

„Kwartalnik Filmowy” nr 132 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4613>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Magdalena Podsiadło-Kwiecień

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-3641-964X>

Gut, Żabińska, Sendlerowa – Sprawiedliwe wśród Narodów Świata jako filmowe ambasadorki pamięci kosmopolitycznej

Keywords:

cosmopolitan memory;
herstory;
biopic

Abstract

Gut, Żabińska, Sendler – Righteous Among the Nations as Cinematic Ambassadors of Cosmopolitan Memory

In the era of globalisation, alongside historical memory assigned to particular nations, a new form emerges, referred to as cosmopolitan memory. It transcends national borders and erases ethnic differences, relating to events that did not necessarily take place in the area where cosmopolitan memory is present. According to Daniel Levy and Natan Sznaider, it is founded upon a transnational event of foundational significance – the Holocaust, which serves as a moral point of reference and the basis for narratives promoting such ideas as pluralism, human rights, and respect for different cultures. The article is devoted to biopics that are examples of this type of narrative, made from an international perspective and telling the stories of Polish heroines honoured with the Righteous Among the Nations medal: Irena Gut-Opdyke, Antonina Żabińska, and Irena Sendler. These works, subordinated to the rules of cosmopolitan memory, complemented areas marginalised in the domestic context, such as herstory perspective, as well as pluralist and pacifist attitudes.

Słowa kluczowe:

pamięć kosmopolityczna;
herstory;
film biograficzny

Abstrakt

W epoce globalizacji obok pamięci historycznej przypo-
rządkowanej poszczególnym narodom pojawia się jej nowa
forma określana jako pamięć kosmopolityczna. Przekracza
ona granice narodowe i znosi różnice etniczne, a dotyczy
zdarzeń, które niekoniecznie miały miejsce na obszarze,
gdzie występuje pamięć kosmopolityczna. Według Daniela
Levy'ego i Natana Sznajdera u jej podstaw leży zdarzenie
fundacyjne o międzynarodowym zasięgu, jakim był Ho-
lokaust. Stanowi on moralny punkt odniesienia i podsta-
wę narracji promujących takie idee, jak pluralizm, prawa
człowieka czy poszanowanie różnych kultur. Niniejszy
tekst jest poświęcony filmom biograficznym będącym
przykładami tego rodzaju narracji, zrealizowanym z per-
spektywy międzynarodowej, a opowiadającym o polskich
bohaterkach uhonorowanych medalem Sprawiedliwych
wśród Narodów Świata – Irenie Gut-Opdyke, Antoninie
Żabińskiej i Irenie Sendlerowej. Dzieła te, podporządko-
wane regułom pamięci kosmopolitycznej, uzupełniły ob-
szary marginalizowane w rodzimym kontekście, takie jak
na przykład perspektywa herstory, postawy pluralistyczne
czy pacyfistyczne.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.09.01; recenzowano: 2025.10.06; przyjęto: 2025.10.29; opubliko-
wano: 2025.12.16

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Choć ze względu na uwarunkowania historyczne waga przeszłości we współczesnych sporach tożsamościowych odgrywa w Polsce ogromną rolę, to jednak wciąż istnieją obszary niezagospodarowane przez rodzime polityki historyczne¹. Dają temu wyraz filmy na temat przeszłości – realizowane przy wsparciu finansowym instytucji państwowych – których twórcy ustanawiają tożsamościowy punkt odniesienia, faworyzując jednych bohaterów oraz ich postawy, a wykluczając innych. Tego rodzaju marginalizacji w rodzimej kinematografii doświadczyły polskie Sprawiedliwe wśród Narodów Świata, czyli Irena Gut, Antonina Żabińska oraz w pewnej mierze Irena Sendlerowa. Jest to zaskakujące, zważywszy na niekwestionowaną wyjątkowość owych bohaterek, nie dziwi jednak, jeśli wziąć pod uwagę dominującą w Polsce wizję przeszłości, która koncentruje się przede wszystkim na męskich dokonaniach². Irena Gut odznaczenie Sprawiedliwej wśród Narodów Świata otrzymała za ukrywanie grupy dziesięciu Żydów w willi majora Wermachtu, Eduarda Rügemera, gdzie pracowała jako pomoc domowa. Po odkryciu tajemnicy przez Rügemera Gut zgodziła się zostać jego kochanką, dzięki czemu ona i jej podopieczni bezpiecznie doczekali końca wojny. Antonina Żabińska przed wojną, jako żona dyrektora warszawskiego zoo, Jana Żabińskiego, zajmowała się przebywającymi tam zwierzętami. Po wybuchu wojny natomiast, w willi znajdującej się na terenie ogrodu oraz w zabudowaniach przeznaczonych dla zwierząt, ukrywała wraz z mężem uciekających z getta Żydów. Najbardziej znana Irena Sendlerowa w czasie wojny jako pracownica socjalna ratowała dzieci przebywające w getcie, znajdując im bezpieczne schronienie po aryjskiej stronie. Losy wspomnianych kobiet okazały się na tyle interesujące dla zagranicznych filmowców, że poświęcono im dzieła biograficzne: zrealizowaną przez twórców kanadyjskich *Przysięgę Ireny* (*Irena's Vow*, reż. Louise Archambault, 2023) oraz nakręcone z inicjatywy amerykańskiej: *Azyl* (*The Zookeeper's Wife*, reż. Niki Caro, 2017) i *Dzieci Ireny Sendlerowej* (*The Courageous Heart of Irena Sendler*, reż. John Kent Harrison, 2009). Jak można przypuszczać, ich celem nie było umocnienie mitologii narodowej, do czego wspomniane biografie mogłyby być przyczynkiem, lecz wpisanie losów kobiet w obszar pamięci zyskujący na znaczeniu w epoce globalizacji – Daniel Levy i Natan Sznaider piszą o nim następująco: *obok pamięci ograniczonych narodowo pojawia się nowa forma pamięci, którą nazywamy „pamięcią kosmopolityczną”*³. Okazuje się, że biografie wspomnianych Polek ze względu na zawarty w nich potencjał oraz sposób myślenia twórców o roli przeszłości łatwiej usytuować w ramach pamięci kosmopolitycznej niż narodowej.

Holokaust i pamięć kosmopolityczna

Wspomniana forma pamięci przekracza granice narodowe i znosi różnice etniczne, a dotyczy zdarzeń, które niekoniecznie miały miejsce na obszarze, gdzie występuje pamięć kosmopolityczna. Według Levy'ego i Sznaidera doświadczeniem formacyjnym XX w., stanowiącym fundament nowego typu pamięci, są wspólne wspomnienia o Holokauście⁴, które w epoce globalizacji uległy zmianie, przechodząc od *narodowych do transnarodowych kultur pamięci*⁵. Istotny wpływ na uczynienie z pamięci o Holokauście zjawiska o globalnym wymiarze miało masowe przemieszczanie się ludności spowodowane sytuacją polityczną zarówno



Aryl, reż. Niki Caro (2017)



Azy!, reż. Niki Caro (2017)

w czasie wojny, jak i po jej zakończeniu. Jak wskazują Barnabas Balint i Charlie Knight, okres Holokaustu był czasem przymusowej migracji, obejmującej zarówno ucieczkę do bezpiecznych krajów, jak i deportacje do innych okupowanych państw, obozów koncentracyjnych czy gett. Ci, którzy przetrwali Holokaust, osiedlili się w różnych częściach świata, przyczyniając się tym samym do stworzenia zbiorów archiwalnych, mediów i dyskursów historycznych na całym globie⁶. Przynajmniej w dwóch przypadkach w odniesieniu do wspomnianych filmów biograficznych emigracja była bezpośrednim impulsem do umiędzynarodowienia losów bohaterów. Irena Gut ze względu na powojenne prześladowania wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych, gdzie założyła rodzinę i zamieszkała na stałe. Z kolei Diane Ackerman, autorka książki o Antoninie i Janie Żabińskich, będącej podstawą filmu *Azyl*, powoływała się na *osobistą więź*⁷ z opisywaną historią wynikającą z polskiego pochodzenia jej przodków i relacji, jakie słyszała od matki o krewnych oraz znajomych bezpośrednio dotkniętych Zagładą.

