

# Ida w Ameryce

## Estetyka, tożsamość i artyzm w antyfilmie

SHEILA SKAFF

W lutym 2015 r. polski filmowiec Paweł Pawlikowski, stojąc przed hałaśliwym hollywoodzkim tłumem i przed 36 milionami widzów telewizyjnych, w fantastyczny sposób przyjął Oscara za swój stonowany, refleksyjny film o ciszy i kontemplacji – albo, słowami reżysera, za jego antyfilm<sup>1</sup>. *Ida*, narracyjnie przypominająca dzieła Yasujiro Ozu, nakręcona w pięknej czarno-białej tonacji, rozgrywa się w Polsce 1962 r. i opowiada historię osiemnastoletniej nowicjuszki i jej twardej, zgorzkniałej ciotki, które wyruszają w drogę, by odnaleźć groby swej zamordowanej żydowskiej rodziny. Podczas ceremonii oscarowej na widowni było dwoje innych polskich filmowców, których subtelne, przejmujące, skromne dokumenty o rodzinach cierpiących z powodu straszliwych chorób były nominowane do nagrody Akademii. Dla każdego z tych twórców wieczór ten był kulminacją niemalże dwóch lat pokazów festiwalowych i prywatnych projekcji, wywiadów, recenzji, tłumaczeń i wyjaśnień. Był to również czas publicznego protestu, jako że *Ida*, antyfilm (*anti-film*), jest także przykładem filmu antynowoczesności (*anti-modernity*), który w czuły sposób portretuje tożsamości duchowe uwikłane w dyskusyjne konteksty historyczne, stanowiąc koniec końców formę medytacji na temat ograniczeń, jakie wojna i emigracja narzucają tym, którzy je przeżyli. *Ida*, zrealizowana w zmysłowej czerni i bieli, w formacie 4:3, kamerą, która przez niemal cały film pozostawała statyczna, pod względem estetycznym jest dziełem o wielkim uroku. Dialogów jest tu niewiele, a dziewczyna grająca Idę, niebędąca zresztą profesjonalną aktorką, wnosi do filmu świeżość i autentyczność.

Według wielu krytyków *Ida* to powrót Pawlikowskiego do ojczyzny, wnikliwy, refleksyjny, pełen szacunku „film dziedzictwa”<sup>2</sup>. Jednakże zachodni recenzenci, zachwycając się arcydziełem Pawlikowskiego, podkreślali też, że nigdy wcześniej nie widzieli niczego podobnego. Czasem dostrzegali tu wpływ filmów Bressona nasyconych duchem katolicyzmu – takie źródło inspiracji jest jednak niezbyt przekonujące, jako że *Ida* pod względem ideologicznym jest daleka od Bressonowskich pieśni na cześć Boga. Krytycy ci nie wspomnieli natomiast o filmowych poprzednikach *Idy*, zarówno w twórczości fabularnej (powojenne filmy Ozu), jak i w dokumencie.

Zanim Pawlikowski pod koniec lat 90. zajął się kinem fabularnym, realizował filmy dokumentalne. Zachodni widzowie mogą w *Idzie* rozpoznać pola, lasy i wynędzniałe wioski charakterystyczne dla *Shoah* (1985) Claude’a Lanzmanna. Bliżej filmu Pawlikowskiego są jednak polskie dokumenty, które nie przebiły się do międzynarodowego obiegu: *Archeologia* (1967) Andrzeja Brzozowskiego czy *Miejsce urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego. W obu kluczowym elementem jest motyw wykopaliska. W *Archeologii* pojawia się seria obrazów oficjalnych prac wykopa-

