

Leidschrift

HISTORISCH TIJDSCHRIFT

Artikel/Article: De nieuwe kaskrakers: de historische film in het hedendaagse Polen

Auteur/Author: Idesbald Goddeeris en Katrin Van Cant

Verschenen in/Appeared in: *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film* 24-3 (2009) 95-110

© 2009 Stichting Leidschrift, Leiden, The Netherlands

ISSN 0923-9146

Niets uit deze uitgave mag worden gereproduceerd en/of vermenigvuldigd zonder schriftelijke toestemming van de redactie.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission of the editorial board.

Leidschrift is een zelfstandig wetenschappelijk historisch tijdschrift, verbonden aan het Instituut voor geschiedenis van de Universiteit Leiden. *Leidschrift* verschijnt drie maal per jaar in de vorm van een themanummer en biedt hiermee al ruim twintig jaar een podium voor levendige historiografische discussie.

Artikelen ouder dan 2 jaar zijn te downloaden van www.leidschrift.nl. Losse nummers kunnen per e-mail besteld worden. Het is ook mogelijk een jaarabonnement op *Leidschrift* te nemen. Zie www.leidschrift.nl voor meer informatie.

Leidschrift is an independent academic journal dealing with current historical debates and is linked to the Institute for History of Leiden University. *Leidschrift* appears tri-annually and each edition deals with a specific theme.

Articles older than two years can be downloaded from www.leidschrift.nl. Copies can be order by e-mail. It is also possible to order an yearly subscription. For more information visit www.leidschrift.nl.

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in *Historical Abstracts*.

Secretariaat/ Secretariat:

Doelensteeg 16
2311 VL Leiden
The Netherlands
071-5277205
redactie@leidschrift.nl
www.leidschrift.nl

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. W.P. Blockmans
Prof. dr. H.W. van den Doel
Prof. dr. L. de Ligt
Prof. dr. L.A.C.J. Lucassen
Prof. dr. M.E.H.N. Mout
Prof. dr. H. te Velde

De nieuwe kaskrakers: de historische film in het hedendaagse Polen

Idesbald Goddeeris en Katrin Van Cant

Krzysztof Kieślowski en Roman Polański zijn in het Westen zonder twijfel de bekendste moderne Poolse cineasten. Kieślowski, die in 1996 op 54-jarige leeftijd overleed, is één van Europa's artistieke filmmakers die ook het brede publiek heeft bereikt met onder meer *Dekalog* (1988), *La Double Vie de Véronique* (1990) en de trilogie *Trois Couleurs* (*Bleu* (1993), *Blanc* (1994) en *Rouge* (1994)) en vaak wordt vergeleken met Oscarwinnaars als Lars von Trier en Pedro Almodóvar. Polański verliet zijn communistische vaderland in 1963. Hij had al enkele films gemaakt die de aandacht hadden getrokken, maar brak vooral door met *Rosemary's Baby* (1968). Polański bleef universele films maken, zonder naar zijn vaderland te verwijzen, zoals *Chinatown* (1974), *Tess* (1979) en *Bitter Moon* (1992). In 2002 keerde hij echter naar zijn wortels terug en regisseerde hij *The Pianist*, over de Warschause oorlogsjaren van de Poolse jood Wladyslaw Szpilman.

In Polen zelf zijn Kieślowski en Polański uiteraard evenmin onbekend, maar hun meesterwerken worden overschaduwed door andere films. Kieślowski komt niet voor in de lijst van de vijftig films van na 1989 die het grootste aantal toeschouwers lokten en Polański's *The Pianist* staat slechts op de 46^e plaats. Uiteraard worden zij overtroffen door internationale superproducties, zoals *The Lion King* (1994), *The Lord of the Rings* (2001-2003) en *Jurassic Park* (1993). Dat *The Passion of the Christ* van Mel Gibson (2004) op de vijfde plaats staat, is voor het katholieke Polen misschien niet zo verwonderlijk. Dat *Titanic* (1997), de meest bekeken film in de Verenigde Staten, slechts op een vierde plaats staat met ongeveer drieënhalf miljoen kijkers, kan al meer de wenkbrauwen doen fronsen. Dat de drie meest populaire films van het postcommunistische Polen historische films zijn van eigen bodem, is echter bijzonder frappant. *Quo Vadis* van Jerzy Kawalerowicz (2001) steekt er met iets meer dan vier miljoen kijkers nog niet zo bovenuit, maar *Pan Tadeusz* [Heer Tadeusz] van Andrzej Wajda en *Ogniem i Mieczem* [Met vuur en zwaard] van Jerzy Hoffman – beide uit 1999 – doen dat wel. *Pan Tadeusz* werd door meer dan zes miljoen

toeschouwers bekeken, *Ogniem i Mieczem* door meer dan zeven miljoen, dus dubbel zoveel als *Titanic*.¹

De historische film leeft in Polen. De top tien van meest bekeken films bevat ook nog een andere en recentere Poolse film over het verleden: *Katyń* (2007), opnieuw van Andrzej Wajda. Deze film neemt het in het Westen weinig bekende bloedbad tot thema waarbij tijdens de Tweede Wereldoorlog op grote schaal Poolse krijgsgevangenen en burgers werden vermoord door de sovjets. De prent verbrak nieuwe records. In de loop van het eerste weekend van de vertoning in Polen hadden bijna 270.000 mensen de film al gezien, na één week waren er dat al meer dan een half miljoen, en binnen twee weken was de drempel van een miljoen cinemabezoekers overschreden.²

