

# Ida, utrata i wstyd

SEBASTIAN JAGIELSKI

Pierwszy w historii polskiej kinematografii Oscar dla filmu nieanglojęzycznego, BAFTA i kilka Europejskich Nagród Filmowych (w tym dla najlepszego filmu). Uznanie filmowców i sukces wśród szerokiej publiczności (jednak nie polskiej, a głównie amerykańskiej i francuskiej: dochód ze sprzedaży biletów wyniósł ponad 11 milionów dolarów). *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego, bo o tym filmie mowa, przypomniała światu, że kino polskie istnieje. A w Polsce? W Polsce – by posłużyć się określeniem Agnieszki Holland – *zaciekle furia*<sup>1</sup>. Skąd tak afektywna reakcja? Skąd te kontrowersje? I dlaczego właśnie tego filmu przestraszyła się zarówno lewica, jak i prawica? Rodzimą recepcję *Idy* strukturyzował afekt wstydu, ale sam utwór – choć porusza za sprawą postaci Feliksa Skiby (Adam Szyszkowski) problem wstydu – koncentruje się na innych afektach (głównie na smutku). Przedmiotem swego zainteresowania uczyniłem przede wszystkim to, w jaki sposób film wytwarza takie negatywne odczucia, jak utrata czy brak. Usiłując dociec, jak *Ida* działa, usytuuję ją w ramach *kina nastroju*. Film ten bowiem każe nam, widzom, nie tylko – jak sugerowali krytycy – zmierzyć się z najmroczniejszymi rozdziałami najnowszej historii Polski, z przemilczanymi ranami, lecz także – czego zamierzam w niniejszym tekście dowieść – empatycznie wczuć się w innego.

## Wstyd narodowy

W centrum debaty wokół *Idy* został usytuowany – choć nienazwany wprost – problem wstydu. Starły się tu dwa – emancypacyjny i etnonacjonalistyczny<sup>2</sup> – dyskursy dotyczące polityki wstydu. Zgodnie z tym pierwszym, charakterystycznym dla lewicy i liberałów, wstyd narodowy okazuje się decydujący w procesie pracowywania dawnych traum i leczenia ran, niesie też obietnicę (samo)pojednania, scalenia – za sprawą świadczenia o minionych krzywdach – tożsamości narodowej<sup>3</sup>. *Przyznać się do występku* – pisze Sara Ahmed – *znaczy wkroczyć we wstyd*. „*My*” *zostaje zawstydzone przez rozpoznanie zaszłych „działań i zaniebrań”, które przyniosły cierpienie, rany i straty doświadczone przez (...) innych*<sup>4</sup>. Społeczeństwo polskie *wkroczyło we wstyd* dopiero wraz z publikacją w 2000 r. *Sąsiadów* Jana Tomasa Grossa, książki opowiadającej o masowym mordzie polskich Żydów w Jedwabnem w 1941 r. dokonanym przez ich polskich sąsiadów. Książka ta kazała zmierzyć się Polakom z narracją, zgodnie z którą rodacy w czasie II wojny światowej nie tylko pomagali Żydom i ich ratowali, lecz także brali czynny udział w ich eksterminacji. Wstyd wiąże się tu nie tylko z ujawnieniem przemocy wobec współobywateli, polskich Żydów, lecz także z trwającym dekadę wypieraniem zbrodni. Krytycy z kręgu „Krytyki Politycznej” argumento-

wali, że *Ida* – inaczej niż wysoko przez nich cenione *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowskiego – nie zawstydza Polaków dostatecznie: historię skomplikowanych relacji polsko-żydowskich opowiada w *wygodny sposób, zgodny z mainstreamową narracją*, nie przyczynia się tym samym do uzdrowienia i *zreformowania* społecznych więzi<sup>5</sup>. Sebastian Smoliński ujął to tak: *Jeśli (...) prawicowi publicyści oskarżają „Idę” o „antypolskość”, to warto zauważyć, że i tak jest ona w zbyt dużym stopniu „propolska”*<sup>6</sup>. Na czym polega owa *propolskość* filmu Pawlikowskiego zdaniem (niektórych) lewicowych krytyków?

Spór o *Idę* w środowisku lewicowym i liberalnym zainicjowały teksty Anny Zawadzkiej i Agnieszki Graff. Ta pierwsza – niedostrzegająca ramy ekranu, dodajmy – zobaczyła w *Idzie*, po pierwsze, antysemityczne klisze (nawet noszony przez Wandę płaszcz z futrzanym kołnierzem autorka kojarzy z *żydowskimi futrami*), po drugie, chrystianizowanie Zagłady (*ciotka została w mściwym, strauumatyzowanym żydostwie, siostrzenica przekroczyła je dzięki Chrystusowi*), a po trzecie, fałszywe symetrie (*winy polskie /zamordowanie żydowskiej rodziny/ równoważą winy żydowskie /stalinowska prokuratura, a właściwie – co się szczytać – cały stalinizm/*)<sup>7</sup>. Graff z kolei pyta o fenomen uwodzicielskiej siły filmu i rozważa kwestię ścierania się estetyki i polityki, a właściwie: nieadekwatności użytej – *subtelnej* – estetyki do opowieści o współudziale Polaków w Holokauście i o micie „żydokomuny”<sup>8</sup>. Wiernie za Graff podążył Smoliński, usiłując zdemaskować uwierające go piękno „*Idy*”: *Film Pawlikowskiego jest piękny, ale pięknem epigońskim i wykalkulowanym*. Reżyser posłużył się często stosowanym w filmach Szkoły Polskiej formatem 4:3, ale tym, co różni *Idę* od tamtego kina, jest *temperatura kadrów*: gorących w filmach sprzed 60 lat i zimnych u Pawlikowskiego. Ascetyczna inscenizacja i fotogeniczność świata przedstawionego to – jego zdaniem – unik, gdyż *studzi emocje dotyczące relacji polsko-żydowskich i przynosi złudny spokój – wygaszając spory, których temperatura w kraju jest wciąż wysoka*<sup>9</sup>. Rozpoznanie to krytyk powtarza za Graff, która argumentowała, że reżyser wpisał się w *ważną społeczną potrzebę zamknięcia rozdziału rozliczeń w polskiej pamięci o Holokauście*<sup>10</sup>. Późniejszy – etnonacjonalistyczny – dyskurs udowodnił, że *Ida* nie tylko nie zamknęła debaty o (nie)pamięci polskiej o zagładzie społeczności żydowskiej w czasie wojny, ale okazała się – po wywołujących szok *Sąsiadach* i *Pokłosiu* – jej kolejną bolesną odsłoną.

Zawstydzenie wskutek odsłonięcia krzywd wyrządzonych innym niesie ze sobą w dyskursie etnonacjonalistycznym potrzebę obrony i ukrycia. Odmowa wyrażenia wstydu związanego z przeszłością *przyjmuje* – jak dowodzi Ahmed – formę „*ja/my nie przepraszam/przepraszamy*”. *Ten akt mowy działa również jako akt polityczny*. „*Tworzy*” *naród przez deklarację, że naród nie jest odpowiedzialny: „nie zrobiliśmy tego”, „nie było nas tam”*<sup>11</sup>. Jeśli lewicowi krytycy z kręgu „Krytyki Politycznej” argumentowali, że *Ida* niedostatecznie zawstydza Polaków, że dąży do pośpiesznego pojednania zamiast bolesnego rozliczenia, przepracowania i upamiętnienia przemocy wobec Żydów, to prawicowi – przeciwnie – dowodzili, iż film przekłamuje historię, by wpędzić nas, Polaków, we wstyd, chociaż nie ma, ich zdaniem, ku temu żadnych powodów. Krytycy ci byli zatroskani przede wszystkim o dobre imię Polski i Polaków na świecie (a zwłaszcza w USA). Chociaż Piotr Zaremba zdawał sobie sprawę, a przynajmniej tak twierdził, że kino nie jest publicystyką, to upominał się jednak o uzupełnienie ob-