Według Levy'ego i Sznajdera *tak znacząca pozycja Holokaustu w dyskursie publicznym wynika z potrzeby moralnego punktu odniesienia w epoce niepewności i braku nadrzędnych narracji ideologicznych. Holokaust stał się moralną pewnością, która przekracza granice narodowe i łączy Europę oraz inne części świata*⁸. Innymi słowy, zdarzenie to stało się podstawą swego rodzaju ponadnarodowego konsensusu moralnego w debatach o polityce, cierpieniu i prześladowaniach⁹. Podobnie funkcjonowało ono w toczących się jeszcze w XX w. dyskusjach nad tożsamością świata Zachodu i jego etycznymi podstawami. Jedną z dróg zaproponowanych wówczas przez Zygmunta Baumana, diagnozującego kondycję cywilizacji pohloloaustowej, był pluralizm jako rozwiązanie alternatywne dla autorytaryzmu państw, organizacji czy narodów. Filozof wskazywał: *Pluralizm jest więc najlepszym środkiem zapobiegawczym przeciwko angażowaniu się podmiotów moralnych w niemoralne działania*¹⁰. Jacques Derrida i Jürgen Habermas pisali natomiast na początku XXI w., że odpowiedzią na naznaczenie Europy *doświadczeniami XX-wiecznych reżimów totalitarnych i holocaustem* powinno być sięganie po *nowe ponadnarodowe formy współpracy*¹¹. Budowanie wspólnoty kosmopolitycznej na bazie takich idei jak wielokulturowość, pluralizm, odrzucenie nacjonalizmu i dialog międzykulturowy miałyby zapobiec konfliktom i powtórzeniu tragedii z przeszłości. Na straży tych wartości stałaby pamięć o Holokauście jako swego rodzaju etyczne, ponadnarodowe *esperanto*¹².

W tym kontekście szczególną rolę nadano postaciom Sprawiedliwych wśród Narodów Świata, jawiącym się *jako pozytywny element pamięci zbiorowej*¹³. Elisabeth Wassermann wskazuje, że osoby te są z jednej strony wykorzystywane w dyskursie narodowym, z drugiej jednak mogą stanowić doskonałą reprezentację europejskiego systemu wartości *praw człowieka, pluralizmu i demokracji*¹⁴. Świadectwem tego jest choćby Europejski Dzień Sprawiedliwych, przez który *kładzie się nacisk nie na konkretne wydarzenie, datę czy grupę ofiar lub ratujących, lecz na ogólne wartości i postawy ludzkie, skupiając się na wychowaniu przyszłych pokoleń*¹⁵. Tym samym biografie Sprawiedliwych mogą stać się punktem wyjścia nie tylko narracji o charakterze narodowym, ale także opowieści stworzonych w duchu pluralizmu, tolerancji i wielokulturowości.

Najsławniejszy film biograficzny poświęcony postaci Sprawiedliwego, czyli *Lista Schindlera* (*Schindler's List*, 1993) w reżyserii Stevena Spielberga, został pod-

porządkowany wzorcowi kosmopolitycznemu. Według Levy'ego i Sznajdera jest on jednym z dwóch najbardziej znaczących wydarzeń, które ukształtowały sposób prezentowania Holocaustu jako elementu globalnej pamięci¹⁶. Równocześnie stanowi on prawdopodobnie jeden z największych sukcesów kultury popularnej w rozpowszechnianiu wiedzy o Holokauście, możliwy dzięki rozwojowi zglobalizowanych mediów. Dzieło Spielberga stało się reprezentatywne dla pamięci kosmopolitycznej jednak nie tylko ze względu na swój międzynarodowy zasięg i przystępny sposób opowiadania, ale także z uwagi na swego rodzaju dekontekstualizację, za sprawą której na pierwszy plan wysuwa się w nim uniwersalna walka dobra ze złem¹⁷ oraz bohaterstwo Sprawiedliwego, a nie sam przebieg eksterminacji i jej złożony – również ze względu na uwarunkowania lokalne – charakter. Pamięć kosmopolityczna jest bowiem interakcją między tym, co lokalne, a tym, co globalne, przy jednoczesnej rezygnacji z nadmiernej dbałości o przedstawienie kontekstu historycznego na rzecz odniesienia do uniwersalnych idei istotnych z perspektywy współczesności. Mimo że Levy i Sznajder dostrzegają wspomnianą interakcję, to bardziej interesuje ich idea globalnej pamięci odsyłającej do wydarzenia formacyjnego, jakim była Zagłada, niż napięcia między różnymi tożsamościami i kulturami powstające w wyniku przekroczeń transnarodowych¹⁸.

Ambasadorki pamięci kosmopolitycznej

Nie tylko temat Holocaustu oraz precedens w postaci *Listy Schindlera* mogły wpłynąć na decyzję o zrealizowaniu filmów biograficznych poświęconych polskim Sprawiedliwym i wpisaniu ich w ramy pamięci kosmopolitycznej. Niebagatelną rolę odegrały tu także umiędzynarodowione losy i status samych bohaterów, które wpisywały się w zjawisko *podróżowania pamięci zintensyfikowane w epoce zglobalizowanej komunikacji*¹⁹. Irena Gut-Opdyke ze względu na udział w polskiej partyzantce była kilkakrotnie więziona i prześladowana, co zmusiło ją do emigracji najpierw do Niemiec, a następnie Stanów Zjednoczonych, gdzie wyszła za mąż. Tam, *jak większość uciekinierów, Irene nie chciała powracać do przeszłości. Kiedy jednak dotarły do niej wiadomości, że w pewnych kręgach w Stanach Zjednoczonych uważa się Holocaust za rozdmuchaną historię i propagandowy mit służący popieraniu Izraela, przerwała milczenie i zaczęła opowiadać swoje losy*²⁰. W 1999 r. Jennifer Armstrong spisała wspomnienia Gut pod tytułem *In My Hand: Memories of a Holocaust Rescuer*, a w 2008 r. Dan Gordon – przyszły scenarzysta *Przysięgi Ireny* – poświęcił jej sztukę o tym samym co film tytule (była ona wystawiana z powodzeniem na scenach nowojorskich).

Żabińscy po wojnie pozostali w Polsce, ale jako zarządzający warszawskim zoo mieli rozliczne kontakty międzynarodowe, co czyniło ich postaciami znanymi poza granicami kraju. Wątek ten znajdziemy w samym *Azylu*, gdy w czasie pokoju bohaterowie uczestniczą w spotkaniu, na którym jest obecny dyrektor berlińskiego zoo. Wówczas tworzą jeszcze międzynarodową wspólnotę miłośników zwierząt, których łączy pasja związana z opieką nad mieszkańcami europejskich ogrodów zoologicznych. Do rozpoznawalności Żabińskiej przyczyniła się również wspomniana już książka amerykańskiej pisarki Diane Ackerman,

The Zookeeper's Wife, napisana w 2007 r. Ackermann, ze względu na swoje zainteresowania i wcześniejsze publikacje, sytuowała się blisko przyrodoznawstwa i ta ścieżka zaprowadziła ją do Żabińskiej, której aktywność na polu ochrony zwierząt zdecydowanie wyprzedzała tamte czasy. Postawa bohaterki korespondująca z aktualnymi poglądami na temat środowiska przyrodniczego stanowiła dodatkowy argument, by podjąć się opisanie jej losów.

Irena Sendlerowa natomiast paradoksalnie została „odkryta” dopiero przez Amerykanów zainteresowanych nie tyle Polską, ile tematyką żydowską. Jak komentują Levy i Sznajder, *nieżydowscy Amerykanie zaczęli masowo utożsamiać się z ofiarami Holokaustu i obecnie uważają się za głównych strażników pamięci, co wyjaśnia, dlaczego w niemal każdym dużym mieście w USA znajduje się muzeum lub pomnik Holokaustu*²¹. Być może na fali tego zainteresowania amerykańskie licealistki w 1999 r. napisały o Sendlerowej sztukę teatralną *Holokaust. Życie w słoiku*²² i zaczęły poszukiwać za oceanem bohaterki swojego artystycznego przedsięwzięcia²³. Jak pisze Anna Bikont: *Szkolne przedstawienie rozstawiło Irenę Sendlerową, (...) ale katapultą do sławy był (...) Steven Spielberg. Na tle „Listy Schindlera” bohaterka sztuki uczennic z Uniontown robiła wrażenie: nieznaną Polka uratowała dwa i pół tysiąca Żydów, dwa razy więcej niż bohater oscarowego filmu!*²⁴ Choć rozpoznawalność Sprawiedliwych poza rodzimym kontekstem przyczyniła się do zrealizowania wspomnianych dzieł filmowych skierowanych do międzynarodowej publiczności, to jednak dodatkowe czynniki zdecydowały o umieszczeniu ich historii w perspektywie kosmopolitycznej.