Katyń werd een nationaal evenement, waar de hele samenleving bij betrokken was. De binnenlandse pers was al maanden voor de eigenlijke première aan het schrijven over de ontstaansgeschiedenis en de opnames. De première, op 17 september (op de dag af de verjaardag van de sovjetinval in Polen in 1939; de film kwam op 21 september uit in de cinemazalen), werd bijgewoond door de president en de premier van het land – toen de tweelingbroers Lech en Jaroslaw Kaczyński – en de belangrijkste kopstukken van de katholieke kerk. De film was overigens geproduceerd onder het erepatronage van president Lech Kaczyński en kreeg ook andere politieke steun. De ministers van Cultuur en Landsverdediging moedigden studenten en legerrekruten publiekelijk aan om de film te gaan bekijken. Aan het Graf van de Onbekende Soldaat in Warschau werd een erewacht gehouden waarbij de namen werden voorgelezen van de Poolse officieren die waren omgekomen in Katyń. Al die officiële aandacht had ook te maken met de vervroegde parlementsverkiezingen: de toenmalige nationalistische regeringscoalitie probeerde hem in haar campagne te gebruiken.

Toch is het ook los van die verkiezingen duidelijk dat de historische film in Polen nog steeds belangrijk is. In deze bijdrage bekijken we het

¹ Alle getallen op <http://www.stopklatka.pl/boxoffice>, geraadpleegd op 29 juli 2009; ook in K. Kucharski, *KINO PLUS. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990-2000* [Films en hun distributie in de Poolse cinemazalen 1990-2000] (Toruń 2002) 386-387, 390. Een goede inleiding tot de Poolse cinematografie is M. Halthof, *Polish national cinema* (New York 2002).

² Alle getallen op <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia> en <http://histmag.org>, beide geraadpleegd op 2 augustus 2009.

fenomeen van dichterbij. We bespreken eerst kort de inhoud en de context van de drie films over de Poolse geschiedenis (*Quo Vadis* wordt buiten beschouwing gelaten). Vervolgens gaan we dieper in op de beelden die zij van het Poolse verleden geven. Tenslotte proberen we de historische film in een bredere context te plaatsen, zowel geografisch (de buurlanden) als chronologisch (de toekomst) en enkele verklaringen te geven voor zijn succes.

Drie films

Ogniem i Mieczem, *Pan Tadeusz* en *Katyń* gaan over drie verschillende periodes in de Poolse geschiedenis: het midden van de zeventiende eeuw, het begin van de negentiende eeuw en de Tweede Wereldoorlog en haar onmiddellijke nasleep. Toch hebben zij heel wat gemeen: dezelfde acteurs spelen in verschillende films, die gemaakt werden door regisseurs die eerder al hun sporen hadden verdiend en hun script baseerden op enkele klassiekers uit de Poolse belletterie.



Afb. 1: *Ogniem i Mieczem* (Jerzy Hoffman, 1999)

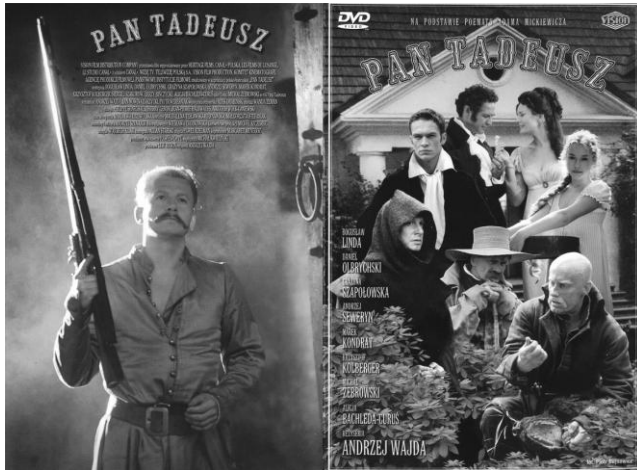
Ogniem i Mieczem is het eerste deel van een trilogie die Henryk Sienkiewicz – de eerste Poolse Nobelprijswinnaar voor literatuur (1905) – in de jaren 1880

schreef over het midden van de zeventiende eeuw. Polen ging toen door een breukperiode in zijn geschiedenis. Het land, dat toen ook bijna het volledige territorium van hedendaagse staten als Letland, Litouwen, Wit-Rusland en Oekraïne omvatte, had rond 1600 nog de tronen van Zweden en Rusland kunnen bezetten, maar werd enkele decennia later gedestabiliseerd door enkele opstanden. *Ogniem i Mieczechem* vertelt over de opstand van de Kozakken onder leiding van Bohdan Chmelnytski vanaf 1648, die leidde tot een oorlog met Rusland en het eerste grote gebiedsverlies – onder meer Kiev en de oostelijke helft van het huidige Oekraïne – aan de Russische tsaar. De twee andere delen van de trilogie gaan over gebeurtenissen die daar kort op volgden: *Potop* [Zondvloed] over de Zweedse bezetting van Polen in 1655 en *Pan Wolodyjowski* [Heer Wolodyjowski] over de oorlog tegen het Ottomaanse Rijk in de jaren 1668-1673.³

Pan Wolodyjowski en *Potop* werden respectievelijk in 1969 en 1974 verfilmd door Jerzy Hoffman. Hij wou ook het eerste luik in beeld brengen, maar kreeg daarvoor geen toestemming van de communistische autoriteiten omdat het over een conflict ging met Russen en Oekraïners – in die tijd broedervolkeren van de Polen. *Ogniem i Mieczechem* werd daarom pas in de jaren 1990 gedraaid. De film brengt het tragische conflict tussen Polen en Kozakken in de zeventiende-eeuwse Poolse Republiek in beeld op de achtergrond van het liefdesverhaal van de Poolse edelman en soldaat Jan Skrzetuski en de schone Helena Kurcewiczówna. Helena wordt na vele avonturen gered uit de handen van Bohun, een Kozakkenaanvoerder, aartsvijand en liefdesrivaal van Skrzetuski.