razu o genezę ukazanych w nim zdarzeń historycznych. Poparł on akcję Reduty Dobrego Imienia – Polskiej Ligi Przeciw Zniesławieniom żądającej od Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej opatrzenia filmu napisami informującymi między innymi o karze śmierci grożącej tym, którzy ratowali Żydów w czasie wojny. W *Idzie* nie ma bowiem słowa – pisze dalej Zaremba – o hitlerowskiej okupacji, jest za to o tym, że polscy chłopci mordowali ukrywających się Żydów: *Polska to kraj, w którym podczas wojny miejscowa ludność polowała na Żydów, a stalinowskie zaangażowania były po wojnie usprawiedliwione. Co zrozumie Amerykanin, gdy się dowie, że ciotka głównej bohaterki polowała na „wrogów ludu”? Może byli oni podobni do owych chłopów?* <sup>12</sup> Znaczące jest to, że atak na *Idę* w prawicowych mediach miał miejsce dopiero wówczas, gdy film odniósł spektakularny sukces za granicą. Utwór ten, popularyzując na świecie to, co było dotąd przesłonięte dumą z samych siebie, zawstydza rodaków w obliczu całego świata. *A Polaczki* – pisała na łamach „W Sieci” Maciej Pawlicki – *zachwycone, że ich na świecie poklepują po plecach, jak to malowniczo na siebie napluli. Znowu tak pięknie wyznali, jacy są podli i żałośni. Nasz towar eksportowy: haniebnе kłamstwo o nas samych* <sup>13</sup>. Jak walczyć – zgodnie z dyskursem etnonacjonalistycznym – z wpędzaniem wspólnoty narodowej we wstyd? Po pierwsze, zamiast finansowania filmów *szałujących* dobre imię Polski, *sprzedających zagranicą jedynie polskie grzechy* <sup>14</sup>, należy dotować te, które sławią nasze męstwo, bohaterskość, waleczność i opłakują – w duchu nacjonalistycznym – nasze historyczne traumy. Po drugie, trzeba przypomnieć światu o tym, co *zostało przesłonięte żydowską traumą* <sup>15</sup>, a przesłonięta została, oczywiście, polska trauma, polska ofiara, co odsyła do obsesyjnego współzawodnictwa w cierpieniu. Po trzecie wreszcie, należy przekierować wstyd na innego: to nie Polacy powinni się wstydić, lecz krewni komunistów żydowskiego pochodzenia. Ich przodkowie okazali się bowiem żarliwymi wykonawcami stalinowskiego planu. Zaskakującą ilustracją tej strategii przynosi tekst Krzysztofa Maślonia: żałuje on, że wykonywanej w filmie przez Joannę Kulig piosenki *Miłość w Portofino* nie śpiewa – mająca ją także w swoim repertuarze – Magda Umer. Co też Umer – zastanawiamy się – ma wspólnego z filmem Pawlikowskiego? Dziennikarz – jak w kryminale – rozszyfrowuje zagadkę dopiero w finale artykułu: *Jak pięknie wyszeptalaby tę (...) piosenkę Magda Umer, bratanica Adama Humera, kolejnej stalinowskiej bestii* <sup>16</sup>. Masłoń przerzuca wstyd na innych – to krewni *stalinowskich bestii* powinni się wstydić.

Owa sprzeczna, krążąca wokół problemu wstydu narodowego recepcja przypomina nam, widzom, że wyparta pamięć o Zagładzie wciąż kładzie się cieniem na tożsamości Polaków i znacząco wpływa na kształtowanie się terażniejszości. Andrzej Leder łączy niepewność siebie i społeczny brak zaufania Polaków ze związanym z doświadczeniem wojennym nieświadomionym i zaprzeczonym poczuciem winy <sup>17</sup>. Z kolei Marek Zaleski, pisząc o *natręctwie niepamięci naszej o Zagładzie*, argumentuje – za Freudem – że warunkiem koniecznym skutecznej terapii w skali społecznej jest odwaga, z jaką zbiorowość jest gotowa na odbycie terapii <sup>18</sup>. Publiczny dyskurs terapeutyczny – dodaje – jest jednak obecnie niemożliwy, gdyż został uznany (także przez instytucje państwowe) za kłamstwo i szarganie narodowych świętości <sup>19</sup>. Tym bardziej znaczące wydaje się działanie *Idy* – filmu, który każe nam odczuć brak.

### Jak wyrazić pustkę?

Paweł Pawlikowski w rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim mówił: *nigdy nie chciałem, żeby „Ida” była przyjmowana jako film o Holocauście. Dla mnie był to raczej list miłosny do Polski, do pewnej mentalności, muzyki. Dla sztuki, która kiedyś była u nas tak odważna – i gdzieś tam jeszcze jest*<sup>20</sup>. Reżyser odzwierciedla tu nie tyle historyczną przeszłość, którą zapamiętał, dorastając w latach 60. w Polsce, ile lekturę tekstów z epoki. Utwory i akcesoria – *Alabama* Ludmiły Jakubczak i *Serduszko puka w rytmie cha-cha* Marii Koterbskiej, wartburg i puste szosy, zrzucone kamienice i modernistyczne wnętrza hotelu, echo *Jak być kochaną* (reż. Wojciech J. Has, 1962) i *Do widzenia, do jutra* (reż. Janusz Morgenstern, 1960) – przywracają nastrój wczesnych lat 60. Polscy krytycy – inaczej niż ci zachodni<sup>21</sup> – koncentrowali się nadmiernie w swoich recenzjach na fabule i narracji, nie dostrzegając, że film ten jest kwintesencją *kina nastroju*. Jak ma to miejsce w marginalnej z punktu widzenia ekonomii narracji, choć intensywnej scenie rozgrywającej się późnym wieczorem w poczekalni na dworcu autobusowym. Statyczna kamera ustawiona naprzeciwko dużych, przeszklonych drzwi, za którymi na swoich stanowiskach stoją autobusy rozjaśniane reflektorami ciemną przestrzeń dworca, przygląda się przypadkowym osobom: młode kobiety wychodzą na perony, starsza czyta gazetę, jakiś mężczyzna ucina sobie drzemkę na ławce, a inny przecina szybkim krokiem kadr. Do owych drzwi podchodzi Wanda Gruz (Agata Kulesza) – sędzia, niegdyś, w okresie stalinowskim, prokuratorka skazująca wrogów nowej władzy na śmierć w procesach pokazowych – i rozgląda się za czekającą na autobus siostrzenicą (Agata Trzebuchowska). Dziewczyna, wychowana w klasztorze nowicjuszką Anna, dowiedziała się rano od ciotki, że naprawdę nazywa się Ida Lebenstein i jest Żydówką, a jej rodzice, jak się niebawem okaże, zginęli w czasie II wojny światowej z rąk niosącego im początkowo schronienie katolickiego sąsiada. Zanim ciotka wejdzie do wnętrza, by nie pozwolić siostrzenicy wrócić do klasztoru, przyglądamy się jej długo przez brudną szybę. Miętko oświetlona twarz kobiety wygląda tu inaczej: z za napiętej, apodyktycznej twarzy wylania się twarz spokojna, o czułym i pełnym nadziei spojrzeniu, co dodatkowo uwydatniają pierwsze dźwięki symfonii *Jowiszowej* Mozarta, utworu stanowiącego tło sceny kolejnej, tej, w której kobieta opowiada Idzie o przeszłości ich rodziny. Jest w tym i zmysłowa przyjemność, i nostalgia, liryzm i tęsknota, ale jest też trudno uchwytnie poczucie niepokoju i mroku, potęgowane zmęczonymi twarzami ludzi czekających na dworcu czy obraz brudnej szyby izolującej ciało Wandy od tego, co wewnątrz. Co istotne, scena ta, będąca dobrym przykładem filmowej fotogenii, sygnalizuje, że aura ważniejsza jest tu niż historia, że Pawlikowski przesuwa akcent z narracji na nastrój.

Nastrój jest jednym z najbardziej efemerycznych pojęć w teorii filmu. Owa efemeryczność tkwi być może w tym, że termin ten, jak afekty, dotyczy tego, co przedrozumowe i przedweralne. Estetyka nastroju – inaczej niż uprzywilejowana przez kognitywistów narracja – rzadko staje się więc przedmiotem refleksji filmoznawczej. A przecież to właśnie nastrój odpowiada w dużej mierze za kształt estetyczny (a tym samym wiarygodność) świata przedstawionego filmu oraz za sposób, w jaki widz subiektywnie go doświadcza. Rozumieli to pierwsi teoretycy kina, którzy koncentrowali się na pojęciu fotogenii. Na przykład Louis Delluc za podstawowe elementy filmowej fotogenii, czyli formy estetycznego i zmysłowego widzenia rze-



czywistości, uznał: światło, aktorstwo, dekorację i rytm<sup>22</sup>. Z kolei Karol Irzykowski wiązał ją z fundamentalnym dla kina ruchem, zastrzegając zarazem, że *pojęcie kina nie pokrywa się całkowicie z pojęciem ruchu*<sup>23</sup>. Współczesnych badaczy interesuje nie tyle fantomowość, magia i cudowność obrazu filmowego, problemy, które zaprzętały teoretyków fotogenii (np. Jeana Epsteina, Lotte H. Eisner czy Edgara Morin), ile, po pierwsze, to, w jaki sposób nastrój wyraża i ujmuje świat przedstawiony filmu w kategoriach afektywnych i emocjonalnych, po drugie, jak nastrój – sytuując widza wewnątrz fikcyjnego świata filmu – wywołuje afektywne reakcje odbiorcy i kieruje nimi, wpływając na jego zaangażowanie emocjonalne w obraz, po trzecie wreszcie, jak filmowy nastrój wyraża – otwarcie lub niejawnie – historyczne, kulturowe oraz ideologiczne wymiary pamięci, doświadczenia i czasu<sup>24</sup>. Ten ostatni aspekt (niczym doświadczenie-pamięć u Benjamina) przywodzi na myśl – co w przypadku *Idy* szczególnie istotne – pojęcie aury, czyli niezwyklej mocy obrazu, który nas wchłania, a zarazem wzbudza dystans, nie pozwalając się przybliżyć<sup>25</sup>. Ulrich Baer w tekście o dwóch fotografiach przedstawiających byłe nazistowskie obozy koncentracyjne ujmuje aurę jako *rodzaj upiornego przeczucia (wedle praktyk wiktoriańskich) lub (negatywnego) uroku w miejsce nostalgicznej poświaty autentycznej obecności, jak często bywa mylnie interpretowana*<sup>26</sup>. *Niesamowita aura* u Pawlikowskiego odsyła do pamięci o kimś, kogo istnienie przeczuwaliśmy, nie wiedząc w istocie, że istniał naprawdę<sup>27</sup>.