Melodramatyzacja historii

Wybór kobiecych bohaterek pozwolił na skonstruowanie narracji, których głównym celem było nie tyle danie świadectwa, ile utwierdzenie widzów w przekonaniu o wadze podstawowych wartości, takich jak tolerancja czy niezbywalne prawa przynależne każdemu człowiekowi. Linda Williams w znanym tekście przywracającym „godność” gatunkowi melodramatu, *Melodrama Revised*, przywołuje *Listę Schindlera* jako przykład filmu, który jest doskonałym reprezentantem masowej kultury amerykańskiej, z jednej strony odnoszącym się do realiów, z drugiej – opartym na konwencjonalnym wzorcu melodramatycznym²⁵. Dzieło Spielberga według autorki łączy w sobie dwie jakości: melodramatyczny patos, kojarzony z kinem kobiecym, oraz aktywne działanie sprawczego bohatera, charakterystyczne dla tak zwanych gatunków męskich. W końcowej podniosłej i emocjonalnej scenie Oskar Schindler odśladania swoją słabość i bezbronność, co potęguje współczucie widowni i czyni go *symbolem moralnej dobroci*²⁶. Według Williams sięganie po model melodramatyczny w kinie holokaustowym pozwala – przez cierpienie i patos – przywrócić wiarę w moralną klarowność oraz odzyskać utraconą niewinność. Zamiast *zniszczenia i rozpacz* widz otrzymuje *opowieść o ratunku bezbronných ofiar*²⁷. Historia o ocaleniu, a nie katastrofie, dostosowuje tematykę Holokaustu do potrzeb publiczności za oceanem, jednocześnie ukazując zmianę, jaka dokonana się w ostatnich dekadach, polegającą na przesunięciu akcentów z dychotomii ofiara-sprawca na inną parę: ocalony-wybawca. Jak wskazuje Alan Mintz, narracja ta *odzwierciedla również głęboką podatność amerykańskiej publiczności na ideę i przesłanie ratowania oraz zasadę, że Holokaust jako temat może*

znaleźć się w centrum tamtejszej społecznej świadomości pod warunkiem, że niesie ze sobą przesłanie afirmacji²⁸. Nie jest to tendencja odpowiadająca polskiej perspektywie narodowej bliższej modelowi martyrologicznemu.

Heroiczne i zwycięskie bohaterki okazały się zatem dogodnym medium dla osiągnięcia wspomnianego efektu melodramatyzacji historii, którego celem jest ustanowienie – w obliczu etycznej katastrofy – hierarchii wartości oraz ich współczesne ugruntowanie. Trzy wspomniane filmy nie tylko wprowadzają dodatkowe akcenty melodramatyczne (często nieobecne w życiorysach bohaterek), lecz także czynią z modelu melodramatycznego główną oś opowiadania. W przypadku Sendlerowej jest to opowieść o rozdzieleniu z ukochanym Stefanem i matką, a w odniesieniu do Żabińskiej (tu już zgodnie z rzeczywistością) – rozłąka z mężem zaginionym w powstaniu warszawskim. Podkreślana przez Lindę Williams właściwa melodramatowi emocjonalność, niezbędna dla przywrócenia czytelnym wzorców moralnych, zostaje we wspomnianych filmach spotęgowana za sprawą szczególnej odmiany tego gatunku, czyli melodramatu macierzyńskiego. Obecność dziecka pozwala bowiem na *katalizowanie emocji*²⁹, a ponadto, ze względu na *nieuwikłanie w skomplikowany gąszcz ludzkich zależności i niechęci, stanowi rodzaj sprawdzianu dla polskich bohaterów, ostatecznej weryfikacji ich moralnej kondycji*³⁰. Ujmując to inaczej, jako uosobienie niewinności postać dziecka sytuuje się poza sporami ideowo-politycznymi związanymi z konkretną sytuacją historyczną, a zarazem odsyła do uniwersalnych wartości.

Macierzyństwo zostało w szczególny sposób zaakcentowane w każdym z przywołanych filmów biograficznych. Sendlerowa ratuje żydowskie dzieci z getta, co na polskich ekranach podkreślono przez zmianę tytułu z *Odwagznego serca Ireny Sendlerowej* (w oryginale) na *Dzieci Ireny Sendlerowej*; pozwoliło to położyć akcent na aspekt macierzyński, a nie heroiczny, jej doświadczeń³¹. Kończąca, autentyczna przemowa Sendlerowej, wykorzystana w epilogu filmu, dotyczy właśnie macierzyństwa i jest hołdem złożonym żydowskim oraz polskim matkom. Losy Gut są skoncentrowane wokół nadrzędnego zdarzenia, jakim jest brutalne zamordowanie noworodka i odpowiedź etyczna na tę tragedię (sprzeciw wobec aborcji i ocalenie życia za wszelką cenę). Żabińska natomiast walczy o ocalenie swojego syna, stara się ukryć żydowskie dzieci i zadbać o przeżycie nowo narodzonego słoniątka. Oprócz wyeksponowanego wątku macierzyńskiego, który potęguje emocjonalność wyrazu, wszystkie bohaterki jawią się jako wcielenie niewinności: eteryczna Jessica Chastain w roli Żabińskiej, dziewczęca Sophie Nélisse wcielająca się w Gut oraz drobna Anna Paquin jako Sendlerowa zostają zestawione z obezwładniającą przewagą siły militarnej wroga. Ich kruchą bezbronność – charakterystyczną dla melodramatu – podkreśla ponadto osaczenie seksualne ze strony męskich protagonistów: Hecka w przypadku Żabińskiej i Rügemera w odniesieniu do Gut. Zarazem jednak – mimo nadania cech tradycyjnie przypisywanych kobietom, wzmacniających emocjonalność filmów – bohaterki nie przestają być postaciami aktywnymi i niezależnymi, odpowiadającymi współczesnej perspektywie postrzegania ról płciowych.

Do kategorii melodramatu w kontekście Holokaustu odnosi się także Przemysław Czapliński, podobnie jak Williams przywołując filmową biografię Oskara Schindlera. Według autora *estetyka melodramatyczna* jest obecnym w *Liście*



Dzieci Ireny Sendlerowej, reż. John Kent Harrison (2009)



Dzieci Ireny Sendlerowej, reż. John Kent Harrison (2009)

Schindlera trybem opowiadania, który łagodzi konflikty. Czapliński przeciwstawia ten tryb modelowi tragicznemu, służącemu nie przekraczaniu granic, ale rozliczeniu winnych. Estetyka melodramatyczna *sytyuuje się (...) opozycyjnie wobec modelu tragicznego, który podkreśla konieczność pamiętania i pomsty i w którym granice religijne, etniczne czy narodowe mają charakter absolutny. Natomiast model melodramatyczny opowiada się za rezygnacją z pomsty, a granice etniczne uznaje za przekraczalne*³². W tym wypadku istotniejszy od podziałów narodowych jest wspólny system wartości, który reprezentują bohaterki i osoby je wspierające. Major Rügemer, choć wykorzysta bezbronność Gut i uczyni ją swoją kochanką, jednocześnie zostanie jej sprzymierzeńcem. Po wojnie, gdy spotka się z ostracyzmem ze strony rodziny, żydowscy ocalańcy będą sprawować nad nim opiekę, mianując go „dziadkiem” swojego dziecka. Wspomniane „łagodzenie konfliktów” właściwe trybowi melodramatycznemu można także odnieść do drażliwego tematu, jakim był antysemityzm Polaków, stanowiącego przedmiot wewnątrznarodowej dyskusji. Twórcy omawianych filmów biograficznych nie zajmują stanowiska w tej sprawie i unikają spornych kwestii, chcąc stworzyć swego rodzaju inkluzywną wspólnotę pamięci³³. Postawy antysemitki zostały w ich dziełach przedstawione jedynie po to, by spotęgować dramaturgię wydarzeń. Żabińska zwalnia służącą, której do końca nie ufa, Gut jest szantażowana przez bliżej nieokreślonego człowieka, Sandlerowa ratuje chłopca przed podejrzliwością sklepikarki. Zdarzenia te nie zostały jednak wyeksponowane na tyle, by uznać ich powszechność wśród polskiego społeczeństwa.

Zbawczy kicz

Wspomniana melodramatyzacja historii, która utwierdza widza w przekonaniu co do aktualności uniwersalnego systemu wartości, zakłada również możliwość nadania sensu wydarzeniom z przeszłości. Jak pisze Przemysław Czapliński: *postholokaustowa tragedia, jak na przykład w twórczości Becketta, zmierza do rozkładu formy, melodramat jej broni, (...) co oznacza, że wybór formy oddala opowiadanie o Zagładzie od śmierci, choć nie sytyuuje jednoznacznie po stronie życia*³⁴. Zagłada z tej perspektywy nie jawi się zatem jako zdarzenie ostateczne, które kwestionuje dotychczasowe systemy wartości i odbiera możliwość ekspresji, lecz pozwala na jej przekroczenie – w wymiarze zarówno etycznym, jak i estetycznym. Tego rodzaju „formalny optymizm” koresponduje z narracjami odkupieńczymi bądź zbawczymi³⁵ o afirmatywnym charakterze, do których zaliczają się wspomniane opowieści o Sprawiedliwych, zakończone, co istotne, happy endem. Na przeciwnym biegunie sytyuuje się niemożność wyrazu, która *zadaje kłam wszelkiej klasycznej dramaturgii zbliżającego się finału, retardacji i ratunku naddciągającego w ostatniej chwili oraz momentom melodramatycznego napięcia i następującej po nim ulgi*³⁶. Tymczasem wspomniane filmy, w których dominuje retoryka przetrwania, podążają za tym klasycznym wzorcem pozwalającym najpierw na przeżycie grozy, a następnie doznanie uczucia ulgi. W *Liście Schindlera* następuje ono po ocaleniu transportu kobiet pomyłkowo skierowanego do Auschwitz, w *Przysiędze Ireny* – po decyzji majora o zachowaniu milczenia w sprawie ukrywających się pod jego dachem Żydów, w *Dzieciach Ireny Sandlerowej* – po odkryciu, że Stefan opuścił

jednak bezpiecznie Umschlagplatz, a Irena została wyprowadzona sprzed plutonu egzekucyjnego, w Azylu – po odkryciu, że egzekucja syna była pozorowana. W każdym z tych przypadków bohaterowie są o włos od podzielenia losów ofiar ludobójstwa, lecz ostatecznie wymykają się śmierci.

