

Peryferie kina — kino na peryferiach

Pod redakcją
Roberta Dudzińskiego i Dawida Głowni

Rada Redakcyjna

Łucja Demby (UJ), Marek Haltof (Northern Michigan University),
Agnieszka Kiejziewicz (RMIT University Vietnam), Arkadiusz Lewicki (UWr),
Krzysztof Loska (UJ), Tadeusz Miczka (UŚ), Mirosław Przyłipiak (UG)

Redaktor naczelny

Robert Dudziński

Zastępca redaktora naczelnego

Dawid Głownia

Recenzenci tomu

Marta Cmiel-Bażant, Sebastian Jagielski, Agnieszka Kamrowska, Przemysław Kaniecki,
Rafał Koschany, Kamila Kowalczyk, Anna Taszycka, Magdalena Rodziewicz, Michał Wolski

Projekt layoutu i okładki

Alicja Kobza

Książka ukazała się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu
Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o., 2023

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0).
Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
i Wydawnictwa „Szermierz” sp. z o.o. Treść licencji jest dostępna pod adresem
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Acta Universitatis Wratislaviensis No 4197

ISSN 0239-6661 (AUWr) ISSN 0860-116X (SF)
Wersją pierwotną Czasopisma jest wersja drukowana.

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
e-mail: wydawnictwo@uwr.edu.pl

Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
tel. 71 375 2474, e-mail: sekretariat@uwur.com.pl

Spis treści

7	Miłosz Stelmach, Ucieczka z peryferiów. Filmowy system- -świat i polskie kino
35	Miłosz Stelmach, Escape from the periphery. World-system of cinema and Polish film
61	Maciej Pietrzak, "Daring and Heart-Wrenching Jewish Film" — Reception of Aleksander Ford's <i>Border Street</i> in Israel
81	Mateusz Drewniak, Nowa Przygoda czy Nowa Baśń? Recepcja zjawiska na peryferiach przemysłu kinematograficznego oraz światowego dyskursu krytycznofilmowego. Recenzje wybranych obrazów nurtu w czasopismach branżowych PRL-u lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych
107	Małgorzata Jakubowska, Peryferie ideologii — „patrzac z ukosa” na <i>Sanatorium pod Klepsydrą</i> Wojciecha J. Hasa i <i>Monument Jagody Szelc</i>
131	Anna Krakowiak, Inspiracje, techniki i instytucyjność. Animacja w eksperymentalnej twórczości Józefa Robakowskiego
145	Anna Krakowiak, Inspirations, techniques and institutionality. Animation in Józef Robakowski's experimental oeuvre
159	Piotr Wąsala, Białe dni, czarne śniegi i strachy na wróble. O kinie jakuckim
185	Maša Guštin, „Bałkańskość” w wybranych słoweńskich filmach fabularnych XXI wieku
205	Tomasz Poborca, Cyrkularne inscenizacje tożsamości. O jednonujęciowych filmach Shahrama Mokriego
223	Jakub Zawodniak, Zacieśnianie więzi. Realizacja założeń <i>audience development</i> przez Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków”
243	Agnieszka Kamrowska, Rzeczywistość w <i>anime</i> , <i>anime</i> w rzeczywistości. Nowe praktyki fanowskie
257	Maciej Krauze, Nieuchwytny fenomen aktorstwa filmowego: metoda analizy strukturalnej Jana Mukařovskiego a psychologia komunikacji
273	Justyna Machaj, Martwe krajobrazy Roya Anderssona

Miłosz Stelmach

ORCID: 0000-0003-4004-7121

Uniwersytet Jagielloński

Ucieczka z peryferiów. Filmowy system-świat i polskie kino

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.1>

Escape from the periphery. World-system of cinema and Polish film

Abstract

The main aim of this text is to outline the possibilities of applying Immanuel Wallerstein's world-systems theory to the analysis of cinema. Concepts developed by Wallerstein, especially the notion of the relationship between the core and the periphery of international political-economic systems, can help in understanding the hegemony of Hollywood cinema in the global circulation of film content, as well as the positions smaller film industries occupy in relation to it. The assumptions of this theory will be tested using the example of the cinema of Central and Eastern Europe in recent decades, allowing for the determination of its relative hierarchy in the global chain of production and consumption of audiovisual content. Special attention has been paid to Poland, presented as a model example of a local film industry attempting to emerge from the peripheral position it occupied after the political transformation of 1989.

Keywords

world-systems, Hollywood, Polish cinema, Central and Eastern Europe

*Różnica między T.S. Eliotem i mną polega na tym,
że ja muszę go czytać, a on mnie nie.*

Jakub Głatsztejn¹

Peryferyjność jest nie tylko pojęciem względnym, ale również, co być może ważniejsze — relacyjnym. Nie da się definiować peryferyjności bez przynajmniej implicytnego wyznaczenia tego, względem czego owa peryferyjność występuje, czyli centrum. To w relacji między tymi dwoma terminami (i stojącymi za nimi realiami społecznymi, ekonomicznymi czy politycznymi) tworzy się dynamika tego, co w światowym kinie znane, cenione i samowystarczalne (centrum), oraz tego, co lokalne, ukryte i podporządkowane (peryferia). Tym samym więc nie da się rozpatrywać członów tego zestawienia w oderwaniu od siebie, ale trzeba raczej myśleć o nich jako o wspólnie tworzonym układzie bądź też systemie zależności, którego poszczególne elementy nieustannie wchodzą z sobą w złożone interakcje.

Ta myśl stoi u podstaw teorii systemów-światów Immanuela Wallersteina, który opisywał w ten sposób powiązania ekonomiczne i polityczne, ale dziś może być ona także inspirującym źródłem dla myślenia o peryferyjności kulturowej, silnie zresztą splecionej ze sferami gospodarki i polityki. Zwłaszcza literaturoznawcy zainteresowani projektem tak zwanej *world literature* chętnie korzystają z wallersteinowskich pojęć i koncepcji². Rzadziej dzieje się to na gruncie filmoznawczym, choć wydaje się, że kino, ze względu na swój przemysłowy i kapitałochłonny charakter, ale też audiowizualną naturę, stanowi medium w jeszcze większym stopniu zglobalizowane³. To wyzwanie zwłaszcza dla rozmaitych opracowań, w których tradycyjnie dominuje skupienie na konkretnych kinematografiach narodowych i ich lokalnych kontekstach — politycznych, kulturowych, językowych itd. Tymczasem żadna kinematografia nie jest samotną wyspą, a raczej częścią archipelagu bądź też może nawet superkontynentu, jaki tworzy współczesny system kinematograficzny. Celem niniejszego tekstu będzie zatem krótkie przedstawienie możliwości zastosowania teorii Wallersteina do opisu kina, a także wypróbowanie podstawowych jej założeń na przykładzie polskiej

1 Cyt. za: O. Zabużko, *Planeta Piolun*, Warszawa 2022.

2 Zob. między innymi M. Eatough, *The Literary History of World-Systems, II: World Literature and Deep Time*, „Literature Compass” 12, 2015, nr 11, s. 603–615.

3 Choć znajdziemy także wyjątki, do tej pory ograniczające się raczej do analizy dość szczegółowych fenomenów, a nie stworzenia odpowiedniej teoretycznej ramy odniesienia. Zob. N. Daly, *From Elvis to the fugitive: Globalization and recent Irish cinema*, „European Journal of English Studies” 3, 1999, nr 3, s. 262–274; A. Koutsourakis, *The Politics of Humour in Kafkaesque Cinema: A World-systems Approach*, „Film-Philosophy” 24, 2020, nr 3, s. 259–283.

(ale też szerzej — środkowoeuropejskiej) kinematografii ostatnich dekad i tym samym próba określenia jej względnej hierarchii w światowym łańcuchu produkcji oraz konsumpcji treści audiowizualnych.

Centrum i peryferia, czyli globalny system-świat

Dla Wallersteina „analiza systemów-światów oznaczała przede wszystkim zastąpienie standardowej jednostki analizy, jaką było państwo narodowe, jednostką analizy nazwaną systemem-światem”⁴. Nie oznacza to, że tak zdefiniowany system obejmuje cały glob. Wytwarza on raczej własny, względnie zamknięty świat, wykraczający poza granice państw narodowych, ale definiowany w przeważającej mierze przez wewnętrzną dynamikę rozwoju, przemian czy układu sił — historycznymi przykładami takich systemów mogą być na przykład Imperium Rzymskie czy starożytne Chiny i ich najbliższe otoczenie. Jak tłumaczył sam Wallerstein:

System-świat jest systemem społecznym: ma swoje granice, struktury, grupy członków, reguły uprawomocnienia oraz spójność. Jego życie zależy od skonfliktowanych sił, które utrzymują go w jedności dzięki wzajemnemu napięciu, a zarazem rozdierają, ponieważ każda grupa dąży nieustannie do przekształcenia tego systemu w korzystnym dla siebie kierunku. Ma on właściwości organizmu — ma czas życia, podczas którego jego cechy zmieniają się pod pewnymi względami, a pod innymi pozostają stabilne. [...] Życie wewnątrz niego w większej części zawiera się w sobie (*self-contained*), a dynamika jego rozwoju jest w większej części wewnętrzna⁵.

Systemy-światy mają tendencję do rozrastania się i wciągania w swoją orbitę kolejnych obszarów, które można zasymilować i dostosować do reguł panujących w systemie. Dopiero jednak współczesny, kapitalistyczny system-świat rzeczywiście osiągnął globalny wymiar, obejmując praktycznie wszystkie części świata i zostawiając poza sferą swoich wpływów co najwyżej niewielkie enklawy, wyjęte spod reguł zglobalizowanej gospodarki kapitalistycznej.

Co szczególnie istotne dla mojego wywodu, Wallerstein opisywał globalny system kapitalistyczny jako „system jednocześnie jeden i nierówny —

4 I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Staronawski, Warszawa 2007, s. 32.

5 I. Wallerstein, *Nowoczesny system-świat*, przeł. A. Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Warszawa 2006, s. 747.

z centrum i peryferiami (i półperyferiami), które są powiązane wzajemnymi relacjami rosnącej nierówności⁶. Teoria ta zakłada zatem strukturalny podział pracy w ramach systemu. Podział ten, wyznaczający role poszczególnych aktorów czy też mniejszych jednostek operujących w systemie, oparty jest na sile gospodarczej, politycznej, kulturowej, militarnej czy technologicznej. Jego wynikiem jest istnienie wspomnianych już stref centralnych (*core*), które kształtują reguły funkcjonowania systemu, a także peryferyjnych (*peripheries*), które do owych reguł muszą się dopasować, jeśli chcą aspirować do wartości kreowanych w centrum. Skrajną realizacją tej dychotomii jest sytuacja kolonialna, w której podrzędność jest wprost wyrażona w formie organizacji politycznej, ale może posłużyć także do opisu relacji pomiędzy teoretycznie niezależnymi partnerami, których powiązania są jednak na tyle silne, że decyzje i funkcjonowanie podmiotu silniejszego determinują sytuację tego słabszego (prowadząc czasem do uformowania się relacji neokolonialnej).

Niezależnie jednak od dokładnej organizacji politycznej owych powiązań, co do zasady centrum utrzymuje swoją nadrzędną pozycję nie tylko poprzez dominację gospodarczą, ale także w sferze symbolicznej, definiując i kształtując funkcjonujące w systemie dyskursy i pojęcia. Peryferia tymczasem to przestrzenie o znaczeniu marginalnym, z jednej strony zależne od centrum i będące odbiorcami jego wzorców bądź produktów, z drugiej zaś na owo centrum pracujące jako źródło taniej pracy, surowców bądź towarów. Półperyferia z kolei stanowią swego rodzaju bufor, pośredniczący między obydwojema kategoriami i posiadający niektóre z charakterystyk stref centralnych, ale też wiele cech peryferiów. Aspirują one do roli oraz profitów związanych z centrum, ale z drugiej strony są nie w pełni autonomiczne i nieustannie zagrożone degradacją do pozycji peryferyjnej. Mobilność bowiem w tym hierarchicznym układzie jest możliwa, ale niezwykle trudna i ograniczona, gdyż blokowana przez wielkoskalowe czynniki strukturalne, których przezwyciężenie dokonuje się w toku długotrwałych procesów transformacji. W efekcie system-świat cechuje zwykle wysoki poziom inercji, opartej na trwałych, wpisanych w samą jego konstrukcję nierównościach.

Podział ten jest intuicyjny i nie da się go zmierzyć żadnym pojedynczym narzędziem ekonomicznym, społecznym czy politycznym, gdyż składa się nań cały szereg różnorodnych czynników, których suma daje efekt w postaci nierównowagi pomiędzy poszczególnymi uczestnikami systemu. Jest też wewnętrznie znacznie bardziej zniuansowany i złożony, niż mogłaby to uchwycić przedstawiona powyżej prosta typologia centrum–peryferia. Poszczególne jej podmioty mogą zajmować nieco inną pozycję w różnych

6 F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 133.

obszarach relacji (na przykład siła gospodarcza nie musi się pokrywać z kulturową czy polityczną itp.), poza tym niezależnie od całościowego układu w ramach systemu zachodzą także mniejsze oddziaływania. Fakt więc, że na przykład dwa różne państwa stanowią peryferia globalnego systemu-świata kapitalistycznej gospodarki nie oznacza, że ich pozycja względem siebie jest taka sama — między nimi też mogą kształtować się różnego rodzaju nierównowagi wyznaczające hierarchie wzajemnych relacji i podział wykonywanej pracy. W najbardziej obrazowy sposób można zebrać cechy definiujące pozycję centrum i peryferii danego systemu w pary opozycji przedstawione w tabeli 1.

Tabela 1. Cechy definiujące pozycję centrum i peryferii

Centrum	Peryferia
rozwinęte, obsługuje zaawansowane procesy	zacołane, stara się nadganiać i pełni rolę podwykonawcy prostszych procesów
zróżnicowane i wszechstronne	wyspecjalizowane, stawia na niszę
czerpie zyski i kontroluje kapitał	podwykonawcy i rynek zbytu
wytwarza zasady, wysyła wzorce, technologie	przejmuje zasady; odbiorcy wzorców i technologii, dostarczyciele siły roboczej oraz talentów
samodzielne, niezależne od reszty	zależne od centrum, często w sposób bezpośredni, na przykład poprzez przejęcie kapitału, infrastruktury itp.
wydaje się uniwersalne i działa globalnie	stereotypizowane, działa lokalnie, nie ma globalnego przebiecia, imituje formuły
nadaje znaczenia, stając się miarą wartości i konsekracji	szuka walidacji na zewnątrz

Źródło: opracowanie własne.

Teoria Wallersteina powstała przede wszystkim na użytek analizy gospodarczo-politycznej, ale sam jej autor wielokrotnie wskazywał na arbitralność i przez to nieużyteczność podziału nauk społecznych na zajmujące się ekonomią, polityką, społeczeństwem czy kulturą. Dla niego bowiem system-świat stanowi całościowy układ, obejmujący wszystkie te sfery i dokonujące się w ich ramach oddziaływania czy procesy, niezależnie od podziału dyscyplin naukowych, a kompleksowa analiza systemów-światów przy pominięciu którejkolwiek z nich będzie niepełna. Wprawdzie on sam nie skupiał się na kulturowych manifestacjach wypracowanego podziału relacji w ramach systemu, wprost jednak podkreślał istnienie kulturowych systemów-światów. Temat ten zdawał się go interesować zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, czyli okresie rozpadu Związku Radzieckiego i triumfu gospodarczego neoliberalizmu, a także ożywionych dyskusji na temat

globalizacji, jaką on z sobą niósł⁷. I choć Wallerstein i jego kontynuatorzy nie starali się zaaplikować swoich diagnoz do świata filmu, wydaje się, że potraktowana jako metafora wzajemnych relacji koncepcja ta znakomicie nadaje się do naszkicowania zależności istniejących we współczesnej, silnie zglobalizowanej produkcji filmowej i to zarówno w jej czysto komercyjnym, jak i bardziej artystycznym bądź niezależnym segmencie.

Czym byłby więc filmowy system-świat? Mianem tym można określić współczesny zglobalizowany rynek filmowy (i szerzej — audiowizualny), w którym bezprecedensowemu przyrostowi treści i form dostępu do nich towarzyszy gigantyczna koncentracja uwagi, wpływu i kapitału. Rolę centralną pełnią w niej największe amerykańskie podmioty — te tradycyjnie wyznaczające kierunki rozwoju kinematografii, czyli wchodzące w skład konglomeratów medialno-rozrywkowych wielkie hollywoodzkie studia (dziś grono to ogranicza się do pięciu firm — Disneya, Warnera, Paramountu, Universala oraz Columbii), a także aspirujący do tej roli nowi cyfrowi giganci epoki internetu (na czele z Amazonem, Netflixem i Applem). W efekcie, choć na świecie co roku powstaje najprawdopodobniej kilkanaście tysięcy pełnometrażowych filmów fabularnych, produkowanych w stu kilkudziesięciu różnych krajach, większość zysków z ich dystrybucji trafia do kilku wymienionych przed chwilą firm. Stopień koncentracji najłatwiej zmierzyć na przykładzie najlepiej monitorowanego rynku kinowego, gdzie regularnie za mniej więcej 25% wszystkich wydanych na bilety pieniędzy odpowiadało tylko 10 najpopularniejszych filmów, niemal bez wyjątku dystrybuowanych przez wspomnianą piątkę hollywoodzkich potentatów. W rekordowym 2019 roku widzowie na całym świecie zostawili w kasach kinowych 42,3 miliarda dolarów, z czego ponad 13 miliardów (czyli około 30%) zarobił sam Disney, a jego największy przebój, *Avengers: Koniec gry* (reż. J. i A. Russo), stanowił 6,6% globalnego box office'u⁸.

Tak silna rola amerykańskiej kinematografii nie tylko nakazuje określić ją mianem centrum współczesnego filmowego systemu-świata, ale też podkreślić imperialną rolę Hollywoodu (i pokrewnych podmiotów z Doliny Krzemowej) w tym układzie. Wallerstein wyróżniał bowiem dwa główne sposoby organizacji opisywanych przez siebie systemów — mniej skoncentrowane, bardziej policentryczne gospodarki-światy, a więc „systemy,

7 Zob. I. Wallerstein, *The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?*, [w:] *Culture, Globalization and the World-System*, red. A.D. King, Minneapolis 1991, s. 91–105; A. Kumar, F. Welz, *Culture in the World-System: An Interview with Immanuel Wallerstein*, „Social Identities” 7, 2001, nr 2, s. 221–231.

8 Mechanizmy te oraz reprezentujące je dane omawiam szczegółowo w innym miejscu — zob. M. Stelmach, *Długi ogon światowego kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 6–25.

w których nie istnieje jeden system polityczny panujący nad całą lub prawie całą przestrzenią⁹, oraz zdominowane przez narzucającego swój model, ekspansywnego hegemonia imperia-światy, „w których większa część obszaru podlega jednemu systemowi politycznemu”¹⁰. Z punktu widzenia nie tylko rachunku ekonomicznego, ale też społeczno-kulturowego wpływu i generowanego zainteresowania, amerykańskie kino głównego nurtu i narzucony przez nie model produkcyjno-narracyjno-odbiorczy pełni właśnie taką hegemoniczną rolę w systemie. Korzysta on przy tym wyraźnie z innych oznak dominacji amerykańskiej kultury, takich jak międzynarodowa rola języka angielskiego, rozpowszechnienie innych tamtejszych fenomenów popkulturowych (muzyka, gry wideo, telewizja itd.) czy silna ekonomiczna i polityczna obecność Stanów Zjednoczonych w wielu rejonach świata. Hollywoodzkie kino cechują przy tym wszystkie zawarte w powyższej tabeli wyznaczniki centralnej pozycji w systemie-świecie.

Inne podmioty czy nawet całe kinematografie pełnią tym samym względem Hollywoodu rolę peryferyjną lub półperyferyjną, starając się zachować własną tożsamość bądź wykroić dla siebie niewielką niszę na zdominowanym przez USA rynku. Stanowią one znakomite rynki zbytu dla hollywoodzkich filmów, dostarczają pomysłów (wykorzystywanych na przykład w formie remake’ów) i talentów (w postaci próbujących swoich sił w Kalifornii zdolnych twórców z całego świata), ale też tańszych usług (pod postacią atrakcyjnych plenerów czy usług podwykonawczych). Jednocześnie strefy peryferyjne zdominowane są często przez zachodni kapitał, w którego posiadaniu zwykle pozostaje kluczowa infrastruktura czy kontrola nad własnościami intelektualnymi, a gdy już same próbują budować niezależny rynek, przeważnie imitują rozwiązania wypracowane w centrum, zarówno w warstwie organizacyjno-produkcyjnej, jak i narracyjno-treściowej. Są one jednak w tych wysiłkach przeważnie skazane na lokalność lub ewentualnie wyspecjalizowanie w wąskim, często (auto)stereotypizującym obszarze. O ile więc Hollywood może przebijać się z bardzo licznymi i różnorodnymi produktami kulturowymi, o tyle kinematografie (pół)peryferyjne muszą szukać swojej niszy — tak jak zrobiły to w różnych okresach historii kina między innymi włoskie spaghetti westerny w latach sześćdziesiątych, hongkońskie kino kopane i akcji w latach siedemdziesiątych–dziewięćdziesiątych, japońskie *anime* od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a w ostatnich latach także skandynawskie produkcje spod znaku *nordic noir* czy koreańskie k-dramy. Rzadko jednak podąża za nimi szerokie zainteresowanie innymi odmianami lokalnej kultury popularnej.

9 I. Wallerstein, *Nowoczesny system-świat...*, s. 747.
10 *Ibidem*, s. 748.

Jednocześnie, zgodnie z wcześniejszymi definicjami, hollywoodzki system-świat nie musi w praktyce obejmować całego globu i w dużej mierze pokrywa się z mapą politycznych i gospodarczych wpływów Stanów Zjednoczonych. Pomimo więc niezwykle udanych imperialnych działań, anektujących do niego w ciągu ostatniego stulecia kolejne terytoria, wciąż istnieją enklawy z niego wyłączone, na przykład silnie odizolowane na poziomie kulturowym państwa, takie jak Korea Północna czy Iran. Także działania Chińskiej Republiki Ludowej na polu kinematografii, na czele z bardzo silnym ograniczeniem dostępu do amerykańskiej popkultury i promowaniem lokalnych superprodukcji o rozrywkowo-propagandowym charakterze, można postrzegać jako próby zbudowania własnego systemu-świata, jak na razie ograniczonego do terytorium jednego państwa, ale posiadającego potencjał rozszerzenia się na inne chińskojęzyczne obszary, a być może także pozostałe kraje regionu.

Zarysowane wyżej kontury hollywoodzkiego systemu-świata wydają się dość proste do wytyczenia, jeśli odnosić je przede wszystkim do mechanizmów *stricte* ekonomicznych. Musimy jednak ten obraz nieco skomplikować, wydaje się bowiem, że produkcja kulturowa i artystyczna, w tym także filmowa, nie powinna pomijać innych istotnych wartości, decydujących o hierarchiach w świecie sztuki. Pokazał to zajmujący się socjologią pola sztuki Pierre Bourdieu, który jako podstawowe rodzaje kapitału — oprócz ekonomicznego — wymieniał społeczny i symboliczny. Ten ostatni, oznaczający wartości i przymioty pożądanego kulturowo, a także obycie w świecie znaczeń symbolicznych, stanowi znakomite wyjaśnienie funkcjonowania obiegu sztuki, w którym wszak bardzo często nie chodzi o zysk, ale o prestiż, nagrody i wyróżnienia, miejsce w kanonie czy uznanie środowiska i docenienie ze strony krytyków. Aby nawigować po tym skomplikowanym polu, w którym nie ma jasnych granic, oddzielających na przykład twórczość komercyjną od artystycznej, Bourdieu posługiwał się pojęciami konsekracji i autonomii. Dzieło bądź twórca może więc cechować niski lub wysoki poziom konsekracji, rozumianej jako środowiskowe uznanie i kapitał symboliczny, a także niski lub wysoki poziom autonomii, określający poziom jego zależności od rynkowych sił. Im mniejsza autonomia, tym większa rola kapitału ekonomicznego w kształtowaniu pozycji, im większa — tym silniejsze oddziaływanie kapitału symbolicznego¹¹.

Jeśli weźmiemy pod uwagę te czynniki i przyłożymy do nich koncepcje Wallersteina, zauważymy, iż kino tworzy w istocie nakładające się i wpływające na siebie, ale jednak różne systemy odniesienia o własnej logice i wewnętrznej dynamice. Takim systemem może być zarówno opisywane

11 W odniesieniu do sztuki filmowej koncepcje te streszczał Jakub Majmurek — zob. *idem, Kina gry w prestiż*, „Ekrany” 2018, nr 3/4, s. 6–13.

wyżej imperium-świat z hegemoniczną pozycją Hollywoodu, jak i mniejsze obszary (na przykład połączony wspólnotą kultury, języka i interesów ponadnarodowy region, ale też kinematografia danego państwa, a nawet jej lokalny wycinek, jak ma to miejsce na przykład w Indiach — Wallerstein takie mniejsze całości nazywa minisystemami). Również charakterystyczna odmiana produkcji audiowizualnej, jaką tworzy globalne kino artystyczne, konstituuje swój własny system-świat. On też posiada swoje centrum i peryferia, których hierarchię wyznaczają w większym stopniu przepływy kapitału symbolicznego niż ekonomicznego — choć naturalnie ten ostatni, zwłaszcza w połączeniu z siłą polityczną, także pełni niebagatelną rolę w kształtowaniu i podtrzymywaniu systemowych nierówności. Jak pisał Marcin Adamczak:

Obieg festiwalowy i dystrybucja studyjna pełnią funkcję schronienia przed rzeczywistością rynku zdominowanego przez hegemoniczną „wielką szóstkę”. Jednocześnie istotny element półperyferii, czyli skoncentrowane w Europie (a raczej jej zachodniej części) najważniejsze festiwale, ma wspomnianą moc konsekracji i stanowi źródło wielorakich kapitałów pożądaných przez podmioty jeszcze bardziej peryferyjne. W „odwróconej ekonomii”, w której główną stawką nie są zyski finansowe, lecz uznanie i prestiż, pozycja tej półperyferyjnej struktury jest niezwykle mocna¹².

Tak zdefiniowana „odwrócona ekonomia” (pojęcie także wywiedzione z teorii Bourdieu) ustanawia zatem osobny i odmienny od ściśle ekonomicznego, ale równie zhierarchizowany układ relacji. W nim z kolei centralną rolę pełnią tradycyjnie prestiżowe podmioty zachodnioeuropejskie, na których siłę składają się choćby wiodące instytucje, zajmujące się dystrybucją prestiżu i gwarantujące konsekrację w artystyczno-filmowym dyskursie. Należą do nich na przykład najważniejsze festiwale (na czele z „wielką trójką”: Cannes, Wenecja, Berlin), wpływowe czasopisma (takie jak francuskie „Cahiers du Cinéma” czy brytyjski „Sight & Sound”), fundusze dofinansowujące twórczość artystyczną (na przykład działający przy festiwalu w Rotterdamie Hubert Bals Fund, związany z Berlinale World Cinema Fund czy finansowane przez Unię Europejską Eurimages) czy też najskuteczniejsi, kreujący mody agenci sprzedaży (francuskie The Wild Bunch czy niemieckie Match Factory). W efekcie to z Francji, Włoch, Wielkiej Brytanii czy Niemiec płyną wzorce tego, jak powinna wyglądać dobrze funkcjonująca kultura filmowa i jakie panują w niej w danym

12 M. Adamczak, *Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji*, „Ekran” 2017, nr 1 (35), s. 9.

momencie mody. Wystarczy też przyrzeć się liczbie opracowań naukowych bądź krytycznych na temat poszczególnych twórców lub kinematografii (ale też miejscu ich publikacji), żeby zobaczyć, gdzie znajduje się dyskursywne centrum globalnego kina artystycznego, a gdzie jego peryferia i marginesy. Tę narracyjną dominację podsumowywał Dudley Andrew, zauważając, iż „niemal wszystkie szeroko zakrojone opracowania światowego kina dokonane zostały przez Zachód i na jego potrzeby, wyznaczając »południk zerowy« w Hollywood lub Paryżu”¹³.

Układ ten nosi znamiona relacji neokolonialnych, w których, jak pisze Adamczak, „wspomniana systemowa nierównowaga centrum oraz półperyferii i peryferii wynika z zastępowalności tych ostatnich dla podmiotów rdzenia oraz niezastępowalności rdzenia dla podmiotów (pół)peryferyjnych”¹⁴. Innymi słowy, kreujący ów globalny obieg treści kulturalnych, idei i wartości artystycznych zachodnioeuropejscy agenci sprzedaży i dystrybutorzy, dyrektorzy i programerzy festiwalowi, producenci czy grantodawcy mogą przebierać w pochodzących z przeróżnych części świata propozycjach, które w ich przekonaniu urozmaicą i wzbogacą ofertę kina artystycznego, w teorii otwartego na niezachodnie fenomeny i perspektywy. Jednocześnie pochodzący z tych (pół)peryferyjnych stref uczestnicy systemu (twórcy, producenci, organizatorzy, popularyzatorzy itd.), w teorii będący równie niezbędnym ogniwiem całego układu, nie posiadają żadnych alternatywnych źródeł konsekracji, umożliwiających międzynarodowe uznanie, rozpoznawalność i dalsze ścieżki rozwoju. W istocie są więc zastępowalni i wzajemnie wymienni, a ich ewentualny globalny sukces zależy wyłącznie od docenienia przez podmioty rdzenia, usilnie poszukujące nowych, interesujących ich zjawisk.

Europa Środkowo-Wschodnia — na rubieżach imperium

Przyjrzyjmy się więc, w jaki sposób zdefiniowane wyżej mechanizmy rządzące hollywoodzkim systemem-światem (ale i jego skupionym na produkcji artystycznej podsystemem) możemy zastosować do lepszego zrozumienia i opisu kondycji polskiej kinematografii. Aby to zrobić, trzeba jednak zacząć od zarysowania szerszego kontekstu regionalnego, jako że kinematograficzny system-świat nie jest oczywiście autonomiczny — jego granice oraz specyfikę wyznaczają przede wszystkim szersze procesy

13 D. Andrew, *Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. N. Āurovičová, K. Newman, New York-London 2010, s. 61.

14 M. Adamczak, *Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki*, „Ekran” 2018, nr 6, s. 59.

polityczne i gospodarcze, których przedłużeniem jest rynek filmowy. Widać to znakomicie na przykładzie przekształceń, które dokonały się na przełomie XX i XXI wieku w Europie Środkowo-Wschodniej, czyli krajach byłego bloku sowieckiego, w latach 1989–1991 uzyskujących autonomię i/lub niepodległość. Jak się szybko okazało, transformacja ta, wbrew idealistycznym marzeniom, nie była wyjściem z sowieckiego domu niewoli na bezkresny przestwór wolności i niezależności. Trzeba ją raczej rozpatrywać jako przejście z jednego systemu zależności, jaki wyznaczał komunistyczny reżim i podległa mu polityka gospodarczo-kulturowa, do innego, kapitalistycznego — o być może mniej opresyjnych, niemniej wciąż twardych i wyznaczających granice i kierunki rozwoju regułach. Doskonale widać to także na przykładzie wszystkich w zasadzie kinematografii regionu.

Czytane bowiem w kluczu wallersteinowskim działania Związku Radzieckiego stanowiły próbę stworzenia własnego imperium-świata, dla którego strefami (pół)peryferyjnymi miały być obszary powiązane z nim militarnie, politycznie i ekonomicznie — przede wszystkim kraje tak zwanej demokracji ludowej w Europie Środkowo-Wschodniej, nad którymi Moskwa sprawowała bezpośrednią kontrolę, ale też komunistyczne kraje Azji Południowo-Wschodniej (Chiny, Wietnam, Korea Północna) czy znajdujące się pod silnym wpływem ZSRR niektóre państwa Afryki i Ameryki Łacińskiej (na przykład Angola, Mozambik czy Kuba). Starania te objawiały się także na polu kultury, w tym również kinematografii, dla której radzieckie kino miało stanowić wzorzec i punkt odniesienia. Oczywiście ów system-świat nigdy nie był całkowicie impregnowany na wpływy kina amerykańskiego (i szerzej — zachodniego), ale jednak pozostawał w dużej mierze niezależny, wytwarzając coś, co Petr Szczepanik nazwał „państwowo-socjalistycznym trybem produkcji”¹⁵.

Jego fundamentem był państwowy charakter produkcji, oparty na monopolu państwa w dziedzinie produkcji, dystrybucji i wyświetlania oraz pracy studiów filmowych, czasem w modelu zespołowym (tak jak w Polsce czy Czechosłowacji). Warunkiem koniecznym funkcjonowania systemu była także niezależność technologiczna — kraje bloku wschodniego posiadały nie tylko własną infrastrukturę *stricte* filmową, ale także w dziedzinie produkcji sprzętu (kamery, taśmy, projektory itd.), nawet jeśli często bywał on zacofany lub wprost wzorowany na zachodnim. Na tej techniczno-finansowej bazie powstała także niezależna nadbudowa — własny system kształcenia (już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w najważniejszych państwach regionu istniały szkoły filmowe,

15 P. Szczepanik, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*, [w:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, red. P. Szczepanik, P. Vonderau, New York 2013, s. 113–134.

czasowo wyprzedzając nawet tak zaawansowane kinematograficznie kraje Zachodu jak RFN czy Wielka Brytania), budowania kariery, uznania i wartościowania (zapewniany przez lokalną prasę i publikacje książkowe, festiwale, nagrody, kursy akademickie, DKF-y itp.). Wreszcie Związek Radziecki i jego kraje satelickie próbowały wytworzyć własne normy narracyjne i estetyczne, w pierwszych latach po wojnie oparte zwłaszcza na wzorcach socrealistycznych, a w kolejnych dekadach często obdarzone własną, regionalną specyfiką (do której należało z jednej strony skupienie na tematyce historycznej, zwłaszcza z okresu drugiej wojny światowej, a z drugiej formuła krytycznego kina artystycznego, którą w Polsce najlepiej reprezentowało tak zwane kino moralnego niepokoju).

Obieg ten był odgórnie silnie powiązany z innymi krajami regionu (poprzez współpracę produkcyjną, wymianę kadr i „wewnętrzny” obieg filmów), ale już w stopniu zaledwie umiarkowanym z innymi kapitalistycznymi kinematografiami. Nawet import filmów bywał nieoczywisty, czego dowodem może być niezwykle popularność w Związku Radzieckim meksykańskiego melodramatu *Yesenia* Alfreda Crevenny z 1971 roku (film zgromadził w kinach 90 milionów widzów, co czyni go największym przebojem w historii tamtejszej dystrybucji¹⁶) bądź też dzieł z Indii (które stanowiły cztery z dziesięciu najchętniej oglądanych zagranicznych filmów w ZSRR¹⁷) albo niebywałe sukcesy, jakie nawet dekadę po swojej zachodniej premierze odnosiły w bloku wschodnim filmy z Bruce'em Lee, w tym zwłaszcza *Wejście smoka* (reż. R. Clouse, 1972), a później także inne filmy sztuk walki. Ten system-świat replikował przy tym reguły rządzące tego typu systemami, na czele z hierarchicznością relacji. W tym układzie to Związek Radziecki pełnił centralną rolę, wysyłając swoje wzorce produkcyjne i estetyczne, replikowane w krajach (pół)peryferyjnych. Do Moskwy zdążyli z kolei studenci kształcący się na WGIK-u, zarówno ci z Europy Środkowo-Wschodniej, jak Polak Jerzy Hoffman czy Węgierka Márta Mészáros, ale też pochodzący z sympatyzującego z ZSRR Mali Abderrahmane Sissako.