Nie przywraca Pawlikowski, jak już wspominaliśmy, obrazu epoki *małej stabilizacji*, lecz znany z piosenek, filmów i zdjęć nastrój przełomu lat 50. i 60. A kultura polska owego czasu była przesycona albo melancholijną aurą utraty, przybierającą najbardziej wyrazisty kształt w filmach Szkoły Polskiej, albo duchem *młodych nowoczesnych*, uciekających od przeszłości, traumy i żaloby w grę, pozór, cynizm i flirt. Reżyser nie po to jednak podąża za tymi kontrastującymi ze sobą



nastrojami, by – jak sugerują Graff i Smoliński – mieć nas *pięknym* obrazu, lecz by ujawnić to, co w owym czasie pozostawało poza granicami reprezentacji, a być może i świadomości. Filmy Szkoły Polskiej – zwłaszcza te tworzące jej modernistyczny odłam – były reżyserowi potrzebne, by ów brak wyrazić, wypowiedzieć go w charakterystycznym dla epoki, tematyzującym niemożność reprezentacji języku wizualnym. Młodzi – często debiutujący – twórcy Szkoły Polskiej odrzucili klasyczną formę, nie była ona bowiem w stanie oddać traumatycznego doświadczenia wojennego i tuż powojennego. Szukali nowego języka, wypróbowywali nowe rozwiązania narracyjne, stylistyczne i inscenizacyjne, by móc – choć nie wprost – opowiedzieć o powojennej rozbitej podmiotowości. Za sprawą niedopowiedzeń (*Ostatni dzień lata*, reż. Tadeusz Konwicki, 1958), abstrakcyjnych figur i płaskich przestrzeni (*Nikt nie woła*, reż. Kazimierz Kutz, 1960), depresyjnej aury (*Pętla*, reż. Wojciech J. Has, 1957) reżyserzy usiłowali uchwycić przenikające polskie społeczeństwo przełomu lat 50. i 60. *poczucie niejasnego braku*<sup>28</sup>. Wewnętrzne ramy, puste kadry, niemożność ruchu sygnalizują *brak języka do mówienia o przeżywanym doświadczeniu*<sup>29</sup>. *Ida* wraca do tamtego afektywnego doświadczenia, do traumy wojennej, żałoby i pustki, wraca też do tamtej – naznaczonej nastrojem utraty – formy.

Film otwiera statyczny, czarno-biały obraz nowicjuszki Anny-Idy, która w milczeniu pochyla się z pędzlem nad rzeźbą Jezusa. Jej ciało zajmuje tylko niewielki fragment lewej części kadru zdominowanego przez szarą, pustą ścianę. Kamera umieszczona na wysokości kłęczącego człowieka ukazuje następnie nowicjuszki wynoszące z pracowni na swoich ramionach figurę Chrystusa. Na pierwszym planie sytuuje się róg odrapanej ściany i kury płaczące się pod ich nogami, a same kobiety widzimy od pasa w dół. W kolejnym ujęciu oglądamy – w planie ogólnym – zaśniężony dziedziniec, przytłaczający wielkością budynek klasztoru i nowi-

cjuszki, które nie zostały wszelako umieszczone, jak moglibyśmy się spodziewać, w centrum kadru, lecz na jego peryferiach. Ciała postaci są tu sytuowane zwykle na dnie kadru, w jednej czwartej poniżej jego górnej krawędzi. Statyczność, wypełniająca kadry cisza i zaskakujące ramowanie nie wiążą się (a z pewnością nie przede wszystkim) z – kojarzonym z filmami Dreyera, Bergmana czy Bressona – niewyraźnym *poza*, z nastrojem religijnych rytuałów i klasztornej ascezy, z podporządkowaniem podmiotu Boskiej opatrności (albo zdominowaniem go przez kościelną instytucję), lecz z ciężkim od smutku nastrojem żałobnym. Nastrój ten, będący reakcją na utratę, łączy się – po pierwsze – ze zubożeniem i opustoszeniem *ja*, po drugie zaś ze zubożeniem i opustoszeniem całego świata<sup>30</sup>.

W precyzyjnie skomponowanym obrazie Matilda Mroz<sup>31</sup>, analizująca *ramowanie smutku* w *Idzie* przez pryzmat teorii Rolanda Barthes'a i Eugenii Brinkemy, dostrzegła wyciszoną jakość *tableau*, którego struktura organizuje się wokół ciężaru smutku. Ruch zostaje obciążony stratą. Ciało Wandy, wypytującej w szpitalu Szymona Skibę (Jerzy Trela), ojca Feliksa, dłaczego i jak zamordował jej rodzinę, zostało usytuowane w dolnej części kadru. Gdy Wanda pyta: *Jak to zrobiliś? Sierkiem?*, jej głowa opada powoli w dół, by w końcu znaleźć się niemal całkowicie poza ramą kadru. Wrażenie ciężkości dodatkowo potęguje konsekwentne konstruowanie przestrzeni zamkniętej. Klasyczny format 4:3 sprawia, że widz odnosi wrażenie, iż ciała bohaterów zostały uwięzione w kadrze. Poczucie izolacji Pawlikowski osiąga za sprawą tych samych zabiegów formalnych, którymi Kazimierz Kutz posłużył się w *Nikt nie wola*. W filmie tym statyczność kamery, przekształcenie trójwymiarowej przestrzeni świata filmowego w dwuwymiarową płaszczyzną *tableau*, koncentracja na rozpadających się ścianach i murach przybierających formę abstrakcyjnych plam unieruchamiają niezdolnych do działania bohaterów<sup>32</sup>. W *Idzie* jest podobnie: uwięzione w kadrze, ustawione frontalnie do kamery ciała kobiet zastygają w bezruchu. Tak jak tytułowa bohaterka w scenie, w której dowiaduje się od ciotki, że jest Żydówką: długo przyglądamy się jej nieruchomej (powieka Agaty Trzebuchowskiej nie drgnęła w tym ujęciu nawet przez chwilę) i nieodgadnionej twarzy na szarym tle; albo tak jak nieobecny wzrok Wandy na tle pustej ściany w scenie rozprawy sądowej: skupione i przeszywające spojrzenie sugerujące dominację, władzę i samokontrolę przeradza się niepostrzeżenie w spojrzenie pełne niepokoju – jakby kobieta zobaczyła ducha, a raczej zdała sobie sprawę, że spotkana rano Ida jest jak gdyby zmartwychwstałą kopią jej zamordowanej siostry<sup>33</sup>. Ten bezruch ujawnia istnienie cielesnych zahamowań i blokad, a te z kolei wskazują na traumę wciąż nieprzepracowaną. Co więcej, nadmiernie wyeksponowane puste ściany unieruchamiające ciała bohaterów wzmacniają, paradoksalnie, siłę oddziaływania twarzy. Paul Coates pisał, że *reżyserzy, w których twórczości bardzo ważna jest twarz, wydają się równie pochłonięci tematem cierpienia. (...) Czy to dlatego, że zbliżenie, które w swej najpowszechniejszej postaci wyodrębni (...) twarz, powoduje izolację – tak samo, jak cierpienie?*<sup>34</sup> Potwierdzenia bólu utraty szukamy w twarzach Wandy i Idy. To twarze dopuszczają nas do ich smutku, co jest zaskakujące, tym bardziej że Pawlikowski unika klasycznych zbliżeń. Nawet jedna z najbardziej emocjonujących scen w filmie, ta, w której Wanda – po rozmowie z umierającym w szpitalu Szymonem Skibą – odsłania się, płacząc w łazience w ramionach Idy, nie została ujęta w zbliżeniu. Ciała kobiet zostały wciśnięte w prawy róg kadru zdominowanego przez chłód bia-

nych płytek. Widz, oglądając tę scenę, odnosi jednak wrażenie, że twarze bohaterek ogląda w zbliżeniu, co nie dziwi, gdy przywołamy słowa Deleuze'a: *nie ma zbliżeń twarzy, to twarz sama w sobie jest zbliżeniem, a jedno i drugie jest uczuciem, obrazem-uczuciem*<sup>35</sup>. Ściana białych płytek sprawia, że uwaga widza koncentruje się na twarzach, mimo że to nie one dominują w przestrzeni kadru. Z jednej strony rozpalona twarz Wandy każe zmierzyć się z jej cierpieniem, z drugiej zaś dominująca w kadrze zimne płytki (i wypełniająca lewą część kadru futryna drzwi) konotują alienację i pustkę.