Można sądzić, że stosując ten uproszczony schemat apelujący do emocji widzów, twórcy wspomnianych filmów nie mieli ambicji zmierzenia się z traumą Holokaustu przez poszukiwanie nowatorskich form wyrazu. Jakub Majmurek o *Azylu* pisze następująco: *Klisze, na które czekacie, klisze filmu familijnego (szczęśliwe życie rodziny w zoo), potem dochodzą te znane z kina wojennego i holocaustowego*³⁷. Maciej Libich dodaje: obraz jest *amalgamatem filmowych klisz, schematycznych motywów i hollywoodzkich kalek*³⁸. *Przysięgę Ireny* Marta Rogacewicz określa jako *podręcznikową ekranizację*³⁹, w odniesieniu do *Dzieci Ireny Sendlerowej* czytamy natomiast, że *zbyt dużo podobnych dzieł widzieliśmy wcześniej*⁴⁰. Obrazy te, konwencjonalne i czytelne zarówno dla międzynarodowej, jak i rodzimej widowni, ocierają się o kicz holokaustowy, będący *reakcją obronną współczesnej kultury na niepojęte, odległe i niebывale trudne w zrozumieniu cierpienia ofiar genocydu*⁴¹. Estetyka ta służy odsunięciu od widza widma śmierci i według Riny Dudai prowadzi do *utruty związku z pierwotnym doświadczeniem*⁴². Wspomniane produkcje podporządkowane koncepcji umacniania określonego systemu wartości w uproszczony sposób przedstawiają złożoność losów kobiet oraz konteksty tworzące ówczesną rzeczywistość. Dlatego również same biografie zostały zredukowane do afirmatywnej opowieści pomocowej, pomijającej skomplikowane życiorysy bohaterek: udział Gut w partyzantce i represje ze strony radzieckiego aparatu państwa, powojenny akces Sendlerowej do nowego ustroju czy zmagania Żabińskich z władzą PRL-owską. Grażyna Gajewska określa tę strategię „zbawczym kiczem”, pisząc, że są to *takie reprezentacje, które transformują traumatyczne doświadczenia w fikcyjne melodramaty lub też nadają historycznym katastrofom wymiar kataktyczny, a co ważniejsze, przebole nie zastępują przyjemnością ciągłego wpatrywania się w niezabliźnioną ranę*⁴³. Ponadto w obrazach tych same zmagania protagonistek odgrywają większą rolę niż złożone uwarunkowania historyczne, co odpowiada indywidualistycznie nastawionej kulturze amerykańskiej⁴⁴.

Podobnie jak biografie bohaterek zubożeniu ulegał także świat przedstawiony. O ile w przypadku *Dzieci Ireny Sendlerowej* stylizowane na dokument sekwencje z getta pozwoliły precyzyjniej określić miejsce akcji, o tyle trudniej byłoby to dostrzec w *Przysiędze Ireny*, gdzie zdarzenia mają miejsce głównie w rezydencji majora, bądź w *Azylu*, rozgrywającym się w ogrodzie zoologicznym. Daleko posunięta wizualna umowność tych przestrzeni sytuje przywołane historie w bliżej nieokreślonym miejscu w czasie II wojny światowej. Służy temu również użycie języka angielskiego oraz obsadzenie w głównych rolach anglojęzycznych aktorek. Jessica Chastain, jako Żabińska, posługuje się językiem angielskim ze słowiańskim akcentem, co ma uwiarygodnić jej postać, ale jedynie w oczach publiczności anglojęzycznej⁴⁵. Wspomniane uproszczenia, które pomijają lokalną specyfikę i osłabiają narodowy charakter filmów, służą wspomnianej przez Daniela Levy'ego i Natana Sznajdera dekontekstualizacji, cechującej pamięć kosmopolityczną. Według autorów *nowe ramy narracyjne i zapośredniczenie dyskursu o Zagładzie przez instytucje polityczne i kulturalne przekształciły Holokaust w wydarzenie*

*pozbawione kontekstu*⁴⁶, oferujące wspólne przeżycie emocjonalne i ponadnarodowe zjednoczenie wokół tej *globalnej ikony*⁴⁷ oraz uniwersalnego systemu wartości.

Bohaterstwo bez kul⁴⁸

Adresowanie przekazu do szerokiej publiczności oraz akcentowanie jego aktualności korespondują z wyborem kobiecych bohaterek. Reprezentowane przez nie postawy z jednej strony łączą się ze współczesnymi ujęciami przeszłości z perspektywy *herstory*, podkreślającej udział kobiet w historii, z drugiej zaś są nośnikami cech, które odpowiadają ujęciu kosmopolitycznemu. Ukazany w filmach rodzaj bohaterstwa idzie pod prąd zmilitaryzowanej wizji historii zdominowanej zwykle przez męskich protagonistów. Zmagania kobiet są osadzone w codzienności mniej atrakcyjnej dla narracji tożsamościowych, opartych na zbrojnym typie patriotyzmu, jednak bliższej doświadczeniu przeciętnego widza niezależnie od jego identyfikacji narodowej. Co więcej, tego rodzaju aktywność pozwala na uniknięcie nadmiernego eksponowania symboliki narodowej związanej z mundurem i wojskową ikonografią na rzecz uniwersalnych postaw reprezentujących sprzeciw wobec zła. Bohaterki nie prowadzą walki zbrojnej, lecz próbują ocalić osoby odmienne etnicznie i religijnie, stając się w ten sposób symbolem kosmopolityzmu i pluralizmu kulturowego. W swoich wyborach nie kierują się przynależnością do wybranej grupy narodowej, co zostaje wyeksponowane choćby w *Dzieciach Ireny Sendlerowej*, gdzie w jednej ze scen dochodzi do weryfikacji pracownic socjalnych i wyboru tych, które chcą pomagać wszystkim potrzebującym bez względu na ich identyfikację etniczną.

Warto wspomnieć, że w polskim kontekście zarówno perspektywa *herstory*, jak i ujęcie kosmopolityczne nie są narracjami dominującymi. Niewiele znajdziemy heroicznych bohaterek w polskiej kinematografii, a i w przypadku biografii filmowej poświęconej Żabińskiej obserwujemy symptomatyczną korektę. Wspomniana książka Diane Ackerman oraz film Niki Caro noszą w oryginale tytuł *The Zookeeper's Wife*, co ma zaakcentować kobiecie spojrzenie na wydarzenia z przeszłości. Tymczasem w Polsce zarówno książka, jak i film zostały zatytułowane *Azyl*, co skrętnie maskuje, kim jest protagonistka wspomnianych dzieł. Wskazanemu kosmopolityzmowi bliżej natomiast nie tylko do reprezentowanej przez bohaterki otwartości na inne grupy etniczne, ale także do postaw pacyfistycznych, o których Tadeusz Mędzelowski pisze, że są ideą *zaszczepiającą patriotyzm, ale zarazem szacunek dla wolności innych narodów i jednostek*⁴⁹; to zaś koresponduje z ponadnarodowym porozumieniem i promowaniem wspólnotowych, inkluzywnych koncepcji. Maria Szyszkowska, odnosząc się do rodzimego kontekstu, utrzymuje jednak, że *trudno jest w Polsce szerzyć pacyfizm, ponieważ przez wiele wieków wojna była pojmowana jako zajęcie godne szlachcica. Nie wszyscy są dostatecznie mocno przekonani, że wojna jest postacią patologii*⁵⁰. Tymczasem bohaterstwo prezentowane w filmach daleko odbiega od militarnej wizji oporu, sytuując się blisko wspomnianych postaw pacyfistycznych, co w istocie znajdowało potwierdzenie choćby w poglądach Ireny Sendlerowej, która głosiła: *Jestem pacyfistką, stuprocentową*⁵¹, reagując sprzeciwem na interwencję wojsk amerykańskich w Iraku. Pamięć o Zagładzie ma bowiem w tym kontekście służyć *zapobieganiu kolejnemu Holocaustowi, stając cywilizacyjny fundament nowej oficjalnej pamięci zachodniego świata*⁵².