Ook *Pan Tadeusz* gaat over de liefde tussen een Poolse soldaat, Tadeusz, en een Pools meisje, Zosia. Ze zijn leden van twee verschillende lokale adellijke families die al generaties lang in ruzie met elkaar leven, maar ze verloven zich uiteindelijk toch. Het verhaal speelt zich af in Litouwen in 1811 en 1812, dat sinds de Poolse Delingen op het einde van de achttiende eeuw door Rusland was bezet. Het eindigt met de bevrijding door de naar Moskou oprukkende *Grande armée* van Napoleon (dat ook veel Polen bevatte). Het was een reden voor de vereniging van de twee families in de strijd tegen de Russen, de bruiloft van Tadeusz en Zosia en hun belofte om de boeren van de lijfeigenschap te bevrijden.

³ Meer info over deze en de andere vermelde episodes in de Poolse geschiedenis in: L. Vos en I. Goddeeris, *De strijd van de witte adelaar. Geschiedenis van Polen (966-2004)* (Leuven en Voorburg 2005).



Afb. 2: *Pan Tadeusz* (Andrzej Wajda, 1999)

De film voegt daar nog een dimensie aan toe.⁴ Hij toont ook beelden uit het Parijs van de jaren 1830, waar Poolse ballingen luisteren naar de dichter die het epos voorleest, en wisselt de dialogen – volledig in dichtvorm – af met de stem van de verteller. De film is immers een adaptatie van het gelijknamige epos van de hand van Adam Mickiewicz. Het is één van de belangrijkste werken uit de Poolse letterkunde en Mickiewicz wordt beschouwd als de grootste Poolse dichter. Hij schreef het stuk in 1834 in Parijs, waar hij samen met enkele duizenden landgenoten toevlucht had gezocht na de nederlaag in een nationale opstand van 1830-1831.⁵ Dankzij zijn pen was hij het geweten van al deze ballingen en vulde hij in een tijd van romantiek en *réveil national* de Poolse identiteit in met messianistische en

⁴ L. Di Bartolomeo, “‘Ojczyzna Moja’: Adapting *Pan Tadeusz*’ in: J. Orr en E. Ostrowska ed., *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance* (Londen en New York 2003) 172-189.

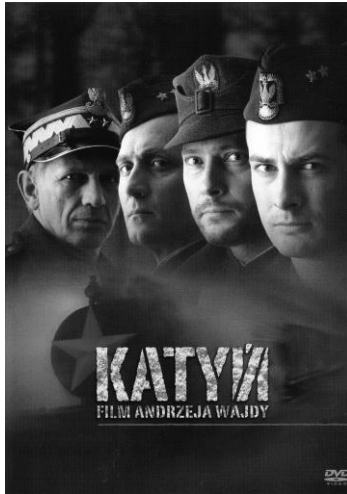
⁵ Vanuit Parijs verspreidden zij zich wel over andere West-Europese landen. Betreffende de Lage Landen: I. Goddeeris, ‘Het vestigingsgedrag van romantische ballingen. Poolse vluchtelingen binnen de Brusselse migrantenprofielen in het midden van de 19de eeuw’, *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis* 37 (2007) 287-306 en I. Goddeeris, ‘Dutch reactions to the Polish national insurrections (1830-70)’, *Acta Poloniae Historica* 96 (2007) 139-169.

heldhaftige elementen die nog tot ver in de twintigste eeuw, bijvoorbeeld met *Solidarność* en *Wojtyła*, doorwerkten. Buiten de Poolse grenzen is Mickiewicz veel minder bekend,⁶ maar in Polen was de verfilming van zijn meesterwerk een evenement.

De film werd geregisseerd door Andrzej Wajda, die acht jaar later ook *Katyń* maakte. De naam *Katyń* verwijst naar één van de drie locaties waar de geheime dienst van de Sovjet-Unie (NKVD) in 1940 naar schatting 22.000 Poolse officieren en intellectuelen – waaronder ook Wajda's vader – executeerde.⁷ Na de invasie van het Rode Leger in het oosten van Polen in september 1939 werden zij als vertegenwoordigers van de Poolse elite en potentiële bron van verzet tegen het communistische systeem gearresteerd, weggevoerd naar gevangenkampen in de USSR en uiteindelijk vermoord. De misdaad kwam nog tijdens de oorlog aan het licht toen nazi's – die de Sovjet-Unie in juni 1941 waren binnengevallen – in april 1943 de massagraven ontdekten. Stalin beweerde dat de Polen nog in leven waren op het moment dat hun gevangenkampen door de Duitsers werden veroverd. Hoewel de Russische kogels en de mate van ontbinding van de lichamen het tegendeel suggereerden, werd hij hierin gevolgd door Churchill en Roosevelt, die van de affaire geen splijtzwam in hun nieuwe bondgenootschap met de Sovjet-Unie wilden maken. Na de oorlog bleef de officiële sovjetversie de enige waarheid in Polen. Pas na de val van het communisme in 1989 erkende de nieuwe Poolse regering vrijwel meteen dat *Katyń* een sovjetmisdaad was en in april 1990 bevestigde ook Gorbatsjov de verantwoordelijkheid van de Sovjet-Unie.