Owa pustka wiąże się zarówno z tym, co jednostkowe (zubożenie *ja*), jak i z tym, co zbiorowe (zubożenie świata). Puste szosy, puste wsie, puste mieszkania. Reżyser wciąż sugeruje nam, że w tych pustych miejscach kogoś brakuje. Że ktoś został z nich wymazany. W barze Wanda – na tle zakratowanego częściowo okna – pyta spotkanego tam mężczyznę, czy znał Lebensteinów. Nie znał, inni (jak ksiądz) też nie znali. Jak gdyby ich żydowscy sąsiedzi nigdy nie istnieli. Jak gdyby ich tam nigdy nie było. Pawlikowski trafnie uchwycił wyparcie i zapomnienie przez polskich świadków widzialności Zagłady. Grzegorz Niziołek, analizując dyskurs związany z Zagładą przez pryzmat strategii teatralnych i tego, co nieświadome, przypomina, że przemoc wobec Żydów (prześladowanie, poniżanie, zabijanie) była *dobrze widzialnym* doświadczeniem społeczeństwa polskiego, społeczeństwa *by-standers*, jak teatrolog – za Raulem Hilbergiem – nazywa postronnych obserwatorów Zagłady<sup>36</sup>. Jednak doświadczenie to zostało tuż po wojnie wyparte, okryte zmnową milczeniem. Autor powodów owego zapomnienia szuka w pragnieniu zaniegowania pasywności i obojętności świadków, w chęci ukrycia braku empatii, a nade wszystko ukrycia odmowy udzielenia pomocy<sup>37</sup>. Z kolei Andrzej Leder źródeł polskiej niepamięci o Zagładzie szukał między innymi w ogromnym uwłaszczeniu polskiego społeczeństwa na majątku żydowskich sąsiadów: *Jeśli w setkach miasteczek mniej więcej 60 procent domów było zamieszkanym przez Żydów, to po ich zabiciu domy te mogły być zamieszkałe przez nowych właścicieli*<sup>38</sup>.







Pawlikowski uchwycił powojenną pustkę między ocalonymi z Zagłady a polskim, performującym niepamięć społeczeństwem. Owo oddzielenie Polaków i Żydów zostało uwidocznione za sprawą separacji przestrzennej. W scenie odkopywania zwłok dominują dwa punkty widzenia: Feliksa (ukazywanego z żabiej perspektywy) i kobiet (widzianych z ptasiej perspektywy), a punkty te nigdy się nie przecinają. Wanda klęka nad nieoznaczonym grobem, ściąga rękawiczki, pochyla się i wyciąga rękę poza kadr – w stronę mężczyzny. Ten siedzi, roztrzęsiony i skulony, w rozkopanym grobie. Gest Wandy początkowo sprawia wrażenie, jakby był gestem wybaczenia, jakby kobieta podawała rękę temu, który wymordował jej rodzinę. Szybko jednak okazuje się, że sięga ona poza kadr, by zabrać szczątki swojego dziecka. Za sprawą przestrzeni pozakadrowej i separacji przestrzennej Pawlikowski podkreśla niemożność spotkania polskiego chłopca i Żydówek w przestrzeni tego samego kadru. Nie ma jednak racji Agnieszka Graff, twierdząc, że reżyser – inaczej niż Paweł Łoziński w *Miejscu urodzenia* (1992) – odbiera głos polskiemu chłopcu, że ukazuje go tak, jakby był zwierzęciem<sup>39</sup>. Feliks, siedząc w pustym grobie, opowiada Idzie, dlaczego została ocalona: była zbyt mała, by ktokolwiek mógł rozpoznać, że jest Żydówką, natomiast Tazio, syn Wandy, miał semicki wygląd i był obrzezany. I szeptem dodaje, że to on, a nie ojciec, zabił, co wpędza go we wstyd. Jego ciało to ciało zawstydzone; przyznając się do popełnionej zbrodni, tkwi skulony w miejscu, w którym pogrzebał przed laty ciała ofiar. *Wstyd – pisze Ahmed – odczuwa się jako odsłonięcie – inny widzi, co złego i wstydliwego zrobiłam – zakłada jednak również próbę skrycia się, która wymaga od podmiotu odwrotu od świata do wewnątrz*<sup>40</sup>. Feliks z jednej strony wypowiada to, co dotąd było głęboko skrywane, z drugiej – chowa się w grobie przed spojrzeniem innych.



Tym samym separacja przestrzenna w *Idzie* odsyła zarówno do powojennego bolesnego współistnienia Polaków i Żydów, do ich niemożności spotkania się w tej samej przestrzeni, jak i do, by się odwołać do sformułowania Niziołka, *zarządzania widzialnością*. Kompozycja kadru – za sprawą wszechobecnych ram okiennych, futryn drzwi, filarów, kolumn, linii – wciąż nam sygnalizuje, że coś zostało przed nami ukryte, że mamy dostęp tylko do fragmentu rzeczywistości<sup>41</sup>. Scenę przesłuchania Feliksa otwiera obraz Idy stojącej w futrynie drzwi wyraźnie obramowującej krawędzie kadru. Przy stole siedzi Wanda i grozi mężczyźnie, że go zniszczy, jeśli nie zaprowadzi jej do swojego ojca (sądzi ona, że to właśnie Szymon wymordował jej rodzinę). Co jednak istotne, Wandę widzimy z profilu w planie amerykańskim, podczas gdy ciała mężczyzny nie widzimy wcale – przesłania go ściana usytuowana z lewej strony kadru. Płaska ściana, która ukrywa ciało mężczyzny, wydaje się nam niewygodnie bliska. Jakby dotykała naszych oczu. Toteż eksponowanie przestrzeni (ścian, futryn), które coś przesłaniają i ukrywają, sygnalizuje, że niektóre obrazy zostały przed nami zasłonięte. Odmowa dostępu do wybranych wydarzeń uwrażliwia nas na to, co przez dekady było z polskiego dyskursu wypierane – na rodzimą niepamięć o Zagładzie.

Agnieszka Graff, jak już zauważyliśmy, zobaczyła w tych obrazach piękno (czarno-białej fotografii, krajobrazu, kobiet) i uparcie dowodziła, że kłóci się ono z powagą podjętego przez reżysera tematu. Odnajdujemy tu echo dyskusji, zgodnie z którą reprezentacje Holocaustu podlegają kontroli etycznej – nie sposób opowiadać o tak skrajnym, niewyobrażalnym zdarzeniu przy użyciu klasycznych czy popularnych form. Artyści winni więc szukać takiego języka, który pozwoli wyrazić niemożność reprezentacji. Świat *Idy* to świat naznaczony pustymi miejscami, wewnętrznymi granicami, nieobecnymi twarzami i ciężarem śmierci. Uka-

zywane w długich, statycznych ujęciach ciała zajmują miejsce peryferyjne, wskazując na nieobecność. Reżyser nie reprodukuje zatem świata przeszłości, ale świat ten odkształca, deformuje oraz izoluje, zarazem odnajdując w nim *niesamowitą* aurę albo – jak chciałby Baer – negatywny urok. Odważnie rozbija formę, żeby uchwycić brak.

### Nowoczesność jako ratunek?

Pawlikowski łączy nastrój smutku z (epizodycznym) nastrojem swobody i zapomnienia cechującym *młodych nowoczesnych*. Naznaczone traumatycznymi doświadczeniami wojny i stalinizmu pokolenie Szkoły Polskiej, pokolenie Kolumbów było wychylone w stronę przeszłości. A to nowe, pokolenie Tubylców, było zapatrzone już tylko w przyszłość. Znakami *bezideowego pokolenia* są w *Idzie jazz* (*Equinox* Johna Coltrane'a i *Alabama* Ludmiły Jakubczak), włoskie popowe przeboje Marino Mariniego (*Nie płacz, kiedy odjadę*, *Guarda che Luna*), egzystencjalna moda i nieskrępowany erotyzm. Nie dziwi zatem, że film ten kojarzył się niektórym krytykom<sup>42</sup> z *Niewinnymi czarodziejami* (reż. Andrzej Wajda, 1960) czy *Nożem w wodzie* (reż. Roman Polański, 1961) – utworami, które wprowadziły na polskie ekrany *pokolenie małej stabilizacji*, mimo że są dalekie od estetyki dominującej w filmie Pawlikowskiego.

Dla ukształtowania się tożsamości młodych ludzi na przełomie lat 50. i 60. decydujący okazał się okres odwilży, będący czasem *poszukiwania podmiotowości w szybko zmieniającej się rzeczywistości*<sup>43</sup>. Państwo w mniejszym stopniu koncentrowało się wtedy na represjonowaniu swoich obywateli, a w większym – na podniesieniu ich stopy życiowej. Okres ten kojarzy się zwykle z Różewiczowską metaforą *małej stabilizacji*, czasem uspokojenia po minionych wstrząsach (wojna, stalinizm) i ucieczki w konformizm (materialny komfort przedkładano nad deklaracje ideowe). Małgorzata Fidelis dystansuje się jednak od postrzegania tego czasu przez pryzmat *małej stabilizacji*, sugeruje on bowiem, że kraj był wtedy całkowicie odcięty od świata. Tymczasem zachodnia kultura za sprawą muzyki, tańca, kina i mody zaczęła przenikać do Polski, co więcej, państwo było wówczas otwarte na wpływy docierające z innych państw *bloku wschodniego*<sup>44</sup>. *Studenckie kluby, teatry, publicystyka, muzyka jazzowa, poezja śpiewana, twórczość literacka i artystyczna (...) były poszukiwaniami alternatywnych przestrzeni i podmiotowości charakterystycznymi w tamtym czasie dla wielu młodych ludzi w różnych zakątkach świata, bez względu na podziały geopolityczne*<sup>45</sup>. „Dookoła świata”, V Światowy Festiwal Młodzieży, studenckie teatry alternatywne czy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Jazzowej dowodziły, że granice – zwłaszcza te zachodnie, kluczowe dla ówczesnej kultury młodzieżowej – nie były całkowicie szczelne. Echo tych przemian odnajdujemy w *Idzie*.

