



UNIVERSITEIT  
GENT

Faculteit letteren en wijsbegeerte

Fien De Coninck

## Een onverwerkt verleden

*Ida en historische trauma's in het hedendaagse Polen.*



Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van  
master in de Oost-Europese talen en culturen.

Mei 2017

Promotor: professor Ben Dhooge  
Vakgroep: Slavistiek  
Academiejaar: 2016-2017

## Voorwoord

In eerste instantie zou ik graag mijn promotor, professor Ben Dhooge bedanken. Zijn begeleiding, tips, motivatie en gewilligheid om bepaalde stukken te lezen en becommentariëren hebben mij enorm geholpen tijdens het denk- en schrijfproces.

Daarnaast wil ook heel graag mijn ouders bedanken. Niet alleen omdat zij naar mijn geklaag en gezaag hebben geluisterd wanneer ik het nog maar eens had over die thesis die niet opschoot, maar vooral omdat zij mij de kans hebben gegeven om te studeren en er rotsvast van overtuigd waren dat ik het tot een goed einde zou brengen. Zonder hun onvoorwaardelijke steun zou ik nooit geraakt zijn waar ik nu sta.

Ook Axel Vercaemst verdient hier een vermelding. Ik heb af en toe beroep moeten doen op hem wanneer ik door het bos de bomen niet meer zag met al dat Pools. Zijn voortreffelijke kennis van de Poolse taal heeft mij dan ook enorm geholpen om bepaalde zinnen correct te interpreteren.

Ten slotte verdienen mijn medestudenten, broers, vrienden en vriendinnen ook een schouderklopje voor hun vele peptalks, het naleeswerk, het zoekwerk naar vreselijke schrijffouten en handige tips. Bedankt, allemaal!

Filmposter Ida (*voorblad*)

2014 Filmposter Ida. *Frontpagemag*. Beschikbaar via

<http://www.frontpagemag.com/sites/default/files/uploads/2014/07/ida.jpg>. Geraadpleegd op 29 mei 2017.



# Inhoudstafel

Voorwoord .....	p. i
Inhoudstafel.....	p. iii
1. Inleiding.....	p. 1 – 3
2. De Poolse film <i>Ida</i> .....	p. 4
2.1. Inhoud en interpretaties van de film.....	p. 4
2.1.1. Inhoud.....	p.4 – 7
2.1.2. Interpretaties.....	p. 7 – 9
2.2. Westerse recensies.....	p. 9 – 13
2.3. Poolse recensies.....	p. 13 – 25
3. Thematiek in <i>Ida</i> .....	p. 26
3.1. Afbeelding van joden en de Holocaust.....	p. 26 – 30
3.2. ‘Wanda’ en de uitbeelding van het communisme.....	p. 30 – 35
3.3. Het slachtofferperspectief en uitdaging ervan.....	p. 35 – 40
3.4. ‘Poolseid’ en de Poolse identiteit.....	p. 40 – 43
4. Cultuurbeleid- en geschiedenis in Polen.....	p. 44
4.1. Cultuurbeleid overheid.....	p. 44 – 47
4.2. Precedent: <i>Pokłosie</i> .....	p. 47 – 52
4.3. Financiering films.....	p. 52 – 55
5. Conclusie.....	p. 56 – 61
6. Bijlage.....	p. 62 – 63
7. Bibliografie.....	p. 64 – 75



# 1. Inleiding

De Poolse film *Ida* van Paweł Pawlikowski heeft internationaal veel lof geogst. De internationale waardering wordt weerspiegeld in de vele prijzen die de film gewonnen heeft, waaronder de Oscar voor beste buitenlandse film in 2015. *Ida* versloeg daarbij de gedoodverfde winnaar *Leviathan*, een Russische film van regisseur Andrej Zvjagincev. Het is de eerste film ooit van Poolse makelij die een Oscar op zijn conto mag schrijven (Wajda's ere-Oscar voor zijn volledige oeuvre in 2000 wordt hierbij buiten beschouwing gelaten, omdat het niet gaat om het winnen van een Oscar voor één bepaalde film).

*Ida* vertelt het verhaal van een jonge vrouw, Anna, die op het punt staat om in te treden in het klooster. Vlak voor haar intrede wordt ze echter in contact gebracht met haar tante, waar ze tot dan toe geen weet van had. De tante, Wanda Gruz, vertelt Anna dat haar werkelijke naam eigenlijk Ida Lebenstein is, en dat ze joods is opgevoed. Anna/Ida besluit na deze ontdekking om samen met haar tante op zoek te gaan naar haar oorsprong. Ze wilt achterhalen wat er gebeurd is met haar ouders tijdens de Tweede Wereldoorlog vooraleer ze haar intrede doet in het klooster.

Wereldwijd kreeg de film positieve commentaar, onder meer op de ingetogen wijze waarmee de regisseur de identiteitsproblematiek van Anna/Ida weergeeft. Verschillende Poolse recensenten hebben er echter op gewezen dat de film bijzonder anti-Pools is, net omwille van de manier waarop *Ida* de vinger legt op enkele pijnpunten in de Poolse geschiedenis, waarover nauwelijks werd en wordt gesproken.

Het is opmerkelijk dat een internationaal erkende film in eigen land toch op dergelijke tegenstand botst. In deze thesis wordt de vraag gesteld waarom er zo heftig wordt gereageerd op de film, die volgens veel lovende, westerse recensies als 'ingetogen' wordt omschreven. Welke elementen in de film zorgen ervoor dat *Ida* door sommigen als anti-Pools wordt beschouwd? Uit welke hoek komt de meeste kritiek? En hoe kunnen we die kritiek verklaren? Het doel van deze thesis is om de kritiek die op *Ida* is gekomen te plaatsen binnen een historisch kader en te verklaren waarom deze historische trauma's de dag van vandaag nog steeds zo doorwerken.

Een mogelijke verklaring is dat het actief meewerken aan de Holocaust en de collaboratie van Polen met de bezetter tijdens de Tweede Wereldoorlog in het moderne Polen een grotendeels onbesproken onderwerp blijft. Het Poolse discours over deze gebeurtenissen wordt gekenmerkt door een andere focus – een focus op het slachtofferperspectief. Het schuldvraagstuk blijft onaangeroerd en wordt angstvallig vermeden. Daarbij komt dat op dit moment in Polen een conservatieve, nationalistische partij aan de macht is die, mede omwille van de confrontatie met een steeds agressievere, externe vijand, Rusland, ernaar streeft om van Polen terug een grootse staat te maken. Net op het moment dat Polen zichzelf probeert te profileren als een grootse staat wordt het geconfronteerd met haar onverwerkte historische

trauma's. De combinatie van deze twee elementen kan verklaren waarom er zo heftig wordt gereageerd op *Ida*. Het is één hypothese die in deze thesis zal worden onderzocht.

Het eerste hoofdstuk focust op de inhoud en interpretaties van de film en de receptie in het westen en Polen. Het is noodzakelijk om te begrijpen waar *Ida* precies over gaat vooraleer de recensies kunnen worden geanalyseerd. In deze thesis wordt geen aandacht besteed aan een technische analyse van de film, aangezien een dergelijke analyse vakkennis vereist die ik niet heb. Verklaren waarom een bepaald beeld zus of zo wordt weergegeven, heeft ook geen meerwaarde in het onderzoek (de onderzoeksvraag in acht genomen). De visie van de regisseur Pawlikowski wordt niet expliciet als apart onderdeel behandeld, omdat dit niet helpt bij het beantwoorden van de gestelde onderzoeksvragen. Enkele bestaande interpretaties van de film worden wel kort gedeut, om een idee te geven van de mogelijke invalshoeken en interpretatiemogelijkheden. De keuze voor de interpretaties die zullen worden weergegeven is subjectief, zoals ook elke interpretatie een subjectieve overweging is. Zo werd voornamelijk gekozen voor de reviews die inhoudelijk een samenhangend en sterk verhaal vertellen; de interpretatie van *Ida* moet in zekere mate aansluiten bij het verfilmde verhaal en aantoonbaar zijn. Uiteraard werd in deze gevallen ook stevast aandacht besteed aan de auteur zelf; indien de auteur niet bekend was met de film- of mediawereld, werd hij niet opgenomen. De vakkennis van de auteur wordt als verhoogde kwaliteitsgarantie beschouwd.

Ten slotte worden in dit eerste hoofdstuk de westerse en Poolse recensies besproken in twee afzonderlijke subhoofdstukken. Het is belangrijk te weten welke positieve commentaar op *Ida* werd geleverd door westerse recensenten, om deze vervolgens te spiegelen aan de kritiek die vanuit Poolse hoek verscheen. De desbetreffende recensies zijn zowel van kranten, tijdschriften als online fora afkomstig. De recensies worden in detail bestudeerd, waarbij bijzondere aandacht wordt besteed aan de belangrijkste thema's in *Ida* waar de Poolse recensenten moeite mee blijken te hebben. Hierbij wordt ook gelet op de achtergrond van de recensenten, aangezien de achtergrond voor een zekere kleuring kan zorgen. Voor de westerse recensies werd voornamelijk gefocust op recensies uit bekende kwaliteitskranten in de Engels-, Frans-, Nederlands- en Duitstalige wereld. Voor de Poolse recensies was het niet mogelijk hetzelfde criterium (afkomstig uit kwalitatieve, Poolse krant) te hanteren, omdat al snel bleek dat de meest bekende kranten een vrij algemeen beeld gaven van *Ida* en zich ver van de heisa leken te houden.

In het tweede hoofdstuk worden de thema's die door de recensies werden aangekaart, bestudeerd. Zo zal onder meer gefocust worden op het terugkerende slachtofferperspectief, de afbeelding van joden en de Holocaust, de weergave van het communisme in de film (aan de hand van het personage Wanda) en de Poolse, nationale identiteit. Bij het bespreken van deze thema's wordt aandacht besteed aan de wijze waarop *Ida* de thema's invult, en of/hoe deze invulling verschilt of vergelijkbaar is met andere Poolse films waarin de eerdergenoemde thema's aan bod komen. Met behulp van deze thema's zal vervolgens worden geprobeerd om

aan te tonen waar de meest pijnlijke periodes in de Poolse geschiedenis zich bevinden en waarom Polen er zo krampachtig mee omgaat.

In het derde hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de cultuurpolitiek van Prawo i Sprawiedliwość<sup>1</sup> (afgekort als PiS). PiS, die sinds oktober 2015 aan de macht is in Polen, heeft zich al meermaals eerder negatief uitgelaten over de film. Dit is een tegengestelde houding in vergelijking met de vorige regering, die het internationale succes van *Ida* loofde en de film gedeeltelijk van financiering heeft voorzien. De eerder negatieve houding van de nieuwe regering ten opzichte van een internationaal erkende film is een belangrijk gegeven; het kan gevolgen hebben voor het cultuurbeleid dat de partij voor ogen heeft naar de toekomst toe. De kritiek die PiS uit op *Ida* ligt ook in de lijn van de kritiek die Poolse recensenten hebben gegeven. Daarom wordt de kritiek van PiS ingesloten in het onderzoek en wordt onderzocht in welke mate het cultuurbeleid van de partij aansluit bij deze kritiek.

Vervolgens wordt ook gekeken naar de plaats die *Ida* inneemt in de Poolse recente filmgeschiedenis als maatschappijkritische film. Er zijn de afgelopen jaren namelijk nog enkele Poolse films gemaakt die gelijkaardige thema's aanraken zoals *Ida* (en vaak op minder impliciete wijze) maar minder bekendheid genieten (bv. De Poolse film *De nasleep* (*Pokłosie*, 2012)). Er wordt nagegaan in welke mate deze film geconfronteerd wordt met negatieve kritiek of met het verwijt 'anti-Pools' te zijn. In dit derde hoofdstuk wordt ten slotte aandacht besteed aan de financiering van beide films.

In het laatste hoofdstuk wordt geprobeerd een antwoord te geven op de gestelde onderzoeksvragen, rekening houdend met de resultaten van de vorige hoofdstukken.

---

<sup>1</sup> Recht en rechtvaardigheid.



## 2. De Poolse film *Ida*

Dit hoofdstuk focust op de inhoud en interpretaties van de film *Ida* enerzijds en de westerse en Poolse recensies die verschenen zijn anderzijds. *Ida* is een zwart-witfilm uit 2013 die zich afspeelt in het jaar 1962. Het is de eerste film van regisseur Pawlikowski die plaatsvindt in Polen zelf. (Ratner 2014: 30)

### 2.1. *Inhoud en interpretaties van de film*

Om de recensies van de film adequaat te kunnen analyseren is het noodzakelijk om te weten waar *Ida* precies over gaat. Daarom wordt kort de inhoud van de film besproken. Vervolgens wordt aandacht besteed aan enkele interpretaties van de film zodat duidelijker wordt welke lagen en invalshoeken in *Ida* vervat zijn. Zoals in de inleiding al werd aangegeven, werden de recensies gekozen op basis van hun inhoud en auteur. Elke recensie is geschreven door een auteur met cinematografische vakkennis.

#### 2.1.1. Inhoud

Het verhaal gaat over de vermeende wees en novice Anna, die op het punt staat om als zuster voorgoed toe te treden tot het klooster. De moeder-overste van het klooster roept Anna bij zich en vertelt haar over het bestaan van een nog levende tante. De tante, Wanda Gruz, heeft echter altijd geweigerd Anna als kind in huis te nemen en heeft tot dat moment toe ook elk contact afgewezen. De moeder-overste staat erop dat Anna haar tante gaat bezoeken vooraleer ze overgaat tot het afleggen van haar geloften.

Anna gaat vervolgens op pad om haar tante te ontmoeten. De eerste kennismaking verloopt ietwat stroef; niet alleen lijkt Wanda erg op haar hoede, Anna wordt bij het binnenkomen ook geconfronteerd met de erg verschillende levensstijl van haar tante. Ze rookt, drinkt en een halfnaakte man is zich aan het aankleden op Wanda's bed. Het contrast met de novice Anna kan nauwelijks groter zijn. Bij het eerste contact blijkt dat de moeder-overste het tevens heeft nagelaten Anna in te lichten over Wanda's voormalige positie als staatsprocureur, wat de tante leidt tot het verbaasd vragen "Nie powiedziały co robię, kim jestem?"<sup>2</sup> Wanda brengt Anna vervolgens afstandelijk en snel op de hoogte van het feit dat ze joods is door een spottende opmerking te maken: "Więc jesteś zakonnicą żydowską."<sup>3</sup> Anna's werkelijke naam blijkt Ida Lebenstein te zijn, dochter van Róża Herc en Haim Lebenstein, geboren in het kleine dorpje Piaski. Na het tonen van een foto van Anna's/Ida's moeder, stuurt Wanda haar nichtje bruusk weg. Anna/Ida verlaat het gebouw en vertrekt naar het busstation om daar die avond haar bus terug naar het klooster te nemen.

---

<sup>2</sup> Hebben ze je niet verteld wat ik doe, wie ik ben?

<sup>3</sup> Dus je bent een joodse non.

Wanda bedenkt zich echter in de loop van de dag en haalt Anna/Ida terug op aan het busstation. 's Avonds bekijken ze samen de familiefoto's op Wanda's appartement. Ondanks enkele foto's van een klein jongetje, beweert de tante dat Anna/Ida enig kind was. Anna/Ida zegt dat ze het graf van haar ouders wilt gaan bezoeken in Piaski, waarop Wanda antwoordt dat er geen graven zijn voor joden. Anna/Ida houdt vol. Wanda vraagt Anna/Ida vervolgens wat er zal gebeuren als ze op zoek gaat en ontdekt dat er geen God is. Ondanks deze spottende waarschuwing vertrekken ze de volgende dag samen om te weten te komen wat er met de ouders van Anna/Ida is gebeurd tijdens de Tweede Wereldoorlog. Hun enige aanknopingspunt is het vroegere huis van de Lebensteins dat zich in het onooglijk dorpje Piaski bevindt.

Eens ze daar zijn aangekomen, worden ze geconfronteerd met het jonge echtpaar Skiba dat tegenwoordig in het huisje woont en de twee vrouwen schoorvoetend op hun erf toelaat. De houding van de vrouw des huizes ten opzichte van Anna/Ida en Wanda is opmerkelijk; Anna/Ida, die nog steeds haar novicekap opheeft, bejegt met respect terwijl Wanda door haar 'joodsheid' op weinig vriendelijkheid moet rekenen.

Het echtpaar beweert niet te weten wie er voor hen in het huis woonde. De man, Feliks Skiba, reageert met het bitse "To nie mieszkali żadne Żydzi.<sup>4</sup>", waarna Wanda hem opzij duwt en hem toebijt dat ze beide wel weten aan wie het huis toebehoorde. Eenmaal ze het huisje is binnengetreten, begint Wanda het echtpaar te ondervragen. Het wordt duidelijk dat de vader van Feliks, Szymon Skiba, de Lebensteins tijdens de oorlog verborgen heeft gehouden. Maar Feliks weigert verder details te geven over de bergplaats of hoe het met hen is afgelopen, noch vertelt hij waar zijn vader zich bevindt. Wanda bedreigt Feliks en zijn familie maar hij weigert te antwoorden. Anna/Ida verlaat de ruimte tijdens deze semi-ondervraging en gaat naar buiten, de aangrenzende koeienstal binnen. In de koeienstal ontdekt ze een handgemaakt glasraam waarvan de tante had verteld dat Anna's/Ida's moeder het ooit gemaakt had. Gefascineerd blijft ze kijken naar het enige bewijs van haar moeders bestaan.

Nadat ze het erf van de Skiba's hebben verlaten, zetten ze koers naar Szydłów. In Anna's/Ida's afwezigheid moet Wanda er toch in geslaagd zijn informatie uit Feliks los te krijgen over de verblijfplaats van Szymon; hij blijkt te wonen in Szydłów. Onderweg pikken ze een liftende en jonge saxofonist op, Lis. De zoektocht naar Szymon in zijn appartement in Szydłów levert niets op; hij blijkt opgenomen te zijn in het ziekenhuis. Daarop keren Anna/Ida en Wanda terug naar hun hotel. Eenmaal daar aangekomen loopt de spanning tussen Anna/Ida en Wanda hoog op. Wanda gaat opgemaakt drinken en dansen met onbekende mannen. Anna/Ida weigert zich in het feestgedruis te mengen en gaat op bed in haar bijbel lezen. De tegengestelde achtergrond van beide vrouwen leidt tot een nachtelijk dispuut, waarna Anna/Ida gedegouteerd de hotelkamer verlaat.

De morgen daarop lijkt de ergernis begraven en begeven beide dames zich naar het ziekenhuis, op zoek naar Szymon. Anna/Ida stelt zich voor als Ida Lebenstein en vraagt naar

---

<sup>4</sup> Hier hebben nooit joden geleefd.

wat er gebeurd is. Het gesprek verloopt redelijk eenzijdig; de man mompelt dat hij hen verborg in het bos en voedsel gaf... waarop Wanda aanvult met “I potem ich zabiles.<sup>5</sup>” Vervolgens vraagt Wanda “Bardzo się bał?”<sup>6</sup> Het kleine jongetje op de foto’s die Wanda eerder aan Anna/Ida toonde is dus toch op een bepaalde manier verwant aan Anna/Ida. Het wordt echter niet duidelijk of het gaat om het broertje van Anna/Ida, of om het zoontje van Wanda. Szymon antwoordt niet op de vraag van Wanda en staart voor zich uit. Daarna volgt een intiem moment tussen Anna/Ida en Wanda, die in tranen is uitgebarsten omdat ze ‘hem’ had achtergelaten bij Anna’s/Ida’s moeder destijds. Wanda verwijst met ‘hem’ naar het jongetje, dat vermoedelijk dus haar zoontje is.

Die avond komt Feliks onverwacht langs in het hotel om een deal te sluiten met Anna/Ida. Hij vraagt haar om zijn vader met rust te laten. De moord op de ouders en het neefje van Anna/Ida lijkt bevestigd te worden als de man zijn verzoek vervolgt met “I tak nikt nie może niczego udowodnić. Co się stało, stało.”<sup>7</sup> Hij belooft Anna/Ida te leiden naar de begraafplaats van haar ouders als ze haar claim op het voormalige huis van de Lebensteins opzegt. Anna/Ida gaat akkoord.

Ze keren de dag erop terug naar Piaski, naar het bos waar de ouders en het neefje door Szymon verborgen werden gehouden. Feliks leidt hen tot diep in het bos, naar de plaats waar ze begraven zijn. Anna/Ida en Wanda wachten zittend, totdat Feliks op de restanten botst. Wanda neemt één van de schedels in haar handen en wikkelt die in haar omslagdoek. Het feit dat ze slechts één schedel vasthoudt is nog een indicatie dat het om de schedel gaat van het jongetje, haar zoontje. Deze aanname wordt gevolgd door Megan Ratner in ‘Displaced Persons: Ida’s Window on Vanished Lives’. (2014: 5) Feliks, hurkend in de kuil, bekent vervolgens terneergeslagen dat hij ze vermoord heeft. Anna/Ida en Wanda nemen de schedels mee en verlaten het bos zonder nog een woord te zeggen.

Ze besluiten om naar Lublin te gaan, waar de Lebensteins een familiegraf hebben. “Als het nog bestaat.”, merkt Wanda cynisch op. Het joods kerkhof van Lublin blijkt inderdaad vernield te zijn tijdens de oorlog. Ze vinden de grafsteen van de Lebensteins uiteindelijk terug in het bos waar het gedumpt is samen met de andere joodse grafstenen. Nadat ze de schedels aan de grafsteen hebben begraven, brengt Wanda Anna/Ida terug naar het klooster waar ze voorgoed van elkaar afscheid nemen.

Anna/Ida kan het echter niet meer aarden in het klooster. Ze lijkt in onvrede met zichzelf te zijn en bekent aan het Jezusbeeld in de tuin dat ze nog niet klaar is (om haar oude kloosterleven terug op te nemen). Anna/Ida legt haar geloften nog niet af en kijkt toe hoe haar medenovices het wel doen. Vervolgens vertrekt ze terug uit het klooster.

Wanda lijkt het ondertussen ook niet bijster goed te stellen. Behoorlijk aangeschoten in een café mijmert ze over Anna/Ida en haar verloren familie. De ochtend nadien staat ze op, eet, legt

---

<sup>5</sup> En vervolgens heb je ze vermoord.

<sup>6</sup> Was hij erg bang?

<sup>7</sup> Niemand kan toch iets bewijzen. Wat gebeurd is, is gebeurd.

klassieke muziek op en springt uit het raam. Enkel een zachte ‘pof’ op de achtergrond van de overheersende klassieke muziek getuigt van haar zelfmoord.

In het volgende frame bevindt Anna/Ida zich in de lege woonkamer van haar tante. Hoewel niet uitdrukkelijk wordt vermeld of Anna/Ida op de hoogte is van de dood van haar tante, blijkt dit uit haar gedrag; ze legt klassieke muziek op, ruimt de woning op, trekt Wanda’s kleren aan, rookt en drinkt. Op de communistische begrafenis van Wanda de dag nadien ontmoet ze Lis terug. Ontdaan van haar novicekledij vergezelt ze hem naar een bar, waar ze dansen op Coltranes jazzmuziek. Hij kust haar, en ze brengen de nacht samen door. Hoewel Lis haar het voorstel doet om hem te vergezellen naar Gdansk en samen een leven op te bouwen, neemt Anna/Ida haar spullen, zet ze haar novicekap terug op en keert voorgoed terug naar het klooster.

### **2.1.2. Interpretaties**

Ratner, een Amerikaans filmcriticus, wijst in het tijdschrift *Film Quarterly* op twee belangrijke zaken die in *Ida* aan bod komen. Volgens Ratner focust Pawlikowski in *Ida* ten eerste op de twee belangrijkste machten in het Polen van 1962, met name de Katholieke kerk enerzijds en het communisme anderzijds. (2014: 30) De Katholieke kerk wordt vertegenwoordigd door Anna/Ida en Wanda Gruz geeft gestalte aan het communisme. Ratner schuift vervolgens het idee naar voren dat Pawlikowski’s afbeelding van beide vrouwen eigenlijk een genuanceerd beeld geeft van de beperkte mogelijkheden die mensen in het Sovjetsysteem hadden om private gedachten een plaats te geven. De grote discrepantie tussen het systeem enerzijds en de private ruimte anderzijds komt in *Ida* tot uiting in de keuzes die beide vrouwen maken; Anna/Ida trekt zich terug in een klooster (religieuze leven) terwijl Wanda er een dubbelleven op nahoudt. Publiekelijk is ze trouw aan de communistische partij, maar in beslotenheid van haar privéleven drinkt en rookt ze ongecontroleerd. (2014: 30)

Ten tweede stelt Ratner dat de film een intiem portret schetst van de identiteitszoektocht van een jonge vrouw in een communistische samenleving die nog niet volledig gerecupereerd is van de voorbije oorlog. (2014: 30) De identiteitszoektocht van Anna/Ida komt volgens Ratner tot een einde wanneer ze op het einde van de film de bewuste keuze maakt om terug te keren naar het klooster en dus verder te leven als Anna, de novice/zuster. (2014: 34) Dit idee wordt gevolgd in deze thesis; gedurende de hele film lijkt Anna/Ida op zoek te zijn naar haar innerlijke Ida, wat soms tot een conflict leidt met haar innerlijke Anna. Een voorbeeld hiervan is haar relatie met de jonge saxofonist Lis. Hoewel Ida duidelijk aangetrokken is door Lis, laat Anna verdere gevoelens niet toe.

Wanneer Anna/Ida aan het ziekenhuisbed van Szymon komt, stelt ze zichzelf voor als Ida Lebenstein, zichzelf dus duidelijk identificerend met haar afkomst. Naar het einde toe echter beslist ze om als Anna door het leven te gaan; Ida Lebenstein heeft ze samen met haar vermoorde ouders begraven en achtergelaten. Het leidt Ratner ertoe te concluderen dat *Ida* op deze manier symbool wordt voor alle, in oorlogstijd verdwenen slachtoffers. (2014: 34)

Lee Marshall, een Italiaans filmcriticus, wijst in zijn artikel 'A Beautiful, Sombre Gaze' op de dominerende aanwezigheid van de natuurelementen in *Ida*. Wind, lucht en aarde worden centraal in beeld gebracht, soms ten koste van de dialoog tussen de acteurs in de film. Dit is volgens Marshall symbool voor de jarenlange onderdrukking door zowel communisten als nazi's die op Polen en haar bevolking weegt. (2014: 403) Marshall stelt dat ook de personages in *Ida* meer een symbolische waarde bezitten. Feliks en Szymon Skiba symboliseren de Polen die medeplichtig zijn aan de Holocaust. (2014: 407) Ondanks deze duidelijke nadruk op schuld, worden ze niet als inslechte mensen voorgesteld; ze roepen noch sympathie, noch afkeer op. Het gaat om gewone, alledaagse mensen die joden hebben vermoord. Feliks en Szymon vormen het verleden van Polen. (2014: 407) Het is opvallend dat verder weinig op Szymon en Feliks wordt gefocust. Hoewel duidelijk wordt in de film dat beide schuld hebben aan de moord op de ouders van Anna/Ida, wordt geen veroordeling aan dat gegeven gekoppeld. Van aanvaarding kan ook niet echt sprake zijn; de moord op de joden is een gegeven uit hun verleden, waar verder niets over te zeggen valt.

De jonge saxofonist Lis vertegenwoordigt de toekomst; hij is jong, vol levenslust en ondernemingszin. Lis staat symbool voor de vele jonge Polen die opgroeiden in een naoorlogs, communistisch land en proberen iets van hun leven te maken. (2014: 410) De identiteitszoektocht komt ook bij Marshall aan bod; Wanda probeert Anna/Ida te vormen naar haar eigenbeeld, wat leidt tot een onderling dispuut. (2014: 410) Het gaat in wezen om de botsing tussen religie enerzijds (Anna/Ida) en losbandigheid anderzijds (Wanda), twee schijnbaar onverzoenlijke concepten. Dit idee wordt in zekere mate gevolgd; doorheen de hele film probeert Wanda Anna/Ida uit te dagen (door onder meer haar geloof in vraag te stellen) en haar te overreden zich zoals Wanda te gedragen. Anna/Ida weigert dit op elk moment resoluut, maar trekt na de zelfmoord van Wanda toch Wanda's kleren aan om vervolgens uit te gaan en de nacht met Lis door te brengen, iets wat haar tante zou gedaan hebben.

Ten slotte wijst Marshall erop dat zowel Anna/Ida als Wanda uiteindelijk de keuze maken om te ontsnappen aan de realiteit, zij het elk op hun eigen manier. (2014: 410) De identiteitszoektocht bereikt zijn hoogtepunt in een vorm van escapisme: Anna/Ida laat haar joodse identiteit voorgoed achter zich door zich bewust terug te trekken in het klooster, terwijl Wanda de ultieme vlucht onderneemt, zelfmoord.

Jack Palmer, onderzoeker aan de universiteit van Leeds en gespecialiseerd in onder meer media, legt in zijn artikel 'Film Review: *Ida*' voornamelijk de focus op het Holocaustaspect in *Ida*. Palmer wijst op het gebrek aan herdenkingsmogelijkheden aan de Holocaust dat domineert in de film. (2015: 122) Anna/Ida en Wanda worden geconfronteerd met leegte; grafstenen, tombes of gedenkplaten ontbreken in het desolate landschap. De Holocaust is indirect aanwezig, precies door zijn visuele afwezigheid in *Ida*. De unieke weergave van de Holocaust staat volgens Palmer centraal in de film. (2015: 122)

Daarnaast wijst Palmer ook op het belang van de identiteitszoektocht van beide vrouwen. Palmer merkt net als Ratner op dat zowel Anna/Ida als Wanda zoekende zijn en het niet kunnen aarden in de realiteit. (2015: 123) Wanda vlucht gedesillusioneerd weg in losse seks, drank en sigaretten, wat leidt tot de ultieme vlucht: zelfmoord. Anna/Ida keert uiteindelijk de realiteit de rug toe en zoekt de besloten veiligheid van het klooster op.