⁶ Het werk werd pas enkele jaren geleden naar het Nederlands vertaald door Tom Eekman: *A. Mickiewicz, 'Heer Tadeusz, of De laatste strooptocht in Litouwen': een adels historie uit 1811-1812 in verzen, in twaalf boeken (1834)*, T. Eekman vert. (Amsterdam 2003). Zie ook T. Eekman, 'Mickiewicz en zijn *Pan Tadeusz*', *Tijdschrift voor Slavische Literatuur* 27 (2000) 15-21.

⁷ Naast *Katyń* (ongeveer twintig kilometer ten westen van Smolensk) werden ook in Mednoje (bij Tver) en Pjaticatki (in de buurt van Charkov) op grote schaal executies uitgevoerd. Op alle drie de locaties bevinden zich massagraven, maar aangezien de eerste ontdekkingen in *Katyń* gebeurden, ging deze naam vervolgens als verzamelbegrip functioneren voor deze oorlogsmisdaden.



Afb. 3: *Katyn* (Andrzej Wajda, 2007)

De film toont de tragedie van Katyn vanuit twee perspectieven: dat van vrouwen die op de terugkeer wachten van hun echtgenoten, zonen en vaders, en dat van de Poolse officieren zelf die blijven hopen op een veilige terugkeer naar Polen. Niet de gebeurtenissen zelf, maar de leugens rond Katyn en de zoektocht naar de waarheid vormen de 'hoofdas' van het plot. De mannen worden geïndividualiseerd in ritmeester Andrzej, eerste luitenant Jerzy en enkele andere officieren. Ze komen allemaal om, behalve Jerzy, die echter zijn trui met zijn naam erop had uitgeleend aan Andrzej en daarom later onterecht als één van de slachtoffers werd geïdentificeerd. Jerzy komt jaren later terecht in de rangen van het (communistische) Poolse volksleger en keert zo terug naar Polen. Zijn verblijf in het 'nieuwe Polen' blijkt echter te moeilijk te zijn voor hem en geplaagd door gewetenswroeging omwille van de communistische leugens pleegt hij zelfmoord. Het tweede perspectief, dat van de vrouwen, wordt geconcretiseerd met het verhaal van de vrouwelijke verwanten van bovengenoemde officieren die na de oorlog proberen te vechten tegen de vervalsingen van de communistische machthebbers. De hele waarheid komen we te weten in de slotscènes van de film. Anna krijgt van een archivaris het dagboek van haar echtgenoot Andrzej en de toeschouwers zien in de slotscène de executie van de officieren in de bossen van Katyn. Uiteraard heeft dit een zeer emotionele inwerking op de kijker, nog eens

versterkt door de muziek van Krzysztof Penderecki die als een soort van gebed klinkt op de achtergrond.

Een nieuw beeld?

Het beeld dat de historische films van Polen ophangen, heeft een zeer geconstrueerd karakter. Het land is idyllisch, zijn samenleving harmonieus, en zijn bewoners geromantiseerd. In *Ogniem i Mieczem* en *Pan Tadeusz* is de hoofdrolspeler een man die zijn vaderland dient en tussen de gevechten met de buitenlandse vijanden verliefd wordt op een mooie landgenote. De liefde is oprecht en wederzijds, maar bedscènes en zelfs intieme kussen ontbreken. Enerzijds staat de liefde tussen man en vrouw niet alleen: die voor het vaderland is minstens even groot en vormt een tegenwicht voor vleselijke intimiteit. Anderzijds worden beide vormen van liefde bemoeilijkt door de historische omstandigheden: de vrouw was uitgehuwelijkt aan of verloofd met een ander personage, de protagonist kan haar aanvankelijk niet veroveren omdat hij zijn vaderland moet dienen, en de uiteindelijke bereikte relatie moet zich ontwikkelen in een onvrij vaderland. Elżbieta Ostrowska, een filmspecialiste aan de universiteit van Łódź, spreekt daarom zelfs over 'sexuality in exile'.⁸ Dat kan ook gesteld worden voor *Katyni*. De vrouwen missen er uiteraard hun echtgenoten, maar hun gevoel is patriottisch en niet seksueel, en zij worden niet meer verliefd. De gevangenen missen hun echtgenotes, maar brengen meer tijd door in gebed of discussie over het vaderland. Zelfs als zij niet erg strikt bewaakt worden, vluchten zij niet. De hoofdpersonages zijn dus de belichaming van nationale deugden en hebben zich losgekoppeld van hun eigen seksualiteit.

In de films over de negentiende en de zeventiende eeuw worden de koppels en hun naasten verder omringd door allerlei types: zwaarlijvige mannen met grote snorren, magere klungels die de film een grappige noot moeten geven, trouwe echtgenotes die wachten tot hun man van het slagveld terugkeert, en duizenden soldaten die in de talrijke militaire scènes met cavalerie en artillerie de vijand bestoken. Opvallend is de grote harmonie die er bestaat rond de *dwór* [het landgoed] en die ook

⁸ E. Ostrowska, 'Dangerous liaisons: Wajda's discourse of sex, love and nation' in: Orr en Ostrowska ed., *The cinema of Andrzej Wajda*, 46-63: 47-49; I. Kalinowska, 'Changing meanings of home and exile: from Ashes and Diamonds to Pan Tadeusz' in: Orr en Ostrowska ed., *The cinema of Andrzej Wajda*, 64-75.

gevisualiseerd wordt in idyllische natuurscènes met bloemrijke tuinen en mistige rivieren. Boeren, geestelijken en landeigenaars leven er in eendracht samen, verenigd door de nationale zaak. Dat beeld strookt niet met de historische realiteit. Polen werd regelmatig geteisterd door boerenopstanden (zelfs nog in de negentiende eeuw, zoals bijvoorbeeld de *rabacja* [boerenopstand] in Galicië in 1846), de Poolse adel is mede verantwoordelijk voor de tragische Poolse geschiedenis in de achttiende en negentiende eeuw, en de nationale opstanden van de negentiende eeuw werden gekenmerkt door verdeeldheid tussen voor- en tegenstanders van de emancipatie van de boeren. Heel wat edellieden wilden terugkeren naar het ancien regime en de lijfeigenschap in stand houden. De sociale vrede die in films als *Pan Tadeusz* wordt afgebeeld is een historische fictie.