W drodze do Szydłowa bohaterki zabierają autostopowicza, Lisa (Dawid Ogrodnik), z saksofonem altowym w futerale. Wanda rozmarza się na myśl o mężczyźnie z saksofonem, bo instrument ten kojarzy się jej z męskością i zmysłowością. Zaś kamera wydobywa napięcie między chłopakiem a Idą, która przygląda mu się w samochodowym lusterku, po czym – zawstydzona – spuszcza wzrok. At-rybut Lisa jest oczywiście znaczący. Iwona Sowińska przypomina<sup>46</sup>, że od czasu *Tramwaju zwanego pożądanym* (reż. Elia Kazan, 1951) to właśnie jazzowy sakso-

fon altowy daje widzom (zwykle tylko na ścieżce dźwiękowej) do zrozumienia, że między ukazanymi na ekranie protagonistami rodzi się napięcie erotyczne<sup>47</sup>. Znakiem *młodych nowoczesnych* okazuje się w *Idzie jazz*, będący *muzycznym odpowiednikiem wyjścia z kamerą na ulicę, ambicji pochwycenia życia „jakim ono jest”, zanurzenia się w dniu dzisiejszym bez oglądania się wstecz*<sup>48</sup>. Pawlikowski wskrzesza skojarzenia, które były związane z tym gatunkiem – odcięcie się od przeszłości, młodość, swobodę, wolność, erotyzm – a które postrzegano jako niebezpieczne, zagrażające moralności, zwłaszcza młodych ludzi. Po tym, jak impreza z okazji urodzin Szydłowa, na której zespół Lisa wykonywał *Rudego rydza* i *24 mila baci*, dobiegła końca, młodzi grają *Naimę* Johna Coltrane’a. Wybór ten nie jest pozbawiony znaczenia: muzyk napisał ten utwór dla swojej ówczesnej żony, Juanity Naimy, znanej ze swej głębokiej religijności. Nie dziwi zatem, że jazzowe improwizacje – tym razem w podziemnym klubie – poprzedzają scenę erotyczną między Idą i Lisem.

Młodzież stała się symbolem powojennej nowoczesności, ale owa nowoczesność nie cechuje w *Idzie* tylko młodych. Kwintesencją nowoczesności okazuje się bowiem Wanda Gruz. Jakub Majmurek wprost pisze, że w *Polsce Gomułki jest* [ona] *reprezentantką wielkomięskiej nowoczesności*<sup>49</sup>. Silna, ekspansywna i błyskotliwa, ironiczna i cyniczna. Nie ma męża, ale ma wartburga. Z papierosem się nie rozstaje i zdążyła już wypić morze koniaku. Wygląda zdecydowanie *glamour*: ciemna szminka na ustach, czarny lakier na paznokciach, dopasowane, skromne, ale zawsze eleganckie stroje, często perły i buty na wysokim obcasie. Słucha Mozarta, ale dobrze bawi się też przy *Rudym rydzu*. Kpi z wiary Idy: chowa jej obrazek Jezusa i instruuje (ciepło – zimno) zniecierpliwioną dziewczynę, gdzie go szukać. *To, że Wanda jest – pisze dalej Majmurek – wyzwoloną, zmęczoną życiem, choć ciągle cieszącą się jego urokami, cyniczno-ironiczną postacią, czyni z niej pierwszą bohaterkę, w której widz rozpoznaje bratnią duszę, reprezentantkę współczesnej, ironicznej i cynicznej kultury*<sup>50</sup>. To ważny trop, bo rodzimi krytycy – tak z prawa, jak i z lewa – widzieli w niej dotąd wyłącznie stalinowską prokuratorkę, która wysyłała na śmierć polskich patriotów, więcej nawet – zobaczyli w Wandzie tylko, oskarżoną po 1989 r. za zbrodnie komunistyczne, Helenę Wolińską-Brus<sup>51</sup>. Krytyka lewicowa – od Zawadzkiej przez Graff po Dunin i Foreckiego – atakowała reżysera za to, że ukazał Żydówkę jako zbrodniarkę i rozwiązał alkoholicką, z kolei prawicowa, że jawi się ona na ekranie w pozytywnym świetle, że o jej mrocznej przeszłości widz dowiaduje się dopiero wtedy, gdy zdążył ją już polubić. Jednak owa wieloznaczność Wandy, zdaniem Majmurka, *rozbraja „żydokomunistyczny” fantazmat*: kobieta wnosi do filmu wymiar erotyczny i skutecznie uwodzi widza, co sprawia, że ów widz to właśnie z nią się identyfikuje, a nie z Idą, której *naiwna pobożność i absurdalny „kaptur”, którego nie chce uparcie zdjąć, musi nas irytować, podobnie jak irytuje Wandę*<sup>52</sup>.

Również Bartosz Żurawiecki trafnie zauważył, że Wanda – mimo groźnej przeszłości – *nie jest (...) bohaterką negatywną czy skompromitowaną. Mocne kobiety z filmów amerykańskich także często bywały „potworami” (wystarczy przypomnieć całą galerię „femmes fatales” w kinie noir)*<sup>53</sup>. Krytyk zobaczył w niej diwę – rodzimą wariację na temat niezależnych i tragicznych bohaterek Bette Davis, Joan Crawford czy Elizabeth Taylor. Jest więc Wanda postacią *nie naszą*: choć mocno uwikłana w zbrodniczą politykę, nie pochodzi z kina rozliczeniowego czy marty-

rologicznego, co Żurawieckiego nie dziwi, gdyż powołał ją do życia reżyser, który – opuściwszy Polskę w młodości – wychował się na kinie innym niż Szkoła Polska. Krytyk zarazem ma rację i jej nie ma. Słusznie zauważa, że wizerunki kobiet w kinie polskim sprowadzają się zwykle do postaci Matek Polek, Matek Boskich i Kobiet Samotnych, a tych *zachowujących się wyzywająco w stosunku do otoczenia i do losu, biorących go – po bolesnych doświadczeniach – we własne ręce właściwie u nas nie ma*<sup>54</sup>. Ale przecież jednocześnie *Ida* jest przesycona nastrojem charakterystycznym właśnie dla filmów Szkoły Polskiej. Historia Wandy przywodzi na myśl *Jak być kochaną*; Pawlikowski wprost odwołuje się do tego filmu, inscenizując scenę jej samobójstwa. Kobieta wyskakuje z okna tak, jak u Hasa wyskoczył Wiktor (Zbigniew Cybulski). Jednak Wanda nie jest Wiktorem. Jest wariacją na temat Ofelii-Felicji (Barbara Krafftówna), ironicznej kobiety w kryzysie, która zapija ból koniakiem. Obie są wypalone, zdystansowane i niezdolnie samoświadome. Obie też nie kształtują swojej codzienności zgodnie z obowiązującymi normami ustabilizowanego życia rodzinnego. Nie ma przed nimi (normatywnej) przyszłości. Melancholijnie tkwią przy utraconych obiektach i są oddane tylko temu, co destrukcyjne. Ofelia-Felicja zakłada po wojnie ironiczną maskę i chowa się za dekoracje, podczas gdy Wanda ukrywa się w ciele wyzwolonej i drapieżnej cyniczki.

Kluczem do rozszyfrowania tajemniczej aury otaczającej Wandę jest jej swobodne podejście do seksu. Wanda lubi seks. Seks z przygodnie poznanymi mężczyznami. Seks bez zobowiązań, co oburzało krytyków. Jak mówiła Helena Datner: „*Ida*” przedstawia bohaterkę według prostej zasady – co Polacy chcieliby myśleć o Żydówce budującej powojenny socjalizm? Że to kurwa i alkoholiczka, która od dwudziestu lat nie miała kontaktu ze swoją własną siostrzenicą<sup>55</sup>. Tropem tym podążył też Piotr Forecki: *kiedy Wanda po raz pierwszy ukazuje się oczom widza i pyta przybyłą Idę o to, czy wie, czym się zajmuje, chciałoby się odpowiedzieć bohaterce, że jej ciotka jest kurwą*<sup>56</sup>. *Ja jestem dziwką, a ty małą świętą* – mówi szyderczo Wanda po tym, jak siostrzenica robi jej wyrzuty, że pijana, że z nowym abstrzyfikantem. Jednak zamiast oceniać, winniśmy raczej rozważyć, co za owymi praktykami stoi.