liskowych przeprowadzonych przez naukowców z Polskiej Akademii Nauk. *Miejsce urodzenia*, film, który można uznać za bezpośredniego poprzednika *Idy*, został zrealizowany w kolorystyce równie zgaszonej, jak mieszkańcy wsi, których opisuje. Opowiedziana jest tu historia polskiego pisarza emigracyjnego, Henryka Grynberga, który powraca do wioski swego dzieciństwa, Radoszyny, by dowiedzieć się, gdzie umierał jego ojciec i by znaleźć jego grób. Różnica między *Miejscem urodzenia* a *Idą* polega na tym, że w drugim z filmów nacisk został położony na wewnętrzny świat bohaterki. Zbliżenia, rozmiękczone cienie, promienie słońca przeświecające przez szkła witraży, oczy *Idy* – jednocześnie zamyślane i pełne niepokoju – prowokują widza do refleksji: czy każda ludzka istota jest przypadkowym uczestnikiem cierpienia zarówno bohaterki, jak i całego świata? Podczas gdy *Miejsce urodzenia* wymaga od widza współczucia i zrozumienia na poziomie intelektualnym, *Ida* odwołuje się do duchowości i porozumienia między ludźmi.

Film rozpoczyna się oszalamiająco pięknymi, surowymi ujęciami młodych zakonnic podczas codziennej krzątania w klasztorze. Anna (Agata Trzebuchowska), sierota wychowana w zakonie, a teraz już nowicjuszka, na tydzień przed złożeniem ślubów przeżywa szok. Przełożone wysyłają ją, by spotkała się z jedyną żyjącą krewną, Wandą (Agata Kulesza), niegdyś prokuratorką wydającą wyroki w procesach pokazowych czasów stalinowskich. Anna nigdy jej nie widziała, nie wiedziała nawet o jej istnieniu. Wanda przygląda się Annie ze swoiście szyderczą ciekawością, nawet wtedy, gdy bez ogródek informuje dziewczynę, że jej prawdziwe imię to *Ida Lebenstein*, a jej matka (siostra Wandy) i ojciec zostali zamordowani podczas wojny. Kiedy Wanda mówi do siostrzenicy: *Więc jesteś żydowską zakonnicą*, *Ida* może się w nią tylko wpatrywać.

Wysłuchawszy opowieści ciotki, *Ida* wyraża pragnienie odwiedzenia grobów rodziców. Pokazując dziewczynie fotografie przedstawiające ją jako dziecko, Wanda wyjaśnia, że jej rodzice, jako zamordowani Żydzi, nie mają żadnych oznaczonych grobów. Proponuje jednak *Idzie*, że zabierze ją do wioski, w której żyła i zginęła jej rodzina. Tak więc film Pawlikowskiego to swego rodzaju dochodzeniowy film drogi; przemierzając prowincjonalną Polskę, oderwana od zwykłej egzystencji nowicjuszka dowiadyuje się więcej o okrucieństwach życia i niedawnej historii jej kraju, niż zapewne by chciała. Natomiast jej ciotka, której wiara we własne, świeckie przekonania dawno już się rozpadła, jest zmuszona raz jeszcze doświadczyć traumy, którą wolałaby dalej ukrywać. W kluczowym momencie filmu *Ida* i Wanda są prowadzone do nieoznaczonego grobu swych bliskich przez człowieka, którego rodzina ukrywała ich przed nazistami, by ostatecznie ukrywających się Żydów zabić.

Podczas gdy Wanda jest cyniczna i przybita – mogłaby wzrokiem *wgnieść błotnik samochodu* jak pisał David Denby w „*The New Yorker*”<sup>3</sup> – odpala papierosa od papierosa, sypia z przygodnymi mężczyznami raczej z przyzwyczajenia niż z pożądania, *Ida* jest pobożna i pełna eleganckiego wdzięku. Nie ma w niej jednak wielkoduszności. Jak to wielokrotnie i z niechęcią stwierdza Wanda, brakuje jej tolerancji i miłości dla tych, którzy cierpią i są ciemiężeni, a to przecież cechowało Jezusa. Kiedy obie kobiety przemierzają wiejski krajobraz, by odnaleźć groby swej rodziny, nie ma nic poza pustką i rozpaczą. Ten intymny dramat rozwija się w miejscu, gdzie przecinają się katolickie, żydowskie i komunistyczne linie napięć w nieustannej, pełnej goryczy walce o polską tożsamość narodową. Pawlikowski znalazł

konkretny moment – rok 1962 – w którym dziecko urodzone w czasie niszczącego żywiołu, jakim była wojna, zmuszone jest zaakceptować własną tożsamość. Nie wielu filmowców czołało się do tego właśnie czasu – bo też czego w nim szukać? Pawlikowski skupia się na dwóch kobietach anektujących dla siebie ekran niemal w każdej sekundzie tego filmu, a także na całej przestrzeni, która je otacza – niebie, ścianach, nieoznaczonych grobach.