Ogniem i Mieczem en *Pan Tadeusz* lijken wel goed oog te hebben voor de etnische diversiteit van het historische Polen. Vóór de Tweede Wereldoorlog woonden er inderdaad grote groepen minderheden in Polen (ongeveer 10% joden, Duitsers en Oekraïners) en vóór 1815, toen de grenzen nog veel oostelijker lagen, was het aandeel van de etnische Polen nog kleiner. De films, die zich afspelen in de oostelijke provincies die later verloren gingen, besteden daar ruime aandacht aan. In *Ogniem i Mieczem* zijn er ook Oekraïense acteurs (bijvoorbeeld in de rol van Bohdan Chmelnitski) en *Pan Tadeusz* eindigt met de beroemde lofzang van Mickiewicz op 'Litouwen, mijn vaderland' (in Poolse ogen was Litouwen een regio binnen Polen). Het Poolse karakter van deze oostelijke regio's wordt echter sterk in de verf gezet – in *Pan Tadeusz* spreken zelfs de boeren Pools (en geen Litouws). De films moeten dus veeleer de grootse Poolse staat van de vroegmoderne tijd in herinnering brengen dan respect tonen voor de etnische diversiteit.

Er komen in de films ook enkele joden voor. Dat zijn echter allemaal Poolse patriotten die samen met de etnische Polen strijden voor de Poolse zaak. De voorlaatste scène van *Pan Tadeusz*, waar het hele dorp de beroemde polonaise danst na de overwinning op de Russen en het huwelijk van Tadeusz en Zosia, wordt ingezet door enkele joodse muzikanten.⁹ Dat dit een verheerlijking is van de realiteit – joden en Polen leefden zeker niet zo geïntegreerd samen – is duidelijk. Het beeld uit *Katyn* is echter nog ongelukkiger. Alle Polen zijn daar katholiek: er komen geen joodse of orthodoxe Polen (nu nog meer dan een half miljoen gelovigen) in voor.

⁹ M. Stevenson, 'Wajda's filmic representation of Polish-Jewish relations' in: Orr en Ostrowska ed., *The cinema of Andrzej Wajda*, 76-92: 90-91.

Dit vredige en vredelievende Polen wordt in alle films echter onder de voet gelopen door de bureu. De beginscènes van *Katyn* beelden dit goed uit: we zien Polen op een brug die naar het oosten vluchten na de aanval van de Duitsers (1 september 1939) maar landgenoten tegenkomen die naar het westen trekken omdat de Sovjet-Unie het land ook was binnengevallen (17 september). Ook de twee andere films spelen zich af op de achtergrond van een invasie: van Kozakken in *Ogniem i Mieczechem* en van de Russische tsaar in *Pan Tadeusz*.

Polen overleeft al die aanvallen, maar komt er gehavend uit. Zelfs in *Pan Tadeusz*, waar de Polen op het einde met de hulp van Napoleon de Russen kunnen teruggedrijven, is de overwinning slechts tijdelijk: de laatste scène toont de droevige, rouwende hoofdpersonen in ballingschap in Parijs, luisterend naar het gedicht van Mickiewicz en de lofzang op het vaderland. Op het eerste gezicht kan het paradoxaal lijken dat zulke tragische episodien worden gekozen voor verfilming. Zij vatten echter heel goed de essentie van de Poolse nationale identiteit samen. De Polen zien zich als een volk van helden met een groots verleden. Zij leefden in wat toen de grootste staat van Europa was. Die werd echter herhaaldelijk verslagen en verdeeld door sterker wordende en expansieve bureu – Rusland en Pruisen, de Sovjet-Unie en Duitsland. De Polen legden zich daar niet bij neer en kwamen, gesteund door hun katholieke geloof, geregeld in opstand, zowel in de lange negentiende eeuw (zoals in de jaren 1794, 1830, 1846, 1848, 1863 en 1920) als in de korte twintigste eeuw (bijvoorbeeld in 1944, 1956, 1968, 1970, 1976 en 1980). De meeste van deze opstanden werden neergeslagen, maar – zoals het Poolse volkslied begint – ‘jeszcze Polska nie zginęła’: nog is Polen niet verloren.

Deze films passen helemaal in dit breed ingebakken zelfbeeld. De tegenstanders worden als slecht afgebeeld: hoewel Wajda ontkent dat zijn film anti-Russisch is, zijn alle sovjetfiguren in *Katyn* bandieten en bruten (de ene Russische officier die voorstelt om te trouwen met de vrouw van een cavalerieofficier om haar van sovjetvervolgning te redden, lijkt een uitzondering op deze regel te vormen). De Polen daarentegen zijn allemaal goed (op enkele collaborateurs na) en patriottisch. De films zijn doorweekt van nationale elementen, van de Madonna van Częstochowa tot historische figuren als Kościuszko. Zij zijn daardoor een illustratie van de meest courante, maar grotendeels imaginaire visies op de Poolse geschiedenis. Sommigen noemen films als *Katyn* zelfs een complot en een onderdeel van

het grote propagandaproject van de Poolse rechterzijde, die zou willen terugkeren naar de ideologieën van het interbellum.¹⁰

De plaats van de historische film

Dat deze historische films records braken, is een verrassing. Tien jaar voordien was de Poolse filmkunst immers volledig in elkaar gezakt. Onder het communisme werd zij volledig door de staat gesubsidieerd en na 1989 was zij plots onderhevig aan de wetten van de vrije markt. Zij kon niet concurreren met Amerikaanse films, en beleefde enkele jaren van grote crisis.¹¹ Tegen het einde van het decennium raakte zij daar echter uit door terug te vallen op enkele oude tradities.