System ten był na wielu poziomach dysfunkcyjny i niewydolny, niemniej jednak udało mu się przetrwać kilka dekad we względnej samowystarczalności. Dopiero kryzysowe lata osiemdziesiąte boleśnie obnażyły jego niedostatki finansowe i techniczne, które w połączeniu z przemianami w innych dziedzinach życia społecznego i gospodarczego doprowadziły

16 A.V. Fedorov, *200 Foreign Leaders of Soviet Film Distribution: Selected Collection*, Moscow 2023, s. 168.

17 Na temat popularności i funkcjonowania indyjskich filmów w radzieckich kinach zob. S. Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-going after Stalin*, Bloomington 2008.

do stopniowego rozpadu kolejnych zworników filmowego systemu-świata socjalistycznych kinematografii. W toku lat osiemdziesiątych państwa oddawały swój monopol na zarządzanie kinematografią, jednocześnie otwierając się coraz bardziej na zachodnie wpływy, widoczne także w kinematografii pod postacią rosnącego importu amerykańskiego kina, ale też naśladowania hollywoodzkich formuł oraz wprowadzania mechanizmów wolnorynkowych. Przypieczętowaniem tych przemian stały się przemiany polityczne przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (wybory w kolejnych krajach Europy Wschodniej, upadek muru berlińskiego i zjednoczenie Niemiec, rozpad ZSRR, Czechosłowacji i Jugosławii). Efektem były dwa komplementarne procesy — upadek kinematografii narodowych oraz aneksja do hollywoodzkiego imperium-świata. Ten pierwszy najlepiej ilustrują statystyki dotyczące wybranych krajów regionu:

- Na Węgrzech jeszcze w roku 1988 sprzedano około 50 milionów biletów do kin, w tym około 12 milionów na węgierskie filmy, podczas gdy zaledwie cztery lata później było to już 12,7 miliona biletów ogółem (spadek czterokrotny) i tylko 284 tysiące na węgierskie filmy (spadek blisko czterdziestopięciokrotny!). W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych w całym kraju zamknięto dwie trzecie wszystkich kin¹⁸.
- W Czechosłowacji w latach osiemdziesiątych powstawało średnio 25–30 filmów rocznie, podczas gdy w ostatnim roku istnienia tego państwa (1992) było to już tylko sześć tytułów. Po rozpadzie Słowacja w latach dziewięćdziesiątych produkowała od jednego do czterech filmów rocznie — w tym ze względu na brak funduszy i bazy produkcyjnej aż 80% w koprodukcji z czeską telewizją¹⁹.
- W Rumunii zapaść pogłębiała się w zasadzie przez całe lata dziewięćdziesiąte, tak iż rok 2000 nazwano „rokiem zerowym” tamtejszej kinematografii, jako że w dystrybucji nie pojawił się ani jeden pełnometrażowy rumuński film. W całym, liczącym wówczas 22 miliony mieszkańców, kraju było zaledwie kilkadziesiąt kin²⁰.

Podobne, a nawet bardziej jeszcze dramatyczne procesy dotknęły kinematografię Jugosławii, której rozpadowi w latach dziewięćdziesiątych towarzyszyły wojny i konflikty, a także ZSRR, który po wielu dekadach wspólnej historii również zaczął dzielić się na liczne mniejsze lub większe przemysły filmowe. Przeważnie bez pomocy moskiewskiej centrali podupadały one gwałtownie, nawet jeśli — jak na przykład Ukraina czy Gruzja

18 Zob. M. Stelmach, *Węgry: W trybach historii*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019, s. 1053–1054.

19 Zob. I. Sowińska, *Obrazy starego i nowego świata. Kino Czechów i Słowaków*, [w:] *Historia kina...*, s. 1073–1075.

20 M. Bartczak, *W ogniu filmowej rewolucji*, „Ekran” 2011, nr 1/2, s. 29–33.

— posiadały wcześniej dość rozbudowaną bazę produkcyjną oraz tradycje filmowe. Także Polska — największy i najbardziej rozwinięty kinematograficznie poza ZSRR kraj byłego bloku wschodniego — przechodziła ten sam cykl kryzysu, degradacji i westernizacji.

Jednocześnie rozpoczął się proces integracji z wolnorynkowym systemem zachodnim, korzystającym ze słabości lokalnych, teraz już podzielonych i upadających, kinematografii oraz ich otoczenia prawnego, ekonomicznego i politycznego. *Limes* amerykańskiego imperium-świata zaczął się poszerzać o dawny minisystem, jaki stanowiła Europa Środkowo-Wschodnia, a rolę sił ekspedycyjnych, poszerzających granice imperium i zakładających dalekie przyczółki i kolonie, pełnili agenci globalnych firm dystrybucyjnych. Repertuary zostają zdominowane przez hollywoodzkie hity, z rzadka tylko uzupełniane zachodnioeuropejskimi oraz rodzimymi produkcjami (ale już nie z innych krajów regionu), a nowo powstające firmy dystrybucyjne albo stanowią lokalne oddziały globalnych firm, albo posiadają z nimi rozbudowane wieloletnie umowy, pełniąc rolę lokalnego pośrednika. Sytuacja ta utrzymuje się do dziś nawet pomimo podniesienia się lokalnych przemysłów filmowych z najgorszej zapaści lat dziewięćdziesiątych, a w każdym kraju regionu udział amerykańskich filmów w box officie utrzymuje się na poziomie powyżej 50%, podczas gdy filmy rodzime stanowią od pomijalnego niemal poziomu 0,4% (Czarnogóra), po wyróżniające się na tle całej Europy 33,3% (Polska)²¹. Nie jest to przy tym bynajmniej sytuacja unikatowa dla krajów postkomunistycznych — według Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego w 2019 roku udział amerykańskich filmów w rynku całej Unii Europejskiej wyniósł 68,2%²².

W świetle tych danych nie ulega wątpliwości, iż Rosja oraz pozostałe kraje regionu na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dołączyły do „globalnego Hollywoodu”²³ czy też „Hollyworld”²⁴, posługując się obrazowymi określeniami kolejno Toby’ego Millera i Aidy Hozic. Stały się one tym samym odległym peryferium amerykańskiego imperium-świata, a akces ten, zgodnie ze zdefiniowanymi wcześniej cechami systemu, dokonywał się zarówno na poziomie ekonomicznym (opanowanie rynku przez produkty i podmioty centrum), jak i kulturowo-ideologicznym — ówcześni widzowie i twórcy w równym stopniu marzyli o Hollywoodzie, przyjmując jego produkty, naśladując jego wzorce i aspirując do bycia przez niego dostrzeżonym i docenionym.

21 Zob. European Audiovisual Observatory, *Focus 2019. World Film Market Trends*.

22 European Audiovisual Observatory, *Yearbook 2020/2021. Key Trends*, s. 40.

23 T. Miller, *Global Hollywood*, London 2001.

24 A. Hozic, *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Ithaca 2001.

Wydaje się, że Polska, zwłaszcza dziś, ma jednak większe ambicje i wzorem krajów zachodnioeuropejskich nie chce zadowolić się rolą wyłącznicie rynku zbytu dla amerykańskiej popkultury. Na ostatnie trzy i pół dekady polskiego kina możemy więc spojrzeć jako na próbę odnalezienia się w tym systemie, dopasowania do jego reguł, ale jednocześnie poprawy swojej względnej pozycji i spełnienia globalnych aspiracji. Niektóre z tych procesów działały się odgórnie, wspierane protekcyjnymi regulacjami na poziomie zarówno krajowym, jak i ogólnoeuropejskim, inne zaś były efektem organicznych działań na polu społecznym, ekonomicznym i artystycznym. Przyjrzyjmy się zatem strategiom, argumentom i zasobom w tej walce o pozycję w globalnej hierarchii filmowego świata.

Strategie przetrwania

W obliczu niekwestionowanej dominacji hollywoodzkiego centrum podstawą funkcjonowania praktycznie każdej rozwiniętej kinematografii jest protekcyjna polityka lokalnego rządu, bez której rodzimi producenci nie byłoby w stanie rywalizować z globalnymi potentatami. Najczęściej przyjmuje ona dwa podstawowe wymiary — bezpośredniego dofinansowania produkcji przez regionalne, ogólnokrajowe czy też ponadnarodowe fundusze finansowane ze środków publicznych lub różnych form pośrednich, ułatwiających jej powstawanie oraz cyrkulację. Do tej ostatniej grupy mogą należeć między innymi finansowanie telewizji publicznej, która z kolei statutowo wspiera twórczość filmową i stanowi okno dystrybucji, obostrzenia dotyczące udziału rodzimych produkcji w programach kin czy ramówkach telewizyjnych (tak zwany system kwotowy), ulgi podatkowe dla firm z sektora audiowizualnego, finansowanie różnych imprez filmowych itp. Trzeba jednak pamiętać, iż wymiar i zamierzone skutki tego typu działań nie są wyłącznie ekonomiczne — w większości systemów przynajmniej część wsparcia kierowana jest do produkcji, które spełniają požądane przez władze kryteria. Przeważnie są to preferencje dla produkcji artystycznych, a więc o mniejszym potencjale komercyjnym, dla filmów debiutantów i/lub dla filmów związanych z narodową kulturą, historią itp.

Niezależnie jednak od tego wsparcia, poszczególne podmioty kinematografii państw peryferyjnych podejmować mogą różne strategie i działania, mające na celu zajęcie możliwie najkorzystniejszej pozycji w całym ekosystemie lokalnej i globalnej produkcji audiowizualnej. Marcin Adamczak w książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* wyróżnił trzy podstawowe strategie, które jego zdaniem stanowią możliwe ścieżki dla podmiotów (pół)peryferyjnych. Opisywał je wprawdzie na przykładzie kina europejskiego jako pewnej całości, ale wydaje się, że można je — po odpowiedniej modyfikacji — dostosować także do sytuacji

Polski. Są to kolejno: „strategia Airbusa” (którą ja będę nazywał strategią rywalizacji/imitacji), strategia „zajęcia niszy” oraz strategia „przyłączenia się do silniejszego” (w moim wydaniu — strategia kooperacji)²⁵.

To, co łączy te trzy strategie, to *de facto* uznanie obecnego paradygmatu opartego na prymacie Hollywoodu — żadna z nich nie kwestionuje ani nie stara się obejść czy podważyć tego porządku, ale raczej próbuje zająć jak najkorzystniejsze miejsce na planszy wyrysowanej przez kalifornijskich potentatów. Każda jednak wypływa z odmiennego sposobu postrzegania swoich zasobów i pola manewru. Co ważne, nie są one bynajmniej rozłączne — miarą rozwoju kinematografii jest w pewnym sensie zdolność do wykorzystywania ich wszystkich naraz. Poniżej postaram się zdefiniować te strategie na przykładzie polskiej kinematografii potransformacyjnej:

1. Strategia rywalizacji/imitacji

Adamczak opisywał istniejący na początku XXI wieku

pomysł konsolidacji przemysłu paneuropejskiego, po osiągnięciu odpowiedniej masy krytycznej zdolnego rzucić wyzwanie Hollywood. Strategia ta opiera się na koncentracji środków, produkowaniu mniejszej liczby wysokobudżetowych filmów, o kosztach zbliżonych do produkcji hollywoodzkich, a następnie rozpowszechnianiu ich za pomocą paneuropejskiej sieci dystrybucji, przy wsparciu zmasowanej reklamy i marketingu²⁶.

Oczywiście w polskim kontekście niemożliwe jest tak ambitne przedsięwzięcie jak to opisane powyżej, jednak nie oznacza to, że na lokalnym gruncie niemożliwe jest stworzenie produktów kultury popularnej zdolnych na krajowym podwórku rywalizować o uwagę masowego widza, a okazjonalnie także próbujących dotrzeć do publiczności międzynarodowej.

Najczęściej dokonuje się to poprzez imitację wzorców amerykańskich — po to, aby rywalizować z najpopularniejszymi produktami z Hollywoodu za pomocą podobnych strategii i utworów, bliższych jednak gustom i kulturowej wrażliwości docelowych widzów. Najbardziej widocznym tego skutkiem jest oczywiście adaptacja znanej z kina zachodniego estetyki, formuł gatunkowych czy systemu gwiazd. Najwyrazistszymi tego przykładami pozostają święcące triumfy w XXI wieku komedie romantyczne, a także kino sensacyjne (od

25 M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, Gdańsk 2010, s. 378–402.

26 *Ibidem*, s. 378.

swojej wersji bandyckiej z lat dziewięćdziesiątych, po współczesne realizacje Patryka Vegi) czy biopiki (filmy biograficzne, przeważnie osadzone w okresie PRL-u). Dziś oprócz rywalizacji o widza krajowego dochodzi także możliwość dotarcia do zagranicznej publiczności — w ostatnich latach znacząco zwiększona przez dystrybucję streamingową, która stoi na przykład za spektakularnym globalnym sukcesem filmu *365 dni* (reż. B. Białowas, T. Mandes, 2020) na platformie Netflix, który dotarł do pierwszej trójki najchętniej oglądanych filmów na platformie w około 30 krajach.

Ten aspekt jest jednak dość dobrze rozpoznany i opisany, dlatego wolę zwrócić uwagę raczej na próbę imitacji hollywoodzkich metod nie tyle na poziomie produktów wytwarzanych przez rynek audiowizualny, ile raczej organizacji samego rynku. Wszak za jeden z fundamentów obecnej potęgi amerykańskiej kinematografii uważa się powstawanie pod koniec XX i na początku XXI wieku olbrzymich konglomeratów medialnych, łączących integrację wertykalną (a więc obejmowanie różnych łańcuchów tej samej branży — na przykład produkcji, dystrybucji i wyświetlania filmów) z horyzontalną, czyli działaniami na innych polach. Bardzo często są to pola wybrane w taki sposób, aby zapewniać efekt synergii pomiędzy różnymi produktami w zakresie marketingu czy dystrybucji — na przykład związane z branżą telewizyjną i telekomunikacyjną, książkową i prasową, grową, reklamową, muzyczną itp.

Naturalnie polski rynek nie był w stanie wygenerować podmiotów działających w ten sposób na skalę porównywalną nie tylko z amerykańskimi, ale też zachodnioeuropejskimi czy dalekowschodnimi korporacjami, jednak znajdziemy na nim pojedyncze skromne próby konsolidacji w sposób przypominający amerykańskie wzorce. Najbliżej stworzenia tak funkcjonującego przedsiębiorstwa były dwie grupy — ITI Corporation oraz Agora Spółka Akcyjna. ITI był to holding medialny, założony jeszcze w schyłkowym okresie PRL-u, jednak szczyt jego znaczenia przypadł na przełom pierwszej i drugiej dekady XXI wieku. Wówczas na różnych etapach jego działalności w skład holdingu wchodziły między innymi:

- ITI Cinema — dystrybutor filmów kinowych, a wcześniej także wydawca kaset VHS pod marką ITI Home Video,
- ITI Impresariat — zajmujący się organizacją imprez okolicznościowych,
- ITI Film Studio — odpowiedzialne za produkcję filmową,
- ITI Neovision — operator platform satelitarnych n, nc+, Canal+,
- Endemol-Neovision — powstały w partnerstwie z Endemol BV polski oddział jednego z wiodących producentów treści telewizyjnych na świecie,
- Grupa TVN — grupa medialna, w skład której wchodziły telewizja TVN, portal internetowy Onet.pl, Wydawnictwo Pascal czy Mango-Media (właściciel teledysków Mango),

- Multikino (w tym Silver Screen) — sieć 44 multipleksów,
- klub piłkarski Legia Warszawa.

Niektóre z tych przedsięwzięć powstały we współpracy z zachodnimi podmiotami operującymi w danej branży, służąc jako ich lokalne filie, jednak jako całość grupa ta była niezależnym i niezwykle silnym podmiotem rynku medialnego, posiadając kontrolę nad różnymi uzupełniającymi się polami. Intensywny rozwój, oparty w dużej mierze na przejęciach kolejnych spółek, na przełomie XX i XXI wieku został zahamowany ze względu na problemy finansowe, a od mniej więcej 2013 roku holding zaczął się pozbywać swoich najbardziej rozpoznawalnych aktywów. W efekcie to lokalne imperium medialne zostało rozparcelowane i trafiło w ręce dużych międzynarodowych graczy — TVN należy dziś do amerykańskiego koncernu Warner Bros. Discovery, Onet do niemiecko-szwajcarskiego koncernu medialnego Ringier Axel Springer, a Multikino do Vue International, czyli pochodzącego z Wielkiej Brytanii operatora kin w siedmiu krajach europejskich oraz na Tajwanie.

Spory potencjał posiada za to wciąż spółka akcyjna Agora, w skład której wchodzi między innymi:

- Helios — sieć 54 kin wielosalowych,
- Next Film — ogólnopolski dystrybutor filmowy,
- gazety i czasopisma, w tym między innymi „Gazeta Wyborcza”, „Wysokie Obcasy”, „Książki. Magazyn do czytania”, a także portal informacyjno-publicystyczny Gazeta.pl,
- liczne ogólnopolskie i regionalne stacje radiowe, w tym między innymi Tok FM, Radio Zet, Antyradio, Meloradio,
- wydawnictwo Agora, wydające książki, muzykę oraz filmy i seriale na płytach DVD,
- liczne portale związane między innymi z marketingiem i rekrutacją, na przykład GoldenLine, HRLink, Hash.fm, Yieldbird czy ROI Hunter,
- spółka Agora Poligrafia, zajmująca się drukiem, księgarnie internetowe Publio.pl oraz Kulturalnysklep.pl czy agencja zajmująca się reklamą outdoorową AMS,
- sieć lokali gastronomicznych Pasibus.

Jak widać więc, Agora posiada zasoby, by na długo zapewnić sobie trwałą i silną pozycję na polskim rynku. Otwarte pozostaje jednak pytanie, czy pomimo wertykalnej oraz horyzontalnej integracji firmie tej uda się stworzyć na tyle stabilną strukturę, że przetrwa ona kolejne turbulencje i na przykład zmianę władarzy. Tym bowiem, co odróżnia duże zachodnie podmioty od nowo powstających w różnych częściach świata, a wzorowanych na nich przedsiębiorstw, jest fakt, że mają one za sobą już całe dekady historii. Ta zaś w sposób konieczny musiała obfitować w różnego rodzaju kryzysy, przekształcenia właścicielskie czy dopasowywanie się do nowych

warunków rynkowych bądź technologicznych. W ten sposób organizacje te wytworzyły swego rodzaju pamięć instytucjonalną — zdolność radzenia sobie z różnymi wyzwaniami i poczucie, że firma jest większa od jej obecnych właścicieli oraz prezesów, a jej interesy znacznie bardziej długofalowe niż cykl pracy kadry zarządzającej. Dopiero osiągając taki poziom organizacji, można myśleć o długofalowej rywalizacji — nawet jeśli ma ona dotyczyć tylko rynku lokalnego.

2. Strategia zajęcia niszy

Uzupełnieniem tak zarysowanej strategii rywalizacji jest próba działania dokładnie przeciwnego — stworzenia alternatywy dla hollywoodzkiego kina, której siłą będą nie podobieństwa, lecz różnice względem dominującego modelu popkultury. Tak zdefiniować można właściwie całość tego, co nazywamy kinem artystycznym — a więc w mniejszym stopniu nastawionym na masowego widza, w większym zaś korzystającym z własnej infrastruktury produkcyjnej, dystrybucyjnej i odbiorczej, w dużej mierze równoległej do tej, z której korzysta kino głównego nurtu. Składają się na nią wyspecjalizowane firmy produkcyjne, przeważnie konstruujące budżet swoich produkcji w oparciu o różne formy finansowania publicznego (fundusze europejskie, narodowe czy regionalne, wsparcie telewizji, ulgi podatkowe, partnerstwa z różnymi instytucjami itd.), rozwijające je na różnego rodzaju warsztatach i spotkaniach branżowych z myślą o europejskim obiegu art house'owym (festiwale, kina studyjne, instytucje edukacyjne itp.) i żyjące w recepcji branżowej (wyspecjalizowane portale i czasopisma, grupy fanowskie, kursy akademickie i filmoznawcze opracowania itp.).

Z czysto ekonomicznego punktu widzenia przeważnie nie są to przedsięwzięcia opłacalne i ich realizacja możliwa jest jedynie dzięki wspomnianym środkom publicznym, czyli tak zwanym *soft money*. Większość rozwiniętych krajów dofinansowuje tego typu produkcje ze względów ekonomicznych (jako ochronę rodzimej branży filmowej i rynku przed dominacją amerykańską), kulturowych (wierząc w znaczenie lokalnej twórczości artystycznej i wartości za nią stojących) i politycznych (wykorzystując kino i inne dziedziny kultury do prowadzenia swojej polityki — zarówno doraźnej, jak i historycznej). Co istotne też, produkty kultury artystycznej mają znacznie większy potencjał umiędzynarodowienia niż te typowo komercyjne. O ile więc polska widownia już od kilku dekad niezmiennie chętnie ogląda rodzime komedie romantyczne oraz filmy sensacyjne, o tyle ich sukcesy kasowe na lokalnym rynku w żaden sposób nie przekładają się na zainteresowanie widzów w innych krajach. Nasza kinematografia nie jest w tym względzie zresztą odosobniona — poza filmami amerykańskimi w zasadzie tylko popularne francuskie komedie

mają swoje stałe miejsce w polskim repertuarze kinowym, czasem jeszcze uzupełniają je pojedyncze hity z innych krajów, jednak co do zasady wielomilionowa publiczność na lokalnym przeboju w Niemczech, Indiach czy Meksyku nie jest bynajmniej gwarantem międzynarodowej dystrybucji.

Niejako odwrotne proporcje dotyczą powszechnie nagradzanych na festiwalach filmów artystycznych, które większość swojej widowni zbierają w globalnym (a zwłaszcza najlepiej rozwiniętym europejskim) obiegu art house'owym. Spektakularnym przykładem tego typu dysproporcji była historia dystrybucji *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Nagrodzony Oscarem film stanowi jeden z największych sukcesów prestiżowych w historii polskiego kina, jednak w czasie premierowej dystrybucji w 2013 roku, pomimo zdobycia Złotych Lwów na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, w kraju obejrzało go zaledwie 55 tysięcy widzów. Tymczasem potwierdzana kolejnymi nagrodami i pochlebnymi recenzjami rosnąca ranga kulturowa filmu Pawlikowskiego doprowadziła do premiery w kilkudziesięciu krajach, w niektórych osiągając bardzo wysokie wyniki frekwencyjne — w USA film zobaczyło w kinach blisko pół miliona widzów, a we Francji pułap ten został nawet przebity.

Kino artystyczne stanowi więc niejako lukę w hollywoodzkim systemie, zapełniając repertuary kin studyjnych i przyciągając widzów, którzy nie oglądają amerykańskich blockbustów lub też bardziej różnicują swoje filmowe doświadczenia. Z tej perspektywy stanowi ono (pół)peryferia globalnego systemu. Jak pisze Adamczak:

Dla globalnego centrum produkcyjnego umiejscowionego w Hollywood korzystne jest skoncentrowanie się produkcji europejskiej na niszowym obiegu kina artystycznego i festiwalowego, mało istotnym w rachubach ściśle ekonomicznych. Jest on jednocześnie obiegiem wygodnym dla subsydiowanych przemysłów europejskich oraz jego branżowych przedstawicieli²⁷.

Ten zachodnioeuropejski monopol na orzekanie o wartości artystycznej i pożądanym modelach filmowej ekspresji wymusza dopasowanie się do niego państw (pół)peryferyjnych, ale niekoniecznie na zasadzie naśladownictwa, jak ma to miejsce w wypadku prób rywalizacji z kinem amerykańskim. Przeciwnie, międzynarodowy obieg kina artystycznego nastawiony jest na „uniwersalne wartości artystyczne”, ale zakłada, że przyjmują one bardzo konkretną, lokalną formę, eksponując specyfikę kulturową, etniczną, religijną czy polityczną. Ubiegające się o uznanie centrum dzieło powinno zatem zawierać element lokalnej specyfiki, ale

zrozumiały dla międzynarodowego odbiorcy kina festiwalowego, wspierając niejako procesy (auto)orientalizacji poszczególnych kinematografii, zwłaszcza tych niezachodnich.

Widać to znakomicie na przykładzie kina środkowo- i wschodnioeuropejskiego, które musiało wpisać się w wyobrażenia Zachodu na temat regionu, aby zainteresować tamtejszych selekcyonerów, programerów, grantodawców, jurorów itd. Po upadku komunizmu praktycznie wszyscy najbardziej docenieni twórcy z całego, wewnątrznie różnorodnego przecież, regionu podtrzymywali jego wizerunek jako nieomalże barbarii — szaroburej, pozbawionej nadziei krainy, w której rządzą korupcja, bieda, alkoholizm i przemoc. Tutejsze społeczeństwa i przestrzenie są smutne, najlepiej portretowane w czerni i bieli, a przynajmniej w bardzo zgaszonej szacie kolorystycznej. Historia zdominowana jest przez drugą wojnę światową, Holocaust i komunizm, a współczesność — przez postkomunistyczny kryzys, zaściankowość i problemy społeczne. Od *Undergroundu* Emira Kusturicy, filmów Béli Tarra i Šarūnasa Bartasa, poprzez Andrieja Zwiagincewa, rumuńską nową falę i ukraińskie *Plemię* (reż. M. Słaboszycki, 2014), po polskie filmy Pawła Pawlikowskiego, twórczość Jasmily Žbanić i projekt *DAU* Ilji Chrzanowskiego — nieomal wszystkie głośne w obiegu festiwalowym wschodnioeuropejskie filmy wpisują się w ten schemat. Przez dłuższy czas wydawało się, że wyłamują się z niego czescy twórcy, obdarzeni przeważnie większym dystansem i poczuciem humoru, niewpisujący się w regionalne stereotypy. W ostatnich latach jednak to nie filmy Jana Svěráka czy Petra Zelenki reprezentują tę kinematografię na arenie międzynarodowej, ale raczej odpowiadające nakreślonym wyżej opisom dzieła takie, jak *Kraina cieni* (2020) Bohdana Slámy czy zwłaszcza kontrowersyjny, pełen okrucieństwa *Malowany ptak* (reż. V. Marhoul, 2019) według powieści Jerzego Kosińskiego. Być może Krzysztof Kieślowski był ostatnim po prostu europejskim filmowcem w regionie — po nim reprezentują nas już tylko Wschodnioeuropejczycy.

Co istotne, nie sądzę, żeby było to cyniczne działanie ze strony wymienionych twórców — w większości wybitnych reżyserów, tworzących filmy potrzebne i udane. Chodzi raczej o to, że na rzecz wspierania tego typu projektów pracuje cały system zależności, oparty na wspomnianych już stereotypach, zapewniając im najłatwiejszą drogę na ekrany i festiwale. To właśnie tego typu filmy zostają też przeważnie wyłapane z całej bogatej produkcji kina środkowo- i wschodnioeuropejskiego. Niezależnie jednak od powodów, nasza nisza w tym ekosystemie została zdefiniowana właśnie w ten sposób, tak jak na przykład niszą skandynawską pozostaje tak zwane *nordic noir*, i trudno w dającej się przewidzieć przyszłości wyobrazić sobie wyraźne przełamanie tego trendu.

3. Strategia kooperacji

Nie zawsze jednak próba znalezienia dla siebie miejsca w ramach globalnego systemu kinematograficznego musi zakładać podmiotową kontrolę nad produkcją. Zamiast prowadzić rywalizację z Hollywoodem bądź wypełniać nieopanowane przezeń obszary można także próbować się do niego przyłączyć na zasadzie mniejszego partnera — na przykład koproducenta, podwykonawcy czy usługodawcy. Opcja ta jest najwyraźniej przyznaniem się do swojej peryferyjności względem amerykańskiego systemu-świata, posiada jednak także swoje niezaprzeczalne zalety, dlatego wiele krajów (i działających w nich podmiotów oraz osób) nie tylko godzi się na taki układ, ale wręcz rywalizuje z sobą o możliwość znalezienia się w nim.

Oczywiście tego typu kooperacja, w zależności od siły partnerów, może dokonywać się na różnym poziomie. I tak, przykładowo, Wielka Brytania, ze względu na znacznie silniejszą pozycję kulturową, ale też wspólną językową i historyczną, a także rozbudowane relacje na innych polach, opanowała tę strategię do perfekcji, stanowiąc istotne ogniwo w ofercie filmowej największych hollywoodzkich studiów. W efekcie najbardziej rozpoznawalne marki brytyjskiej popkultury filmowej z reguły produkowane są w istocie przez amerykańskie studia, starające się jednocześnie zachować wrażenie brytyjskości, konotowane przeważnie przez kontekst powstania, bohaterów i miejsce akcji literackich pierwowzorów tego typu marek, ale też biorących udział w projekcie aktorów. Tak od lat funkcjonują serie filmów o Jamesie Bondzie (do których prawa mają MGM oraz Columbia), Harrym Potterze i Sherlocku Holmesie (oba Warner Bros.), ale też osadzone w fantastycznych światach, posiadające jednak wyraźnie brytyjski rodowód cykle *Władcy Pierścieni* (Warner Bros.) oraz *Opowieści z Narnii* (Walt Disney Studios). Przy tego typu projektach przeważnie finansowanie i decyzje producenckie (ale w związku z tym także późniejsze zyski i prawa do produktów) leżą po stronie amerykańskiej, za to w Wielkiej Brytanii odbywa się często część zdjęć, przy których biorą udział lokalni twórcy i firmy, poza tym kraj ten odnosi istotne korzyści wizerunkowe.

Polska ani inne kraje regionu zapewne nie są w stanie wygenerować tak znaczącej i rozpoznawalnej franczyzy. Najbliżej tego statusu znalazły się tworzone przez Netfliksa produkcje osadzone w wykreowanym przez Andrzeja Sapkowskiego świecie Wiedźmina, choć ich przyjęcie okazało się mieszane, a poza tym prawa do tej marki są rozproszone, przez co nie ma powiązań pomiędzy serialami czy filmami a najbardziej rozpoznawalnym z okółowiedźmińskich produktów, czyli serią gier wideo wytwórni CD Projekt Red. Częściej więc polski wkład w globalną popkulturę polega na podwykonawstwie w pracy nad dużymi produkcjami kręconymi w regionie,

tak jak to się dzieje choćby na Węgrzech czy w Czechach. Oznacza to przeważnie znacznie mniejszy wkład artystyczny, za którym idzie jednak często wysokie uposażenie, a także transfer technologii i kultury pracy, co na przykładzie Pragi opisał Petr Szczepanik²⁸. Dla dużych studiów jest to zaś niezwykle opłacalna sytuacja, gdyż mogą oni za stosunkowo niewielkie pieniądze (w porównaniu do kosztów, które musieliby ponieść w USA) skorzystać z atrakcyjnych lokalnych plenerów, dobrze wykształconej i doświadczonej siły roboczej (co jest w dużej mierze pokłosiem ustanowionego w epoce komunistycznej systemu państwowej edukacji filmowej oraz etatyzmu, który utrzymywał stosunkową dużą liczbę miejsc pracy w branży).

Wiele z państw prowadzi wręcz system zachęt finansowych, najczęściej opartych na mechanizmie *cash rebate*, a więc zwrotu części poniesionych przez producentów kosztów, aby przyciągnąć duże produkcje do swojego kraju. Od lat z sukcesami taką politykę prowadziły choćby wspomniane już Czechy i Węgry. Od 2019 roku podobny system wprowadzony został w Polsce, a jego operatorem jest Polski Instytut Sztuki Filmowej. W ten sposób rząd rokrocznie przeznaczają kilkadziesiąt milionów złotych na zachęty dla zagranicznych producentów, którzy zdecydują się na produkcję w Polsce. Po spełnieniu wymagań tak zwanego testu kulturowego, uwzględniającego wykorzystanie polskich tematów i lokacji albo wkładu twórczego, mogą oni uzyskać zwrot do 30% poniesionych w Polsce kosztów.

Długa droga do centrum

Na koniec warto powrócić do postawionego na wstępie pytania o to, jaką pozycję zajmuje polska kinematografia w hollywoodzkim systemie-świecie. Powyższe wyliczenia dotyczące przyjętych strategii jasno pokazują, że rodzima kinematografia jest w znacznym stopniu podporządkowana globalnym siłom i trendom, z trudem wykuwając swoje miejsce w łańcuchu wartości przemysłu audiowizualnego. Rodzimy rynek medialny pozostaje niestabilny, o czym świadczyć może historia holdingu ITI, ale też przegląd funkcjonowania lokalnych dystrybutorów filmowych dokonany przez Aleksandrę Bartosiewicz i Agnieszkę Orankiewicz. W analizowanym przez nie okresie, obejmującym lata 2002–2018, „ponad połowa ze 115 analizowanych w badaniu dystrybutorów działała w branży tylko przez rok, a kolejnych jedenastu — przez zaledwie dwa lata. Przez cały analizowany okres dystrybucją kinową w Polsce zajmowało się w sposób ciągły zaledwie siedem firm (Best Film, Gutek Film, Kino Świat, Monolith, Solopan, UIP,

28 P. Szczepanik, *Transnarodowe ekipy i postsocjalistyczny prekariat: przypadek Pragi*, przeł. M. Stelmach, „Ekran” 2017, nr 1 (35), s. 31–36.

Warner)”²⁹. Dodatkowo zauważyć należy duży poziom penetracji rynku przez zachodnie firmy, typowy dla krajów (pół)peryferyjnych. Dobrze ilustrują go statystyki dotyczące udziału najbardziej znaczących (to znaczy mających powyżej 5% udziału) dystrybutorów w polskim rynku filmowym za rok 2019:

- Disney — 22,8%,
- Kino Świat — 19,6%,
- UIP — 14,7%,
- Warner — 9,1%,
- Monolith — 9,0%,
- NextFilm — 8,1%³⁰.

Łącznie te sześć firm miało ponad 83% rynku, z czego większość należała do filii amerykańskich koncernów, czyli Disneya, Warnera i UIP (wspólne przedsięwzięcie Paramountu oraz Universalu) — 46,6% całego rynku. Polska jest więc w dużej mierze rynkiem zbytu dla zachodnich produktów, sama zaś dostarcza lokacji czy taniej siły roboczej do ich powstawania.

Z drugiej strony, istnieją argumenty świadczące o tym, że polska kinematografia nie jest zupełnie peryferyjna. Ma ona bowiem także swój środek ciężkości i w ograniczony sposób, ale jednak oddziałuje na swoje otoczenie, wchodząc w hierarchiczne relacje z okolicznymi podmiotami o jeszcze bardziej peryferyjnej pozycji. Polskie firmy próbowały ekspansji na mniejsze rynki, czego świadectwem były choćby powstające w Wilnie i Rydze placówki sieci Multikino. Także polskie własności intelektualne okazjonalnie zyskiwały sobie uznanie w niektórych krajach regionu, inspirując oparte na polskich licencjach seriale. Należały do nich między innymi rosyjskie adaptacje seriali *M jak miłość* (*Lubow kak lubow*, 2006–2007) oraz *Glina* (*Morozow*, 2007), ukraiński *Świat według Kiepskich* (*Niepruchi*, 2010), estońskie *Ranczo* (*Naabriplika*, 2013–2019), litewscy i rosyjscy *Kryminalni* (kolejno: *Kriminalistai*, 2013, oraz *Komanda Cze*, 2012), litewska *Recepta na życie* (*Gyvenimo receptai*, 2014) czy łotewski *Dom nad rozlewiskiem* (*Māja pie ezera*, 2015). Polska wydaje się też być atrakcyjnym miejscem dla niektórych twórców, którzy tutaj uczą się lub pracują. Do tej pierwszej grupy należy zwłaszcza młode pokolenie ukraińskich reżyserów i reżyserek, w tym na przykład słuchacze warszawskiej Wajda School — Walentyn Wasjanowicz (*Atlantyda*, 2019) i Maryna Er Gorbach (*Klondike*, 2022). W polskiej branży sukcesy odnosili też choćby Okil Khamidow (pochodzący z Tadżykistanu reżyser

29 A. Bartosiewicz, A. Orankiewicz, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 232–242.

30 Raport Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej *Box Office Polska 2019*, dostępny pod adresem: https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf.

licznych popularnych seriali i programów telewizyjnych) czy Mitja Okorn (słoweński reżyser takich filmów jak *Listy do M.*, 2011, *Planeta singli*, 2016).

Zgodnie z przedstawionymi na wstępie definicjami, jedną z głównych cech systemu-świata jest trwałość podmiotów rdzeniowych i ciągła labilność tych znajdujących się na peryferiach. Polska kinematografia, podobnie zresztą jak polska gospodarka, polityka oraz inne dziedziny kultury, będą poddawane ciągłej presji międzynarodowego kapitału i grup interesów, które będą próbowały utrwalić jej podrzędną pozycję. Z drugiej strony, posiadane zasoby pozwalają walczyć o możliwie silne miejsce i wykorzystywać niektóre strukturalne cechy systemu do lewarowania swojego znaczenia, na przykład w ramach paneuropejskiej współpracy bądź wykorzystywania względnie istotnej roli w regionie Europy Środkowo-Wschodniej. Powyższy opis był próbą zarysowania reguł toczonej w ten sposób gry, a także wyznaczenia obecnego położenia pionów na jej planszy. Pozostaje teraz tylko obserwować dalsze fazy tej rozgrywki.