W jednej ze scen bohaterki odwiedzają bar, w którym próbę wraz z zespołem ma Lis, saksofonista (Dawid Ogrodnik). Chłopak pojawi się jeszcze w fabule filmu jako kochanek Idy, ale podczas tego pierwszego spotkania wykonuje jazzową kompozycję Johna Coltrane'a *Naima*. Jazz – symbol Zachodu i wolności – odgrywał w polskim kinie istotną rolę już od początku lat 60., kiedy Krzysztof Komeda komponował muzykę do filmów Romana Polańskiego, Andrzeja Wajdy i Jerzego Skolimowskiego. Coltrane napisał ten konkretny utwór jako hołd dla swojej partnerki i żony w latach 1953-1965, Juanity Naimy. Kompozycja ta, nagrana w 1960 r., stanowiła część słynnego albumu artysty *Giant Steps*. *Naima* była znana przede wszystkim ze swej niezwyklej, eterycznej urody i z tego, że udało jej się przekonać Coltrane'a, by porzucił chrześcijaństwo i przeszedł na islam. Pomagała mężowi wyjść z uzależnienia od heroiny i alkoholu, dzięki czemu mógł on w pełni rozwinąć się jako artysta. W przeciwieństwie do innych swoich kompozycji Coltrane nagrywał *Naimę* wielokrotnie, nieznacznie zmieniając ją za każdym razem; utwór ten ewoluował więc wraz z relacją z żoną, a także wraz z jego zaangażowaniem w skupione na duchowym aspekcie odgałęzienie islamu, do którego się przyłączył. Dopiero jednak po rozwodzie, kiedy to związał się i ożenił z Alice, artystką jazzową i kontynuatorką duchowych praktyk Indian, uniwersalistyczne przekonania religijne Coltrane'a zyskały odbicie w jego muzyce. Po śmierci został nawet kanonizowany przez Afrykański Kościół Ortodoksyjny. Wykorzystanie takiego utworu jak *Naima* w filmie, którego akcja rozgrywa się w roku 1962, jest wymowne – ponieważ tak trafnie umiejscawia fabułę właśnie w tym czasie, ponieważ stanowi hołd dla kobiety gorliwie oddanej religii i jej siły przekonywania, a także – ponieważ duchowość, którą emanuje, jest tak namacalna i uniwersalna.

Pawlikowski stwierdził, że inspiracją przy podejmowaniu decyzji estetycznych była dla niego czeska Nowa Fala. Według mnie jednak sama postać nowicjuszek, plamki światła słonecznego rozblaskujące na szarym niebie, powaga problemu, który film porusza, w żaden sposób nie przywołują ironii i humoru czeskich filmów nowofalowych. Nie jest to także, jak sądzę, film katolicki czy żydowski. Jego estetyka pozostaje zaskakująco bliska filmom Yasujiro Ozu. Tak jak w przypadku kanonicznych filmów Ozu z lat 50., takich jak *Tokijska opowieść*, *Wczesne lato*, *Późna wiosna* czy *Dryfujące trzciny*, *Ida* stanowi kontemplację tego, w jaki sposób pokolenia, które przeżyły II wojnę światową, radziły sobie – odosobnione, bez wzajemnego zrozumienia – z jej konsekwencjami. Dzieła Ozu często są nazywane filmami buddyjskimi ze względu na obecny w nich filozoficzny namysł nad relacją człowieka z innym człowiekiem i z otaczającym światem. Choć sam reżyser nie zgadzał się z taką konstatacją, estetyka jego filmów, tak jak i sylwetki bohaterów niezaprzeczalnie emanują duchowością. Jak w przypadku *Idy*, dzieła Ozu przedstawiają problem wiary i próby jej zrozumienia, choć za nią nie przemawiają.