Een eerste traditie was de verfilming van klassiekers uit de nationale literatuur. Vooral in de jaren 1960 en 1970 waren zulke adaptaties in Polen niet ongewoon. De grootste Poolse kaskraker aller tijden (en eerste Poolse langspeelfilm in kleur) was *Krzyżacy* [De kruisridders] van Aleksander Ford uit 1960, naar de gelijknamige roman van Henryk Sienkiewicz (de auteur van de eerder vermelde trilogie en van *Quo Vadis*). De film gaat over een thema dat de communistische overheid nauw aan het hart lag: het conflict tussen het Poolse koninkrijk en de Duitse Orde, en de door Polen gewonnen slag bij Grunwald van 1410 – de referentie aan de Tweede Wereldoorlog en de overwinning van het (Poolse en Sovjet-Russische) communisme op het Duitse nazisme is overduidelijk. Andere films behandelden de sociale onrechtvaardigheid en de emancipatie van de arbeiders in de negentiende eeuw. *Ziemia Obiecana* [Het beloofde land] (Andrzej Wajda, 1975) verfilmt de roman van Władysław Reymont (1899) over drie mannen die een fabriek willen opstarten, maar tegelijk ook over de onmenselijke excessen van de Industriële Revolutie.

Een andere traditie van de Poolse cinematografie onder het communisme was die van de kritische oorlogsfilm. Het communisme in Polen was inderdaad minder strikt dan in de meeste andere landen van het Oostblok, en in verscheidene periodes stonden de autoriteiten films toe die

¹⁰ J. Pietrzak, 'Złota rybka zwana Wajdą' [Het gouden visje genaamd Wajda], *Le Monde diplomatique* 11 (2007), edycja polska [Poolse editie]: <http://monde-diplomatique.pl>, geraadpleegd op 2 augustus 2009.

¹¹ J. Płażewski, *Historia filmu 1895-2005* [De geschiedenis van de film 1895-2005] (Warschau 2007) 672.

kritisch keken naar de oorlog. In de jaren vlak na de dood van Stalin maakte de jonge Andrzej Wajda drie films over de Poolse ervaringen in de Tweede Wereldoorlog, waarbij hij ook de Opstand van Warschau en de machtsovername door de communisten niet schuwde: *Pokolenie* [De generatie], *Kanał* [Het riool], *Popiół i Diament* [As en diamant], uit respectievelijk 1954, 1956 en 1958. Een andere, even belangrijke film van Wajda, dateert uit 1981 en ging over de strijd van *Solidarność*, die toen volop aan de gang was: *Człowiek z żelaza* [Een man van ijzer] (1981).

Veel van deze films waren grote successen, niet alleen in Polen, maar ook in het buitenland. *Potop*, *Ziemia Obiecana* en *Człowiek z żelaza* werden allemaal voor een Oscar genomineerd, en verscheidene films wonnen prijzen in Cannes en op andere filmfestivals.¹² Het was dus niet zo verwonderlijk dat men op het einde van de jaren 1990 teruggreep naar de oude recepten – de bewerking van historische romans en de oorlogsfilm – om uit de crisis te raken. Meer nog: het waren zelfs dezelfde regisseurs die de nieuwe films regisseerden. Hoffman maakte met *Ogniem i Mieczem* gewoon een vervolg op zijn twee eerste delen van Sienkiewicz' trilogie. *Faraon* (1966) was geregisseerd door Jerzy Kawalerowicz, die in 2001 *Quo Vadis* maakte. *Ziemia Obiecana* was het werk van Wajda. Het leek wel oude wijn in nieuwe vaten. Stilistisch verschilden de films inderdaad niet sterk van de historische films van de jaren 1960 en 1970. Het waren opnieuw kostuumfilms die vaak langer dan twee uur duurden en heel veel geld kostten.¹³

Deze terugkeer naar de historische film is niet uniek voor Polen. Het fenomeen kwam ook voor in andere landen die in 1989 en 1991 het communistische juk hadden afgeworpen. De Hongaarse regisseur Gábor Koltay die in 1984 naam maakte met zijn historische rock opera *István, a király* [Koning Stefanus] zorgde na 1989 eveneens voor enkele kaskrakers over de Hongaarse geschiedenis, met bijvoorbeeld *Honfoglalás* [De verovering] (1996) en *Sacra Corona* [Heilige Kroon] (2001). De historische film *A Hídember* [De brugwachter] (2002) van Géza Bereményi werd de

¹² B. Michalak, *Polskie Oscary* [De Poolse Oscars] (Warschau 2002) en J. Falkowska, 'Głosy z zewnątrz. Recepcja filmów Andrzeja Wajdy w krajach anglojęzycznych' [Stemmen van buitenaf. De receptie van de films van Andrzej Wajda in Angelsaksische landen] in: E. Nurczyńska-Fidelska en P. Sitarski ed., *Filmowy świat Andrzeja Wajdy* [De filmwereld van Andrzej Wajda] (Krakau 2003) 359-375.

