej chwili donieść, że zanosí jedzenie i pomaga ukrywać się grupie węgierskich Żydów, którzy uciekli z transportu.

<sup>48</sup> Michał jest antybohaterem. Przeżył koszmar powstania warszawskiego, o którym mówi: „Dać się spalić, żeby tych pięciu ludzi z drużyny zdechło o parę dni później. No niby nie ja, ja przeżyłem i chciałem pożyć jeszcze trochę. Nikt nie miał szans nabrać mnie na cokolwiek” (J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 135). Jak sam deklaruje, nie wierzy w nic. Nie ma złudzeń co do patriotyzmu i ojczyzny. Rezygnuje z walki w partyzantce, choć zdaje sobie sprawę, że ze strony dawnych kolegów może grozić mu śmierć. Stawia się na marginesie polskiej wspólnoty i jej norm. Nie ufa sąsiadom, żyje w izolacji i z dystansem odnosi się do otoczenia.

<sup>49</sup> Figura „świadka” kształtuje się jeszcze w latach czterdziestych i wiąże się z zakreśleniem pola kulturowej widzialności polskich zachowań. Aby móc mówić o biernym świadku, z kadru usuwane są informacje na temat faktycznych interakcji większości z prześladowanymi. Znika proceder przejmowania majątku, handlu z gettami, efekt



wedle terminologii Hilberga<sup>50</sup> – stają się, chcąc nie chcąc, częścią hitlerowskiej maszynerii Zagłady.

Sceny polowania-prześladowania, filmowane długimi, pełnymi napięcia ujęciami, z psami, grupą niemieckich myśliwych i polską nagonką, która otacza ofiary i zacieśnia krąg odcinający możliwość ucieczki, były obrazem zanadto symbolicznym, żeby nie wywołać reakcji widzów. Sceny eksterminacji, w których Polacy biorą aktywny udział ramię w ramię z okupantem – włączywszy w to samego bohatera<sup>51</sup> – stawały się aluzją zbyt bezpośrednią i dokuczliwą, lustrem, w którym widzowie mogliby dostrzec własne odbicie z niedalekiej przeszłości i rozpoznać społeczne realia okupacji. Petelscy dawali niedwuznacznie do zrozumienia, że polska społeczność była nie tyle biernym świadkiem zagłady Żydów dokonanej przez nazistów, ile świadkiem własnego kolektywnego współuczestnictwa w eksterminacji, które stało się kulturowym tabu. Skuteczność grupowych zachowań obrazowanych jako nagonka doprowadzająca ofiary pod hitlerowskie lufy nie zmniejszała się, nawet jeśli poszczególni uczestnicy zdarzeń odczuwali współczucie wobec prześladowanych albo próbowali – jak Michał – iść pod prąd przyjętym regułom postępowania<sup>52</sup>. Fakt, że Polacy zostali zmuszeni

---

pozbawiania ofiar społecznego zaplecza pozwalającego przeżyć. Charakterystyczny jest pod tym względem tekst Antoniego Szymanowskiego *Likwidacja getta warszawskiego* (1943). W reportażu tym polski narrator porusza się swobodnie po getcie w czasie akcji wysiedleńczej i opowiada swoje wrażenia. Nie wiemy, jak się tam znalazł, co tam robi ani jakie jest uzasadnienie jego obecności na prawach zewnętrznego – co oczywiste zarówno dla nazistów, jak i dla Żydów – obserwatora (nie boi się zatrzymania, patrzy na dantejskie sceny z boku). Podobny w duchu jest opis żydowskich cierpień w *Proteście* Zofii Kossak-Szczuckiej. Jednocześnie pojawiają się obrazy kolektywnego działania polskiej większości, osaczenia Żydów przez polskie otoczenie. W tym miejscu trzeba wspomnieć omawianego już *Samsona* czy nowelę *Przy torze kolejowym* Zofii Nałkowskiej albo historię Ireny Lilien i jej ojca opuszczonych przez polskich przyjaciół. W *Wielkim Tygodniu* Jerzego Andrzejewskiego znajduje ona echo w scenie polowania polskich dzieci na żydowskiego chłopca, kończy się wystawieniem „zwierzyny” na strzał hitlerowskiemu żołnierzowi.

<sup>50</sup> Zob. R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1943–45*, tłum. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

<sup>51</sup> Charakterystyczny jest tytuł – *Naganiacz* – zarówno filmu, jak i opowiadania. Wydobywa on moment uczestnictwa w prześladowaniu, a nie próbę pomocy eksterminowanym.