## 2.2. Westerse recensies

Het is belangrijk te weten welke positieve reacties *Ida* heeft gekregen, vooraleer de kritiek kan worden bestudeerd. Er zijn een heleboel recensies verschenen in de westerse pers, maar gezien de beperkte omvang van de thesis worden enkel de meest waardevolle en relevante besproken – dus afhankelijk van de kwaliteitswaarde van de bron en de inhoud van de recensie zelf. De westerse recensies over *Ida* zijn talrijk; in deze thesis wordt slechts een selectie besproken. Dit is echter geen belemmering voor het onderzoek, aangezien veel westerse recensies algemeen lovend zijn en hun opmerkingen vrij veel gelijkenissen vertonen.

De drie Engelstalige recensies zijn afkomstig van *The New Yorker*, *The Guardian*, *The Conversation* en *The New York Times*, enkele van de meest toonaangevende kranten en tijdschriften in de Anglo-Amerikaanse wereld. Daarnaast worden ook recensies van *Die Zeit*, *NRC Handelsblad* en *Le Monde* in het onderzoek ingesloten.

In zijn recensie in *The New Yorker* omschrijft de vaste filmcriticus van het tijdschrift, David Denby, *Ida* als een absoluut meesterwerk, gebruik makend van de kracht van de stilte en portrettering. Net als Marshall opmerkte in ‘A Beautiful Sombre Gaze’, wijst Denby ook op de vele tegenstellingen tussen beide vrouwen: de non en de communiste, het onschuldige en het geharde, “[...] the lover of Christ and the hater of the Polish past.” (Denby 2014)

Denby is over de hele lijn lovend over de uitbeelding van Wanda. Wanda’s verleden als staatsprocureur, verantwoordelijk voor de dood van vele Poolse staatsburgers, staat Denby’s sympathie voor de vrouw niet in de weg. Hij wijst de lezer op de complexe gevoelsproblematiek waarmee Wanda in haar levensloop te maken heeft gehad.

By 1961, very little keeps her going: a good apartment, surviving instincts of command, a few acid jokes, Mozart’s ‘Jupiter’ Symphony, booze, and sexual hunger. She’s intensely likable, a tough woman too clear-headed to lie about anything, especially to herself. ‘Ida’ may be a small story of two particular women seeking identity, but Wanda, we can’t help thinking, is Polish history, both grieved over and unredeemed. (Denby: 2014)

Wanda is in Denby’s ogen de verpersoonlijking van de Poolse geschiedenis; een droeve geschiedenis die nog niet is ‘verlost’ als het ware. Wanda wordt gekweld door haar verleden en probeert zich staande te houden, net zoals ook Polen gekweld wordt door zijn verleden en poogt verder te gaan zonder diepgaandere verwerking van dat verleden. Denby beschouwt Wanda ook

als 'likeable'; ze roept sympathie op bij de kijker, ondanks haar (gesuggereerd door de bijnaam 'Rooie Wanda') duister verleden. (Denby 2014)

De tweede recensie is afkomstig van *The Guardian* en is geschreven door Peter Bradshaw, tewerkgesteld bij *The Guardian* als filmcriticus. Bradshaw merkt op dat *Ida* even goed in de jaren '60 kon gemaakt zijn; zo sterk leunt *Ida* cinematografisch aan bij de filmschool van de jaren '60. De uitgebeelde, winterse kilte is een goede weerspiegeling van de pijn en woede die de film portretteert. Hij omschrijft *Ida* verder als een zoektocht tussen kerk en staat, tussen katholicisme en antisemitisme en hoe die beide met elkaar te vereenzelvigen zijn. Bradshaw noemt *Ida* in zijn conclusie dan ook een meesterwerk. (Bradshaw 2014)

Anthony Oliver Scott, het hoofd filmkritiek van *The New York Times* omschrijft *Ida* als adembenemend, met een ogenschijnlijk eenvoudig plot. Hij legt zeer treffend de vinger op de diepere boodschap in *Ida*:

But within its relatively brief duration and its narrow black-and-white frames, the movie somehow contains a cosmos of guilt, violence and pain. Its intimate drama unfolds at the crossroads where the Catholic, Jewish and Communist strains of Poland's endlessly and bitterly contested national identity intersect. (Scott 2014)

*Ida* gaat over de verborgen en onuitgesproken pijn, schuld en geweld van het verleden, en de vraag wat er mee moet worden gedaan jaren na datum. Het gaat over het zoeken naar identiteit, en hoe deze valt te verzoenen met Pools, communistisch of joods zijn. De nationale of Poolse identiteit is in Scotts visie een belangrijk onderwerp. (Scott 2014)

Hij vat *Ida* als volgt samen: "It is rather an excavation of truths that remain, 70 years after the Holocaust and a quarter-century after the collapse of Communism, only partially disinterred." Scott wijdt niet verder uit over wat deze zaken dan precies zijn, maar er kan worden van uitgegaan dat de begraven geheimen en waarheden te maken hebben met de Holocaust en het communisme van die tijd. (Scott 2014) *Ida* raakt bepaalde zaken aan die lange tijd begraven zijn geweest, al dan niet bewust.

Jeremy Hicks, slavist en filmcriticus, schrijft voor het Britse *The Conversation* en beschouwt *Ida* als "an extraordinary watchable, but eerie picture of decay and neglect." (Hicks 2014) Hicks benadrukt dat de representatie van zowel de Holocaust als het totalitaire communisme verscholen zit in het onuitgesprokene; een blik of een pauze vertelt meer dan dialogen kunnen. Het gebrek aan dialoog is er niet louter omdat het een sfeer van vervreemding oproept. Hicks schrijft aan dit gebrek nog een andere betekenis toe: "But here it becomes a way of exploring the wounds of history; that what is too painful to recall." (Hicks 2014) Met andere woorden, datgene dat te pijnlijk is om zich te herinneren, daar wordt beter over gezwegen.

*Ida* speelt zich volgens Hicks af in een naorlogs en sterk antisemitisch Polen, waar het liefst niet over de joden wordt gesproken. Hij benadrukt dat ook zij die ooit joden hadden geholpen, hier liefst nadien niet al te vaak aan worden herinnerd. Dit blijkt ook wel uit de film;

aanvankelijk hadden de Skiba's de Lebensteins verborgen, iets waar ze niet al te graag voor uitkomen. Elke mogelijke relatie of band met de joodse bevolking wordt het liefst ontkend. Hicks wijst op het volgende pijnpunt in de film:

An understanding of Polish wartime history might equally push us towards explaining the murder through Polish anti-Semitism. The perception that Jews had money, and that killing them would enable the murderers to acquire their property, is a motive that is hinted at too. (Hicks 2014)

Dit is één van de meest voorkomende verwijten in de Poolse recensies aan het adres van *Ida*: het suggereren dat de Poolse burgers medeverantwoordelijk waren voor de moord op joden, louter uit antisemitische gevoelens of winstbejag. Want zoals Hicks terecht opmerkt, raakt *Ida* inderdaad het thema van de Holocaust aan, maar zonder aanwezigheid van Nazi's, waardoor de kijker met de vraag kan blijven zitten wie hier nu de schuldige was. (Hicks 2014)

Andreas Busche, actief in de filmwereld en freelancejournalist bij het Duitse *Die Zeit*, stelt dat Pawlikowski er zelden meer is in geslaagd om een inzicht te creëren in de emotionele gevoelswereld van zijn personages, dan in *Ida*. De focus ligt volgens hem op de innerlijke conflicten waarmee beide vrouwen worden geconfronteerd, ingebed in een bredere, maatschappelijke context. Hij wijst hij ook nog op het volgende "Viele tragen ein Geheimnis mit sich, das weit in die polnische Geschichte zurückreicht." (Busche 2014) Busche omschrijft Wanda als een vrouw die in het verleden een van de meest geharde strafrechters moet geweest zijn tijdens stalinistische showprocessen, en zo dus medeplichtig aan de dood van vele onschuldige Polen. Nu echter is ze in zijn ogen een gekwelde vrouw die het verleden tevergeefs probeert te vergeten met alcohol en losse seks: een meelijwekkend figuur die door de komst van Anna/Ida gedwongen wordt het verleden terug onder ogen te komen. (Busche 2014)

Busche vindt dat Pawlikowski een melancholisch beeld schetst van de naoorlogse jaren '60, waarin twee vrouwen een soort van overgangsritueel ondergaan. Beide vrouwen worden geconfronteerd met hun identiteit en stellen deze in vraag. Bij Anna/Ida gaat het om 'de joodse non' (of het ideologische), bij Wanda om 'socialistisch relikwie' (of het stalinistische). Hij sluit af door te stellen dat de weergave van de individuele conflicten in *Ida* zo genuanceerd en subtiel verloopt, dat de film als tijdloos mag worden bestempeld. (Busche 2014)

Franck Nouchi, een Frans journalist die zich heeft omgeschoold van arts naar cultureel recensent roemt *Ida* in *Le Monde*. Bij het schetsen van de korte inhoud wijst Nouchi op Wanda, die hem sympathiek overkomt, ondanks het feit dat ze talloze Polen naar de galg heeft geleid tijdens haar dienstjaren als stalinistische openbare aanklager. Nouchi stelt verder dat *Ida* probeert de ziel van het Poolse volk te doorgronden, uitgebeeld door Anna/Ida: een volk waarvan de ziel gekoppeld is aan het katholicisme. (Nouchi 2014)

*Ida* is volgens Nouchi een gedempte film, zoals voetstappen op sneeuw. Het is een succesvolle film, gekenmerkt door verlies en het moeilijke, Poolse verleden. Katholicisme, antisemitisme en communisme vormen de drie hoofdzakelijke en toch onderhuidse thema's



waar de twee hoofdpersonages mee worden geconfronteerd. Beide vrouwen staan symbool voor de verdwenen, Poolse joden. Nouchi sluit af met het idee dat Anna/Ida op het einde van de film eindelijk haar weg terug heeft gevonden, wanneer ze besluit terug te keren naar het klooster. (Nouchi 2014)

De volgende recensie is van André Waardenburg, filmrecensent bij het *NRC Handelsblad*. Ondanks de korte omvang van de recensie, worden enkele punten aangehaald die ook bij de vorige recensenten in het oog sprongen. Zo looft Waardenburg onder meer de samensmelting van het esthetische, het inhoudelijke en het psychologische tot één mooi geheel. De inhoud vat Waardenburg als volgt samen: “[...] waarbij het duo stuit op stilzwijgen en antisemitisme. Rond dit thema hangt in Polen een gordijn van ontkenning, controversie en vijandigheid: *Ida* zou dan ook een anti-patriottistische film zijn.” (Waardenburg 2016) Waardenburg verwijst hiermee naar de kritiek die vanuit Poolse hoek is gekomen op het vermeende anti-Poolse karakter van de film. Hij wijdt echter niet verder uit over de invulling of definitie van dit anti-patriottische aspect.

Het aantal onderzochte, westerse recensies mag dan wel beperkt zijn in omvang, de boodschap die ze uitzenden is over het algemeen vrij gelijklopend. Westerse recensenten zijn lovend over *Ida* en noemen het een melancholisch meesterwerk; zowel de esthetische, cinematografische als psychologische uitbeelding wordt geprezen. De kracht van *Ida* zit in de subtiele portrettering, waarbij een blik of de stilte vaak meer vertelt dan woorden kunnen.

Het staat voor de recensenten buiten kijf dat *Ida* onder meer gaat over identiteit en wat het betekent om Pools, communistisch of joods te zijn. Zowel Anna/Ida als Wanda worden namelijk geconfronteerd met zichzelf, hun verleden en hun toekomst. De recensenten wijzen daarnaast op het feit dat *Ida* op zeer discrete en ingetogen wijze bepaalde zaken behandelt die te maken hebben met verborgen pijn, geweld, innerlijke conflicten en vooral, schuld. Ze vestigen daarbij de aandacht op het Pools antisemitisme en de Poolse verantwoordelijkheid en participatie in de Holocaust. Naast het antisemitisme wordt ook vaak gesproken over het katholicisme en communisme als belangrijke aspecten van *Ida*.

De recensenten vestigen ook vaak de aandacht op de figuur Wanda. Wanda roept als personage doorgaans sympathie op; ze wordt beschouwd als een slachtoffer van het systeem, een vrouw die het resultaat is van haar traumatische verleden en haar pijn probeert te camoufleren met drank en seks. Dat ze als ‘Rooie Wanda’ verantwoordelijk was voor de dood van ettelijke Polen, wordt zo goed als volledig buiten beschouwing gelaten. *Ida* verwijst namelijk maar zeer sporadisch naar Wanda’s bloedige verleden; het wordt door de recensenten niet als hoofdzakelijke thema beschouwd en daarom niet uitgebreid aangekaart.

De algemene toon van de westerse recensenten mag wel lovend zijn, het moet worden opgemerkt dat ze niet altijd in detail treden bij het bespreken van *Ida*. Ze halen vaak in hun recensies enkele aspecten aan die ook terugkomen in de Poolse kritieken, maar ze doen dit vaak eerder oppervlakkig. Zo wordt onder meer vaak gesproken over enkele meer bekende

onderwerpen zoals het Pools antisemitisme of de Poolse verantwoordelijkheid in de Holocaust, maar zonder verdere context of duiding. Uitgerekend deze context en aanvullende informatie is absoluut noodzakelijk om de kracht van *Ida* te begrijpen. Een lezer botst verder ook op enkele minder bekende concepten als ‘anti-patriottisch’, ‘nationale identiteit’ en ‘wonden in de geschiedenis’ zonder verdere uitleg over hun betekenis voor Polen. Nochtans is dat niet alleen cruciaal om *Ida* volledig te kunnen begrijpen, maar ook de heisa die na het verschijnen van *Ida* is ontstaan in Polen. De westerse recensenten laten het na om een duidelijk beeld te scheppen van de moeilijke relatie van Polen met zijn eigen verleden, waardoor de fijne nuances in *Ida* een lezer zonder voorkennis volledig kunnen ontgaan.

In het volgende subhoofdstuk wordt daarom gefocust op de Poolse recensies die over *Ida* zijn verschenen. Enkele van de concepten die door de westerse recensenten oppervlakkig worden aangehaald, worden in de Poolse kritieken meer uitgediept (weliswaar met af en toe een zekere kleuring). Vooral zaken die te maken hebben met identiteit, schuld en de relatie tussen joden en Polen worden door de Poolse recensenten in de verf gezet.

### ***2.3. Poolse recensies***

In dit subhoofdstuk wordt gefocust op de Poolse recensies die zijn verschenen over *Ida*. Er wordt voornamelijk aandacht besteed aan de recensies waarbij de auteur kritiek heeft op de film. Dit betekent echter niet dat over *Ida* enkel negatieve recensies zijn verschenen; een substantieel deel van de bevolking is lovend over *Ida*, waaronder de Poolse en gerenommeerde regisseur Andrzej Wajda (die na het winnen van een Oscar door *Ida* het volgende verklaarde: “Muszę powiedzieć, że to piękny dzień w moim życiu.”<sup>8</sup>). (Felis 2015) Dit valt echter omwille van de beknopte omvang van deze thesis buiten het bestek van het gevoerde onderzoek en wordt dus niet expliciet behandeld.

De recensies waarvan gebruikt worden gemaakt zijn afkomstig van online kranten, fora... en geselecteerd op basis van hun inhoud, waarbij vooral werd gefocust op de volgende vragen: welke verwijten komen aan bod, welke kritiek wordt geformuleerd, wordt het verwijt van ‘anti-Poolsheid’ gebruikt...? Voor de Poolse recensies werd niet uitsluitend naar Poolse kwaliteitskranten gekeken (zoals wel het geval was bij de westerse recensies), omdat deze kranten doorgaans vrij neutraal over *Ida* spreken. Ze nemen geen duidelijk standpunt voor of tegen in, maar geven louter feitelijke informatie. De populaire krant *Gazeta Wyborcza* verwijst bijvoorbeeld wel naar de polemiek die *Ida* heeft uitgelokt, maar neemt geen verder standpunt in. Een verklaring hiervoor kan niet meteen worden gegeven. Het is mogelijk dat deze kranten zich uitgerekend omwille van hun kwalitatief label, willen distantiëren van het politiek zeer gekleurde debat dat *Ida* heeft uitgelokt en daarom geen duidelijk standpunt innemen.

---

<sup>8</sup> Ik moet zeggen, dat dit een mooie dag is in mijn leven.

De eerste Poolse recensie die wordt behandeld is afkomstig van het online forum *Natemat.pl* en geschreven door Zofia Rojek. Het team achter *Na temat* omschrijft hun bedrijfsdoelstelling als volgt: “Chcemy być nowym medium, jakiego w Polsce jeszcze nie było. Tworzymy najbardziej angażujące, innowacyjne i jakościowe treści w polskim internecie.”<sup>9</sup> (Na Temat 2017) *Na temat* beschouwt zichzelf met andere woorden als een vernieuwend medium dat het lezerspubliek van kwalitatieve informatie voorziet.

Rojek spreekt zich in eerste instantie vol lof uit over *Ida* en erkent dat het een cinematografisch kwaliteitsvolle film is, stilistisch gezien aanleunend bij de Poolse cinema van de jaren '50 en '60. De weergave van de grauwe realiteit van het toenmalige socialisme komt ook tot zijn recht. Rojek wijst vervolgens op de voor haar dominante thema's in de film: “A jest nim udział Polaków w Holocauście i rodzimy antysemityzm, zawłaszczanie mienia żydowskiego podczas Drugiej Wojny Światowej i udział Żydów w formowaniu nowych struktur politycznych po 1945 roku.”<sup>10</sup> (Rojek 2013) De deelname van de Poolse bevolking aan de Holocaust, het inherente, naoorlogse antisemitisme, de toe-eigening van joodse eigendommen door Polen en de incorporatie van joden in de nieuwe, naoorlogse sovjetstructuur spelen een leidende rol in *Ida*. Opmerkelijk is dat Rojek de volgende alinea start met de woorden “Piękne, ale czy prawdziwe?”<sup>11</sup> (Rojek 2013) De esthetische kant van *Ida* wordt duidelijk niet in twijfel getrokken, maar Rojek lijkt zich wel vragen te stellen bij de waarheidsgetrouwheid van de thema's die in *Ida* aan bod komen.

De voornaamste kritiek wordt gegeven op de uitbeelding van de hoofdpersonages, Anna/Ida en Wanda. Rojek stelt dat beide vrouwen te stereotiep zijn weergegeven: de communistische, joodse die geobsedeerd is door de Holocaust enerzijds, en de maagdelijke, onschuldige die haar afkomst verschuilt met behulp van het Katholicisme anderzijds. Helena Datner van het joods historisch museum in Warschau volgt deze stelling en voegt daaraan toe dat beide vrouwen marionetten lijken die voldoen aan de behoefte van de Poolse samenleving: spreken over joden zonder de Poolse gemeenschap erbij te betrekken. De clichématige profilering klaagt ze aan. (PAP 2015)

In het bijzonder wordt door Rojek aandacht besteed aan de uitbeelding van Wanda: “Pierwowzorem ‘krwawej Wandy’ z Idy była przecież znienawidzona przez polską opinię publiczną prokurator Helena Wolińska, komunistka z przekonania i Żydówka z pochodzenia, oskarżona po 1989 roku za ‘zbrodnie komunistyczne’!”<sup>12</sup> (Rojek 2013)

---

<sup>9</sup> We willen een nieuw medium zijn, één zoals er in Polen op dit moment nog niet is. We creëren de meest boeiende, innovatieve en hoogwaardige inhoud op het Poolse internet.

<sup>10</sup> In de film is de deelname van de Polen aan de Holocaust, het inheems antisemitisme, de toe-eigening van joodse eigendommen tijdens de Tweede Wereldoorlog en de participatie van de joden in het vormen van nieuwe, politieke structuren na 1945 terug te vinden.

<sup>11</sup> Dat is mooi, maar is het ook waar?

<sup>12</sup> De openbare aanklager Helena Wolińska, een joodse communiste die in 1989 beschuldigd werd van communistische misdaden, vormde het prototype voor ‘Rooie Wanda’ in *Ida* en wordt nog steeds gehaat door de Poolse publieke opinie!

Rojek besluit haar kritiek met de verwijzing naar de mening van Agnieszka Graff, een Poolse schrijfster en mensenrechtenactiviste, over de film: “Podobne zdanie na ten temat ma również Agnieszka Graff, według której ‘Ida’ to ‘powtórka z najgorszych antysemickich klisz oraz nieudolna próba chrystianizowania Zagłady’.<sup>13</sup>” (Graff 2013) *Ida* staat volgens Graff bol van de antisemitische clichés, door onder meer te kiezen voor een joodse, stalinistische procureur. Het is zoals Anna Zawadzka in haar artikel zegt ironisch zegt: “[...] jej żydowska ciotka okazuje się zaraz stalinowską prokurator. Bo po wojnie żydowskich prokuratorów było na pięćki. A prokuratorkę to już w ogóle, jak grzybów po deszczu.” (Zawadzka 2013) De stalinistische openbare aanklager blijkt een joodse te zijn, helemaal volgens het clichématige beeld van de żydokomuna: een joodse communist die misdaden begaat tegen de Poolse bevolking. Op het gegeven van de żydokomuna wordt in subhoofdstuk 3.2 nog teruggekomen.

Karolina Wigura is een auteur bij het online cultuurplatform *Kultura Liberalna*, dat als volgt wordt beschreven: “Kultura Liberalna / Liberal Culture is a centrist, liberal media organisation, established in Poland in 2008 by a group of journalists and academics, which publishes an influential weekly online journal featuring articles, commentary and debate.” (Kultura Liberalna 2017)

Wigura opent net als Rojek haar betoog met het stellen dat de esthetische kwaliteit van *Ida* niet ter discussie staat. Zowel het cinematografische aspect als het acteerwerk van de hoofdrolspelers wordt als uitmuntend omschreven. Wigura kan zich echter niet vinden in de stelling dat *Ida* enkel als een artistiek film mag worden beschouwd; vanaf Pools-joodse relaties worden besproken, krijgt de discussie een politieke kant. Zo moet *Ida* volgens haar dan ook worden geïnterpreteerd. (Wigura 2013)

Wigura verwijst, net als Rojek naar de kritiek die Agnieszka Graff en Anna Zawadzka hebben geuit op *Ida*, onder meer ook op de christianisering van de Holocaust. Graff en Zawadzka stellen dat de vele, christelijke elementen in de film het effect hebben dat een discussie over geschiedenis of politiek wordt bemoeilijkt. Wigura sluit zich hier grotendeels bij aan; ze ziet de opvullende rol van het katholicisme gereflecteerd in onder meer de keuze die Anna/Ida maakt. Door zich op het laatste terug te trekken in het klooster, lijkt ze, herboren als Anna en Ida achterwege latend, gered te zijn door het katholicisme en verlost van haar identiteitsproblemen. De introductie van het katholicisme zwakt de rol van andere thema's in *Ida* sterk af. (Wigura 2013)

Wigura buigt zich vervolgens over de figuur Wanda, waar Zawadzka ironisch naar verwijst als żydokomuna<sup>14</sup> (samentrekking van ‘żyd’ en ‘komunista’), een stereotiepe opvatting dat de meeste communisten joods waren. Wigura verwijst naar de ironische uitspraak van Zawadzka: “[...] że za stalinizm odpowiedzialna była żydokomuna, że stalinowskimi prokuratorami byli

---

<sup>13</sup> Een gelijkaardige mening over dit onderwerp heeft ook Agnieszka Graff, volgens wie *Ida* een herhaling is van de ergste antisemitische clichés en een onhandige poging om de Holocaust te christianiseren.

<sup>14</sup> Een joodse communiste.

w istocie Żydzi, a nie Polacy.<sup>15</sup>” (Wigura 2013) *Ida* schept de indruk dat joods communisme een vaak voorkomende combinatie was in communistisch Polen door te kiezen voor ‘Rooie Wanda’. Joden wordt verweten verantwoordelijk te zijn voor het feit dat stalinistische structuren en instellingen in Polen voet aan de grond hebben gekregen, wat veel Poolse burgers het leven heeft gekost in de jaren ’50. Het geloof heerst dat deze żydokomuna bewust de Poolse burgers heeft verraden uit wraak voor wat is gebeurd tijdens de Tweede Wereldoorlog. Wigura betreurt dat Pawlikowski dit stereotiepe beeld in stand houdt. (Wigura 2013)

Pawlikowski roept volgens Wigura op om zich te verzoenen met elkaar en de problematiek van het verleden samen te overbruggen. Enkel zo is het volgens Wigura mogelijk om te breken met het slachtoffer-heldendiscours dat tot op de dag van vandaag dominant is in Polen. Het begrip hebben voor zowel het lijden van de joden, als het lijden van de Polen is volgens haar daartoe de sleutel. (Wigura 2013)

Wigura sluit de recensie af met de vraag of Pawlikowski er nu eigenlijk is geslaagd om deze brug over het verleden heen te bouwen met *Ida*. De film bevat volgens Wigura nog iets te veel vereenvoudigingen en stereotypen haast, om aan deze verzoenende taak tegemoet te komen. Desondanks vindt ze wel dat *Ida* de vragen stelt, die eindelijk eens moeten worden gehoord door het Poolse publiek en spreekt ze de hoop uit dat het debat dat erop volgt, een aanvulling kan zijn. (Wigura 2013)

De volgende recensie is afkomstig van Piotr Forecki, politicoloog en doctor aan de vakgroep politieke wetenschappen aan de universiteit van Poznan. Zijn recensie is terug te vinden op de website *Lewica*, een (zoals de naam suggereert) linksgeoriënteerd online forum.

Forecki begint het artikel met het duidelijk stellen waarover *Ida* volgens hem gaat: over het moeilijke verleden, met het communisme, de Holocaust, de communisten, de Pools-joodse relaties, de Polen en de joden. (Forecki 2013)

Zijn eerste kritiekpunt heeft betrekking op het feit dat in de film duidelijk wordt gemaakt dat een Poolse boer schuldig is aan de moord op joden, zonder dat Duitsers hem daartoe hebben gedwongen. Forecki voegt daaraan toe dat dit in de film toch deels wordt gecounterd aangezien de volgende uitspraak ook opgaat: ‘Wie één leven redt, redt de hele wereld’. (Forecki 2013) Feliks Skiba heeft namelijk Anna/Ida wel gered. Het doet in zekere zin af van de schuld die Skiba draagt, maar Forecki spreekt zich (nog) niet verder uit over zijn eigen mening.

Opmerkelijk is dat Forecki spreekt over de Poolse boer, en niet de Poolse burger. Forecki ziet namelijk een toename van films die gaan over de participatie van Polen aan het uitroeien van de joden op het platteland (en niet in Polen in het algemeen), daartoe aangezet door films als *Pokłosie*. Hij ziet hierin een tendens van de laatste jaren en omschrijft het als “[...] bezpieczną konstrukcją w spowiedzi z polskich win.<sup>16</sup>” (Forecki 2013) Het is een veiligere manier om over de Poolse schuld te spreken door de schuld te beperken tot de boeren op het

---

<sup>15</sup> Dat de joodse communist verantwoordelijk was voor het stalinisme, dat de stalinistische openbare aanklagers in wezen joden waren, en geen Polen.

<sup>16</sup> Een veilige constructie in het belijden van de Poolse schuld.

platteland. Daarbij wordt de plattelandscultuur en sociale organisatie stevast gebagatelliseerd om de misdaden van de Poolse boeren tegen de joden in zekere zin goed te praten. (Forecki 2013) Op deze manier wordt de Poolse schuld geminimaliseerd en afgeschoven op slechts een fractie van de bevolking, die door hun geridiculiseerde status niet identificeerbaar lijken met de Poolse bevolking de dag van vandaag.

Daarnaast stelt Forecki dat Pawlikowski in *Ida* een belangrijk onderwerp aansnijdt: het aanslaan van joodse bezittingen door hun Poolse burenen. (Forecki 2013) In *Ida* komt dit in beeld wanneer Wanda en Anna/Ida geconfronteerd worden met de onvriendelijkheid van de Skiba's wanneer ze de voormalige thuis van de Lebensteins bezoeken. Hoewel hij deze beschuldiging in *Ida* als impliciet beschouwt, is hij tevreden met het feit dat dit eindelijk onder de aandacht lijkt te komen omdat het nog steeds een actueel onderwerp is. Hij staft deze stelling met een persoonlijke anekdote.

Toen Forecki onderzoek deed naar de sporen van een oude, joodse begraafplaats in een dorpje in de buurt van Sieniawa en de buurtbewoners om informatie vroeg, sloeg de sfeer op een gegeven moment zeer drastisch om. Forecki werd omringd door achterdochtige Poolse boeren die hem begonnen uit te vragen, om (volgens Forecki) te weten te komen of hij uit was op het grondgebied of de bezittingen die daar vroeger aan de joden toebehoorden. (Forecki 2013) Forecki wilt zo aantonen dat in veel Poolse dorpjes nog steeds de angst heerst dat jaren na datum joodse afstammelingen of familieleden zouden opduiken die de in beslag genomen bezittingen van hun voorouders terug willen. Daarom wordt volgens hem in *Ida* ook door Feliks Skiba de volgende deal voorgesteld: ik toon je de lichamen, maar enkel als je jouw aanspraak op het huis laat varen. (Forecki 2013)

Vervolgens besteedt Forecki aandacht aan de uitbeelding van Wanda. Eerst geeft hij wat algemene uitleg over Helena Wolińska-Brus, de stalinistische openbare aanklager naar wie Wanda is gemodelleerd. Hij voegt daar sarcastisch aan toe dat de communistische rangen in die tijd ongetwijfeld vol zaten van joden, dus dat Pawlikowski keuze genoeg had. “Charakterystyczna przedstawicielka gatunku ‘żydokomuny’ żywiącego się najchętniej polską krwią.<sup>17</sup>” (Forecki 2013) Het feit dat Pawlikowski koos voor een joodse communiste beklagt hij, omdat daarmee het beeld van de żydokomuna, ‘belust op Pools bloed’ enkel maar versterkt wordt. (Forecki 2013)

Vervolgens koppelt Forecki de beschrijving van Wolińska-Brus aan de uitbeelding van Wanda in *Ida*. Ze lijkt een meelijwekkende hoer die zich overgeeft aan seks en allerlei verdovende middelen, en zich kenmerkt door cynisme en slecht gedrag. Maar dit alles blijkt in *Ida* het gevolg te zijn van haar traumatische ervaring met de Holocaust en het verlies van haar kind. (Forecki 2013) Over haar misdaden in het verleden wordt nauwelijks met een woord gerept, tenzij sporadisch.