¹³ D. Iordanova, *Cinema of the other Europe. The industry and artistry of East Central European film* (Londen en New York 2003) 50.

duurste film in de Hongaarse geschiedenis. Ook Bereményi werd beschuldigd van rechtse propaganda aan de vooravond van verkiezingen.¹⁴

Ook in buurland Rusland is men vol van historische films. De grote superproductie aldaar is *1612* (Vladimir Chotinenko, 2007), een film over het einde van de zogenaamde Tijd der Troebelen. Het Russische rijk belandde na de dood van tsaar Boris Godunov in 1605 in een dynastieke crisis, met burgeroorlogen en buitenlandse invasies. De actie van *1612* neemt de Russische opstand tegen de Poolse bezetters van het Kremlin (1612) tot hoofdthema. Deze prent van Vladimir Chotinenko werd gerealiseerd door het productiehuis van Nikita Michalkov, veruit de bekendste en belangrijkste Russische regisseur. Ze kwam uit op 1 november 2007 en moest zo bewust samenvallen met de feestelijkheden van de Dag van de Nationale Eenheid op 4 november waarop in Rusland de verdrijving van Pools-Litouwse troepen uit Moskou in 1612 wordt herdacht. Deze feestdag werd in 2005 door toenmalig president Poetin ingevoerd ter vervanging van de traditionele sovjetfeestdag van 7 november (de verjaardag van de revolutie van 1917) en moest via deze megaproductie bekend raken onder de gewone bevolking.

Chotinenko's film werd een echt kassucces, maar ging vergezeld van scherpe kritiek, in de eerste plaats van Poolse zijde. De film werd gehekeld om zijn anti-Poolse strekking en zijn politieke karakter.¹⁵ Historicus Tomasz Bohun, auteur van het boek *Moskwa 1612* (Warschau 2005) sprak van een uitgesproken anti-Poolse productie en vergeleek het met de anti-Duitse film van Sergej Eisenstein *Aleksander Nevski* (1938).¹⁶ Chotinenko werd verweten uitsluitend Poolse antihelden op te voeren. De belangrijkste daarvan is een wrede Poolse militaire bevelhebber die naar de hand van tsaar Godunovs dochter dingt om zo de Russische troon te veroveren. Hij werd vertolkt door Michal Żebrowski, een van de bekendste Poolse acteurs en hoofdrolspeler in zowel *Ogniem i Mieczem* als *Pan Tadeusz*. Dat net hij

¹⁴ Iordanova, *Cinema of the other Europe*, 52-53.

¹⁵ A. Żebrowska, 'Taśmy Kremla. Smuta krzepi' [De films van het Kremlin. Versterkende troebelen], *Gazeta Wyborcza* [‘De Verkiezingskrant’: opgericht in mei 1989, net voor de eerste ‘vrije’ verkiezingen in Polen. Vandaag is het één van de meest invloedrijke dagbladen in Polen, ook wel simpelweg ‘de Krant’ genoemd] (31 oktober 2006).

¹⁶ Informacyjna Agencja Radiowa [informatieagentschap van de radio (IAR)], 'Żebrowski w kinach w "Roku 1612"' [Żebrowski in de filmzalen in '1612'] (12 september 2008).

aanvaardde om in een Russische film deze ‘slechte Pool’ te spelen, zorgde nog voor bijkomende controverse en Żebrowski werd voor landverrader uitgemaakt.

De emotionele Poolse reacties op *1612* vormden als het ware een antwoord op de receptie van Wajda’s *Katyn* in Rusland. Beide films worden in de Poolse pers herhaaldelijk tegenover elkaar geplaatst omwille van hun respectievelijke anti-Poolse en anti-Russische thematiek. Na het uitkomen van *Katyn* in de Russische cinemazalen verscheen op 18 september 2007 in de *Rossijskaja Gazeta*, de officiële krant van de Russische regering, een kort commentaar van Aleksandr Sabov. Die stelde dat de algemeen aanvaarde versie van de tragedie in *Katyn* gebaseerd was op een twijfelachtige kopie van een document aangaande de executies en dat het bewijs voor de sovjetverantwoordelijkheid voor de feiten bijgevolg onbetrouwbaar was.¹⁷ De volgende dag al publiceerde de Poolse krant *Gazeta Wyborcza* een artikel, waarin de documenten waarin de Sovjet-Unie formeel de NKVD verantwoordelijkheid voor deze gebeurtenissen erkende, werden herdrukt.¹⁸

Toch mag men de receptie van deze nationale films niet alleen reduceren tot nationalistische afkeuren. In Rusland waren er ook positieve commentaren op *Katyn*, onder meer van de schrijver Viktor Jerofeev.¹⁹ In Polen zelf was de reactie op *Katyn* eveneens uiteenlopend. Enerzijds waren er de uitstekende verkoop- en kijkcijfers die eerder al ter sprake kwamen en de positieve recensies in onder meer Poolse naslagwerken over de nationale cinematografie. Zo werd de film in *Historia kina polskiego* [Geschiedenis van de Poolse cinema] geprezen omwille van het neutrale beeld dat wordt geschetst van de daders en op die manier niet aanzet tot haat, maar tot dialoog.²⁰

Anderzijds gingen er in Polen ook zeer kritische stemmen op naar aanleiding van de film *Katyn*. Wiesław Kot, journalist van het populaire weekblad *Wprost*, had het in zijn algemeen negatieve recensie over ‘de

¹⁷ A. Sabov, ‘Zemlja dlja Katyni. Kommentarij’ [Grond voor *Katyn*. Een commentaar], *Rossijskaja Gazeta* [De Russische Krant] 206 (18 september 2007).