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki*, „Ekran” 2018, nr 6.
- Adamczak M., *Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji*, „Ekran” 2017, nr 1 (35).
- Andrew D., *Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. N. Đurovičová, K. Newman, Routledge, New York-London 2010.
- Bartczak M., *W ogniu filmowej rewolucji*, „Ekran” 2011, nr 1/2.
- Bartosiewicz A., Orankiewicz A., *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108.
- Daly N., *From Elvis to the fugitive: Globalization and recent Irish cinema*, „European Journal of English Studies” 3, 1999, nr 3.
- Eatough M., *The Literary History of World-Systems, II: World Literature and Deep Time*, „Literature Compass” 12, 2015, nr 11.
- European Audiovisual Observatory, *Focus 2019. World Film Market Trends*.
- European Audiovisual Observatory, *Yearbook 2020/2021. Key Trends*.
- Fedorov A.V., *200 Foreign Leaders of Soviet Film Distribution: Selected Collection*, SM „Information for everyone”, Moscow 2023.
- Hozic A., *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Cornell University Press, Ithaca 2001.
- Koutsourakis A., *The Politics of Humour in Kafkaesque Cinema: A World-systems Approach*, „Film-Philosophy” 24, 2020, nr 3.
- Kumar A., Welz F., *Culture in the World-System: An Interview with Immanuel Wallerstein*, „Social Identities” 7, 2001, nr 2.
- Majmurek J., *Kina gry w prestiż*, „Ekran” 2018, nr 3/4.
- Miller T., *Global Hollywood*, British Film Institute, London 2001.
- Moretti F., *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Rajagopalan S., *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-going after Stalin*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- Raport Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej *Box Office Polska 2019*, https://pif.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf.
- Sowińska I., *Obrazy starego i nowego świata. Kino Czechów i Słowaków*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019.
- Stelmach M., *Długi ogon światowego kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117.
- Stelmach M., *Węgry: W trybach historii*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019, s. 1053–1054.
- Szczepanik P., *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*, [w:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, red. P. Szczepanik, P. Vonderau, Palgrave Macmillan, New York 2013.

- Szczepanik P., *Transnarodowe ekipy i postsocjalistyczny prekariat: przypadek Pragi*, przeł. M. Stelmach, „Ekrany” 2017, nr 1 (35).
- Wallerstein I., *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Starnawski, Dialog, Warszawa 2007.
- Wallerstein I., *The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?*, [w:] *Culture, Globalization and the World-System*, red. A.D. King, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Wallerstein I., *Nowoczesny system-świat*, przeł. A. Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Scholar, Warszawa 2006.
- Zabużko O., *Planeta Piotun*, Agora, Warszawa 2022.

Miłosz Stelmach

ORCID: 0000-0003-4004-7121

Jagiellonian University

Escape from the periphery. World-system of cinema and Polish film

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.2>

Abstract

The main aim of this text is to outline the possibilities of applying Immanuel Wallerstein's world-systems theory to the analysis of cinema. Concepts developed by Wallerstein, especially the notion of the relationship between the core and the periphery of international political-economic systems, can be useful in trying the hegemony of Hollywood cinema in the global circulation of film content, as well as the positions smaller film industries occupy in relation to it. The assumptions of this theory will be tested using the example of the cinema of Central and Eastern Europe in recent decades, making it possible to determine its relative hierarchy in the global chain of production and consumption of audiovisual content. Special attention has been focused on Poland, presented as a model example of a local film industry attempting to emerge from the peripheral position it occupied after the political transformation of 1989.

Keywords

world-systems, Hollywood, Polish cinema, Central and Eastern Europe

*The difference between T.S. Eliot and me
is that I have to read him and he does not have to read me*

Jakub Glatzstejn¹

Peripherality is a concept that is not only relative, but also – perhaps more importantly – relational. It is impossible to define peripherality without at least implicitly designating what this peripherality relates to, namely the centre. It is in the relation between these two terms (and the social, economic or political realities behind them) that the dynamics of what is known, valued and self-sufficient in world cinema (the centre) and what is local, hidden and subordinated (the peripheries) are generated. Thus, it is impossible to consider the elements of this juxtaposition separately from each other; instead, we should think of them as a jointly created system of dependencies, the various elements of which constantly interact with each other in complex ways.

This thought is at the heart of the theory of world-systems, formulated by Immanuel Wallerstein, who described in this way economic and political connections, but today it can also be an inspiring source for thinking about cultural peripherality, which is in any case strongly intertwined with the spheres of the economy and politics. Literature scholars interested in the project of the so-called world literature are especially eager to use Wallerstein's notions and concepts². This is less frequently the case in film studies, although cinema, due to its industrial and capital-intensive nature as well as its audiovisual character, seems to be an even more globalized medium³. This is a challenge especially for various studies traditionally dominated by a focus on specific national cinemas and their local contexts – political, cultural, linguistic, etc. Yet no film industry is an island, but, rather, part of an archipelago or perhaps even a supercontinent formed by the modern cinematic system. That is why the aim of this article will be to briefly present the applicability of this theory to the description of cinema as well as to test its basic tenets using the example of Polish (but

1 Quoted after O. Zabuzko, *Planeta Piolun*, Agora, Warszawa 2022.

2 See e.g. M. Eatough, "The Literary History of World-Systems, II: World Literature and Deep Time", *Literature Compass* 2015, vol. 11, no. 12, pp. 603–615.

3 Although we will also find some exceptions, hitherto limited to analysis of rather detailed phenomena, rather than creation of an appropriate theoretical frame of reference. See N. Daly, "From Elvis to the fugitive: Globalization and recent Irish cinema", *European Journal of English Studies* 1999, vol. 3, no. 3, pp. 262–274; A. Koutsourakis, "The Politics of Humour in Kafkaesque Cinema: A World-Systems Approach", *Film-Philosophy* 2020, vol. 24, no. 3, pp. 259–283.

also, more broadly, Central European) cinema of recent decades, and thus to determine its relative hierarchy in the global chain of production and consumption of audiovisual content.

The core and the periphery or the global world-system

According to the above diagnosis, for Wallerstein, world-systems analysis meant “first of all the substitution of a unit of analysis called the ‘world-system’ for the standard unit of analysis, which was the national state”⁴. This does not mean that a system defined in this manner encompasses the entire globe, but rather that it generates its own, relatively closed world, transcending the boundaries of nation states, but defined for the most part by the internal dynamics of development, transformations or balance of power – historical examples of such systems might include the Roman Empire or ancient China and its immediate environment. As Wallerstein himself explained: “A world-system is a social system, one that has boundaries, structures, member groups, rules of legitimation, and coherence. Its life is made up of the conflicting forces which hold it together by tension, and tear it apart as each group seeks eternally to remould it to its advantage. It has the characteristics of an organism, in that it has a life-span over which its characteristics change in some respects and remain stable in others. (...) [L]ife within it is largely self-contained, and (...) the dynamics of its development are largely internal”⁵. Yet world-systems have a tendency to grow and draw into their orbit more areas, which can then be assimilated and adapted to the rules within the system. However, it is only the modern, capitalist world-system that has truly become global, encompassing virtually all parts of the world and leaving at most small enclaves, exempt from the rules of the globalized capitalist economy.

What is particularly relevant to my argument is the fact that Wallerstein described the global capitalist system as “a system that is simultaneously one, and unequal: with a core, and a periphery (and a semiperiphery) that are bound together in a relationship of growing inequality”⁶. Thus, this theory

- 4 I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, trans. K. Gawlicz, M. Starnawski, Dialog, Warszawa 2007, p. 32. Quoted after, Immanuel Wallerstein, *World-System Analysis. An Introduction*, Duke University Press, Durham and London 2004, p. 16.
- 5 Idem, “Nowoczesny system-świat”, trans. A. Ostolski, in *Współczesne teorie socjologiczne*, ed. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Scholar, Warsaw 2006, p. 747. Quoted after Immanuel Wallerstein *The Modern World-System I*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 2011, p. 347.
- 6 F. Moretti, “Przypuszczenia na temat literatury światowej”, trans. P. Czaplński, *Teksty Drugie* 2014, no. 4, p. 133.

provides for a structural division of labour within the system. The division, which determines the roles of individual actors or smaller entities operating within the system, is based on economic, political, cultural, military or technological power. Its result is the existence of the above-mentioned central zones (core), which shape the rules of the system, as well as peripheral zones (periphery), which must adapt to these rules, if they want to aspire to the values created in the centre. An extreme manifestation of this dichotomy is the colonial situation, in which inferiority is openly expressed in the form of political organization, but can also serve to describe the relations between theoretically independent partners, whose ties are so strong that the decisions and functioning of the stronger entity determines the situation of the weaker one (sometimes leading to the emergence of a neocolonial relationship).

However, irrespective of the exact political organization of these ties, the core as a rule maintains its superior position not only through economic dominance, but also in the symbolic sphere, defining and shaping the discourses and concepts functioning within the system. The periphery, meanwhile, is made up of spaces of marginal importance, on the one hand dependent on the core and receiving its models or products, and on the other – working for the core as a source of cheap labour, raw materials or goods. The semi-periphery, in turn, constitutes a buffer, mediating between the two categories and having some of the characteristics of the core as well as many of the characteristics of the periphery. It aspires to the role and profits associated with the core, but is not fully autonomous and is constantly at risk of being degraded to a peripheral position. This is because mobility in this hierarchical arrangement is possible, but extremely difficult and limited, as it is blocked by large-scale structural factors, which can be overcome through long-term transformation processes. As a result, the world-system is usually characterized by a high level of inertia, based on permanent inequalities inherent in its very structure.

Naturally, this division is intuitive and cannot be measured by means of any single economic, social or political tool, since it is made up of a whole range of factors, the sum of which results in an imbalance between the various participants in the system. In addition, it is internally much more nuanced and complex than could be conveyed by the simple core-periphery typology presented above. Its individual actors may occupy a slightly different position in different areas of the relation (for example, economic power does not necessarily have to coincide with cultural or political power, etc.); besides, regardless of the overall arrangement, there are smaller interactions occurring within the system as well. Thus, the fact that, for example, two different countries are periphery of the global world-system of the capitalist economy does not mean that their position with regard to each other is the

same – different kinds of imbalances may also take emerge between them, determining the hierarchies of mutual relations and the division of labour. However, the most vivid way to illustrate the characteristics defining the position of the core and the periphery of a given system is to put them in pairs of oppositions, represented by the following table:

Core	Periphery
– developed, handles advanced processes	– backward, tries to catch up and acts as a subcontractor of simpler processes
– diverse and versatile	– specialized, niche-focused
– makes profit and controls capital	– subcontractor and market for the capital
– produces rules, sends out models, technologies	– adopts the rules, receives models and technologies, provides labour and talent
– independent from the rest	– dependent on the core, often directly, for example through take-over of capital, infrastructure, etc.
– seems universal and works globally	– stereotyped, acts locally, has no global impact, imitates formulas
– gives meaning, becoming a measure of value and consecration	– seeks validation outside

Wallerstein's theory was developed primarily for the purpose of economic-political analysis, but its author himself repeatedly pointed to the arbitrariness and thus uselessness of dividing the social sciences into those dealing with economics, politics, society and culture. For him, a world-system was a holistic system, encompassing all these spheres and the interactions or processes taking place within them, irrespective of the division of scholarly disciplines, with a comprehensive analysis of world-systems being incomplete should any of them be omitted. Although he was the least focused on the cultural manifestations of the division of relations within a system, he explicitly emphasized the existence of cultural world-systems. This topic seemed to interest him especially in the 1990s, a period marked by the collapse of the Soviet Union and the economic triumph of neoliberalism, as well as lively discussions about globalization that it had brought about⁷. Although Wallerstein and his followers did not try to apply their diagnoses to the world of film, it seems that, taken as a metaphor for mutual relations,

7 See I. Wallerstein, "The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?", [in:] *Culture, Globalization and the World-System*, ed. A.D. King, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, pp. 91–105; A. Kumar, F. Welz, "Culture in the World-System: An Interview with Immanuel Wallerstein", *Social Identities* 2001, vol. 7, no. 2, pp. 221–231.

the concept is perfectly suited to outlining the links that exist in today's highly globalized film industry, in both its purely commercial and more artistic or independent segments.

So what would a film world-system be? The term can be used to describe today's globalized film (and, more broadly, audiovisual) market, in which an unprecedented growth in content and forms of access to it is accompanied by gigantic concentration of attention, influence and capital. The central role in it is played by the largest US players – those traditionally setting the directions for cinema, that is the big Hollywood studios, which are part of giant media and entertainment conglomerates (today the group is limited to five companies: Disney, Warner, Paramount, Universal and Columbia), as well as the aspiring new digital giants of the Internet era (led by Amazon, Netflix and Apple). As a result, although every year there are probably several thousand feature films made in the world, produced in more than a hundred different countries, most of the profits from their distribution go to the few companies just mentioned. The scale of the concentration is the easiest to measure by means of the example of the best-monitored cinema market, where only the ten most popular films, almost without exception distributed by the above-mentioned five Hollywood giants, have been regularly responsible for roughly 25 per cent of all money spent on tickets. In the record-breaking year 2019 cinema audiences around the world left 42.3 billion dollars at the box office, with more than 13 billion dollars (or about 30 per cent) going to Disney alone and its biggest hit, *Avengers: Endgame* (dir. J. and A. Russo), accounting for 6.6 per cent of the global box office⁸.

Such a strong role of American cinema not only makes it necessary to describe it as the centre of the modern film world-system, but also to emphasize the imperial role of Hollywood (and associated Silicon Valley players) in this arrangement. Wallerstein distinguished between two main modes of organising the systems he described – less concentrated, more polycentric world-economies, that is, “systems in which ... a single political system does not exist over all, or virtually all, of the space”⁹, and world-empires dominated by an imposing, expansive hegemon “in which there is a single political system over most of the area, however attenuated the degree of its effective control”¹⁰. From the point of view of not only the economy, but also socio-cultural influence and interest generated, American mainstream

8 I discuss these mechanisms and the data representing them in detail elsewhere, see M. Stelmach, “Długi ogon światowego kina”, *Kwartalnik Filmowy* 2022, no. 117, pp. 6–25.

9 Immanuel Wallerstein *The Modern World-System I*, op. cit., p. 348.

10 Ibid.

cinema and the production-narrative-reception model it imposes plays precisely such a hegemonic role within the system. In this, it clearly benefits from other signs of American cultural domination, such as the international role of the English language, the spread of other American pop culture phenomena (music, video games, television, etc.), and the strong economic and political presence of the United States in many regions of the world. In addition, Hollywood cinema is characterized by all the determinants of its central position in the world-system included in the table above.

Other players or even entire national film industries thus play a peripheral or semi-peripheral role in relation to it, trying to maintain their own identity or carve out a small niche for themselves on the US-dominated market. They are excellent markets for Hollywood films, providing ideas (for example, used in the form of remakes) and talent (in the form of gifted filmmakers from around the world trying their hand in California) as well as cheaper services (in the form of attractive outdoor locations or subcontracting services). At the same time peripheral zones are often dominated by Western capital, which usually controls key infrastructure or intellectual property, and when they try to build an independent market on their own, they mostly imitate solutions developed in the centre, with regard to organization and production, as well as narrative and content. However, they are in most cases doomed to remain local in these efforts or possibly specialized in a narrow, often (self-)stereotyping area. Thus while Hollywood can break through with a great number and variety of cultural products, (semi)peripheral film industries must try to find their niche – as they did in different periods of cinema history: with, for example, Italian spaghetti westerns in the 1960s, Hong Kong kick and action cinema in the 1970s–90s, Japanese anime from the late 1980s and early 1990s, and, in recent years, Scandinavian productions of the Nordic noir variety or Korean k-dramas. However, they are rarely associated with any broad interest in other varieties of local popular culture.

At the same time, in line with earlier definitions, the Hollywood world-system does not have to encompass the entire globe in practice, and it also largely overlaps with the map of the United States' political and economic influence. Thus, even despite extremely successful imperial efforts, leading to annexation of more territory over the past century, there are still enclaves excluded from it, such as strongly culturally isolated states like North Korea or Iran. The actions of the People's Republic of China, too, in the field of cinema, primarily very tight restriction of access to American pop culture and the promotion of local blockbusters of entertainment and propaganda nature, can be seen as China's attempts to build its own world-system, limited for the time being to the territory of one country, but having the

potential to expand to other Chinese-speaking areas, and perhaps to other countries in the region as well.

The contours of the Hollywood world-system outlined above seem fairly simple to determine, if they are to be referred primarily to strictly economic mechanisms. However, we need to complicate this picture a little, for it seems that cultural and artistic production, including filmmaking, should not leave out other important values that determine hierarchies in the art world. This was demonstrated by Pierre Bourdieu, who studied the sociology of the art field and wrote about different types of capital – in addition to economic capital, he distinguished social and symbolic capital as its basic types. The latter – denoting appreciation, culturally desirable values and qualities, as well as familiarity with the world of symbolic meanings – is an excellent explanation of the functioning of art circulation, in which, after all, it is very often not about profit, but about prestige, prizes and awards, place in the canon or recognition of one's peers and the appreciation of critics. In order to navigate through complex field, in which there are no clear boundaries separating, for example, commercial from artistic creation, Bourdieu used the concepts of consecration and autonomy. A work or a creator can thus be accompanied by a low or high level of consecration, understood precisely as peer recognition and symbolic capital, as well as a low or high level of autonomy, determining the level of dependence on market forces. The smaller the autonomy, the greater the role of economic capital in shaping the position, the greater – the stronger the impact of symbolic capital¹¹.

If we take these factors into account and apply Wallerstein's concepts to them, we will see that cinema, in fact, creates systems of reference that overlap and influence each other, but are nevertheless different and have their own logic and internal dynamics. Such systems can include both the world-empire described above, with Hollywood's hegemonic position, and smaller areas (for example, a transnational region with a shared culture, language and interests, but also the cinema of a country, or even a local slice of it, as is the case in, for example, India – Wallerstein calls such smaller wholes mini-systems). The distinctive variety of audiovisual production created by the global art cinema constitutes its own world-system as well. It, too, has its core and periphery, the hierarchy of which is determined by the flows of symbolic capital rather than economic capital – although naturally the latter, especially when combined with political power, also plays a substantial role in shaping and sustaining systemic inequalities. As Marcin Adamczak writes, "The festival circuit and studio distribution serve as a refuge from the reality of a market dominated by the hegemonic 'Big

11 These concepts have been summarized with regard to the film art by Jakub Majmurek, see J. Majmurek, "Kina gry w prestiż", *Ekran* 2018, vol. 4, no. 3, pp. 6–13.

Six'. At the same time, an important element of the semi-periphery, that is, concentration of the major festivals in Europe (or rather, its western part), has the above-mentioned power of consecration and is a source of multiple capitals desired by even more peripheral players. In an 'inverted economy', in which the main stakes are not financial gains, but recognition and prestige, the position of this semi-peripheral structure is extremely strong"¹².

Thus defined, the "inverted economy" (a concept also derived from Bourdieu's theory) provides for a system of relations that is separate and different from the strictly economic one, but equally hierarchical. In it, in turn, the central role is played by traditionally prestigious Western European entities, the strength of which is generated by, for example, leading institutions that distribute prestige and guarantee consecration in the art-film discourse. These include the most important festivals (headed by the "Big Three": Cannes, Venice, Berlin), influential magazines (like the French *Cahiers du Cinema* or the British *Sight & Sound*), funds to subsidize artistic creation (such as the Hubert Bals Fund associated with the Rotterdam Festival, the World Cinema Fund associated with the Berlinale or Eurimages, funded by the European Union) or the most effective, fashion-creating sales agents (the French Wild Bunch or the German Match Factory). As a result, it is France, Italy, United Kingdom or Germany that are the source of models of a well-functioning film culture as well as fashions of the day. In addition, it is enough to look at the number of scholarly or critical studies on the various filmmakers or national cinemas (as well as the place of publication of these studies) to see the location of the discursive centre of global art cinema, and of its periphery and margins. This narrative domination has been summed up by Dudley Andrew, who notes that "nearly all large-scale assessments of cinema have been made by and for the West, with the 'Prime Meridian' running through either Hollywood or Paris"¹³.

This arrangement has the marks of neo-colonial relations, in which, as Adamczak writes, "the above-mentioned systemic imbalance between the centre, and the semi-periphery and periphery is due to the replaceability of the latter for the core entities and the irreplaceability of the core for the (semi-)peripheral entities"¹⁴. In other words, Western European sales

12 M. Adamczak, "Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji", *Ekrany* 2017, vol. 35, no. 1, p. 9.

13 D. Andrew, "Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema", [in:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. N. Đurovičová, K. Newman, Routledge, New York–London 2010, p. 61.

14 M. Adamczak, "Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki", *Ekrany* 2018, no. 6, p. 59.

agents and distributors, festival directors and programmers, producers and funders – all of whom generate this global circulation of cultural content, ideas and artistic values – can choose from a variety of proposals from different parts of the world, which, in their opinion, will diversify and enrich the offer of art cinema, open in theory to non-Western phenomena and perspectives. At the same time, participants in the system (creators, producers, organizers, popularizers, etc.) coming from these (semi-)peripheral zones, theoretically an equally indispensable link in the whole system, do not have any alternative sources of consecration, sources facilitating international appreciation, recognition and further development paths. Thus they are, in fact, replaceable and interchangeable, and their possible global success depends solely on the appreciation by the core players, who are constantly looking for new phenomena of interest to them.

Central and Eastern Europe – on the frontiers of the empire

So let us take a look at how the mechanisms defined above and governing the Hollywood world-system (but also its sub-system focused on artistic production) can be used to better understand and describe the condition of Polish film industry. However, in order to do that we need to start by outlining a broader regional context, as the world-system of cinema is not, of course, autonomous – its boundaries and specificity are determined primarily by broader political and economic processes of which the film market is an extension. An excellent example of this is provided by the transformations that took place in the late twentieth and early twenty-first century in Central and Eastern Europe, that is countries of the former Eastern Bloc, which gained autonomy and/or independence in 1989–1991. As it quickly turned out, this transformation, contrary to idealistic dreams, was not an exit from the Soviet house of captivity into the measureless expanse of freedom and independence. Instead, it should be seen as a transition from one system of dependency, created by the communist regime and its economic and cultural policies, to another, capitalist one – with rules that are perhaps less oppressive, but nevertheless still firm and defining the boundaries and directions of development. This is also perfectly evident in basically all of the region's national film industries.

Read in accordance with the Wallersteinian formula, the Soviet Union's actions were an attempt to create its own world-empire with (semi)peripheral zones in areas linked to it militarily, politically and economically – mainly the so-called people's democracies in Central and Eastern Europe, over which Moscow exercised direct control, as well as the communist countries of Southeast Asia (China, Vietnam, North Korea) or some African and Latin American states under the strong influence of the USSR (for example,

Angola, Mozambique and Cuba). These efforts were also visible in culture, including cinema, for which Soviet cinema was to be a model and point of reference. Obviously, this world-system was never completely resistant to the influence of American cinema (and, more broadly, Western cinema), but nevertheless remained largely independent, creating something Petr Szczepanik calls the “state-socialist mode of production”¹⁵.

Its foundation was the state nature of production, based on the state’s monopoly on production, distribution and screening, and on the work of film studios, sometimes operating as teams (like in Poland or Czechoslovakia). Another prerequisite for the system to function was technological independence – the Eastern Bloc countries not only had their own infrastructure strictly for filmmaking purposes, but also produced equipment (cameras, film stock, projectors, etc.), even if it was often archaic or modelled on Western devices. On this technical and financial base was built an independent superstructure – an own education system (already in the late 1940s and early 1950s there were film schools in the most important countries of the region, which for a while put them ahead of even such cinematically advanced Western countries as West Germany and United Kingdom); and system for career, recognition and appreciation building (provided by the local press and book publications, festivals, awards, academic courses, discussion film clubs, etc.). Finally, the Soviet Union and its satellite countries tried to produce their own narrative and aesthetic norms, based in the first few years after the war on socialist realist models in particular, but even in the following decades often having their own regional specificities (which included, on the one hand, a focus on historical themes, especially of the Second World War, and on the other – the formula of critical art cinema, which in Poland was best represented by the so-called cinema of moral anxiety).

This circulation was strongly linked, in a top-down manner, to other countries in the region (through production cooperation, exchange of personnel and reciprocal circulation of films), but only to a moderate extent to capitalist film industries. Even the import of films was sometimes far from obvious, as evidenced by the extraordinary popularity in the Soviet Union of Alfredo Crevenna’s 1971 Mexican melodrama *Ysenia* (the film attracted ninety million people to cinemas, making it the biggest hit in the history of distribution in the Soviet Union¹⁶), works from India (which

15 P. Szczepanik, “The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture”, [in:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, Palgrave Macmillan, eds. P. Szczepanik, P. Vonderau, New York 2013, pp. 113–134.

16 A.V. Fedorov, *200 Foreign Leaders of Soviet Film Distribution: Selected Collection*, SM “Information for everyone”, Moscow 2023, p. 168.

accounted for four of the top ten most watched foreign films in the USSR¹⁷), or the incredible successes enjoyed in the Eastern Bloc even a decade after their Western release by films starring Bruce Lee, notably *Enter the Dragon* (1972, R. Clouse), and later other martial arts films as well. In doing so this world-system replicated the rules governing such systems, primarily by the hierarchical nature of relations. The central role was played by the Soviet Union through its production and aesthetic models replicated in (semi)peripheral countries. On the other hand, Moscow's All-Russian State Institute of Cinematography attracted students from Central and Eastern Europe (the Pole Jerzy Hoffman and the Hungarian Márta Mészáros) as well as Mali, which sympathized with the USSR (Abderrahmane Sissako).

The system was dysfunctional and inefficient on many levels, but it did manage to survive for several decades as relatively self-sufficient. It was not until the crisis years of the 1980s that the system's financial and technical shortcomings were painfully exposed. Combined with changes in other areas of social and economic life, this led to a gradual disintegration of the successive keystones of the film world-system of socialist cinema. During the 1980s states surrendered their monopoly on the management of film industry, while opening up more and more to Western influence, which was also evident in the growing imports of American cinema as well as imitation of Hollywood formulas and the introduction of free market mechanisms. The changes were sealed by the political transformations of the late 1980s and early 1990s (elections in successive Eastern European countries, the fall of the Berlin Wall and reunification of Germany, the breakup of the USSR, Czechoslovakia and Yugoslavia). This resulted in two complementary processes – the collapse of national film industries and annexation to the Hollywood world-empire. The former is best illustrated by statistics from selected countries in the region:

- in Hungary, as late as in 1988 some 50 million cinema tickets were sold, including some 12 million for Hungarian films, while barely four years later it was only 12.7 million tickets in total (a fourfold decrease) and only 284,000 for Hungarian films (a nearly forty-five-fold decrease!). In the first half of the 1990s two-thirds of all cinemas across the country were closed¹⁸.

17 On the popularity and functioning of Indian films in Soviet cinemas, see S. Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-going after Stalin*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

18 See M. Stelmach, "Węgry: W trybach historii", [in:] *Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku*, eds. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019, pp. 1053–1054.

- in Czechoslovakia 25–30 films were produced a year on average, while in the last year of the country's existence (1992) it was only 6 films. After the breakup, Slovakia produced between 1 and 4 films a year in the 1990s – as many as 80 per cent in co-production with Czech TV because of a lack of funds and a production base¹⁹.
- in Romania the collapse by and large deepened throughout the 1990s, so much so that the year 2000 was dubbed “year zero” for the country's cinema, as not a single Romanian feature film appeared in distribution. In the entire country, which had a population of 22 million at the time, there were only a few dozen cinemas²⁰.

Similar and even more dramatic processes affected the cinema of Yugoslavia, the break-up of which in the 1990s was accompanied by a series of wars and conflicts, as well as Soviet cinema, which also began to split into numerous smaller or larger film industries after decades of shared history. Without the help of the Moscow centre, they mostly declined rapidly, even if – like those of Ukraine and Georgia, for example – they had previously had a fairly extensive production base and filmmaking traditions. Poland – the largest and most developed film industry in the former Eastern Bloc outside the USSR – was also going through the same cycle of crisis, degradation and Westernization.

At the same time there began the process of integration with the free-market Western system, which took advantage of the weaknesses of local, now divided and declining national film industries, and their legal, economic and political environment. The limes of the American world-empire began to expand to include the former mini-system which Central and Eastern Europe was, with the role of the expeditionary force, expanding the borders of the empire and establishing far-flung outposts and colonies, being played by agents of global distribution companies. Repertoires came to be dominated by Hollywood hits, with rare Western European and domestic additions (but no longer productions from other countries of the region), and newly established distribution companies were either local branches of global companies or had elaborate multi-annual contracts with them, acting as local intermediaries. This situation has continued to this day, even though the local film industries have recovered from the worst of the 1990s slump, with the share of US films in the box office remaining above 50 per cent in every country in the region, while indigenous films range from an almost negligible 0.4 per cent share (Montenegro) to an outstanding 33.3%

19 See I. Sowińska, “Obrazy starego i nowego świata. Kino Czechów i Słowaków”, [in:] *ibid.*, pp. 1073–1075.

20 M. Bartczak, “W ogniu filmowej rewolucji”, *Ekran* 2011, no. 1-2, pp. 29–33.

share (Poland)²¹. This is by no means unique to post-communist countries – according to the European Audiovisual Observatory, in 2019 the market share of American films in the entire European Union was 68.2 per cent²².

In the light of these data, there is no doubt that in the late 1980s and early 1990s Russia and other countries in the region joined the “global Hollywood”²³ or “Hollyworld”²⁴, to use the vivid terms of Toby Miller and Aida Hozic, respectively. Thus they became a distant periphery of the American world-empire, and this accession, in accordance with the features of the system defined earlier, took place both on the economic level (conquest of the market by the products and entities of the centre) and on the cultural-ideological level – both viewers and creators dreamed of Hollywood at the time, adopting its products, imitating its models and aspiring to be recognized and appreciated by it.

Yet it seems that Poland, especially today, has greater ambitions and, following the example of Western European countries, does not want to settle for the role of a mere market for American pop culture. We can, therefore, look at the last three and a half decades of Polish cinema as an attempt to find itself in this system, to adapt to its rules, but, at the same time, to improve its relative position and satisfy its global aspirations. Some of these were top-down processes, supported by protectionist regulations on the national as well as pan-European level, while others were the result of organic actions in the social, economic and artistic fields. Let us thus take a look at the strategies, arguments and resources used in this battle for position in the global hierarchy of the film world.

Survival strategies

Given the undisputed domination of the Hollywood centre, the functioning of virtually every developed national film industry is based on the local government’s protectionist policy, without which domestic producers would not be able to compete with the global giants. This policy usually has two basic dimensions – direct subsidies of production through regional, national or transnational public funds, or various indirect forms that facilitate production and circulation. The latter may include funding for public television, which in turn statutorily supports filmmaking and provides a window of distribution; restrictions on the share of domestic

21 See European Audiovisual Observatory, *Focus 2019. World Film Market Trends*.

22 European Audiovisual Observatory, *Yearbook 2020/2021. Key Trends*, p. 40.

23 T. Miller, *Global Hollywood*, British Film Institute, London 2001.

24 A. Hozic, *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Cornell University Press, Ithaca 2001.

productions in cinema programmes or television schedules (the so-called quota system); tax breaks for audiovisual companies; funding for various film events, etc. We need to bear in mind, however, that the dimension and intended effects of such measures are not purely economic – in most systems at least part of the support is directed to productions that meet the criteria desired by the authorities. These are usually preferences for artistic productions, and thus those with less commercial potential, for films made by debutants and/or for films relating to national culture, history, etc.

Regardless of this support, however, individual cinematic entities from peripheral countries may pursue various strategies and undertake actions to occupy the most advantageous position possible in the entire ecosystem of local and global audiovisual production. In his book *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* Marcin Adamczak distinguishes three basic strategies which, in his opinion, are possible for (semi)peripheral entities. Although he describes them, using as his example European cinema as a certain whole, it seems that they can – with appropriate modification – be adapted to Poland's situation. They are: the “Airbus strategy” (which I will call the rivalry/imitation strategy), the “occupy a niche” strategy and the “join the stronger” strategy (in my version, the cooperative strategy)²⁵.

Before I discuss them, it is worth noting that what these three strategies have in common is a de facto recognition of the current paradigm based on the primacy of Hollywood – none of them challenges or seeks to circumvent or undermine this order, but each wants to occupy the most favourable place on the board drawn by the Californian tycoons. However, each stems from a different way of perceiving one's own resources and room for manoeuvre. Importantly, they should by no means be regarded as separate – a measure of development of a film industry is, in a way, its ability to pursue them all at once. Below I will try to define these strategies using the example of the Polish post-transformation cinema:

1. Rivalry/imitation strategy

Adamczak describes the early 2000s “idea of consolidating the pan-European industry, capable of challenging Hollywood once it has reached a sufficient critical mass. This strategy is based on concentration of resources, production of a smaller number of high budget films with costs similar to those of Hollywood productions, and then their distribution through a pan-European network, with the help of massive advertising and

25 M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, pp. 378–402.

marketing”²⁶. Of course, in the Polish context such an ambitious undertaking is impossible, but this does not mean that it is impossible to locally create popular culture products capable of competing on the domestic market for the attention of a mass audience, and occasionally also trying to reach an international audience.

This is usually done by imitating American models in order to compete with the most popular American products by means of similar strategies and works, which are, however, closer to the tastes and cultural sensibilities of the target audience. The most visible effect of this is, of course, adaptation of the aesthetics, genre formulas or star system known from Western cinema. The most prominent examples of this are still the romantic comedies, enjoying great success in the twenty-first century, as well as thrillers (from their 1990s bandit version to contemporary productions by Patryk Vega) or biopics (biographical films, mostly set in the communist period). Today, in addition to competition for domestic viewers, there is also the opportunity to reach foreign audiences – extremely difficult in the past, but in recent years significantly facilitated by streaming-based distribution, the source of, for example, the spectacular global success of *365 Days* (2020, B. Białowas, T. Mandes) on Netflix, a film that reached the top three most-watched films on the platform in some thirty countries.

However, this aspect is quite well recognized and described, so I prefer to draw attention instead to the attempt to imitate Hollywood methods not so much on the level of products of the audiovisual market, but rather the organization of the market itself. After all, what is regarded as one of the foundations of the current power of American cinema is the emergence of huge media conglomerates in the late twentieth and early twenty-first centuries, combining vertical integration (that is covering different chains of the same industry – such as film production, distribution and screening) with horizontal integration, that is operations in other fields. Very often these are fields chosen in such a way as to provide synergies between various products in terms of marketing or distribution – for example, those associated with the television and telecommunications, book and press, game, advertising, music and other industries.

Naturally, the Polish market has not been able to generate entities operating in this way on a scale comparable not only to American, but also to Western European or Far Eastern corporations; however, we will find on it individual, modest attempts at consolidation in a manner resembling the American models. The entities that came the closest to creating such an enterprise were two groups – ITI Corporation and Agora Spółka

Akcyjna. ITI was a media holding company, founded towards the end of the communist era in Poland, but it reached its heyday at the turn of the 2010s. At the various stages of its operations in that period the company included:

- ITI Cinema – distributor of films for cinemas and, before that, publisher of VHS cassettes under the ITI Home Video brand
- ITI Impresariat – event organizer
- ITI Film Studio – responsible for film production
- ITI Neovision – operator of the n, nc+, Canal+ platforms
- Endemol-Neovision – established in partnership with Endemol BV, the Polish branch of one of the world's leading producers of TV content
- TVN Group – media group that included TVN television, Onet.pl web portal, Pascal publishing house and Mango-Media (owner of Mango teleshopping)
- Multikino (including Silver Screen) – chain of 44 multiplex cinemas
- Legia Warsaw Football Club

Some of these ventures were set up in cooperation with Western players operating in a given industry, serving as their local subsidiaries, but as a whole the group was an independent and very strong player on the media market, controlling various complementary fields. Due to financial problems, however, the growth trajectory at the turn of the twenty-first century, based largely on acquisitions of more companies, was reversed, and from around 2013 the holding company began to divest itself of its most recognizable assets. As a result, this local media empire was parcelled out and ended up in the hands of large international players – today TVN is owned by the American conglomerate Warner Discovery, Onet by the German-Swiss media conglomerate Ringer Axel Springer, and Multikino by Vue International, a UK-based operator of cinemas in seven European countries and Taiwan.