Wanda cierpi na depresję, będącą impasem, blokadą, utkwieniem, stanem, gdy nie wiadomo już ani co dalej robić, ani w jakim celu<sup>57</sup>. Odcięcie się (pozorne) od traumatycznych doświadczeń i zanurzenie się w tym, co nowoczesne (przygodny seks, alkohol, papierosy, ale też moda czy kultura popularna), wydaje się formą ucieczki od ciężaru przeszłości. Z pewnością jest formą ruchu (nawet jeśli auto-destrukcyjnego), poszukiwaniem takiego bycia w świecie, które potrafi przełamać impas i przynieść – choćby chwilową – ulgę. Kiedyś Wanda szukała ratunku w odwieci, teraz szuka w transgresyjnych przyjemnościach. *Człowiek w depresji* – pisze Julia Kristeva – *to nieświadomy perwert. (...) Prawdą jest, że przyjemności wynikające z cierpienia mogą prowadzić do ponurej rozkoszy*<sup>58</sup>. Praktyki perwersyjne (w tym erotomania) chronią podmiot przed całkowitą destrukcją, przynoszą, wraz z narcystyczną homeostazą, witalność, która przeciwdziała Thanatosowi<sup>59</sup>. Przygodny seks początkowo jest dla Wandy lekiem antydepresyjnym, pomaga jej zagłuszyć bolesną przeszłość – jak w scenie, w której w drzwiach jej mieszkania po raz pierwszy staje Ida. Z oddali, z korytarza widzimy pospiesznie ubierającego się w sypialni przystojnego mężczyznę, a w tle słyszymy przebój Marii Koterbskiej

*Serduszko puka w rytmie cha-cha*. Nie ma w tym ani goryczy czy dramatu, ani poczucia porażki, a kobieta żegna kochanka z uśmiechem na twarzy. Sceny, w których Wanda jest radosna (euforia maniakalna?), to te związane z erotyką i obietnicą seksu: na imprezie w Szydłowie, gdy wokalistka w błyszczącej sukience, narzuconym na ramiona lisie i długich rękawiczkach śpiewa o tym, że 24 tysiące pocaulunków doprowadzają ją do szaleństwa, Wanda flirtuje z właśnie poznanym mężczyzną. Ból związany z pustką zostaje uśmierzony, ale za cenę zaprzeczenia utracie i uzależnienia od *perwersyjnego teatru*. Pragnienie zemsty, poczucie wszechwładzy i niemożność odbycia żałoby doprowadziły Wandę do niesławnego udziału w procesach stalinowskich (nazywano ją Krwawą Wandą), używania władzy do własnych celów (*Ja czuję, jak ktoś kłamie, mogę cię zniszczyć* – mówi do Feliksa), ale i do szukania ratunku w transgresyjnych przyjemnościach. *Na drodze do wiecznego potępienia diwa (...)* – pisał Alexander Doty – *czyni z siebie siłę, z którą trzeba się liczyć, więc nawet w obliczu porażki w „dziwce” jest coś chlubnie obrazoburczego*<sup>60</sup>.

Pojawienie się Idy każe Wandzie zmierzyć się z odrzuconą, wypartą traumatyczną przeszłością, która odradza się w terażniejszości ze wzmoczoną siłą. Powrót do minionego, urazowego doświadczenia nie zainicjował jednak – jak mogłoby się zdawać – procesu reparacji, przepracowania i oplakania straty. Po powrocie siostrzenicy do klasztoru Wanda, znajdującą się w strefie granicznej: między życiem i śmiercią, próbuje jeszcze dawnych antydepresantów – upija się w barze w towarzystwie nowego adoratora. W tle znowu słyszymy *Serduszko puka w rytmie cha-cha*, ale utwór ten – inaczej niż za pierwszym razem – został tu użyty ironicznie. Mężczyzna, którego pijana kobieta sprowadza do mieszkania, jest gburowaty i nieatrakcyjny. O poranku żegna ją pogardliwym grymasem. Wcześniej seks przywracał ją życiu, teraz – poniża i degraduje. W kolejnych ujęciach Pawlikowski uwidacznia afektywny wpływ traumy na codzienność, ujawnia ciężar terażniejszości. Wanda nerwowo smaruje kromkę chleba masłem i posypuje ją cukrem. Zjada ją tak, jak wcześniej – opowiadając o swojej krwawej przeszłości – zjadała pączki: agresywnie. Zaciąga się papierosem w wannie, a w pokoju otwiera okno. Zamglone, ciężkie od pary światło zostaje wyparte przez światło ostre, mroźne, przesywające. Pogłaśnia pełną dramatyzmu symfonię *Jowiszową*, tę samą, której słuchała wspólnie z Idą. Spokojnie gasi papierosa i wyskakuje – tak po prostu – z okna. Ujęcie trwa jednak nadal, ukazując pusty pokój z Mozartem w tle. Żadnej transformacji nie będzie. Widz ma przez chwilę nadzieję, że siostrzenica, która staje się Wandzie bardzo bliska, przywróci ją życiu. Reżyser jednak daje nam do zrozumienia, że żałoba jest już niemożliwa. W scenie, w której Ida przygląda się w oborze wykonanemu przez jej matkę witrażowi, twarz dziewczyny rozświetlają promienie słońca, podczas gdy twarz Wandy przesłania cień. W hotelu Ida wytrwale modli się przy swoim łóżku, gdy nagle ciotka, znajdująca się dotąd poza kadrem, rzuca się na znajdujące się tuż przed dziewczyną łóżko, tak że widz odnosi wrażenie, jakby siostrzenica modliła się nad martwym ciałem ciotki.

W ostatniej scenie filmu Ida, ubrana w habit, idzie przed siebie. To otwarte zakończenie interpretowano zwykle jako powrót dziewczyny do klasztoru. Więcej nawet, jako powtórzenie samobójczego gestu Wandy. Świat zewnętrzny został skojarzony z bólem i katastrofą, a życie klasztorne zapewnia bezpieczeństwo i wolność od niepewności. Zdominowana przez relację z wszechmocnym obiektem (Bogiem)

dziewczyna, zdaniem niektórych, nie będzie w stanie zmierzyć się z utratą rodziców i żalobą <sup>61</sup>. W podobnym duchu wybór *Idy* interpretuje Leder: zasłuchani w Coltrane'a *młodzi nowocześni* są zwrócenii w stronę przyszłości, uciekają od tego, co było, gdyż *życie rozkwita w niepamięci. (...) Ida Lebenstein na chwilę się w ten nurt zagłębia. Ale nie jest zdolna tego pragnąć. Bo może istnieć tylko w życiu poza życiem. (...) Nie wpisze się w życie. Wróci tam, gdzie nie jest się ani w życiu, ani w śmierci. Tak wygląda jej klęska* <sup>62</sup>. *Ida* zapewne wraca do klasztoru, ale nie już nie jest takie, jakie było. Spotkanie z ciotką coś w siostrzenicy oddzielonej od rzeczywistości jednak zmieniło, co symbolizuje ostatnie ujęcie filmu, w którym idzie ona pod prąd jadących samochodów, a kamera – po raz pierwszy w sposób tak ewidentny – porusza się, co z kolei odróżnia ten fragment filmu od statycznych, ciężkich od smutku części go poprzedzających. Zapowiada to, jak chce Mroz, możliwość ruchu i zmiany <sup>63</sup>.

### Uklucie

Agnieszka Holland – już po przyznaniu *Idzie* nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej – dziwiła się, że akurat ten film, jeden z nielicznych polskich utworów, który odniósł na świecie tak spektakularny sukces, wzbudził w Polsce, a zwłaszcza wśród lewicowego środowiska zgromadzonego wokół „Krytyki Politycznej”, *zacieklą furję*. Autorka *Pokotu* zauważyła, że krytycy *żądali od filmu, żeby mówił o czym innym, niż mówi* <sup>64</sup>, że Pawlikowski nie uwzględnił judaizmu, że nie ma w filmie Niemców, że rodzinę *Idy* zabił prosty chłop, a nie akowiec w oficerkach, że powody, dla których Wanda zaangażowała się przed wojną w komunizm i walczyła w powstaniu warszawskim, są niejasne, że dobre imię Kościoła katolickiego – sąjącego polskim chłopom antysemicką ideologię – nie zostało w filmie podważone. Zarzuty te – choć daremne – dowodzą jednak afektywnej siły tkwiącej w *Idzie*. Innymi słowy, nie treść tych zarzutów jest ważna (kino nie jest wszak podręcznikiem historii), lecz to, że film ten – zarazem chłodny i intensywny – porusza i dotyka. Widz oczywiście „odczuwa” film zawsze: akceptuje bądź odrzuca proponowane przez obraz afektywne reakcje, ale *Ida* każe nam zetknąć się z doznaniem w sposób szczególny.