¹⁸ M. Wojciechowski, ‘Niebieski ołówek Stalina’ [Het blauwe potlood van Stalin], *Gazeta Wyborcza* (24 september 2007).

¹⁹ V. Jerofeev, ‘Katyn poruszył niepamięć Rosjan’ [Katyn haalt in Rusland verdrongen herinneringen naar boven], *Dziennik* [Het Dagblad] (22-24 maart 2008).

²⁰ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* [De geschiedenis van de Poolse cinema. Makers, films, contexten] (Katowice 2009) 508-509.

patriottische chantage' van Wajda's film.²¹ De politieke patronage, de première, de billboard campagnes, de educatieve programma's en de 'wetenschappelijk-historische' symposia deden hem denken aan een propagandacampagne voor de 'staatsfilm' die *Katyń* in zijn ogen was. Kot stelt bovendien dat iemand die niet naar *Katyń* ging kijken en bijgevolg niet kon deelnemen aan de publieke discussie rond de film zich als het ware buiten de Poolse maatschappij stelde. Ook Jarosław Pietrzak bekritiseert in zijn artikel in *Le Monde diplomatique* het politieke karakter van de film, maar richt zijn kritiek rechtstreeks op regisseur Wajda die hij de 'grootste conformist van de Poolse cinema noemt, de gouden vis die bereid is om de wensen van elke overheid te vervullen om ten allen prijze aan de oppervlakte te blijven zwemmen.'²² Nochtans had Wajda zelf in een brief aan de president openlijk geprotesteerd tegen de politieke exploitatie van zijn film tijdens de verkiezingscampagne.²³

De politisering van de film kreeg misschien veel commentaar, maar de film zelf kreeg weinig negatieve kritiek. De meeste Polen vinden zich helemaal in het nieuwe historische beeld van hun natie, die als een slachtoffer van de moordzuchtige Russen wordt voorgesteld. Ook in de andere films – *Ogniem i Mieczem* en *Pan Tadeusz* – zijn de Russen de agressoren. Wellicht is dit meteen de belangrijkste verklaring voor het grote succes van de films. Voor 1989 waren de Polen van de communistische autoriteiten verplicht om de Russen als een broedervolk voor te stellen, ook al beseften de meesten dat dit historisch niet correct was. Na 1989 werden de leugens rechtgezet.

Het genre van de historische film blijft populair in Polen. Dat bewijzen de twee recente filmproducties *Popieluszko. Wolność jest w nas* [Popieluszko. De vrijheid zit in ons] en *Generał Nil* [Generaal Nil] van 2009. Beide behandelen de lotgevallen van Poolse martelaars uit de recente nationale geschiedenis en houden zo het romantische beeld van het nationale verleden in stand. De eerste film van regisseur Rafał Wierzyński vertelt het leven van Jerzy Popieluszko, de kapelaan van de Solidarność-beweging die in 1984 op brutale wijze vermoord werd door drie agenten van de Poolse geheime dienst. De tweede film, van de hand van Ryszard Bugajski, verhaalt het lot van generaal August Emil Fieldorf (pseudoniem

²¹ W. Kot, 'Krzyk Katynia' [De roep van Katyń], *Wprost* ['Rechtuit'] 38 (2007).

²² J. Pietrzak, 'Złota rybka zwana Wajdą', *Le Monde diplomatique* 11 (2007).

²³ A. Wajda, 'Ucznijmy Katyń po wyborach' [Laten we Katyń na de verkiezingen herdenken], *Gazeta Wyborcza*, 4 oktober 2007.

'Nil'), tweede in commando binnen het Poolse verzetsleger en vooral bekend als het brein achter de belangrijkste sabotageacties in het bezette Warschau van de Tweede Wereldoorlog. Na zijn terugkeer (uit een sovjetkamp in de Oeral) naar het naoorlogse communistische Polen werd Fieldorf tijdens een van de vele politieke processen ter dood veroordeeld en geëxecuteerd in 1953.

Anderzijds mag men hun impact niet overschatten en deze films op hetzelfde niveau plaatsen als de historische kaskrakers van tien jaar eerder of *Katyń*. De lancering van *General Nil* ging bijna ongemerkt voorbij en ook *Popieluszeko* is ondanks de enorme omvang van de productie en de reclamecampagne slechts bekend bij een beperkt deel van de bevolking. Bovendien kiezen de veelbelovende hedendaagse cineasten, zoals Krzysztof Krauze (*Mój Nikifor* [Mijn Nikifor, 2004], *Plac Zbawiciela* [Het plein van de Verlosser, 2006]) en de jonge Andrzej Jakimiowski (*Zmruż oczy* [Knijp je ogen dicht, 2002], *Sztuczki* [Truckjes/Kunstjes, 2007]), in hun films niet voor een historische, maar veeleer voor een actuele maatschappelijke thematiek. En ten slotte situeren de grootste Poolse cinemahits van de voorbije jaren zich in het alomtegenwoordige genre van de (romantische) komedie – vooral de producties van Konecki & Saramonowicz kunnen hier vermeld worden.²⁴ Het einde van de Poolse historische film is nog niet in zicht, maar het monopoly ervan lijkt alvast wel te zullen verdwijnen met de oude garde van Poolse cineasten.

²⁴ Dit duo zorgde voor de opeenvolgende cinemahits *Testosteron* (2007), *LEJDIS* (2008) en *Idealny facet dla mojej dziewczyny* [Het ideale vriendje voor mijn vriendin] (2009).