*Tokijska opowieść* z 1953 r. została nakręcona w czerni i bieli, z minimalnym dialogiem. To film operujący długimi, niezakłóconymi słowem scenami. Sta-

tyczna kamera często jest ustawiona tak, by uchwycić relację postaci i nieożywionych przedmiotów wokół nich. Kluczowym wątkiem filmu jest podróż. Para starszych ludzi wyrusza ze swojej nadmorskiej wsi do stolicy, Tokio, by odwiedzić dorosłe już dzieci, a także synową, Noriko (Setsuko Hara), wdowę wojenną, ciało męża której wciąż nie zostało odnalezione. Dziewczyna pracuje jako sekretarka i mieszka w pensjonacie. Córka i syn starszej pary są bardzo zajęci własnym życiem, rodzicom okazują niewiele zainteresowania, demonstrując raczej rozdrażnienie ich wizytą. Wnuki są rozpieszczone, samolubne i nieuprzejme, trudno odnaleźć w nich którąkolwiek z cech tak cenionych przez ich dziadków: wytrwałość, szacunek, wdzięczność, akceptację dla rzeczy takich, jakimi one są. Ignorowani i zaniedbywani przez dzieci rodzice po tygodniu wracają do wioski. Niedługo później staruszka umiera na serce. Dzieci, a także nastoletnia wnuczka oraz Noriko, przyjeżdżają na pogrzeb. Film kończy się ujęciem Noriko ściskającej w dłoni zegarek teściowej – dostała go od teścia jako najcenniejszy przedmiot staruszki – w namyśle nad przemijającym czasem. Noriko wraca do Tokio, a jej los – tak jak i los *Idy* w ostatniej scenie – pozostaje niewiadomą. W ciągu ostatnich dni zarówno teść, jak i teściowa przekonywali ją, by wyszła powtórnie za mąż, by szukała szczęścia, którego wyraźnie w jej życiu brakuje. Ale, tak jak i Wanda, która nakłania *Idę*, by poszła z kimś do łóżka, by porzuciła zakon i żyła świeckim życiem, staruszkowie w *Tokijskiej opowieści* nie do końca rozpoznają i rozumieją piętno, jakie odcisnęła wojna na pokoleniu wdów, do którego należy Noriko. Nie ma już mężczyzn, których mogłaby poślubić. W kulturze japońskiej obowiązuje ogromny szacunek dla starszych: zgodę, której udzielają synowej teściowie (mówią, że nie spodziewają się już, że ciało ich syna zostanie odnalezione i że trzeba go uznać za zmarłego), można postrzegać jako odpowiednik odnalezienia grobu rodziców *Idy*. Ale to, co Noriko mogłaby zrobić z tą wiedzą, jest ograniczone do możliwości pozostawionych jej pokoleniu. Ten sam problem wybrzmiewa w finale *Idy*: jakich realnych wyborów może dokonać sierota wojenna w Polsce 1962 r.?

Dla *Idy* to nie tylko kwestia życia, ale i życia po śmierci. Lis, muzyk, proponuje jej wspólny wyjazd, tym samym ofiarowując dziewczynie cel egzystencji na tym świecie. Ale to nie wystarczy *Idzie*, której pierwsze lata życia wiązały się jedynie ze śmiercią. Może tylko odpowiedzieć: *I co wtedy?* Tym, co sprawia, że dla niektórych *Ida* jest filmem tak druzgocąco smutnym, a dla innych tak odkrywczym, jest gorliwa religijność bohaterki. Jedyнным prawdziwym związkiem jest dla niej relacja z Bogiem – w wieku 18 lat dziewczyna żyje już nadzieją, że odnajdzie go po śmierci. W *Tokijskiej opowieści* para staruszków pragnie ciągłości, szczęścia, chce, by dla Noriko życie płynęło dalej, by miała dom i dzieci. W *Idzie* Wanda chciałaby tego samego dla jedynej swojej żyjącej krewnej. Ale niektórym z młodszego pokolenia wojna przyniosła zniszczenie całkowite: przeżyli, ale okoliczności, nad którymi nie mieli żadnej kontroli, zupełnie pozbawiły ich możliwości pełnego, kwitającego życia.