Utwory afektywne – opierające się nie na reprodukowaniu świata, lecz na rejestrowaniu i wytwarzaniu afektu – z jednej strony ukazują ciała podlegające doznaniu, a z drugiej wywołują afektywną reakcję u widza <sup>65</sup>. Każdy film wyobraża sobie własnego widza, tworzy przestrzeń, w której odbiorcy (i ich ciała) mogliby się odnaleźć. Reżyserzy dążą do tego, by wytworzony w filmie nastrój udzielił się widzom, żeby nastrój doświadczany w czasie oglądania utworu przez odbiorców nie był sprzeczny z nastrojem projektowanym przez film <sup>66</sup>. Jakiego (ucieleśnionego) widza domaga się zatem *Ida*? Pawlikowski nie skłania nas do prostej identyfikacji z bohaterkami. Statyczna kamera zachowuje wobec nich dystans, nie dopuszcza nas też do ich przemyśleń i rzadko przyjmuje ich punkt widzenia. Bliska współczesnemu widzowi jest nowoczesna Wanda (inteligentna, ironiczna, niezależna), ale Wanda ma krew na rękach, z kolei *Ida* – zamknięta, jakby oddzielona od świata – powoli wzbudza nasze zaufanie, ale w finale zamyka się za murami klasztoru. Wrażenie oddalenia miesza się tu z bliskością. *Ida* nie odrzuca zatem, lecz problematyzuje możliwość identyfikacji z bohaterkami. Jak pisze Jill Ben-

nett: *zamiast zamieszkiwać jakąś postać, oglądający zamieszkuje – lub też jest zamieszkiwany przez – ucieleśnione doznanie*, co pozwala mu *wczuć się w innego* <sup>67</sup>. Film Pawlikowskiego zaprasza do empatycznego współodczuwania. Dwie sceny w sposób szczególnie dowodzą wpływu wywieranego przez obraz na widza. Pierwsza to scena samobójstwa Wandy, zaś druga to ta, w której Ida postanawia wrócić do zakonu.

Wanda wyskakuje w mroźną otchłań i tylko Mozart oraz dym papierosowy przypominają o jej niedawnej obecności. Następne ujęcie ukazuje pokój z punktu widzenia stojącej w oknie Idy. Co zaskakujące, wchodzi ona w rolę ciotki, staje się przez chwilę Wanda: zakłada jej sukienkę, usiłuje utrzymać równowagę w butach na wysokim obcasie, pije wódkę z gwinta i pali pierwszego w życiu papierosa. Spędza noc z Lisem, który chce, by pojechała z nim do Gdańska, gdzie ten ma grać koncert. *A potem?* – pyta Ida. Potem kupią psa, dom, wezmą ślub i będą mieć dzieci. Kolejną, rozgrywającą się o poranku scenę otwiera statyczny obraz twarzy Idy. Jej prawa część znajduje się poza dolną krawędzią kadru. W oddali śpi Lis. Chwilę później zakłada ona habit i wychodzi z mieszkania. Widz, oglądając tę scenę, doznaje czegoś w rodzaju ukłucia. Nie jest na taki rozwój wypadków w żaden sposób przygotowany: wydaje mu się, że Wanda szykuje się do wyjścia do pracy (je śniadanie, bierze kąpiel, szlafrok zamienia na płaszcz), że Ida zwiąże się z Lisem i rozpocznie nowe życie poza murami klasztoru. Wrażenie bolesnego ukłucia rodzi się wskutek nieodwracalności tych, jak się początkowo zdawało, niepozornych i zwyczajnych scen.

Wrażenie to każe nam przemyśleć własną pozycję wobec tych obrazów. Paulina Gorlewska zauważyła, że w recenzjach *Idy*, tych pisanych przez autorów lewicowych i liberalnych, powracała niezgoda krytyków na zaproponowany przez reżysera finał historii: *przejmujące były (...) głosy tych osób, które chciały, żeby Wanda nie wyskoczyła z okna, żeby Ida nie wróciła do katolickiego zakonu – żeby Żydówki przeżyły i żyły w powojennej Polsce* <sup>68</sup>. Widz chce, żeby żałoba się powiodła i żeby te „nadpalone” kobiety wróciły do świata żywych. Tym samym film najpierw zaprasza nas do nawiązania empatycznej więzi z ocalonymi z Zagłady kobietami, by następnie kazać nam zderzyć się z radykalną pustką pozostałą po ich utracie. I – szerzej – po utracie dawnych sąsiadów. *Ida* domaga się zatem widza empatycznego, ale tym idealnym widzem, doznającym swego rodzaju ukłucia, rzadko okazywał się widz polski <sup>69</sup>. Powodów odmowy wczucia się w innego, odczucia oferowanego przez film nastroju utraty winniśmy szukać w mechanizmie opisanym przez Grzegorza Niziołka: *Widzialność Żydów w przestrzeni społecznej w czasie Zagłady była często odczuwana w kategoriach nadmiaru, kłopotu, niewygody; ich zniknięcie nie wyzwalało więc poczucia utraty i braku, lecz raczej poczucie przywrócenia równowagi, uspokojenia, pozbycia się czegoś zbędnego i obciążającego. Ten mechanizm działał także później. (...) A niemal każdy polski film o Zagładzie prowokował pytanie: po co jeszcze raz o tym mówić? Po co jeszcze raz to pokazywać* <sup>70</sup>. Ów mechanizm trafnie, jak sądzę, oświetla to, dlaczego przesycona nastrojem utraty *Ida* rozminęła się w dużej mierze z oczekiwaniami polskiej widowni, która – jak chce Niziołek – nie postrzega zniknięcia Żydów w kategoriach utraty i która wciąż nie potrafi (a raczej: nie chce) odczuć braku.



- <sup>1</sup> A. Holland, *Jak awansowałam na estetikę*, „Krytyka Polityczna” („Dziennik Opinii”), 10.03.2015, nr 69, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/holland-jak-awansowalam-na-estetike/> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>2</sup> Por. T. Łysak, *Miejsce filmu dokumentalnego w polskiej kulturze pamięci o Zagładzie*, w: tegoż, *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 272-295.
- <sup>3</sup> S. Ahmed, *Wstyd w obliczu innych*, tłum. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 201.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 195.
- <sup>5</sup> K. Dunin, *Okrutnie dobre siostry*, „Krytyka Polityczna”, 20.12.2014, <http://krytykapolityczna.pl/felietony/kinga-dunin/okrutnie-dobre-siostry/2014/> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>6</sup> S. Smoliński, *Martwa natura, czyli polska historia według „Idy”*, „Krytyka Polityczna”, 22.02.2015, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/martwa-natura-czyli-polska-historia-wedlug-idy/2015/> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>7</sup> A. Zawadzka, „Ida”, „Lewica.pl”, 25.10.2013, <http://lewica.pl/blog/zawadzka/28791/> (dostęp: 18.08.2018). Warto dodać, że jeśli lewicową krytykę uwierały fałszywe symetrie, to prawicową – dysproporcje zbrodni: *Dlaczego Polak zabił Żydów? Nie wiadomo. Zapewne z nienawiści, no i z chciwości. Dlaczego Żydówka zabijała Polaków? Bo wierzyła, że są wrogami narodu (...) ale przede wszystkim – z zemsty, z poczucia straszliwej krzywdy za los swej rodziny* (M. Pawlicki, *Nienawiść zamiast strachu*, „W Sieci” 2015, nr 9, s. 37).
- <sup>8</sup> A. Graff, „Ida” – *subtelność i polityka*, „Krytyka Polityczna”, 1.11.2013, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/graff-ida-subtelnosc-i-polityka/2013/> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>9</sup> S. Smoliński, dz. cyt.
- <sup>10</sup> H. Datner, A. Graff, *My, komisarki od kultury*, „Gazeta Wyborcza”, 13.11.2013, nr 264, s. 17.
- <sup>11</sup> S. Ahmed, dz. cyt., s. 211.
- <sup>12</sup> P. Zaremba, *Moralitet ze skazą*, „W Sieci” 2015, nr 9, s. 38. Film – po dojściu prawicowej partii Prawo i Sprawiedliwość do władzy – został skrytykowany przez szefową ówczesnego rządu, Beatę Szydło, za to, że ukazuje negatywny obraz Polski i Polaków, a jego emisja w TVP 2 została poprzedzona stronnicy-mym felietonem oskarżającym film o antypolskie treści i uzupełniona planszami informującymi rodaków o tym, że odpowiedzialność za Holokaust ponoszą Niemcy. Działania te wzbudziły protest filmowców i krytyków zarówno w Polsce, jak i za granicą. Warto dodać, że kilka miesięcy wcześniej o takie plansze upominała się także Agnieszka Graff. Ba-
- daczka obawiała się, że jakiś chłopak z Ohio, obejrawszy *Idę*, pomyśli, że to Polacy urządzili Holokaust (*Dyskusja o filmie „Ida” w Żydowskim Instytucie Historycznym*, [https://www.youtube.com/watch?v=rR\\_4-Vh\\_VEQM](https://www.youtube.com/watch?v=rR_4-Vh_VEQM) (dostęp: 18.08.2018)).
- <sup>13</sup> M. Pawlicki, dz. cyt.
- <sup>14</sup> P. Zaremba, dz. cyt., s. 39.
- <sup>15</sup> Tamże.
- <sup>16</sup> K. Masłoń, *We mgłę zginęło Portofino...* „Do Rzeczy” 2015, nr 6, s. 46.
- <sup>17</sup> A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 95.
- <sup>18</sup> M. Zaleski, *Natęctwo niepamięci naszej o Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 102.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 103.
- <sup>20</sup> P. Pawlikowski, *Napisałem list miłosny do Polski*, rozm. T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza”, 15.12.2014, nr 290, s. 20.
- <sup>21</sup> Por. np. G. Cheshire, *Ida*, 2.05.2014, <https://www.rogerebert.com/reviews/ida-2014> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>22</sup> Za: A. Madej, *Fotogenia*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 119.
- <sup>23</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 159.
- <sup>24</sup> Por. G. M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; R. Sinnerbrink, *Stimmung: exploring the aesthetics of mood*, „Screen” 2012, t. 53, nr 2, s. 148-163; tenże, *Historical Moods in Film*, „Screening the Past” 2016, nr 41, [http://www.screeningthepast.com/2016/10/historical-moods-in-film/#\\_ednref10](http://www.screeningthepast.com/2016/10/historical-moods-in-film/#_ednref10) (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>25</sup> Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 210.
- <sup>26</sup> U. Baer, *Umiejszcówić pamięć: współczesna fotografia, Holokaust i tradycja pejzażu*, tłum. R. Sendyka, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 268, przyp. 36.
- <sup>27</sup> Por. tamże, s. 273.
- <sup>28</sup> J. Żelasko, *Przygoda w pociągu. Początki polskiego modernizmu filmowego (Has, Kawalerowicz, Konwicki, Kutz, Munk)*, Korporacja ha!art, Kraków 2015, s. 141.
- <sup>29</sup> Tamże.
- <sup>30</sup> Wprawdzie w *Żalobie i melancholii* Freud twierdził, że zubożenie świata jest charakterystyczne dla podmiotu przeżywającego za-