Pluralizm

Poszukiwanie wspólnych ponadnarodowych punktów odniesienia sprawiło, że część intelektualistów uznała korzenie chrześcijańskie⁵³ za uniwersalną ideę stanowiącą podstawę tożsamościową europejskiego i zachodniego świata. Jej powszechność miałaby integrować rozmaite narody połączone wspólną tradycją i systemem wartości. Dla innych badaczy dziedzictwo chrześcijańskie promuje raczej homogeniczność kulturową i wspiera koncepcję państwa narodowego. Andrzej Walicki, odnosząc się do tezy głoszącej, że korzenie Europy tkwią w chrześcijaństwie i powinno ono stać się podstawą przyszłych projektów tożsamościowych, pisze: *Nie każdy bezsporny fakt nadaje się do jednoczenia ludzi, do integrowania złożonych, wielozłożonych jednostek politycznych*⁵⁴. Istotnie, we wspomnianych filmach integracyjna rola chrześcijaństwa zostaje podana w wątpliwość i kłóci się z pluralistycznym stanowiskiem reprezentowanym przez bohaterki.

Biografie Gut, Sendlerowej i Żabińskiej wpisują się albo w model laicki, albo daleki od chrześcijańskiej ortodoksji. Wierząca Gut w obliczu wyboru, przed jakim postawił ją spowiednik (ratować żydowskich podopiecznych czy duszę⁵⁵), wybiera ocalenie Żydów. We wspomnieniach Żabińskiej kwestie religijne w ogóle nie są obecne, natomiast jej mąż pomoc Żydom wiąże z ateizmem: *Miałem moralne zobowiązania wobec Żydów – tłumaczył Jan w jednym z wywiadów. – Mój ojciec był zagorzałym ateistą i z tego względu zapisał mnie w 1905 r. do gimnazjum Kreczmara – jedynej podówczas szkoły warszawskiej, w której nie obowiązywała nauka religii – pomimo sprzeciwu matki, żarliwej katoliczki. Osiemdziesiąt procent uczniów stanowili Żydzi i tam właśnie zadzierzgnąłem przyjaźnię z ludźmi, którzy mieli się później wyróżnić na polu nauki i sztuki*⁵⁶. Z podobnej formacji światopoglądowej wywodziła się także Sendlerowa. Została wprawdzie ochrzczona w wieku siedmiu lat, lecz nigdy nie była religijna i identyfikowała się jako ateistka. Za jej postępowaniem w czasie wojny stały więc raczej poglądy lewicowe oraz wrażliwość społeczna, które wzięły początek jeszcze w okresie przedwojennym, gdy w ramach pomocy społecznej zajmowała się ona matkami z nieślubnymi dziećmi.

Filmowe wersje biografii w przypadku Gut i Żabińskiej podążają raczej ścieżką zlaicyzowaną, odzwierciedlając integracyjne założenia stojące za reprezentacjami podporządkowanymi pamięci kosmopolitycznej, by osiągnąć *moralny konsensus ponad granicami etnicznymi i religijnymi*⁵⁷. W *Przysiędze Ireny* twórczyni nie przywołuje wspomnianej dramatycznej spowiedzi. Bohaterka jest wierząca, ale w kluczowej dla filmu scenie niezgody na aborcję argumentuje: *To nie jest tylko kwestia religii (...), nie pomogę Hitlerowi zabić kolejnego żydowskiego dziecka*. W proteście Gut więcej jest niezgody na politykę eksterminacyjną wobec wybranej grupy etnicznej i poszanowania dla wszelkich grup narodowych niż przestrzegania zasad wiary. Żabińska tę niezgodę rozszerza na zwierzęta, które próbuje ratować wbrew warunkom, w jakich trudno o ocalenie ludzi, co również niełatwo pogodzić z silnie antropocentrycznym stanowiskiem chrześcijaństwa. Symbolika religijna pojawia się w obu filmach przy okazji wspólnego celebrowania świąt: żydowskich i chrześcijańskich.

Pod tym względem od dwóch pierwszych filmów odbiega wariacja (odległa od rzeczywistych losów bohaterki) na temat biografii Ireny Sendlerowej,

którą rządzi wspomniana zależność między wzmożoną religijnością a „unarodowieniem” dyskursu. Reżyser – twórca biopicu o Janie Pawle II⁵⁸ – oparł film na książce Anny Mieszkowskiej, która miała niemal hagiograficzny charakter. Zarówno ateizm, jak i socjalistyczny rodowód Sendlerowej zostały w filmie zakamuflowane na rzecz wyeksponowania roli Kościoła. Sendlerowa ściśle współpracuje z księdzem Godlewskim, który patronuje przedsięwzięciu wywożenia dzieci z getta. Skoro za działalnością Sendlerowej stoi Kościół katolicki oraz gotowi do pomocy Polacy (*Wielu Polaków chciałoby pomóc, tylko nie wiedzą, jak; wielu jest gotowych ryzykować życie, by ratować wasze dzieci*), to największą przeszkodę stanowią sami Żydzi, którzy z powodów religijnych nie chcą ocalić swoich dzieci. Wprowadzenie silnego komponentu religijnego sprawia, że w filmie zostaje podkreślony antagonizm między dwiema wspólnotami wyznaniowymi – gorszą (żydowska) i lepszą (polską). W tych scenach pluralistyczne stanowisko bohaterki kwestionuje się na rzecz dominacji jednego światopoglądu, stojącego po stronie życia, czyli chrześcijaństwa.

Pole minowe historii⁵⁹, czyli... Sprawiedliwi w polskiej kinematografii

Kinematografia polska nie sięgnęła po wspomniane biografie kobiece, mimo że – jak wskazuje cytowana już Elisabeth Wassermann – obok zawartego w nich potencjału kosmopolitycznego poddają się one także interpretacji w duchu narodowym. Może to zaskakiwać, zważywszy że polskie kino historyczne otrzymuje ze strony państwa szczególne wsparcie zarówno finansowe, jak i instytucjonalne. Jak wskazuje Katarzyna Mąka-Malatyńska: *W systemie finansowania filmów przez PISF szczególne miejsce od roku 2010 zajmują projekty o tematyce historycznej, które każdego roku są wyodrębniane w ramach programów operacyjnych Instytutu, a ich twórcy mogą liczyć na finansowanie znacząco wyższe niż producenci propozycji autorskich lub filmów o wysokim potencjale frekwencyjnym*⁶⁰. W dekadzie opisywanej przez Mąkę-Malatyńską powstała ponadto Polska Fundacja Narodowa, której zadaniem było *upowszechnianie martyrologii i bohaterskich czynów Narodu Polskiego, tradycji narodowej, pielegnowanie polskości, obrona wizerunku Polski, walka ze zniesławianiem, kształtowanie i promowanie postaw patriotycznych*⁶¹. W ramach jej budżetu planowano produkować filmy przeznaczone na rynek międzynarodowy, promujące Polskę i polską historię. Podobne cele stawiali sobie przedstawiciele tak zwanej nowej polityki historycznej – konserwatywnego nurtu polemicznego wobec „patriotyzmu krytycznego”, a sprzyjającego *ukształtowaniu się pewnego modelu patriotyzmu, który będzie miał charakter afirmatywny: eksponował będzie te elementy polskiego doświadczenia historycznego, które są jednocześnie pozytywne, unikalne i wnoszą wkład w dziedzictwo kulturowe Europy*⁶². Reprezentanci nowej polityki historycznej podkreślali stojące przed nią zadania kształtowania wizerunku Polski poza granicami kraju, ponieważ *prorowadzenie spójnej polityki historycznej jest warunkiem skuteczności działań symbolicznych na arenie międzynarodowej w sytuacji, gdy taką spójną politykę dyktowaną własnymi interesami prowadzą sąsiedzi*⁶³. Z racji przejęcia sterów państwa przez partie narodowo-prawicowe w latach 2005-2007 oraz 2015-2024,

w drugiej i trzeciej dekadzie XXI w. tak zdefiniowana polityka historyczna stała się oficjalnym programem rządowym głoszonym na stronach ministerialnych.

Jednak wbrew zapewnieniom ministrów potencjał zawarty w biografiach trzech wspomnianych bohaterek nie został zauważony w Polsce. Mimo traktowania Sprawiedliwych (a w szczególności Sendlerowej) jako alibi narodowego ich życiorysów nie wykorzystano w filmowych politykach pamięci. W zamian powstały filmy skromne, skoncentrowane na martyrologii, skierowane do wąskiej, narodowej publiczności: *Sprawiedliwy* (2015) w reżyserii Michała Szczerbica oraz *Ciotka Hitlera* (2021) Michała Rogalskiego. Sprawiają one wrażenie produkcji zrealizowanych w geście samoobrony jako narracje usprawiedliwiające⁶⁴, przygotowane w odpowiedzi na publikację, dzieła bądź zdarzenia problematyzujące winę Polaków wobec Żydów. Dlatego *Sprawiedliwy* wydaje się swoistym rewersem *Miejsca urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego (żydowska bohaterka z filmu Szczerbica wędruje od drzwi do drzwi i spotyka kolejnych gotowych do pomocy Polaków), a *Ciotka Hitlera* – odwrotnością *Z daleka widok jest piękny* (2011) Anki i Wilhelma Sasnali (opowieść Rogalskiego to historia wodniaków, którzy ratują żydowską rodzinę przed utonięciem i udzielają jej pomocy). Kobiety występują w nich w tradycyjnych rolach towarzyszek męskich protagonistów – jako kochanki lub prawowierne żony. Filmy te są opowieściami fikcyjnymi, sugerującymi powszechność postaw pomocowych wśród polskiego społeczeństwa. Jak można przypuszczać, ich twórcom chodziło o wskazanie, że przez Instytut Jad Waszem zostali uhonorowani nieliczni – i na tym polega ich unikatowość – ale otaczały ich rzesze anonimowych pomocników nieoczekujących żadnej (nawet symbolicznej) gratyfikacji.