To właśnie sprawa kluczowa: *Ida* to ostatecznie film przemawiający do każdej społeczności, która wie, co znaczy niemożność rozwoju, niezależnie od tego, czy winą obarczyć stalinizm, czy spuściznę niewolnictwa (Coltrane), czy wymuszoną emigrację (jak w przypadku polskich katolików i Żydów, którzy po wojnie przyjechali do USA).

Mając w pamięci gwałtowne kontrowersje, jakie ostatnio *Ida* wywołała w Polsce, warto wspomnieć, że film ten wyświetlono w styczniu 2014 r. podczas Jewish Film Festival w Nowym Jorku jako antidotum na bardzo źle przyjęte *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowskiego. Wkrótce potem *Idę* wprowadzono do nowojorskich kin – widzów było mnóstwo, film utrzymywał się na ekranach zaskakująco długo. Wedle mojej pamięci żaden film od czasu *Pianisty* Polańskiego z 2002 r. nie był w Nowym Jorku tak dobrze przyjmowany przez publiczność niebędącą pochodzenia polskiego. *O czym jest „Ida”?* – wypytywali mnie znajomi, którzy niewiele wiedzieli o polskim kinie. Bez promocji, bez fanfar, bez gwiazd, bez słynnego reżyserskiego nazwiska film przetrwał w brutalnym nowojorskim obiegu i szedł dalej – podczas pokazów popołudniowych sale wypełniali starsi widzowie żydowscy, wieczorami do kin przychodzili profesorowie szkół filmowych i ich studenci. Recenzje pojawiały się we wszystkich większych periodykach nowojorskich. O *Idzie* pisano prace zaliczeniowe. Podczas pokazu w Columbia University, w sobotni wieczór, wielka aula była pełna po brzegi – o czymś takim nigdy wcześniej nie słyszano.

Czy to dlatego, że, jak pisze J. Hoberman: *There's no business like Shoah business?* Hoberman wyjaśnia, że od czasu *Pamiętnika Anny Frank* (*The Diary of Anne Frank*, reż. George Stevens) z 1959 r. do Oscara były nominowane 22 filmy, które w ten czy inny sposób dotyczyły Holocaustu, z czego 20 otrzymało przynajmniej jedną nagrodę. Dla porównania – do tej pory do Oscara w kategorii filmów nieanglojęzycznych było nominowanych 9 polskich filmów (w tym Polańskiego i Wajdy), ale *Ida* zdobyła statuetkę jako pierwsza<sup>4</sup>. Być może jest w tym trochę racji, ale nie tłumaczy to tak licznej widowni filmu Pawlikowskiego, która nie miała żadnych związków ani z judaizmem, ani z Polską. Tych widzów film oczarował swoją estetyką i warstwą emocjonalną.

W Polsce podział między zwolennikami *Idy* a jej przeciwnikami jest bardzo głęboki. Polska telewizja po raz pierwszy wyemitowała film 19 listopada 2015 r., w serii prezentującej festiwalowych wygranych. Przedstawiając go w ten sposób, telewizja w żaden sposób nie odniosła się do międzynarodowej kariery *Idy*. Na Facebooku powstała strona nazwana *Cały świat przeprosza polską prawicę za Oscara dla „Idy”*, która zebrała ponad 4000 „lajków”. Zdjęcie profilowe na tej stronie ukazuje twarz *Idy* z czarnym paskiem zasłaniającym oczy. Lewicowi publicyści piszący dla „Krytyki Politycznej” uznali natomiast, że przedstawienie ciotki *Idy*, żydowskiej, stalinowskiej prokuratorce to *katalog najpospolitszych antysemitycznych figur i konfiguracji fabularnych*<sup>5</sup>. Z kolei grupy żydowskie w Polsce stawiały pytanie, dlaczego *Ida* nawet nie stara się poznać jakichkolwiek rytuałów żydowskich albo też dlaczego nie próbuje być Żydówką na sposób, nazwijmy to, współczesny, choć przecież oczywiste jest, że w Polsce roku 1962 było to niemożliwe. Społeczności katolickie uznały, że niegodne jest, by przedstawiać żonę mordercy jako pobożną katoliczkę. Prawicowi politycy zażądali nawet, by przy pokazach dla publiczności zagranicznej do *Idy* dołączone było wprowadzenie zawierające podstawowe fakty dotyczące niemieckiej okupacji w Polsce podczas II wojny światowej, jak na przykład informacje na temat kar dla Polaków za ukrywanie Żydów<sup>6</sup>.