<sup>52</sup> Warto zwrócić uwagę, że do porozumienia między bohaterem a ofiarami eksterminacji dochodzi poza identyfikacjami narodowymi. Michał działa na przekór własnemu cynizmowi wyniesionemu z doświadczenia powstania. Reaguje na wezwanie innego

do uczestnictwa w polowaniu, stanowi co prawda wygodne alibi, ale nie zmniejsza siły oddziaływania sceny rzezi, wydobywającej to, co polska kultura starała się przemilczeć.

Symptomem działania tabu są głosy krytyki, z którymi spotkał się *Naganiacz*, kwestionujące „historyczną wierność” filmu realiom okupacji. Już komisja oceniająca scenariusz domagała się złagodzenia obrazu. Krzysztof Teodor Toeplitz mówił o „lęku przed tym, jak widzowie odbiorą film zrealizowany na podstawie wstrząsającego opowiadania”<sup>53</sup>. „Proponowano rozmycie, złagodzenie tej historii, rezygnację ze scen okrucieństwa, raczej sugerowanie zła niż pokazywanie go”<sup>54</sup>. Choć w wypowiedziach komisji mowa o epatowaniu okrucieństwem, faktycznym przedmiotem jej troski jest raczej obraz polskiej społeczności. Filmy wojenne tego okresu pełne były brutalności, a jej podkreślanie sprzyjało budowaniu obrazu wroga – Niemiec i hitleryzmu. Jak zauważa Preizner:

Można się domyślać, że nie tyle chodziło o epatowanie bestialstwem, ile o to, kto na ekranie miał paść jego ofiarą. W obowiązującej wizji historii żydowski dramat nie mógł górować nad polską tragedią, a żydowskie straty nad polskimi.<sup>55</sup>

Tak i nie. Równie ważne było to, kto zajmował pozycję prześladowcy. U Petelskich – choć podkreślali niemieckie sprawstwo, sytuację przymusu,

---

*par excellence* (ukrywający się nie mówią w żadnym języku, który umożliwiłaby komunikację), a medium porozumienia okazuje się sama cierpiąca cielesność. „W pierwszej chwili myślałem, że dzik. Potem zobaczyłem, że był to człowiek, a potem, że była to kobieta” (J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 136). Charakterystyczny dla nazistowskiej propagandy mechanizm mówienia o Żydach zwierzęcymi metaforami, który miał pozbawiać prześladowanych ludzkich cech i potęgować odrazę, okazuje się nieskuteczny. Przeciwnie, to właśnie zwierzęcy wygląd grupy i instynktowne zachowania młodej Węgierki poszukującej pomocy budzą współczucie. Zwierzęca bezbronność przestaje być metaforą, czego kulminacją jest scena polowania i nagonki. Brak komunikacji werbalnej prowadzi do porozumienia na głębszym poziomie – emocji i ciała.

<sup>53</sup> Tamże, s. 146.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Tamże, s. 146–147. Sygnałem tabu jest unikanie słowa „Żydzki” na określenie ofiar: „Uważny czytelnik protokołu tego zebrania musi zawrócić uwagę na zastanawiający fakt, że rozpatrując filmy o Zagładzie, większość zebranych posługiwała się ogólnikami, starannie unikając słowa na «ż»” (tamże, s. 147). Członkowie komisji mówią o „nadmiarze” produkcji dotyczące Zagłady. Preizner komentuje: „Jeszcze jedna historia żydowska? Czwarła raptem (jeśli nie liczyć nowelowego filmu Różewicza, w którym «historia żydowska» była jedną z kilku) w ciągu 17 lat, jakie upłynęły od zakończenia wojny” (tamże, s. 148).

w której znaleźli się polscy bohaterowie, oraz zdecydowali się na heroiczny wątek Jaworka (Ryszard Pietruski), który ginie, próbując uratować żydowskie dziecko – polska społeczność zanadto zbliża się do pozycji współsprawcy zbrodni. Próba pomocy podjęta przez Michała okazuje się daremna, a on sam – uczestnik nagonki – zostaje uznany przez jedyną uratowaną za winnego. Zbliżenie między nim a węgierską Żydówką jest niemożliwe, a i on sam ma świadomość przegranej oraz niejasne poczucie winy.