The joint-stock company Agora, on the other hand, still has a considerable potential, with its portfolio including:

- Helios – chain of 54 multiplex cinemas
- Next Film – nationwide film distributor in Poland
- newspapers and magazines, including *Gazeta Wyborcza*, *Wysokie Obcasy*, *Książki. Magazyn do czytania*, as well as the gazeta.pl news and journalistic portal
- numerous national and regional radio stations, including Tok FM, Radio Zet, Antyradio, Meloradio
- Agora publishing house, which publishes books, music as well as films and television series on DVDs
- numerous web portals dealing with marketing and recruitment, such as GoldenLine, HRlink, Hash.fm, Yildbird and ROI Hunter

- Agora Poligrafia printing company, publio.pl and kulturalnysklep.pl online bookshops, and AMS, an outdoor advertising agency
- Pasibus chain of catering establishments

As we can thus see, Agora has the resources to secure a lasting and strong position on the Polish market. What remains an open question, however, is whether, despite this vertical as well as horizontal integration, the company will be able to create a structure stable enough to survive further turbulence and a leadership change, for example. This is because what distinguishes large Western entities from new ones modelled on them in various parts of the world is that they have decades of history behind them. Obviously, this history is full of various kinds of crises, ownership transformations or adaptations to new market or technological conditions. Through them these organizations have developed a kind of institutional memory – the ability to cope with various challenges, as well as a sense that the company is bigger than its current owners and CEOs, and that its interests are much more long-term than the management cycle. Only when this this level of organization has been reached, is it possible to think about long-term competition – even if it is only going to be on the local market.

2. Occupy a niche strategy

What can complement the rivalry strategy is an attempt to do exactly the opposite – to create an alternative to Hollywood cinema, with its strength lying not in similarities, but differences from the dominant pop culture model. In fact, this is how we can define the entirety of what we call art cinema – which is less oriented towards mass audiences and benefits more from its own production, distribution and reception infrastructure, largely parallel to that used by mainstream cinema. It consists of specialised production companies, mostly constructing budgets for their productions on the basis of various forms of public funding (European, national or regional funds, TV support, tax reliefs, partnerships with various institutions, etc.), developing them during various workshops and industry meetings with an eye on the European arthouse circuit (festivals, studio cinemas, educational institutions, etc.) and living thanks to specialty reception (specialised portals and magazines, fan groups, academic courses and film studies, etc.).

Looking at them from a purely economic point of view, these are usually not profitable ventures and become possible only thanks to the public funds, or soft money. Most developed countries subsidise such productions for reasons both economic (as part of the protection of the domestic film industry and market from American domination) and cultural (believing in the importance of local artistic creation and the values behind it) as well as political (using cinema and other cultural fields to carry out their policies –

everyday and historical). Another important factor is that the products of artistic culture have a much bigger potential for internationalisation than those of typically commercial nature. Thus while Polish audiences have been eagerly watching domestic romantic comedies and thrillers for several decades now, in no way does their box office success on the local market translate into audience interest in other countries. In fact, Polish cinema is not unique in this respect – apart from American films, basically only popular French comedies have a permanent place in the Polish cinematic repertoire, occasionally alongside one-off hits from other countries. As a rule, however, a multi-million dollar audience for a local hit in Germany, India or Mexico by no means guarantees international distribution.

It is the other way round, as it were, with award-winning art films, which often win a majority of their audience in the global (and especially the best developed European) arthouse circuit. A spectacular example of such disproportion was the story of the distribution of Paweł Pawlikowski's *Ida* (2013). The Oscar-winning film represents one of the biggest prestigious successes in the history of Polish cinema, yet at the time of its premiere distribution in 2013, despite winning the Golden Lions at the Polish Film Festival in Gdynia, only 55,000 people saw it in cinemas. Then, confirmed by successive awards and favourable reviews, the growing cultural stature of Pawlikowski's film led to its release in dozens of countries and excellent performance at the box office – as in the US, where the film was seen in cinemas by nearly half a million people, and France, where this result was even surpassed.

Thus art cinema is a kind of a loophole in the Hollywood system, filling the repertoires of studio cinemas and attracting viewers who do not watch American blockbusters or like to diversify their film experience. From this perspective it represents a (semi)periphery of the global system. As Adamczak writes:

It is beneficial for the global production centre located in Hollywood to have European production focused on the niche circuit of art and festival cinema, of little relevance in strictly economic calculations. At the same time, this circuit is convenient for the subsidised European industries and its representatives.²⁷

This Western European monopoly on determining artistic value and desirable models of cinematic expression forces (semi-)peripheral countries to adapt, though not necessarily through imitation, as is the case with

27 M. Adamczak, "Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji", *Ekran* 2017, no. 1, pp. 8–9.

the attempts to compete with American cinema. On the contrary, the paradox is that the international art cinema circuit is oriented towards “universal artistic values”, but assumes that they have a very concrete, local form, highlighting cultural, ethnic, religious or political specificities. Thus a work seeking recognition from the centre should contain an element of local specificity, though understandable to the international festival cinema audience, supporting, in a way, the processes of (self-)orientation of individual national cinemas, especially non-Western ones.

An excellent example of this is Central and Eastern European cinema, which had to conform to the West’s perceptions of the region in order to attract the interest of Western selectors, programmers, grantors, jurors, etc. After the fall of communism virtually all of the most acclaimed artists from the region, which, after all, is internally diverse, upheld its image as a well-nigh barbaric land – grey, hopeless, ruled by corruption, poverty, alcoholism and violence. The region’s societies and spaces are sad, best portrayed in black and white or at least in very muted colours. History is dominated by the Second World War and colonialism, and the present – by the post-communist crisis, parochialism and social problems. From Emir Kusturica’s *Underground*, the films of Béla Tarr and Sharunas Bartas, Andrey Zvyagintsev, the Romanian New Wave and the Ukrainian *Tribe* (2014, M. Slaboshpytskyi), to the Polish films of Paweł Pawlikowski, the oeuvre of Jasmina Žbanić and Ilya Khrzhanovsky’s *DAU* project – nearly all of the high-profile Eastern European films on the festival circuit fall into this pattern. For a long time it seemed that Czech artists, most of whom are characterised by more distance and a sense of humour, and who do not fit into regional stereotypes, were breaking out of this pattern. In recent years, however, it has been not the films of Jan Svěrák or Petr Zelenka that represent Czech cinema internationally, but rather works that correspond to the descriptions outlined above, like *Shadow Country* (2020) by Bohdan Sláma or, especially, the controversial, cruelty-filled *Painted Bird* (2019, V. Marhoul) based on Jerzy Kosiński’s novel. Perhaps Krzysztof Kieślowski was simply the last European filmmaker in the region – after him we are represented only by Eastern Europeans.

Significantly, I do not think that this is a cynical move on the part of the filmmakers – most of them outstanding directors who make needed and successful films. Rather, the whole system of dependency, based on the already-mentioned stereotypes, works to support precisely these types of projects, providing them with the easiest path to screens and festivals. It is also these types of films that are usually picked out of the entire rich output of Central and Eastern European cinema. Regardless of the reasons, however, our niche in this ecosystem has been defined precisely in this way, just as, for example, the so-called Nordic noir remains the Scandinavian

niche; it is difficult to imagine that the trend will be overcome in the foreseeable future.

3. Cooperation strategy

Yet an attempt to find a place for oneself within the global cinematic system does not always have to involve subjective control of production. Instead of competing with Hollywood or filling in areas it does not control, it is also possible to try to join it as a smaller partner – a co-producer, subcontractor or service provider. This option is the clearest admission of peripherality in relation to the American world-system, but it also has its undeniable advantages, which is why many countries (as well as entities and individuals operating in them) not only accept such an arrangement, but even compete with each other for the opportunity to be part of it.

Obviously, such cooperation, depending on the strength of the partners, may happen on various levels. For instance, the United Kingdom, with its much stronger cultural position, but also shared language and history, as well as its extensive relations in other fields, has mastered this strategy to perfection, providing an important link in the film offerings of the biggest Hollywood studios. As a result, the most recognizable brands of British popular film culture are usually produced by American studios, which try to preserve the impression of Britishness, connoted mostly by the context of the origin, characters and place of action of the literary originals of such brands as well as the actors involved in the projects. For years this has been the case of the James Bond film series (to which MGM and Columbia have the rights), Harry Potter and Sherlock Holmes films (both Warner Bros.), as well as *The Lord of the Rings* (Warner Bros.) and *The Chronicles of Narnia* (Walt Disney Studios) series, which are set in fantastic worlds but nevertheless have a distinctly British pedigree. In these types of projects the financing and production-related decisions (and thus also the subsequent profits and product rights) are the domain of the American side, while the United Kingdom is often the location of some of the shooting, featuring local artists and companies; in addition, the country enjoys significant image benefits.

Poland, not to mention other countries in the region, is probably not capable of generating such a significant and recognizable franchise. Productions coming the closest to this status are the Netflix films set in the world of the *Witcher*, created by Andrzej Sapkowski, although their reception proved mixed; in addition, the rights to the brand are dispersed, so there is no connection between the series or films and the most recognizable of the *Witcher* franchise products, the video game series by CD Projekt Red. Thus the Polish contribution to global pop culture usually consists

of subcontracting work on major productions shot in the region, as is the case, for example, with Hungary or Czechia. In most cases this means a much smaller artistic contribution, which, however, is often associated with high remuneration as well as transfer of technology and work culture, as has been described by Petr Szczepanik, who uses Prague as his example²⁸. For the big studios, on the other hand, this is an extremely profitable situation, as they can take advantage of attractive locations in the region, a well-educated and experienced workforce (which is largely the result of the state-controlled film education system established in the communist era and the statism that maintained a relatively large number of jobs in the industry) for relatively little money (in comparison with the costs they would have to pay in the US).

Many of the countries even have a system of financial incentives, most often based on the cash rebate mechanism, that is reimbursement of some of the costs incurred by producers, to attract large productions. For years such a policy has been successfully implemented by, for example, Czechia and Hungary, and in 2019 a similar system was introduced in Poland, with the Polish Film Institute acting as its operator. In this way every year the government allocates tens of millions of zlotys as incentives to foreign producers who decide to make their films in Poland. After fulfilling the requirements of the so-called cultural test, which includes the use of Polish themes and locations or Polish creative input, they can have up to 30 per cent of the costs incurred in Poland reimbursed.

The long way to the centre

At the end it is worth returning to the initial question about the position of Polish cinema in the Hollywood world-system. The above analysis of strategies adopted clearly demonstrates that the domestic film industry is largely subordinated to global forces and trends, struggling to forge its place in the value chain of the audiovisual industry. The domestic media market remains unstable, as is evidenced by the story of the ITI holding company as well as the overview of the functioning of local film distributors carried out by Aleksandra Bartosiewicz and Agnieszka Orankiewicz. During the period they have examined, 2002–2018, “more than half of the 115 distributors analysed in the study were in business for only one year, and another 11 were in business for just two years. Throughout the entire period in question, cinema distribution in Poland was handled continuously by only seven companies (Best Film, Gutek Film, Kino Świat, Monolith,

28 P. Szczepanik, “Transnarodowe ekipy i postsocjalistyczny prekariat: przypadek Pragi”, trans. M. Stelmach, *Ekrany* 2017, vol. 35, no. 1, pp. 31–36.

Solopan, UIP, Warner)”²⁹. In addition, we should note the high level of market penetration by Western companies, typical of (semi-)peripheral countries. It is well illustrated by the statistics on the share of the most significant (that is, with more than 5 per cent share) distributors on the Polish film market for 2019:

- Disney 22.8%
- Kino Świat 19.6%
- UIP 14.7%
- Warner 9.1%
- Monolith 9.0%
- NextFilm 8.1%³⁰

Together, these six companies controlled more than 83 per cent of the market, the majority of which fell to subsidiaries of US conglomerates, Disney, Warner and UIP (a joint venture of Paramount and Universal) – 46.6 per cent of the entire market. Poland is thus a market for Western products to a large extent and provides locations or cheap labour for their creation.

On the other hand, there is evidence to suggest that Polish cinema is not entirely peripheral. This is because it, too, has a centre of gravity and, in a limited way, but nevertheless does influence its environment, establishing hierarchical relations with local entities with an even more peripheral position. Polish companies have attempted to expand into smaller markets, as is exemplified by the Multikino chain’s outlets in Vilnius and Riga. Polish intellectual property also occasionally gained recognition in some countries of the region, inspiring television series based on Polish licences. These included Russian adaptations of the television series *M jak miłość* (*Lyubov kak lubov*, 2006–2007) and *Glina* (*Morozov*, 2007), Ukrainian *Świat według Kiepskich* (*Niepruchi*, 2010), Estonian *Ranczo* (*Naabriplika*, 2013–2019), Lithuanian and Russian versions of *Kryminalni* (respectively *Kriminalistai*, 2013, and *Komanda Che*, 2012), Lithuanian *Recepta na życie* (*Gyvenimo receptai*, 2014) or Latvian *Dom nad rozlewiskiem* (*Māja pie ezera*, 2015). In addition, Poland seems to be an attractive destination for some artists who study or work here. The former include, in particular, the young generation of Ukrainian directors and filmmakers, like the students of Warsaw’s Wajda School – Valentyn Vasyanovych (*Atlantis*, 2019) and Maryna Er Gorbach (*Klondike*, 2022). Other directors who have achieved success in Poland include Okil Khamidov (Tajik-born director of numerous

29 A. Bartosiewicz, A. Orankiewicz, “Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce”, *Kwartalnik Filmowy* 2019, no. 108, pp. 232–242.

30 Polish Film Institute’s report, *Box Office Polska 2019*, available on https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf

popular TV series and programmes) and Mitja Okorn (Slovenian director of such films as *Listy do M.*, 2011, and *Planeta singli*, 2016).

According to the definitions presented at the beginning, one of the main features of a world-system is the permanence of the core entities and the continued lability of those on the periphery. Polish cinema – like the Polish economy, politics and other areas of culture – will be subjected to constant pressure by international capital and interest groups seeking to consolidate its inferior position. On the other hand, the resources it has enable it to fight for as strong a position as possible and to use some of the structural features of the system to leverage its significance, for example within the framework of pan-European cooperation or exploitation of its relatively important role in Central and Eastern Europe. The above description has been an attempt to present the rules of the game as well as to determine the current position of the pawns on its board. All that remains now is to watch the game's successive phases.

Translation: Anna Kijak

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., „Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki”, *Ekrany* 2018, no. 6.
- Adamczak M., „Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji”, *Ekrany* 2017, no. 1, vol. 35.
- Andrew D., „Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema”, [in:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. N. Ďurovičová, K. Newman, Routledge, New York–London 2010.
- Bartczak M., „W ogniu filmowej rewolucji”, *Ekrany* 2011, no. 1-2.
- Bartosiewicz A., Orankiewicz A., „Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce”, *Kwartalnik Filmowy* 2019, no. 108.
- Daly N., „From Elvis to the fugitive: Globalization and recent Irish cinema”, *European Journal of English Studies* 1999, no. 3, vol. 3.
- Eatough M., „The Literary History of World-Systems, II: World Literature and Deep Time”, *Literature Compass* 2015, no. 11, vol. 12.
- European Audiovisual Observatory, *Focus 2019. World Film Market Trends*.
- European Audiovisual Observatory, *Yearbook 2020/2021. Key Trends*.
- Fedorov A.V., *200 Foreign Leaders of Soviet Film Distribution: Selected Collection*, SM „Information for everyone”, Moscow 2023.
- Hozic A., *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Cornell University Press, Ithaca 2001.
- Koutsourakis A., „The Politics of Humour in Kafkaesque Cinema: A World-systems Approach”, *Film-Philosophy* 2020, no. 3, vol. 24.
- Kumar A., Welz F., „Culture in the World-System: An Interview with Immanuel Wallerstein”, *Social Identities* 2001, no. 2, vol. 7.
- Majmurek J., „Kina gry w prestiż”, *Ekrany* 2018, no. 3-4.
- Miller T., *Global Hollywood*, British Film Institute, London 2001.
- Moretti F., „Przypuszczenia na temat literatury światowej”, transl. P. Czapliński, *Teksty Drugie* 2014, no. 4.
- Rajagopalan S., *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-going after Stalin*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- Raport Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej *Box Office Polska 2019*, https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf.
- Sowińska I., „Obrazy starego i nowego świata. Kino Czechów i Słowaków”, [in:] *Historia kina*, vol. 4. *Kino końca wieku*, eds. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019.
- Stelmach M., „Długi ogon światowego kina”, *Kwartalnik Filmowy* 2022, no. 117.
- Stelmach M., „Węgry: W trybach historii”, [in:] *Historia kina, Kino końca wieku*, eds. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, vol. 4, Universitas, Kraków 2019, pp. 1053–1054.
- Szczepanik P., „The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture”, [in:] *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*, eds. P. Szczepanik, P. Vonderau, Palgrave Macmillan, New York 2013.

- Szczepanik P., "Transnarodowe ekipy i postsocjalistyczny prekariat: przypadek Pragi", transl. by M. Stelmach, *Ekrany* 2017, no. 1, vol. 35.
- Wallerstein I., *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, transl. by K. Gawlicz, M. Star-nawski, Dialog, Warszawa 2007.
- Wallerstein I., "The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?", [in:] *Culture, Globalization and the World-System*, ed. A.D. King, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Wallerstein I., "Nowoczesny system-świat", transl. by A. Ostolski, [in:] *Współczesne teorie socjologiczne*, eds. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Scholar, Warszawa 2006.
- Zabużko O., *Planeta Piołun*, Agora, Warszawa 2022.

Maciej Pietrzak

ORCID: 0000-0001-7301-425X

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

“Daring and Heart-Wrenching Jewish Film” — Reception of Aleksander Ford’s *Border Street* in Israel

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.3>

Abstract

The main subject of the paper is the distribution and critical reception of the film *Border Street* (dir. A. Ford, 1948) in Israel at the end of the 1940s. Conducting a review of archival diplomatic reports and texts published in the Israeli press of the time, the author reconstructs the strategic rationale behind the film’s export to the Jewish state and analyzes its reception in local media. The conducted analysis demonstrates the significant popularity of the film in Israel and the considerable role *Border Street* played in the context of broader cultural and diplomatic relations between the two nations.

Keywords

Film reception, Polish cinema, Israeli-Polish relations

Introduction

The convoluted production process and political difficulties that encompassed Aleksander Ford’s *Border Street* (*Ulica Graniczna*) have been thoroughly examined by film scholars¹. The film’s production, initiated in 1946, aroused

1 The political fate of the film has been explored—among others—in the following works: M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, New York and Oxford 2012, pp. 53–73, P. Litka, *Polacy i Żydzi w “Ulicy Granicznej”* [*Poles and Jews in “Border Street”*], *Kwartalnik Filmowy*, 2000, no. 29/30, pp. 60–74; A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949* [*Cinema,*

significant suspicion among the ruling circles, prompting them to press for numerous modifications in its content to attenuate its perceived message, culminating in the delay of its premiere. Completed in early 1948, the film did not make its debut in Poland until the summer of the following year.

Border Street, which depicts the fate of Jewish and Polish inhabitants in one of Warsaw's tenements against the somber backdrop of the German occupation and the Warsaw Ghetto Uprising, sparked controversy among the decision-makers. They perceived that the film underscored anti-Semitic attitudes among Poles excessively² and did not sufficiently comply with the Marxist paradigm of progressive struggle³. Consequently, even such an influential figure in Polish cinema like Ford was required to make noticeable compromises. Furthermore, the media reception of the film was strictly controlled to prevent unsanctioned interpretations from shaping its public perception. Hence, contemporary press narratives predominantly accentuated its universal appeal, treating the film principally as a story of the combined battle of Poles and Jews against adversity. Media discussion sidestepped the more inconvenient facets of the film's narrative, most notably the portrayal of Polish prejudices against the Jewish minority⁴.

Within this context, the international career of the film garners particular intrigue. It debuted at the Venice Film Festival in 1948, earning an unexpected accolade in the form of the Golden Medal, a prize bestowed by the Italian government. This foreign acclaim subsequently equipped the film to serve as an effective instrument for shaping a positive image of communist Poland. A prime illustration of this tendency is seen in the film's reception in Israel, occurring just a year after the Jewish state's establishment. The film's release was characterized by a palpable sense of anticipation, fueled by expectations of its potential impact within segments of Israeli society that maintained solid cultural connections to Poland. These expectations were not unfounded, as evidenced by two distinctive sets of sources utilized in this study. The first set comprises diplomatic reports from Polish Consulates in Tel Aviv and Jerusalem. The second set includes narratives gleaned from contemporary Israeli press publications. Together, these sources offer an intriguing insight into the film's introduction on Israeli screens and ensuing reception within the society of the young state.

Authority, Audience: Polish Cinema in the Years 1944-1949], Bielsko-Biała 2002, pp. 181–198; R. Włodek, "Ulica Graniczna". *Film pod specjalnym nadzorem* ["Border Street". *A Film Under Special Supervision*], *Pleograf*, 2022, no. 2.

2 R. Włodek, "Ulica Graniczna". *Film pod specjalnym nadzorem*.

3 A. Madej, *Kino, władza, publiczność*, p. 190.

4 M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust*, pp. 59–60.

Film’s Premiere and Circulation

The premiere of *Border Street* (*HaRechov Al HaGvul*) in Israel was an important milestone for the Polish diplomatic mission, as documented in extensive archival records. From the beginning of 1949, the Polish consulates in Tel Aviv and Jerusalem reported preparations for film screenings in Israel. *Border Street*, along with Wanda Jakubowska’s *The Last Stage* (*Ostatni etap, HaShalav HaAcharon*) and *Forbidden Songs* (*Zakazane piosenki, Tzlilei HaMeri*) by Leonard Buczkowski, were pivotal elements of the propaganda initiatives executed by Polish diplomats. In February, press attaché Marek Thee⁵ reported to Warsaw that attempts to organize grand premieres of the films are being delayed due to their distributor – Marian Kantorowicz, the official representative of Film Polski⁶ in Israel. The attaché emphasized that despite obstacles he was keen on “maximizing the political capitalization of films close to the heart of the Jewish viewer.”⁷ At the same time, the consul general in Jerusalem, Olgierd Górka, assured in his report that he was strongly counting on the effect that the screening of *Border Street* would cause. The Consul wrote, “I do not doubt that the showing of this film will become a powerful asset for mutual cultural relations and sympathies.”⁸ The initial difficulties were resolved in early March when two splendid events were scheduled—a premiere in Tel Aviv on March 11 and a second screening on March 20 in Jerusalem⁹.

A crucial aspect of the film’s promotion was a newsletter prepared by the diplomatic services. It hailed Ford’s film as a notable accomplishment of Polish cinema, highlighting the award it garnered at the Venice Film Festival in 1948¹⁰. The text emphasized the deliberate decision by the Polish

- 5 At that time, there was no Polish cultural attaché in Israel; the press attaché performed the duties.
- 6 Founded in 1945, Film Polski was a governmental organization dedicated to the production and dissemination of Polish cinema.
- 7 Archive of The Ministry of Foreign Affairs in Warsaw (Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, hereinafter AMSZ), Samodzielny Wydział Wschodni (hereinafter SWW), 11/15/291, Sprawozdanie Attachatu Prasowego przy Konsulacie Generalnym Polskim w Tel Awiwie za rok 1948 [Report of the Press Attaché at the Consulate General of Poland in Tel Aviv for the year 1948], 8.02.1949, p. 12.
- 8 AMSZ, SWW, 11/15/275, Raport Konsulatu Generalnego RP w Jerozolimie [Report of the Consulate General of the Republic of Poland in Jerusalem], 7.02.1949, p. 9.
- 9 AMSZ, SWW, 11/15/291, Sprawozdanie Attachatu Prasowego przy Konsulacie Generalnym Polskim w Tel Awiwie za okres luty-marzec 1949 [Report from the Press Attaché at the Consulate General of Poland in Tel Aviv for the Period February-March 1949], 9.03.1949, p. 5.
- 10 AMSZ, SWW, 11/17/321, Biuletyn na temat filmu “Ulica Graniczna” [Newsletter on the Film “Border Street”], 6.03.1949.

authorities to host the film's world premiere in Tel Aviv as a gesture of amicable relations with the Jewish people. The newsletter also clearly exhibits an attempt to accentuate topics "close to the heart of the Jewish viewer," as the content of the film's description clearly indicates:

This profound film transports us to the tragic period in the life of Polish Jewry, a time of annihilation during the Second World War. The film's content is shocking, as the events in the lives of Polish Jews were indeed devastating. Jews were subjected to unprecedented persecution, suffering, and extermination. Simultaneously, the film presents the noble traits of Polish Jews, the grandeur of their spirit, and their courage, which reached its zenith during the uprising in the ghetto.¹¹

Further in the newsletter, the "courageous stance" of Polish filmmakers in portraying the collaborationist and anti-Semitic attitudes of Polish society was examined. This narrative was undoubtedly tailored for an Israeli audience and deviated from the media narrative accompanying the film in Poland. As Roman Włodek meticulously substantiated, the antisemitic overtones of the film were consistently criticized and minimized at virtually every stage of production and distribution by both authorities and censors¹². In this context, the pronounced emphasis on these issues within the newsletter is notably significant. *Border Street* was depicted as a work that does not shy away from complex topics, presenting a range of character portraits—from martyrs and fighters to collaborators. Notably, it was underlined that the film does not gloss over the issue of antisemitism and the negative attitudes of Poles. While it does display antisemitic biases, it emphasizes that these hostile tendencies—personified in the film by the characters of the Kuśmierak and Wojtan families¹³—were tempered by the traumatic experiences of war and occupation¹⁴. The newsletter's text was featured in the Israeli press sympathetic to the socialist bloc. With minor changes,

- 11 Ibid. [All Polish-language and Hebrew-language sources cited in the article were translated into English by the author.]
- 12 R. Włodek, "Ulica Graniczna". *Film pod specjalnym nadzorem*.
- 13 This includes the portrayal of pre-war nationalist prejudice against Jews, exemplified primarily by the character of Officer Wojtan, who eventually renounces his former beliefs by owing his life to the old tailor Liberman. Another example is the collaborationist and treacherous activities of the Volksdeutsch Kuśmirak, who denounced his Jewish neighbors to the Germans in order to get their apartment.
- 14 AMSZ, SWW, 11/17/321, Biuletyn na temat filmu "Ulica Graniczna".

it was published in the communist newspaper *Kol HaAm*,¹⁵ as well as in the leftist title *Al HaMishmar*.¹⁶



Figure 1. *Border Street* poster from the collection of the National Library of Israel

The claim in the newsletter that the Israeli screening of the film would be its world premiere was not wholly accurate. Excluding an earlier viewing at the Venice Film Festival, the film was also shown on February 28 in Czechoslovakia at Prague’s Alfa cinema¹⁷. However, this fact did not prevent Polish diplomats in Israel from asserting that the March 11, 1949 screening in Tel Aviv was the global premiere of *Border Street*. Indeed, it is undeniable that this was one of the earliest official screenings of the film. The initial projection in Paris occurred eleven days later, on March 22. Furthermore, as previously noted, the official Polish premiere was politically deferred until June 23.¹⁸ The importance of the Tel Aviv premiere was substantial, as evidenced by its high diplomatic profile. Consular reports serve as a testament to the event’s significance:

On March 11, 1949, the film “Border Street” premiere was held at Tel Aviv’s largest cinema, Migdalor. Members of the government, diplomatic and consular corps, and representatives of the press,

- 15 *Mered Geto Varsha BeSeret Polani SheHutzag Bechora Olamit BeTel Aviv* [The Warsaw Ghetto Uprising in a Polish Film Whose Global Premiere Was Presented in Tel Aviv], *Kol HaAm*, 13.03.1949, p. 4.
- 16 *Seret Polani Al HaReka Shel Geto Varsha* [A Polish Film Set in the Warsaw Ghetto], *Al HaMishmar*, 10.03.1949, p. 2.
- 17 R. Włodek, “Ulica Graniczna”. *Film pod specjalnym nadzorem*.
- 18 *Ibid.*

academia, culture, and arts were among the 1,200 guests invited. The feedback from the local media, as well as the audience impressions, were overwhelmingly positive.¹⁹

The screening that transpired a few days later at the Orion cinema in Jerusalem was smaller. As reported in a telegram by Consul Górką to the Ministry of Foreign Affairs the day after the screening, the event gathered around 800 attendees. These included representatives from state and local authorities, the Chief Rabbinate, the army, and the Hebrew University²⁰.

Both events were depicted in diplomatic reports as resonating strongly with audiences, who, according to diplomats, were captivated by the film. The correspondence recounting the premiere of the film in Tel Aviv, dispatched to Warsaw by consul Rafał Łoc, provides a particularly vibrant account:

Although entry to the premiere was by invitation only from the Consulate, crowds of people jostled in front of the cinema entrance, trying to gain the right to enter. Among those present, a significant percentage were soldiers. It is worth noting that with “Border Street”, Film Polski launches its first post-war season in Israel, and the Israeli audience – mainly of Polish origin – has long craved Polish cinema. They are now renewing their acquaintance with old friends – Ćwiklińska, Godik, Walter, Pichelski, and getting to know the new generation of artists featured in “Border Street”, such as Broniewska, Złotnicki, Fijewski, and others. The audience warmly received “Border Street”, the action which takes place during the Warsaw Ghetto Uprising, with great emotion, often accompanied by audible sobbing. At times, the audience’s enthusiasm found expression in fervent applause, especially during scenes depicting the Ghetto Uprising. In general, there was concentration; people remained almost motionless, holding their breath as they followed the action. They did not stand up immediately when the lights flickered on – the emotion they were probably experiencing was too strong. People left the hall not as if they had attended a film screening but as if they had attended a religious service. The film had a profound impact.²¹

19 AMSZ, SWW, 11/14/268, Kwartalne sprawozdanie administracyjne [Quarterly Administrative Report], 8.04.1949, p. 8.

20 AMSZ, SWW, 11/17/321, Telegram konsula Olgierda Górką do MSZ [Telegram from Consul Olgierd Górką to the Ministry of Foreign Affairs], 21.03.1949.

21 AMSZ, SWW, 11/14/274, Raport analityczno-syntetyczny Konsulatu Generalnego RP w Tel Awiwie [Analytical-Synthetic Report of the Consulate General of the Republic of Poland in Tel Aviv], 3.04.1949, p. 27.

It must be emphasized that the enthusiastic account of the consul, akin to other similar diplomatic reports, cannot be accepted as a fully credible source. It was in the interest of the diplomat for the authorities in Warsaw to appreciate the scope and success of the event he coordinated. Consequently, there might have been some exaggeration in describing the reactions that the film elicited among the audience.

The fact that some of the positive reactions were genuine is evidenced, among other things, by the enthusiastic letter that the consul received just a few days after the screening. The letter was written by Margot Klausner, a respected writer and filmmaker renowned for her substantial contributions to the Israeli film industry, including establishing one of the country’s first film studios. Her passionate response to *Border Street*—while certainly also dictated by personal interest and hopes for interstate cooperation—underscores the film’s profound impact on viewers:

Dear Mr. Łoc, I absolutely need to express my deepest admiration for the film “Border Street” we watched on Friday. For the first time, I got a profound impression that this film has created a new style – an artistic style of our era. [...] It seems to me that through this film, your country has added a masterpiece to the “world library” of films and I hope the bonds between Poland and our young industry will be vital and reciprocal.²²

The consulate in Jerusalem also sent enthusiastic messages to the ministry. Consul Górka cited heard opinions that *Border Street* is “one of the best and strongest films” that have been seen in Israel²³. Furthermore, he underscored the diplomatic resonance of the film’s warm reception, asserting its instrumental role in bolstering relations between the consulate and local administrative bodies:

I encounter manifestations such as receiving letters stating how much this film has strengthened the cordial atmosphere between Poland and the local society. Moreover, a particular stage of cooling concerning our Consulate in Jerusalem on the part of Jewish authorities, related to my absence at the opening of Israel’s first parliament, has now passed without an echo. Again, I have the best possible

22 Ibid., p. 26.

23 AMSZ, SWW, 11/15/275, Raport Konsulatu Generalnego RP w Jerozolimie [Report of the Consulate General of the Republic of Poland in Jerusalem], 24.03.1949, p. 5.

relations and all the facilities everywhere, and I do not encounter any annoyances or difficulties.²⁴

The widespread media attention significantly highlights the propaganda success surrounding both events. Newspapers across the entire political gamut, from communist to Zionist-revisionist right, published announcements before the events and favorable reports after the screenings held at the Migdalor and Orion cinemas²⁵. Succinct notes remarked on how *Border Street* aroused “great interest”²⁶ and how “the large audience closely followed the film and its images, which reviled the terrible tragedy of Polish Jews.”²⁷ The film’s success story in Israel did not go unnoticed in the Polish press either, especially within local outlets, where it was presented as evidence of international recognition of post-war Polish cinema²⁸.

The film entered the regular cinema circuit in mid-March and sustained considerable audience interest for the initial weeks. By May, the press attaché reported that *Border Street* “has gained momentum and is being shown with sold-out ticket offices for the sixth week (so far, the film has been watched by over 70,000 viewers).”²⁹ Such attendance levels indicated remarkable accomplishment in a burgeoning state with a population nearing one million. However, this fact ignited renewed tensions with the film’s distributor, M. Kantorowicz, who was criticized by the consulate for

24 Ibid.

25 Information appeared, among others, in *Kol HaAm*, *Al HaMishmar*, *HaAretz*, *HaBoker*, and *Herut*: [n.a.], *Likrat HaTzogat Bchora Olamit BeTel Aviv Shel Seret Polani Al Mered Geto Varsha [Anticipating the Global Premiere in Tel Aviv of a Polish Film on the Warsaw Ghetto Uprising]*, *Kol HaAm*, 7.03.1949, p. 4; [n.a.], *HaSeret “HaRechov Al HaGvul” Hutzag BiYerushalayim [The Film “Border Street” Showcased in Jerusalem]*, *Al HaMishmar*, 21.03.1949, p. 1; [n.a.], *Hatzagat “Rechov HaGvul” [“Border Street” Screening]*, *HaAretz*, 21.03.1949, p. 3; [n.a.], *“HaRechov Al HaGvul” [“Border Street”]*, *“Herut”*, 7.03.1949, p. 4; [n.a.], *Hatzlacha Raba LaSeret “HaRechov Al HaGvul” [Great Success of the Film “Border Street”]*, *Al HaMishmar*, 13.03.1949, p. 4.

26 [n.a.], *HaSeret “HaRachov Al HaGvul” Hutzag BiYerushalayim*.

27 [n.a.], *Hatzlacha Raba LaSeret “HaRechov Al HaGvul”*.

28 The events were reported in Poland by outlets such as *Echo Krakowskie*, *Dziennik Łódzki*, *Życie Warszawy*, and *Dziennik Bałtycki*: [n.a.], *“Ulica Graniczna” wzbudza zachwyt na wszystkich premierach światowych [“Border Street” Stirs Admiration at All World Premieres]*, *Echo Krakowskie*, 17.03.1949, p. 2; [n.a.], *“Ulica Graniczna” w Paryżu i Tel-Awivie [“Border Street” in Paris and Tel Aviv]*, *Dziennik Łódzki*, 17.03.1949, p. 2; *“Ulica Graniczna” w Tel Awiwie [“Border Street” in Tel Aviv]*, *Życie Warszawy*, 17.03.1949, p. 2; [n.a.], *“Ulica Graniczna” w Tel Awiwie [“Border Street” in Tel Aviv]*, *Dziennik Bałtycki*, 19.03.1949, p. 2.

29 AMSZ, SWW, 11/15/290, Sprawozdanie Attachatu Prasowego Przy Konsulacie Generalnym Polskim w Tel Awiwie [Report of the Press Attaché at the Consulate General of Poland in Tel Aviv], 09.05.1949, p. 6.

not screening the film widely enough³⁰. In the months that followed, the film was shown in major cities across the country. The film’s widespread popularity became evident in several ways—among them, a plea published in the press in June 1949, calling for the film’s distribution to extend to smaller towns and villages³¹. An analysis of cinema programs indicates that the film maintained an enduring presence on screens; for instance, it was still being shown in Haifa as late as April 1950³².

In November 1949, Marek Thee, who had by then ascended to the role of consul general, presented a summary of the cultural initiatives the consulate undertook in Tel Aviv. According to him, the premiere of *Border Street* was more than just another cinematic event; it marked a promising and momentous launch for Polish film production in the newly established Jewish state³³. The film’s success was not an isolated incident but indicative of significant interest in Polish cinema within Israel. The subsequent premieres evidenced this enduring curiosity. Over the following two decades, numerous Polish films found their way to the Israeli silver screens³⁴, substantiating the cultural bridges that were being constructed. However, these ties would later be halted for an extended period when Poland, in alignment with other nations in the socialist bloc, discontinued diplomatic and cultural relations with Israel in the aftermath of the Six-Day War in 1967.