---

<sup>17</sup> Het is de karakteristieke vertegenwoordiger van het genre ‘joodse communist’, die zich het liefst voedt met Pools bloed.

De uitbeelding van Wanda heeft volgens Forecki twee effecten. Het zorgt er enerzijds voor dat de kijker, die niet altijd op de hoogte is van de misdaden van Wolińska-Brus waarop Wanda is gebaseerd, medelijden krijgt en in Wanda een lijdende mens ontdekt. De vroegere misdaden lijken niet belangrijk te zijn. Anderzijds wordt de jood een misdadige rol toegeschreven: verantwoordelijk voor de dood van tig Polen tijdens het communisme en belust op wraak voor wat hem is aangedaan tijdens de Tweede Wereldoorlog. Dergelijke perceptie in stand houden heeft geen goede invloed op de Pools-joodse relaties. (Forecki 2013)

Uitgerekend omwille van dit laatste effect betreurt Forecki het dat door Pawlikowski te weinig wordt gefocust op de keuze van Wanda voor het communisme; doet ze dit uit wraak op de Polen omdat ze haar familie hebben vermoord, of niet? Dankzij Pawlikowski's keuze voor Wanda als vertegenwoordigster van het joods-communisme, wordt volgens Forecki gesuggereerd dat joden na de Tweede Wereldoorlog in communistische posities terechtkwamen om wraak te nemen op de Polen. "Oprawcach z za [sic] biurka i bezpośrednich katach napędzanych antypolonizmem, ale przede wszystkim traumą Zagłady i potrzebą zemsty za postawę społeczeństwa polskiego podczas wojny oraz przedwojenny antysemityzm."<sup>18</sup> (Forecki 2013) Forecki wijst op het feit dat Pawlikowski volgens hem de mythevorming rond de żydokomuna alleen maar in stand houdt in zijn film. "[...] dzięki Idzie Polacy zyskali kolejną sposobność, by opuścić sale kinowe w poczuciu, iż w stalinowskim aparacie represji zasiadały jakieś obce, 'niepolskie' siły. 'Jakieś'... – po prostu Żydzi."<sup>19</sup> (Forecki 2013) Hij beschouwt het met andere woorden als een gemiste kans op de Pools-joodse relaties te normaliseren; opnieuw wordt een wij-zij-gevoel gecreëerd en wordt elke verantwoordelijkheid aan Poolse zijde afgeschoven op een ander (in dit geval, de joden). Het lijden van de Poolse burgers onder het communisme wordt namelijk ontkend door de verantwoordelijke hiervoor (Wanda) weer te geven als een slachtoffer van het systeem, waar de kijker medelijden mee voelt. (Forecki 2013) Door Wanda als slachtoffer te portretteren, wordt de misdadiger in haar geminimaliseerd. Dit geeft op zijn beurt dan weer aanleiding voor Polen om zichzelf ook als slachtoffer te profileren; hun lijden onder het communisme wordt immers niet erkend en is het gevolg van op wraak beluste joden die door de buitenwereld louter en alleen als slachtoffer worden beschouwd.

Forecki verwijst in deze context naar Ryszard Bugajski die in zijn film *General Nil* de demythologisering van de żydokomuna introduceerde door het personage de volgende woorden te laten uitspreken: "Wszyscy jesteŃmy Polakami, choć wiêkszość z nas pochodzenia żydowskiego."<sup>20</sup> (Forecki 2013) Het erkennen van een joods aspect binnenin de Poolse

---

<sup>18</sup> Folteraars van achter de balie rechtstreeks aangedreven uit anti-Poolse hoek, maar vooral van het trauma van de Holocaust, en voelen ze de behoefte aan wraak omwille van de houding van de Poolse maatschappij tijdens de Tweede Wereldoorlog en het vooroorlogse antisemitisme.

<sup>19</sup> Dankzij *Ida* krijgen Polen opnieuw de mogelijkheid om de bioscoopzalen te verlaten met het gevoel dat, in het stalinistische apparaat, de repressie een afwikkeling was van vreemde, niet-Poolse krachten. Zulke... zoals joden gewoonweg.

<sup>20</sup> We zijn allen Polen, ook al is de meerderheid van ons van joodse afkomst.

identiteit is een belangrijke stap in het normaliseren van de Pools-joodse relaties, die door Pawlikowski over het hoofd wordt gezien. (Forecki 2013)

De volgende recensie is afkomstig van Agnieszka Graff, een Pools schrijfster, feministe en mensenrechtenactiviste. Graff stelt dat *Ida* een film is die indruk maakt. Ze noemt het een delicate film die heel stil, verfijnd en subtiel is en zowel op aanhangers van links als rechts weet indruk te maken. Graff noemt het ook een politiek enorm actuele film die twee onderwerpen aansnijdt die als ‘hot topic’ worden beschouwd: het Pools antisemitisme en de participatie van Polen bij het uitroeien van joden enerzijds, en de participatie van de joden in het opbouwen van het communisme in Polen anderzijds (wat ze aanduidt met het woord ‘żydokomuna’ tussen aanhalingstekens). (Graff 2013)

Graffs grootste kritiek komt neer op het feit dat de film te veel op de vlakte blijft. “Film jest pełen niedopowiedzeń i symboli, które sugerują psychologiczną głębię i metafizyczną tajemnicę, ale o historii nic nam konkretnego nie mówią.”<sup>21</sup> (Graff 2013) Een West-Europese kijker zal de film volgens haar bijgevolg niet correct interpreteren. Vervolgens staft Graff deze opvatting met een voorbeeld. Wanda kan volgens haar niet gelijk worden gesteld met de stereotiepe ‘żydokomuna’; Wanda handelt louter uit wraak en niet uit ideologische overtuiging. Graff vindt dat Wanda niet politiek mag worden geïnterpreteerd, omdat *Ida* in wezen niets probeert uit te leggen of te bewijzen. Volgens Graff gaat *Ida* louter om het esthetische, het nostalgische, gekenmerkt door ondiepe en vrij banale meditatie. (Graff 2013)

Uitgerekend aan dit esthetische ergert Graff zich. Ze betreurt het feit dat Pawlikowski de noodzaak voelde om van een bloederige en gewelddadige geschiedenis, een nostalgisch en subtiel verhaal te maken, waarin lelijkheid mooi wordt gemaakt. Het boek *Neighbors* van Jan Gross dat in 2001 verscheen, opende voor haar het debat omtrent Polens geschiedenis dat eindelijk eens moest worden gevoerd. *Pokłosie* duwde het debat verder in goeie richting (ondanks het gebrek aan subtiliteit), maar *Ida* heeft het debat opnieuw geremd.

Pawlikowski, trzeba mu to przyznać, załatwia sprawę brawurowo: *Ida* ucieka przed grozą historii w piękno obrazu, piękno muzyki, piękno ludzkich twarzy. Krytycy – i z lewa, i z prawa, i z zagranicy – poszli za tym jak w dym. Z ulgą przyjęli film subtelny i delikatny, stanowiący odejście od tematu.<sup>22</sup> (Graff 2013)

De esthetische benadering en het terugvallen op (antisemitische) clichés maakt een politiek debat onmogelijk. De zogenaamde christianisering van de Holocaust is in Graffs ogen, in navolging van Anna Zawadzka, een onderdeel van deze esthetisering. Ze verwijst daarmee naar de dominante rol dat het katholicisme speelt in *Ida*. Al te vaak wordt naar Graffs mening de

---

<sup>21</sup> De film zit vol toespelingen en symbolen, die psychologische diepgang en metafysisch mysterie suggereren, maar over geschiedenis wordt eigenlijk niets concreets verteld.

<sup>22</sup> Pawlikowski, dat moet hem worden nagegeven, durft iets moedigs: *Ida* vlucht voor de terreur van de geschiedenis in mooie beelden, mooie muziek en de schoonheid van menselijke gezichten. De critici van zowel links als rechts en uit het buitenland volgden hem als rook. Uit opluchting prezen ze de delicate en subtiel film, die zo een afwijzing van de thematiek werd.



ruimte in *Ida* opgevuld met christelijke symbolen of voorwerpen, waardoor enerzijds de ruimte voor debat opnieuw wordt opgevuld met nietszeggende symboliek, en anderzijds de grens tussen Pools-zijn en katholiek-zijn lijkt te vervagen. (Graff 2013) Graffs probleem lijkt zich hier op het vlak van identiteit te bevinden; in welke mate is Pools-zijn ook katholiek-zijn, en hoe past een joodse factor daarin? Dit blijkt ook uit de volgende uitspraak: “[...] o Żydach można w katolickiej Polsce bezpiecznie rozmawiać (a więc i robić filmy), pod warunkiem, że zostają katolikami, a przynajmniej, że zostają przez katolików uratowani.<sup>23</sup>” (Graff 2013) In katholiek Polen is het nog steeds moeilijk om ‘de jood’ als entiteit te integreren in de samenleving, zolang hij niet op een of andere manier betrokken is bij het katholicisme. Graff besluit haar recensie met het uitdrukken van haar spijt dat de film niet méér vertelt; “Żadna z tych odpowiedzi nie mówi nam nic o stosunkach polsko-żydowskich, o traumie, nienawiści, o politycznie rozumianej tożsamości.<sup>24</sup>” (Graff 2013) *Ida* is een gemiste kans.

In de volgende recensie, verschenen in de populaire krant *wPolityce*, wordt door auteur Aleksandr Nalaskowski onmiddellijk de toon gezet. Hij zegt dat *Ida* een grote kans maakt op een Oscar, omdat het gaat over het meest bekende exportproduct van Polen: het antisemitisme. Nalaskowski geeft daar de volgende uitleg aan: “Świat uwielbia nam zarzucać nienawiść do Żydów, ale jeszcze bardziej uwielbia, gdy sami o niej głośno mówimy i czynimy ją bezdyskusyjną.<sup>25</sup>” (Nalaskowski 2014) Hij merkt, ondanks de aanvankelijk negatieve toon wel op dat *Ida* het niveau van film overstijgt door de geïncorporeerde symboliek. Elke beweging, pauze of verzuchting heeft een betekenis. (Nalaskowski 2014)

Nalaskowski vervolgt het artikel met te stellen dat lelijkheid domineert in *Ida*. De mensen zijn lelijk en vies, de huizen staan op instorten, alles is vettig en bekleet...Waar westerse recensenten de uitbeelding van de omgeving roemen omwille van het representatieve karakter van die tijd, klaagt Nalaskowski deze uitbeelding aan. Hij stelt dat de onwetende kijker de lijn van lelijkheid gaat doortrekken naar de inwoners van het land: “Ten naród mieszkający w tym obrzydliwym kraju jest tak brudny jak ten kraj.<sup>26</sup>” (Nalaskowski 2014) De uitbeelding van de twee hoofdpersonages vindt hij te simplistisch, maar de voornaamste kritiek komt op de uitbeelding van Feliks Skiba, die verantwoordelijk is in *Ida* voor de dood van Anna/Ida’s familie: “A chłop morderca filmowany jest jak bydłę, ale takie bydłę ‘ogólnopolskie’.<sup>27</sup>” (Nalaskowski 2014) Wat Skiba doet, reikt tot het overkoepelende niveau; hij vertegenwoordigt dé Poolse bevolking die op deze manier schuldig is aan de moord op joden in zijn totaliteit. Dat is iets waar Nalaskowski zich niet achter lijkt te scharen.

---

<sup>23</sup> Het is veilig om over joden te spreken (en dus ook films over te maken) in het katholieke Polen, op voorwaarde dat ze katholiek worden, of dat ze door katholieken worden gered.

<sup>24</sup> Het is jammer dat geen van deze antwoorden ons iets vertelt over de Pools-joodse relaties, over het trauma, de haat of over de politieke invulling van identiteit.

<sup>25</sup> De wereld houdt ervan om ons te beschuldigen van jodenhaat, maar ze houden er nog meer van om er zelf luid over te praten en het onweerlegbaar zelf te doen.

<sup>26</sup> Het volk dat in zo’n lelijk land woont, moet wel even lelijk zijn als dat land zelf.

<sup>27</sup> De boer-moordenaar is verfilmd als een beest, maar wel als een ‘algemeen-Pools’ beest.

Verder stelt Nalaskowski dat het onmogelijk een film over de joden kan zijn, omdat geen medelijden of sympathie met de joodse bevolking wordt opgewekt. Dit breekt met de doorgaans dominante uitbeelding van joden in Poolse films (zie hoofdstuk 3.2). Daarom concludeert hij het volgende: “To tylko pretekst, aby pokazać nasze odwieczne i nieuleczalne narodowe zło.”<sup>28</sup> (Nalaskowski 2014)

Nalaskowski sluit zijn artikel af met de voorspelling dat de Academy of Motion Picture Arts and Sciences *Ida* wel zal kunnen smaken, omdat de film nu eenmaal gaat “o Polakach-kundlach”<sup>29</sup>, waarover het westen maar al te graag praat. (Nalaskowski 2014)

In de volgende recensie wordt Tadeusz Płużański aan het woord gelaten, journalist, historicus en lid van het Reduta Dobrego Imienia. Płużański stelt dat *Ida* een anti-Poolse film is waarvan hij het succes betreurt. Hij omschrijft het als een film die Polen de grootste schuld toebedeelt van de 20<sup>e</sup> eeuw. De geschiedenis wordt zonder nuance weergegeven en misleidt de kijker die niet vertrouwd is met de Poolse geschiedenis: “On uzna, że Polacy sami z siebie mordowali Żydów, że nie byliśmy pod żadną niemiecką okupacją, że to polska odwieczna przypadłość, wręcz hobby. Nie możemy się zgadzać na tego typu zakłamanie.”<sup>30</sup> (Żaryn 2015) Met andere woorden, de angst heerst dat de kijkers van *Ida* zouden concluderen dat de Polen medeverantwoordelijk zijn voor de Holocaust, wat van hen een dader maakt in plaats van een slachtoffer van de Holocaust. Doordat de Duitsers afwezig zijn in *Ida*, is er niemand om de schuld op zich te nemen, behalve de Poolse, katholieke boer.

Een ander punt van kritiek heeft betrekking op de voorstelling van Wanda, gebaseerd op Helena Wolińska-Brus. Płużański vindt dat ze te dubbelzinnig wordt voorgesteld; Pawlikowski suggereert dat ze handelt op haar specifieke manier dankzij het trauma dat ze in het verleden heeft meegemaakt. Wanda wordt voorgesteld als slachtoffer, wat volgens Płużański onverzoenbaar is met het vermoedelijke verleden van Wanda (dat in de film niet aan bod komt, maar wordt afgeleid uit de levensloop van Wolińska-Brus). Hij verwoordt het als volgt: “Wskazuje się, że ona być może zrobiła coś złego, ale właściwie można odnieść wrażenie, że też jest jedynie ofiarą tego systemu.”<sup>31</sup> (Żaryn 2015) Płużański besluit zijn artikel met het stellen dat het intriest is dat de (toenmalige) regering *Ida* ondersteunde en het goeie promotie van Poolse cinema noemde. Hij voegt er vrij ironisch aan toe dat het uniek is dat een land zich naar het buitenland toe zo graag in het slechtst mogelijke licht presenteert. (Żaryn 2015)

De volgende Poolse recensie is afkomstig van een katholiek, online forum: *Polonia Christiana*. Gędłek begint zijn betoog met het stellen dat *Ida* cinematografisch en visueel gezien terecht een meesterwerk wordt genoemd. Het gebruik van impliciete symboliek en gezichtsuitdrukkingen om het onuitgesprokene gestalte te geven beschouwt hij als

---

<sup>28</sup> Het is gewoon een excuus om ons eeuwig, nationaal en ongeneeslijk kwaad te tonen.

<sup>29</sup> Over Poolse klootzakken.

<sup>30</sup> Hij komt te weten, dat de Polen zelf joden hebben vermoord, dat ze niet onder Duitse bezetting leefden, dat 't de eeuwenoude kwaal is van Polen, zoals een hobby. We mogen niet akkoord gaan met zo'n vorm van hypocrisie.

<sup>31</sup> Het wijst erop, dat ze misschien iets slechts zou kunnen doen, maar eigenlijk scheidt het de indruk dat ze ook een slachtoffer is van het systeem.

bewonderenswaardig. Hierop volgt echter een grote ‘maar’; “Najgorsze jednak, że niesiony przezeń przekaz jest wstrząsający, powieliła wszak kłamliwą wersję historii [...]. Polacy byli sprawcami zbrodni podczas II wojny światowej, nie zaś jej ofiarami.”<sup>32</sup> (Gędłek 2015)

Gędłek stelt dat de stijgende populariteit van *Ida* het gevolg is van het gelobby van de Duitsers in Europa en Hollywood om de schuld van de Tweede Wereldoorlog op een ander te kunnen afschuiven. Hij voegt daaraan toe dat ook ‘de progressieven’ zich bezighouden met het zoeken naar alternatieve verklaringen voor de Tweede Wereldoorlog, waarbij de schuld minder wordt toegeschreven aan Duitsland alleen. *Ida* is in Gędleks ogen een perfect voorbeeld van dergelijke progressieve propaganda:

W obrazie Pawlikowskiego nie ma niemieckich zbrodniarzy, brakuje choćby słowa o ich okrucieństwie. Polacy zaś jawią się w nim jako plemię kierujące się krwawym instynktem, dzikusy motywowane wyłącznie chęcią zysku. Mordują siekierami, wrzucając następnie swoje ofiary do wykopanych naprędce dołów.<sup>33</sup> (Gędłek 2015)

*Ida* herschrijft volgens Gędłek de geschiedenis door Polen hun heroïsche rol van verdedigers af te nemen en hen de rol van misdadigers toe te schrijven. Indien *Ida* een Oscar zou toegekend worden, wordt de Poolse, trotse geschiedenis vervangen door het schandalige beeld van een vuile Pool, gravend in het bos op zoek naar de overblijfselen van zijn vermoorde, joodse slachtoffers. Dat is wat Gędłek de prijs van de Oscar noemt. (Gędłek 2015)

De laatste ‘recensie’ is afkomstig van het Reduta Dobrego Imienia<sup>34</sup> (al is het woord ‘recensie’ hier niet echt van toepassing; het gaat eerder om een actie die zij hebben georganiseerd). Het Reduta Dobrego Imienia is een organisatie die zichzelf als volgt omschrijft:

Fundacja Reduta Dobrego Imienia – Polska Liga Przeciw Zniesławieniom została powołana dla inicjowania i wspierania działań mających na celu prostowanie nieprawdziwych informacji na temat historii Polski, a szczególnie przebiegu II wojny światowej, udziału w niej Polaków, stosunku Polaków do Żydów, na temat niemieckich obozów koncentracyjnych.<sup>35</sup> (Reduta Dobrego Imienia 2017)

Het Reduta Dobrego Imienia werd opgericht en geleid door Maciej Świrski. Świrski stelt dat in *Ida* de Poolse geschiedenis vervalst wordt en buitenlandse kijkers het idee geeft dat Polen de daders van de Holocaust zijn. (Żaryn 2015) Hij wijst daarbij in het bijzonder op het feit dat in

---

<sup>32</sup> Het ergste echter is de verrassende boodschap die door de vertoning wordt uitgedragen, twee bedrieglijke versies van de geschiedenis [...]. Polen waren de daders van de misdaden tijdens de Tweede Wereldoorlog, niet zijn slachtoffers.

<sup>33</sup> In de prent van Pawlikowski zijn geen Duitse criminelen, elk woord over hun wreedheden ontbreekt. Polen verschijnen in hem (*Ida*) als een stam geleid door zijn bloedige instinct, wilden die slechts door winst worden gedreven. Ze moorden met bijlen en gooien vervolgens hun slachtoffers in haastig gegraven kuilen.

<sup>34</sup> Redoute voor een goeie naam.

<sup>35</sup> De stichting Reduta Dobrego Imienia – de Poolse Liga Tegen Laster werd opgericht om activiteiten te initiëren en ondersteunen die gericht zijn op het rechtzetten van valse informatie over thema’s met betrekking tot de Poolse geschiedenis, waaronder het verloop van de Tweede Wereldoorlog, het aandeel hierin van de Polen, de Pools-joodse relaties en de Duitse concentratiekampen.

*Ida* niet duidelijk wordt gemaakt dat de Lebensteins vermoord zijn tijdens Duitse bezetting, en dat teveel wordt gesuggereerd dat de Lebensteins door de Skiba's zijn vermoord omwille van hebzucht. Świrski lanceerde in naam van het Reduta Dobrego Imienia een oproep aan Agnieszka Odorowicz, de directrice van het Poolse Filmfonds (dat *Ida* onder meer deels financierde) om de film van meer achtergrond te voorzien. In de oproep was onder meer het volgende te lezen:

[...] nie wnikając w zabiegi artystyczne autorów filmu - jego wymowa w tym kształcie jest po prostu antypolska. Widz, zwłaszcza nieznający historii Europy wynosi z filmu przekonanie że to Polacy wymordowali europejskich Żydów i zrabowali ich majątek. Prezes Świrski apeluje o spowodowanie, by film został opatrzony informacjami, że m.in. mimo kar śmierci za ukrywanie Żydów, tysiące Polaków to robiło.<sup>36</sup> (Kaczyński 2015)

De oproep om de film van meer begeleidende achtergrondinformatie te voorzien werd vergezeld door een petitie. Świrski vraagt uitdrukkelijk om informatie waarin wordt duidelijk gemaakt dat vele Polen de doodstraf hebben gekregen voor het verbergen van joden. Hij vindt het belangrijk dat kijkers op de hoogte zijn van het feit dat de Polen vaker joden gered hebben, in plaats van ze eigenhandig vermoord. In feite gaat het dus om twee verschillende visies: de Polen als redders die hun leven waagden (heroïsche martelaarschapsvisie) enerzijds, en de Polen die participeerden in het vermoorden van joden anderzijds (schuld-dadersvisie). Het Poolse Filmfonds is niet ingegaan op de vraag van het Reduta Dobrego Imienia: “Zadaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej jest wspieranie rozwoju polskiej kinematografii przy pełnym poszanowaniu wolności twórczej.”<sup>37</sup> (Gunia 2015)

Het aantal onderzochte, Poolse recensies is een selectie uit het breed aanbod dat via internet te vinden is, waarbij vooral diegene werden geselecteerd die kritiek geven op *Ida* (wat daarom niet per se afbreuk doet aan hun aandeel in het debat). Zoals eerder vermeld zijn wel degelijk ook positieve recensies te vinden over *Ida*, maar omwille van de gestelde onderzoeksvraag wordt daarop niet gefocust.

De bestudeerde recensies vallen qua toon op te delen in twee groepen: een groep met gematigde kritiek en een groep met eerder radicale kritiek. In de groep gematigden zitten bijvoorbeeld Graff, Forecki, Wigura en Rojek, terwijl de groep radicalen namen als Nalaskowski, Gędłek, Płużański en het Reduta Dobrego Imienia bevatten. Hun opdeling lijkt parallel te lopen met het verschijnen van hun kritiek. Saryusz-Wolska toont aan dat de Poolse kritieken in twee fases zijn verschenen. De eerste fase bevat kritieken die voornamelijk politiek

---

<sup>36</sup> [...] niet te moeien in de artistieke aanpak van de filmmaker – zijn aanpak in dit geval is gewoonweg anti-Pools. Een kijker die niet bijzonder vertrouwd is met de Europese geschiedenis krijgt door de film de overtuiging dat de Polen de Europese joden hebben vermoord en hun bezittingen hebben ingenomen. Voorzitter Świrski lanceert de oproep om de film van aanvullende informatie te voorzien, onder meer over het feit dat de doodstraf stond op het verbergen van joden, iets wat duizenden Polen desondanks hebben gedaan.

<sup>37</sup> De taak van het Poolse Filminstituut bestaat erin om de ontwikkeling van de Poolse filmindustrie te ondersteunen met complete eerbied voor de creatieve vrijheid.

van inhoud zijn, verschenen vlak na het uitkomen van *Ida* in 2013. Deze kritiek kwam voornamelijk uit linkse hoek, met auteurs als Forecki en Zawadzka. De tweede fase bevat kritieken die verschenen zijn na de Oscarnominatie, waarbij voornamelijk wordt gefocust op het anti-Poolse karakter van *Ida* en het imago van Polen in het buitenland. Deze kritiek kwam dan weer uit rechtste hoek. (Saryusz-Wolska 2015) Dit lijkt overeen te stemmen met de opdeling van een gematigde groep (fase een) en een meer radicale groep (fase twee) zoals in deze thesis wordt voorgesteld.

Waar beide groepen het haast unaniem over een lijken te zijn, is de esthetische kwaliteit van *Ida*. Ze erkennen allen dat *Ida* op stilistisch en cinematografisch vlak absoluut vakmanschap tentoonspreidt. Een uitzondering hierop is Nalaskowski, die onder meer de lelijkheid die Pawlikowski laat domineren in *Ida* onderstreept. De meningen zijn meer verdeeld wat de kritiek en thematiek van *Ida* betreft.

De gematigde groep betreft voornamelijk de clichématige en vlakke uitbeelding in *Ida*. Wanda en Anna/Ida worden afgebeeld als stereotypen: de harde, joodse communiste enerzijds en de onschuldige, katholieke non anderzijds. In het bijzonder focussen ze zich daarbij op de uitbeelding van Wanda. Wanda is een joodse communiste, verantwoordelijk voor de dood van een groot aantal Poolse burgers. Dit ligt helemaal in de lijn van de bestaande mythe van de *żydokomuna*: de op Pools bloed beluste jood die zich uit wraak voor de Tweede Wereldoorlog tot het communisme wendt om de Polen te straffen. De gematigde groep stelt dat dit niet aansluit bij de realiteit maar een stereotiep beeld is dat door verschillende Polen hardnekkig in stand wordt gehouden. Dit heeft uiteraard geen positieve invloed op een eventuele normalisering van de Pools-joodse relaties. Ze betreuren dan ook Pawlikowski's keuze om een van zijn hoofdpersonages naar dit stereotype te modelleren.

Daarnaast vinden zij dat Pawlikowski te sterk leunt op de esthetisering van *Ida*, vermoedelijk om zo het heikele debat omtrent Pools-joodse relaties, joodse participatie in het communisme, Poolse participatie in de Holocaust... te kunnen omzeilen. Esthetiek blijkt een vervangmiddel te zijn voor politiek. *Ida* blijft dus volgens de gematigde recensenten te veel op de vlakte, maar hoe Pawlikowski dat aanpakt wordt door hen op verschillende manieren uitgelegd. Graff stelt onder meer dat nostalgie en weemoed het gesprek over geschiedenis blokkeren. Ze wijst in het bijzonder op de uitbeelding van Anna/Ida hierbij en de daaraan gelinkte christianisering die in *Ida* wordt doorgetrokken; het katholieke geloof wordt volgens haar door Pawlikowski te vaak gebruikt om een dieper debat uit de weg te gaan. Filmshots van christelijke beelden bijvoorbeeld vullen de leegte op waardoor deze wordt gevuld met katholieke nietszeggendheid. Forecki vindt dan weer dat het hele debat rond de Poolse schuld wordt geminimaliseerd door de schuld bv. toe te schrijven aan de Poolse boer (in plaats van de Poolse burger), of een deel van de schuld af te schuiven op de jood (als *żydokomuna*).

De radicale groep focust zich in zijn kritiek voornamelijk op twee zaken: de te vriendelijke of menselijke uitbeelding van Wanda enerzijds en de beschuldiging tegen Polen anderzijds. Het verwijt dat *Ida* anti-Pools zou zijn, wordt vaak (al dan niet impliciet) aangehaald.

Ook al is het niet officieel bevestigd door Pawlikowski, toch heerst het idee dat de figuur Wanda gebaseerd is op het leven van Helena Wolińska-Brus, een joodse vrouw die in het naoorlogse, communistische Polen verantwoordelijk was als openbaar aanklager voor de dood van tig Polen die het regime (vermoedelijk) tegenwerkten. Deze aanname wordt versterkt door het feit dat Pawlikowski Wolińska-Brus persoonlijk heeft ontmoet in Groot-Brittannië. Wanda staat in *Ida* in haar verleden bekend als ‘Rooie Wanda’; de parallel met Wolińska-Brus is snel getrokken. Hoewel Wanda’s stalinistische verleden slechts beperkt aan bod komt in de film, wordt het door enkele details gesuggereerd (waaronder de bijnaam). Het is voor de radicale groep dan ook onbegrijpelijk dat zij zo menselijk wordt voorgesteld in *Ida*, alsof zij eerder een slachtoffer is van haar omgeving dan een misdadigster. De volgens hen inaccurate uitbeelding van Wanda doet afbreuk aan het leed van de Poolse burgers tijdens het communisme. Hun lijden wordt niet erkend terwijl de jood opnieuw als slachtoffer wordt afgeschilderd (daarbij het misdadige aspect haast volledig negerend).

Suggereren dat Polen medeverantwoordelijk was voor de Holocaust wordt als tweede grootste pijnpunt beschouwd. Hier is een omgekeerd mechanisme aan de gang in vergelijking met bv. Forecki’s uitleg over de Poolse schuld. Forecki stelt namelijk dat de schuldlast in *Ida* op de Poolse samenleving wordt verkleind door de schuld te beperken tot de Poolse boer, terwijl de radicale groep de schuldlast eerder uitgestrekt ziet over de volledige Poolse samenleving, door te stellen dat een Poolse boer schuldig was. De radicale groep gaat veel meer veralgemenend te werk dan de gematigde groep. Ze benadrukken dat de heroïsche rol van Polen in de Tweede Wereldoorlog onterecht aan waarde inboet door deze beschuldiging. Het feit dat Polen joden hebben gered en daarvoor met eigen leven hebben betaald is voor hen veel geloofwaardiger en doorslaggevender dan de eventuele participatie van Polen in de Holocaust. Suggereren dat Polen een actieve rol hebben gespeeld bij de moord op de joden, beschouwen ze dan ook als anti-Poolse laster.