Głosy krytyki są zatem raczej zarzutami obronnymi chroniącymi kulturowe tabu<sup>56</sup>. Choć recenzenci przyjęli film na ogół pozytywnie, „znalazły się także jednak teksty zwracające uwagę na niewłaściwie pokazaną – bo nie w odpowiedniej skali – pomoc udzielaną Żydom przez Polaków”<sup>57</sup>. Stanisław Grzelecki na łamach „Życia Warszawy” pisał:

Z klęski wojennej, z nocy okupacyjnej wynieśliśmy – jako naród – ocaloną godność ludzką i siłę moralną. (...) W tym sensie film jest deficytowy. Nie wolno o niczym zapomnieć, ale mówić trzeba dużo o tym, co w obrazie przeszłości pokrzepia, a może mniej o tym, co budzi gniew i gorzycz.<sup>58</sup>

W *Historii kina polskiego* Tadeusz Lubelski pisze o oficjalnej wykładni *Naganiacza*. W interpretacji władz „opowieść [...] miała przekonać odbiorcę, że Polacy nie ponoszą żadnej, ale to żadnej odpowiedzialności za tragedię żydowskich współobywateli, rozegraną w czasie wojny na ich ziemi” i że „wszyscy polscy bohaterowie (może poza dziedziczką, naturalnie) zachowują się bez zarzutu”<sup>59</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć, że film opowiada historię węgierskich Żydów. Ich eksterminacja rozegrała się latem 1944 roku, a ofiary trafiły do komór gazowych Auschwitz-Birkenau. W zakończeniu filmu *Petelskich*, który rozgrywa się zimą 1944/45, pada nazwa najbliższego miasteczka – jest nim Węgrów. Węgierscy Żydzi znaleźli się więc około 400 kilometrów na północ lub północny wschód od szlaku kolejowego, którym transportowano ich do Auschwitz. Określenie miejsca

---

<sup>56</sup> Rozumiemy je jako temat, w którego przemilczanie wspólnota wkłada kolektywny wysiłek. Zob. E. Zerubavel, *The Elephant in the Room. Silence and Denial in Everyday Life*, Oxford 2006.

<sup>57</sup> J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 160.

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, Warszawa 2009, s. 251.

akcji sprawia wrażenie, jakby twórcy chcieli dać do zrozumienia, że obcy – Węgrzy – pochodzą raczej z Węgrowa niż z Węgier. Jak widać, w odruchu obronnym następuje natychmiastowe i bezwiedne odczytanie figury „Węgrów z Węgrowa”.

### Efekt lustra

Film Andrzeja Brzozowskiego na postawie opowiadania *Przy torze kolejowym* Zofii Nałkowskiej okazał się znacznie bardziej kontrowersyjny niż *Naganiacz*, choć opowiada w istocie o tej samej sytuacji: osaczeniu żydowskiej ofiary przez polską społeczność. Różnica polega jedynie na tym, że u Nałkowskiej nie pojawiają się Niemcy. Stanowią istotne, choć dalekie tło wydarzeń. Film Brzozowskiego nie został dopuszczony do dystrybucji. Przeleżał na półce 28 lat (produkcja 1963, premiera 1992<sup>60</sup>). Zdaniem reżysera stało się tak z powodu wyjęcia opowiadania z kontekstu *Medalionów*<sup>61</sup>. W całości zbioru traktowanego jako tekst „o wojnie” i „hitlerowskich okrucieństwach”, a nie jako rzecz „o Zagładzie”, sens opowiadania *Przy torze kolejowym* ulegał znacznemu złagodzeniu<sup>62</sup>.

We wspomnieniu Andrzeja Brzozowskiego powodem odrzucenia filmu była dosłowność obrazu filmowego: „mówili, że to napisane nie jest tak groźne jak opowiedziane obrazem”. Padł również argument,

---

<sup>60</sup> Film pokazano późnym wieczorem 13 października 1992 roku w pierwszym programie TVP. Przeszedł niemal bez echa. Zob. J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 177.