Tymczasem historie Gut, Żabińskiej i Sendlerowej nie tylko podkreślają ich wyjątkowość i sprawczość, ale także są odległe od dyskursu ofiarczego, często rezerwowanego dla kobiet w narracjach historycznych. Warto wspomnieć, że w fikcyjnej opowieści pomocowej, jaką jest *Joanna* (2010) Feliksa Falka, bohaterka za ukrywanie żydowskiego dziecka płaci życiem. O ile Irena Gut zawiera pakt seksualny z przedstawicielem narodu okupanta, ocalając siebie i swoich żydowskich podopiecznych, o tyle Joanna, która postępuje podobnie, ratuje wprawdzie dziecko, ale sama wybiera śmierć samobójczą. Opowieścią o Gut rządzi logika przetrwania, a w historii Joanny na plan pierwszy wysuwa się męczeństwo – bohaterka w ostatniej scenie rozplywa się w górskiej mgłę, jakby przyjeta wprost do nieba. W tym kontekście potwierdzają się różnice w sposobie opowiadania o Zagładzie z perspektywy globalnej i narodowej. Wspomnianemu wcześniej przejściu od pary ofiara-sprawca do dychotomii ocalony-wybawca, cechującej kulturę amerykańską, odpowiada w polskiej kinematografii tendencja do *trwania przy tym, co tragiczne*⁶⁵. Innymi słowy, pocieszenie, jakiego szuka wspólnota narodowa w zrealizowanych w kinie polskim opowieściach o Sprawiedliwych, dotyczy rozgrzeszenia za czyny z przeszłości⁶⁶, podczas gdy obrazy nakręcone w duchu kosmopolityzmu tworzą alibi dla aktualnego postępowania nierespektującego praw człowieka⁶⁷.

„Pole minowe historii” jest określeniem, jakiego użył Tadeusz Sobolewski w odniesieniu do *Róży* (2011) Wojciecha Smarzowskiego, mając na myśli ryzykowny temat dotyczący relacji Polaków z Mazurami. Nawet jeśli film był



Przysięga Ireny, reż. Louise Archambault (2023)



Przysięga Ireny, reż. Louise Archambault (2023)

przychylny wspólnocie polskiej reprezentowanej przez głównego bohatera, czyli polskiego AK-owca, to poruszał problem, który mógł uruchamiać narracje choćby odnoszące się do polskiej ksenofobii. Podobnie rzecz ma się z filmami przywołującymi relacje polsko-żydowskie, nawet jeśli podejmują one niekontrowersyjną tematykę Sprawiedliwych, ponieważ – jak pisze Anna Bikont – *walka o ratowanie Żydów była w dużej mierze wojną polsko-polską. Dlatego tak trudno o niej opowiedzieć i dlatego ratujący nie spieszyli się z tą opowieścią*⁶⁸. Z tego właśnie względu w przypadku filmu *W ciemności* (2011) Agnieszki Holland, podążającej za wykorzystanym w *Liście Schindlera* wzorcem opowieści o nawróconym grzeszniku, przypadkowa śmierć Sochy pod kołami ciężarówki jest przez niektórych traktowana jak „kara boska” wymierzona temu, który ośmielił się ratować Żydów i złamać zasady panujące we wspólnocie narodowej. *Ci, którzy zdecydowali się ukrywać Żydów, ukrywali ich w pierwszej kolejności przed sąsiadami. Odwaga „Sprawiedliwych” polegała także na sprzeciwie wobec norm obowiązujących we własnej – polskiej, katolickiej – społeczności*⁶⁹ – pisze Elżbieta Janicka. Można zatem sądzić, że nawet narracje pomocowe przypominają o polskim antysemityzmie, skoro heroizm bohaterów jest wprost proporcjonalny do zagrożenia, które płynęło nie tylko ze strony okupanta, ale także społeczeństwa polskiego, a bohaterstwo posiada swój rewers w postaci denuncjatorów i szmalcowników.

Nowe przestrzenie pamięci

Levy i Sznajder, pisząc o nowych przestrzeniach pamięci⁷⁰, mieli na myśli transfer wydarzeń, które nie należą do przeszłości danej wspólnoty, ale stały się elementem jej pamięci kulturowej. Zjawisku temu towarzyszy jednak proces dodatkowy, który za sprawą międzynarodowych realizacji prowadzi do otwarcia przestrzeni pamięci marginalizowanych w rodzimej kinematografii. Badacze podkreślają, że przepływ pamięci nie odbywa się wyłącznie w jednym kierunku, lecz ma charakter dwukierunkowy, właściwy wszelkim procesom globalnym. Wskazują przy tym na *współkształtowanie się partykularnych i uniwersalnych koncepcji, które określają sposoby, na jakie można pamiętać o Holokauście*. Kosmopolityzacja pamięci nie oznacza więc końca perspektyw narodowych, lecz ich przekształcenie w bardziej złożone byty⁷¹. Tym samym mimo wspomnianych uproszczeń i powierzchowności obraz Holokaustu na ziemiach polskich ujęty z perspektywy globalnej wprowadza w lokalny kontekst komponent herstorii oraz prezentuje powiązane z nią pola znaczeniowe: pluralizm, postawy pacyfistyczne, zdemilitaryzowany heroizm czy zaakcentowanie wartości życia (także istot nieludzkich), niekoniecznie skorelowane ze światopoglądem religijnym. Jak pisał Andrew Higson, tego rodzaju spojrzenie pozwala czasem zwalczyć *homogenizujące mity kina narodowego*⁷² i poszerzyć jego granice niekoniecznie w duchu demitologizacji czy krytycyzmu. Elisabeth Wasserman dodaje zaś: *Powiązanie uniwersalnych wartości, praw człowieka oraz współczesnych konfliktów (...) stanowi sposób na uniknięcie narracji narodo-centrycznej i jednostronnej*⁷³. Mówiąc inaczej, obraz Holokaustu wykreowany za sprawą splątania tego, co lokalne i globalne, nie tylko kształtuje społeczność, która zasymilowała zdarzenia, jakie nie należą do jej przeszłości, ale także wpływa na pamięć wspólnoty, która dotąd czuła się uprzywilejowanym depozytariuszem

historii wojennej. Co więcej, mimo że twórcy omawianych dzieł niewystarczająco uwzględnili lokalną specyfikę, redukując historię Zagłady na ziemiach polskich do schematycznych i pozbawionych szerszego kontekstu opowieści o oporze jednostek bohaterskich, to paradoksalnie zrealizowali filmy, które odpowiadają założeniom narodowej polityki historycznej postulującej utrwalanie pozytywnego wizerunku Polaków poza granicami kraju. Jak przy okazji premiery *Azylu* pisał Radosław Nawrot: *Fascynujące jest to, że taka historia leżała przez lata w zasięgu naszej ręki i naszej wiedzy, a jednak nikt po nią nie sięgał. (...) Z jednej strony to afront, że naprawdę pasjonujące opowieści wciąż muszą przegrywać z martyrologią wojenną i frontowym patosem, z drugiej strony może i dobrze, że właśnie te tematy przebijają się na Zachodzie i świadczą o Polsce*⁷⁴. Reprezentacje te nie tyle bowiem umacniają określoną wizję tożsamości narodowej, którą czasem niełatwo zakomunikować poza rodzimym kontekstem, ile odsyłają do kosmopolitycznej wspólnoty pamięci opartej na elementarnych wartościach humanistycznych.

¹ Zob. M. Machnikowski, *Polityka historyczna i jej granice*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2012, z. 2, s. 225-237.

² Maciej Białous zwraca uwagę, że kino historyczne poprzez swoją tematykę oraz rozkład płci wśród graczy w polu produkcji filmowej niejako podwójnie marginalizuje kobietę jako bohaterkę filmową, a tym samym podmiot historii (tenże, *Společná konstrukcia filmův historických. Paměť zbiorová i politika paměti v kinematografii polské lat 1920-2010*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 405).

³ D. Levy, N. Sznajder, *Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory*, „European Journal of Social Theory” 2002, t. 5, nr 1, s. 88-89.