In het volgende hoofdstuk worden dus de belangrijkste thema’s besproken die aan bod zijn gekomen in de kritieken: de Pools-joodse relaties, de rol van de jood in en uitbeelding van het communisme, de participatie van de Polen in de Holocaust en het daaraan verbonden slachtofferperspectief en de nationale identiteit en definitie van ‘Poolseheid’.

### 3. Thematiek in *Ida*

In dit hoofdstuk wordt gefocust op de verschillende thema's die in *Ida* aan bod komen waarop kritiek werd geuit in het vorige hoofdstuk. Eerst wordt aangetoond hoe de afbeelding van joden en de Holocaust de afgelopen jaren is geëvolueerd. Het onderzoeken van de wijze waarop de joden en de Holocaust worden weergegeven is een manier om te bepalen hoe de Poolse filmmakers en het Pools publiek tegen de joodse bevolking aankijken. Het wordt met andere woorden als een indicator voor de weergave van de Pools-joodse relaties beschouwd. De beeldvorming van joden en de Holocaust in *Ida* wordt hier vervolgens aan gespiegeld.

In het tweede subhoofdstuk wordt aandacht besteed aan het slachtofferperspectief dat in *Ida* aan bod komt. Eerst wordt onderzocht welke plaats het slachtofferdiscours inneemt in de Poolse maatschappij, om vervolgens dieper in te gaan op de wijze waarop *Ida* met dit slachtofferdiscours omgaat. Daarna wordt gekeken naar de afbeelding van Wanda waar veel kritiek op is gekomen. Wanda wordt door velen gelijkgesteld aan het stalinisme (Zawadzka 2013), wat suggereert dat een link bestaat tussen de joden en het communistische systeem. Het concept (of cliché zoals de gematigde groep Poolse recensenten het noemt) van de *żydokomuna* wordt daarbij geduid.

Daarna wordt dieper ingegaan op het slachtofferperspectief dat een belangrijke rol speelt in het Poolse nationale narratief. Zoals bleek uit de kritiek van de meer radicale groep wordt niet door iedereen aanvaard dat Poolse burgers een deel van de verantwoordelijkheid zouden kunnen dragen voor de dood van de joden tijdens de Tweede Wereldoorlog. Polen waren in hun ogen juist medeslachtoffers, vaak zelfs helden die veel joden hebben gered. In dit derde subhoofdstuk wordt dieper ingegaan op deze slachtofferfocus, waarbij bijzondere aandacht wordt besteed aan de wijze waarop *Ida* ingaat tegen dit slachtofferperspectief.

Ten slotte wordt gefocust op de Poolse, nationale identiteit. Het gaat hier voornamelijk over wat het nu exact betekent om Pools te zijn en welke rol aan de joden is toebedeeld wanneer het gaat over 'Pools zijn'. Opnieuw wordt daarna onderzocht hoe in *Ida* het onderwerp van de nationale identiteit wordt aangepakt.

#### 3.1. Afbeelding van de joden en de Holocaust

Haltorf stelt in zijn boek *Polish National Cinema* dat de hoeveelheid literaire en academische werken waarin de Pools-joodse verhoudingen of joodse thema's aan bod komen, een duidelijke indicatie is van het klimaat op dat moment in een samenleving. Een samenleving die bereid is aandacht te besteden aan joodse thema's, is een samenleving die in het reine tracht te komen met het complexe, soms pijnlijke verleden. (2002: 222) Omgekeerd werkt deze logica ook; een maatschappij die de joodse issues niet behandelt, is een maatschappij die het verleden niet aanpakt en bepaalde aspecten van de geschiedenis probeert te vergeten. Uitgaande van dit idee

wordt nu onderzocht of en hoe de joden en de Holocaust de afgelopen decennia in media zijn weergegeven.

In het communistisch Polen zijn joden in films of literaire werken zo goed als afwezig. Haltof verwoordt het als volgt: “The story of the Jews was largely the story of their absence”. (2002: 222) De discrepantie tussen het vooroorlogse Polen (met een omvangrijke, joodse bevolking) en het naoorlogse, communistische Polen (waarin de joodse bevolking zo goed als verdwenen is) is bijzonder groot. Polen veranderde op een decennium tijd van een bloeiplaats van joodse cultuur naar een joodse begraafplaats. De Poolse maatschappij verloor een substantieel deel van zijn bevolking en cultuur, maar in de media werd hier nauwelijks aandacht aan geschonken. De afbeelding van joden in veel films in het communistische Polen blijft beperkt tot een bijrol. Haltof stelt het als volgt: “Jewish figures functioned mostly as supporting characters, completing a panorama of human types.” (2002: 224) De joden worden afgebeeld als onderdeel van een multicultureel geheel aan inwoners maar ze krijgen geen grotere rol toebedeeld, ondanks hun quasi complete afwezigheid in de maatschappij. Zubrzycki schrijft dit toe aan het feit dat er gewoonweg heel weinig joden overbleven na de Tweede Wereldoorlog om hun verhaal te vertellen, waardoor de herinnering aan hun bestaan in de handen terecht kwam van etnische Polen. In de naoorlogse context was het bijzonder moeilijk om over de Holocaust en het verleden te praten, waardoor de Pools-joodse geschiedenis in een vergeethoekje terecht kwam. (2016: 2)

Een belangrijke uitzondering op deze regel zijn de films van de regisseur Andrzej Wajda. (Haltof 2002: 225) Wajda was een van de belangrijkste filmmakers in het communistische Polen. In tegenstelling tot veel collega's schuwde hij het politieke niet in zijn films. Integendeel, Wajda poogde met zijn films een politiek debat uit te lokken in de maatschappij. (Falkowska 1995: 40) Falkowska merkt hierbij op dat de term ‘politiek’ op twee verschillende wijzen toepasbaar is op de films van Wajda. Ze zijn zowel politiek in de zin dat ze een politieke inhoud bevatten (en dus politiek worden geïnterpreteerd) als politiek in de zin dat ze formeel politiek zijn (en behoren tot de formele categorie ‘politieke films’). (1995: 37) Joden krijgen in Wajda's werk een meer prominente rol toebedeeld, wat breekt met de conventies van deze periode om joden louter als ondersteunende karakters af te beelden. Wajda beeldt zijn joodse hoofdrolspelers steevast af als volwaardige leden van de Poolse maatschappij die deel uitmaken van de Poolse cultuur. Een voorbeeld hiervan is het joodse hoofdpersonage Jakub Gold in zijn film *Samson* van 1961. (Haltof 2002: 225)

Haltof merkt op dat Poolse films met joodse thema's of joodse (hoofd)rollen (in de mate waarin ze voorkwamen) in elk geval de beschuldigende toon weren. Poolse films over joden focusten ofwel op de nostalgische weergave van een verloren volk en cultuur, ofwel op het martelaarschap van de joden. (2002: 226) Het vermijdt echter alles wat aanleiding kan geven tot discussie of wrevel: de Pools-joodse relaties. Zo focussen de films zich doorgaans op het lijden van de joden door de Duitse bezetter tijdens de Holocaust, maar wordt geweigerd dieper



in te gaan op de Pools-joodse verhoudingen in context van de Holocaust. Polen worden in de verhouding joden-Holocaust niet als actieve spelers beschouwd.

Joodse personages in Poolse, communistische films zijn personages uit het verleden; de aandacht gaat niet naar de toenmalige, naoorlogse en dominante situatie waarin de joden als onderdeel van de bevolking gewoonweg verdwenen waren. Haltof merkt op dat tot 1989 deze geschiedenis voornamelijk wordt beschouwd als ofwel een nostalgische herinnering waar joodse cultuur een onderdeel van uitmaakt, ofwel een nachtmerrie, gecreëerd door Duitse terreur. (2002: 239) De rol van de Poolse bevolking en de Pools-joodse relaties in het algemeen worden in elk van beide scenario's niet besproken.

De eerste uitdaging van dit gegeven kwam eind jaren '80 toen de film *Shoah* van Claude Lanzmann verscheen. Lanzmann focuste in deze film namelijk op de bestaande antisemitische kenmerken van de Poolse maatschappij, wat verscheidene Polen ertoe leidde te stellen dat Lanzmann een inaccurate weergave gaf van de Poolse samenleving en wat zij hadden meegemaakt. (Haltof 2002: 227) Een meer duidelijke beschuldiging werd aangebracht door Jan Błoński in zijn essay *De arme Polen kijken naar het getto (Biedni Polacy patrzą na getto, 1987)*. Błoński stelt in dit essay dat de Polen in bepaalde mate medeverantwoordelijk zijn voor het voorkomen van de Holocaust, omdat zij "silent witnesses" waren van de horror. (Haltof 2002: 227) Het stilzwijgend en passief toekijken maakt volgens Błoński de Polen medeverantwoordelijk voor het voorkomen van de Holocaust. Beide films werden na uitbrengen geconfronteerd met enorm veel kritiek van Polen zelf.

Een belangrijk omslagpunt voor de weergave van joden en de Holocaust in media, is het ontstaan van een democratisch Polen. Het wegvallen van de totalitaire, communistische staat had een re-evaluatie van de eigen geschiedenis als gevolg. (Haltof 2002: 223) Waar voorheen weinig tot geen aandacht werd besteed aan de rol en afbeelding van joden in films of boeken, werd na de val van het communisme relatief veel aandacht toebedeeld aan hun uitbeelding. Het heeft velen ertoe geleid om 1989 te bestempelen als het jaar van de 'freedom shock'. (Falkowska 1995: 15) De plotse vrijheid waarmee de media werd geconfronteerd, liet hen toe thema's te bespreken die voorheen taboe waren. Zoals in de vorige alinea werd aangetoond, ontstond eind jaren '80 verhoogde aandacht voor Pools-joodse verhoudingen, waarbij joden niet langer als slachtoffer van het Duits, bruut regime werden beschouwd, maar als mede-slachtoffers van de Poolse onverschilligheid. Een belangrijke film van het postcommunistische Polen is *De begrafenis van een aardappel (Pogrzeb kartofla, 1990)* van Jan Jakub Kolski. De jood is weergegeven als een mens die zoekt naar maatschappelijke acceptatie maar op een Poolse muur van religieus superioriteitsgevoel en antisemitisme botst. (Haltof 2002: 228)

Voor het eerst sinds de Tweede Wereldoorlog worden Pools-joodse relaties onder de loep genomen en onderzocht. Haltof stelt dat dit een moeilijke operatie is voor Polen, omdat het betekent dat ze hun geschiedenis zoals ze die tot dan toe altijd hadden gepercipieerd, moeten herzien met oog voor het joodse aspect. "The recognition of Poland's Jewish history and the

struggle with the legacy of the Holocaust involves an unavoidable process of redefining the national Polish character, of redefining Polishness.” (Haltof 2002: 240) De term ‘Polishness’ is hier belangrijk; het verwijst naar wat het betekent om Pools te zijn, ‘Poolsheid’ als het ware. Deze ‘Poolsheid’ wordt vaak in één adem genoemd met ‘katholiek zijn’. De geschiedenis herzien is niet mogelijk zonder deze ‘Poolsheid’ te herdefiniëren met aandacht voor het joodse component. Wat het betekent om Pools te zijn is volgens Falkowska samen met het geschiedkundige geheugen/herinnering een van de belangrijkste aspecten van Poolse cinema. (Falkowska 2000: 3) Het onderwerp ‘Poolsheid’ wordt in subhoofdstuk 3.4 uitgebreider besproken.

Het afbeelden van de joden doorheen de tijd kan dus grofweg op twee manieren worden voorgesteld, met 1989 als omslagpunt. In het communistisch Polen is de jood een omstaander, deel van de multiculturele samenleving die Polen was voor de Tweede Wereldoorlog. Hij maakt zowel deel uit van de nostalgische herinnering aan het vervlogen verleden, als van de nachtmerrie waarin Polen terecht kwam tijdens de Tweede Wereldoorlog. Pools-joodse relaties zijn tijdens het communisme geen gespreksonderwerp; de verhoudingen worden niet aan vraagtekens onderworpen. Vanaf eind jaren ’80 echter is er sprake van een paradigmashift. De rol van Polen in de Holocaust en het verdwijnen van de joodse bevolking en cultuur wordt steeds meer in vraag gesteld. Voor het eerst sinds het einde van de Wereldoorlog wordt aandacht geschonken aan Pools-joodse verhoudingen, waarbij gewezen wordt op de antisemitische kenmerken van de Poolse samenleving. Het joodse slachtoffer wordt voor het eerst gekoppeld aan de Poolse bevolking, met aandacht voor de verantwoordelijkheid van Polen in de Holocaust. De shift van de jood als een (mede-)slachtoffer naar de jood als hun slachtoffer is dus kortweg de belangrijkste verandering.

De uitbeelding van de joden en de Holocaust in *Ida* verschilt van beide, bovenstaande benaderingen. De weergave van de Holocaust breekt met de benaderingen in voorbije films; *Ida* geeft geen beelden van concentratiekampen of het lijden van het joodse volk. De verwijzing is impliciet en terug te vinden in de afwezigheid van de herdenking van de Holocaust. Begraafplaatsen voor joden ontbreken, grafstenen worden gedumpt in een bos, tombes of gedenkplaten zijn afwezig. (Palmer 2015: 122) Het onvermogen/de onwil om de Holocaust te herdenken is in *Ida* de belangrijkste verwijzing naar het bestaan ervan, zonder gebruik te maken van de gebruikelijke beelden.

De uitbeelding van de jood gebeurt met behulp van de personages Anna/Ida en Wanda. Opnieuw breekt de uitbeelding in *Ida* met de benadering van de jood in andere films. Anna/Ida en Wanda worden uitgebeeld als gewone, doorsnee mensen die worstelen met hun eigen problemen. Ze worden niet voorgesteld als ‘klassieke’ joodse slachtoffers en gedragen zich ook niet zo. Zowel Anna/Ida als Wanda worstelen met hun identiteit; Anna/Ida probeert te ontdekken hoe ze haar pas ontdekte joodsheid kan verzoenen met haar Poolse katholicisme, terwijl Wanda haar joodsheid wegdrukt en verving door de communistische overtuiging, om

later gedesillusioneerd en vertwijfeld met Anna/Ida de zoektocht naar hun joodse wortels opneemt. Hoewel het aspect van hun joodsheid zeer belangrijk is in de film (in de onder meer eerder vernoemde identiteitszoektocht) wordt deze joodsheid niet expliciet uitgebeeld. Een kijker zonder voorkennis zal niet kunnen afleiden aan de uitbeelding van Wanda of Anna/Ida dat zij in principe joods zijn; Wanda lijkt op één van de zovele Poolse vrouwen en Anna/Ida is gedurende de hele film gekleed in haar habijt.

Daarnaast verschilt hun afbeelding ook van de klassieke afbeeldingswijze op het vlak van de slachtofferfocus. Hoewel Anna/Ida en Wanda een duidelijk slachtoffer zijn van wat het Poolse gezin Skiba hen heeft aangedaan, gedragen ze zich niet in die hoedanigheid. Het moment waarop Feliks de skeletten opgraaft maakt dit duidelijk; hij zit gebogen en aangeslagen in de put, terwijl beide vrouwen boven hem uit toren, weinig emotie vertonend. De erkenning van wat hen is aangedaan, is belangrijker dan het zich wentelen in dit slachtofferschap. Het is zoals Denby het verwoordt:

The violence, after all, was long in the past. What matters in 1961 (and now) is the attitudes of those who committed or suffered crimes. Without giving up judgement, the filmmakers establish that during the war, everyone in Poland was in trouble. Acknowledgement, not revenge, is the movie's driving force. (Denby 2015)

### ***3.2. 'Wanda' en de uitbeelding van het communisme***

Zoals reeds werd aangetoond bij het bespreken van de verschillende Poolse recensies van *Ida*, is een substantieel deel van de kritiek toe te schrijven aan de uitbeelding van Wanda. Wanda, die in *Ida* de bijnaam 'Rooie Wanda' krijgt, was in haar verleden een stalinistische openbare aanklaagster, verantwoordelijk voor de dood van talloze (al dan niet onschuldige) Poolse burgers. In *Ida* komt dit onderdeel van haar leven echter nauwelijks aan bod; Wanda is in om een of andere reden uit de gratie gevallen van de communistische partij en vult haar dagen met drank, sigaretten en seks, gekweld door de trauma's van het verleden. Ze lijkt meer slachtoffer dan misdadiger te zijn, ook al zijn beide aspecten vervat in haar personage. Aangezien het communistische systeem op zichzelf eerder afwezig is in *Ida*, wordt Wanda af en toe gelijkgeschakeld met 'het communisme'. Dit wordt onder meer door Zawadzka in haar artikel ook bevestigd; voor velen is Wanda de personificatie van het communistische systeem. (Zawadzka 2013)

In dit hoofdstuk wordt daarom onderzocht hoe het communisme wordt afgebeeld in Poolse cinema. Eerst wordt gefocust op de evolutie inzake het uitbeelden van het communisme in Poolse films, om zo tot een algemeen beeld te komen. Daarna wordt gekeken in welke mate de afbeelding van het communisme in *Ida* aansluit bij dit algemene beeld.

Een belangrijke bron om de weergave van het communisme in Poolse cinema te bespreken, is het hoofdstuk 'The Representation of Stalinism in Polish Cinema' van Haltof in *Polish*

*National Cinema*. Het is belangrijk op te merken dat Haltof spreekt over stalinisme in plaats van communisme. Stalinisme wordt volgens Reichman in ‘Reconsidering “Stalinism”’ doorgaans als volgt gedefinieerd: “Nearly all definitions include a temporal element: Stalinism is seen as an era- to use Lewin's term, a phase - in Soviet history.” (1988: 74) Stalinisme omvat de periode van ruwweg 1929 tot Stalins dood in 1953. Haltof behandelt met andere woorden Poolse films die over het communisme van dat specifiek tijds kader gaan. Het doet de vraag rijzen waarom hij ook geen andere films in zijn hoofdstuk integreert die de periode van destalinisatie bijvoorbeeld behandelen. Waarom focust hij specifiek op de stalinistische periode? Bolesław Michałek en Frank Turaj verklaren waarom het leeuwendeel van de Poolse films waarin het communisme wordt aangeklaagd, voornamelijk focussen op de stalinistische periode.

There continued to be a fascination with the Stalinist years, partly because that period is intrinsically interesting but also because Stalinism is a good target. It is a way of criticizing the system without being blamed for criticizing the system. (Haltof 2002: 211)

Hun verklaring is tweeledig. Ten eerste is de periode van stalinisme in Polen gewoonweg een van de meest interessante voor filmmakers om te behandelen. Dit wordt ook door Robert Gliński gesteld: “This was the period extremely abundant with human dramas; there were clashes of different attitudes, a different model of life prevailed. [...] Furthermore, the iconography of that period was extremely filmic.” (Haltof 2002: 218) Ten tweede was het behandelen van Pools stalinisme voor filmmakers tot 1989 een veilige keuze, omdat ze op deze manier het communistische systeem onder Stalin konden aanklagen, zonder het communisme effectief aan te klagen. Na Stalins dood volgde immers een periode van destalinisatie, ingezet door Chruščëv. Kritiek op het communisme werd in geen geval geduld, maar kritiek op het stalinisme wel; het was essentieel om de discrepantie tussen beide systemen duidelijk te maken. Zoals Michałek en Turaj het uitdrukken: “It is permissible to denigrate Stalinism, as long as it is Polish Stalinism (any criticism involving the Soviets is the ultimate taboo), since it was officially acknowledged as an erroneous phenomenon.” (Haltof 2002: 211) Het maken van films die het stalinisme aanklaagden werd getolereerd, en door filmmakers vaak ook gebruikt om indirect kritiek te geven op het post-stalinistische communistische systeem.

Pas begin de jaren '70 komen in Polen de eerste documentaires voor die het stalinisme in Polen behandelen. Tot begin jaren '70 was het immers onmogelijk het nalatenschap van het Poolse stalinisme te bespreken dankzij de strikte censuur. (Haltof 2002: 207-208) Een belangrijk werk van deze beginperiode qua stalinistisch-georiënteerde films is Wajda's *De marmere man* (*Człowiek z marmuru*, 1977) waarin het verhaal wordt verteld van Mateusz Birkut, een metselaar in Nowa Huta in de jaren '50. *Człowiek z marmuru* wijst op onder meer de manipulatie, angst en repressie die eigen was aan het Pools stalinisme van de jaren '50, maar

doet het op zo'n magistrale wijze dat een hele generatie filmmakers geïnspireerd raakte door Wajda's werk. (Haltof 2002: 209, 211)

Gedurende de *Solidarność* -periode in de jaren '80 werden voornamelijk films gemaakt die in de lijn van Wajda's *Człowiek z marmuru* liggen; het Pools stalinisme wordt aan de kaak gesteld, zonder daarbij aandacht te besteden aan de toenmalige Sovjetdominantie in de maatschappij. (Haltof 2002: 211) Voorbeelden hiervan zijn Wojciech Marczewski's *Bibbers* (*Dreszcze*, 1981) en Ryszard Bugajski's *De ondervraging* (*Przesłuchanie*, 1982). Beide films spelen zich af in de jaren '50 in Polen en focussen op de verschillende aspecten van het Pools stalinisme: de dehumanisering, hypocrisie, de indoctrinatie, de manipulatie en de onderdrukking. (Haltof 2002: 211-213)

Na de implementatie van de *stan wojenny*<sup>38</sup> in 1981 door Jaruzelski in Polen, werd de productie van stalinistisch-georiënteerde films aan banden gelegd. Haltof benadrukt dit door te wijzen op de overeenkomsten die bestonden tussen de stalinistische periode en de situatie na de introductie van de *stan wojenny*; beiden brachten de repressie terug in Polen. (Haltof 2002: 214) Het zou tot 1989 duren vooraleer films opnieuw zouden mogen worden uitgebracht die het stalinisme aankaartten. Spreken over het communisme was in elk van deze gevallen zelfs geen optie.

Tot 1989 wordt de weergave van het communisme in Poolse cinema dus voornamelijk beperkt tot het weergeven van het Pools stalinisme en wat misliep in die periode. Het stalinistisch verleden wordt ontmaskerd en aangeklaagd, waarbij de communistische figuren in de films zonder uitzondering negatief worden afgeschilderd.

Na 1989 viel de ontmaskerende en aanklagende taak van cinema in Polen weg, door het wegvallen van de censuur die eigen was aan het communisme. Haltof merkt op dat de eigen geschiedenis als onderwerp op de achtergrond verdween in cinema: "Many of the films dealing with earlier 'forbidden topics' in Polish history have been seen by some critics and filmmakers as 'cheap shots at the past'." (Haltof 2002: 215) Het was niet langer interessant om de fouten van het stalinisme aan te klagen in films, aangezien dit allemaal al eens eerder werd gedaan. "After *Shivers* or *Interrogation*, it is more and more difficult to reveal something about the Stalinist system that captivated minds." Films over stalinisme en het systeem op zich waren niet langer interessant; meer en meer begonnen filmmakers het persoonlijke aspect in overweging te nemen. (Haltof 2002: 215) De aanpak van het de geschiedenis werd directer en persoonlijker: een shift van het publieke naar het personele. (Todorova 2014: 99) In plaats van de wandaden van het stalinisme aan te kaarten, wordt na 1989 gefocust op de persoonlijke beleving van het stalinisme, waarbij voornamelijk aandacht wordt besteed aan individuen die het systeem hebben overleefd. De beschuldigende toon tegen het regime wordt zachter en laat ruimte voor persoonlijke belevenissen, waarbij het systeem niet altijd geridiculiseerd wordt zoals voor 1989 vaak gebeurde. Een voorbeeld van een dergelijke film is *De verleiding* (*Pokuszenie*, 1995) van

---

<sup>38</sup> Staat van beleg.

Barbara Sass. Desondanks blijft de uitbeelding van stalinisme en communisme vrij negatief; vaak wordt het gelinkt aan gevoelens van angst en onderdrukking. (Haltorf 2002: 220) De focus mag na 1989 dan wel meer liggen op het uitbeelden van de beleving van de Poolse burger, de communistische context waarin deze burger zich begeeft is nog steeds beladen en gekenmerkt door onderdrukking en angst.

De uitbeelding van het stalinisme (en het communisme in het verlengde daarvan) kent dus een omslagpunt in 1989. Voor 1989 is het enkel mogelijk om in films het stalinisme en de daarin voorkomende wandaden aan te kaarten, waarbij de toenmalig dominante Sovjetinvloed buiten schot blijft. Indirect echter wordt het volledig communistische systeem bekritiseerd; dit gebeurt echter heel subtiel om de censuur om de tuin te leiden. Verschillende aspecten worden besproken: de hypocrisie, onderdrukking, manipulatie en zo verder. De kritiek bevindt zich voornamelijk op het politiek-overkoepelend vlak; er wordt niet in detail getreden over de persoonlijke beleving van de personages. Na 1989 verflauwt de aandacht van het publiek voor films die de wandaden van het stalinisme willen aankaarten; het is meer van wat ze al gewend waren. De focus verschuift naar het persoonlijke. De beleving van het Pools individu en diens indrukken over het systeem waarin hij leeft, staan centraal. Opmerkelijk is dat zelden wordt vertrokken vanuit het standpunt van een communistisch individu; het gaat stevast om de Poolse, niet-communistische burger die het systeem waaronder hij leeft, bekijkt.

*Ida* speelt zich af in 1962, in een post-stalinistisch tijdperk. Zoals Marshall benadrukt, wordt de communistische sfeer van de destalinisatieperiode weergegeven via de uitbeelding van de omgeving.

The dirt roads are deserted, and the leafless trees look dead. Even the decorations at a party are pitiable: bald strings of lights and the odd lonely balloon are a failed attempt at festivity. This sombre setting, which reflects the political and economic climate of Poland undergoing de-Stalinization [...]. (Marshall 2014: 403)

De ruimte is leeg en verlaten. De naargeestigheid en verwaarloosde staat van het land krijgen vorm door middel van de weergave van lege, niet-geasfalteerde straten, vervallen boerenhuizen, verouderde ziekenhuizen en de pogingen van onder meer Lis om de leegte te verhelpen. Maar zoals Marshall terecht opmerkt, zelfs de feestelijkheden en westerse jazzavonden hebben een droevig randje en slagen er niet in om de verloren toon te verlichten. (2014: 403) Denby verwoordt het als volgt:

Many Poles who were prominent in resisting the Nazis were accused of preposterous crimes; the independent-minded were shot or hanged. In the movie, none of this is stated, but all of it is built, so to speak, into the atmosphere: the country feels dead, the population sparse, the mood of ordinary conversations constrained by the sure knowledge that many who survived have committed acts of betrayal or indulged willful ignorance. (Denby 2015)

Aangezien *Ida* zich afspeelt in 1962, wordt een verband gelegd tussen de ruimte enerzijds en het tijds kader anderzijds. De leegte en het ‘niets’ van de ruimte worden geassocieerd met de destalinisatieperiode in Polen. Nochtans wordt op geen enkel moment in de film rechtstreeks verwezen naar het communistische tijds kader waarin *Ida* zich afspeelt. Pawlikowski maakt geen gebruik van expliciete indicatoren; een kijker zou in theorie niet louter aan de hand van de film kunnen bepalen wanneer *Ida* zich afspeelt. Het communisme wordt weerspiegeld in de doodse ruimte, de wantrouwige blik van het echtpaar Skiba, het onuitgesproken.

*Ida* sluit aan bij de uitbeelding van communisme in de periode na 1989, in de zin dat de beschuldigende toon tegen het regime volledig afwezig is. De uitbeelding van het communisme blijft beperkt tot de ruimtelijke leegte. In zekere zin zou de naargeestige atmosfeer ook als een verwijt tegen het communisme kunnen worden beschouwd, maar omdat het vrij beperkt en subtiel blijft, wordt dit idee niet gevolgd. Het aanklagen van de manipulatie of onderdrukking is niet het hoofddoel in *Ida*, integendeel. Het communisme bestaat louter op de achtergrond en dient om een zekere overkoepelende sfeer te creëren, maar het communisme op zichzelf is geen dominant thema in *Ida*.

*Ida* verschilt dan weer van de uitbeelding van het communisme na 1989, waarbij de focus verschuift naar de belevenis van het individu. Films na 1989 vestigen voornamelijk de aandacht op hoe de Poolse burger het communisme ervaart, zonder het communistisch-individuele standpunt in acht te nemen. Dit is iets wat wel gebeurt in *Ida*; zowel Wanda als Anna/Ida worden afgebeeld in hun persoonlijke identiteitszoektocht. In dit subhoofdstuk zal enkel de uitbeelding van Wanda worden besproken, aangezien de uitbeelding van Anna/Ida voor de recensenten geen punt van kritiek vormde.

Wanda, als voormalig communistisch staatsprocureur, wordt afgebeeld met haar volledige gevoelswereld (die geleidelijk aan duidelijk wordt aan de kijker). De uitbeelding van Wanda is vrij moeilijk, zoals bleek uit de Poolse kritieken. In de film zelf is ze een vrij meelijwekkende vrouw, verslaafd aan sigaretten, drank en losse seks met mannen. Wanneer ze echter in contact komt met de Skiba's, krijgt het publiek een glimp te zien van de vrouw die ze moet zijn geweest in de jaren '50 in Polen: een harde, communistische staatsprocureur die verschillende Poolse burgers de dood heeft ingejaagd omwille van hun vermeende tegenstand tegen het regime. In *Ida* wordt deze kant van Wanda echter niet op de voorgrond geplaatst.