<sup>61</sup> „Kiedy doszło do realizacji filmu, do wyjęcia z tego kontekstu – nie zapominajmy – tych opowiadań, tego jednego opowiadania, wydało się ono na tyle groźne, że zatrzymano mi film”. Wypowiedzi z filmu dokumentalnego Michała Nekandy-Trepki *Przy torze kolejowym* z 2001 roku. Informacja ta nie jest ścisła. Brzozowski nakręcił w roku 1967 *Medaliony* w całości. W napisach końcowych na pierwszym miejscu są wymienieni Halina Mikołajska i Marian Kociniak, aktorzy z noweli *Przy torze kolejowym*, którzy nie pojawiają się w *Medalionach* (brak w nich tej jednej noweli). Świadczyłyby to o nieudanej (udaremnionej przez cenzurę?) próbie włączenia *Przy torze...* w kontekst całości zbioru Nałkowskiej.

<sup>62</sup> Zob. S. Karolak, *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*, Poznań 2014; a także opracowania szkolne *Medalionów*: H. Zaworska, *Medaliony Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, czy J. Skrobutan, *Opracowanie „Medalionów” Zofii Nałkowskiej w zasadniczej szkole zawodowej*, „Polonistyka” 1971, nr 3.

że film „może być wykorzystany jako propaganda antypolska”<sup>63</sup>. Film – krótki, kilkunastominutowy etiuda – pomija ramę narracyjną wprowadzoną przez Nałkowską. Zdarzenia pokazywane są bezpośrednio, a nie przytaczane jako relacja świadka, który widział zajście, ale nie rozumiał go<sup>64</sup>. Zniknął wytworzony w ten sposób dystans, który umożliwiał utożsamienie się z narratorem bądź świadkiem i zajęcie pozycji *de facto* na zewnątrz przedstawionej grupy i reprezentowanych przez nią mechanizmów społecznych.

W *Przy torze kolejowym* doświadczenie wykluczenia, przemocy i izolacji prześladowanych znalazło się w centrum narracji poświęconej wyłącznie temu problemowi. W podobny sposób został zbudowany *Samson* Wajdy, co spowodowało tak ostre ataki krytyki i przyczyniło się do zapomnienia filmu jako mniej znaczącego w dorobku reżysera. W obu obrazach przyjęto perspektywę poddaną wykluczeniu ofiary – perspektywę wydobywającą zewnętrzną przemoc i społeczną izolację. Empatia wpisana w mechanizm odbioru kina sprawia, że widz identyfikuje się z bohaterami, a przez to zostaje zmuszony do spojrzenia na zachowania społeczności otaczającej eksterminowanych. Traci tym samym kulturowe zabezpieczenia ograniczające pole widzialności i strzegące kolektywnych tabu. Złagodzenie obrazu okazuje się trudne lub niemożliwe. Widzimy, jak polska społeczność obserwuje, nagania, otacza i w końcu zabija ofiary.

Brzozowski tak buduje obraz, żeby tworzyć efekt bliskości i współczucia wobec bohaterki. Wybiera szczególnie punkt widzenia, z którego filmuje zdarzenie. Oko kamery przez większość czasu patrzy z odległości kilku kroków od ofiary, tworząc wyraźny kontrast z otaczającą ją grupą gapiów oddalonych o jakieś dwadzieścia metrów i z dystansu komentujących sytuację. W ciągu 13 minut oglądamy przeważnie zbliżenia i plany amerykańskie rannej siedzącej przy nasypie<sup>65</sup>. Widzimy z bliska jej cierpienie: jak kładzie śnieg na ranę, żeby zmniejszyć ból, jak rozciera sobie uszy i chucha w dłonie, żeby się ogrzać, jak czołga

<sup>63</sup> Zob. dokument Michała Nekandy-Trepki *Przy torze kolejowym*.

<sup>64</sup> Zob. M. Jazdon, *O adaptacji filmowej opowiadania Zofii Nałkowskiej „Przy torze kolejowym”*, „Images” nr 13-14, 2009-2010.

<sup>65</sup> Historia rozgrywa się nie wiosną 1943 roku – jak w literackim oryginale – ale zimą. Wizualny efekt śnieżnej przestrzeni, gdzie jedynymi żywymi stworzeniami oprócz ludzi są wrony w koronach drzew, potęguje poczucie pustki i samotności.

się, próbując zbliżyć do martwego męża, a później w stronę torów, żeby rzucić się pod koła<sup>66</sup>. Słyszymy jęki i oddech towarzyszący wysiłkowi. Brak dialogów okazuje się wymowniejszy niż słowa. W filmie nie pojawia się żadne muzyczne tło.