⁴ Zob. tamże, s. 89.

⁵ Tamże.

⁶ B. Balint, C. Knight, *Transnational Holocaust Studies in History and Memory*, „Holocaust Studies: A Journal of Culture and History” 2024, Special Issue: *Transnational Holocaust Studies in History and Memory*, s. 5.

⁷ D. Ackerman, *Opowieść o Żydach ukrywanych w warszawskim zoo*, tłum. O. Zienkiewicz, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 7.

⁸ D. Levy, N. Sznajder, dz. cyt., s. 93.

⁹ B. Balint, C. Knight, dz. cyt.

¹⁰ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 342.

¹¹ J. Derrida, J. Habermas, *Po wojnie: odrodzenie Europy*, tłum. A. Kopacki, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 5, s. 156.

¹² Odniesienia do Holocaustu zaczęto używać powszechnie, protestując przeciwko wszelkim aktom ludobójstwa. Było tak choćby

w przypadku wojny na Bałkanach, ale dzieje się także dziś wobec konfliktu palestyńsko-izraelskiego. Zob. O. Bartov, *As a Former IDF Soldier and Historian of Genocide, I Was Deeply Disturbed by My Recent Visit to Israel*, „The Guardian”, 14.08.2024, <https://www.theguardian.com/world/article/2024/aug/13/israel-gaza-historian-omer-bartov> (dostęp: 31.08.2025).

¹³ E. Wassermann, *The Polish Discourse about the Righteous Among the Nations: Between Commemoration, Education and Justification?*, „Politeja” 2018, nr 52, s. 128.

¹⁴ Tamże, s. 126.

¹⁵ Tamże, s. 132.

¹⁶ Według autorów drugim była inauguracja w roku 1993 (tym samym, w którym odbyła się premiera filmu) Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie (D. Levy, N. Sznajder, dz. cyt., s. 98).

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Na aspekt ten kładą nacisk Chiara De Cesari i Ann Rigney, autorki i redaktorki tomu zbiorowego *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales* (De Gruyter, Berlin 2014). Wychodzą one od koncepcji pamięci kosmopolitycznej oraz transnarodowych kultur pamięci Levy'ego i Sznajdera, a następnie koncentrują się na wzajemnych relacjach i napięciach, jakie są efektem przekroczeń transnarodowych.

¹⁹ Tamże, s. 12.

²⁰ I. Gut-Opdyke, *Ratowałam od Zagłady. Wspomnienia*, tłum. M. Makuch, Wydawnictwo Poradnia K, Warszawa 2021, s. 286.

²¹ D. Levy, N. Sznajder, dz. cyt., s. 98.

²² A. Bikont, *Sendlerowa. W ukryciu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017, s. 366.

- ²³ W roku 2010 Jack Mayer napisał o tym zdarzeniu książkę zatytułowaną *Life in a Jar: The Irena Sendler Project* (Long Trail Press, Middlebury 2011).
- ²⁴ A. Bikont, dz. cyt., s. 366.
- ²⁵ L. Williams, *Melodrama Revised*, w: *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, red. N. Browne, University of California Press, Berkeley 1998, s. 53.
- ²⁶ Tamże, s. 54.
- ²⁷ Tamże, s. 61.
- ²⁸ A. Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, University of Washington Press, Seattle 2001, s. 153.
- ²⁹ K. Mała-Malatyńska, *Film fabularny (po 1989 roku)*, w: *Reprezentacja Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019). Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, IBL, Warszawa 2021, s. 260.
- ³⁰ Tamże, s. 261.
- ³¹ Biografia autorstwa Anny Mieszkowskiej z 2004 r. nosi tytuł *Matka dzieci Holocaustu. Historia Ireny Sendlerowej* (Wydawnictwo Muza).
- ³² P. Czapliński, *Rozbieżne emancypacje. Przewodnik po prozie 1976-2020*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024, s. 406.
- ³³ Wspólnotowość ta nie zawsze była wynikiem koprodukcji i udziału polskiego kapitału we wspomnianych filmach. *Azyl* został zrealizowany bez współpracy z polskimi twórcami bądź instytucjami.
- ³⁴ P. Czapliński, dz. cyt., s. 406-407.
- ³⁵ J. Leociak, M. Tomczok, *Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17, s. 23.
- ³⁶ M. Bratu Hansen, „Lista Schindlera” to nie „Shoah”: drugie przykazanie, modernizm popularny i pamięć publiczna, w: *Teoria – Literatura – Życie*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, IBL, Warszawa 2024, s. 86.
- ³⁷ J. Majmurek, *Klisze, na które czekacie*, „Filmweb.pl” 2017, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Azyl-19895> (dostęp: 31.08.2025).
- ³⁸ M. Libich, *Holokaust zniekształcony („Azyl”), „ArtPapier”* 2017, nr 319, <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6052> (dostęp: 31.08.2025).
- ³⁹ M. Rogacewicz, „Miłość, nigdy nienawiść”. Recenzja filmu „Przysięga Ireny” o bohaterskiej Polce, *Irenie Gut*, „Twój Styl”, 19.04.2024, <https://twojstyl.pl/artykul/przysiega-ireny-kim-byla-irena-gut-ekranizacja-jej-biografii-wlasnie-trafia-do-kin,aid,7385> (dostęp: 31.08.2025).
- ⁴⁰ D. Carlson, *The Courageous Heart of Irena Sendler – TV Review*, „The Hollywood Reporter”, 18.04.2009, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/courageous-heart-irena-sendler-tv-93058> (dostęp: 31.08.2025).
- ⁴¹ J. Leociak, M. Tomczok, dz. cyt., s. 20.
- ⁴² R. Dudai, *Pain and Pleasure in Poetic Representations of the Holocaust*, w: *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age*, red. A. Goldberg, H. Hazan, Berghahn Books, New York 2015, s. 249.
- ⁴³ G. Gajewska, *Postpamięć jako marzenie senne – Achtung Zelig! Druga wojna Krzysztofa Gawronkiewicza i Krystiana Rosenberga*, „Images” 2011, t. IX, nr 17-18, s. 74.
- ⁴⁴ A. Mintz, dz. cyt., s. 150-151.
- ⁴⁵ Zob. J. Szpyra-Kozłowska, A. Bryła-Cruz, *Phonetics and Hollywood: Accuracy and Credibility of Imitated Polish Accents in „Sophie’s Choice” and „The Zookeeper’s Wife”*, „Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2019, nr 136, s. 267, 283.
- ⁴⁶ D. Levy, N. Sznajder, dz. cyt., s. 97.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ R. Nawrot, „Azyl” czyli do pogawędek o zwierzętach doszła historia o ludziach (RANA VULGARIS), „Wyborcza.pl”, 19.03.2017, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,21518000,azyl-czyli-do-pogawedek-o-zwierzetach-doszla-historia-o-ludziach.html> (dostęp: 31.08.2025).
- ⁴⁹ T. Mędzelowski, *Pacyfizm w Polsce po drugiej wojnie światowej*, Wyższa Szkoła Biznesu – National Louis University w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2016, s. 189.
- ⁵⁰ M. Szyszkowska, *Zarys europejskiej filozofii prawa oraz prace źródłowe w przekładzie Czesława Tarnogórskiego*, Temida 2, Białystok 2004, s. 41.
- ⁵¹ A. Bikont, dz. cyt., s. 413.
- ⁵² D. Levy, N. Sznajder, dz. cyt., s. 100.
- ⁵³ Por. J. Siewierski, *Tożsamość europejska jako problem historii i współczesności*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace” 2013, nr 2, s. 9-30.
- ⁵⁴ A. Walicki, *Sztuka ustrzeżliwości*, „Krytyka Polityczna” 2004, nr 5, s. 98.
- ⁵⁵ I. Gut-Opdyke, dz. cyt., s. 233.
- ⁵⁶ M. Grzywacz, „Azyl” – film o Żabińskich, którzy podczas II wojny światowej ukrywali Żydów w warszawskim zoo. Jaka była prawdziwa historia odważnego małżeństwa?, „Wyborcza.pl”, 20.03.2017, <https://wyborcza.pl/alehi-historia/7,121681,21504189,azyl-film-o-zabinskih-ktorzy-podczas-ii-wojny-swiatowej.html> (dostęp: 31.08.2025).