Desondanks wordt door zowel de gematigde als radicale groep gealludeerd op Wanda's verleden. De radicale groep vindt dat Wanda te menselijk wordt afgebeeld, als een slachtoffer van het systeem, terwijl haar misdaden als (joods?) stalinistisch openbaar aanklager te weinig worden benadrukt. Het geloof heerst ook dat ze zich tot het communisme heeft gewend uit de behoefte aan wraak op de Polen, die ze verantwoordelijk zou achten voor de moord op haar familie. De gematigde groep vindt dat Wanda dan weer te vlak en stereotiep wordt afgebeeld en de mythevorming rond de *żydokomuna* zo in stand houdt. Met *żydokomuna* wordt volgens Marci Shore verwezen naar een joods-communistisch complot dat leeft onder de Poolse

bevolking. Het complot houdt in dat de joden en bolsjewieken destijds een pact zouden hebben gesloten om de Poolse staat te vernietigen, uit anti-Poolse gevoelens en wrok. Nochtans is aangetoond dat het joods enthousiasme voor het communisme nu niet van die aard was, dat zou kunnen worden gesproken over een complot. (Shore 2005) De term *żydokomuna* wordt tegenwoordig vooral als stereotiep verwijt gebruikt om het ontstaan van communistische apparaat in Polen af te schuiven op de joodse misdadigers. Het feit dat tijdens het communisme in Polen, Poolse burgerslachtoffers zijn gevallen, versterkt het idee van een joodse, communistische misdadiger enerzijds en een Poolse burgerslachtoffer anderzijds.

Het grootste probleem lijkt te schuilen in het feit dat Wanda niet zwart of wit is. Ze is noch 100 % misdadiger, noch 100 % slachtoffer. Wanda is een misdadiger, want ze is verantwoordelijk voor de dood van vele Poolse burgers. Over haar motivatie is niets gekend, al wordt door Polen gesuggereerd dat het uit wraak zou zijn. Wanda is echter ook slachtoffer, door wat haar is aangedaan en wat zij heeft meegemaakt. Het probleem dat de radicale groep heeft met deze twee aspecten van Wanda's identiteit, is dat hun eigen identificatie daardoor bemoeilijkt wordt. Kan een slachtoffer ook een misdadiger zijn? Wanda's uitbeelding op zich is niet datgene dat voor wrevel zorgt. Het is het feit dat ze de bestaande overtuigingen rond 'dader', 'schuld' en 'slachtoffer' uitdaagt in haar positie als joodse communiste die ook een slachtoffer lijkt te zijn. In het volgende subhoofdstuk wordt dieper ingegaan op dit slachtofferperspectief.

### ***3.3. Het slachtofferperspectief***

Dit subhoofdstuk focust op het slachtofferperspectief dat in Polen het discours over herinnering en geschiedenis domineert. Naar deze slachtofferfocus wordt in het Poolse soms ook wel verwezen als 'wiktymistyczna-heroiczna wizja przeszłości'<sup>39</sup>: zowel slachtoffer als held. Uit de kritiek blijkt dat dit bestaande slachtofferperspectief door *Ida* op de helling wordt gezet; een Poolse boer, aanvankelijk een held omdat hij joden verbergt, is verantwoordelijk voor de moord op een joods gezin, zonder dat een Duitser hem daartoe dwong. Een Pool is een misdadiger, een opportunist en geen heldhaftig slachtoffer. Op dit gegeven komt dan ook de meeste kritiek. Pawlikowski creëert volgens de critici de volgende, uiterst foutieve indrukken:

- Antisemitisme is een inherent kenmerk van de Poolse maatschappij.
- Polen zijn moordenaars, misdadig, slecht.
- Polen hebben joden vermoord om hun bezittingen in te nemen.
- Het vermoorden van joden door Polen zou sowieso hebben plaatsgevonden, ongeacht Duitse bezetting of aanwezigheid.

---

<sup>39</sup> Een slachtoffer-heroïsche visie op het verleden



Zoals eerder aangetoond, werd door het Reduta Dobrego Imienia een petitie opgestart na het uitbrengen van *Ida*, met de vraag om de film van meer achtergrondinformatie te voorzien. Zo werd uitdrukkelijk gevraagd om te vermelden dat Polen zich op dat moment onder Duitse bezetting bevond en dat veel Polen het leven hebben gelaten bij pogingen om joden te verbergen en te beschermen. Het gaat hier met andere woorden om de uitdrukkelijke vraag om Polen niet als misdadigers, maar als medeslachtoffers te beschouwen. Het Polski Instytut Sztuki Filmowej<sup>40</sup> is daar niet op ingegaan.

Maar dat vele Polen zich tot op de dag van vandaag niet kunnen vinden in de paradigmashift van slachtoffer naar dader werd duidelijk toen *Ida* op de Poolse zender TVP2 werd vertoond. Zij gaven wel gehoor aan de oproep van het Reduta Dobrego Imienia. Vooraleer *Ida* van start ging, werd een inleidend, extra deel vertoond, 'Over *Ida*' waarin werd vermeld dat *Ida* een incorrect en te negatief beeld schetst van de Poolse geschiedenis. Het inleidende deel werd op zo'n manier gemonteerd, dat het onderdeel leek te zijn van *Ida* zelf. (Barracough 2016) Journalist en filmcriticus Krzysztof Kłopotowski, van TVP Kultura, journalist en hoofd van TVP Historia Piotr Gursztyn en Maciej Świrski van het Reduta Dobrego Imienia werden in 'Over *Ida*' aan het woord gelaten. De link naar het voorprogramma 'Over *Ida*' zou op volgende website moeten kunnen worden teruggevonden, maar blijkt elke keer de toegang tot de wegpagina te ontzeggen: <http://kochamkino.tvp.pl/24202373/wokol-idy>. Het is mogelijk dat de wegpagina verwijderd is in tussentijd.

Kłopotowski zei onder meer dat hij vermoedde dat *Ida* nooit een Oscar zou hebben gekregen, indien hij niet een pro-joods standpunt verdedigde. (Koźmiński 2016) Vervolgens werd de film vertoond met ondertitels, waarin aanvullende informatie verwerkt was (zoals het Reduta Dobrego Imienia het wou). Na het vertonen van de film werd dan nog eens een extra deel afgespeeld, waarin de positieve rol van Polen tijdens de Tweede Wereldoorlog benadrukt werd. (KK 2016) De uiteindelijke les die de drie mannen in *Ida* wouden incorporeren is de volgende:

Dowiedzieliśmy się m.in., że chociaż w okupowanej przez Niemców Polsce za ukrywanie Żydów Niemcy karali śmiercią, wielu Polaków ukrywało Żydów, że w ten sposób zginęły tysiące Polaków, że władze Polskiego Państwa Podziemnego z całą surowością karały śmiercią przypadki prześladowania Żydów przez Polaków, że Instytut Yad Vashem najwięcej tytułów Sprawiedliwych wśród Narodów Świata przyznał Polakom.<sup>41</sup> (Koźmiński 2016)

Een reactie van de Poolse regisseursgilde bleef niet uit. Uit naam van verschillende Poolse filmmakers werd op 27 februari 2016 een open brief geschreven (zie bijlage) en gepost op hun Facebookpagina. (Gildia Reżyserów Polskich 2016) De open brief was gericht aan TVP2, waarin

---

40 Het Poolse Filmfonds

41 We hebben onder andere geleerd, dat, hoewel Polen voor het verbergen van joden tijdens de Duitse bezetting gestraft werden met de dood, toch veel Polen ze verborgen hielden, dat op deze wijze duizenden Polen gestorven zijn, dat de autoriteiten van de Poolse Ondergrondse gevallen van jodenvervolgung door Polen zeer streng bestraffen, en dat Yad Vashem de meeste titels van 'Rechtvaardige onder de Volkeren' aan Polen heeft toegekend.

de onvrede van de gilde werd geuit over de extra toevoegingen aan *Ida*. In de open brief werd onder meer het volgende vermeld:

Po raz pierwszy w 25-letniej historii wolnych mediów publicznych w Polsce film został opatrzony ideologiczną interpretacją, wprowadzającą widza nie w treść dzieła czy jego artystyczne walory, ale narzucającą mu jedyny słuszny sposób jego rozumienia.<sup>42</sup> (Kontrowersje wokół komentarza 2016)

De gilde verweet TVP2 dat de televisiezender zich door de toevoegingen schuldig maakte aan manipulatie en zich op het pad van de censuur begaf. Jacek Sasin van PiS reageerde op zijn buurt dat voor het eerst in 25 jaar een televisiezender eindelijk eens een missie tot een goed einde bracht, door de onwetende kijkers te informeren over het feit dat het Duitsers waren (en niet Polen) die verantwoordelijk waren voor de Holocaust, en dat Polen met de dood konden worden bestraft indien ze joden hielpen. (Grynienko 2016) Het bestuur van de Europese Filmacademie schaarde zich achter de open brief van de Poolse regisseursgilde en voegde daaraan toe dat ze niet akkoord kunnen gaan met dergelijke vormen van manipulatie en ten alle tijde de vrije meningsuiting verdedigen. (Barraclough 2016)

Het punt van dit voorbeeld is dat sommigen de noodzaak voelden om *Ida* van extra uitleg te voorzien, waarbij voornamelijk duidelijk wordt gemaakt dat Polen geen misdadigers waren, maar juist slachtoffers. In Polen wordt doorgaans over geschiedenis wordt gesproken met een slachtoffer-georiënteerd discours. Heikele punten, waaronder bijvoorbeeld de vastgestelde collaboratie van een deel van de Poolse bevolking met de Duitse bezetter worden niet besproken of weggemoffeld door meer de nadruk te leggen op zaken die Polen louter in een goed daglicht stellen, zorgt ervoor dat het brede publiek niet op de hoogte is van elk aspect van de eigen geschiedenis.

Izabella Main doet dezelfde vaststelling in haar artikel ‘The Memory of Communism in Poland’: “[...] there is a limited interest in critical discourses, as most people take an apologetic position toward Polish history: as a rule, knowledge about the sources of national pride is common and shared, which is not the case with sources of national disgrace.” (Todorova 2014: 99) Datgene waarover Polen zich schamen, of wat kan leiden tot een ontkenning van hun dominante slachtoffervisie, wordt simpelweg genegeerd. Enkel zichzelf als slachtoffer/held staan centraal.

Zubrzycki illustreert dit met het voorbeeld van Auschwitz. “A key exemplar of the socialist martyrological discourse was found at the Auschwitz-Birkenau Museum, which was created in 1947 on the basis of a law on ‘the remembrance of the martyrdom of the Polish Nation and other Nations’.” (2016: 5) Auschwitz is in Polen lang als een monument van Pools lijden en martelaarschap beschouwd; het joods lijden was lange tijd verwaarloosbaar. Zoals Zubrzycki

---

<sup>42</sup> Voor de eerste keer in de 25-jarige geschiedenis van de onafhankelijke, publieke media in Polen werd aan een film een ideologische interpretatie toegewezen, waarbij het publiek niet op de hoogte werd gebracht van de inhoud van het werk of de artistieke waarde, maar de enige juiste manier van interpreteren werd opgelegd.

ook aantoonde is de focus op het martelaarschap van de Poolse bevolking geen recent fenomeen; al kort na de Tweede Wereldoorlog werd door het communistisch bewind in Polen de deze slachtofferfocus ondersteund en verspreid.

In haar artikel toont Zubrzycki dus met andere woorden aan dat het Poolse, nationale discours in het teken staat van martelaarschap, waarbij de joodse rol stevast niet ter sprake komt. Shore wijst zelfs op het feit dat de Polen bijzonder neerkijken op het feit dat joden zichzelf ook als slachtoffer beschouwen. Het is wat Shore de “monopolization of the legacy of suffering during World War II” door de joden noemen. (Shore 2005)

Esbenshades onderzoek rond de rol van geschiedenis en herinnering bij het vormen van nationale narratieven in Centraal- en Oost-Europa, is in deze context interessant om te bekijken. Een aspect van het Pools narratief wordt door hem als volgt omschreven: “The open sore of Polish-Jewish relations still refuses to heal. Competing senses of victimhood and martyrdom collide in the conflicting Polish and Jewish memory of wartime events.” (1995: 80) De herinnering en het geheugen van de eigen geschiedenis wordt zowel door Polen als joden gedomineerd door een slachtoffer- en martelaarsvisie, die ze van de andere partij weigeren te erkennen. Beide partijen lijken te strijden om het label ‘martelaarschap’. (Shore 2005)

Uitgerekend deze slachtoffervisie wordt in *Ida* uitgedaagd; een Pool heeft joden vermoord uit vrije wil, en een jood is verantwoordelijk voor de dood van Poolse burgers als stalinistisch openbaar aanklager. Wigura merkte dit ook op in haar recensie en voegde daaraan toe dat acceptatie van elk facet van het verleden slechts mogelijk is, als beide partijen het lijden van de andere partij erkennen. (Wigura 2013)

Dat de slachtofferfocus een belangrijk onderdeel vormt van het discours, is een feit. Daarom wordt in de volgende alinea’s van dit subhoofdstuk onderzocht in welke mate dit slachtofferperspectief zich ook manifesteert in de filmindustrie, en in welke mate *Ida* dit slachtofferperspectief uitdaagt.

Nowicka wijst in haar artikel op het belang van de filmindustrie in Polen; uit onderzoek blijkt dat tot 61% van de Poolse bevolking zijn kennis over geschiedenis grotendeels haalt uit historische films. (2015: 187) Het belang van de filmindustrie mag dus niet worden onderschat, aangezien blijkt dat het beeld dat Polen hebben op geschiedenis ingegeven wordt door de films die zij bekijken.

Films over Poolse geschiedenis werden voor 1989 zo goed als altijd gemodelleerd naar het officiële discours, waarin een duidelijke grens werd getrokken tussen daders, slachtoffers en helden. (Nowicka 2015: 187) Dit ligt in lijn met wat onder meer Raul Hilberg zegt over de Holocaust in zijn boek *Perpetrators Victims Bystanders*. De Holocaust is volgens hem duidelijk op te delen in drie categorieën: slachtoffers, daders en omstanders. Deze categorieën zijn vast van vorm en kunnen niet overlappen met elkaar; een slachtoffer kan geen dader zijn en vice versa. (1992: ix) De Polen beschouwen zichzelf, zoals hierboven aangetoond, een slachtoffer in dit verhaal.

Na 1989 kwam daar een extra dimensie bij: “Po 1989 roku nastąpiła dekonstrukcja ‘nowej’ pamięci, a jej miejsce zajęła pamięć ‘podwójnej polskiej ofiary’, rozszerzająca katalog tragicznych bohaterów o tych, którzy padli ofiarą reżimu komunistycznego.”<sup>43</sup> (Nowicka 2015: 189) De Pool nam de rol op van dubbel slachtoffer, zowel van de Tweede Wereldoorlog als van het communistische systeem. De oorlogsverhoudingen tussen Polen en joden werden buiten beschouwing gelaten hierbij, omdat dit niet verenigbaar was met het heersende lijdend-heldendiscours dat werd gevoerd. Polen zijn de helden van de Tweede Wereldoorlog die daarvoor enorm hebben geleden; zij kunnen bijgevolg niet verantwoordelijk worden gesteld voor eventuele misdaden, aangezien zoiets niet compatibel is met de idee ‘held’. (Nowicka 2015: 187)

Zubrzycki toont echter aan dat de val van het communisme er tegelijk voor zorgde dat de joodse kwestie langzaamaan terug kon worden besproken. Buitenlandse steun werd onder andere toegelaten om musea op te richten die zich uitsluitend op de joodse geschiedenis en cultuur focusten, en een groot aantal Polen ontdekte zijn joodse afstamming. (2016: 6) Het herontdekken als het ware van de joodse cultuur bood een uitdaging voor de tot dan toe dominante slachtoffervisie. Zubrzycki ziet de eerste uitdaging van het Poolse martelaarschap met het verschijnen van het boek *Neighbors* van Jan Gross, dat gaat over de naoorlogse pogroms in Jedwabne. (2016: 7) Nowicka voegt hieraan toe dat de druk op het martelaren-heldendiscours nog verhoogd werd in 2011 en 2012, na het verschijnen van onder meer *Pokłosie* van Pasikowski. (2015: 187) In *Pokłosie* wordt zeer expliciet duidelijk gemaakt dat de Polen op eigen initiatief joden hebben vermoord. De film kreeg na verschijnen in bioscoopzalen in 2012 enorm veel kritiek. Hierover wordt in een volgend hoofdstuk meer verteld. *Pokłosie* is een belangrijke voorganger van *Ida*, omdat het slachtoffer-helddiscours stevig door elkaar wordt geschud. Waar tot dan toe de opdeling misdadiger-slachtoffer altijd duidelijk en ongenueanceerd was, werd dit gegeven nu uitgedaagd.

*Ida* daagt het bestaande slachtofferperspectief uit, in de zin dat de film ingaat tegen het Pools, opgebouwd narratief en officiële discours, gedomineerd door de slachtoffervisie. De nationale herinnering van de geschiedenis staat in het teken van de zogenaamd slachtoffer-heldfocus, waardoor weinig ruimte overblijft voor paradigma's die afwijken van deze dominante lijn. Nochtans merkt Esbenshade op dat nationale herinnering doorgaans veel, vaak tegengestelde opvattingen bevat. (1995: 85) Het nationale narratief is vaak maar één versie van de feiten, dat te pas en te onpas wordt ingezet tegen het narratief van een andere groep. *Ida* schuift een ander narratief naar voren dan doorgaans gangbaar is in Polen, wat een deel van de commotie kan verklaren. Het dominante slachtofferperspectief bij zowel joden als Polen wordt in *Ida* uitgedaagd; beide groepen zijn schuldig aan misdaden tegen de ander en maken bijgevolg geen aanspraak op het statuut van zuiver slachtoffer. De joodse in *Ida* is verantwoordelijk voor de

---

<sup>43</sup> Na 1989 begon de deconstructie van het ‘nieuwe’ geheugen, en haar plaats werd ingenomen door het geheugen van het ‘dubbel Pools slachtoffer’, een uitgebreide catalogus van tragische helden, zij die het slachtoffer waren van het communistisch regime.

dood van Polen in haar functie als stalinistische procureur en de Pool in *Ida* is verantwoordelijk voor de dood van joden tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Esbenshade stelt dat de landen van Centraal- en Oost-Europa zouden moeten leren om te vergeten, wat in zijn opinie louter ‘remembering otherwise’ betekent. (1995: 87) Vergeten op constructieve wijze betekent dat de natie erin geslaagd is in het reine te komen met het verleden, waardoor het kan worden losgelaten. Gezien de vele kritiek die op *Ida* is gekomen, kan worden gesteld dat dit in Polen bijlange nog niet is gebeurd. Zolang niet wordt (h)erkend dat Polen niet enkel heroïsche slachtoffers waren maar ook een deel van de verantwoordelijkheid dragen, zal het nationale narratief (gekenmerkt door het slachtofferdiscours) de debatten over geschiedenis blijven domineren. Het leed van andere groepen wordt zo geminimaliseerd, wat in het geval van de joodse bevolking de normalisering van de Pools-joodse relaties alleen maar in de weg staat.

### ***3.4. ‘Poolshheid’ en de Poolse identiteit***

Dat identiteit een belangrijk onderwerp is in *Ida*, staat buiten kijf. De identiteitszoektocht van zowel Wanda als Anna/Ida wordt door de recensenten meermaals aangekaart. In dit subhoofdstuk wordt deze persoonlijke identiteitszoektocht niet onderzocht; de focus komt te liggen op de nationale of Poolse identiteit. Daarbij wordt voornamelijk aandacht besteed aan volgende vragen: Wat betekent het om Pools te zijn? Wat wordt begrepen onder het verwijt ‘anti-Pools’ of ‘anti-patriottisch’? Speelt de joodse cultuur een rol in deze nationale identiteit, en indien ja, welke?

Zoals Nowicka terecht opmerkt in haar artikel ‘Poolshheid als het onderwerp van ruzie’ (Polskość jako przedmiot sporu, 2015) is het concept ‘Polskość’ of ‘Poolshheid’ een belangrijk onderwerp in het publieke debat. Dat debat wordt als volgt omschreven: “To w jej trakcie, często w agresywny lub emocjonalny sposób, polskość jest definiowana, stopniowana i hierarchizowana. Jej rewersem staje się zaś antypolskość, rozumiana jako wrogie odrzucanie tego, co identyfikowane z polskością.” (2015: 184) Iemand die niet voldoet de kenmerken van ‘Poolshheid’, behoort met andere woorden tot de ‘anti-Poolse’ groep. ‘Poolshheid’ kan dus worden beschouwd als een exclusief concept.

Nowicka sluit zich in dit opzicht aan bij Kugelmass die stelt dat de Poolse identiteit (of ‘Poolshheid’) zich kenmerkt door een sterke wij-zij-verdeling. Kugelmass beschrijft dit fenomeen in zijn artikel ‘Bloody Memories: Encountering the Past in Contemporary Poland’: “To summarize, the Poles describe themselves as un-others.” (1995: 297) Het zelf-identificeren gebeurt aan de hand van het vergelijken met en het zich afzetten tegen andere groepen. Met andere woorden, ‘Poolshheid’ wordt door negatieve termen gedefinieerd: niet-Duits, niet-protestants... (Mach 1993: 228) Volgens Kugelmass wijst deze tendens van ‘otherness’ op het feit dat het nationalisme welig tiert in Polen (1995: 298); enkel in zo’n geval spreekt een land

doorgaans in termen van ‘wij versus zij’. Hij merkt daarbij op dat de joden ook zo’n groep vormen, waartegen de Polen zich afzetten ter identificatie. (1995: 297) Kuisz voegt daaraan toe dat deze wij-zij-opdeling niet in het verborgene gebeurt maar vaak openbaar wordt gepropageerd, iets wat hem bizar lijkt in de huidige, geglobaliseerde maatschappij (Kuisz 2015) Wanneer ‘Poolseheid’, dit nationaal bewustzijn of gevoel, sterk wordt aangewakkerd om dan plots in internationale of geglobaliseerde context met andere identiteiten te worden geconfronteerd, ontstaat het gevaar dat de wij-zij-opdeling enkel maar heviger wordt en uitmondt in nog sterkere polarisatie.

Wat de invulling van deze ‘Poolseheid’ nu betreft, daarover lijken de meningen nog steeds verdeeld te zijn. Gezien het belang en het veelvuldig voorkomen van het slachtofferperspectief wordt in deze thesis voorgesteld om martelaarschap toe te voegen als aspect van de Poolse identiteit. Zoals in het vorige subhoofdstuk werd aangetoond staat het Poolse narratief onder meer in het teken van een heroïsche slachtoffervisie, die dankzij het decennialang bestendigen van deze visie invloed heeft gehad op hoe de Poolse burger zichzelf identificeert. Dit geloof in Polens martelaarschap kwam trouwens al voor in de 19<sup>e</sup> eeuw: het messianisme. Poolse romantici beschouwden Polen na de Poolse delingen eind 18<sup>e</sup> eeuw als de Christus onder de naties. Polen was immers in hun ogen, net als Christus, opgeofferd voor het welzijn van anderen en dus een bijzondere rol toebedeeld in Europa en de wereld. (Borowik 2010: 264-266) Uit een gevoel van gefrustreerd nationalisme werd daar de grondslag gelegd voor het Poolse martelaarschap of slachtofferperspectief dat tot op de dag van vandaag leeft in de samenleving. Het is belangrijk op te merken dat dit messianistische slachtoffergevoel een katholiek aspect heeft. Polen wordt namelijk vergeleken met Christus als verlosser van anderen. Het doet de vraag rijzen in welke mate katholicisme gelinkt wordt aan Polen of ‘Poolse-zijn’.

Kuisz stelt daarnaast dat voor vele Polen het katholicisme nog altijd als essentieel onderdeel wordt beschouwd van de Poolse nationaliteit: “Wielu rodaków jest święcie przekonanych, że wyłącznie owa zbitka ‘Polak katolik’ ma rację bytu. Jakkolwiek w historii możemy bez trudu odnaleźć o wiele bogatszy przekrój bohaterów współtworzących polskość - przez Polaków-Żydów czy Polaków protestantów [...].<sup>44</sup>” (Kuisz 2015) Ook Jarosław Kaczyński, oprichter van de politieke partij PiS, sluit zich daarbij aan. Hij verklaart namelijk dat een Pool niet bestaat zonder de katholieke kerk. (Düker 2015) Het gevolg van deze overtuiging is dat een substantieel deel van de maatschappij wordt uitgesloten van ‘Poolseheid’. Poolse protestanten of joden, die generaties lang al in Polen wonen, zouden zo in regel niet echt Poolse zijn. Porter sluit zich hierbij aan en geeft het voorbeeld van protestantisme. In Polen zal eerder worden gesproken over ‘protestantisme in Polen’ dan over ‘Poolse protestantisme’. “Religious diversity can exist *in the nation*, but it cannot be of the nation.” (Porter 2001: 292) Hij wijst in zijn artikel op het feit dat in Polen altijd al het geloof heerste dat Polen een etnisch en religieus homogeen

---

<sup>44</sup> Veel landgenoten zijn er rotsvast van overtuigd dat louter de cluster ‘Pool-katholiek’ een *raison d’être* heeft. In de geschiedenis kan echter moeiteloos een veel rijkere groep helden gevonden worden die mee gestalte geven aan deze Poolseheid: door middel van Polen-joden en Polen-protestanten.

(katholiek) land was, ongeacht het grote aantal ‘minderheden’ of ‘vreemdelingen’ die leefden binnen de landsgrenzen. Nadat de joodse ‘minderheid’ zo goed als verdwenen was na de Tweede Wereldoorlog, werd het nog gemakkelijker om dit katholieke narratief te verspreiden. (Porter 2001: 297) De pogingen tijdens het communisme om de rol van de katholieke kerk in te perken, heeft een tegenovergesteld effect gehad; meer dan ooit wordt de katholieke kerk als een essentieel onderdeel van ‘Poolsheid’ erkent. (Porter 2001: 297-298)

Kuisz vraagt zich af wat ‘Poolsheid’ vandaag nog kan betekenen, in een geglobaliseerde wereld waarin integratie en assimilatie sleutelwoorden blijken te zijn. Hij beschouwt ‘Poolsheid’ de dag van vandaag eerder als een excuus om zich als individu over te kunnen geven aan xenofobische of chauvinistische uitlatingen. Dit idee wordt gevolgd in *Remembering Communism*; Todorova stelt dat de discussie over de Poolse identiteit in sommige gevallen verdraaid wordt naar een gelegenheid om zich over te geven aan Poolse chauvinisme en antisemitisme. (2014: 80) Nowicka ziet nog een verklaring voor het veelvuldige gebruik van ‘Poolsheid’ of ‘anti-Poolsheid’ als criterium: “[...] skoncentrowanie uwagi, polemik i ataków na autorze książki i innych protagonistach sporu, na ich biografii i identyfikacji z rozmaicie rozumianą polskością – zamiast na formułowaniu rzeczowych argumentów dotyczących problemu winy i odpowiedzialności.<sup>45</sup>” (2015: 186) ‘Poolsheid’, ‘Pools zijn’ of ‘anti-Pools zijn’ wordt gebruikt om bepaalde mensen/standpunten/... te verdedigen of juist aan te vallen. Zolang bepaalde standpunten/ideeën, waaronder bijvoorbeeld de Poolse verantwoordelijk, kunnen worden afgedaan als anti-Pools, kan het effectieve debat rond de Poolse verantwoordelijk uit de weg worden gegaan. De aanval inzetten met het verwijt ‘anti-Poolsheid’ is met andere woorden enerzijds een ontwijkingsmanoeuvre om diepgaande discussies over bepaalde onderwerpen te kunnen vermijden, en anderzijds een middel met terugwerkende kracht om op de uitlating te reageren met xenofobische of chauvinistische uitspraken.

Nowicka beschouwt ‘joodsheid’ als ontbrekend element in het concept ‘Poolsheid’: “Żydowskość mogła być traktowana jedynie jako brakujący element polskości, utracony w tragicznych, ale niezawinionych przez Polaków okolicznościach.<sup>46</sup>” (2015: 187) Polen hebben (al dan niet bewust) geweigerd om Pools-joodse relaties verder te onderzoeken en het joods aspect stevast genegeerd in de jaren na de tweede wereldoorlog, dankzij de focus op het lijdende-helddiscours dat werd gevoerd (waarin geen plaats was voor Pools-joodse verhoudingen). Kugelmass sluit zich daarbij aan, maar benadrukt dat dit niet per se bewust is gebeurd: “In fact, Polish neglect of Jewish memory was not based entirely on ill will; in the early years after the war, the new regime sought to build a national culture without reference to ethnic or religious identity.” (1995: 279) Kugelmass lijkt te vergeten dat het katholicisme

---

<sup>45</sup> Het vestigen van de aandacht, de polemiek en aanvallen op auteurs van boeken en andere protagonisten in het debat, op hun biografie en hun identificatie met de anders begrepen Poolsheid – in plaats van het formuleren van concrete argumenten die het probleem van schuld en verantwoordelijkheid aankaarten.

<sup>46</sup> Joodsheid kan worden beschouwd als het ontbrekende element in Poolsheid, verloren gegaan in tragische omstandigheden waar de Polen niet meteen schuldig aan zijn.

(religie, met andere woorden) wel als belangrijk onderdeel van de Poolse identiteit wordt gepercipieerd. Meer correct lijkt de overtuiging te zijn van Irwin-Zarecka: “The Jew enriches Polish culture, but from a distance only, as something remembered from the past.” (Irwin-Zarecka 1990: 149) Dit werd onder meer al aangetoond bij het bespreken van de weergave van de jood in Poolse films. Het is niet dat de joodse cultuur volledig wordt genegeerd; ze is eerder onderdeel van een ver verleden, dat nu voorbij is. De Poolse identiteit heeft met andere woorden ooit een joods aspect gekend, maar na het verdwijnen van de joodse aanwezigheid in Polen tijdens de Tweede Wereldoorlog, is ook het joods aspect geweerd uit de ‘Poolseheid’. De joden waren namelijk zo goed als verdwenen na de Tweede Wereldoorlog, waardoor het erkennen of herinneren van hun cultuur overgelaten werd aan Poolse katholieken. Zij waren echter weinig vertrouwd met de joodse cultuur, waardoor de herinnering aan dit joods aspect langzaam uit het Poolse identiteitsgevoel verdween.