Zbliżenia ofiary mieszają się z ujęciami pokazującymi zdarzenie z jej perspektywy<sup>67</sup>. Widzowie z innego miejsca niż to, do którego przywykli, patrzą nie tylko na osamotnienie Żydówki, ale także na zachowanie grupy, do której sami należą. Zostają pozbawieni możliwości budowania dystansu i umieszczenia przemocy na wygodnym, bo w istocie całkowicie zewnętrznym wobec nich marginesie. Uświadamiają sobie sens większościowych postaw i towarzyszące im doświadczenie wykluczonej. Obserwują zbliżanie i oddalanie się gapiów, ich spojrzenia, tworzenie się kręgu, wymianę składających się nań osób. Stają się świadkami kolektywnego działania polskiej większości, a więc także zderzają z największym tabu własnej kultury.

Otoczający ludzie budują dystans między sobą a wykluczoną. Nawet ci, którzy do niej podchodzą, nie mówią nic albo rozmawiają między sobą, nie zwracając się do niej, jakby nie istniała. Kiedy sporadycznie jej coś podają – papieros lub mleko – kamera pokazuje tylko rękę z przedmiotem. Nie dochodzi do wymiany spojrzeń. Dopiero na chwilę przed kończącym historię strzałem zabójca patrzy ofierze w oczy.

Dla wszystkich, razem z ranną, nie ulega wątpliwości, że sytuacja jest beznadziejna, bez wyjścia. W zasięgu wzroku nie ma żadnego Niemca, więc grupa otaczająca Żydówkę boi się w istocie samej siebie, kolektywnie pilnuje każdego ze swoich członków, prowadząc niezawodnie do jedynego możliwego rozwiązania. Donos jest oczywistością,

---

<sup>66</sup> Reżyser wprowadza dwie zmiany w stosunku do literackiego pierwowzoru: scenę, w której ranna kobieta oferuje małomiasteczkowemu frantowi obrączkę, oraz scenę z samobójczą próbą rzucenia się pod koła nadjeżdżającego pociągu. Oba uzupełnienia podkreślają bezwyjątkowość sytuacji. Pierwsze jest aluzją do konieczności opłacania każdej formy pomocy czy wręcz ograniczenia agresji (chociaż młodzieniec nie przyjmuje złota). Drugie uwydatnia rozpacz Żydówki.

<sup>67</sup> Słyszymy także odgłosy, które dochodzą do rannej. Kiedy obraz skupia się na Żydówce, oprócz dźwięków wydawanych przez nią samą (pierwszy plan) pojawia się to, co słyszy (drugi plan): świst wiatru na równinie, komentarze gapiów z tła, którzy powtarzają ciągle te same zdania, ogłuszający turkot pociągu, który cichnie, kiedy bohaterka zasłania uszy. Kamera dwukrotnie kieruje się tam, gdzie patrzy kobieta – w stronę wierzchołków drzew, gdzie kraczą wrony.

i to donos któregoś z Polaków. Nikt nie myśli serio o możliwości pomocy, grupa nie jest także zdolna do pozostawienia ofiary samej sobie i umożliwienia jej próby ucieczki. Krąg niezawodnie przesunie się razem z nią. Powtarzane przez gapiów powody, dla których pomoc nie jest możliwa, stają się dyscyplinującymi pozostałych przypomnieniami o obowiązujących regułach. Stanowią szum tła, na którym Brzozowski pokazuje śmierć uciekinierki.

Obraz układa się w trzy plany: na najdalszym, trzecim, znajdują się obserwujący zdarzenie ludzie pod drzewami; na drugim leży trup męża uciekinierki; na pierwszy plan wysuwają się ci, którzy rzeczywiście zbliżają się do niej – młody człowiek, który najpierw częstuje papierosem, a potem strzela, kobieta, która podaje kubek mleka, i policjanci.

Napięcie narracyjne osiąga punkt kulminacyjny wraz z przybyciem polskich policjantów. Ranna prosi, żeby ją zabić<sup>68</sup>. W finałowej sekwencji zachowana zostaje perspektywa trzech planów widzianych od strony ofiary. Obserwujemy, jak młody człowiek wychodzi z kręgu otaczających ją ludzi (trzeci plan), zbliża się do policjantów (drugi plan), bierze od nich karabin i podchodzi do ofiary (pierwszy plan). Przez kilka sekund patrzą sobie w oczy. W polskiej tradycji interpretacyjnej przyjęło się zadawać pytanie, czy zabójstwo Żydówki jest aktem litości, próbą zakończenia jej cierpień, czy też wynika z wojennej demoralizacji<sup>69</sup>. W kontekście tego, jak Brzozowski konstruuje finałową scenę, okazuje się ono raczej dopełnieniem kolektywnych praktyk. Zabójca wychodzi z osaczającego ranną kręgu i dopowiada sens jego zachowania. Jeśli potraktować *Przy torze kolejowym* jako kontynuację wątku podjętego