Critical Reception of the Film

Undeniably, the key driver behind the film’s success in Israel was its central theme. The reception of *Border Street* in Israel must be contextualized within the immediate post-war era—a time marked by raw memories of the Jewish genocide and a deeply-rooted collective desire for its cinematic depiction. As one of the first films to depict the Shoah and to portray the Jewish resistance during that time, it was naturally poised to captivate

- 30 Ibid.
- 31 [n.a.], *Yutzag “HaRehov Al HaGvul” Gam BaKfar?* [Will “Border Street” also be shown in the village?], *Al HaMishmar*, 6.06.1949, p. 2.
- 32 [n.a.], *Kolnoa: Heifa [Cinema: Haifa]*, *HaTsofeh*, 27.04.1950, p. 3.
- 33 AMSZ, SWW, 11/15/291, Sprawozdanie Attachatu Prasowego Przy Konsulacie Generalnym Polskim w Tel Awiwie w II i III kwartale 1949 [Report from the Press Attaché at the Consulate General of Poland in Tel Aviv for the II and III Quarters of 1949], 21.II, 1949, p. 3.
- 34 An analysis of the Council for Appraisal of Films and Plays documents from the collection of the Israeli State Archives in Jerusalem indicates that from 1949 to 1967, more than twenty full-length Polish films were granted distribution permissions in Israel.

Jewish audiences. Intriguingly, interest in the film's inception was visible among the Yishuv³⁵ as early as 1946, a mere three months after Ford began drafting the script. In September of that year, *The Palestine Post* published a brief report on the early stages of production, emphasizing the film's thematic focus on the brave fighters of the Warsaw Ghetto Uprising³⁶. The early media attention given to the film was an indication of the profound impact it would later make in Israel. As one of the initial cinematic narratives about the Shoah, in 1949 *Border Street* held artistic value and vivid cultural resonance, as demonstrated by its effect on the media landscape of the time.

A particularly intriguing example of the early anticipation for Ford's film in Israel can be found in an exhaustive article written by Rachel Auerbach, published in the daily newspaper *Al HaMishmar* in January 1949³⁷. Auerbach, a distinguished Jewish author and scholar, devoted much of her work to documenting the Warsaw Ghetto experience, greatly enriching our understanding of this tragic period. In the article, Auerbach—who moved from Poland to Israel the following year—introduces Israeli readers to the film's central themes and ideas while recounting her role in its production. Although she was credited merely as a consultant in the introductory credits of the film, Auerbach assumed a more pivotal role on the set. She was instrumental, particularly in sculpting the Jewish scenes and characters³⁸, and maintained a profound emotional connection to this project³⁹. In her text, she provides a concise summary of the film's plot and delves into details of its production process, emphasizing the contribution of the Czechoslovak filmmakers and highlighting the film's ambitious scale and complexity of

35 The term Yishuv refers to the Jewish community living in Palestine under Ottoman and then British rule, from the late 19th century to the establishment of the state of Israel in 1948.

36 No title, *The Palestine Post*, 1.09.1946, p. 3.

37 R. Auerbach, "Rehov HaGvul" ["Border Street"], *Al HaMishmar*, 21.01.1949, p. 5.

38 K. Szymaniak, *Rachela Auerbach (1899-1976) – szkic biograficzny [Rachel Auerbach (1899-1976) – A Biographical Sketch]*, [in:] *Pisma z getta warszawskiego [Writings from the Warsaw Ghetto]*, Warszawa 2016, p. 267.

39 This connection is evidenced, for example, in an article Auerbach published nearly a decade after the film's release, wherein she described the reactions of Jewish audiences at screenings of the film as follows: *The audience did the rest... They were the ones who accepted the film as a Jewish film wherever it was screened. They, the Jewish audience across all countries – supplemented and completed the plotline in their imagination and hearts – everything that we couldn't manage to incorporate into the film. They, the Jewish audience, felt and understood the enormous emotional charge hidden between the lines of the spoken text and the images.* R. Auerbach, "Rehov Al HaGvul" – *Hirburim, Mehaot, Hatz'ot* ["Border Street" – *Reflections, Protests, Suggestions*], *Davar*, 31.01.1958, p. 3.

the endeavour. Auerbach, who personally witnessed the horrors of the Warsaw Ghetto, noted: "The film is about the collective sanctification of the name [Kiddush HaShem] and the joint struggle of Jews and Poles on the border between the ghetto and the Aryan part of Warsaw."⁴⁰

קולנוע אדיסון – ירושלים

החל ממוצ"ש 2.7 ובמשך השבוע
 מחזה הגבורה של לוחמי ווארשה

הרחוב על הגבול

אפופית הגבורה על רקע מרד יהודי בירת פולין



מכירת כרטיסים החלה בקופת קולנוע "אדיסון" ובח'
 נות בן-נאים רח' הרצל. קופת קולנוע "אדיסון" לא
 תפתח במוצ"ש לפני שעה 8.05 בערב.

Figure 2. Press advertisement for the film screening at Jerusalem's Edison Cinema from the front page of the daily *Ma'ariv*, June 30, 1949

The aforementioned short press reports related to the initial screenings of the film in Israel already provided succinct critiques of the film. For instance, the *Herut* published a brief note, declaring: “This great film transports us to the tragic era of Polish Jewry, to the period of destruction during the Second World War. The film is shocking in its content.”⁴¹ However, the film’s representation in the Israeli media was predominantly shaped by reviews that appeared concurrently with and significantly before the film’s release in Tel Aviv. The earliest review appeared in August 1948 in the pages of *HaAretz*, where correspondent Chaim Baltzan documented his reactions from a closed screening of the film, organized in Warsaw to commemorate the fifth anniversary of the Ghetto Uprising⁴². Other critiques emerged in various periodicals during the first few months of the film’s exhibition on Israeli screens.

Baltzan’s review, which initiated the press discussion, is replete with praise for Ford’s film. He extols it enthusiastically, stating: “This film, whose language is Polish with only a few words heard in Yiddish, is a daring and heart-wrenching Jewish film.”⁴³ According to Baltzan, an essential aspect of the film is its open depiction of the anti-Semitic attitudes prevalent among sections of Polish society. He specifically notes:

The film does not whitewash the crimes of those Poles who rejoiced [at the fate] of their Jewish neighbors, and especially those who tried to derive maximum personal benefit from the mass tragedy of others. Above all, the film does not try to cover up the most disturbing aspect – indifference or simple nodding by the majority.⁴⁴

The issue of Polish anti-Semitism featured prominently in most press texts dedicated to *Border Street*. A columnist of the daily newspaper *Davar* openly praised the decision-makers who allowed for such depictions, stating, “[...] it should be noted that the Polish government showed courage in also highlighting negative types of Poles who collaborated with the Nazis. This is objectivity and courage, which are very rare at our times.”⁴⁵ The representation of anti-Semitism in Ford’s film did not provoke substantial criticism from Israeli reviewers, and overall, the reception of this aspect of the film

41 [n.a.], “*HaRehov Al HaGvul*”.

42 C. Baltzan, *Gvurat HaGeta’ot Uzva’ot Oswiecim – Al Bad HaKolnoa* [*The Bravery of the Ghettos and the Horrors of Auschwitz - On the Cinema Screen*], „*HaAretz*”, 12.08.1948, p. 2.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Filmmai (nickname), “*HaRehov Al HaGvul*” [*“Border Street”*], *Davar*, 16.03.1949, p. 3.

was marked by approval. Furthermore, within the columns of “Herut,” the director was commended for his balanced portrayal of the Polish majority:

The creator of “Border Street” understood that the tragedy would not reach its full intensity if the Jews in the Warsaw Ghetto were portrayed merely as a group of a few hundred thousand people surrounded by a sea of blind hatred from the Polish public. He also understood that there would be no genuine drama if the Christian’s attitude towards the Jews was depicted only as emotional participation in sorrow and compassion. Therefore, he incorporated into the film representatives of the Polish public who were wise enough to see the Jews as human beings defending their dignity and the dignity of their people.⁴⁶

The extensive commentary on the depiction of anti-Semitic attitudes in *Border Street* starkly diverges from the discourse surrounding the film in the Polish press, where—as previously mentioned—all texts were subjected to stringent censorship, and the issue of antisemitism was systematically minimized. Notably, the sole Polish review addressing this subject matter surfaced in a reprint within the Israeli media⁴⁷.

Evaluations of the actor’s performance constituted a significant aspect of the critical commentary. Although the bulk of these assessments were favorable, appreciating the prowess demonstrated by the actors, a palpable note of criticism concerning specific performances was apparent. Some reviewers highlighted a predilection for excessive dramatization in the film, citing an inconsistency where “excellent performances coexist with those that seem forced.”⁴⁸ Noteworthy, Władysław Godik, the only Jewish actor in the film’s cast, received exceptionally positive reviews for portraying the old tailor Liberman⁴⁹. Godik was lauded for his enactment characterized

46 M. Moshe, “Rehov HaGvul” *BeKolnoa Migdalor* [“Border Street” in the Migdalor Cinema], *Herut*, 12.07.1949, p. 2.

47 In June 1949, *Al HaMishmar* published a reprinted review by Leon Bukowiecki, which initially appeared in the Warsaw weekly *Kuźnica* in April: L. Bukowiecki, *Prawda nie ma granic* [Truth Has No Boundaries], *Kuźnica. Tygodnik Społeczno-Literacki*, 1949, no. 14, pp. 3–4; L. Bukowiecki, *HaEmet Ein La Shiur* [Truth Has No Measure], *Al HaMishmar*, 17.06.1949, p. 5.

48 I. Tarmo, “Rehov-HaGvul”. *Im Hatzagat HaBechora HaOlamit Shel HaSeret HaPolani BeTel Aviv* [“Border Street”. *The Global Premiere of the Polish Film in Tel Aviv*], *Al HaMishmar*, 16.03.1949, p. 2.

49 It merits acknowledgment that Władysław Godik’s son, Giora, who emigrated from Poland to Israel in 1948, realized remarkable accomplishments there as a theater producer and impresario during the 1950s and 1960s.

by “talent and warmth to the extent of complete identification with the character.”⁵⁰ His contribution was further esteemed as a testament to “the best traditions of acting craftsmanship.”⁵¹

The character of Nathan, convincingly brought to life by actor Stefan Śródka, received considerable commendation. Reviewers depicted Nathan as a “conscious, brave, and valiant Jewish worker, who knows his worth and is loyal not only to Poland and the working class but also to the Jewish people.”⁵² As the narrative unfolds, Nathan emerges as one of the initiators and warriors in the Jewish military organization, leading the Ghetto Uprising. The emphasis on this character is hardly unexpected, given that his portrayal as a Jewish combatant aligns remarkably well with the Zionist idea of the “new Jew.” One critic unequivocally positioned Nathan within a continuum of Jewish heroes, culminating with the Zionist freedom fighters:

He defends himself, fights, works, and embodies a figure (indeed, we find her in every generation repeating against the backdrop of persecution in exile) who heralds a sign to those heroes who, under different historical conditions, would fight for the independence and integrity of the state of Israel.⁵³

However, this ideological interpretation did not garner universal approval. A daily *Davar* reviewer explicitly voiced his disappointment at the absence of an Israeli film dedicated to the uprising, articulating a sense that Ford’s film fell short in conveying a distinctly Zionist message:

The film would undoubtedly have had a different face if it had been made on behalf of the State of Israel, and it is a shame that it does not deal with that. Our work should not be done by others. The film, which deals with the Warsaw Ghetto Uprising, does not emphasize the most important thing – the living spirit of heroism, the training of pioneers, and the connection with the Land of Israel.⁵⁴

The film’s technical elements drew a mix of praise and critique. Notably appreciated was the striking set design, which powerfully evoked the harsh realities of ghetto life with “shockingly realistic”⁵⁵ detail. However, some

50 C. Baltzan, “*Gvurat HaGeta’ot Uzva’ot Oswiecim*”.

51 M. Moshe, “*Rehov HaGvul*” *BeKolnoa Migdalar*.

52 C. Baltzan, “*Gvurat HaGeta’ot Uzva’ot Oswiecim*”.

53 M. Moshe, “*Rehov HaGvul*” *BeKolnoa Migdalar*.

54 Filmal, “*HaRehov Al HaGvul*”.

55 [n.a.], *Me’ever Lehol Gvul [Beyond Every Border]*, *HaTsofeh*, 29.05.1949, p. 3.

reviewers argued that certain technical limitations compromised the film’s authenticity. They pointed out an overemphasis on theatricality, which, particularly when compared to contemporary Western cinema, made the film feel dated. Drawing a comparison between Ford’s film and Rossellini’s *Rome, Open City*, as well as the German picture *Long Is the Road*—both concurrently screened in Tel Aviv—one critic noted:

What convincingly moves and shocks the viewer is largely absent in this Polish film. The exterior shots are scant and feel insubstantial compared to the interior scenes. The harsh, full light that illuminates the canal through which the children escape disrupts and shatters the illusion.⁵⁶

Despite the few dissenting voices, the general opinion on the film’s artistic value was unequivocally positive. Numerous texts contained impassioned acclaim, lauding the film as a “significant artistic and educational achievement which profoundly influenced the audience’s flocking to the cinema.”⁵⁷ Some reviewers adopted quite grandiloquent tones, including Israel Tarmo, who wrote in *Al HaMishmar*:

The swan song of the ancient Polish Jewish community is sung in this work, where courage, true love, profound observation, a sense of proportion, tact, immense expressive power, and mastery of the cinematic art elevate it to the league of an epic, standing as a monument.⁵⁸

Several reviews acknowledged the influential role of Aleksander Ford, recalling his substantial contributions to Jewish cinema in pre-war Poland. His film *Sabra*, filmed in Palestine in the 1930s, was particularly noted for its standing as a cornerstone of the future Israeli film industry. It was Ford’s extensive experience in the field that critics attributed to the artistic success of *Border Street*. As Michael Moshe put it:

Unlike many producers in America and Europe, the film’s director, Aleksander Ford (who also contributed to the screenplay), was not interested at all in achieving a cheap effect. This man understood that a fleeting impression, even a shocking one, is not enough and that a film does not deserve the title of “artistic” unless it elevates specific “existing values”, i.e., values deeply ingrained in the viewer’s

56 [n.a.], “*HaRehov Al HaGvul*” [“*Border Street*”], *HaAretz*, 13.04.1949, p. 6.

57 [n.a.], *Me’ever Lehol Gvul*.

58 I. Tarmo, “*Rehov-HaGvul*”.

imagination – things that will stir thoughts in his heart even after the lights go up in the auditorium, the day after the screening. The director, in my opinion, has fully achieved his goal. “Border Street” is a film that does not just impact the viewer’s emotions but also makes him think. This film lacks any of the expensive American sensation or the cheap Soviet propaganda.⁵⁹

Several texts culminated in appeals, highlighting Aleksander Ford’s high esteem among Israeli audiences and advocating for his increased involvement in Israeli film production. These suggestions stemmed from admiration for Ford’s directorial knowledge and his recognition in the industry. One such appeal came from a critic who emphasized the potential benefits of inviting Ford to Israel: “I would like to suggest to our government and the authorized institutions that they invite the film’s director, Aleksander Ford, for a visit. Perhaps he could participate in producing a film that would depict the events of our war in Israel.”⁶⁰ Echoing this sentiment, another commentator argued that Ford’s history as a pioneer of Israeli cinema makes him an ideal candidate for future collaborations, suggesting: “Following this achievement, it would have been fitting for Aleksander Ford to be given the opportunity to lend his talents in Israel, within the broader context of cultural exchanges between Poland and Israel.”⁶¹

During the late 1940s, the nascent Israeli film industry saw Aleksander Ford as an international filmmaker who could potentially invigorate the burgeoning local cinematic scene. Ford’s acclaim and adeptness at crafting compelling narratives were seen as valuable assets that could elevate the quality of Israeli cinema, which was in its infancy and had yet to produce a full-length feature film. However, these hopeful anticipations would not come to fruition for many years, as Ford never undertook such cooperation. Even two decades later, when Ford left Poland due to the antisemitic campaign of the March 1968 and briefly moved to Israel, these expectations remained unfulfilled. While his presence certainly sparked a certain level of anticipation, it did not result in any significant film projects⁶².

59 M. Moshe, “*Rehov HaGvul*” *BeKolnoa Migdalor*.

60 I. Tarmo, “*Rehov-HaGvul*”.

61 Filmai, “*HaRehov Al HaGvul*”.

62 Ford’s Israeli episode has not been thoroughly researched to date. However, a partial account of this period can be found in a book by Michał Danielewicz: M. Danielewicz, *Ford. Reżyser [Ford. The Director]*, Warszawa 2019.

Conclusion

Analyzing the eventful journey of *Border Street* within the sociopolitical context of the early years of communist Poland, Alina Madej poignantly highlighted that the long-delayed Polish premiere of the film coincided with two consequential historical processes: the rapid disintegration of independent Jewish community life and the widespread emigration of Jews from Poland. According to Madej, by the time the film eventually found its way to the silver screens in Poland in June 1949, its envisioned “model viewer” had largely vanished. These model viewers were individuals who could potentially interpret and appreciate the film from the vantage point of their own tragic, firsthand experiences during the Shoah⁶³. Amid these circumstances, despite the palpable apprehensions harbored by the authorities—who were concerned about igniting the simmering embers of antisemitic resentment among Polish audiences⁶⁴—the film managed to attract notable viewership in its domestic market⁶⁵. This success, however, prompts an important consideration: among the audiences who frequented the Polish theaters, Jewish survivors constituted only a negligible fraction. In light of these dynamics, it would be reasonable to propose that the film’s exhibition in Israel, in many ways, compensated for this absence of the intended audience. During this period, a considerable segment of the Israeli population comprised immigrants who had left Poland in the years leading up to and following the war. In Israel, the film found a profound resonance which resounds in diplomatic correspondences and newspaper articles reviewed during this study.

63 A. Madej, *Kino, władza, publiczność*, pp. 184–185.

64 *Ibid.*, p. 190.

65 Krzysztof Kucharski estimates that over the years, the film has been seen by more than eight million viewers. Edward Zajiček states that in just the first few years of screening, the film was viewed by over six million people: K. Kucharski, *Kino plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990–2000* [*Cinema Plus. Film and Cinema Distribution in Poland in the Years 1990–2000*], Toruń 2002, p. 388; E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896–2005* [*Beyond the Screen: Polish Cinematography in the Years 1896–2005*], Warszawa 2009, p. 177.

Bibliography

Archival sources

Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych (Archive of The Ministry of Foreign Affairs in Warsaw) Samodzielny Wydział Wschodni

Studies

Danielewicz M., *Ford. Reżyser*, Warszawa 2019.

Haltof, M., *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, New York and Oxford 2012.

Kucharski K., *Kino plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990–2000*, Toruń 2002.

Litka, P., “Polacy i Żydzi w ‘Ulicy Granicznej’”, *Kwartalnik Filmowy*, 2000, no. 29/30.

Madej, A., *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002.

Szymaniak K., “Rachel Auerbach (1899–1976) – szkic biograficzny”, [in:] *Pisma z getta warszawskiego*, Warszawa 2016.

Włodek, R., “‘Ulica Graniczna’. Film pod specjalnym nadzorem”, *Pleograf*, 2022, no. 2.

Zajiček E., *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896–2005*, Warszawa 2009.

Press

[n.a.], “HaRechov Al HaGvul”, *HaAretz*, 13.04.1949.

[n.a.], “HaRechov Al HaGvul”, *Herut*, 7.03.1949.

[n.a.], “HaSeret ‘HaRechov Al HaGvul’ Hutzag BiYerushalayim”, *Al HaMishmar*, 21.03.1949.

[n.a.], “Hatzagat ‘Rechov HaGvul’”, *HaAretz*, 21.03.1949.

[n.a.], “Hatzlacha Raba LaSeret ‘HaRechov Al HaGvul’”, *Al HaMishmar*, 13.03.1949.

[n.a.], “Kolnoa: Heifa”, *HaTsofeh*, 27.04.1950.

[n.a.], “Likrat HaTzagat Bchora Olamit BeTel Aviv Shel Seret Polani Al Mered Geto Varsha”, *Kol HaAm*, 7.03.1949.

[n.a.], “Me’ever Lehol Gvul”, *HaTsofeh*, 29.05.1949.

[n.a.], “‘Ulica Graniczna’ w Tel Awiwie”, *Dziennik Bałtycki*, 19.03.1949.

[n.a.], “‘Ulica Graniczna’ w Paryżu i Tel-Avivie”, *Dziennik Łódzki*, 17.03.1949.

[n.a.], “‘Ulica Graniczna’ wzbudza zachwyty na wszystkich premierach światowych”, *Echo Krakowskie*, 17.03.1949.

[n.a.], “Yutzag ‘HaRechov Al HaGvul’ Gam BaKfar?”, *Al HaMishmar*, 6.06.1949.

Auerbach R., “‘Rechov Al HaGvul’ – Hirhurim, Mehaot, Hatzva’ot”, *Davar*, 31.01.1958.

Auerbach R., “Rechov HaGvul”, *Al HaMishmar*, 21.01.1949.

Baltzan C., “Gvurat HaGeta’ot Uzva’ot Oswiecim – Al Bad HaKolnoa”, *HaAretz*, 12.08.1948.

Bukowiecki L., “HaEmet Ein La Shiur”, *Al HaMishmar*, 17.06.1949, 5.

Bukowiecki L., “Prawda nie ma granic”, *Kuźnica. Tygodnik Społeczno-Literacki*, 1949, no 14.

Filmaj [nickname], “HaRechov Al HaGvul”, *Davar*, 16.03.1949.

“Mered Geto Varsha BeSeret Polani SheHutzag Bechora Olamit BeTel Aviv”, *Kol HaAm*, 13.03.1949.

Moshe M., “Rechov HaGvul’ BeKolnoa Migdalar”, *Herut*, 12.07.1949.

No title, *The Palestine Post*, 1.09.1946, p. 3.

“Seret Polani Al HaReka Shel Geto Varsha”, *Al HaMishmar*, 10.03.1949.

“Ulica Graniczna’ w Tel Awiwie”, *Życie Warszawy*, 17.03.1949.

Tarmo I., “Rechov-HaGvul’. Im Hatzagat HaBechora HaOlamit Shel HaSeret HaPolani BeTel Aviv”, *Al HaMishmar*, 16.03.1949.

Mateusz Drewniak

ORCID: 0000-0001-6437-3293

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Nowa Przygoda czy Nowa Baśń? Recepcja zjawiska na peryferiach przemysłu kinematograficznego oraz światowego dyskursu krytycznofilmowego. Recenzje wybranych obrazów nurtu w czasopismach branżowych PRL-u lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.4>

New Adventure or New Fable? Reception of the phenomenon on the peripheries of the film industry and global film critical discourse. Reviews of selected movies of the movement in the film magazines of the Polish People's Republic of the 1970s and 1980s

Abstract

The article offers a fresh look at the Polish critical reception of the New Adventure Cinema movies within the peripherality of the People's Republic of Poland as an American export market. The author proposes a new perspective on this topic. Instead of focusing on well-known articles and reviews, he chooses texts on particular films of the New Adventure Cinema movement from the mid-1970s to the end of the 1980s. The author highlights the potential of these texts and suggests considering a different name for this trend.

Keywords

New Adventure Cinema, film criticism, periphery of cinema industry

Na obrzeżach hollywoodzkiego rynku eksportowego

PRL przez cały okres swojego istnienia był dla wielkiej maszyny Hollywoodu rynkiem peryferyjnym. Zwłaszcza w przełomowym dla amerykańskiego przemysłu filmowego roku 1980, w którym stał się on według Marcina Adamczaka „fenomenem globalnym i ponadnarodowym”¹. Oczywiście, komunistyczne realia skutecznie ograniczyły proces przenikania Nowego Hollywoodu do świadomości odbiorców do tego stopnia, że — jak zauważył Jakub Zajdel — „w tamtych czasach nie używano nazwy *blockbuster*, a nawet gdyby jej używano, to trzeba by zrobić zastrzeżenie, że wyprodukowany w Polsce w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku *blockbuster* mieści się w zupełnie innej skali niż *blockbuster* hollywoodzki”². PRL znajdował się poza zasięgiem promieniowania nowych trendów zza oceanu na europejskie rynki filmowe, co mogliśmy zaobserwować chociażby w demokratycznych państwach zachodnich. Zimnowojenny mur zbudowany był nie tylko z ideologicznych uprzedzeń, ale również ekonomicznych możliwości i preferencji.

Na łamach „Ekranu” w 1983 roku opublikowano wywiad z Romanem Bonieckim, dyrektorem Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów. Jego rozmowa ze Zdzisławem Ornatowskim oscylowała wokół wyboru obrazów importowanych z krajów zachodnich, a także oceny ówczesnej polskiej i światowej widowni. Boniecki informował, że wśród 24 zakupionych filmów dominuje amerykańskie kino rozrywkowe — między innymi *Imperium kontratakuje* (1980) Irvina Kershnera, *Poszukiwacze zaginionej Arki* (1981) i *1941* (1979) Stevena Spielberga czy *Ucieczka z Nowego Jorku* (1981) Johna Carpentera. Publiczność wyrażała pragnienie oglądania tego typu produkcji, jednocześnie nie wykazując zainteresowania wchodzącym wtedy na ekrany *Dantonem* (1982) Andrzeja Wajdy. Wypływające z tekstu przekonanie, że polsko-francuska koprodukcja nie zachęciła rodzimej widowni do wizyty w kinie, możemy uznać za propagandowy przekaz władzy PRL-u³. W dalszej części tekstu Boniecki stwierdził, że podróż komisji kwalifikacyjnej do Londynu w celu oceny oferty zachodnich filmów zaowocowała kilkoma intrygującymi wnioskami: „western właściwie nie istnieje. Zniknął też zupełnie film policyjny. Dominowały natomiast *science fiction* i horror. Jest tego szalenie dużo, zrobione sprawnie, nawet z perfekcją. Wyjątkową

- 1 M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, Gdańsk 2010, s. 15.
- 2 J. Zajdel, *Dyskusja prasowa o kształcie polskiej kinematografii w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Kultura produkcji filmowej. Teorie, badania, praktyki*, red. A. Majer, T. Szczepański, Łódź 2019, s. 182.
- 3 Z. Ornatowski, *Film — towar specyficzny* (rozmowa z R. Bonieckim), „Ekran” 1983, nr 12, s. 2.

pozycją jest *E.T.* Stevena Spielberga”⁴. O wyrazistej reprezentacji dzieł ze zbioru tak zwanego Kina Nowej Przygody Boniecki wypowiadał się jednak z lekkim pobłażaniem — padły słowa o błażej historyjce dla wzruszonych tanimi chwydami mas, a Spielberg został nazwany manipulatorem⁵. Dyrektor do spraw dystrybucji filmowej zdołał tym samym potępić zachodnią kinematografię rozrywkową, obrazić polską publiczność oraz poinformować o zakupie licencji na projekcję wszystkich pogardzanych przez niego filmów. Jego perspektywa była zależna od panującego wówczas (z uwagi na będący wynikiem stanu wojennego kryzys ekonomiczny) poczucia, że w obliczu niezadowolających rezultatów frekwencyjnych rodzimych produkcji należy wypuścić na ekrany wielkie zagraniczne hity zdolne przyciągnąć spragnionych rozrywki i zmęczonych politycznymi represjami odbiorców. Przywołany wywiad stanowi interesujące spojrzenie w głąb peerelowskiego systemu dystrybucyjnego oraz uzmysławia nam nikłą świadomość ówczesnych działaczy na temat święcącego wówczas na Zachodzie triumfy Kina Nowej Przygody. Widzieli w nim nieźle skonstruowaną, choć pozbawioną większych ambicji rozrywkę, mogącą stanowić jednak poważne zagrożenie.

Andrzej Werner, publikujący swój artykuł w innych czasach i okolicznościach oraz patrzący z odmiennej od komunistycznych decydentów perspektywy, również przestrzegał przed „Ofensywą nowego typu popularnego widowiska amerykańskiego w stylu nazywanym dziś »Nową Przygodą«”⁶. Według tego krytyka między innymi właśnie to zjawisko doprowadziło do załamania się kina europejskiego, które próbowało w ekspresowym tempie dostosować się do nowej rzeczywistości — chociażby poprzez korzystanie z wypracowanych na niwie Kina Nowej Przygody świeżych rozwiązań narracyjnych⁷. W Polsce zaś „zbiegło się to ze sztucznie napędzanym konsumpcjonizmem okresu gierkowskiego, nową, silnie komercjalizującą polityką kulturową, gwałtowną zmianą repertuaru kin, upadkiem prasy filmowej”⁸. Komentator wyraźnie zaznaczył swój niepokój (można zaryzykować nawet słowo: niechęć) wobec zachodzących w kinie przemian, czym poniekąd zdradził swój stosunek do Kina Nowej Przygody.

Był natomiast Werner przedstawicielem jedynej grupy, która w miarę szybko, jak na warunki totalitarnego reżimu, podjęła szeroko zakrojoną refleksję na ten bagatelizowany przez władzę temat — chodzi, rzecz jasna, o krytyków filmowych. Choć funkcjonowali oni w niechętnym Zachodowi państwie na obrzeżach hollywoodzkiego rynku eksportowego, a także

4 *Ibidem*, s. 3.

5 *Ibidem*.

6 A. Werner, *Dwuznaczny urok Europy*, „Kino” 1990, nr 8, s. 10.

7 M. Gołębiowska, *Nowa Przygoda à la française*, „Kino” 1990, nr 2, s. 10–13.

8 A. Werner, *Dwuznaczny urok Europy...*, s. 10.

żyli w tęskniącym za polityczno-kulturową swobodą społeczeństwie, ich świadczące o często wysokim poziomie merytorycznym wypowiedzi i dyskusje mogą po latach dostarczyć nam wielu interesujących przemyśleń. Dla Elżbiety Durys recepcja Kina Nowej Przygody jest bezapelacyjnie historycznym fenomenem krytyki filmowej⁹, ujawniającym jej zdolność do wytworzenia quasi-naukowego dyskursu. Choć wokół tego zagadnienia powstało już wiele filmoznawczych i kulturoznawczych tekstów (poza Durys warto wymienić propozycje Jerzego Szyłaka¹⁰, Magdaleny Orłowskiej¹¹ czy Krzysztofa Kornackiego¹²), to temat ciągle domaga się kolejnych opracowań.

Krytyka filmowa lustrem dla zachodniej kultury

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że choć pierwsze próby sformułowania ogólnej definicji Kina Nowej Przygody były skutkiem osobistych obserwacji wybitnego krytyka, Jerzego Płażewskiego, to zostały one zapoczątkowane prawie dekadę wcześniej przez najróżniejszych dziennikarzy, niekoniecznie podzielających późniejszy tok rozumowania reprezentanta „Kina”. Na łamach filmowych czasopism branżowych *Nowa Przygoda* (jeszcze nieochrzczona tym mianem) pojawiała się regularnie w recenzjach konkretnych filmów, które możemy dziś zaliczyć do tego zjawiska. Eseje Płażewskiego lub innych najczęściej wymienianych przy okazji tego zagadnienia krytyków (to jest Tomasa Raczkę¹³, Marioli Jankun-Dopartowej¹⁴, Janusza Wróblewskiego¹⁵ czy Tadeusza Sobolewskiego¹⁶) nie narodziły się w krytycznofilmowej próżni. Nawet jeśli owi dziennikarze nie odwoływali się bezpośrednio do wcześniejszych (swoich lub cudzych) tekstów, to trzeba z pewną dozą prawdopodobieństwa założyć, iż byli z nimi zaznajomieni. Ze względu na drzemiący w tych tekstach potencjał chciałbym skupić moją uwagę właśnie na nich.

- 9 E. Durys, *Kino Nowej Przygody: postklasyczne Hollywood w polskiej krytyce filmowej*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013, s. 231.
- 10 J. Szyłak *et al.*, *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011.
- 11 M. Orłowska, *Nowa Przygoda — narodziny i zmiersch „gatunku”*, [w:] *Film — sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1996, s. 157–188.
- 12 K. Kornacki, *Szachy i badminton. Płażewski i Kino Nowej Przygody*, [w:] *Polscy krytycy filmowi: Jerzy Płażewski*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Warszawa 2021, s. 129–147.
- 13 T. Raczek, *Ucieczka do krainy czarów*, „Kino” 1986, nr 12, s. 43–45.
- 14 M. Jankun-Dopartowa, *Czarujący niedorostek i rumieńce krytyki. O filmach „Nowej Przygody”*, „Kino” 1988, nr 3, s. 33–38.
- 15 J. Wróblewski, *Wejście w dystans*, „Kino” 1990, nr 1, s. 9–16.
- 16 T. Sobolewski, *Nowa Przygoda, nowa baśń*, „Kino” 1990, nr 1, s. 33–37.

Wzięcie pod uwagę czasopism branżowych sugeruje, że nie będzie to przegląd tekstów pisanych przez krytyków niszowych, jednak z całą pewnością będą to artykuły spoza kręgu tych, które w naukowym dyskursie dotyczącym Nowej Przygody uznajemy za kanoniczne. Pominięcie mniej znanych analiz filmoznawczych mogłoby znacznie zubożyć badanie recepcji tego zjawiska i pozbawić je interesujących myśli o potencjale teoretycznym. Trzeba jednak nadmienić, iż moim zamierzeniem nie jest przywoływanie recenzji wszystkich interesujących nas filmów. Będzie to raczej wybór, służący naszkicowaniu możliwie najbardziej różnorodnego krajobrazu krytycznofilmowej recepcji Kina Nowej Przygody z okresu PRL-u.

W tamtych czasach działania polskich publicystów, próbujących przybliżyć swoim czytelnikom specyfikę danego zjawiska lub opatrzyć je odpowiednim krytycznym komentarzem, były zwyczajnie wymagane. Dziennikarze jako jednostki uprzywilejowane znacznie szybciej i o wiele dokładniej mogli zapoznawać się z tym, co trafiało do naszego kraju, a co potencjalnie bez stosownego objaśnienia zagrażało gustom czy szeroko pojętej edukacji kulturalnej polskiej publiczności. Choć prasa w PRL-u była cenzurowana i pełna publicystów przychylnych ówczesnemu systemowi, to mimo wszystko posiadała wyraźną przewagę nad zwykłym szarym odbiorcą. Nie bierzemy jednak tutaj pod uwagę krytyki drugorzędnej — tendencyjnej politycznie. Interesuje nas wyłącznie pierwszorzędowa krytyka filmowa, która realizowała wówczas bardzo podobną misję do tej, w którą zaangażowani byli komentatorzy z pokrewnych sfer prasowego dyskursu (na przykład dziennikarze muzyczni¹⁷). Powagę tego zadania świetnie oddaje dosyć surowa recepcja filmu *Hydrozagadka* (1970) Andrzeja Kondratiuka przybliżona przez Krzysztofa Kornackiego: „Zdaniem Stanisława Grzeleckiego (krytyka szanowanego) zasadniczym powodem porażki była nieznamość u przeciętnego widza schematów gatunkowych i postaci, które były parodiowane. Sam recenzent zresztą padł ofiarą ignorancji”¹⁸. Opisuując głównego bohatera filmu, zamiast odnieść się do Supermana, przywołał postać Jamesa Bonda i odniósł do Asa wiele typowych dla agenta 007 cech. Przyczyny tak rażącej pomyłki krytyka upatruje Kornacki w tym, że w przeciwieństwie do Supermana o fikcyjnym brytyjskim szpiegu pisano w polskiej prasie sporo, choć same filmy nie były oczywiście dostępne w oficjalnym obiegu. Zaznaczając jednak to przeinaczenie, badacz przyznaje Grzeleckiemu rację w ocenie samej *Hydrozagadki*, przywołując sugestywną opinię krytyka —

17 D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu” wobec zachodnich trendów w muzyce (lata 80.)*, [w:] *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 47–62.

18 K. Kornacki, *Superman z raportówką. O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9, s. 175.

„Błąd Kondratiuka polegał na tym, że chce miliony bawić tym, co znane jest zaledwie tysiącom”¹⁹. Znajomość najnowszych zachodnich dzieł czy świadomość trendów zarówno wśród publiczności, jak i (w pojedynczych przypadkach podobnych Grzeleckiemu) dziennikarzy stopniowo rosła, choć ich osąd był niekiedy pełen ambiwalencji²⁰.