Irwin Zarecka stelt als conclusie dat het noodzakelijk is voor Polen om de jood als ‘jood’ te beschouwen, en niet als ‘un-Pole’. Enkel in dit geval zal Polen in staat zijn een samenleving uit te bouwen waarin de joodse cultuur een eigen, rechtmatige plaats krijgt. (1990: 167) Zubrzycki merkt op dat de laatste 15 jaar in Polen effectief door activisten wordt ingezet op het wijzen op de visuele afwezigheid van joodse cultuur en geschiedenis in Polen. “Their activities, I argue, are meant to re-member: not only to recall past Jewish presence on Polish lands, but to attach a prosthetic Jewish limb to the Polish national body.” (2016: 3)

Ook de Poolse identiteit blijft een onderwerp van debat en onderzoek. Zo werd bij het opzoeken naar Poolse bronnen over de Poolse identiteit op een website gebotst van een project dat tegenwoordig loopt in Warschau, getiteld *Late Polishness: Forms of National Identity After 1989*. (In Your Pocket 2017) Het is een kunstproject dat gewijd is aan de verschillende vormen en invullingen van de Poolse identiteit na 1989, waarbij speciale aandacht uitgaat naar de beelden, symbolen en figuren die tegenwoordig aan ‘Poolse-zijn’ worden gelinkt. Het toont aan dat het debat rond de Poolse nationaliteit nog niet uitgedoofd is, integendeel.

Daarbij blijkt uit deze thesis dat het (h)erkennen van de joodse cultuur in Polen is een eerste stap richting het herdefiniëren van ‘Poolseheid’ kan zijn, met aandacht voor een joodse component. Het (h)erkennen van een joods aspect van de Poolse identiteit houdt onder meer ook in dat de dominante martelaarsvisie zal moeten worden herzien. Het is immers onmogelijk om de nationale identiteit te herschrijven indien Polen blijft volhouden dat ze louter slachtoffers zijn en joden misdadigers. Erkennen wat gebeurd is in het verleden en verantwoordelijkheid opnemen voor het voorkomen van Poolse misdaden tijdens de Tweede Wereldoorlog is met andere woorden een voorwaarde om de nationale identiteit te kunnen herdefiniëren zodat ruimte ontstaat voor de onderdrukte, joodse component.



## 4. Cultuurbeleid- en geschiedenis in Polen

In dit hoofdstuk wordt het cultuurbeleid van PiS onder de loep genomen, de politieke partij in Polen die de verkiezingen van 2015 heeft gewonnen en sindsdien de meerderheid in de regering vormt. PiS staat bekend als een rechtse en nationalistische partij, zich sterk afzettend tegen de vorige regering. In dit hoofdstuk wordt zowel hun positie ten opzichte van *Ida* als hun visie op cultuur in het algemeen besproken, om aan de hand daarvan proberen een inschatting te geven welke culturele koers in Polen naar de toekomst toe zal worden gevoerd.

Daarnaast wordt onderzocht in welke mate *Ida* aansluit bij andere maatschappijkritische films die recent in Polen zijn uitgebracht. De film *Pokłosie* wordt daarbij besproken ter illustratie. *Pokłosie* is niet de enige film die voorafgaat aan *Ida*, maar wel de meest recente en ophefmakende. Ook omwille van de beperkte omvang van deze thesis, worden niet méér films ingesloten in het onderzoek. Ten slotte wordt in dit hoofdstuk ook aandacht besteed aan de financiering van zowel *Ida* als *Pokłosie*, waarbij de nadruk komt te liggen op laatstgenoemde.

### 4.1. Cultuurbeleid overheid

In dit subhoofdstuk worden twee zaken besproken: de houding van de overheid ten opzichte van *Ida* enerzijds en het gevoerde, overkoepelende cultuurbeleid anderzijds. Daarbij wordt voornamelijk gefocust op de meest recente ontwikkelingen sinds *Ida*. Vooraleer echter over de huidige cultuuropvattingen wordt gesproken, wordt eerst kort wat aandacht besteed aan de rol van cultuur in Polen voor het verschijnen van *Ida* in 2014.

Vooraleer Polen kon toetreden tot de Europese Unie in 2004, werd door onder meer het Europese instituut voor progressief en cultureel beleid een rapport opgesteld over de huidige culturele toestand in Polen. Het rapport stelt onder meer dat Polen aan het begin van de eeuwwisseling zich in een periode van crisis en identiteitsinstabiliteit bevond. De voor- en naoorlogse situatie, in combinatie met de jaren onder het communisme en de recente opkomst van het kapitalisme, hadden ervoor gezorgd dat traditionele waarden op de helling stonden. Een uitzondering hiervoor vormde het katholicisme, dat door de experts als baken van vertrouwen in Polen wordt omschreven. (Grangier 2000) In het rapport wordt onder meer opgemerkt dat cultuur in de woelige transitieperiode nog geen grote rol speelde in Polen, maar daar kwam rond 2004-2005 verandering in, toen Polen toegetreden was tot de EU en subsidies kreeg om cultuur te ondersteunen. Zo werd in 2004 een langetermijnstrategie voor culturele projecten uitgetekend dat tot 2020 zou moeten lopen, in samenwerking met de EU. (EU Eastern Partnership Culture and Creativity Programme 2017)

Het intern cultureel beleid werd vanaf 2005 ook meer uitgestippeld. De toenmalige minister van cultuur en nationaal erfgoed, afkomstig van PiS, bracht een document uit waarin werd benadrukt dat een meer patriottische aanpak van cultuur gewenst was. Het belang van traditionele en nationale waarden, geschiedenis en het eren van zij die vchten voor 's lands

onafhankelijkheid werd onderstreept. (Ilczuk 2015) De nadruk werd in deze periode duidelijk meer op het nationaal erfgoed gelegd dan op cultuur in het algemeen. In 2007 werd dit terug gedeeltelijk beperkt toen de minister van cultuur en nationaal erfgoed werd geleverd door de partij Platforma Obywatelska<sup>47</sup> (PO). Sindsdien werd ook stevast duchtig geïnvesteerd in culturele infrastructuur in Polen, met 2010, het jaar van Frederyk Chopin, als hoogtepunt. (Ilczuk 2015)

Met de verkiezingen van oktober 2015 vond in Polen een machtswissel plaats. PO, de partij van toenmalig president Komorowski, werd met grote meerderheid verslagen door PiS. PiS werd in 2001 opgericht door de tweelingbroers Lech en Jarosław Kaczyński. Sinds november 2015 vormt PiS de regering in Polen (in coalitie met enkele kleine, gelijkgestemde partijen), met Beata Szydło als premier en Andrzej Duda als president. De minister van cultuur en nationaal erfgoed wordt tevens geleverd door PiS: Piotr Gliński.

*Ida* won de Oscar voor beste buitenlandse film in februari 2015, toen Komorowski en het kabinet-Kopacz van PO nog aan de macht waren. Voor de Oscaruitreiking verscheen een filmpje online, gemaakt door Kopacz, dat tegenwoordig te bekijken is op Youtube. Daarin betuigt Kopacz haar steun aan *Ida* en spreekt ze zich reeds vol trots uit over de verwezenlijkingen van de Poolse cinema, ongeacht het winnen van de Oscar of niet. (Kancelaria Premiera 2015)

Na het winnen van de Oscar belde toenmalig president Komorowski Pawlikowski persoonlijk op om hem te feliciteren met zijn prestatie. (Komorowski dzwoni 2015) Nadien verklaarde hij nog tijdens een ontmoeting met onder andere Pawlikowski dat hij tevreden is dat de Poolse cinema terug op de kaart wordt gezet. Komorowski wees daarbij op de belangrijke impact van het Pools Filmfonds (dat *Ida* onder meer deels financierde). Daarnaast ging hij ook in op de kritiek die *Ida* reeds gekregen had. Hij stelde dat enkel goede films het debat op gang kunnen trekken en dat het een positief gegeven is dat *Ida* dergelijke discussie uitlokt. Discussies zorgen er namelijk voor dat ruimte ontstaat voor diepere reflectie over verschillende aspecten van het Poolse leven. (Pap 2015) Zowel Komorowski als Kopacz werden na het openlijk uiten van hun steun aan *Ida* het voorwerp van internetspot. Zo verschenen online gemonteerde foto's waarin Kopacz aan de zijde van Wanda en Anna/Ida verschijnt. Ook Komorowski werd na zijn steunbetuigingen gemonteerd in scènes van *Ida*. (*Ida* razem z premier Kopacz 2015)

De houding van PiS ten opzichte van *Ida* verschilt van de voorgaande regering. Zij waren niet unaniem lovend over *Ida*, integendeel. Zo verklaarde huidig premier Szydło over *Ida* het volgende: “[...] akurat ten film na pewno nie był promocją Polski, raczej narysował jej negatywny obraz. Pod względem artystycznym też się jej niespecjalnie podobał.”<sup>48</sup> (Kośmiński 2016) Ook minister van cultuur en nationaal erfgoed Gliński is niet te spreken over *Ida*. Hij beschouwt het als een anti-Poolse film, in navolging van het Reduta Dobrego Imienia waar hij

---

<sup>47</sup> Het burgerplatform.

<sup>48</sup> De film is niet bepaald promotie voor Polen, het schetst eerder een negatief beeld. Ook qua wat het artistieke betreft kon hij niet echt bekoren.

in de raad van bestuur zetelt. (Karpiuk 2015) Kaczyński verklaarde dan op zijn beurt dat hij de film niet gezien had. Hij was als Pools burger blij met het buitenlandse succes, maar voegde daaraan toe dat hij nog veel blijer zou zijn geweest mocht bijvoorbeeld een film over kapitein Pilecki<sup>49</sup> of het gezin Ulma<sup>50</sup> de Oscar hebben gewonnen. Zo'n films hebben namelijk een positieve inbreng in het verspreiden van de Poolse, politieke geschiedenis (wat *Ida* niet doet). (Andrzejczak 2015)

Om uit te kunnen leggen waarom PiS *Ida* geen goede film vindt, moet worden gekeken naar hun positie ten opzichte van de Poolse geschiedenis en identiteit. Saryusz-Wolska van het Duitse *Zeitgeschichte* stelt dat PiS een vorm van nieuwe geschiedschrijving prefereert: “Das affirmative Konzept der Befürworter der ‘neuen Geschichtspolitik’ beruht auf der Annahme, dass ‘das Geschichtsbewußtsein’ der Polen verschwimmt, was zu einer Krise der nationalen Identität und der Minderung des Patriotismus führe.” (Saryusz-Wolska 2015) De link tussen het Pools historisch bewustzijn enerzijds en de nationale identiteit en patriottisme anderzijds, wordt volgens haar door PiS duidelijk hoog in het vaandel gedragen. Dat bleek al in 2005, toen de toenmalige minister van cultuur en nationaal erfgoed, geleverd door PiS, uitdrukkelijk de focus op het patriottische legde.

Stockmans noemt PiS' houding ten opzichte van geschiedenis één van de pijnpunten van hun beleid. (Stockmans 2016) PiS werkt polarisatie van de Poolse maatschappij volgens Stockmans in de hand, waarbij ze het inzetten van hun eigen versie van de geschiedenis niet schuwen. Hij omschrijft het als volgt: “De uitbuiting van een symbool van nationaal lijden ter ondersteuning van een politieke agenda die Polen tegen andere Polen opzet, gaat in tegen elke notie van patriottisme.” PiS speelt met andere woorden in op het diepgewortelde gevoel van martelaarschap en onrechtvaardigheid, wat zich tevens manifesteert in hun houding ten opzichte van cultuur. Düker toont aan dat PiS, omwille van dit gevoel van onrechtvaardigheid, kunst met een opdracht opzadelt; kunst moet patriottische heldenverhalen vertellen zodat het volk trots kan zijn op Polen. Hij toont aan dat *Ida* in deze context een doorn in het oog van PiS is. (Düker 2015) *Ida* mag dan wel de Poolse cinema terug op het wereldtoneel hebben gebracht, ze doet dit in de ogen van conservatieven met de verkeerde inhoud.

Het cultureel programma van PiS roept op tot het maken van Poolse films met Poolse helden in historische tafereelen met behulp van Hollywoodeffecten, om zo het beeld van Polen in de wereld te veranderen. Films of theaterstukken die niet aan deze voorwaarden voldoen, worden door PiS geboycot. Zo zijn er al gevallen bekend waarbij het ministerie van cultuur, onder leiding van Gliński, bepaalde producties in beslag nam omdat ze ‘kritisch moesten worden

---

<sup>49</sup> Witold Pilecki was een Pools militair die tijdens de Tweede Wereldoorlog zich onder meer vrijwillig liet naar Auschwitz voeren om van daaruit verzet te organiseren en informatie te verstrekken. Hij werd in 1947 vermoord door de communisten. Pilecki wordt in Polen beschouwd als een echte volksheld die gestreden heeft voor de Poolse natie. (Biskupski 2015)

<sup>50</sup> De familie Ulma verstopte tijdens de Tweede Wereldoorlog joden in hun huis. Ze werden in 1944 echter verlinkt. Als strafvoorbeeld werd de familie Ulma, inclusief kinderen, terechtgesteld. De familie Ulma staat tegenwoordig in Polen symbool voor alle Polen die het leven hebben gelaten omdat ze joden wouden helpen. (RZ 2015)

herzien'. (Düker 2015) Het boycotten bestaat onder meer uit het niet-verlenen van financiële hulp via het Poolse filmfonds, dat in handen is van de staat. Films die volgens Kaczyński en Gliński de gemeenschap niet versterken maar vernietigen, behoren tot deze geboycotte categorie. Kaczyński voegde daarbij toe dat hij zich afvraagt in welke mate deze destructieve films hun vernietigende boodschap zo bedoeld of gecoördineerd hebben, als aanval op de Poolse maatschappij. (Turczyk 2014) Roman Pawłowski, een Pools literair criticus, verklaarde na het openbaar maken van het cultureel programma van PiS, dat hij vreest dat PiS een monopolie wilt verkrijgen op cultuur. (Pawłowski 2014)

De meest recente ontwikkeling op cultureel vlak heeft betrekking op het Tweede Wereldoorlogmuseum in Gdansk. PiS houdt de opening van het museum tegen, stellend dat het museum niet patriottisch genoeg is. PiS eist dat in het museum de klemtoon komt te liggen op het Pools heroïsme tijdens de Tweede Wereldoorlog. (Perlson 2017) Perlson verwijst in datzelfde artikel naar het feit dat PiS sinds augustus 2017 erin is geslaagd de uitdrukking 'Poolse concentratiekampen' strafbaar te maken; het gebruik van 'Poolse concentratiekampen' in plaats van het volgens hen correcte 'Duitse concentratiekampen in Polen' kan leiden tot een celstraf van drie jaar. (Perlson 2017) Deze ontwikkeling past volledig in het culturele beleid dat PiS aan het voeren is: focussen op het patriottische, heldhaftige en elke vorm van verantwoordelijkheid van zich afschuiven. Kunstenaars die zich niet aan deze opgelegde regels houden, verliezen hun subsidies, worden uit officiële functies ontheven... Perlson geeft het voorbeeld van de kunstenaar Paweł Potoroczyn, voormalig directeur van het succesvolle Adam Mickiewiczinstituut. PiS vond dat hij niet voldoende aandacht schonk aan kunstenaars die de christelijke waarden hooghielden, wat de reden was voor zijn ontslag. (Perlson 2017)

Het is duidelijk dat PiS een zeer afgebakend en eigen idee heeft over wat cultuur zou moeten zijn en voortbrengen. Het Poolse imago moet te allen tijde worden beschermd. Kritiek op de vroegere of huidige maatschappij die de goede, Poolse naam zou kunnen aantasten, wordt niet getolereerd. Specifiek wordt daarbij gelet op films/boeken/musea/... die het Poolse, nationale narratief durven in vraag te stellen en de Poolse verantwoordelijkheid in de Holocaust erkennen. PiS' culturele beleid is duidelijk niet gericht op het normaliseren van de Pools-joodse relaties, integendeel; door het bestaande heldhaftige slachtoffernarratief in stand te houden, wordt verdere vooruitgang tegengewerkt. Het feit dat PiS de cultuurproductie kunnen beïnvloeden door bijvoorbeeld financiering te blokkeren en kunstenaars uit hun positie gezet, is een zeer verontrustende ontwikkeling. Ondanks de vele protesten in Polen zelf, lijkt het er niet op dat PiS binnenkort een andere koers zal varen.

#### **4.2. Precedent: *Pokłosie***

In dit subhoofdstuk wordt kort de film *Pokłosie* van regisseur Władysław Pasikowski behandeld. *Pokłosie* lijkt op *Ida*, in de zin dat gelijkaardige thema's worden behandeld. Annette

Insdorf, hoogleraar film aan de universiteit van Colombia, ziet de volgende gelijkenis: “Aftermath is one of two new Polish films that tackle the complex legacy of Polish Jews and Polish Christians during the Holocaust; the other is Pawel Pawlikowski’s *Ida* [...]”. (Insdorf 2013) *Pokłosie* geniet echter veel minder bekendheid in het buitenland, ondanks de hetze die de film heeft veroorzaakt in Polen zelf na verschijning. In dit subhoofdstuk wordt onderzocht in welke mate deze voorloper op *Ida* wordt geconfronteerd met de verwijten en negatieve kritiek waar *Ida* ook op is gebotst.

Naast *Pokłosie* worden de films *De geboorteplaats* (*Miejsce Urodzenia*, 1992) van Paweł Łoziński, *Vanuit de verte is het zicht prachtig* (*Z daleka widok jest piękny*, 2011) van Wilhelm en Anna Sasnal en het theaterstuk *Onze klas* (*Nasza Klasa*, 2008) van Tadeusz Słobodzianek genoemd in verband met *Ida*, ook omwille van de gelijkaardige thematiek. Door het ontbreken echter van buitenlandse erkenning en prijzen, heeft de hetze rond deze stukken nooit de buitenlandse pers bereikt zoals *Ida* wel heeft gedaan. Omwille van de beperkte omvang van deze thesis en het feit dat *Pokłosie* de meest recente en ophefmakende voorganger was, worden *Miejsce Urodzenia*, *Z daleka widok jest piękny* en *Nasza Klasa* niet besproken.

*Pokłosie* is een film van Pasikowski die in 2012 werd uitgebracht. Het verhaal gaat over Franciszek Kalina, die na jaren geleefd te hebben in de Verenigde Staten terugkeert naar zijn geboorteland Polen, waar hij zijn jongere broer Józef opzoekt. Józef blijkt met zowat het hele dorp in onmin te liggen, en ook tussen beide broers klikt het niet altijd. In de loop van de film wordt duidelijk dat de argwaan van de buurtbewoners voortkomt uit het feit dat Józef ’s nachts oude, joodse grafstenen opgraaft die in het dorp zijn verspreid, ingemetseld in wegen of muren. Józef is vastbesloten om de Hebreeuwse grafstenen te ontcijferen en te ontdekken wat er is gebeurd met de joodse bevolking die ooit in het dorpje moet hebben gewoond. Aanvankelijk is Franciszek zeer sceptisch over de missie van zijn broer. Gaandeweg blijkt echter dat de verhalen van de buurtbewoners leugens blijken te zijn, waardoor Franciszek beslist zijn broer te helpen in zijn zoektocht. Uiteindelijk komen ze te weten dat de Poolse dorpelingen tijdens de Tweede Wereldoorlog hun joodse medeburgers hebben vermoord, om hun grondgebied in handen te krijgen. Dit hebben de dorpelingen volledig uit vrije wil gedaan, zonder dat er sprake kon zijn van Duitse bezetters die hen daartoe dwongen. Na de confrontatie met de onthullingen, besluiten de dorpsbewoners Józef het zwijgen op te leggen zodat het nieuws over hun misdaden niet openbaar kan worden gemaakt. De film eindigt dan ook met de pathetische moord op Józef; hij wordt gekruisigd teruggevonden in zijn schuur. (Grollmus 2013)

*Pokłosie* is losjes gebaseerd op de gebeurtenissen in Jedwabne en Kielce, waar in respectievelijk 1941 en 1946 pogroms plaatsvonden zonder dat de Duitse bezetter de Polen daartoe de opdracht hadden gegeven. Directe aanleiding voor de productie van *Pokłosie* was het boek *Neighbors* van Jan Gross uit 2001. (Grollmus 2013) Gross vertelt daarin het verhaal van de joodse bevolking van het dorpje Jedwabne, die in juli 1941 door hun Poolse burens werd vermoord, zonder dat Duitsers de Poolse burgers daartoe hadden gedwongen. Gross wijst op

het feit dat het verhaal van Jedwabne in de Poolse geschiedenisboeken echter helemaal anders wordt weergegeven. De moord wordt eerder toegeschreven aan de Duitse bezetters; over de Poolse betrokkenheid wordt geen woord gerept. *Neighbors* sloeg in als een bom in Polen, omdat het de eerste keer was dat het Poolse, nationale narratief waarin de slachtofferperceptie centraal staat, zo stevig werd uitgedaagd. (Grollmus 2013)

*Pokłosie* ging op de laatste knip in première op het filmfestival in Warschau in oktober 2012. (Bielawski 2012) Aanvankelijk twijfelden de organisatoren of ze *Pokłosie* zouden laten zien of niet, wat volgens de hoofdproducer Dariusz Jabłoński te wijten is aan de thematiek die in *Pokłosie* aan bod komt. “Było wiele osób, które chciały, żeby ten film nie powstał. [...] sugerując, że temat polskiej winy wobec Żydów wciąż jest społecznym tabu, także w środowisku filmowym.”<sup>51</sup> (Czapi 2012) Jabłoński verwijst uitdrukkelijk naar het thema van de Poolse schuld. *Pokłosie* stelt dus met andere woorden het slachtofferdiscours in vraag, net als *Ida* ook doet. Nowicka bevestigt dit; de film wordt gekenmerkt door een retrospectief-beschuldigend discours, dat enorm sterk verschilt van het dominante lijdende-helddiscours. (2015: 190) Uitgerekend dit gegeven zorgde voor enorm veel commotie in Polen.

*Pokłosie* heeft, net als *Ida*, veelvuldig het verwijt gekregen anti-Pools te zijn door rechtse aanhangers (Koźmiński 2013) en wordt vaak een “grove manipulatie van de waarheid” genoemd. (Grollmus 2013) Opmerkelijk is dat dit anti-Poolse zelden wordt uitgelegd. Zo wordt in de *Niezależna*, een zusterkrant van de meer nationalistische *Gazeta Polska*, gewezen op de anti-Poolse uitspraken in *Pokłosie*, zonder verder in te gaan over welke uitspraken specifiek aan dit verwijt voldoen. Uit de daaropvolgende uitleg kan worden afgeleid dat het voornamelijk te maken heeft met het feit dat de Polen als enige misdadigers worden weergegeven tegenover de joden-slachtoffers. *Niezależna* voegt daaraan toe dat *Pokłosie* de fout maakt niet aan te tonen dat de joden na de oorlog ook verantwoordelijk waren voor de dood van Polen tijdens het communisme (wat een duidelijke verwijzing is naar de zogenaamde żydokomuna). (Trwa propaganda antypolskiego filmu 2013) Het anti-Poolse schuilt hier met andere woorden in het durven suggereren dat Polen misdaden hebben begaan tegen de joden. Het breekt met het nationale, dominante narratief en wordt bijgevolg als anti-Pools of ‘tegen de natie’ beschouwd.

Enkele recensenten die kritiek hebben geuit op *Ida*, blijken zich ook negatief te hebben uitgelaten over *Pokłosie*. Zo stelt Nalaskowski het volgende: “Jeśli do tej tematyki bierze się Pasikowski, to otrzymujemy ‘Pokłosie’ – kiczowaty obrazek będący pokolorowanym teledyskiem propagandowym, z kiepsko napisanymi rolami i polskopodobnym landszaftem.”<sup>52</sup> (Nalaskowski 2014)

Świrski van het Reduta Dobrego Imienia kantte zich ook tegen *Pokłosie*. In een interview met het katholieke *Radio Maryja* verklaart hij dat *Pokłosie* een keerpunt vormde in zijn

---

<sup>51</sup> Er waren veel mensen die wilden dat deze film niet tot stand kwam. [...] wat erop wijst dat het onderwerp van de Poolse schuld tegenover de joden nog steeds een sociaal taboe is, zelfs in de filmgemeenschap.

<sup>52</sup> Als Pasikowski zich aan dit thema waagt, dan krijgen we *Pokłosie*: een kitscherig beeld, ingekleurd als een propagandistische videoclip, met slecht geschreven rollen en een Poolsachtig landschap.

denkwereld. Het zette hem aan om dieper na te denken over de invloed die film kan hebben op de goede naam van Polen, wat leidde tot het publiceren van een manifest op zijn blog. Dit manifest vormde de aanleiding voor het oprichten van het Reduta Dobrego Imienia in 2013, om de Poolse naam op meer georganiseerde wijze te verdedigen. (RIRM 2017) *Pokłosie* maakte met andere woorden een zodanig negatieve indruk, dat Świrski de noodzaak voelde om een organisatie op te richten die zich louter bezighoudt met het herstellen van de goede Poolse naam, die door onder meer *Pokłosie* door het slijk werd gehaald.

Ook politici mengden zich in het debat rond *Pokłosie*. Kaczyński was vrij kort over *Pokłosie*: “*Pokłosie? Nie widziałem i nie mam zamiaru oglądać tego filmu.*<sup>53</sup>” (Jarosław Kaczyński oburzony 2012) Hij klaagde daarnaast over de anti-Poolse tendens die naar zijn aanvoelen enorm gepromoot werd, en zei dat hij het ongehoord vond dat het Poolse Filmfonds een dergelijke film van steun wou voorzien. (Jarosław Kaczyński oburzony 2012) Toenmalig minister van cultuur en nationaal erfgoed, Bogdan Zdrojewski van de partij PO, was op zijn beurt dan weer lovend over *Pokłosie*. Hij sprak zijn bewondering uit over het feit dat Pasikowski het had gewaagd zo’n moeilijk onderwerp aan te kaarten. (Szeremietiew 2012) Komorowski en Kopacz lijken zich niet officieel te hebben uitgelaten over *Pokłosie*; hun meningen of opmerkingen zijn online niet terug te vinden.

Wat opvallend is, is dat ook recensenten die *Ida* loofden, niet volledig weg zijn van *Pokłosie*. Zo schreef Barbara Hollender een positieve recensie over *Ida*, maar beschouwt *Pokłosie* eerder een haast platte vereenvoudiging van de feiten. (Hollender 2015) Ook Graff laat zich niet in bijzonder lovende bewoordingen uit over *Pokłosie*. *Pokłosie* vormt samen met *Miejsce Urodzenia* in haar ogen een film die de modder van de maatschappij in het gezicht van de kijker gooit, terwijl *Ida* de feiten naar een esthetischer niveau tilt. Ze vindt dat de film veel gebreken heeft, maar erkent wel dat het dapper was van Pasikowski om zo’n film te maken. (Graff 2013) Wróblewski wijst op zijn beurt op de sensatiebelustheid, flagrante symboliek en onnodige letterlijkheid en pathos in *Pokłosie*. Ondanks deze kritiek vindt ook hij dat Pasikowski een gedurfd risico heeft genomen met deze film, waar hij toch respect lijkt voor op te brengen. (Wróblewski 2012) Over de cinematografische en inhoudelijke aspecten van *Pokłosie* zijn de meningen verdeeld, maar deze recensenten lijken het wel unaniem eens te zijn over de moed van Pasikowski om dergelijke film te maken. Het verbreekt namelijk de stilte die al decennialang rond het onderwerp hangt en wakkert het debat stevig aan. Nowicka sluit zich daarbij aan; of het om de werkelijkheid gaat of niet doet er in *Pokłosie* niet zozeer toe, het gaat meer om het feit dat de film een fel debat weet uit te lokken. ‘Poolsheid’ beschouwt ze als het belangrijkste, onderliggende thema in *Pokłosie*, waar alles op terug lijkt te vallen. (2015: 195)

In haar onderzoek botste Nowicka op vier belangrijke argumenten die worden aangehaald wanneer kritiek verschijnt over *Pokłosie*. Het eerste argument heeft te maken met het imago van Polen in het buitenland, dankzij het beeld van de Pool-antisemiet dat door *Pokłosie* wordt

---

<sup>53</sup> *Pokłosie?* Ik heb hem niet gezien, en ik ben ook niet van plan om die film te zien.

gepropageerd. De Pool wordt afgeschilderd als medemisdadiger en medeverantwoordelijk voor de Holocaust. (Nowicka 2015: 197) Het tweede argument verwijst naar de samenzweringstheorie die betrekking heeft op de financiering van *Pokłosie*. Het wordt geloofd dat *Pokłosie* louter tot stand is gekomen dankzij de hulp van Poolse vijanden om Polen opzettelijk schade te berokkenen. (Nowicka 2015: 198) De vijand in kwestie is Rusland; het bleek dat Metra Films, een privaat bedrijf, een deel van de financiering voor *Pokłosie* heeft geleverd (zie subhoofdstuk 4.3). Daarnaast wordt ook geloofd dat de Russische staat betrokken is. Rusland zou zich bewust hebben gemoeid zodat deze anti-Poolse film tot stand kon komen om zo Polen schade te berokkenen. Het derde argument noemt Nowicka het ‘ja, maar’-argument. Daarin wordt gezegd dat inderdaad over de donkere pagina’s van de Poolse geschiedenis moet worden gepraat, maar niet op de manier waarop Pasikowski dat doet. Hij manipuleert de geschiedenis en toont niet dat Polen en joden ook ooit vriendschappelijk hebben samengewoond. Enkel het antisemitisme wordt in beeld gebracht, wat onterecht is volgens sommige critici. (Nowicka 2015: 198) Het vierde argument is een biografisch argument. Door sommige critici wordt verwezen naar Pasikowski’s eigen leven, om hem als regisseur en Holocaustfilm maker in diskrediet te brengen. Zo wordt onder meer verwezen naar zijn vroeger lidmaatschap van de communistische partij en het feit dat hij deel uitmaakte van een politie-inlichtingendienst. Dit zou hem minder capabel maken om zich als joods vertegenwoordiger op te stellen. (Nowicka 2015: 198-199) Nowicka toont aan dat elk argument wordt gebruikt om aan te tonen dat zowel Pasikowski als *Pokłosie* zelf in strijd is met datgene waar ‘Poolseheid’ voor staat. Daarbij wijst Nowicka ook op het feit dat deze ‘Poolseheid’ niet per se wordt gedefinieerd door de critici (2015: 199); het blijft vaak een leeg omhulsel dat als verwijt wordt ingezet om de geloofwaardigheid van zowel de film als regisseur teniet te doen.