---

<sup>68</sup> Motyw ten powtarza się w narracjach dotyczących Zagłady. Wspominaliśmy już o nim przy okazji noweli *Kropla krwi*. Brzozowski pokazuje kontekst i sens takiej prośby. W recepcji *Medalionów* przyjęło się traktować ją jako wyraz bliżej niesprecyzowanej konieczności, za którą odpowiedzialność ponoszą wyłącznie Niemcy. W istocie chodzi o niemożność ukrycia się wśród polskiego otoczenia. Sytuacja taka sprawia, że jedyną możliwą formą ucieczki od cierpienia staje się śmierć. Zob. np. S. Wygodzki, *W samo południe*, w tegoż, *W deszczu*, Warszawa 1962. Sens tego rodzaju żydowskiego samobójstwa został w polskiej literaturze opisany jeszcze w czasie wojny. Jerzy Andrzejewski kończy *Wielki Tydzień* sceną samobójczego powrotu Ireny Lilien do płonącego getta, kiedy bohaterka rozumie, że po aryjskiej stronie nie ma miejsca, w którym mogłaby szukać pomocy.

<sup>69</sup> Motyw wewnętrzznego konfliktu gapiów zgromadzonych wokół rannej wydobywała do znudzenia krytyka, zob. np. H. Zaworska, *Medaliony Zofii Nałkowskiej*, dz. cyt., s. 52.



w *Naganiaczu*, znaczące okazują się słowa Nałkowskiej: „Leżała pośród ludzi, ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, którego zapomniano dobić”<sup>70</sup>. W polowaniu tym biorą udział także naziści, ale tym razem kończą je Polacy na własną rękę.

Huk wystrzału – tym bardziej uderzający na tle wszechobecnej ciszy – płoszy wrony siedzące na gałęziach drzew. Obraz zastyga. To zapewne ostatnie spojrzenie ofiary w chwili śmierci.

*Przy torze kolejowym* Brzozowskiego tworzy efekt lustra. Cenzura obroniła publiczność przed koniecznością skonfrontowania się z własnym obrazem. Wizerunek praktyk społecznych kształtujących okupacyjną rzeczywistość okazał się zbyt bezpośredni. „Obrazy – twierdzi Marianne Hirsch – mają zdolność interpelowania cielesnej pamięci widza, dotykania publiczności, która czuje raczej, niż po prostu widzi, wydarzenie, wciągania w obraz przez proces afektywnego zarażenia”<sup>71</sup>.

### Cenzura w obronie narodu

Podobny efekt wywołał film *Długa noc* w reżyserii Janusza Nasfetera (produkcja 1967, premiera 1989), choć w tym wypadku zapis cenzury miał także inne powody<sup>72</sup>. Decydujący jednak okazał się wizerunek polskiej społeczności. Kierownik Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR argumentował, że to

obraz niewesoły i niepochebny dla naszego społeczeństwa. (...) Nie wiem, czy po tym filmie ktokolwiek uwierzy, że społeczeństwo polskie miało w stosunku do Żydów jak najlepsze intencje i nie miało na celu chęci ich zniszczenia czy chociaż obrabowania z posiadanych kosztowności. (...) Ten film przez swój realizm – i to powiedzmy sobie otwarcie – rozwiewa pewne nasze szlachetne złudzenia.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Z. Nałkowska, *Medaliony*, dz. cyt., s. 46.

<sup>71</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, s. 117: „Images have the capacity to address the spectator’s own bodily memory; to touch the viewer who feels rather than simply sees the event, drawn into the image through a process of affective contagion...”

<sup>72</sup> O okolicznościach wstrzymania dystrybucji w przededniu Marca ‘68 w związku ze zwycięstwem Izraela w wojnie sześciodniowej pisze J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 205.

<sup>73</sup> *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 15 VI 1967 r.*, „Iluzjon” 1993, nr I, s. 83. Cyt. za J. Preizner, *Przekleństwo twarzy*, dz. cyt., s. 205. Film pozostaje przy tym złagodzoną wersją literackiego pierwowzoru.