Jerzy Płazewski — i co dalej?

Kino Nowej Przygody to termin funkcjonujący wyłącznie w polskiej krytyce i nauce o filmie. Jego oryginalny charakter wyróżnia się na tle innych opracowań quasi-gatunkową metodologią i silnym zakorzeniem w kulturowo-politycznym kontekście bloku komunistycznego. Potwierdzają to następujące słowa Durys:

Okres poprzedzający lata 80. to [...] w Polsce czas rozkwitu kina artystycznego i zaangażowanego. Natomiast filmy amerykańskie, które pojawiły się wówczas na ekranach odwoływały się do zupełnie innej sfery. Chodziło przede wszystkim o proste emocje, takie jak strach, złość, frustracja, podniecenie, oczarowanie czy ekscytacja. Jerzy Płazewski zareagował na to zjawisko, określając je mianem „kina [pisownia oryg.] Nowej Przygody”. Przy czym „nowa” znaczyło według niego tyle, że filmy opierały się na formule kina przygodowego już wcześniej w historii kina eksploatowanej tak w jego odległych początkach, jak i nieco mniej odległych latach 20. XX wieku²¹.

Durys odwołuje się w cytowanym fragmencie do pierwszego tekstu Płazewskiego, opisującego Kino Nowej Przygody jako całościowe zjawisko²². Krytyk ujawnił w nim swój pogląd na ten temat oraz jako entuzjasta kina artystycznego (a w szczególności nowofalowego) wyraził niepokój o stan kinematografii w ogóle. Widział w filmach Spielberga i Lucasa z drugiej połowy lat siedemdziesiątych zwiastun prądu, który ma potencjał raz na zawsze unicestwić kino niezależne, bo, jak sam mówił, przemysł filmowy „to naczynia połączone tysiącem współzależności, tyleż ideowych i artystycznych, ile finansowych. Zwycięstwo jednego typu widowiska oznaczać może śmierć innego. Jeśli miękkiemi łapkami pocziwego E.T.

19 S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, „Życie Warszawy” 18.08.1971, nr 104, cyt. za: K. Kornacki, *Superman z raportówką...*, s. 175.

20 R. Dudziński, *Agent 007 za żelazną kurtyną. Fenomen Jamesa Bonda w piśmiennictwie kulturalnym Polski Ludowej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2018, nr 24, s. 308.

21 E. Durys, *Kino Nowej Przygody...*, s. 222–223.

22 J. Płazewski, „Nowa Przygoda” — i co dalej?, „Kino” 1986, nr 5, s. 33–39.

mielibyśmy wykarzcować trudne, ale piękne kino Resnais'go, Wendersa czy Tarkowskiego, to Nowa Przygoda byłaby najfelelniejszą przygodą kinematografii²³. Dla Płażewskiego zbyt infantylizacja treści, moralna płaskość świata przedstawionego czy prostota narracyjna, przy olbrzymich sukcesach komercyjnych, stanowiły realne zagrożenie dla kina, na jakim się wychował i jakie cenil najbardziej. W kontrze do takiej postawy wypowiadał się w rozmowie z Januszem Wróblewskim Waldemar Dziki, wskazując, że może to być rodzaj pogardliwego „spojrzenia z góry” (wynikającego z polskiego kompleksu funkcjonowania przez dekady poza zachodnim obiegiem kulturowym)²⁴. Warto jednak, analizując krytycznofilmowe teksty Płażewskiego lub jakichkolwiek innych komentatorów tamtego czasu, mieć w pamięci związane z taką perspektywą odbiorczą niebezpieczeństwa:

powinno się pamiętać o dwóch co najmniej zagrożeniach: a) podejścia ahistorycznego — nie można automatycznie zakładać, że autor w momencie pisania miał wiedzę, która dla nas jest oczywista, a przy najmniej łatwo dostępna; b) nieadekwatnych wymagań stawianych krytyce filmowej — oceniamy specyficzny rodzaj piśmiennictwa filmowego z jego dopuszczalnym subiektywizmem, wyciąganiem wniosków z niepełnych danych oraz eseistyczną formą podawczą²⁵.

Krzysztof Kornacki ustosunkowuje się z perspektywy czasu do rozważań Płażewskiego z maja 1986 roku. Badacz wyraźnie wskazuje, że z uwagi na nieprecyzyjność wywodu krytyka trudno używać stworzonego przez niego terminu w celach naukowych²⁶. Określa także efekt jego refleksji „prywatnym gatunkiem”, który powstał raczej jako efekt osobistych obserwacji i bez odpowiednich narzędzi genologicznych²⁷. Tymczasem Płażewski nie odstąpił od swoich tez, a wręcz pogłębił ich zagmatwanie. W monograficznym numerze „Kina”, poświęconym w całości Kinu Nowej Przygody, zwrócił uwagę na kilka dodatkowych dominant tego zjawiska — wartką akcję i jej nagłe zwroty, upodobanie do mnożenia mrocznych tajemnic czy chociażby stosowania humoru jako skutecznej przerwy od pędzących na ekranie wydarzeń²⁸. Choć zauważył, że zainteresowanie Kinem Nowej Przygody spadało (popierając ten wniosek między innymi błędną według ustaleń

23 *Ibidem*, s. 39.

24 J. Wróblewski, *Kino globalne* (rozmowa z W. Dzikim), „Kino” 1990, nr 1, s. 40.

25 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 129.

26 *Ibidem*, s. 130.

27 *Ibidem*, s. 132.

28 J. Płażewski, *Czy „Nowa Przygoda” zdobędzie monopol na kino światowe?*, „Kino” 1990, nr 1, s. 3.

Kornackiego²⁹ statystyką słabych wyników finansowych *Ostatniej krucjaty* Stevena Spielberga z 1989 roku), nadal obstawał przy swoim niepokoju o stan kinematografii zdominowanej wówczas przez kolejne letnie blockbustery. Twierdził, że przedstawiają one młodemu i nieukształtowanemu widzowi wykrzywiony obraz kina jako miejsca projekcji błahych treści³⁰.

Warto wspomnieć tu o słownej potyczce między Płażewskim i Janem Platy-Przechlewskim, mającej miejsce na łamach lipcowego numeru „Kino” z 1990 roku. Platy-Przechlewski, piszący swego czasu dla magazynu „Fantastyka”, zwrócił uwagę na niepokojące potraktowanie przez Płażewskiego pojęcia Kina Nowej Przygody jako „worka bez dna”, w którym znalazły się filmy niekoniecznie pasujące do tego zjawiska, a raczej odpowiadające stawianym w artykułach tezom³¹. Faktycznie, na liście *99 filmów Nowej Przygody*³², opracowanej przez Henryka Tronowicza, znalazły się dzieła tak od siebie odległe (nie tylko gatunkowo, ale i estetycznie), że trudno traktować ten zbiór całkowicie serio.

Polemikę tę kontynuował Kornacki. Jego zdaniem na liście Tronowicza pojawiają się „kuriozalne tytuły, np. *Port lotniczy 77*, filmy o Bondzie z lat sześćdziesiątych [!], *Frantic*, *Powrót Mechagodzilla*, *Piknik pod Wiszącą Skalą*”³³. Choć we wprowadzeniu do spisu Tronowicz zaznacza, że zestaw ten „nie pretenduje do miana systematycznego leksykonu, zwłaszcza, że i granice zjawiska są dyskusyjne”³⁴, to trudno zakwestionować sceptycyzm Platy-Przechlewskiego. Jak trafnie konstatuje Kornacki, Płażewski zwyczajnie „zbagatelizował zarzut o braku logiki w stworzonej przez redakcję typologii”³⁵, a z kolei list od Magdaleny Orłowskiej komentujący zbyt surowe w mniemaniu czytelniczki podejście do ukochanego przez nią zjawiska pozostał w ogóle bez odpowiedzi³⁶.

Kornacki przywołuje również słowa Płażewskiego, którego zaniepokoiło tempo, w jakim głośne kino zza oceanu (szczególnie od wprowadzenia stanu wojennego) wypierało pozycje znacznie ambitniejsze³⁷, a następnie konfrontuje te tezy z danymi dystrybucyjnymi z lat osiemdziesiątych: zauważa ogromne zainteresowanie rodzimej widowni azjatyckimi filmami o sztukach walki (niekwestionowanym liderem box office’u lat osiemdziesiątych było *Wejście smoka* Roberta Clouse’a wprowadzone na początku

29 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 141.

30 J. Płażewski, *Czy „Nowa Przygoda”...*, s. 4.

31 *Listy do redakcji*, „Kino” 1990, nr 7, s. 48–49.

32 H. Tronowicz, *99 filmów Nowej Przygody*, „Kino” 1990, nr 1, s. 21–32.

33 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 133.

34 H. Tronowicz, *99 filmów Nowej Przygody...*, s. 21.

35 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 133.

36 *Listy do redakcji...*, s. 48–49.

37 K. Kornacki, *Szachy i badminton...*, s. 142.

stanu wojennego)³⁸; obecność w repertuarze licznych dzieł nieamerykańskiego pochodzenia (warto wymienić tutaj chociażby *Imię róży* [1986] Jeana-Jacques'a Annauda i *Most na rzecze Kwai* [1957] Davida Leana)³⁹ czy importowanie u schyłku PRL-u wielu filmów zza oceanu, które trudno zaliczyć do Kina Nowej Przygody (*Blue velvet* [1986] Davida Lyncha, *Pluton* [1986] Olivera Stone'a, *Pożegnanie z Afryką* [1985] Sidneya Pollacka)⁴⁰. Na podstawie wszystkich tych ustaleń Kornacki stawia hipotezę, że Płazewski (świadomie lub nieświadomie) wyolbrzymił zagrożenie, jakie dla kinematografii artystycznej mogła stanowić nowa tendencja zapoczątkowana w końcówce lat siedemdziesiątych, a której wyraźnie nie pochwalał. Czy jednak rzeczywiście sposobem krytyka na walkę z wyznawcami Lucasa i Spielberga oraz przeciwdziałanie infantylizacji masowej widowni miała być krytycznofilmowa wendeta ubrana w „szaty quasi-estetycznej kategorii — tego się już nie dowiemy”⁴¹. Kornacki osłabia zatem krytyczny autorytet Płazewskiego w obszarze Nowej Przygody, co skłania nas do bliższego przyjrzenia się, zgodnie z zapowiedzią, innym recenzentom podejmującym ten wątek w swoich tekstach.

Wiatr wielkich zmian — połowa lat siedemdziesiątych

Obrazem, od którego recepcji należałoby w tym miejscu wyjść, są *Szczęki* (1975) Stevena Spielberga, początkowo określane jako *Paszczka* — chociażby w tekście Tadeusza Sobolewskiego. Warto zwrócić uwagę na tę recenzję, gdyż pojawia się w niej wiele intrygujących skojarzeń, które później krytyk wykorzystał przy tworzeniu swojej definicji Kina Nowej Przygody⁴². Sobolewski twierdził bowiem już przy okazji tego filmu, że „Steven Spielberg zrobił [...] widowisko, które jest proste jak opowieść rycerska. Smok — to rekin. Trzech śmiałych wyrusza kruchą łodzią na spotkanie potwora. I znów jak w baśni — każdy rycerz reprezentuje inny charakter i ma inne motywy bohaterского czynu”⁴³. Owa prostota realizacyjna powraca w artykule kilka razy wraz z nieustannym chwaleniem reżysera za techniczną maestrię jego dzieła. Wymieniając wszystkie te zalety, Sobolewski pozostaje jednak silnie zdystansowany do recenzowanego filmu — nie widzi w nim absolutnie niczego zaskakującego ani oryginalnego. Traktuje *Szczęki* jako specyficzny (bo wykorzystujący sztafaż kina grozy) wyraz baśniowych schematów,

38 *Ibidem*, s. 143.

39 *Ibidem*, s. 145.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*, s. 146.

42 *Ibidem*.

43 T. Sobolewski, *Paszczka*, „Film” 1975, nr 50, s. 21.

w co drugim zdaniu podkreślając bardzo dobre manipulowanie emocjami odbiorcy przez twórców obrazu. Bez żadnych wątpliwości uważa ten film za emanację amerykańskiej kultury, dającą się opisać jako „raczej przedsięwzięcie z pogranicza techniki, cyrku, imitacji niż to, co się uważa za Sztukę”⁴⁴. Zatem dla Sobolewskiego Spielberg jest zdecydowanie bardziej rzemieślnikiem niż wizjonerem w stylu Hitchcocka⁴⁵, a *Szczęki* pozostają produkcją płaską, choć zachwycającą pod względem realizacyjnym.

Kilka miesięcy później Jerzy Niecikowski opublikował w „Filmie” tekst, w którym zarzucał niektórym krytykom (w tym prawdopodobnie Sobolewskiemu) pisanie recenzji jakby z automatu — takich, które doceniają wykonanie dzieła, zaznaczając wyraźne braki w sferze wartości psychologiczno-moralnych. Niecikowski sugerował, że *Szczęki* stały się przykładem na to, „ile fałszu i hipokryzji tkwi w naszych kontaktach ze sztuką”⁴⁶. Rozwijając tę myśl, chciał pokazać polską krytykę jako przestrzeń zaślepioną przez radykalne przeciwstawienie sobie kina popularnego i artystycznego. W końcu „co jest głupsze? Mówić, że się czuje coś, czego się nie czuje, czy ukrywać, że się czuje coś, co się czuje?”⁴⁷. Ten filozoficzny dylemat zwraca uwagę na fakt, że być może sztuka nie zawsze musi nieść na swoich sztandarach prawdę objawioną ani nie należy od niej wymagać głębi psychologicznej. Czasem, jak postulował krytyk, wystarczy obudzić w widzu dziecko, zagrać na nostalgii oraz ukrytym w podświadomości strachu, aby osiągnąć mistrzowski efekt filmowej magii.

Z kolei Jerzy Płażewski (tak pejoratywnie nastawiony prawie dekadę później do Nowej Przygody) otworzył swoją recenzję wyznaniem: „mnie się »*Szczęki*« podobają i nie przez cierpiętnictwo ani masochizm, tylko dla przyjemności poszedłem na nie trzy razy”⁴⁸. Zaznaczał przy tym wyraźnie, że utwór ten powinien być rozumiany wyłącznie w kategoriach rozrywkowego kina grozy — „Boże broń, by promować film Spielberga na kamień milowy w rozwoju X muzy”⁴⁹.

Z tekstu Bolesława Michałka opublikowanego w „Kinie” pod koniec 1976 roku można dowiedzieć się, że *Szczęki* to:

Seryjny produkt komercyjnego kina amerykańskiego, znacznie mniej ciekawy od wielu innych powstających na tamtym kontynencie, uboższy w znaczenia, bardziej banalny w sposobach przedstawiania.

44 *Ibidem*.

45 B. Kosecka, *Szczęki*, „Film” 2001, nr 2, s. 129.

46 J. Niecikowski, *Szczęki*, „Film” 1976, nr 14, s. 5.

47 *Ibidem*.

48 J. Płażewski, *Taaaka ryba*, „Film” 1976, nr 31, s. 10.

49 *Ibidem*.

Niedawno ktoś na tych łamach zachwycał się wspaniałą „robotą” reżysera Stevena Spielberga, ale to gruba przesada [...]. Jeżeli jednak wracam do filmu, a wracają doń i inni — *Szczęki* stały się w ostatnich miesiącach na całym świecie przedmiotem ciekawości filmowców, krytyków i badaczy — to tylko z jednego powodu⁵⁰.

Ową wspomnianą przyczyną było ogromne zainteresowanie środowisk filmowych spektakularnym sukcesem kasowym utworu, który wynikał zarówno z liczby sprzedanych biletów, jak i ze swoistej mody na obraz Spielberga. Zgodnie z obserwacjami krytyka legenda rekinia „stała się [...] powszechnie akceptowanym ideogramem, funkcjonującym już poza filmem i niezależnym od niego [...]. *Szczęki* nie tylko pobudziły do czynu fabrykantów gadżetów, ale także myślicieli, pisarzy, przyrodników”⁵¹. Ożywiona dyskusja krążyła wokół tematów i wątków już pojawiających się we wspomnianych tutaj tekstach — „rekin dlatego stał się groźny, dlatego tak bardzo zawładnął wyobraźnią milionów ludzi, że wydobyl z podświadomości współczesnych pewien lęk o charakterze rzekłbym ekologicznym”⁵². Mimo tej optymistycznej konstatacji, dającej trochę nadziei na istnienie głębszego przesłania *Szczęk*, Michałek pozostawia swojego czytelnika pełnym obaw o kierunek, jaki obiera kino, które „nie chce ogniskować zainteresowań, nie chce stawiać pytań, ani szukać odpowiedzi w kręgu spraw społecznych”⁵³.

Kolejne dwa ważne dzieła otwierające nurt, czyli *Gwiezdne wojny* Lucasa oraz *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* Spielberga (oba wyprodukowane w 1977 roku), nie zmieniają wiele w ogólnym podejściu polskiego środowiska krytycznego do obu twórców, lecz ich recepcja dostarcza nowych tropów interpretacyjnych oraz rozszerza socjologiczne myślenie o tym fenomenie. Już jeden z pierwszych tekstów o *Gwiezdnym wojnach* autorstwa Andrzeja Kołodyńskiego prezentuje ciekawe spojrzenie na różnicę w odbiorze Kina Nowej Przygody w USA i Europie. Krytyk stwierdził w nim, że na Starym Kontynencie widzowie nie mają odpowiedniego kapitału kulturowego, aby bezbłędnie wyłapywać wszelkie nawiązania czy mariaże znanych Amerykanom motywów. Dodatkowo podkreślał, iż *Gwiezdne wojny* korzystają ze zmonumentalizowanej estetyki komiksowej, która odwołuje się zarówno do uniwersalnych baśniowych wątków, jak i zupełnie nieznanymi w Europie przygód Flasha Gordona. Kołodyński przywołał także kilka nostalgicznymi obrazów tak dobrze rozpoznawalnych dla każdego obywatela Stanów Zjednoczonych: „Bar mleczny przypomina westernowy saloon [...]”;

50 B. Michałek, *Jeszcze o „Szczękach”*, „Kino” 1976, nr 12, s. 58.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

a kowbojskie colty zastąpiono miotaczami laserowych promieni. Finalny atak rakiet rebeliantów jest kalką lotniczych sekwencji z wielu filmów wojennych⁵⁴. W tym miksowaniu przeróżnych obrazów i skojarzeń wyciągniętych z amerykańskiej wyobraźni z gatunkiem *science fiction* Kołodyński dostrzegł pewien rodzaj urozmaicenia, czyli próbę włączenia w ten fantastyczny świat przedstawiony elementów mistyki (szczególnie wschodniej) oraz tropów baśniowych obecnych chociażby w książkach Ursuli K. Le Guin, wybitnej pisarki *fantasy*. Choć „doszukiwanie się w tej mistycznej warstwie religijnego przesłania⁵⁵ byłoby niełatwe i również nie na miejscu, Kołodyński proponował spojrzenie na *Gwiezdne wojny* jako na twór zrodzony z tej samej nostalgii, która powołała do życia inny film Lucasa — *Amerykańskie graffiti* (1973). Właśnie w niezrozumieniu przez przeciętnego Europejczyka owej tęsknoty za latami pięćdziesiątymi krytyk upatruje przyczyn zdecydowanie mniej entuzjastycznego przyjęcia *Gwiezdnych wojen* na Starym Kontynencie. W końcu film ten „odbierze najlepiej ten, kto zgadza się z beztróską maksymą amerykańską: dorosli — to tylko starzejące się dzieci⁵⁶”.

Być może właśnie z tego powodu w artykule *Nie jesteśmy sami...* Bolesław Michałek trudził się z dotarciem do genazy fenomenu *Gwiezdnych wojen* i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia*. Krytyk zauważył, że to nie doskonała realizacja techniczna, przynależność do gatunku fantastyki naukowej czy szeroko pojęta atrakcyjność wyniosły oba filmy na szczyt zachodnich list przebojów, gdzie produkcji o podobnych cechach było niezwykle dużo. Zadecydowało o tym ukochanie przez ich twórców prostoty oraz swego rodzaju prymitywności w sferze treści. Dla Michałka zarówno Lucas, jak i Spielberg kreują światy:

tak naturalne, tak czyste i bezbronne, że stanowi to ich autentyczny wdzięk. Komiks zresztą [...] porusza się stale na krawędzi wzniosłości i żartu, romantyzmu i drwiny, prostactwa i prostoty; pewnie dlatego ma swoją klientelę wśród dzieci i intelektualistów [...]. *Gwiezdne wojny* są więc opowiadaniem głupim, ale wdzięcznym. *Spotkania* mają w sobie wdzięk innego typu i innego pochodzenia. Pada nań cień poezji prostej i elementarnej⁵⁷.

Jest w tekście Michałka niezgoda na niczym nieskrępowany prymitywizm zalewający ówczesne mu kino, ale również próba uchwycenia fenomenu

54 A. Kołodyński, *Gwiezdne wojny*, „Film” 1977, nr 52, s. 17.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

57 B. Michałek, *Nie jesteśmy sami...*, „Kino” 1978, nr 5, s. 58.

kreowanego za oceanem nurtu. Bliski takiej perspektywie jest przywoływany już Andrzej Kołodyński, który w tekście dla „Filmowego Serwisu Prasowego” o *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* napisał, że Spielberg:

ze zdumiewającą inwencją odsłania magię współczesnego mitu o kontakcie z przybyszami z kosmosu, wpisując w swoją opowieść różnorodne motywy kulturowe, od baśniowych (wędrówka bohatera na górę, gdzie słabsi wiarą pogrążeni zostają we śnie) po religijne (porównanie z biblijną górą Synaj, postać kosmity przypominająca wyobrażenie śmierci, sugestia nieśmiertelności w scenie powrotu ludzi porwanych przez kosmitów). W ten sposób Spielberg korzysta z najambitniejszego nurtu literatury fantastyczno-naukowej, odchodząc daleko od komiksowej prostoty *Gwiezdnych wojen*⁵⁸.

Na tym przykładzie bardzo dobrze widać, że w przeciwieństwie do zbiorczej recepcji Kina Nowej Przygody spod znaku Płazewskiego w pojedynczych recenzjach i opracowaniach dostrzegalna jest niejednoznaczność. Kołodyński, choć wypowiadał się dosyć neutralnie o filmie Lucasa, odnotował jego braki w zestawieniu z dziełem Spielberga. Dodatkowo jako reprezentant środowiska krytycznego użył po raz kolejny w odstępnie kilku lat słowa „fenomen” na określenie nabierającego rozpędu zjawiska. Nawet jeśli wspomniane filmy proponowały świeże, choć oparte na umiejętnym kopiowaniu znanych już motywów, spojrzenie na kino gatunkowe, nadal był to tylko ewenement ograniczony do kwestii finansowych.

Fascynujące jest to, jak film Spielberga oddziaływał na polską krytykę z najróżniejszych powodów. Jedni publikowali długie dyskusje, zastanawiając się nad tym, „czy *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* ukazują sytuację, która mogłaby wydarzyć się naprawdę⁵⁹, i dochodzili do wniosku, że sukces owego filmu zasadał się na umiejętnym wykorzystaniu licznych mitów kulturowych (przede wszystkim o UFO) oraz baśniowych archetypów. Z kolei Mirosław Winiarczyk, na przekór niektórym opiniom, określił dzieło autora *Szczęk* jako utwór prezentujący „nowy model dramaturgii filmowej”⁶⁰ oparty na minimalizacji literackiej warstwy komiksu czy klasycznego budowania intrygi. Według niego *Bliskie spotkania...* proponują radykalnie polifoniczny sposób przekazywania widzowi treści — zdecydowanie rzadziej korzystają

58 A. Kołodyński, *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 14, s. 14.

59 Czy „*Bliskie spotkania trzeciego stopnia*” ukazują sytuację, która mogła wydarzyć się naprawdę? (dyskusja pomiędzy Z. Błanią-Bolnarem, W. Konarzewską, A. Marksem, S. Pileckim i E. Więćlauską), „Film” 1979, nr 32, s. 3–5, 20–21.

60 M. Winiarczyk, *Mądra bajka dla dzieci i dorosłych*, „Ekran” 1979, nr 31, s. 20.

z dialogu, a częściej sięgają po obraz, dźwięk lub efekty specjalne jako nośnik informacji. Krytykowi bardziej imponowało dzieło Spielberga niż Lucasa — ze względu na jego szerszy zakres tematyczny oraz precyzyjne przesłanie, które jest „szlachetne i wynika z autentycznych emocji”⁶¹.

Wielu dziennikarzy publikujących w prasie branżowej przeciwstawiało się mocnym słowom krytyki, jakie Zygmunt Kałużyński na łamach „Polityki” wystosował pod adresem *Gwiezdných wojen*. Andrzej Ochalski, opisując reakcje publiczności na nowy obraz Lucasa, przywołał ową wypowiedź:

Jak to ujął Zygmunt Kałużyński: „ręce opadają, gdy defluje przed nami ten stek debilizmu”. Wypada się zgodzić, że nie w walorach fabuły siła tej propozycji. Toteż krytycy „ambiwalentnie” do filmu nastawieni — jak wspomniany Kałużyński właśnie — dodają zaraz, że ważne jest widowisko, „spektakl, jakiego nie było”. Widowisko istotnie nie przypomina niczego, co było na ekranie. Jest to opera gwiezdna, albo western, w którym bohaterowie zamiast koni dosiadają raket kosmicznych, i tak można by po kolei wyliczać gatunki i tropy filmowe. Gdyż *Gwiezdne wojny* są tygłem stylów i chwytów, w którym miesza się składniki uznawane przeważnie za wzajem nieprzenikliwe⁶².

Ta intrygująca wówczas krytykę refleksja nad fuzją gatunków i motywów doprowadziła Ochalskiego do jeszcze kilku wartych przywołania wniosków. Jak zauważał w swoim tekście, z westernem *Gwiezdne wojny* łączy baśniowe podejście do rzeczywistości — tak jak dzieło Lucasa jest zdecydowanie bardziej fikcyjne niż naukowe, tak opowieści o kowbojach przedstawiają świat podzielony na dobrych i złych, nie oddając realiów życia pasterzy z dawnego Dzikiego Zachodu. Zresztą Ochalski za pewnym dziennikarzem „Newsweeka” powtarzał, że cała fabuła *Gwiezdných wojen* nie rozgrywa się przecież w fantastycznej przyszłości (co niektórzy uparcie twierdzili nawet kilkanaście lat po premierze⁶³), lecz ma miejsce „dawno temu — w naszym dzieciństwie”⁶⁴. Jest to nie tylko odwołanie do słynnej planszy otwierającej każdy film z gwiezdnej sagi Lucasa, ale również bezpośrednie odniesienie do źródła, z którego wypływała inspirująca reżysera siła, czyli nostalgia. Pisał o niej Kołodyński w swoim tekście dla „Filmowego Serwisu Prasowego” z 1979 roku, wskazując na uderzające podobieństwo wielu sekwencji do „klasycznych filmów przygodowych i wojennych, co

61 *Ibidem*, s. 21.

62 A. Ochalski, *Niech moc będzie z tobą*, „Ekran” 1979, nr 20, s. 21.

63 A. Garbaczewski, *Gwiezdne wojny*, „Film” 1993, nr 3, s. 26.

64 A. Ochalski, *Niech moc będzie z tobą...*, s. 21.

sprawiło, że *Gwiezdne wojny* należą — mimo swojej futurologicznej konwencji — do fali nostalgicznych obrazów szczególnie [...] popularnych w Stanach Zjednoczonych”⁶⁵.

W tekście Ochalskiego zostało również zadane pytanie, dlaczego poprzednie dzieła Lucasa (*THX 1138* z 1971 czy *Amerykańskie graffiti*) w ogóle nie trafiły do polskich kin, ale niestety krytyk nie podejmuje próby spekulowania na ten temat — trudno powiedzieć, czy z obawy przed cenzurą, czy z powodu niedostatecznej znajomości problemu. Zamiast tego mówi, że:

Gwiezdne wojny zrobił człowiek rozkochany w kinie, znający reguły jego oddziaływania, nadto może ufający sile filmowych cytatów i zapożyczeń. Uruchomił [...] technikę uzyskiwania rzeczywiście interesujących efektów widowiskowych: pisano o tym tyle, że szkoda powtarzać. Trafił w nastroje zbiorowe: potrzebę optymizmu, ale i chęć ucieczki od rzeczywistych problemów ku światom baśni. Baśń sprymityzował do poziomu komiksu, czym raz jeszcze dowiódł, że sztuce amerykańskiej — w wersji popularnej — grozi nieustannie, mimo ogromnej wyobraźni, niedojrzałość i chaos⁶⁶.

Bardzo podobnie o Lucasie (a także Spielbergu) opowiadał Czesław Dondziłło, który twierdził, że nie sposób oponować przeciw uznaniu ich za twórców wielkiej klasy w panteonie reżyserów światowego kina. Widział w nich reprezentantów nowej generacji, która przez swoje zakorzenienie w komiksie i telewizji doskonale odnalazła się w zmieniającej się na ich oczach rzeczywistości Hollywoodu lat siedemdziesiątych. Postawił nawet tezę, że „ci nowi reżyserzy »przebili« nowofalowców nie tyle odkrywczością spostrzeżeń, ile umiejętnością ich masowego sprzedawania [...]”. Są po uszy zanurzeni w mitologicznej sferze kształtowanej przez środki masowego przekazu i jej się nie wstydzą. Bawią się nią raczej”⁶⁷. To właśnie na tej zabawie obaj twórcy zbudowali swoje filmowe imperia, wykorzystując specyfikę amerykańskiej kultury: „*Szczęk* nie zrobiliby żaden Europejczyk nie dlatego, że w Europie byłoby niemożliwe skonstruowanie elektronicznego rekina, tylko dlatego, że tak oczywistej bredni myślowej nie zaakceptowałby żaden producent”⁶⁸. Z dużą dozą prawdopodobieństwa jest to jedna z głównych przyczyn tak skomplikowanej i niejednoznacznej recepcji Kina Nowej Przygody w Polsce, a także przywołanego już zdania Kałużyńskiego. Dondziłło ustosunkował się do słów tego krytyka tak: „w tym pozornie

65 A. Kołodyński, *Gwiezdne wojny...*, s. 15.

66 *Ibidem*.

67 Cz. Dondziłło, *W kosmos, miły bracie*, „Film” 1979, nr 20, s. 11.

68 *Ibidem*.

kokieteryjnym tonie [...] kryje się głęboko zakamufłowany, ale przecież oczywisty dylemat współczesnej humanistyki, wplątanej na śmierć i życie w kołowrót święcącej triumfy kultury masowej”⁶⁹. Trudno nie przyznać krytykowi racji — polska publicystyka filmowa żyjąca przez lata za żelazną kurtyną, mocno zakorzeniona w wybitnych osiągnięciach własnego kina artystycznego oraz dostrzegająca mialkość rozrywkowych dzieł spod znaku propagandowego kina PRL-u, zderzyła się w latach siedemdziesiątych ze ścianą nie tyle kulturową, ile przede wszystkim mentalną.

Swego czasu Izabela Czyńska, zastanawiając się nad potencjalnym sukcesem filmu Lucasa w polskich kinach, pisała na łamach „Ekranu”, że *Gwiezdne wojny* „to baśń dla dzieci i dorosłych. Jak zostaną przyjęte przez naszą publiczność? Czy okażą się »triumfem bezmyślności« — jak oceniali niektórzy krytycy, czy też zabawą, która unosi się w przestrzeń międzyplanetarną i proponuje chwilę wytchnienia w krainie czystej fantazji?”⁷⁰. Na wszystkie te pytania próbował odpowiedzieć w roku 1983 w tym samym piśmie Zygmunt Marcińczak, pisząc tekst na pożegnanie *Gwiezdnych wojen* z repertuarem polskich kin. Zastanawiał się, dlaczego w kraju nad Wisłą to *Wejście smoka* cieszyło się większą popularnością niż film Lucasa. Cytując recenzję Ochalskiego, Marcińczak wskazywał, że być może „polski widz nie był w stanie [...] wychwycić tych niezliczonych cytatów i parafraz [...] nie zasmakował w zabawie, nie znając oryginałów”⁷¹. Dodatkowo, według krytyka, rodzimy odbiorca, nieorientowany w osiągnięciach technicznych Lucasa ani bitych przez jego film rekordach w Stanach Zjednoczonych, nie potrafił docenić widocznych na ekranie efektów. Z jakiegoś powodu pozostaliśmy obojętni również na intrygujący koncept magicznej mocy, wysnuty z popularnej wtedy filozofii New Age.

Szałeństwo lat osiemdziesiątych — czas kasowych sequeli i nowych hitów

Lata osiemdziesiąte były czasem nie tylko mniej lub bardziej udanych sequeli znanych już marek, ale również momentem pojawienia się na scenie nowych i oryginalnych utworów. Chodzi tu zarówno o kolejne filmy już wymienionych reżyserów, jak i te obrazy, przy których pracowali oni jako producenci albo mentorzy młodych twórców. Jest przecież jasne, że „Na każdy wyreżyserowany przez Spielberga film przypadają trzy, które podpisał jako producent”⁷². George Lucas został zaś określony w jednym z tekstów

69 *Ibidem.*

70 I. Czyńska, *Czy polubimy małego robota Artoo-Detoo?*, „Ekran” 1979, nr 16, s. 23.

71 Z. Marcińczak, *W bardzo odległej galaktyce*, „Ekran” 1983, nr 28, s. 16.

72 *Alfabet Spielberga*, „Ekran” 2017, nr 2, s. 9.

krytycznych jako „człowiek, który jest za tym wszystkim”⁷³. Ze względu na to, iż zdążyłem przybliżyć już krytyczny odbiór *Gwiezdnych wojen* Lucasa, pominię w dalszej części artykułu recepcję pozostałych dzieł wchodzących w skład tej sagi. Przekieruję tym samym moją uwagę na kultowe dzieła tamtego okresu, niebędące kontynuacjami omówionych już filmów.

Trudno zacząć przegląd krytycznego odbioru filmów z lat osiemdziesiątych od kogoś innego niż od Stevena Spielberga, o którym Władysław Łoś napisał, że to „piewca światów fantazji i codziennej amerykańskiej banalności”⁷⁴. Obie te frazy perfekcyjnie pasują do jednego z największych hitów tamtego czasu, czyli *E.T.* (1982). Aleksander Ledóchowski miał przyjemność widzieć go podczas festiwalu w Cannes i jego obserwacja (poza odwołaniem do baśniowej konwencji) dotyczyła głównie tego, że „film Spielberga wzruszał, mnie osobiście wzruszył najbardziej ze wszystkich. I nie dziwota, że prawem reakcji i niepisanych praw środowiskowych branżowy krytyk francuski uraczył nas taką zawodową opinią: »Produkcja bez ambicji, by nie powiedzieć — podlizywanie się widowni«”⁷⁵. Wbrew tej opinii Ledóchowski widzi jednak w *E.T.* film nie tylko dla dzieci, ale również o dzieciach, ich psychice i percepcji rzeczywistości, przeznaczony dla dorosłych. Zdecydowanie nie jest to obraz istotny z perspektywy politycznej, społecznej czy artystycznej, ale, jak ocenił krytyk, jest on „wytworem swobody tworzenia, wewnętrznej pasji i fascynacji, wreszcie delikatnym zarysem delikatnych przeżyć. [...] Ot, taki przypadek kina, gdy w łeb biorą wszystkie formuły, doktryny i zawodowe kryteria”⁷⁶. Pozostał więc Ledóchowski oczarowany urokiem *E.T.*, tak umiejętnie rzuconym przez Spielberga.

Dla Bolesława Michałka powodem oszałamiającego sukcesu *E.T.* zarówno na rynku amerykańskim, jak i europejskim (wymienia Francję i Włochy) był jego obezwładniający optymizm i odwrócenie naszej perspektywy patrzenia na przybycie obcych, które zapoczątkowane zostało przez reżysera już w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*. Tutaj koncept ten poprowadzony jest dalej — „»stamtąd« w oczach dzieci i Spielberga nie przychodzi zagłada, lecz coś inteligentnego i sympatycznego, co może wręcz naszej planecie uprzyjemnić życie”⁷⁷. Michałek porównywał nawet postać kosmity E.T. do brzdąca z filmu Charliego Chaplina czy psa Lassie, zwracając uwagę na tradycyjność tego motywu, który dzięki talentowi Spielberga stał się świeży i jeszcze bardziej wzruszający — szczególnie we wspomnianej przez

73 L. Sorell, *Człowiek, który jest za tym wszystkim*, „Film” 1989, nr 35, s. 12.

74 W. Łoś, *Imperium Słońca*, „Film na Świecie” 1989, nr 3–4, s. 115.

75 A. Ledóchowski, *E.T.*, „Film” 1982, nr 17, s. 14.

76 *Ibidem*.