Dagmara Romanowska, medewerkster van de populaire, Poolse filmwebsite FilmOnet, vat de discussie rond *Pokłosie* als volgt samen:

Ten film parzy i boli, ściska za gardło, kłuje w serce, uderza w nasze myślenie o świecie i zmusza do pochylenia się nad tym, co to znaczy być człowiekiem. To nie jest obraz historyczny, faktograficzny. Nie jest to też opowiadanie z zacięciem społecznym czy politycznym. To kino emocji, wrażliwości i (umiejętności) konfrontacji z prawdą, chęci (potrzeby?) jej odnalezienia.<sup>54</sup> (Romanowska 2012)

*Pokłosie* vertelt geen feitelijk verhaal en maakt gebruik van soms overdreven symboliek of pathetische gebeurtenissen, maar het doet wat in wezen nodig is voor Polen: het durft aan te tonen dat een mens op zoek moet durven gaan naar de verborgen waarheden, ongeacht de emoties die het kan losmaken. *Pokłosie* stuurt de boodschap uit dat de Pool de confrontatie

---

<sup>54</sup> Deze film brandt en doet pijn, grijpt je bij de keel en steekt je in het hart, gaat de confrontatie aan met ons idee over de wereld en dwingt je na te denken over wat het betekent om een mens te zijn. Het is geen historisch of feitelijk stuk. Het is ook geen verhaal met sociale of politieke neiging. Het is cinema van de emotie, de gevoeligheid en de (gedwongen) confrontatie met de waarheid, wetend waar die te vinden is.



moet durven aangaan met datgene dat zolang verborgen is gebleven. Uitgerekend in deze boodschap zit de kracht van *Pokłosie*. De esthetische of cinematografische kwaliteit laat volgens velen te wensen over, maar de kernboodschap die wordt meegegeven, is wat er echt toe doet.

In dit opzicht vormt *Pokłosie* een belangrijk precedent op *Ida*. Het debat rond de Poolse (on)schuld werd stevig aangezwengeld, wat onder meer leidde tot het ontstaan van het Reduta Dobrego Imienia. De Poolse maatschappij werd als het ware uit zijn winterslaap wakker geschud en werd verdeeld in kampen. Toen *Ida* verscheen, 2 jaar na *Pokłosie*, was de schokgolf die *Pokłosie* had veroorzaakt nog niet gaan liggen. Het zou onder meer verklaren waarom op *Ida*, die veel minder expliciet en veel serene omgaat met de feiten, toch zoveel heftige commentaar is gekomen. Het debat was namelijk sinds *Pokłosie* fel opgelaaid en bevond zich op het scherp van de snede, waardoor films die de actuele thema's waagden aan te kaarten (hoe beperkt ze dat ook doen), meteen in het vizier van critici terechtkwamen. Het is uiteraard onmogelijk te bepalen of *Ida* dezelfde commotie zou hebben teweeggebracht, mocht *Pokłosie* hem niet zijn voorgegaan.

### **4.3. Financiering films**

*Ida's* financiering wordt in dit subhoofdstuk slechts kort besproken, omdat over *Ida's* financiering niet bijzonder veel ophefmakends te zeggen valt. De financiering van *Pokłosie* daarentegen is interessanter om te bespreken; de focus komt dan ook meer op *Pokłosie* te liggen in dit subhoofdstuk.

*Ida* is gefinancierd door verschillende instanties, waaronder het Deense filminstituut, Eurimages en het Poolse Filmfonds. (IMDb 2017) Eurimages is een cultureel fonds, opgericht door de Raad van Europa om de Europese audiovisuele industrie te promoten en ondersteunen. (Council of Europe 2014) Het Poolse Filmfonds is opgericht in 2005 door de Poolse staat. Het is in het leven geroepen met het doel om Poolse cinema niet alleen financieel te ondersteunen, maar ook om de Poolse film meer erkenning te bezorgen in het buitenland. (Koza 2017) *Ida* is dus voornamelijk tot stand gekomen dankzij co-financiering van Europa, samen met de Deense en Poolse staat. Dat de Poolse staat de financiering van *Ida* via het Pools Filmfonds heeft toegelaten, is een indicatie van het feit dat de Poolse overheid de boodschap in *Ida* erkende en goedkeurde. Dit bleek ook uit de reacties van Komorowski en Kopacz. Hetzelfde kan echter niet gezegd worden van *Pokłosie*.

*Pokłosie* werd door verschillende bedrijven voorzien van financiering, waarvan de belangrijkste de volgende zijn: Metra Films, het Poolse Filmfonds en Eurimages. (PSIF 2017) Daarnaast zijn ook Topkapi Films uit Amsterdam en Apple Film Productions uit Warschau aan het filmproject verbonden. Metra Films is een Moskou productiehuis. Op het eerste zicht lijkt het om een co-financieringsproject te gaan van drie internationale spelers samen met Europa,

maar op het feit dat een productiehuis uit Rusland betrokken is hierbij, is commentaar gekomen in de Poolse media.

Zo wordt in de krant *wPolityce* bijvoorbeeld uitdrukkelijk benadrukt dat uitgerekend Rusland geld heeft voorzien om de schandalige film *Pokłosie* tot stand te brengen. De journalist, Andrzej Potocki, zegt dat hij het Rusland niet eens kwalijk kan nemen; indien zij hem de kans zouden geven om een film te helpen financieren over de joodse pogroms in Rusland, en indien hij dan ook over de financiële middelen zou bezitten, zou hij dat ook onmiddellijk doen. (Potocki 2013) *wPolityce* beweert daarnaast dat niet enkel het privébedrijf Metra Films zorgde voor financiering, maar ook de Russische staat zelf. Dat werd geopperd door de Russische producer en medewerker van Metra Films Artem Vasil'ev. ("Pokłosie" współfinansowali Rosjanie 2012) Behalve Vasil'evs bewering is daar echter geen bewijs voor te vinden. Nergens wordt duidelijk aangetoond dat de Russische staat moedwillig *Pokłosie* van financiering heeft voorzien. Dat de Russische staat toch als actieve speler wordt beschouwd, is misschien te danken aan het feit dat zij lid zijn van Eurimages en dus mee beslissen over het al dan niet toekennen van Europese steun. Hoe het ook mag zijn, het geloof heerst dat Rusland er alles aan doet om een misdadig beeld van Polen te ondersteunen en te verspreiden naar de buitenwereld toe.

Wanneer aan Jabłoński zelf wordt gevraagd waarom hij de Russische steun heeft aangenomen, zegt hij dat hij gewoon dringend nood had aan financiering, ongeacht de Russische motivatie. De interviewer lijkt niet te begrijpen waarom het dan per se Rusland moet zijn dat extra financiering levert. (Rzeczkowski 2012)

Verdere commentaar kwam ook op de beslissing van het Pools Filmfonds om *Pokłosie* te financieren. Het Poolse filmfonds gaat enkel over tot het toekennen van financiering als de film in kwestie goedgekeurd is door een raad van experts. Deze commissie buigt zich over de verschillende aspecten van het potentieel filmproject, van inhoud tot de voorgestelde technische aanpak. Het wordt door het Pools Filmfonds zelf bestempeld als een proces van positieve selectie; de commissie kiest de films uit die door hen goed zijn bevonden. Andere films moeten zich wenden tot bijvoorbeeld de private markt om financiering te vinden voor hun filmproject. (JK/PAP 2014)

Directrice Agnieszka Odorowicz besloot om ruim 3.5 miljoen zloty vrij te maken voor *Pokłosie* na een positieve aanbeveling van de (naamloze) experts die de artistieke kwaliteit van *Pokłosie* loofden. (Alehno & Liziniewicz 2012) Het Poolse Filmfonds besloot echter aan de vooravond van de filmproductie om de dotatie af te bouwen en uiteindelijk de financiering van *Pokłosie* volledig in te trekken. De woordvoerder van het Poolse Filmfonds zei dat de contractvoorwaarden niet werden nageleefd door de filmproducers, wat de reden vormde voor het vroegtijdig afbreken van financiering. Jabłoński reageerde daarop met de bewering dat het Poolse Filmfonds van meet af aan op de hoogte was van zijn plannen met *Pokłosie*, waardoor er dus een andere reden moet zijn voor de plotse ommezwaai van het Poolse Filmfonds.

("Pokłosie" straci dotację 2013) Het geschil werd uiteindelijk voor de rechtbank in Warschau beslecht in het voordeel van Jabłoński. Het Poolse Filmfonds moest het volledige beloofde bedrag, wat zo'n 60% uitmaakt van het totale budget uitbetalen, ondanks de onwilligheid van Odorowicz. (Producent nie musi 2014)

Hoewel de reden voor de poging tot het terugtrekken van financiering officieel gezien bekend is (namelijk het niet naleven van de contractvoorwaarden), wordt door sommigen gesuggereerd dat dit niet de volledige waarheid is. Zo vermeldt Nowicka dat ook Jabłoński er van overtuigd was dat Odorowicz zich te laat realiseerde welke impact *Pokłosie* zou hebben en de naam van het Poolse Filmfonds niet aan dergelijke film wou binden. (2015: 190) In een interview met *Polityka* verklaarde Jabłoński tevens dat Het Pools Filmfonds *Pokłosie* als anti-pools bestempelde, omdat het Pools heroïsme en Poolse compassie niet werden weergegeven. Dit zou een belangrijke maar verborgen reden geweest zijn voor het terugtrekken van de financiering. (Rzeczkowski 2012) Het is echter zeer moeilijk om het waarheidsgehalte van dergelijke uitspraak te bepalen. Zoals *The Hollywood Reporter* ook opmerkt, besloot Het Poolse Filmfonds dan wel om *Ida* te financieren, waar het Pools heroïsme ook geen prominente plaats krijgt. (Abramovitch 2013) Het is dus de vraag in welke mate de uitspraken van Jabłoński nadien al dan niet als een vorm van natrappen moet worden beschouwd.

De rol van het Pools Filminstituut in het financieringsdebat rond *Pokłosie* is dubbel. Enerzijds werd financiering aanvankelijk toegekend omdat de kwaliteit van *Pokłosie* door de commissie werd erkend, anderzijds werd de financiering nadien snel terug ingetrokken, waarbij verschillende geruchten de ronde deden omtrent de reden hiervoor. Het is moeilijk in te schatten in welke mate het Pools Filminstituut zich laat leiden door de artistieke waarde van een filmproject en niet door politieke of maatschappelijke druk van buitenaf. Controversiële films of films die over pijnlijke onderwerpen gaan blijken immers veel moeilijker financiering te verkrijgen. De grote meerderheid van de gefinancierde films blijken films te zijn die belangrijk zijn voor de zogenaamde 'nationale gemeenschap'. (Fal 2013) Dat bleek ook in 2014, toen de commissie van het Pools Filminstituut de film *Smolensk* (over de vliegtuigramp van 2010) negatief werd beoordeeld. (JK/PAP 2014) De commissie verklaarde dat het een belangrijk, maar pijnlijk onderwerp was voor Polen. De afwijzing had echter niets te maken met het feit dat *Smolensk* een politiek en pijnlijk debat zou oproepen, verklaarde de commissie aanvullend. (JK/PAP 2014) Ondanks de officiële verklaring door het Pools Filminstituut dat het artistieke aspect zwaarder woog dan het inhoudelijke, beschouwden verschillende journalisten en critici het feit dat financiële ondersteuning eventueel mogelijk was, als 'politieke propaganda' of 'een schurkendaad'. PiS verklaarde dan weer dat elke film het recht zou moeten hebben op financiering. (Fal 2013)

Hoewel de inhoud van een filmproject zelden een reden is voor het Pools Filminstituut om financiering toe te kennen of af te keuren, blijken ophefmakende projecten vaak geen steun te krijgen. Gezien de doelstellingen die PiS heeft opgesteld voor de filmindustrie, is het maar de

vraag welke invloed PiS zal hebben op het kiesbeleid van de commissie van het Pools Filminstituut.

## 5. Conclusie

De Poolse film *Ida* werd uitgebracht in 2013, waarna hij in 2015 de Oscar voor beste buitenlandse film won. Hoewel de film internationaal veel lovende commentaar kreeg, werd in eigen land niet altijd bijzonder goed gereageerd op *Ida*'s succes. Zo kwam onder meer kritiek op het anti-Poolse karakter van *Ida*, omwille van het feit dat *Ida* (subtiel) de vinger legt op enkele pijnpunten in de Poolse geschiedenis.

Deze thesis vertrok van de film *Ida* en de kritiek die hij in Polen heeft gekregen, om antwoord te kunnen geven op de volgende vragen: welke elementen in de film zorgen ervoor dat *Ida* door sommigen als anti-Pools wordt beschouwd? Uit welke hoek komt de meeste kritiek? En hoe kan die kritiek worden verklaard? Het doel van deze thesis was om de kritiek die op *Ida* is gekomen te plaatsen binnen een historisch kader en te verklaren waarom deze historische trauma's de dag van vandaag nog steeds zo doorwerken.

Bij het bespreken van de kritiek werd eerst gefocust op de westerse kritiek. Deze blijkt unaniem lovend te zijn over *Ida*, met speciale aandacht voor de cinematografische en stilistische kwaliteit. De identiteitszoektocht van zowel Anna/Ida als Wanda in een naoorlogs Polen vormt volgens de westerse recensenten het hoofdzakelijke onderwerp. Zaken als Pools antisemitisme en Poolse participatie aan de Holocaust worden gesuggereerd, maar lijken volgens de recensenten niet meer dan de context te vormen waarin Anna/Ida en Wanda zich begeven. Het wordt aangegeven dat *Ida* gaat over complexe problemen zoals schuld, pijn en geweld, waarbij af en toe gehint wordt dat dit tot op de dag van vandaag moeilijk bespreekbaar is in Polen.

Het is opmerkelijk dat de westerse recensenten vaak verwijzen naar bepaalde concepten die in *Ida* aan bod komen en in Polen voor veel ophef hebben gezorgd, maar niet méér in detail treden over de context of betekenis van deze concepten voor Polen. Concepten als 'nationale identiteit', 'Poolse verantwoordelijkheid in de Holocaust', 'schuld' en 'wonden uit het verleden' worden aangehaald, maar niet verder uitgelegd. Dit is absoluut noodzakelijk om *Ida* en de commotie na het verschijnen van de film uit te kunnen leggen. Het ontbreekt de westerse recensenten met andere woorden aan voldoende diepgang. De omvangrijke betekenis van *Ida* gaat zo deels verloren.

Uit het onderzoek bleek dat de Poolse recensies uiteenvallen in twee groepen: een groep met meer gematigde en linkse recensies en een groep met eerder radicale en rechtse recensies. Deze opdeling werd aanvankelijk gemaakt op basis van de inhoud en argumenten van de recensies. Waar de gematigde groep over het algemeen aanvoerde dat *Ida* niet ver genoeg ging en vaak de kans liet liggen om diepgaande debatten te voeren, vond de meer radicale groep dat *Ida* veel te ver ging en anti-Poolse laster verkondigde. Deze inhoudelijke opdeling zoals ze wordt voorgesteld in deze thesis, bleek overeen te stemmen met de verschijningsdatum van de recensies. Recensies van de gematigde groep werden gepubliceerd na het verschijnen van *Ida*

in 2013. De meer radicale groep kwam pas in beeld toen *Ida* genomineerd werd voor een Oscar en op deze manier internationale aandacht kreeg.

Beide groepen lijken tot op zekere hoogte akkoord te gaan over de stilistische en cinematografische kwaliteit van *Ida*. Ze houden er echter haast tegenovergestelde meningen op na wanneer het aankomt op de inhoud en thematiek. De gematigde groep heeft vooral commentaar op de clichématige uitbeelding van de beide hoofdpersonages. Pawlikowski maakt gebruik van een getormenteerde joodse communiste (Wanda) en een katholieke non die besluit haar joodse afkomst achter zich te laten (Anna/Ida). De keuze voor Wanda, met haar gesuggereerd verleden als stalinistische openbare aanklaagster, houdt de mythe rond de *żydokomuna* in stand. Het effect hiervan is dat de Poolse bevolking de joden kunnen blijven beschouwen als verantwoordelijk voor het communisme in Polen, en zich zo opnieuw een slachtofferrol kunnen toebedelen. De keuze voor Anna/Ida als katholieke non zorgt er volgens de gematigde groep dan weer voor dat alles wordt geïnterpreteerd in het licht van het katholicisme; verdere debatten omtrent schuld/... worden op deze manier vakkundig omzeild. Over het algemeen klaagt de gematigde groep de doorgetrokken esthetisering van *Ida* aan. Door alles stilistisch zeer goed uit te werken en de esthetiek te laten domineren, worden politieke interpretaties en debatten uitgesloten.

De radicale groep had voornamelijk kritiek op de uitbeelding van Wanda en de beschuldiging van Poolse participatie aan de Holocaust. Wanda zou te menselijk worden afgebeeld, als een product van haar omgeving en wat haar is overkomen. In *Ida* komt de moord op haar familie meer aan bod dan haar gesuggereerd misdadig verleden, wat van Wanda vooral een slachtoffer maakt en geen misdadiger. De radicale groep beschouwt dit als een onrechtmatige weergave van de realiteit en vindt dat op deze manier het lijden van de Poolse burger onder het communisme wordt miskend, iets waarvoor ze de joden verantwoordelijk houden. Daarnaast klagen ze het feit aan dat in *Ida* een Poolse boer verantwoordelijk is voor de moord op joden. Volgens de radicale groep strookt dit niet met de feiten: Polen hebben een heroïsche rol gespeeld in de Tweede Wereldoorlog en juist joden hebben gered. In wezen komen de kritiek van de radicale groep neer op het volgende: het feit dat Polen ook misdadigers zouden kunnen zijn en niet louter helden of slachtoffers. Dat de radicale groep het verwijt ‘anti-Pools’ gebruikt om *Ida* te beschrijven, doet ook vragen rijzen over wat deze term nu precies inhoudt. Pools zijn, anti-Pools zijn of ‘Poolsheid’ op zich zijn begrippen die betrekking hebben op de Poolse identiteit, waardoor ook dat onderwerp belangrijk is om te bespreken.

De twee groepen Poolse recensenten bevinden zich aan verschillende kanten van het politieke spectrum en interpreteren bepaalde zaken in *Ida* ook in die hoedanigheid, waardoor deze zaken mogelijk worden opgeblazen of juist over het hoofd gezien. Of dit geaccepteerd moet worden of niet, is niet de vraag die hier in de thesis wordt gesteld. Belangrijker is om op te merken dat het gebeurt: het interpreteren van bepaalde zaken in *Ida* naargelang het narratief dat de groep hooghoudt.

Kortweg gesteld komen in de Poolse kritieken vier hoofdzakelijke onderwerpen aan bod die in *Ida* voorkomen en ook door de westerse recensenten oppervlakkig worden genoemd: de Pools-joodse relaties, de schuld kwestie, de uitbeelding van Wanda en het ‘anti-Poolse’ of ‘anti-patriottische’ verwijt. Dit zijn de voornaamste elementen in *Ida* die kritiek hebben uitgelokt uit zowel linkse als rechtse hoek, en onder meer ervoor hebben gezorgd dat *Ida* door sommige als ‘anti-Pools’ wordt bestempeld. In deze thesis werd dit vervolgens vertaald naar vier thema’s die werden onderzocht: de uitbeelding van de jood (als indicatie voor Pools-joodse relaties), de uitbeelding van het communisme en Wanda, het slachtofferperspectief dat het Pools narratief domineert en het concept ‘Poolsheid’, een bepalende factor in de Poolse identiteit. Elk onderwerp werd onderzocht, waarbij telkens werd nagedacht over de manier waarop *Ida* het onderwerp in kwestie aanpakt.

Bij de uitbeelding van de jood (als indicator van Pools-joodse relaties) en de uitbeelding van het communisme en Wanda werd voornamelijk gefocust op de evolutie van de beeldvorming doorheen de Poolse filmgeschiedenis, waarna de gangbare beeldvorming getoetst werd aan *Ida*. *Ida* blijkt in beide gevallen te breken met de bestaande uitbeeldingsvormen van zowel joden als het communisme.

Daarnaast werd dieper ingegaan op de Poolse identiteit en het slachtofferperspectief. Het slachtofferperspectief blijkt in Polen een belangrijk onderdeel te vormen van het Poolse, nationale narratief. Wanneer de gesprekken gaan richting geschiedenis, wordt in duidelijk afgebakende termen gesproken: Polen zijn heroïsche slachtoffers, van zowel de Tweede Wereldoorlog als het communisme. De focus op hun slachtoffer-zijn staat elk debat in de weg dat mogelijke verantwoordelijkheid en schuld van Polen aan de Holocaust suggereert; het concept ‘slachtoffer’ of ‘held’ is namelijk niet compatibel met dat van ‘misdadiger’. Dit slachtofferperspectief wordt in deze thesis tevens als onderdeel van de Poolse nationaliteit beschouwd, aangezien het duidelijk deel uitmaakt van het Poolse narratief.

De Poolse identificatie verloopt via het zich afzetten tegen andere groepen. Polen definiëren zichzelf onder andere als niet-joods, ongeacht het feit dat de joodse cultuur eeuwenlang geïntegreerd was in de Poolse maatschappij. ‘Poolsheid’ is een exclusief begrip; voor integratie is er weinig ruimte. Dit heeft het effect dat een duidelijk wij-zij-denken ontstaat, wat polarisatie in de hand werkt.

Wat ‘Pools zijn’ exact inhoudt, is niet altijd duidelijk. Uit deze thesis blijkt dat ‘katholicisme’ en ‘slachtofferfocus’ als twee belangrijke aspecten van ‘Poolsheid’ kunnen worden beschouwd. Verdere invulling van ‘Poolsheid’ lijkt te variëren naargelang de context. Uit het onderzoek bleek onder meer dat ‘Poolsheid’ te pas en onpas wordt ingezet als excuus om chauvinistische of xenofobische uitlatingen te vergoelijken. Iets bestempelen als ‘anti-Pools’ rechtvaardigt de uitlating, omdat de uitlating zo als ‘tegen de natie’ kan worden geïnterpreteerd, als een aanval op Polen en haar waarden. Het zorgt er ook voor dat diepgaandere debatten uit de weg worden gegaan, omdat de discussie wordt omgeleid en de

aandacht wordt verplaatst naar het ‘anti-Poolse’ aspect in plaats van de feitelijke debatmaterie. Zolang de problemen rond de Poolse identiteit niet worden aangepakt, zal in de Poolse maatschappij kritiek blijven komen op elk project, film of boek dat ingaat tegen de bestaande narratieven (zoals *Ida*).

Deze thesis stelt dat het noodzakelijk is in Polen om de slachtofferfocus te herzien. Het erkennen van de Poolse schuld en verantwoordelijkheid enerzijds, en het erkennen van het joods lijden anderzijds, is een eerste stap richting het (h)erkennen van het joodse component binnen de eigen identiteit. Slechts wanneer ‘Poolseheid’ kan worden uitgebreid met een joods aspect, met inbegrip van het erkennen van het lijden van beide partijen, kunnen de Pools-joodse relaties op termijn genormaliseerd worden.

Dat dit een proces van lange adem kan worden, blijkt uit het cultuurbeleid van de huidige regering. PiS streeft naar het creëren van een culturele omgeving waar waarden zoals patriottisme, de Poolse staat en nationaal, historisch bewustzijn centraal staan. Films moeten een verenigende kracht hebben; elke film die niet aan de opgelegde voorwaarden van de regering kunnen voldoen, worden geboycot en/of niet van financiële middelen voorzien. PiS volgt de meer radicale groep van Poolse recensenten in hun kritiek. Ze beschouwen het nationaal lijden van de Poolse staat als een vaststaand feit en spelen handig in op dit gevoel van martelaarschap en onrechtvaardigheid om polarisatie van de Poolse maatschappij verder in de hand te werken. Het feit dat zij als dominante partij in Polen beschikken over de mogelijkheid om een bepaald cultuurbeleid uit te tekenen, is een verontrustende ontwikkeling. De onafhankelijkheid van de kunstenaar wordt in het gedrang gebracht door regels van bovenaf op te leggen. Kritische stemmen hebben geen recht op ondersteuning van de staat en worden zo de toegang tot het grote publiek ontnomen. Indien louter de boodschap van de regering kan en mag worden verspreid, is verdere bewustmaking van de Poolse bevolking met hun eigen geschiedenis een hopeloze zaak. Het geloof dat zij slachtoffers zijn kan verder worden bestendigd, wat de Pools-joodse relaties niet ten goede zal komen.

In deze thesis werd ook nog aandacht besteed aan de film *Pokłosie* en de financiering van zowel *Ida* als *Pokłosie*. *Pokłosie* wordt als een belangrijk precedent van *Ida* beschouwt. Het verschijnen van *Pokłosie* zorgde onder meer voor de oprichting van het Reduta Dobrego Imienia. Oprichter Świrski was zodanig beledigd door *Pokłosie* dat hij de noodzaak voelde om een organisatie op de richten die zich actief bezighoudt met het verdedigen van de goede, Poolse naam in zowel binnen- als buitenland. In deze thesis wordt geloofd dat indien *Pokłosie* niet was verschenen voor *Ida*, *Ida* nooit dezelfde commotie zou hebben opgeroepen zoals nu het geval was. Deze hypothese is echter moeilijk te verifiëren.

Enkele dagen voor het indienen van deze thesis werd op nog een film gestoten die in verband met *Pokłosie* en *Ida* wordt genoemd: *Klezmer* van Piotr Chrzan (2015). Omwille van de beperkte omvang echter van deze thesis, was het niet meer mogelijk om de film volledig in het



onderzoek in te sluiten. Daarom wordt kort wat informatie over *Klezmer* meegegeven voor de lezer in deze conclusie.

*Klezmer* is het debuut van Chrzan en verscheen in het najaar van 2015, hetzelfde jaar waarin *Ida* de Oscar won. *Klezmer* gaat, net als *Ida* en *Pokłosie* over de Holocaust en de rol/verantwoordelijkheid van Poolse burgers daarin. Het gaat specifiek om Poolse boeren die in 1943 een gewonde jood vinden in een bos, en zich afvragen wat ze met hem moeten aanvangen. Sommigen overwegen hem aan te geven in ruil voor etenswaren bij de Duitsers, anderen willen hem helpen en nog anderen opperen om hem te vermoorden. (Niemitz 2015) De kwestie van Poolse verantwoordelijkheid wordt dus ook door *Klezmer* aangehaald, wat voor sommige Polen een reden vormde om de film opnieuw als anti-Pools te bestempelen. (Wróblewski 2015)

*Klezmer* werd voor het eerst vertoond op het filmfestival in Venetië. (Sobolewski 2015) Ondanks deze internationale aandacht is het bijzonder moeilijk om in Poolse kranten informatie over *Klezmer* te vinden. Zo heeft de populaire krant *wPolityce* geen woord gepubliceerd over de film. In een artikel van een andere populaire krant, *Wyborcza*, wordt naast kritiek op de theatrale toon van de dialogen in *Klezmer*, gesteld dat de film ongewenst is in Polen. Dit wordt weerspiegeld in het feit dat een raad van deskundigen van het Pools Filmfonds de film heeft afgekeurd, waardoor geen overheidssteun mogelijk was. Ook andere fondsen of vormen van financiering om de film in Venetië te promoten werden geweigerd. (Sobolewski 2015) Verder werd de film de toegang ontzegd tot het filmfestival van Gdynia, maar wel vertoond op het filmfestival van Warschau. (Sobolewski 2015) De reden voor de afwijzing is niet gekend.

Wat gebeurd is met de film *Klezmer* (het ontzeggen van financiële steun of promotie) beantwoordt volledig aan de verwachtingen omtrent het culturele programma van PiS. Films die niet voldoen aan PiS' culturele standaarden, zullen toegang tot het grote publiek ontzegd worden op verschillende manieren.

De uiteindelijke conclusie van deze thesis is dat *Ida* inderdaad heel wat pijnpunten in de Poolse geschiedenis aanraakt. Deze pijnpunten, besproken in het derde hoofdstuk, zijn onderling zeer sterk met elkaar verbonden. De verstrengeling van de Poolse identiteit met het slachtofferperspectief geeft gestalte aan een zeker Pools, nationaal narratief, dat al decennialang diepgaandere gesprekken over geschiedenis, schuld en Pools-joodse relaties blokkeert. Het debat omtrent deze pijnpunten kreeg een serieuze duw in de rug na het verschijnen van *Pokłosie*. *Pokłosie* zorgde namelijk voor heel wat ophef en schiep een beladen atmosfeer waarin potentiële beschuldigingen/...aan Pools adres met argusogen werden bekeken. *Pokłosie* heeft er vermoedelijk voor gezorgd dat critici *Ida* zo gedetailleerd onder de loep hebben genomen en het debat hebben verdergezet.

Maar het aantreden van PiS in oktober 2015 heeft het op gang gebrachte debat opnieuw doen verstommen. Films, boeken, toneelstukken, museumvoorstellingen...die een verhaal vertellen dat afwijkt van het nationale narratief, worden op verschillende manieren geweerd uit de Poolse

samenleving. Door slechts één versie van de geschiedenis toe te laten, speelt PiS in op het bestaande slachtoffergevoel en versterken ze het geloof in dit slachtoffergevoel, waardoor geen ruimte wordt gecreëerd voor gesprekken die verder gaan dan dit enkele perspectief. Dat PiS ook gebruikt maakt van het verwijt 'anti-Poolsheid' duidt ook op het feit dat ze diepgaandere debatten vermijden door bepaalde onderwerpen te bestempelen als 'schadelijk voor Polen' en 'indruisend tegen de Poolse waarden', in lijn met het bestaande, Poolse narratief. Zo blijven de verschillende aspecten van de Poolse geschiedenis, waaronder Poolse verantwoordelijkheid in de Holocaust, onbesproken onderwerpen en historische trauma's.

## 6. Bijlage



Pan Jacek Kurski  
Prezes Telewizji Polskiej S.A.  
ul. Woronicza 17  
00-999 Warszawa

Szanowny Panie,

Gildia Reżyserów Polskich - Związek Zawodowy Reżyserów Polskich pragnie wyrazić oburzenie materiałem publicystycznym wyemitowanym jako wstęp do filmu „Ida” w reżyserii Pawła Pawlikowskiego w TVP2 w czwartek 25 lutego 2016 roku.