Kontrowersje te świadczą o nieustannych zmaganiach Polaków i Żydów z historią kraju, a także o tym, w jak spłycony sposób postrzega się i analizuje filmy. Studia nad filmem, włączając w to wiedzę o filmie wypracowaną przez teoretyków

nauk społecznych, zostały ukształtowane przez Hollywood w takim samym w stopniu, jak światowe kino. W takich badaniach oczywiste jest poszukiwanie najmniejszego wspólnego mianownika, by zrozumieć sposób konstruowania postaci, fabuły i poszczególnych scen. Określanie Wandy jako katalogu wulgarnych antysemickich figur jest najlepszym przykładem tendencji nakazującej łapać najniżej wiszący owoc – Wanda jest przecież jedną z najbardziej złożonych i wielowymiarowych postaci, jakie kiedykolwiek pojawiły się na ekranie.

Pawlikowski powiedział: *Chciałem, żeby film ten był jak medytacja. Każda scena jest opowiedziana w jednym ujęciu. Wszystko wydarza się w obrębie tej sceny. Aktorzy mają w sobie intensywność. Nie chciałem forsować tu elementu dramatycznego. Wolałem ujęcia, które stanowią byt sam w sobie*<sup>7</sup>. Już sama polaryzacja poglądów na temat *Idy* dowodzi, że przykuł on uwagę nie jako film historyczny, film o katolikach czy Żydach, o stalinizmie czy jakiegokolwiek grupie społecznej. To film o transcencji albo też o tym, jak ludzie stawiają czoło tragedii.

SHEILA SKAFF

Tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

<sup>1</sup> V. Lucca, *Interview: Pawel Pawlikowski*, „Film Comment”, 2014, April 29.

<sup>2</sup> Autorka stosuje tu określenie *heritage film* zakorzenione w anglosaskiej myśli filmowej i odnoszące się do tych dzieł, które problematyzują dziedzictwo, historię i tradycję danego kraju czy narodu (przyp. tłum.).

<sup>3</sup> D. Denby, „*Ida*”: *A Film Masterpiece*, „The New Yorker Magazine” 2014, May 27.

<sup>4</sup> J. Hoberman, „*Ida*” *Wins: The Count is Now 20 out of 23*, „Tablet Magazine”, 22.02.2015. <http://www.tabletmag.com/scroll/189157/ida-wins-the-count-is-now-20-out-of-23> (dostęp: 24.03.2016).

<sup>5</sup> E. Janicka, *Ogon, który macha psem*, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/>

20131125/janicka-ogon-ktory-macha-psem (dostęp: 24.03.2016).

<sup>6</sup> A. Pulver, *Polish nationalists launch petition against Oscar-nominated film „Ida”*, „The Guardian”, 22.01. 2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/22/ida-oscars-2015-film-polish-nationalists-petition> (dostęp: 24.03.2016).

<sup>7</sup> Zob. K. Badt, *Pawel Pawlikowski's New Film „Ida”: A Sublime Journey Into Faith*, [http://www.huffingtonpost.com/karin-badt/pawel-pawlikowski-s-new-fi\\_b\\_4773150.html](http://www.huffingtonpost.com/karin-badt/pawel-pawlikowski-s-new-fi_b_4773150.html) (dostęp: 20.05.2016).