77 B. Michałek, *Przybyszów należy pokochać*, „Kino” 1983, nr 1, s. 35.

krytyka zachwycającej scenie finałowej, w której dziecięce rowery unoszą się w powietrze, aby ich nowy przyjaciel mógł bezpiecznie ująć pościgowi „do granic idiotyzmu zrjonalizowanych”⁷⁸ dorosłych i wrócić do siebie⁷⁹. Henryk Tronowicz nazwał *E.T.* opowieścią nieskazitelną moralnie, choć naiwną⁸⁰, a Janina Szymańska posunęła się nawet do ochrzczenia tego filmu mianem moralitetu⁸¹, co znacznie podnosi jego rangę — bardziej niż gdyby miał on pozostać wyłącznie baśnią dla młodzieży.

Filmami, mającymi podobny wpływ na emocje publiczności, są przygody Indiany Jonesa, którego postać została stworzona przez George’a Lucasa, a reżyseria cyklu zaproponowana Spielbergowi⁸². *Poszukiwacze zaginionej Arki* figurują w „Filmowym Serwisie Prasowym” jako przeniesienie większości motywów z gwiazdnej sagi Lucasa na grunt bardziej ziemski. Głównym bohaterem nie jest tutaj bowiem porywczy rycerz Jedi, lecz awanturniczy archeolog. Podkreślano mariaż gatunkowy (na przykład kina przygodowego z westernem), emanację duchowej mocy (w postaci transcendentnego charakteru Arki Przymierza) czy wizualną fantazję podpartą efektami specjalnymi, lecz wszystko to zostało podane w jeszcze atrakcyjniejszym kostiumie⁸³. *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (1984), podobnie jak jego poprzednik, imponował świetnym tempem akcji, zachwycał dbałością o wizualną stronę widowiska oraz intrygował pastiszem wszelakich konwencji filmowych — od westernu, przez film gangsterski, aż po musical i hawksowską *crazy comedy*⁸⁴. Do pozytywnych głosów, takich jak ten przywołany, dołączyły jednak bardziej ambiwalentne. Na łamach „Filmu” pisano, że:

w tym filmie o oszałamiającym tempie wiele jest miejsc pustych. Spielberg umie wykorzystać egzotyczną scenerię, zapelniając ją słoniami i węzami, równie łatwo przenosi się też w dekoracje, każąc swoim bohaterom błądzić w mrocznych katakumbach i szukać tajemnych przejść. Ale jakby nie interesowały go charaktery bohaterów. Gromadzi atrakcje nieco mechanicznie i buduje napięcie nie zawsze należycie rozładowane. Nikt nie odmawia mu tytułu „geniusza kina” — ale i geniusz może być zmęczony⁸⁵.

78 B. Drozdowski, *Kogo ominie zemsta kosmosu*, „Film” 1983, nr 13, s. 17.

79 B. Michalek, *Przybyszów należy pokochać...*, s. 36.

80 H. Tronowicz, *Piękne i niepokojące wizerunki świata*, „Ekran” 1983, nr 10, s. 8.

81 J. Szymańska, *E.T.*, „Ekran” 1983, nr 10, s. 19.

82 K. Jajko, *Wszystkie role Stevena Spielberga*, „Ekran” 2017, nr 2, s. 15.

83 [sob], *Poszukiwacze zaginionej arki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 21–22, s. 32.

84 [kjj], *Indiana Jones*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 24, s. 17–18.

85 b.a., *Indiana Jones znowu w siodle*, „Film” 1984, nr 46, s. 13.

Owo wyczerpanie materiału pojawia się również w innych artykułach o *Świątyni Zagłady*, opublikowanych w tym samym piśmie z roku 1986. Warto nadmienić, że oba teksty zostały wydrukowane na tych samych stronach — jeden pod drugim — podkreślając tym samym poczucie ich polemicznego charakteru. Chodzi o artykuły: *U wyschniętego źródła*⁸⁶ Jerzego Niecikowskiego oraz *Świątynia nieprawdopodobieństwa*⁸⁷ Marcina Sułkowskiego.

Recenzja Niecikowskiego może być opisana jako ta bardziej pozytywna, lecz niepozbawiona trzeźwej oceny. Choć krytyk już na wstępie przyznał, że omawiany obraz Spielberga można określić jako „arcydzieło filmu rozrywkowego”⁸⁸, to dostrzegł w nim kilka niepokojących sygnałów, ostrzegających przed nagłym załamaniem się konwencji kina popularnego. Zdaniem Niecikowskiego prequel *Poszukiwaczy zaginionej Arki* cechuje wiele chwytów, które najczęściej utożsamia się z wyrafinowaną sztuką wysoką (parodia, parafraza, cytaty), lecz jest to niestety początek końca tego typu rozrywki⁸⁹. Dzieje się tak za sprawą rozwoju naszej cywilizacji i stopniowego wypełniania białych plam na mapach — im mniej takich pustych i tajemniczych przestrzeni, tym szybciej kultura pozbawiona zostanie prawdziwie emocjonujących przygód. W swoim tekście krytyk pochwalił humorystyczne i fabularne walory *Świątyni Zagłady* oraz jej imponującą biegłość w zonglowaniu formułami telewizyjnych produkcji. Jednocześnie zaznaczył, że wkrótce zabraknie pomysłów na podobne opowieści. W końcu dziś nie trzeba przeprowadzać wielkiej ekspedycji w egzotyczne regiony, aby napisać iście nowoprzygodowy scenariusz, z jakim mamy do czynienia tutaj. Niecikowski patrzy w przyszłość pełen wątpliwości — „jeszcze parę takich filmów, a nawet śmiać się nie będziemy”⁹⁰.

Sułkowski jest w swojej ocenie zdecydowanie bardziej radykalny — już w pierwszych paru akapitach nazwał omawiane dzieło nielogicznym i skrajnie nieprawdopodobnym. Jednak najgorszym grzechem Spielberga jest według niego niedbanie o jakąkolwiek spójność wewnątrz tego nieprawdziwego i przejawskiego świata przedstawionego. Co więcej, Sułkowski porównał bohatera granego przez Harrisona Forda do postaci Jamesa Bonda, udowadniając, że nawet bystry i przebiegły archeolog z *Poszukiwaczy...* całkowicie zatracił swój imponujący intelekt i stał się bezmyślnym trybikiem w maszynie zawrotnego tempa akcji⁹¹. Krytyk wytknął Spielbergowi

86 J. Niecikowski, *U wyschniętego źródła*, „Film” 1986, nr 5, s. 8–9.

87 M. Sułkowski, *Świątynia nieprawdopodobieństwa*, „Film” 1986, nr 5, s. 8–9.

88 J. Niecikowski, *U wyschniętego źródła...*, s. 8.

89 *Ibidem*.

90 *Ibidem*, s. 9.

91 M. Sułkowski, *Świątynia nieprawdopodobieństwa...*, s. 8.

również niedopracowany montaż pełen prostych błędów, wynikających prawdopodobnie z roztargnienia (na przykład niekontrolowane zmiany planów), oraz tandetność realizacyjną, która współlistnieje z wieloma świetnymi elementami filmu. Sułkowski stwierdził bowiem, że *Świątynia Zagłady* to produkcja efektowna i zapierająca dech w piersiach, paradoksalnie, właśnie tak skonstruowane kino jest „bezmyślne i w gruncie rzeczy ofiarowujące namiastkę zamiast prawdziwych emocji”⁹².

Powrót do przyszłości (1985) to film podpisany przez Roberta Zemeckisa, „twórcę ze stajni Stevena Spielberga”⁹³. Choć nie był on pierwszym obrazem, jaki panowie wspólnie stworzyli (warto przywołać chociażby *Miłość, szmaragd i krokodyl* z 1984 roku), to jego recepcja dostarcza zdecydowanie najciekawszych refleksji. Jan Słodowski pisał o tym dziele, że przedstawia egzystencję średniozamożnych Amerykanów na owianej w latach osiemdziesiątych nostalgią prowincji sprzed trzech dekad i posługuje się estetyką retro. Obraz ten:

przybiera jeden z możliwych kształtów filmowej baśni, której rodzicami można już uznać Spielberga, jego współpracowników oraz naśladowców. U źródeł tego miniatunku (jak również jego sukcesów komercyjnych) znajduje się bardzo proste założenie: jeżeli ludzie o czymś marzą, to trzeba im dać złudzenie, że pewnego dnia stanie się właśnie coś niezwykłego⁹⁴.

Refleksje krytyka stanowią interesującą próbę opisanego całego fenomenu Nowej Przygody, która dla tego obserwatora jawiła się jako jakiś specyficzny podgatunek. Abstrahując od zasadności tych rozpoznań, można stwierdzić, iż jest to także ciekawa forma opowiadania o *Powrocie do przyszłości*, który należy do zbioru filmów wymuszających na odbiorcy „znajomość najbliższej tradycji. W tym worku znajduje się przede wszystkim kino amerykańskie, muzyka pop, moda i... polityka”⁹⁵. Nic więc dziwnego, że przy takiej sieci zależności Nowa Przygoda fascynowała polskiego widza głodnego nowości i świeżości na ekranach kin, a krytycy (nierzadko bogatsi o wymagane konteksty) szeroko omawiali owe dzieła.

Wartą przywołania recenzję obrazu Zemeckisa napisał Tadeusz Sobolewski. W swoim tekście wskazywał, iż produkcje „ze szkoły Spielberga dają wyraz przekonaniu, że dziecięca wyobraźnia, dla której nie ma rzeczy niemożliwych [...] może naprawdę kształtować przyszłość.

92 *Ibidem*, s. 9.

93 J. Słodowski, *Powrót do przyszłości*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16–17, s. 37.

94 *Ibidem*.

95 *Ibidem*, s. 38.

Technika staje się tu nowym mitem⁹⁶, lecz z istotnym przesunięciem akcentu — przestała być przestrzenią zarezerwowaną dla dorosłych. *Powrót do przyszłości* był zatem dla krytyka dobrą egzemplifikacją tej drastycznej zmiany — świat kina na dobre opanował wówczas sposób myślenia młodych ludzi, atrakcyjny także dla starszych odbiorców i dodatkowo pozbawiony elementów utożsamianych z danym gatunkiem. Film Zemeckisa opowiada wszakże o groźnych podróżach w czasie z tą tylko różnicą, że przygoda pozbawiona jest tu przenikającej wcześniej tego typu historie eschatologicznej grozy i odwołuje się do naszej wiary w bajki⁹⁷. Według Sobolewskiego produkcje Spielberga i Zemeckisa, łączące w sobie infantylizm dziecięcych przypowieści i technicyzm, zapowiadały narodziny nowej kultury, która, podobnie jak omawiany film, „wychodzi naprzeciw potrzebie powrotu do tego, co minione. A jednocześnie jest ciosem w nasz pesymizm, dotyczący przyszłości”⁹⁸.

Innym godnym przywołania dziełem jest *Willow* (1988) Rona Howarda nakręcony na podstawie noweli Lucasa. Film ten wykorzystuje baśniową konwencję do uatrakcyjnienia gatunku *fantasy*. Według Aleksandra Ledóchowskiego *Willow* to obraz „dla dzieci i dorosłych. Rodzaj filmowej baśni o wartkiej akcji, poetyckim nastroju i szczególnej zadumie”⁹⁹. Owa refleksyjność bierze się według krytyka z szerokiej palety inspiracji kulturowych, po które autorzy chętnie sięgali w procesie twórczym — odwołania do motywów biblijnych, mitologicznych czy ludowych podań. W tej ocenie wtórował mu Mariusz Miodek z „Filmowego Serwisu Prasowego” akcentujący oryginalność wspomnianej mieszanki kontekstowej: „Wykorzystując uniwersalne znaki i symbole, opowieść sama staje się doskonale czytelna dla wszystkich”¹⁰⁰. Ledóchowski dostrzegł również, że omawiany film „ma pewne aspiracje metafizyczne, w swych intencjach zwłaszcza [...] mitologizujących pretenduje do jakiejś księgi rodzaju, do biblijności, z wyraźnym podkreśleniem moralistyki”¹⁰¹. Zauważył jednak w dziele Howarda i Lucasa także pewną wewnętrzną niespójność przekreślającą wszelkie intelektualne wartości *Willow* — komikсовą otoczkę i skrajnie naiwne zakończenie typowe dla ówczesnego kina amerykańskiego. Nawet wizualna uczta, jaką dla Ledóchowskiego bez wątpienia był ten obraz, nie zatarła nieprzyjemnego wrażenia po pracy realizatora, który „naciśnął wszystkie pedały przyspieszenia. I właśnie ta [...] forma podważa to wszystko, co

96 T. Sobolewski, *Postępowa bajka*, „Film” 1986, nr 36, s. 36.

97 *Ibidem*.

98 *Ibidem*.

99 A. Ledóchowski, *Willow*, „Film” 1988, nr 47, s. 21.

100 M. Miodek, *Willow*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 23–24, s. 12.

101 A. Ledóchowski, *Willow...*, s. 21.

udało się wcześniej osiągnąć. Realizatorzy byli blisko czegoś, co charakteryzuje baśnie braci Grimm; bardzo to jednak osłabli, a niekiedy zniszczyli nadmierną pomysłowością, czyli sztuką dla sztuki piętrzenia wymyślnych epizodów i efektów technicznych¹⁰².

Nowa Przygoda? A może Nowa Baśń?

Przyglądając się uważnie wszystkim przywołanym wyżej tekstom, można dostrzec w nich pewną powtarzającą się tendencję. Autorzy artykułów często porównywali recenzowane filmy z różnymi odmianami baśniowej narracji czy typowymi dla niej kreacjami świata przedstawionego. Nierzadko również, w przeciwieństwie do Płazewskiego w końcówce lat osiemdziesiątych, bronili ocenianych przez siebie produkcji. Podkreślali ich świeżość, nieskrępowanie własną naiwnością czy prostotę dobrodusznym historii. Oczywiście, podchodzili do nich ze stosownym do swojego kulturowego zaplecza dystansem i nie powstrzymywali się przed ferowaniem nieprzychylnych amerykańskim twórcom wyroków. Niemniej, przesłedzenie wybranych tekstów podejmujących wątek Nowej Przygody prezentuje nam zgoła inny od proponowanego przez Płazewskiego stosunek polskiej krytyki filmowej do tego pejoratywnie nacechowanego wówczas pojęcia i zjawiska. Pewnym remedium na tę terminologiczną niejednoznaczność może okazać się jednak rozważenie innej nazwy.

Inspiracji w tym względzie może dostarczyć nam tekst Tadeusza Sobolewskiego z monograficznego numeru „Kina” z 1990 roku¹⁰³. Osobiście dostrzegam w zaproponowanej przez tego krytyka refleksji bardzo wartościową intuicję. Sobolewski skupił bowiem całą swoją uwagę na baśniowym aspekcie Nowej Przygody, stwierdzając chociażby, że „tajemnica oddziaływania prawdziwej baśni polega na sprzęgnięciu z sobą dwóch cech. Z jednej strony baśń zrywa radykalnie z realizmem. Z drugiej — odwołuje się wprost do tożsamości dziecka”¹⁰⁴. Każdy z filmów, których polską recepcję starałem się przybliżyć, wpisuje się w ten opis. Choć są to także opowieści nostalgicznie zapatrzone w okres lat pięćdziesiątych, czerpiące inspirację z awanturniczej konwencji oraz komiksowej estetyki przerysowanego świata przedstawionego, to przy głębszym poznaniu ich baśniowo-mitologiczne konotacje (przywodzące na myśl Josepha Campbella¹⁰⁵) zdecydowanie wysuwają się na pierwszy plan. Wykazywali to nie tylko przywołani krytycy, ale również filmoznawcy. Dobrym przykładem

102 *Ibidem*.

103 T. Sobolewski, *Nowa Przygoda, nowa baśń...*, s. 33–37.

104 *Ibidem*, s. 34.

105 J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.

tej drugiej grupy może być Krzysztof Loska, który w swoim artykule, opublikowanym na łamach czasopisma „Easy Rider”¹⁰⁶, podjął się (udanej) próby przeprowadzenia naukowego dowodu na silne związki filmu Lucasa z gatunkiem bajki magicznej, skrupulatnie opisanym przez Władimira Proppa¹⁰⁷. Co ciekawe, praca Loski zawiera cenny akcent krytycznofilmowy. Na stronie otwierającej ów artykuł możemy znaleźć dwa komentarze redakcji pisma, które informują o tym, że czytelnik może potraktować tekst jako rozwinięcie motywów przedstawianych w monograficznym numerze „Kina”¹⁰⁸, poświęconym Nowej Przygodzie. Druga z adnotacji głosi zaś, iż wcześniejsza uwaga została zamieszczona „bez zgody i wiedzy autora artykułu, i jest przejawem samowolnych manipulacji”¹⁰⁹. Trudno powiedzieć, czy ma to sugerować niechęć Loski do stawiania jego osoby w jednym szeregu z krytykami „Kina”, ale nie ulega wątpliwości, że wśród autorów tamtego numeru znalazłby przynajmniej jednego sprzymierzeńca.

Byłby nim Sobolewski, którego termin „Kino Nowej Baśni” mógłby oszczędzić naukowcom nieustannego ścierania się z pejoratywnym odbiorem tego zjawiska zapoczątkowanym przez Płażewskiego. Dodatkowo, składałby hołd licznym krytykom widzącym w Nowej Przygodzie nurt umożliwiający odrodzenie baśniowych motywów na gruncie popkultury, wykorzystując do tego możliwości rozrywkowej kinematografii lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Wszystkie powyższe koncepcje są jednak jedynie łańczkiem bardziej szczegółowych badań. Nie można również zapominać, że przedstawione tu propozycje zostały w przeważającej większości oparte na opiniach polskich krytyków filmowych, którym nieobcy był subiektywizm. Myślę jednak, że dalsze eksplorowanie krytycznej recepcji Nowej Baśni poskutkuje doprecyzowaniem tego pomysłu. Z kolei bliższe przyglądanie się teżom rodzimej krytyki pozwoli ciągle dowartościowywać ją w oczach badaczy jako pełnoprawne źródło inspiracji dla teoretycznej myśli filmoznawczej.

106 K. Loska, „*Gwiezdne wojny*” jako bajka magiczna, „Easy Rider” 1990, nr 1, s. 22–26.

107 W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 203–242.

108 Chodzi oczywiście o wspomniany już w tej pracy numer 1 z 1990 roku.

109 K. Loska, „*Gwiezdne wojny*”..., s. 22.

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Alfabet Spielberga, „Ekran” 2017, nr 2.
- b.a., *Indiana Jones znowu w siodle*, „Film” 1984, nr 46.
- Baran D., *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu” wobec zachodnich trendów w muzyce (lata 80.)*, [w:] *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Volumina.pl, Szczecin 2017.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Żysk i S-ka, Poznań 1997.
- Czy „Bliskie spotkania trzeciego stopnia” ukazują sytuację, która mogła wydarzyć się naprawdę? (dyskusja pomiędzy Z. Błanią-Bolnarem, W. Konarzewską, A. Marksem, S. Pileckim i E. Więctawską), „Film” 1979, nr 32.
- Czyńska I., *Czy polubimy małego robota Artoo-Detoo?*, „Ekran” 1979, nr 16.
- Dondziłło Cz., *W kosmos, miły bracie*, „Film” 1979, nr 20.
- Drozdowski B., *Kogo ominie zemsta kosmosu*, „Film” 1983, nr 13.
- Dudziński R., *Agent 007 za żelazną kurtyną. Fenomen Jamesa Bonda w piśmiennictwie kulturalnym Polski Ludowej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2018, nr 24.
- Durys E., *Kino Nowej Przygody: postklasyczne Hollywood w polskiej krytyce filmowej*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
- Garbaczewski A., *Gwiezdne wojny*, „Film” 1993, nr 3.
- Gołębiewska M., *Nowa Przygoda à la française*, „Kino” 1990, nr 2.
- Jajko K., *Wszystkie role Stevena Spielberga*, „Ekran” 2017, nr 2.
- Jankun-Dopartowa M., *Czarujący niedorostek i rumieńce krytyki. O filmach „Nowej Przygody”*, „Kino” 1988, nr 3.
- [kjj], *Indiana Jones*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 24.
- Kołodziejowski A., *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 14.
- Kołodziejowski A., *Gwiezdne wojny*, „Film” 1977, nr 52.
- Kornacki K., *Superman z raportówką. O „Hydrozagadce” Andrzeja Kondratiuka*, „Panoptikum” 2010, nr 9.
- Kornacki K., *Szachy i badminton. Płażewski i Kino Nowej Przygody*, [w:] *Polscy krytycy filmowi: Jerzy Płażewski*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Scholar, Warszawa 2021.
- Kosecka B., *Szczęki*, „Film” 2001, nr 2.
- Ledóchowski A., *E.T.*, „Film” 1982, nr 17.
- Ledóchowski A., *Willow*, „Film” 1988, nr 47.
- Listy do redakcji*, „Kino” 1990, nr 7.
- Loska K., *„Gwiezdne wojny” jako bajka magiczna*, „Easy Rider” 1990, nr 1.
- Łoś W., *Imperium Słońca*, „Film na Świecie” 1989, nr 3–4.
- Marcińczak Z., *W bardzo odległej galaktyce*, „Ekran” 1983, nr 28.
- Michałek B., *Jeszcze o „Szczękach”*, „Kino” 1976, nr 12.

- Michałek B., *Nie jesteśmy sami...*, „Kino” 1978, nr 5.
- Michałek B., *Przybyszów należy pokochać*, „Kino” 1983, nr 1.
- Miodek M., *Willow*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 23–24.
- Niecikowski J., *Szczęki*, „Film” 1976, nr 14.
- Niecikowski J., *U wyschniętego źródła*, „Film” 1986, nr 5.
- Ochalski A., *Niech moc będzie z tobą*, „Ekran” 1979, nr 20.
- Orłowska M., *Nowa Przygoda — narodziny i zmierzch „gatunku”*, [w:] *Film — sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.
- Ornatowski Z., *Film — towar specyficzny (rozmowa z R. Bonieckim)*, „Ekran” 1983, nr 12.
- Płazewski J., *Czy „Nowa Przygoda” zdobędzie monopol na kino światowe?*, „Kino” 1990, nr 1.
- Płazewski J., *„Nowa Przygoda” — i co dalej?*, „Kino” 1986, nr 5.
- Płazewski J., *Taaaka ryba*, „Film” 1976, nr 31.
- Propp W., *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.
- Raczek T., *Ucieczka do krainy czarów*, „Kino” 1986, nr 12.
- Słodowski J., *Powrót do przeszłości*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16–17.
- [sob], *Poszukiwacze zaginionej arki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 21–22.
- Sobolewski T., *Nowa Przygoda, nowa baśń*, „Kino” 1990, nr 1.
- Sobolewski T., *Paszczka*, „Film” 1975, nr 50.
- Sobolewski T., *Postępowa bajka*, „Film” 1986, nr 36.
- Sorell L., *Człowiek, który jest za tym wszystkim*, „Film” 1989, nr 35.
- Sułkowski M., *Świątynia nieprawdopodobieństwa*, „Film” 1986, nr 5.
- Szyłak J. et al., *Kino Nowej Przygody*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Szymańska J., *E.T.*, „Ekran” 1983, nr 10.
- Tronowicz H., *99 filmów Nowej Przygody*, „Kino” 1990, nr 1.
- Tronowicz H., *Piękne i niepokojące wizerunki świata*, „Ekran” 1983, nr 10.
- Werner A., *Dwuznaczny urok Europy*, „Kino” 1990, nr 8.
- Winiarczyk M., *Mądra bajka dla dzieci i dorosłych*, „Ekran” 1979, nr 31.
- Wróblewski J., *Kino globalne (rozmowa z W. Dzikim)*, „Kino” 1990, nr 1.
- Wróblewski J., *Wejście w dystans*, „Kino” 1990, nr 1.
- Zajdel J., *Dyskusja prasowa o kształcie polskiej kinematografii w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Kultura produkcji filmowej. Teorie, badania, praktyki*, red. A. Majer, T. Szczepański, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2019.

Małgorzata Jakubowska

ORCID: 0000-0002-9288-774X

Uniwersytet Łódzki

Peryferie ideologii — „patrzac z ukosa” na *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha J. Hasa i *Monument* Jagody Szelc

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.5>

Periphery of ideology — “looking avry” at *The Hourglass Sanatorium* by Wojciech J. Has and *The Monument* by Jagoda Szelc

Abstract

The main topic of the article is the use of ideological criticism (as presented by Slavoj Žižek) as a method in comparative analysis of *The Hourglass Sanatorium* by W.J. Has and *The Monument* by J. Szelc. The author not only looks for objective determinations of social reality, but also for its hidden forms. The conclusions allow us to see the dynamics of changes in the symbolic orders that implicitly organize the narrative structures of both films. Furthermore, in this perspective they become a diagnosis of the present in the face of Polish “year of dangerous dreams”.

Keywords

ideological criticism, film analysis, Slavoj Žižek, *The Hourglass Sanatorium*, *The Monument*

Proponuję zbudowanie nieco innego modelu krytyki ideologicznej, a następnie jego zastosowanie w analizie filmów, które wydają się pod każdym względem odmienne. Krytyka ideologiczna nie jest kategorią jednoznaczną. Nie powinno to dziwić, skoro samo pojęcie ideologii definiować można z bardzo różnych pozycji epistemologicznych¹. W tym kontekście oba terminy: krytyka i ideologia — domagają się doprecyzowania i uważnego

1 Por. K. Świrak, *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, Warszawa 2018.

przyjrzenia się ich wzajemnej relacji. Zatem w pierwszej, teoretycznej części rozpocznę od założeń przyjętych zarówno w obszarze teorii ideologii, jak i metodologii analizy tekstów audiowizualnych (**Ideo-logia**), a następnie skrótowo omówię kategorie stosowane przeze mnie do przecinania ideologicznych „więzów” (**Wyobrażone — Symboliczne — Realne**). Dopiero wtedy skoncentruję się na części analitycznej i wezmę na filmoznawczy warsztat *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha J. Hasa i *Monument* Jagody Szelc, wnosząc całkowicie inne spojrzenie do recepcji tych filmów poprzez uchylanie ideologicznej zasłony dzięki konfrontacji punktów widzenia. Struktura części analitycznej została podzielona na pięć segmentów. Najpierw zarysuję tło historyczno-ideowe obu tekstów kultury (**Lokomotywa dziejów**). Natomiast w filmoznawczych analizach wykorzystam metodę strukturalną (w badaniu wątków fabularnych, motywów, metafor i figur archetypicznych), co pozwoli zorganizować esej w „przeglądające się wzajemnie” pary: **ociąg widmo / autokar w zaświaty, sanatorium / ośrodek wypoczynkowo-szkoleniowy** oraz **mechanizmy czasu i władzy**. Uwzględnię analizę formalną oraz kulturową, z wykorzystaniem „psychoanalitycznej aparatury”.

Ideo-logia

Wyjścia poza ideologię nie ma, można jedynie rozpruć jej „szwy”, wskazując na antagonizmy i przebłyski Realnego — tę tezę Slavoj Žižka, powtarzaną w różny sposób w jego wszystkich pracach², uznaję za punkt wyjścia własnych rozważań. Podążając psychoanalitycznym tropem, ideologię rozumiem wielopoziomowo — przede wszystkim jako „zbiorowy sen”, który śni bez wyjątku każda jednostka. To mityczne uniwersum, które nadaje fantazmatowi świata rzeczywistego najgłębszą, nieświadomą strukturę i sens. Na drugim poziomie traktuję ideologię jako konkretne miejsce i czas, w którym spotykają się i łączą z sobą nie tylko stosunki produkcji i miejsce w strukturze społecznej, ale także świadome i nieświadome wyobrażenia podmiotu o sobie samym i społeczno-politycznych relacjach, w których uczestniczy. Do zadań analizy ideologicznej należy nie tylko wskazanie na „obiektywne determinacje” rzeczywistości społecznej, ale również ukazanie, że są one jednocześnie „subiektywnymi determinacjami myślenia”³. *Przekleństwo fantazji*⁴ i cały jej paradoks polega na tym, że pozbawia podmiotowości,

2 Na polski zostało przetłumaczonych i wydanych, przede wszystkim nakładem Wydawnictwa Krytyki Politycznej, kilkanaście książek Žižka, w których powraca ta teza.

3 S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Warszawa 2012, s. 19.

4 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2009.

jednak nie możemy jej odrzucić, bo jednocześnie jej potrzebujemy, aby mieć iluzję własnej decyzyjności. Od początku dosłownie wszystko zmusza ludzi do używania uszytych na miarę społecznych kostiumów i stanowi rodzaj „kaftana bezpieczeństwa”⁵. W efekcie wierzymy, że poglądy, które głosimy, zostały indywidualnie i świadomie ukształtowane. Jednak każde najbardziej intymne przeżycie, myśl i pragnienie nie są „nasze”, lecz dla nas wyprodukowane lub produkowane przez nas pod dyktando innych, tkwiących w tym samym *perpetuum mobile* idei. Nie tylko podmiot nigdy nie jest Panem u siebie⁶, ale, co gorsza, rekompensuje to, starając się być Panem u Innego. Nie chodzi o to, że nie dostrzegamy ideologii i manipulacji na poziomie życia społecznego, raczej o to, że cynicznie „przymykamy na nie oko”, zajmując wygodne pozycje „quasi-dystansu”. Jednym z kluczowych składników ideologii pozostaje nie tyle „zakaz myślenia”, o którym pisze Žižek⁷, ile „wolność od myślenia”⁸ — oddanie tej aktywności „własnej” grupie, poleganie na jej sądach i niewychodzenie poza wyznaczone granice „światopoglądu”.

Bliskie jest mi przekonanie, wywiedzione z poglądów Luisa Althussera i wylansowane przez krytykę francuską po przełomie roku 1968, o szczególnej roli kina, które zawsze produkuje/reprodukuje ideologię, będąc aparatem działającym poza świadomością twórców i odbiorców⁹. W tej perspektywie rola masowej produkcji kinematograficznej sprowadza się do dostarczania z gruntu fałszywych, ale pokrzepiających fabuł, które idealnie podtrzymują panujący system, czyniąc z widza rodzaj „nakręcanego” automatu. Dziś dosłownie wszystkiego uczy się z ekranów, które przesłaniają równie fikcyjne i ideologiczne, choć pozornie „obiektywne”, rzeczywistości. Tę myśl ekscentryczny profesor z Lublany wielokrotnie powtarza w swoich publikacjach, żonglując wciąż innymi przykładami z filmowych narracji¹⁰,

- 5 H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg (cz. I i III), M. Szawiel (cz. II), t. 2, Warszawa 2008, s. 242.
- 6 S. Žižek pisze: „jestem pozbawiony nawet mojego najbardziej intymnego, »subiektywnego« doświadczenia tego, w jaki sposób »rzeczy naprawdę mi się wydają«”. *Idem*, *Przekleństwo fantazji...*, s. 259.
- 7 S. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?*, London 2011, s. 3.
- 8 Sądzę, że to jedna z wolności demokratycznych, *de facto* równie niebezpieczna jak „ucieczka od wolności”, leżąca u podstaw nazizmu. Por. E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. A. Ziemilski, Warszawa 2007.
- 9 L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Warszawa 2006.
- 10 Kuba Mikurda: „Takie »użytkowe« podejście do kina ściągnęło [...] na głowę Žižka ostrą krytykę”. *Idem*, *Trzecia pigułka. Kino w teorii Slavoj Žižka*, „Ekran” 2018, nr 3/4 (43/44), http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/trzecia-pigułka-kino-w-teorii-slavoja-zizka/ (dostęp: 1.06.2023).

nie proponuje jednak spójnej metodologii całościowej analizy dzieł audiowizualnych¹¹. Wykorzystam „patrzenie z ukosa”¹² jako wielozadaniowe narzędzie: do analizy, ale też do reinterpretacji krytyki ideologicznej.

I tu pojawiają się dwie kluczowe kwestie, które krótko można określić jako „centrum a peryferie” oraz „dystans czasowy — jego brak”. Czym innym niż proponowane podejście są badania filmów, w których ich twórcy i twórczynie wprost podejmują aktualne tematy ideologiczne, zajmując obywatelskie stanowisko czy włączając się w światopoglądowe debaty. Przyjmuję, że wtedy problem przyjętej postawy ideowej znajduje się w centrum fabularnych zdarzeń, a kino pełni funkcję społecznego lustra. Historyczny dystans i zakorzenienie w innej przestrzeni ideowej umożliwiają analizę potrafiącą wiele wniesić do zrozumienia epoki, o której opowiada, jednak często opiera się ona na błędnym założeniu, że można odróżnić manipulacje propagandy od „właściwego myślenia politycznego”¹³. Taka sama strategia odniesiona do produkcji kinowych współczesnych badaczowi i przedstawiających bieżące kwestie społeczno-polityczno-ideologiczne pozostaje skazana na wątpliwy sukces poznawczy: filmoznawca albo dowodzi tego, co już udowodnione w samym filmie, albo stawia tezy, mające zdyskredytować „politycznego przeciwnika”¹⁴. Tak rozumiana „krytyka” nie jest moim celem i, jak sądzę, z perspektywy metodologicznej nie powinna być określana tym mianem. A jednak, jak pisze Świrek, „krytyka ideologii jest możliwa, ale niekoniecznie w naiwnej formie demaskacji stanowisk innych niż własne”¹⁵.

Zatem krytyka ideologiczna, w przeciwieństwie do analizy, powinna zakładać „spojrzenie z ukosa” na to, co pozornie ukryte bądź zmarginalizowane, ale „opowiada się” ponad fabularnymi zdarzeniami. Proponuję analizę porównawczą dwóch filmów z różnego społeczno-politycznego miejsca i czasu. Z pozoru obie produkcje: *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha J. Hasa i *Monument* Jagody Szalc więcej dzieli, niż łączy, co zamierzam przekuć w poznawczą wartość — możliwość obserwacji ideologicznego

- 11 Poglądy Žižka w szeroki filmoznawczy obieg włączyła *Z-boczona historia kina* (reż. S. Fiennes, 2006), w Polsce zaś *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki, Warszawa 2011.
- 12 S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2 (49/50).
- 13 Postawa badawcza Hannah Arendt jest tu emblematyczna. Por. K. Świrek, *Trzy końce ideologii — najważniejsze dwudziestowieczne ujęcia problemu*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2013, nr 1/41, s. 45–47, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/nsw/issue/view/174> (dostęp: 1.10.2023).
- 14 Taka praktyka jest tym bardziej szkodliwa, gdy pretenduje do „obiektywnego” opisu zjawiska. Por. K. Kornacki, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości polskich reżyserów*, „Images” 30, 2021, nr 39, s. 157–182.
- 15 K. Świrek, *Trzy końce ideologii...*, s. 51.

porządku z dwóch perspektyw. Zamierzam ukazać, w jaki sposób podejmowane tematy, ich organizacja fabularna i formalna mogą „przełglądać się w sobie”, aby zarówno różnice, jak i podobieństwa wybrzmiały w kontekście artystycznym i ideologicznym. Ta strategia luster posiada zresztą głębsze uzasadnienie. Nie chodzi mi o proste zastąpienie modelu „kino jako lustro” formułą „lustro jako kino”, co proponuje Joan Copjec¹⁶. Uznaję bowiem, iż oba konstrukty oferują dyskursywną siłę, ale tylko wtedy, gdy „działają” razem, tworząc komplementarny układ. Korzystanie ze zwierciadlanych wizerunków postrzegam jako metodologiczną szansę, aby odbić spojrzenie „ideologicznego bazyliuszka”.

Zalety analizy porównawczej, jako metody o rodowodzie strukturalistycznym, nie sprowadzają się jedynie do odkrywania poszczególnych elementów w systemie jednostek semantycznych, równie ważny staje się bowiem brak jako „znaczące puste miejsce” i jego przemieszczanie. Dzięki takiemu zestawieniu pragnę nie tyle odsłonić „wieczne” struktury ideologiczne, które zakładali Lacan i Althusser, ile ukazać ich wewnętrzną dynamikę. Płaszczyzną, na której umieszczę polityki narracyjne obu realizacji, będzie różnie rozwijany temat zaświatów, niejako dosłownie spełniając postulat, o którym pisał Žižek: „Zapewne najlepszą metodą na uchwycenie istoty pewnej epoki jest zwrócenie uwagi nie na jej wyraźne cechy, definiujące ją konstrukcje społeczne i ideologiczne, lecz na przepędzone duchy, które w niej straszą; jakkolwiek duchy te zamieszkują regiony bytów nieistniejących, to jednak upierają się przy swoim istnieniu i zachowują swą siłę sprawczą”¹⁷.