Po raz pierwszy w 25-letniej historii wolnych mediów publicznych w Polsce film został opatrzony ideologiczną interpretacją, wprowadzającą widza nie w treść dzieła czy jego artystyczne walory, ale narzucającą mu jedyny słuszny sposób jego rozumienia.

Zaskoczyło nas, że wśród zaproszonych przez TVP2 gości, tylko jeden, Krzysztof Kłopotowski, zawodowo zajmuje się kinem. Pozostali, Piotr Gursztyn z TVP Historia oraz Maciej Świrski z Reduty Dobrego Imienia, nie mają żadnych kompetencji ani autorytetu, które pozwalałyby obsadzić ich w roli komentatorów dzieła sztuki. Wygłoszone przez nich, w przewadze negatywne, aroganckie komentarze, takie jak: „Nie można robić katharsis wbrew narodowi”, obnażyły tylko brak tych kompetencji.

Uważamy, że TVP dopuściła się swoim materiałem rażącej manipulacji. Nie tylko ideologicznie odczytując wyłącznie jedną z wielu warstw filmu, ukazując tym samym jego treść w kłamliwy sposób, ale także emitując przed nim plansze, o które apelowała przeszło rok temu Reduta Dobrego Imienia, a na których umieszczenie nie zgodzili się w dystrybucji kinowej producenci filmu czuwający nad niepodważalnym prawem reżysera do decyzji o ostatecznym kształcie jego dzieła.

Takie postępowanie świadczy nie tylko o braku szacunku do twórców filmu, ale również do widzów, pozbawianych w ten sposób możliwości samodzielnej interpretacji przedstawianego im dzieła.

ADRES KORESPONDENCYJNY: UL. CHEŁMSKA 21, 00-724 WARSZAWA, KRS 0000460836

To wyraz braku wiary nadawcy w wrażliwość i inteligencję odbiorców, naruszenie dobrego obyczaju i jaskrawy przykład praktyk manipulacyjno-propagandowych, które wykraczają poza wszelkie standardy demokratycznych mediów.

„Ida” została przedstawiona w TVP2 w sposób stroniczy i krzywdzący. Budzi to nasz niesmak, sprzeciw, a także podejrzenie, że narzucanie interpretacji dzieła filmowego przed jego emisją w Telewizji Polskiej stanie się stałą praktyką. To wyraźna droga do cenzury sztuki i zła zmiana, cofająca Telewizję Polską do metod działania znanych z PRL, a zatem czasów, które uznawaliśmy dotąd za bezpowrotnie minione.

Gildia Reżyserów Polskich - Związek Zawodowy Reżyserów Polskich

Katarzyna Adamik	Joanna Kos-Krauze
Filip Bajon	Bodo Kox
Maciej Bochniak	Tadeusz Król
Marcin Bortkiewicz	Marcin Krzyształowicz
Marek Brodzki	Borys Lankosz
Ryszard Brylski	Marek Lechki
Leszek Dawid	Rafael Lewandowski
Sławomir Fabicki	Magdalena Łazarkiewicz
Dariusz Gajewski	Filip Marczewski
Robert Gliński	Paweł Pawlikowski
Mariusz Grzegorzek	Maciej Pieprzyca
Jan Hryniak	Wiesław Saniewski
Agnieszka Holland	Andrzej Saramonowicz
Magnus von Horn	Iwona Siekierzyńska
Anna Jadowska	Wojciech Smarzowski
Andrzej Jakimowski	Małgorzata Szumowska
Anna Kazejak	Piotr Trzaskalski
Jan Kidawa Błoński	Andrzej Wajda
Katarzyna Klimkiewicz	Tomasz Wasilewski
Jan Komasa	Janusz Zaorski
Bartosz Konopka	Maria Zmarz-Koczanowicz
Natalia Koryncka-Gruz	Xawery Żuławski

ADRES KORESPONDENCYJNY: UL. CHEŁMSKA 21, 00-724 WARSZAWA, KRS 0000460836

## 7. Bibliografie

Abramovitch, Seth

2013 'Aftermath' Dares to Unearth Terrible Secrets of Poland's Lost Jews. *The Hollywood Reporter*. Beschikbaar via <http://www.hollywoodreporter.com/news/aftermath-dares-unearth-terrible-secrets-651230>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Alehno, Olga & Jacek Liziniewicz

2012 Rosjanie dali pieniądze na „Pokłosie”. *Gazeta Polska Codziennie*. Beschikbaar via <http://gpcodziennie.pl/14750-rosjaniedalipieniadzenapoklosie.html>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Andrzejczak, Piotr

2015 Jarosław Kaczyński o sukcesie "Idy": Cieszyłbym się bardziej, gdyby Oscara zdobył film... *Pomponik*. Beschikbaar via <http://www.pomponik.pl/plotki/news-jaroslaw-kaczynski-o-sukcesie-idy-cieszylybym-sie-bardziej-gd,nId,1678342>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Barraclough, Leo

2016 European Film Academy Joins Protest Against Polish Public Broadcaster's Attack on „Ida”. *Variety*. Beschikbaar via <http://variety.com/2016/film/global/european-film-academy-protest-polish-public-broadcaster-ida-1201721634/>. Geraadpleegd op 5 april 2017.

Bielawski, Krzysztof

2012 A preview of the movie Pokłosie. *Shtetl*. Beschikbaar via <http://www.sztetl.org.pl/en/cms/news/2879,a-preview-of-the-movie-poklosie-/?mn=6&yr=2016>. Geraadpleegd op 13 april 2017.

Biskupski, Zbigniew

2015 Rotmistrz Witold Pilecki - zapomniany bohater obozu Auschwitz [SYLWETKA]. *Polska Times*. Beschikbaar via <http://www.polskatimes.pl/arttykul/3730242,rotmistrz-witold-pilecki-zapomniany-bohater-obozu-auschwitz-sylwetka,id,t.html>. Geraadpleegd op 29 mei 2017.

Borowik, Irena

2010 Why has Religiosity in Poland not Changed since 1989? Five Hypotheses. *Politics and Religion* 3: 262-275.

Bradshaw, Peter

2014 Ida review: an eerily beautiful road movie. *The Guardian*. Beschikbaar via:

<https://www.theguardian.com/film/2014/sep/25/ida-pawel-pawlikowski-nun-road-movie>.

Geraadpleegd op 5 maart 2017.

Busche, Andreas

2014 Die Krise einer Nonne. *Die Zeit*. Beschikbaar via <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-04/ida-film-pawel-pawlikowski>. Geraadpleegd op 1 april 2017.

Council of Europe

2014 Eurimages. European Cinema Support Fund. *Council of Europe*. Beschikbaar via [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp). Geraadpleegd op 18 april 2017.

Denby, David

2014 “IDA”: a Film Masterpiece. *The New Yorker*. Beschikbaar via: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ida-a-film-masterpiece>. Geraadpleegd op 5 maart 2017.

Düker, Robert

2015 Die Kulturrevolution. *Die Zeit*. Beschikbaar via <http://www.zeit.de/2015/51/polen-pis-andrzej-duda-konservativen-widerstand>. Geraadpleegd op 11 april 2017.

Esbenshade, Richard S.

1995 Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe. *Representations* 49: 72-96.

EU Eastern Partnership Culture and Creativity Programme

2017 How Poland develops its culture. *European Union*. Beschikbaar via <https://www.culturepartnership.eu/en/article/kak-poljska-razvivaet-svoju-kuljuru>.

Geraadpleegd op 18 april 2017.

Fal, Michał

2013 Czy PISF wesprze film "Smoleńsk"? Krytyk: nie nagłaśniajmy obsesji. Producent: to film ważny dla wspólnoty narodowej. *Na Temat*. Beschikbaar via <http://natemat.pl/83777,czy-pisf-wesprze-film-smolensk-krytyk-nie-naglasniajmy-obsesji-producent-to-film-wazny-dla-wspolnoty-narodowej>. Geraadpleegd op 24 mei 2017.

Falkowska, Janina

1995 “The Political” in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski. *Cinema Journal* 34/2: 37-50.

2000 National Cinemas in Postwar East-Central Europe. *Canadian Slavonic Papers* 42/1-2: 1-5.

Felis, Paweł T.

2015 Wajda po Oscarze dla "Idy": To piękny dzień w moim życiu. *Wyborcza*. Beschikbaar via

[http://wyborcza.pl/1,75410,17473722,Wajda\\_po\\_Oscarze\\_dla\\_Idy\\_To\\_piekny\\_dzien\\_w\\_moim.html](http://wyborcza.pl/1,75410,17473722,Wajda_po_Oscarze_dla_Idy_To_piekny_dzien_w_moim.html). Geraadpleegd op 23 maart 2017.

Forecki, Piotr

2013 Piotr Forecki: Legenda o Wandzie, co zastąpiła Niemca. *Lewica*. Beschikbaar via

<http://www.lewica.pl/?id=28839&tytul=Piotr-Forecki:-Legenda-o-Wandzie,-co-zast%B1pi%B3a-Niemca>. Geraadpleegd op 1 april 2017.

Graff, Agnieszka

2013 IDA "- subtelność i polityka. *Krytyka Polityczna*. Beschikbaar via

<http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/graff-ida-subtelnosc-i-polityka/2013/>. Geraadpleegd op 5 maart 2017.

Gędłek, Krzysztof

2015 Nie chcemy tego Oscara! *Polonia Christiana*. Beschikbaar via

<http://www.pch24.pl/nie-chcemy-tego-oscar-a-,34088,i.html>. Geraadpleegd op 23 maart 2017.

Gildia Reżyserów Polskich (*Facebook*profiel)

2016 Gildia Reżyserów Polskich. *Facebook*. Beschikbaar via

<https://www.facebook.com/gildiarezyserowpolskich/photos/pcb.1658731821064251/1658731644397602/?type=3&theater>. Geraadpleegd op 13 mei 2017.

Grangier, Eva

2000 Concrete Effects of the EU's Eastward Expansion on the Cultural Sector. (European) Cultural Policy in Poland. *EIPCP*. Beschikbaar via

<http://eipcp.net/transversal/1100/grangier/en/#t02>. Geraadpleegd op 17 april 2017.

Grollmus, Denise

2013 In the Polish Aftermath. *Tablet Magazine*. Beschikbaar via

<http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/129082/in-the-polish-aftermath>.

Geraadpleegd op 13 april 2017.



Gunia, Zuza

2015 "Ida" jest antypolska? Tak twierdzi fundacja Reduta Dobrego Imienia [wideo]. *Nasze Miasto Warszawa*. Beschikbaar via <http://warszawa.naszemiasto.pl/artykul/ida-jest-antypolska-tak-twierdzi-fundacja-reduta-dobrego,3251206,artgal,t,id,tm.html>. Geraadpleegd op 3 april 2017.

Grynienko, Katarzyna

2016 Polish Filmmakers Protest TVP Interference in Ida Broadcast. *Film New Europe*. Beschikbaar via <http://www.filmneweurope.com/news/poland-news/item/112262-polish-filmmakers-protest-tvp-interference-in-ida-broadcast>. Geraadpleegd op 13 mei 2017.

Haltof, Marek

1995 A Fistful of Dollars: Polish Cinema after the 1989 Freedom Shock. *Film Quarterly* 48/3: 15-25.

2002 *Polish National Cinema*. New York: Berghahn Books.

Hicks, Jeremy

2014 A unique exploration of Poland's unspoken, unspeakable history – Ida is spectacular. *The Conversation*. Beschikbaar via <http://theconversation.com/a-unique-exploration-of-polands-unspoken-unspeakable-history-ida-is-spectacular-32301>. Geraadpleegd op 21 maart 2017.

Hilberg, Raul

1992 *Perpetrators, victims, bystanders: the Jewish catastrophe 1933-1945*. New York: Harper Perennial.

Hollender, Barbara

2015 Ida Pawła Pawlikowskiego wchodzi na polskie ekrany. *Rzeczpospolita*. Beschikbaar via <http://www.rp.pl/artykul/1059861-Ida-Pawla-Pawlikowskiego-wchodzi-na-polskie-ekrany.html#ap-5>. Geraadpleegd op 13 april 2017.

Ida razem z premier Kopacz

2015 Oscary 2015: Ida razem z premier Kopacz [MEMY KOPACZ] Zobacz wideo. *Dziennik Zachodni*. Beschikbaar via <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/3761153,oscar-2015-ida-razem-z-premier-kopacz-memy-kopacz-zobacz-wideo,id,t.html>. Geraadpleegd op 18 april 2017.



Ilczuk, Dorota

2015 Current issues in cultural policy development and debate. *Cultural Policies and Trends in Europe*. Beschikbaar via <http://www.culturalpolicies.net/web/poland.php?aid=41>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

IMDb

2017 Ida Company Credits. *IMDb*. Beschikbaar via [http://www.imdb.com/title/tt2718492/companycredits?ref\\_=tt\\_dt\\_co](http://www.imdb.com/title/tt2718492/companycredits?ref_=tt_dt_co). Geraadpleegd op 18 april 2017.

In Your Pocket

2017 Late Polishness: Forms of National Identity After 1989. *In Your Pocket*. Beschikbaar via [https://www.inyourpocket.com/warsaw/pozna-polskosc-formy-narodowej-tozsamosci-po-1989\\_6267e](https://www.inyourpocket.com/warsaw/pozna-polskosc-formy-narodowej-tozsamosci-po-1989_6267e). Geraadpleegd op 15 april 2017.

Insdorf, Annette

2013 Aftermath and Polish Ghosts. *The Huffington Post*. Beschikbaar via [http://www.huffingtonpost.com/annette-insdorf/aftermath-and-polish-ghos\\_b\\_4179645.html](http://www.huffingtonpost.com/annette-insdorf/aftermath-and-polish-ghos_b_4179645.html). Geraadpleegd op 17 april 2017.

Irwin-Zarecka, Iwona

1990 *Neutralizing Memory: The Jews in Contemporary Poland*. New Brunswick: Transaction Publishers.

Jarosław Kaczyński oburzony

2012 Jarosław Kaczyński oburzony. "Pokłosie"? Nie widziałem i nie mam zamiaru oglądać tego filmu". *Wiadomości*. Beschikbaar via <http://wiadomosci.wp.pl/jaroslaw-kaczynski-oburzony-poklosie-nie-widzialem-i-nie-mam-zamiaru-ogladac-tego-filmu-6031545364952193a>. Geraadpleegd op 13 april 2017.

JK/PAP

2014 Które filmy dostały dotację PISF-u? *Newsweek*. Beschikbaar via <http://www.newsweek.pl/kultura/ktore-filmy-dostaly-dotacje-pisf-u-na-newsweek-pl,artykuly,281311,1.html>. Geraadpleegd op 24 mei 2017.

Kaczyński, Łukasz

2015 Fundacja Reduta Dobrego Imienia: "Ida" to film o wymowie antypolskiej. *Dziennik Łódzki*. Beschikbaar via

<http://www.dzienniklodzki.pl/artukul/3722792,fundacja-reduta-dobrego-imienia-ida-to-film-o-wymowie-antypolskiej,id,t.html>. Geraadpleegd op 28 maart 2017.

Kancelaria Premiera

2015 Oscary 2015: Ewa Kopacz kibicuje polskim filmowcom. *Youtube*. Beschikbaar via <https://www.youtube.com/watch?v=ludvufOkZkw>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Karpiuk, Dawid

2015 Antypolska "Ida"? *Newsweek*. Beschikbaar via <http://www.newsweek.pl/opinie/ida-pawla-pawlikowskiego-antypolska-,artykuly,355986,1.html>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

KK

2016 "Ida" w TVP z dodatkowym komentarzem. "Więcej było sporu niż wdzięczności". *Film Onet*. Beschikbaar via <http://film.onet.pl/wiadomosci/ida-w-tvp2-z-dodatkovym-komentarzem/emgd12>. Geraadpleegd op 6 april 2017.

Komorowski dzwoni

2015 Komorowski dzwoni do Pawlikowskiego. *TVN24*. Beschikbaar via <http://www.tvn24.pl/oscar-y-2015,114,m/komorowski-dzwoni-do-pawlikowskiego,517835.html>. Geraadpleegd op 24 mei 2017.

Kontrowersje wokół komentarza

2016 Kontrowersje wokół komentarza przed emisją filmu "Ida" w TVP2. Polscy reżyserzy protestują. Sasin z PiS: Nie wiem, przeciwko czemu tu protestować. *Wiadomości*. Beschikbaar via <http://wiadomosci.wp.pl/kontrowersje-wokol-komentarza-przed-emisja-flimu-ida-w-tvp2-polscy-rezyserzy-protestuja-sasin-z-pis-nie-wiem-przeciwko-czemu-tu-protestowac-6027654071284353a>. Geraadpleegd 13 mei 2017.

Koźmiński, Paweł

2016 TVP pokazała "Idę". Film opatrzone specjalnymi napisami i komentarzem. *Wyborcza*. Beschikbaar via <http://wyborcza.pl/1,75248,19682328,tvp-pokazala-ide-film-opatrzone-specjalnymi-napisami-i-komentarzem.html?disableRedirects=true>. Geraadpleegd op 5 april 2017.

Koza, Patricia

2017 About Polish Film Institute. *Polski Instytut Sztuki Filmowej*. Beschikbaar via <http://en.pisf.pl/about-polish-film-institute/about-polish-film-institute>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Kugelmass, Jack

1995 Bloody Memories: Encountering the Past in Contemporary Poland. *Cultural Anthropology* 10/3: 279-301.

Kuisz, Jarosław

2015 Polskość jako oferta. *Wyborcza*. Beschikbaar via <http://wyborcza.pl/1,75968,19197276,polskosc-jako-oferta.html>. Geraadpleegd op 6 april 2017.

Mach, Zdzisław

1993 *Symbols, Conflict, and Identity. Essays in Political Anthropology*. Albany: State University of New York Press.

Marshall, Lee

2014 A Beautiful, Sombre Gaze. *Queen's Quarterly* 121/3: 401-410.

Na Temat (Facebookprofiel)

2017 Na Temat. *Facebook*. Beschikbaar via [https://www.facebook.com/pg/natematpl/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/natematpl/about/?ref=page_internal). Geraadpleegd op 1 april 2017.

Nalaskowski, Aleksandr

2014 Idzie po nas Ida czyli film zrobiony z nienawiści. Przypominamy poruszający felieton prof. Aleksandra Nalaskowskiego z tygodnika "w Sieci". *wPolityce*. Beschikbaar via <http://wpolityce.pl/kultura/227316-idzie-po-nas-ida-czyli-film-zrobiony-z-nienawisci-przypominamy-porzuszajacy-felieton-prof-aleksandra-nalaskowskiego-z-tygodnika-w-sieci>. Geraadpleegd op 5 maart 2017.

Niemitz Dorota

2015 The Holocaust as Via Dolorosa: The mysticism of Piotr Chrzan's Klezmer. *WSWS*. Beschikbaar via <https://www.wsws.org/en/articles/2015/11/19/klez-n19.html>. Geraadpleegd op 27 mei 2017.

Nouchi, Franck

2014 'Ida' sonde le tréfonds de l'âme polonaise. *Le Monde*. Beschikbaar via [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/11/ida-sonde-le-trefonds-de-l-ame-polonaise\\_4363926\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/11/ida-sonde-le-trefonds-de-l-ame-polonaise_4363926_3246.html). Geraadpleegd op 1 april 2017.

Nowicka, Magdalena

2015 Polskać jako przedmiot sporu. Przykład następstwie film o kontrowersje dir. Władysława Pasikowskiego. *Studia Socjologiczne* 1/216: 183-210.

Palmer, Jack

2015 Film Review: *Ida*. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal* 9/1: 122-124.

PAP

2015 " 'Ida' to film utrwalający antysemickie klisze". *Interia Fakty*. Beschikbaar via [http://fakty.interia.pl/historia/news-ida-to-film-utrwalajacy-antysemickie-klisze.nId,1675378#utm\\_source=paste&utm\\_medium=paste&utm\\_campaign=chrome](http://fakty.interia.pl/historia/news-ida-to-film-utrwalajacy-antysemickie-klisze.nId,1675378#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome).

Geraadpleegd op 6 mei 2017.

2015 Komorowski o "Idzie": dobry film poznaje się po tym, że wywołuje dyskusję. *Wiadomości*. Beschikbaar via <http://wiadomosci.wp.pl/komorowski-o-idzie-dobry-film-poznaje-sie-po-tym-ze-wywoluje-diskusje-6027739203699841a>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Pawłowski, Roman

2014 PiS przedstawia program dla kultury. Kaczyński: jest sztuka dobra i jest sztuka zła. *Wyborcza*. Beschikbaar via [http://wyborcza.pl/1,75968,15394457,PiS\\_przedstawia\\_program\\_dla\\_kultury\\_Kaczyński\\_j\\_est.html](http://wyborcza.pl/1,75968,15394457,PiS_przedstawia_program_dla_kultury_Kaczyński_j_est.html). Geraadpleegd op 18 april 2017.

Perlson, Hili

2017 Artists react to Polands' Revisionist Cultural Policies. *Artnet*. Beschikbaar via <https://news.artnet.com/market/cultural-workers-react-polish-cultural-policies-775244>.

Geraadpleegd op 18 april 2017.

Polski Instytut Sztuki Filmowej

2017 Aftermath. *Polski Instytut Sztuki Filmowej*. Beschikbaar via <http://en.pisf.pl/films/films-from-a-to-z/poklosie>. Geraadpleegd op 17 april 2017.

Porter, Brian

2001 The Catholic Nation: Religion, Identity and the Narratives of Polish History. *The Slavic and East European Journal* 45/2: 289-299.

Potocki, Andrzej

2013 Pokłosie „Pokłosia”, czyli dlaczego antypolski film pokazuje ambasada III RP w Finlandii. w*Polityce*. Beschikbaar via <http://wpolityce.pl/polityka/167823-poklosie-poklosia-czyli-dlaczego-antypolski-film-pokazuje-ambasada-iii-rp-w-finlandii>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

"Pokłosie" straci dotację

2013 "Pokłosie" straci dotację? PISF żąda zwrotu pieniędzy. *Newsweek*. Beschikbaar via <http://www.newsweek.pl/kultura/film/poklosie-straci-dotacje--pisf-zada-zwrotu-pieniedzy,107778,1,1.html>. Geraadpleegd op 17 april 2017.

"Pokłosie" współfinansowali Rosjanie

2012 "Pokłosie" współfinansowali Rosjanie. Spodobał im się scenariusz. Zapowiadają kolejne projekty w Polsce. w*Polityce*. Beschikbaar via <http://wpolityce.pl/polityka/144624-poklosie-wspolfinansowali-rosjanie-spodobal-im-sie-scenariusz-zapowiadaja-kolejne-projekty-w-polsce>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Producent nie musi

2014 "Pokłosie". Producent nie musi oddawać dotacji PISF-owi. *Wyborcza*. [http://wyborcza.pl/1,75410,17141939,Poklosie\\_producent\\_nie\\_musi\\_oddawac\\_dotacji\\_PISF\\_owi.html](http://wyborcza.pl/1,75410,17141939,Poklosie_producent_nie_musi_oddawac_dotacji_PISF_owi.html). Geraadpleegd op 17 april 2017.

Ratner, Megan

2014 Displaced Persons: Ida's Window on Vanished Lives. *Film Quarterly* 67/3: 30-34.

RIRM

2017 M. Świrski: przy sadowym ściganie zniesławienie nie uważać, aby osłabić polskiego organu. *Radio Maryja*. Beschikbaar via <http://www.radiomaryja.pl/informacje/m-swirski-przy-sadowym-sciganiu-znieslawien-trzeba-uwazac-aby-zaszkodzic-autorytetowi-polski/>. Geraadpleegd op 13 april 2017.

Reduta Dobrego Imienia

2017 Kim jesteśmy? *Reduta Dobrego Imienia*. Beschikbaar via <http://rdi.org.pl/>. Geraadpleegd op 15 april 2017.

Reichman, Henry

1988 Reconsidering "Stalinism". *Theory and Society* 17/1: 57-89

Rojek, Zofia

2013 "Ida" pełna antysemickich stereotypów? Krytyka najnowszego filmu Pawlikowskiego. *Na temat*. Beschikbaar via <http://natemat.pl/80843,ida-pelna-antysemickich-stereotypow>. Geraadpleegd op 5 maart 2017.

Romanowska, Dagmara

2012 "Pokłosie" na plus: kino gatunku i rozszarpywanie ran. *Film Onet*. Beschikbaar via <http://film.onet.pl/festiwale-filmowe/poklosie-na-plus-kino-gatunku-i-rozszarpywanie-ran/Oqrky>. Geraadpleegd op 13 april 2017.

RZ

2015 Film o rodzinie Ulmów nie otrzyma dotacji PISF. „Uzasadnienia ekspertów zdumiewające”. *Niezależna*. Beschikbaar via <http://niezalezna.pl/69007-film-o-rodzinie-ulmow-nie-otrzyma-dotacji-pisf-uzasadnienia-ekspertow-zdumiewajace>. Geraadpleegd op 29 mei 2017.

Rzeczkowski, Grzegorz

2012 Ciężar „Pokłosa”. *Polityka*. Beschikbaar via <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1533155,3,kulisy-poklosia-od-miesiecy-jestesmy-w-ciezkiej-sytuacji-ekonomicznej.read>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Saryusz-Wolska, Magdalena

2015 Geschichtspolitik in Polen. Die Debatten um den preisgekrönten Film "Ida" von Pawel Pawlikowski. *Zeitgeschichte*. Beschikbaar via <http://www.zeitgeschichte-online.de/film/geschichtspolitik-polen>. Geraadpleegd op 13 april 2017.

Scott, Anthony Oliver

2014 An Innocent Awakened. 'Ida', About an Excavation of Truth in Postwar Poland. *The New York Times*. Beschikbaar via <https://www.nytimes.com/2014/05/02/movies/ida-about-an-excavation-of-truth-in-postwar-poland.html?smid=pl-share&r=1>. Geraadpleegd op 5 maart 2017.

Shore, Marci

2005 Conversing with Ghosts. Jedwabne, Zydokomuna, and Totalitarianism. *Kritika* 6/2: 345-374.

Sobolewski, Tadeusz

2015 Prosto z Wenecji: Niechciany sukces polskiego "Klezmera". *Wyborcza*. Beschikbaar via <http://wyborcza.pl/1,75410,18751286,prosto-z-wenecji-niechciany-sukces-polskiego-klezmera.html>. Geraadpleegd op 27 mei 2017.

Stockmans, Pieter

2016 Is Polen op weg naar 21<sup>e</sup> eeuwse fascisme? *MO*. Beschikbaar via <http://www.mo.be/interview/polexit>. Geraadpleegd op 11 april 2016.

Szeremietiew, Romuald

2012 A po Grossie jest „Pokłosie”. Związki Pasikowskiego z Grossem są tak oczywiste, że podkreślił je nawet "Tygodnik Powszechny". *wPolityce*. Beschikbaar via <http://wpolityce.pl/polityka/144121-a-po-grossie-jest-poklosie-zwiazki-pasikowskiego-z-grossem-sa-tak-oczywiste-ze-podkreslil-je-nawet-tygodnik-powszechny>. Geraadpleegd op 11 mei 2017.

Todorova, Maria, et al. (eds.)

2014 *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*. New York: CEU Press.

Trwa propaganda antypolskiego filmu

2013 Trwa propaganda antypolskiego filmu. Nagroda za „Pokłosie”. *Niezależna*. Beschikbaar via <http://niezalezna.pl/39099-trwa-propaganda-antypolskiego-filmu-nagroda-za-poklosie>. Geraadpleegd op 13 april 2017.

Turczyk, Jacek

2014 PiS chce, żeby 1 proc. wydatków państwa szło na finansowanie kultury. Ale nie każdej. *wPolityce*. Beschikbaar via <http://wpolityce.pl/polityka/184692-pis-chce-zeby-1-proc-wydatkow-panstwa-szlo-na-finansowanie-kultury-ale-nie-kazdej>. Geraadpleegd op 18 april 2017.

Waardenburg, Andre

2016 Beste Film Andre Waardenburg: *Ida*. *NRC Handelsblad*. Beschikbaar via <https://www.nrc.nl/nieuws/2016/09/14/beste-film-andre-waardenburg-ida-4277823-a1521288>. Geraadpleegd op 23 maart 2017.

Wigura, Karolina

2013 Dlaczego „Ida” tak gniewa. Częściowe podsumowanie dyskusji o filmie Pawła Pawlikowskiego. *Kultura Liberalna*. Beschikbaar via

<http://kulturaliberalna.pl/2013/11/26/wigura-dlaczego-ida-tak-gniewa-czesciowe-podsumowanie-dyskusji-o-filmie-pawla-pawlikowskiego/>. Geraadpleegd op 5 maart 2017.

Wróblewski, Janusz

2012 Pałaca spuścizna. *Polityka*. Beschikbaar via <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1532003,1,recenzja-filmu-poklosie-rez-wladyslaw-pasikowski.read>. Geraadpleegd op 15 april 2017.

2015 Targ nad Żydem. *Polityka*. Beschikbaar via <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1634513,1,klezmer-to-nie-jest-film-antypolski.read>. Geraadpleegd op 27 mei 2017.

Zawadzka, Anna

2013 To łatwo - feminizm i światło! *Lewica*. Beschikbaar via <http://lewica.pl/blog/zawadzka/28791/>. Geraadpleegd op 5 april 2017.

Żaryn, Stanisław

2015 Płuzański: „Ida” to film antypolski, który przynosi więcej szkody niż pożytku. Nie cieszę się z tego Oscara. Nasz wywiad. w *Polityce*. Beschikbaar via <http://wpolityce.pl/polityka/234878-pluzanski-ida-to-film-antypolski-ktory-przynosi-wiecej-szkody-niz-pozytku-nie-ciesze-sie-z-tego-oscara-nasz-wywiad>. Geraadpleegd op 28 maart 2017.

Zubrzycki, Geneviève

2016 The Politics of Jewish Absence in Contemporary Poland. *Journal of Contemporary History* 0/0: 1-28.