- łobę, podczas gdy zubożenie *ja* – dla melancholika (tłum. R. Reszke, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 149), ale później – w *Ego i id (Poza zasadą przyjemności)*, tłum. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975) – podkreślał, że żaloba nie jest możliwa bez melancholii. Tropem tym idą współcześni badacze, zauważając, że nie sposób odseparować od siebie tych dwóch pojęć, że żaloba i melancholia są ściśle ze sobą związane (por. D. L. Eng, D. Kazanjian, *Introduction: Mourning Remains*, w: *Loss. The Politics of Mourning*, red. D. L. Eng, D. Kazanjian, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2003, s. 1-25).
- <sup>31</sup> M. Mroz, *Framing loss and figuring grief in Paweł Pawlikowski's „Ida”*, „Screening the Past” 2016, nr 41, <http://www.screeningthepast.com/2016/10/framing-loss-and-figuring-grief-in-pawel-pawlikowskis-ida/> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>32</sup> Por. E. Ostrowska, *Kazimierz Kutz – kino ironicznego dystansu, w: Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005, s. 67.
- <sup>33</sup> Por. M. Podsiadło, *Filmy nawiedzone, czyli kobiety władzy i demony*, „Kultura i Historia” 2018, nr 33, s. 160-174, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2018/08/15Magdalena-Podsiad%C5%82o-Filmy-nawiedzone-czyli-kobiety-w%C5%82o-Filmy-i-demony-Obco%C5%9B%C4%87-niez-tej-ziemi.pdf> (dostęp: 2.09.2018).
- <sup>34</sup> P. Coates, *Twarze i „twarzowość”*, tłum. Z. Ziemann, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84, s. 26.
- <sup>35</sup> G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 100.
- <sup>36</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 33.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 49.
- <sup>38</sup> A. Leder, *Prześlona rewolucja... dz. cyt.*, s. 80. *W swoim memoriale w „kwestii żydowskiej” z sierpnia 1943 roku – a więc już po przetoczeniu się najbardziej morderczego etapu Zagłady z lata 1942 roku – kierownik Departamentu (Sekcji) Spraw Zagranicznych Delegatury Rządu Roman Knoll pisał: „Ludność nieżydowska pozajmowała miejsca Żydów w miastach i miasteczkach i jest w wielkiej części Polski zmiana zasadnicza, która nosi charakter ostateczny. (...) Powrót Żydów w masie odczuty byłby przez ludność nie jako restytucja, ale jako inwazja, przeciwko której broniliby się ona nawet drogą fizyczną (tamże, s. 88, przyp. 98).*
- <sup>39</sup> *Dyskusja o filmie „Ida”... dz. cyt.*
- <sup>40</sup> S. Ahmed, dz. cyt., s. 196.
- <sup>41</sup> Operatorami filmu są Łukasz Żal i Ryszard Lenczewski.
- <sup>42</sup> Por. A. Lane, *Road Trips*, „The New Yorker”, 12.05.2014, <https://www.newyorker.com/magazine/2014/05/12/road-trips-3> (dostęp: 18.08.2018); J. Majmurek, *Sennik polski (spór o „Idę”)*, „Krytyka Polityczna”, 1.03.2015, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/majmurek-sennik-polski-spor-o-ide/2015/> (dostęp: 18.08.2018); S. Smoliński, dz. cyt.
- <sup>43</sup> M. Fidelis, *Młodość, nowoczesność i świat. Polska młodzież u progu „długich lat 60.”*, w: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Narodowe Centrum Kultury, Universitas, Warszawa – Kraków 2017, s. 17.
- <sup>44</sup> Tamże.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 21.
- <sup>46</sup> I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 198.
- <sup>47</sup> W czasie, gdy rozgrywa się akcja *Idy*, instrument ten pełnił podobną funkcję w *Nożu w wodzie*, filmie, który odzwierciedla nie tylko nieszczelność granic i wpływy zachodniej kultury na kino polskie lat 60. (jazz, thriller, erotyzm), lecz także obawy władzy przed niewłaściwym – dalekim od socjalistycznej doktryny – przedstawianiem rzeczywistości.
- <sup>48</sup> I. Sowińska, dz. cyt., s. 165.
- <sup>49</sup> J. Majmurek, dz. cyt.
- <sup>50</sup> Tamże.
- <sup>51</sup> Pawlikowski wielokrotnie wspominał w wywiadach, że to właśnie poznana w latach 80. w Oxfordzie Wolińska-Brus była pierwowzorem postaci Wandy. Por. np. *Jaki honor, jaka ojczyzna? A co dopiero Bóg?*, rozm. D. Subbotko, „Gazeta Wyborcza”, 16-17.11.2013, nr 267, s. 14-16.
- <sup>52</sup> J. Majmurek, dz. cyt.
- <sup>53</sup> B. Żurawiecki, *O Wandzie, której nie chce Polska*, 4.12.2013, [https://www.alekinoplus.pl/aleblog-o-wandzie-ktorej-nie-chce-polska\\_1432](https://www.alekinoplus.pl/aleblog-o-wandzie-ktorej-nie-chce-polska_1432) (dostęp: 18.08.2018). Krytyk idzie zresztą dalej, pisząc, że w *Idzie* drażnią go *te momenty, gdy Pawlikowski próbuje ocieplić i sentymentalizować wizerunek Wandy, a tym samym stępia nieco jej pazury. Ambiwalencja moralna czy seksualna to coś, z czym nasz „dyskurs” – zarówno filmowy, jak i publiczny – zwyczajnie sobie nie radzi (tamże).*
- <sup>54</sup> Tamże.
- <sup>55</sup> Z. Rojek, *„Ida” pełna antysemitycznych stereotypów? Krytyka najnowszego filmu Pawlikow-*

- skiego, „Na Temat”, 5.11.2013, <https://nate-mat.pl/80843,ida-pelna-antysemitycznych-stereotypow> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>56</sup> P. Forecki, *Legenda o Wandzie, co zastąpiła Niemca*, „Krytyka Polityczna”, 8.11.2013, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/legenda-o-wandzie-co-zastapila-niemca/2013/> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>57</sup> L. Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham 2011, s. 191-222.
- <sup>58</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 56.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 54.
- <sup>60</sup> A. Doty, *Introduction: There's Something about Mary*, „Camera Obscura” 2007, t. 22, nr 2, s. 3.
- <sup>61</sup> M. Musiał, *Historia Idy, czyli zbawienie za miast żaloby*, <http://psychoanaliza.org.pl/?p=536> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>62</sup> A. Leder, *Nadpalone*, „Krytyka Polityczna” („Dziennik Opinii”), 19.03.2015, nr 76, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/leder-o-idzie-nadpalone/> (dostęp: 18.08.2018).
- <sup>63</sup> M. Mroz, dz. cyt.
- <sup>64</sup> A. Holland, dz. cyt.
- <sup>65</sup> J. Bennett, *Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski, w: *Pamięć i afekty*, dz. cyt., s. 168.
- <sup>66</sup> O różnicach między nastrojem subiektywnie doświadczanym przez podmiot a nastrojem wyrażonym w filmie za sprawą estetyki, konstrukcji postaci czy narracji pisał Carl Plantinga, *Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema*, „New Literary History” 2012, t. 43, nr 3, s. 455-475.
- <sup>67</sup> J. Bennett, dz. cyt., s. 163.
- <sup>68</sup> P. Gorlewska, *Erudyta, outsider, nieprzewidywalny*, „Kino” 2018, nr 6, s. 30.
- <sup>69</sup> Idzie tu przede wszystkim o widza utożsamiającego się z dyskursem etnonacjonalistycznym. Jednak znaczący wydaje się także fakt, że *Idę* – film oscarowy – obejrzało w polskich kinach niewielu widzów (zaledwie 243 tysiące, por. <https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/box-office/table:polskie-premiery-2013> /dostęp: 18.08.2018/).
- <sup>70</sup> G. Niziołek, dz. cyt., s. 136-137.