W roku 1967 rozwiewanie tego rodzaju złudzeń było już nie do pomyslenia. Polityka kulturalna i polityka pamięci państwa szły ramię w ramię z odczuciami widzów.

Narracja *Długiej nocy* jest zbudowana wokół dwóch przeciwstawionych sobie postaci: Zygmunta Korsaka i Józefa Katjana. Korsak jest młody, przystojny, odważny i zaangażowany w walkę z okupantem<sup>74</sup>. W konspiracji naprawia i dostarcza broń partyzantom. Ponadto ukrywa Żyda, co budzi obawy i opór sąsiadów, którzy chcą zadenuncjować go władzom. Korsak chroni zbiega nie dla korzyści, ale wyłącznie z pobudek humanitarnych. Pozostaje – podobnie jak Michał z *Naganiacza* – jedynym sprawiedliwym w otoczeniu, które zachowuje się zgoła inaczej. Żyje w izolacji i działa samotnie. Jego postawy ani heroizmu nie sposób uznać za reprezentatywne dla społeczności.

Nasfeter pokazuje niedwuznaczne reakcje sąsiadów, kiedy dowiadują się o żydowskim zbiegu. Katjan – prawem kontrastu starszy i brzydki – to ciemna postać, człowiek pozbawiony skrupułów, któremu obce są wartości reprezentowane przez Zygmunta. Po odejściu Korsaka i ukrywanego przezeń Żyda podważa cegły w ścianie piwnicy w poszukiwaniu złota, choć zapewnia, że szuka tylko nielegalnej broni. Katarzyna ma Józefa za tchórza. Ten z kolei pożąda bratowej i gwałci ją, łamiąc zasady solidarności między braćmi i opieki nad członkami rodziny. Obrazu dopełnia Piekraczykowa (Ryszarda Hanin), która właśnie straciła męża. Jej katolicyzm przejawia się w histerycznej dbałości o pozory i wystawność pogrzebu, ale nie staje się impulsem do pomocy prześladowanym. Razem z Katjanem chce donieść na Zygmunta. Kiedy ten odchodzi, wpada w szał poszukiwania kosztowności, włamuje się do jego pokoju i rozpruwa pierzynę.

*Długa noc* złamała tabu. Nasfeter pokazał wrogość w stosunku do ukrywających się Żydów i ich polskich opiekunów, a także jej tło: rabunek. Choć strach przed nazistami jest dominantą obrazu, polskich bohaterów widzimy wyłącznie we własnym gronie, tak jak w *Przy torze kolejowym* Brzozowskiego. Nasfeter uzupełnia obraz o łączące postaci więzy wzajemnej pogardy. Wszyscy wiedzą o sobie wszystko. Ci, którzy dopuszczają się rabunku i myślą o denuncjacji, lekceważą słabszych i nieliczących się członków grupy – jak Katarzyna czy Marta – i w ten

<sup>74</sup> Korsaka gra Józef Duriasz, w białym wełnianym swetrze z golfem, ufarbowany na jasny blond. Kontrast postaci świetlistej i ciemnego Kajtana jest uderzający.

sposób odpierają ich zarzuty oraz pozbawiają głosu. Słabym, mającym świadomość bezsily własnego protestu, a jednocześnie niemożności wyjścia poza schemat, pozostaje tylko bezbrzeżna pogarda do ludzi nadających ton kolektywnemu działaniu. Gwałt na Katarzynie jest ze strony Katjana odpowiedzią na jej ocenę jego osoby i postępowania, a jednocześnie aktem, który ją ostatecznie ucisza. Brak zewnątrz – Korsak jest postacią z marginesu – powoduje, że grono mieszkańców domu jest skazane na przeżywanie wzajemnego klinczu w milczeniu, a więc na duszną atmosferę grupy, która nie jest w stanie wypowiedzieć własnej historii ani rozwiązać konfliktów z nią związanych. Przyjęcie takiego punktu widzenia przesądziło o losie filmu. Kontrargumenty reżysera oraz propozycje złagodzenia zbyt „mocnych” scen nie przyniosły rezultatu.

Wzory kultury, które doprowadziły do zatrzymania dystrybucji, nie zmieniły się po roku 1989. Film *Nasfetera* nie zyskał rozgłosu mimo niewątpliwych walorów intelektualnych i artystycznych. Historia recepcji *Długiej nocy* i *Przy torze kolejowym* – a właściwie jej braku – wydaje się tym bardziej znacząca, że tak zwanym półkownikom poświęca się od początku lat dziewięćdziesiątych bardzo dużo uwagi<sup>75</sup>.