- ⁵⁷ A. Mintz, dz. cyt., s. 155.
- ⁵⁸ John Kent Harrison w 2005 r. nakręcił film biograficzny *Jan Paweł II (Pope John Paul II)* z Jonem Voightem w roli głównej.
- ⁵⁹ T. Sobolewski, *Wybitny film „Róża”. Pole minowe historii*, „Wyborcza.pl”, 2.02.2012, <https://wyborcza.pl/7,75410,11073235,wybitny-film-roza-pole-minowe-historii.html> (dostęp: 31.08.2025).
- ⁶⁰ K. Mąka-Malatyńska, dz. cyt., s. 179-180.
- ⁶¹ A. Leszczyński, *Wicepremier Gliński o Polskiej Fundacji Narodowej: Działa dobrze, a będzie działać jeszcze lepiej*, „Oko.Press”, 15.05.2018, <https://oko.press/wicepremier-glinski-o-polskiej-fundacji-narodowej-dziala-dobrze-a-bedzie-dzialac-jeszcze-lepiej> (dostęp: 19.10.2025).
- ⁶² M. Machnikowski, dz. cyt., s. 227-228.
- ⁶³ Tamże, s. 227.
- ⁶⁴ E. Wassermann, dz. cyt., s. 129-130.
- ⁶⁵ A. Mintz, dz. cyt., s. 153.
- ⁶⁶ Por. M. Tomczok, *Czyja jest dzisiaj Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, IBL, Warszawa 2017, s. 207-267.
- ⁶⁷ A. Goldberg, *Ethics, Identity, and Antifundamental Holocaust Memory in the Global Age (a Cultural-Political Introduction)*, w: *Marking Evil...* dz. cyt., s. 15.
- ⁶⁸ A. Bikont, dz. cyt., s. 376.
- ⁶⁹ E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka*, „Studia Litteraria et Historica” 2012, nr 1, s. 16.
- ⁷⁰ D. Levy, N. Sznajder, dz. cyt., s. 89.
- ⁷¹ Ciż, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Temple University Press, Philadelphia 2005, s. 12.
- ⁷² A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62-63, s. 17.
- ⁷³ E. Wassermann, dz. cyt., s. 141.
- ⁷⁴ R. Nawrot, dz. cyt.

Magdalena Podsiadło-Kwiecień

Absolwentka polonistyki i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim; adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji* (2013) i współredaktorka tomów *Kino polskie jako kino transnarodowe* (2017) oraz *Przygoda kina* (2019). Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze i Historii” oraz tomach zbiorowych.

Graduate of Polish studies and film studies at the Jagiellonian University; she works as Assistant Professor at the Department of Polish Film History of the Institute of Audiovisual Arts, Jagiellonian University. She authored the book *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji* [Autobiographism in Cinema as a Trace of Individual Existence] (2013) and co-edited the volumes *Kino polskie jako kino transnarodowe* [Polish Cinema as a Transnational Cinema] (2017) and *Przygoda kina* [Cinema as Adventure] (2019). She published in the journals *Kwartalnik Filmowy* and *Kultura i Historia*, and in collective volumes.

magdalena.podsiadlo-kwiecien@uj.edu.pl

Bibliografia

- Ackerman, D.** (2009). *Opowieść o Żydach ukrywanych w warszawskim zoo* (tłum. O. Zienkiewicz). Warszawa: Świat Książki. (Publikacja oryginału: 2007).
- Balint, B., Knight, C.** (2024). Transnational Holocaust Studies in History and Memory. *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History*, Special Issue: Transnational Holocaust Studies in History and Memory, ss. 1–12. <https://doi.org/10.1080/17504902.2024.2397161>
- Bauman, Z.** (2009). *Nowoczesność i Żagłada* (tłum. T. Kunz). Kraków: Wydawnictwo Literackie. (Publikacja oryginału: 1989).
- Białous, M.** (2017). *Spoleczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej lat 1920–2010*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Bikont, A.** (2017). *Sendlerowa. W ukryciu*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Carlson, D.** (2009, 18 kwietnia). The Courageous Heart of Irena Sendler – TV Review. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/courageous-heart-irena-sendler-tv-93058>
- Cesari De, C., Rigney, A.** (2014). *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Berlin: De Gruyter.
- Czapliński, P.** (2024). *Rozbieżne emancypacje. Przewodnik po prozie 1976–2020*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Derrida, J., Habermas, J.** (2005). *Po wojnie: odrodzenie Europy* (tłum. A. Kopacki). *Krytyka Polityczna*, (5), ss. 152–157.
- Dudai, R.** (2015). Pain and Pleasure in Poetic Representations of the Holocaust. W: A. Goldberg, H. Hazan (red.), *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age* (ss. 233–265). New York: Berghahn Books.
- Gajewska, G.** (2011). Postpamięć jako marzenie senne – Achtung Zelig! Druga wojna Krzysztofa Gawronkiewicza i Krystiana Rosenberga. *Images*, 9 (17–18), ss. 69–82.
- Goldberg, A.** (2015). Ethics, Identity, and Antifundamental Fundamentalism Holocaust Memory in the Global Age (a Cultural–Political Introduction). W: A. Goldberg, H. Hazan (red.), *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age* (ss. 3–29). New York: Berghahn Books.
- Grzywacz, M.** (2017, 20 marca). „Azyl” – film o Żabińskich, którzy podczas II wojny światowej ukrywali Żydów w warszawskim zoo. Jaka była prawdziwa historia odważnego małżeństwa?. *Wyborcza.pl*. <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,21504189,azyl-film-o-zabinskih-ktorzy-podczas-ii-wojny-swiatowej.html>
- Gut-Opdyke, I.** (2021). *Ratowałam od Żagłady. Wspomnienia* (tłum. M. Makuch). Warszawa: Wydawnictwo Poradnia K. (Publikacja oryginału: 1999).
- Hansen, B. M.** (2024). „Lista Schindlera” to nie „Shoah”: drugie przykazanie, modernizm popularny i pamięć publiczna. W: A. Legeżyńska, R. Nycz (red.), *Tęoria – Literatura – Życie* (ss. 173–201). Warszawa: IBL.
- Higson, A.** (2008). Ograniczona wyobraźnia kina narodowego. *Kwartalnik Filmowy*, (62–63), ss. 6–18.
- Janicka, E., Żukowski, T.** (2012). Przemoc filosemicka. *Studia Litteraria et Historica*, (1), ss. 1–39. <https://doi.org/10.11649/slh.2012.001>
- Leociak, J., Tomczok, M.** (2021). Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie. *Żagłada Żydów. Studia i Materiały*, (17), ss. 17–43. <https://doi.org/10.32927/zsim.870>

- Leszczyński, A.** (2018, 15 maja). Wicepremier Gliński o Polskiej Fundacji Narodowej: Działa dobrze, a będzie działać jeszcze lepiej. *Oko.press*. <https://oko.press/wice-premier-glinski-o-polskiej-fundacji-narodowej-dziala-dobrze-a-bedzie-dzialac-jeszcze-lepiej>
- Levy, D., Sznajder, N.** (2002). Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. *European Journal of Social Theory*, 5 (1), ss. 87-106.
- Levy, D., Sznajder, N.** (2005). *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Libich, M.** (2017). Holokaust zniekształcony („Azyl”). *ArtPapier*, (319). <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6052>
- Machnikowski, M.** (2012). Polityka historyczna i jej granice. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*, (2), ss. 225-237.
- Majmurek, J.** (2017). Klisze, na które czekacie. *Filmweb.pl*. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Azyl-19895>
- Mała-Malatyńska, K.** (2021). Film fabularny (po 1989 roku). W: S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak (red.), *Reprezentacja Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019). Problematyka zagłady w filmie i teatrze* (ss. 275-332). Warszawa: IBL.
- Mędzelowski, T.** (2016). *Pacyfizm w Polsce po drugiej wojnie światowej*. Nowy Sącz: Wyższa Szkoła Biznesu – National Louis University w Nowym Sączu.
- Mintz, A.** (2001). *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: University of Washington Press.
- Nawrot, R.** (2017, 19 marca). „Azyl” czyli do pogawędek o zwierzętach doszła historia o ludziach (RANA VULGARIS). *Wyborcza.pl*. <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,21518000,azyl-czyli-do-pogawedek-o-zwierzetach-doszla-historia-o-ludziach.html>
- Rogacewicz, M.** (2024, 19 kwietnia). „Miłość, nigdy nienawiść”. Recenzja filmu „Przysięga Ireny” o bohaterskiej Polce, Irenie Gut. *Twój Styl*. <https://twojstyl.pl/artykul/przysiega-ireny-kim-byla-irena-gut-ekranizacja-jej-biografii-wlasnie-trafia-do-kin,aid,7385>
- Szyszkowska, M.** (2004). *Żarys europejskiej filozofii prawa oraz prace źródłowe w przekładzie Czesława Tarnogórskiego*. Białystok: Temida 2.
- Walicki, A.** (2004). Sztuka wstrzemięźliwości. *Krytyka Polityczna*, (5), ss. 94-100.
- Wassermann, E.** (2018). The Polish Discourse about the Righteous Among the Nations: Between Commemoration, Education and Justification?. *Politeja*, (52), ss. 125-144. <https://doi.org/10.12797/Politeja.15.2018.52.06>
- Williams, L.** (1998). *Melodrama Revised*. W: N. Browne (red.), *Refiguring American Film Genres: Theory and History* (ss. 42-88). Berkeley: University of California Press.



Dzieci Ireny Sendlerowej, reż. John Kent Harrison (2009)