### Konserwatywna lewica i jej dziedzictwo

Rola polskiej większości w eksterminacji Żydów okazuje się zasadniczym tematem filmów poświęconych Zagładzie powstałych w latach sześćdziesiątych. Reżyserzy portretują kolektywnego bohatera – drobnomieszczańską Warszawę w *Samsonie*, małomiasteczkowe i wiejskie społeczności w *Kropli krwi*, *Naganiaczu*, *Przy torze kolejowym* czy w *Długiej nocy*. Obrazy te nie tylko kwestionują narodowe kategorie opowiadania wojennej przeszłości. Przywołują także pamięć o zdarzeniach, które dekonstruują mit o moralnym i militarnym zwycięstwie.

Kontrast z opowieścią budowaną przez kino wojenne jest aż nadto wyraźny. Ludowy bohater traci miejsce w narodowym panteonie, rozpada

---

<sup>75</sup> Na imprezach poświęconych „półkownikom” prezentuje się filmy opowiadające raczej o polskim oporze wobec „komunizmu”. Za przykład niech posłuży cykl pokazów *Bez cenzury – zakazane filmy na dziedzińcu przed kinem KC* (Warszawa, 6 lipca – 31 sierpnia 2014), w ramach którego pokazywano takie obrazy, jak *Nadzór*, *Matka Królów* czy *Przesłuchanie*.

się też sam obraz narodu i nobilitacji przez przyjęcie w poczet jego pełnoprawnych członków. Nowy nacjonalizm epoki Gomułki – legitymizujący awans i egalitarny projekt społeczny – wytwarza zmodyfikowany strach przed fantazmatycznym Żydem, a właściwie przed opowieścią o Zagładzie rozbijającą mity uprawomocniające przemiany dokonane w PRL-u. W wyobrażeniu tym lęki związane z rozpadem symboli tożsamości narodowej wiążą się z obawami o bezpieczeństwo socjalne i status społeczny. Naród staje się gwarantem społecznej równości.

Polityka legitymizowania władzy i – co nie mniej ważne – jej egalitarnego projektu związana ze stopniowym wzmacnianiem nacjonalizmu jako uzasadnienia powojennych zmian doprowadziła do erozji języka zdolnego ujmować konflikty w ich społecznym kontekście. Spory i negocjacje przeniosły się tym samym w sferę symboli związanych z grupowym autowizerunkiem, zamykając drogę do intelektualnej analizy kolektywnych wyobrażeń oraz kryjących się za nimi stawek. Społeczność posługująca się tego rodzaju językiem stała się przy tym bezbronna wobec wprowadzanych nie wprost hierarchii oraz praktyk reglamentowania dostępu do publicznej debaty, szczególnie gdy dotyczy to grup mniejszościowych, czy będą nimi Żydzi, emigranci, członkowie podklasy czy kobiety.

Wątek wojennego bohaterstwa i związana z nim nierozłącznie sprawa polskich postaw wobec Zagłady stały się polem ostrego konfliktu, formułowanego jednak w sposób, który ukrywa jego faktyczne znaczenie i zamyka w kręgu niekończącego się ustalania „prawdziwego” i „sprawiedliwego” obrazu narodu jako całości oraz wyważania jego krzywd i zasług szczególnie w porównaniu z wyobrażonym Innym – polskim Żydem.

Każde wyjście poza to pole, czy choćby naruszenie panującego w nim porządku, okazuje się zagrożeniem. Warto zwrócić uwagę, że tematyka wojenna przeżywa w polskim kinie ostatnich lat swoisty renesans, żeby przywołać takie tytuły, jak *Katyń*, *Kamienie na szaniec*, *Westerplatte*, *Powstanie warszawskie*, *Miasto 44*. Jednocześnie obrazy dotyczące polskich postaw wobec Żydów budzą nieodmiennie dyskusje i polemiki, w których dominuje obrona autowizerunku (reakcje na *W ciemności*, *Pokłosie* czy *Idę*). Klucz do zrozumienia tych zjawisk tkwi, jak się wydaje, w latach sześćdziesiątych.

Tekst powstał w ramach grantu NPRH (nr 11H 12 0108 81).