Realne — Wyobrażone — Symboliczne

Używając lacanowskiego aparatu pojęciowego, słoweński socjolog wprowadza w ruch triadę pojęć. Realne to traumatyczne „jądro ciemności” zarówno w psychice, jak i systemie społeczno-politycznym, coś, co jest wypierane, a ślady jego działania wymazywane i zapomniane. To mroczna otchłań *libido* i potwór — żądne mordu, niezniszczalne zło¹⁸. Bezpośrednie spotkanie z Realnym obezwładnia, grozi zmiążdżeniem symbolicznej budowli. „Jedyną drogą do wytrzymania Realnego, gdy zbliża się za bardzo — czyli jedyną metodą, by uniknąć psychozy — jest uczynienie z niego fikcji”¹⁹.

16 J. Copjec, *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, „October” 49, 1989, s. 53–71, <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28198922%2949%3C53%3ATOSFTA%3E2.o.CO%3B2-7> (dostęp: 2.10.2023).

17 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 3.

18 Por. S. Žižek, *Kłopoty z Realnym, czyli Lacan ogląda Obcego*, [w:] *idem, Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008.

19 S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń...*, s. 102.

Wyobrażone dotyczy fantazmatu na temat „moich” pragnień, poglądów, działań jako sfery „wolnej” i „indywidualnej” podmiotowości. Już nie wystarczy za Lacanem powiedzieć, że podmiot ufundowany został na braku czy pęknięciu, którym rządzi niezaspokojone pożądanie napędzane przez „ja chcę”. Trzeba zradyzalizować tę tezę — podmiot jest pusty. Wyobrażone „centrum” subiektywności reprezentuje w interpretacji Žižka całkowicie fałszywe przekonanie, „ja chcę” pozostaje bowiem skonstruowane przez ideologię, w której przedmiot (bo już nie podmiot działań) funkcjonuje. Fantazmat o samostanowieniu leczy objawy pustki, działa jak balsam pozwalający przetrwać w kleszczach ideologicznego systemu.

Rejestr Symbolicznego oznacza wyabstrahowany, ale sprawnie działający ideologiczny fantazmat, „mityczne uniwersum” oferujące stabilność i bezpieczeństwo. Nieświadomy Porządek ugruntowany jest na Lacanowskim Prawie Ojca, który poucza i wymaga, każe i obiecuje nagrodę. Pytanie „Czego Ojciec (ale także Inni) chce ode mnie?” oznacza zatem organizację władzy nad jednostką wpisaną w „zewnątrzny” porządek społeczno-polityczny, ale również „wewnętrzne” uwarunkowanie, aby starać się spełnić oczekiwania Ojca, które zawsze pozostają „wygórowane” i „nie do spełnienia”. Lacanowska maszyna wyrasta z patriarchalnego systemu zorganizowanego wokół — jak to zgrabnie ujmuje jej propagator — „wzniesłego obiektu ideologii”²⁰. Dyskurs Wyobrażeniowo-Symboliczny nie oznacza wąsko rozumianej ideologii, ale jej panowanie we wszelkich rejestrach i praktykach społecznych.

Lokomotywa dziejów

Wojciech Jerzy Has w chwili premiery *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) cieszył się ustaloną światową renomą po sukcesach *Jak być kochaną* (1963) i *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1965). Już od 1963 roku pracował nad projektem ekranizacji poetyckiej prozy Schulza, w opiniach znawców literatury fenomenowi nieprzekładalnego na medium filmowe. Jednak polityczna aura nie sprzyjała podjęciu tego tematu. Zdecydował się najpierw skoncentrować na adaptacji prozy Jana Potockiego i dopiero po jej ukończeniu powrócić do przerwanych prac nad *Sanatorium...* Jednak w 1968 roku wybuchła zakrojona na szeroką skalę nagonka wymierzona w żydowską społeczność. Z partyjnych mównic wybrzmiewały hasła: „Żydzi precz!”, „Polska dla Polaków”, „Syjoniści do Syjonu”. „Żydowski wróg” miał odciągnąć uwagę społeczeństwa od antydemokratycznych prześladowań. Na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego 8 marca 1968 roku studenci zorganizowali

pokojowy wiec w obronie podstawowych swobód obywatelskich. Domagano się zniesienia cenzury, niezawisłego sądownictwa i powołania Trybunału Konstytucyjnego. Oddziały ormowców i milicji zaatakowały studentów i pracowników naukowych. Wieści o tych wydarzeniach dotarły także do Szkoły Filmowej w Łodzi. Studenci (między innymi Krzysztof Kiesłowski, Krzysztof Rogulski, Grzegorz Królikiewicz) przystąpili do organizacji strajku. Na skutek poparcia studenckiego protestu rektor Jerzy Toeplitz oraz prorektorzy Stanisław Wohl i Roman Wajdowicz otrzymali dymisję, a Jerzy Bossak utracił stanowisko. Zarówno Wohl, jak i Bossak byli bliskimi współpracownikami Hasa. Zamykano zespoły filmowe. „Miejsca wyrzuconych z uczelni profesorów zajęli tzw. docenci marcowi, o których opowiadano później dowcipy: »Wydał skrypt i dwóch kolegów«”²¹. Wielu artystów i filmowców żydowskiego pochodzenia zostało zmuszonych do wyjazdu z kraju — razem z nimi wybitni intelektualiści, między innymi Zygmunt Bauman, Leszek Kołakowski, Krzysztof Pomian²². Z Polski wyjechało według różnych źródeł od 15 do 20 tysięcy osób. Szczególnym symbolem okazał się Dworzec Gdański, z którego wielu emigrantów marcowych wyjechało do państw zachodnich, gdyż podczas drugiej wojny światowej z tego samego miejsca odchodziły transporty do obozu zagłady w Treblince²³.

Has, mając żydowskie korzenie, wystąpił przeciwko tej polityce. Już w styczniu 1970 roku szczegółowa koncepcja była na ukończeniu, a reżyser zdeterminowany, aby film mimo przeszkód został zrealizowany. W rozmowie z Konradem Eberhardtem tak opowiadał o swoich planach: „Przez całe życie właściwie przygotowywałem się do przeniesienia na ekran prozy Bruno Schulza, *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obecnie zdecydowałem się przezwyciężyć i jednak zrealizować ten projekt. Wydaje mi się, że nie mogę zrezygnować z filmu, który od dawna widzę. Taka rezygnacja musiałaby się odbić na mojej dalszej twórczości, spowodować wstrząs”²⁴. Reżyser wielokrotnie powracał w wywiadach do tej szczególnej „konieczności”²⁵, jakby zrealizowanie snu o drohobyckiej Atlantydzie płynęło z najgłębszych rewirów psychiki.

21 P. Osęka, *Marzec 1968. Według propagandy był to młodzieżowy protest uknuty przez „syjonistów”*, „Gazeta Wyborcza” 5.03.2018, <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,23084654,marzec-1968-mlodziezowy-protest-uknuty-przez-syjonistow.html> (dostęp: 18.03.2023).

22 P. Osęka, *Marzec '68*, Kraków 2008.

23 A. Albert, *Najnowsza historia Polski 1918–1980*, Warszawa 2003, s. 870.

24 *Wojciech Has — rozmowa z W. Eberhardtem*, „Ekran” 4.01.1970, cyt za: J. Has, *Życie w drugim planie*, Warszawa 2010, s. 127.

25 W. Has, *Dramat czasu, wyobraźni i pamięci*, rozmowę przeprowadził A. Markowski, „Film” 1971, nr 30, s. 7.

Problemem było finansowanie i znalezienie zespołu filmowego, który podjąłby się produkcji. Pomarcowa nagonka wciąż trwała, chociaż na miejsce Władysława Gomułki władze partyjne wybrały Edwarda Gierka, co dawało nieśmiałą nadzieję na prodemokratyczne zmiany. W styczniu 1971 roku swoją działalność rozpoczął zespół „Silesia”. Jadwiga Has — ówczesna żona reżysera — tak relacjonowała wydarzenia związane z powstawaniem filmu:

Kazimierz Kutz [kierownik zespołu — uzupeł. M.J.] podjął się wręcz niewykonalnego zadania — doprowadzenia do realizacji *Sanatorium pod Klepsydrą*. [...] Pomijając Naczelny Urząd Kinematografii, udał się na sam szczyt, czyli do KC, gdzie kierownictwo w wydziale kultury objął nowy, młody człowiek. W wyniku [...] negocjacji [...] zobowiązał się nakręcić film na podstawie książki młodego, lansowanego przez partię łódzkiego autora, w zamian za zgodę na realizację *Sanatorium pod Klepsydrą*. Chciał za wszelką cenę dotrzymać danego Wojtkowi słowa. Ryzykował przy tym własną głową²⁶.

Has intensywnie pracował, rozpisując ujęcia na papierze milimetrowym z linijką i ekierką — z maksymalną dokładnością i precyzją tak, aby każdy kadr został przemyślany i szczegółowo zaplanowany. Mimo piętujących się trudności film powstał. Co więcej, w 1973 bez wiedzy i zgody ówczesnych władz kopia została przemycona na Festiwal Filmowy w Cannes, gdzie film zdobył Nagrodę Jury, „a drugą, o której mało kto wie, Nagrodę Producentów, zabrał ze sobą Manfred Durniok za niewspółmiernie niski budżet w stosunku do osiągniętych efektów ekranowych”²⁷. Władze okazały się jednak pamiętliwe. Wojciech Jerzy Has zapłacił za brak subordynacji przymusowym milczeniem. Przez niemal dziesięć lat nie udało mu się zrealizować kolejnego filmu.

Jagoda Szela w 2016 roku skończyła studia w Szkole Filmowej w Łodzi. Jej drugi film, *Monument* (2018), miał być antidotum na sukces debiutu — pełnometrażowej fabuły *Wieża. Jasny dzień* (2017). Zrealizowany został błyskawicznie na zamówienie Szkoły Filmowej — jako praca dyplomowa studentów wydziału aktorskiego za minimalny budżet 100 tysięcy. Część scen została zaimprovizowana, do filmu włączono prowadzone przez Annę Skorupę warsztaty aktorskie z pracy ciałem i głosem. Mamy tu zatem do czynienia nie tyle z drobiazgowo przeanalizowanym uniwersum, ile raczej z intuicyjną kreacją, pełną spontanicznych decyzji. Reżyserka miała zapewnioną swobodę twórczą, choć limitowaną czasem i budżetem. W 2018 roku trwały oficjalne i nieoficjalne obchody pięćdziesiątej rocznicy

26 J. Has, *Życie w drugim planie...*, s. 130–131.

27 *Ibidem*, s. 137.

Marca '68 w Polsce. Przypominano symboliczny wymiar Dworca Gdańskiego: „Tysiące ludzi oddały hołd Polakom pochodzenia żydowskiego, którzy zostali w 1968 roku wypędzeni z kraju [...]. Zebrani przy Dworcu Gdańskim ułożyli z kartonów napis: »Prawda i pojednanie«. Stali też z hasłem: »Wszyscy jesteśmy Żydami«”²⁸. Innym tłem realizacji filmu Szelc pozostaje działalność Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, który powstał we wrześniu 2016 roku — gdy rządowa większość w sejmie odrzuciła projekt ustawy „Ratujmy kobiety”, domagający się liberalizacji przepisów aborcyjnych na wzór innych krajów UE, jednocześnie kierując do prac komisji projekt „Stop aborcji”, który w sposób drastyczny je ograniczał. Akcja protestacyjna „Czarny poniedziałek” odbyła się równocześnie w 147 miastach, a udział w niej wzięło od 100 do 200 tysięcy osób. Ruch społeczny przyjmował coraz bardziej masowy i antyrządowy charakter, obok haseł „Pieńko kobiet”, „Oprócz macicy mam też mózg”, „Moje ciało, mój wybór” niesiono transparenty „Jarek, o rety twój rząd obalą kobiety”, „Kot może zostać, reszta wypier*****”²⁹. W latach 2016–2018 ideowa dynamika emancypacji kobiet obejmowała upominanie się o prawa społeczności LGBT: „Miłość, godność, różnorodność”, „Tęcza nie zabija, homofobia tak”, co ściśle wiązano z żądaniami przestrzegania praw człowieka i poszanowania swobód obywatelskich, włączając ruch w obronę niezależnego sądownictwa i manifestacje przeciw dekonstrukcji Trybunału Konstytucyjnego. Polska w tym czasie znajdowała się w oku rozpędzającego się ideologicznego cyklonu, w którym wirowały doktrynerskie hasła, a emocjonalny impet zastępował niegdyś spójne i logiczne struktury ideologicznego myślenia, o których pisała Hannah Arendt. Cynicznie napędzana przez demagogów i rządową telewizję mowa nienawiści polaryzowała postawy, dzieląc społeczeństwo na dwa przeciwstawne obozy. To, co dla jednych służyło obronie godności i wolności wyboru, dla innych było zamachem na ludzkie życie, choć jeszcze nienarodzone. Wzywanie przez jednych do prawa i sprawiedliwości dla innych oznaczało bezprawie i systemowe niszczenie demokracji, mogące prowadzić do rządów autorytarnych. Zatem problemem są nie tyle przeciwstawne kierunki w starciach między ideologiami — co podkreślał Žižek w *Roku niebezpiecznych marzeń*, ile dyskurs, w którym te same sztandary powiewają po obu stronach barykady, w każdym obozie znacząc coś dokładnie przeciwnego. Inny kluczowy podział przebiega

28 K. Siałkowski, *Rocznica Marca '68. Tłumy przy Dworcu Gdańskim. Odczytano „list do przyjaciół Żydów” w trzech językach*, „Gazeta Wyborcza” 11.03.2018 (dostęp: 13.03.2023).

29 Por. <https://szpilkiwplecaku.pl/hasla-z-protestow-kobiet/>. Hasła imiennie wskazywały na szefa partii Prawo i Sprawiedliwość Jarosława Kaczyńskiego, znanego między innymi z miłości do swojego kota.

na linii zaangażowania w walkę o idee i całkowitej obojętności wobec niej — na zasadzie wspomnianej „wolności od myślenia”. Chcę podkreślić w tym miejscu tezę autora *Trzech końców ideologii*: „Krytyk nie zapewnia sobie stanowiska poza ideologią, ale opowiada o własnym doświadczeniu ideologii”³⁰. Zatem prezentowany opis nie pretenduje do „obiektywnego”, choć z taką intencją był tworzony. Jako badaczka pozytywnie oceniam zarówno feministyczny ruch, jak i obronę demokracji (jako jedynego znanego systemu politycznego dającego odpór reżimowi).

Monument miał polską premierę w 2019 roku. Nie został obsypany nagrodami, ale z pewnością nie przemknął bez echa³¹. Reżyserka z rozbrajającą szczerością wyznała po premierze: „Lubię myśleć, że traktowanie *Monumentu* jako filmu to jest trochę takie tere-fere, bo naprawdę to jest on pewną rejestracją, a w szerszym ujęciu — tylko i aż dodatkiem do tego, co udało się nam zrobić z tym rokiem studentów. Tym czymś do zrobienia w ramach »filmu« jest (nie powiem »rytuał« , bo to słowo się zebzdziło i nie lubię go) *ceremonium*, zamknięcie ich i mojego studiowania”³².

Pociąg widmo vs. autokar w zaświaty

W ekspozycji *Sanatorium pod Klepsydrą* przez okno pasażerskiego wagonu widzimy w zwolnionym tempie nagie konary drzew i kruki — zwiastuny śmierci. Ten widok pozornie oddaje mijane podczas podróży zimowe krajobrazy. Jednak ekran w ekranie rozbija iluzję przedstawienia, szerokokątny obiektyw zniekształca bowiem widoki szarego nieba w quasi-zamkniętą kopułę. Wewnątrz pociągu zimna poświata oświetla twarze zmarłych, poruszających się w rytm jadącego pociągu. Has już w pierwszym ujęciu buduje atmosferę koszmaru sennego. Odrapane farby na ścianach, drewniane prycze jak w obozowych barakach tworzą wizualne znaki, kreujące odwołania do Holocaustu i pociągów śmierci. Ścieżkę audialną (z muzyką Jerzego Maksymiuka) przepełniają niepokojące dźwięki i szepty, dochodzące jakby ze świata umarłych. Józef wysiada z pociągu i idzie do sanatorium, deptając po górach usypanych

30 K. Świrek, *Trzy końce ideologii...*, s. 51.

31 Film zdobył nominację w konkursie Złoty Pazur w 2018 roku na FPF w Gdyni oraz dwie nagrody: Specjalne Wyróżnienia w Konkursie PFF OFF Kamera 2019 oraz w KFF WISŁA 2020.

32 Ł. Kaczyński, *Wywiad z Jagodą Szalc*, <https://przekroj.pl/kultura/usmiercanie-cza-rownicy-lukasz-kaczynski> (dostęp: 6.01.2021).

z ludzkich grobów³³. Czy w ten sposób Has odnosi się także do antysemitkiej polityki z 1968 roku i jej skutków?



Fot. 1. Józef (Jan Nowicki) w drodze do krainy zmarłych. Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* — reż. Wojciech Jerzy Has

W wizualnej warstwie Witold Sobociński zastosował przygotowaną przez siebie taśmę 35-milimetrową. Zrezygnował z równoległego zapisu ścieżki dźwiękowej dla uzyskania efektu szerokiego kadru z dużą głębią ostrości. Ustawiona z dołu kamera buduje szczególną focalizację, przywodząc na myśl spojrzenie z perspektywy tych, którzy są pogrzebani. To właśnie oni obserwują Józefa i trudno pozbyć się wrażenia, że to dla nich autor filmowego *Sanatorium...* chciał opowiedzieć o świecie, który odszedł — tu rodzi się, jak sądzić, owa „konieczność”.

Z kolei Jagoda Szela ramę swojej filmowej opowieści zbudowała z podróży studentów na praktyki do ośrodka wypoczynkowo-szkoleniowego. Atmosferę podkreślają obrazy w szarej poświacie autorstwa Przemysława Brynkiewicza. Wizualna przestrzeń ukazuje „czas przejścia” — późną jesień, struktura narracyjna prowadzonych obserwacji całkowicie wpisuje się zaś w realistyczne konwencje. W ekspozycji oglądamy przerwę na szybkie zakupy na stacji benzynowej, a kamera koncentruje się na podglądaniu mikrosytuacji. Jeden z chłopaków przypatruje się dziewczynie, która dotyka swoich piersi. Bardziej to dziwne niż prowokujące. Na parkingu młodzież pali papierosy, pije wódkę i wznosi toasty: „Za nasze praktyki. Żeby nam się dobrze żyło!”. Studenci jadą dalej, a kamera portretuje ciemnoszarę wewnątrz autokaru i śpiących ludzi. Z tyłu autobusu dochodzi głos: „Dobra... to będzie nagranie pierwsze... Okej... Miałem kiedyś gorączkę... Miałem kiedyś gorączkę...” Niewyraźne słowa brzmią jak majaki śniącego albo bredzenie kogoś, kto ma gorączkę, o tym, że kiedyś miał gorączkę. To pierwszy

33 Por. M. Jakubowska, *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2010.

sygnał pęknięcia w realistycznej tkance filmu — niejednoznaczność, którą można zignorować lub potraktować jako prowokację wobec automatycznie przyjmowanej formuły „naśladowania rzeczywistości”. Czy słowa, które słyszymy, oznaczają zaplanowaną, autotematyczną frazę, ukazującą „szwy” filmowej iluzji? W warstwie audialnej pojawiają się niewyraźne pogłosy, szумы, trzaski — zakłócenia niczym z krótkofalówki — jakby przebitki dźwięków z innego świata. Widzimy, że autobus stoi, a młodzi ludzie powoli się budzą. Nawet jeśli oniryczne elementy pojawiały się w strukturze wizualnej, wydaje się, że wracamy do realistycznej konwencji. Dopiero w finale te drobne sygnały z innego wymiaru rzeczywistości potwierdzą się — Szelc pokazała wizję śmierci podczas drogowego wypadku — autokar z ciałami zmarłych będzie wyciągany z przydrożnego rowu. To tu pojawia się Lacanowskie Realne — konfrontacja ze spychaną w rejony nieświadomości śmiercią. Witamy w zaświatach.

Sanatorium vs. ośrodek wypoczynkowo-szkoleniowy

Wśród metaforycznych znaczeń w utworze Schulza, a także Hasa, kluczowa pozostaje idea sanatorium, gdzie „cofa się czas” zbliżający ludzi do śmierci. Idylliczne wyobrażenia podsuwają obrazy pięknych sal restauracyjnych — znak arystokratyczno-burżuazyjnego luksusu. W literackim ujęciu Józef przybywa do powoli niszczonego budynku (niczym przecucie nieuniknionych zmian), natomiast w filmie widzimy już tylko ideologiczne „resztki” dawnego systemu porastane przez bluszcz. W reprezentacyjnej jadalni stoją zastawy pełne jedzenia przykryte delikatnym woalem pajęczyn, jakby pozostawione w popłochu przez dawnych kuracjuszy z wyższych sfer. Przez powybijane witraże nie widać ośnieżonych Alp, lecz góry ludzkich grobów. „Żywe” wzniesienia usypane ze zmarłych stopniowo wchodzą do wnętrza sali. Architektura „starej”, burżuazyjnej ideologii rozpada się na naszych oczach; fundament innego porządku zbudowany będzie na hałdach pochowanych ciał.

W sanatorium główny bohater odnajduje ojca, leżącego pod cieplarnianą lampą niczym wegetująca roślina. Filmowy protagonista, podobnie jak Orfeusz, pragnie uratować od śmierci bliską osobę, co podkreśla siłę ludzkich emocji: miłości, czułości, żalu po stracie. W centrum metafizycznego uniwersum znajduje się rodzina: przede wszystkim relacje Józefa z ojcem, ale też z matką, choć ta postać pozostaje w cieniu. Figura Ojca zajmuje szczególne miejsce w mitycznym uniwersum. Ogromną rolę odgrywa wspólnota — społeczność Drohobycza niczym soczewka skupia losy polskich Żydów: od czasu „różowej” *prosperity* ojcowskiego sklepu do jego ruiny i zamiany w grobowiec filmowany w zgniłozielonej poświacie. Model Symbolicznego Porządku opiera się na władzy suwerena — tu wciąż pamięta się o Bogu i codziennej modlitwie.

Co prawda, Ojciec-Bóg okazuje się zniedołężniałym i szalonym starcem, ale wciąż próbuje rządzić z tronu-lóżka na swoim podniebnym strychu. W tym patriarchalnym systemie odpowiada za wyższe, duchowe cele i twórczość, matka zaś za przyziemne potrzeby i troski. Dzięki „manipulacji” strukturami bytu ojciec hoduje kolorowe, egzotyczne ptaki — skutkiem ubocznym okazują się powołane do istnienia mutacje i nieudane okazy (później kamera będzie przyglądać się ich powolnej agonii). Wokół Ojca, reprezentującego również Lacanowskie Symboliczne, panuje coraz większy chaos. Mimo to syn pozostaje ślepo zauroczony kreacyjnymi zapędami Ojca, stawiającego siebie na miejscu „Pana wszelkiego stworzenia”. Dziedziczy Księgę-Sacrum z prawdą objawioną, ale gdy stanie się młodzieńcem, całkowicie straci wiarę i zainteresowanie nią, uznając, że to tylko falsyfikat używany do sprawowania kontroli nad ludźmi. Schulzowski ojciec nie gardzi też tworzeniem manekinów, zapowiadając nadejście „jakiegoś nowego pokolenia”³⁴. W filmie pan de Voss wyklada wprost tę ideę: „Słowem, chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka na obraz i podobieństwo manekina”. Zatem pobrzmiewają tu echa tego, co „przeczuwa się” w fantazmatycznym świecie wykreowanym przez Schulza jeszcze przed nadejściem nazizmu i Holocaustu — erę „nakręconych” manekinów ślepo spełniających rozkazy.



Fot. 2. Ojciec Józefa (Tadeusz Kondrat) na tronie. Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* — reż. Wojciech Jerzy Has

W świecie diegetycznym wyreżyserowanym przez Szelc studenci przybywają do hotelu przypominającego betonowy kolos z czasów PRL-u. I tym razem architekturę systemu pokazano wprost: materialne znaki tego, co odeszło, zaadaptowano na rzecz nowego (?) Symbolicznego Porządku. Nie przyjechali tu odpoczywać, lecz uczyć się, jak należy pracować — idea

„kapitalistycznego nieba” oparta została na stałym dopływie praktykantów niewymagających wynagrodzenia. Ich opiekunka zarządza zbiórkę i od razu wprowadza wojskowe reguły: zastraszaniem i poniżaniem wymusza dyscyplinę. Marcin Stachowicz pisze: „Wyprostowana jak struna, w dopasowanym fraku, Dorota Łukasiewicz w roli cynicznej menadżerki hotelu rozdaje ciggi jak rasowa dominatrix”³⁵. Postać zimnej, bezwzględnie zarządzającej kobiety zdaje się reprezentować sadomasochistyczną władzę. Widzimy hierarchiczny system: zarazem edukacyjny (produkcja nowych „ludzkich zasobów”) i kapitalistyczny (jak ten „ludzki kapitał” najefektywniej wykorzystywać). Każdy student szybko staje się trybikiem, który łatwo zmusić do uległości i niewolniczej pracy. Menadżerka rozdaje swoim praktykantom plakietki: jedno imię dla kobiet — Ania, jedno imię dla mężczyzn — Paweł. Ubrani w jednakowe uniformy młodzi ludzie tracą indywidualność i własną tożsamość — nawet tę wyobrażoną. Jakby marzenia ojca z *Sanatorium...* o pokoleniu manekinów znów spełniały się w nieludzkiej organizacji władzy, gdzie ginie nawet marzenie o „minimum fantazmatycznego ja”.



Fot. 3. Na zdjęciu, na pierwszym planie Ania (Zuzanna Lit), Paweł (Mateusz Więctawek) i kolejni Pawłowie i Anie — archiwum własne reżyserki

Widzimy postpatriarchalny porządek oparty na nieograniczonej władzy jednej kobiety — nauczycielki, co odsyła do zawodu „typowo” żeńskiego, ale ubranej w męski strój. Nie obserwujemy zatem faktycznej zmiany, a jedynie rewers tej samej struktury podporządkowania. Feministyczne hasła równości i różnorodności przeglądają się w karykaturalnym systemie, gdzie obowiązuje „równa” podległość wobec autorytarnej feminy i ginie genderowa podmiotowość.

35 M. Stachowicz, *Recenzja filmu „Monument”*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Monument-22381> (dostęp: 6.01.2021).

Zaświaty funkcjonują według Foucaultowskiej idei ujarzmiania³⁶ pod dyktando nieodrodnej córki Tatusia, który już został pokonany. W *Monumencie* nie odnajdziemy wyrazistych figur ani Matki, ani Ojca — jednak ten brak uznaję za znaczący. Uwagę przykuwa przetrzymywana w podziemiach ośrodka stara kobieta. Filmowe ujęcia prezentują odrażające miejsce: brudne i zniszczone, a mimo to pełniące funkcję SPA. Oddelegowana do wykonania zabiegów pielęgnacyjnych studentka obcina paznokcie grubej, milczącej kobiecie, jej twarzy nie widzimy. Dziewczyna wciąż mówi i bardzo chce zostać wysłuchana, jednak nie otrzymuje żadnej odpowiedzi ze strony jakby na wpół martwej postaci. W napadzie złości (za milczenie i brak reakcji — co też znaczące) rani kobietę cążkami do paznokci. Na specjalnej windzie podnosi wielkie, otyłe ciało — niczym dawne figury płodności. Widzimy nagą, monstrualną kobietę pozbawioną wszelkiej godności. Jak interpretować tę postać? Czy to współczesna wizja archetypu Matki?

W tym kontekście pojawia się pytanie o miejsce Ojca. W filmie mamy pokazaną scenę, gdy wykonujące pracę sprzątaczek studentki przetrzymują w obskurnej łazience związanego i zakneblowanego mężczyznę. Jedna z nich wchodzi do toalety, jakby w ogóle go nie zauważyła, i zdejmuje bieliznę, by załatwić potrzebę fizjologiczną. Jeśli odczytywać w tym kontekście figurę Ojca, to został on nie tylko pokonany, ale także upokorzony. W tej wizji pojawia się rodzaj zemsty za jego niegdyś autorytarną władzę — młode kobiety biorą odwet za patriarchalny system, który pozbawiał je głosu i „związywał” cielesność, kontrolując seksualność i reprodukcję. W świecie zmarłych kobiety nie muszą rodzić.

Rodzina w *Monumencie*, jeśli była, pozostała gdzieś daleko. Do zaświatów w filmowym eksperymencie Jagody Szelc docierają odległe echa dawnych relacji, ale po śmierci już nic one nie znaczą. Słyszymy dobiegające z ziemskiego świata prośby o kontakt, o rozmowę telefoniczną, której nigdy nie będzie. Wśród dziewcząt znajduje się młoda matka. Jej opowieść o nowo narodzonym dziecku demaskuje płytki, wypierany, w istocie jedynie fizjologiczny związek. Jej dziwne zachowanie ze scen wprowadzających znajduje wyjaśnienie — poprawiała wkładki higieniczne na piersiach, z których wypływało mleko. Wybucha płaczem, ale nie przyznaje się do żadnej tęsknoty, choć mówi, że zostawiła dziecko „małe jak chleb”.

Zamiast wspólnoty Szelc obserwuje grupę przypadkowych ludzi w jednym wieku, których łączy jedynie to, że razem czyszczą posesję i obsługują gości, a do ich najważniejszych obowiązków należy mycie tytułowego monumentu. Jeśli stał na nim kiedyś Bóg, to teraz postument pozostaje pusty. Jeśli były to tablice z przykazaniami, to teraz są już całkowicie wytarte.

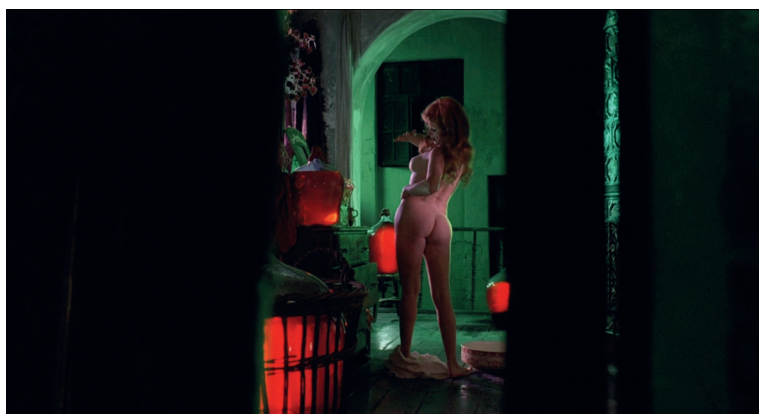
36 T. Komendant, *Wprowadzenie*, [w:] M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 1–3, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010.

Mechanizmy czasu

*Cofnięty czas, w samej rzeczy pięknie to brzmi,
ale czymże okazuje się w istocie?*

Bruno Schulz

W filmowym uniwersum Wojciecha Hasa zaświaty to rozrastające się kłęba czasu: szepty tych, którzy już nie żyją, ale także tych, którzy jeszcze się nie narodzili. Początek i koniec. Łono, w którym wszystko się zaczyna, i grób, do którego wszystko zmierza. Wielkie ludzkie *continuum* dokonuje się wraz z kolejnymi pokoleniami, w rytmie nawiązań i powtórzeń. Józef, tak jak w *Opowiadaniach* Schulza, w narracyjnej konstrukcji osobowości rozpięty został między różnymi wymiarami wspomnień z dzieciństwa, młodości i dojrzałości. Czas przeszły pozostaje wciąż żywy: ma swoje rozwarstwienia, ślepe odnogi, niezrealizowane marzenia — zbyt wspaniałe, aby zaistnieć. Zostaje zagęszczony — nakładają się na siebie pory roku, w wewnętrznych refrenach narracji przeplatają się czas rozkwitu i czas upadku (sklepu, strychu, Drohobycza). W filmie Hasa przeskoki między onirycznymi epizodami nie układają się w logiczne struktury, pulsują niedopowiedzeniami, stają się sennymi majakami. Reżyser obrazuje ten mentalny ruch, pokazując przeciskanie się Józefa między stertami starych krzesel, stołów, szaf. W tym wyobrażeniu używane przedmioty współtworzą pamięć ludzi. Wspomnienia pobudzają rewiry erotyzmu — pierwsze, zapadające w świadomość doświadczenia. Has ukazuje niewinne zauroczenie Józefa dziewczęcym wdziękiem Bianki, ale też nasyconą pożądaniem fascynacją Adelą — wykorzystującą w patriarchalnym systemie chwilową władzę kobiecego ciała.



Fot. 4. Józef podgląda Adelę (Halina Kowalska). Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* — reż. Wojciech Jerzy Has

Barwy wokół półnagiej kobiety zostały szczególnie nasycone, a scena zyskuje niemal bajkową oprawę. W pokoju Adeli porozstawiane są wielkie słoje z sokiem malinowym rozświetlonym tak, jakby uwięziona była w nich esencja rozkoszy, którą zapowiada jej cielesność. Według Lacanowskiej wykładni obietnica spełnionego pożądanego — niemożliwa do zrealizowania — pozostaje objęta zakazem, łamanym jednak przez Józefa (korzystającego z towarzystwa prostytutek). Žižek wspomina, że to właśnie Lacan ukazuje „prawdziwą funkcję Ojca, która: polega na łączeniu pragnienia z Prawem (a nie sprzeciwianiu się pragnieniu). Ojciec, choć zakazuje synowi wyskoków, to jednak dyskretnie nie tylko je ignoruje i toleruje, ale wręcz do nich zachęca”³⁷. Co oczywiście nie dotyczy córek.

W filmie Szela narracyjna konstrukcja czasu nie wydaje się nadmiernie skomplikowana — dominuje terażniejszość. W realistycznej ramie filmowego opowiadania zostaje przerwana wypadkiem — śmiercią nagłą i niespodziewaną. A mimo to rozdwojenie narracyjnej temporalności dokonuje się subtelnie. Chwila między tym a tamtym wymiarem zostaje „rozprężona” w bezkresną terażniejszość pobytu w ośrodku pracy. W głównej części filmu narracja zostaje pozbawiona ścisłych związków przyczynowo-skutkowych, przyjmując formę luźno z sobą powiązanych epizodów z psychodelicznymi powrotami do stałych miejsc, które ukazują scenki z „życia po życiu”. Jednym z ważniejszych wydarzeń okazuje się wesele — swoisty rewers stypy. Pan młody zamiast toastu deklamuje będący pożegnaniem wiersz Siergieja Jesienina. Jagoda Szela cytuje w całości ten szczególny tekst, bo napisany przez poetę własną krwią tuż przed śmiercią (samobójczą lub upozorowaną na samobójstwo wyrokiem totalitarnych władz):

Żegnaj bez uścisku dłoni i bez słowa.
Nie martw się, cień smutku z czoła przegoń.
W życiu ludzkim — śmierć to rzecz nie nowa,
A i życie samo — nic nowego.

W materialnym świecie czas śmierci odnotowany został z urzędową skrupulatnością — oznaczony dokładną godziną. Natomiast w metafizycznych piwnicach dla tych półmartwych, którzy zbyt mocno próbują trzymać się życia, odbywa się *ceremonium*. Rytualny obrządek przestał być opłakiwaniem zmarłych, jaki znamy z kościelnych ceremonii; w ujęciu Szela stał się atawistycznym, dzikim transem. Ludzkiej śmierci towarzyszy zwierzęcy skowyt i krzyk.

Autorka *Monumentu* pokazuje nam zaświaty bez Boga, bez autorytetów, bez rodziny, bez miłości, bez pamięci. I chociaż w wypowiedziach studentów przewijają się wątki wspomnień, są one aż nadto typowe i również w szczególny sposób zogniskowane na relacjach władzy — na przykład opowieść o ojcu, który w ramach „metod wychowawczych” zmusił córkę do wypalenia paczki papierosów, żeby zatrucie poskutkowało wymiotami. Podobnie brzmi w tym kontekście historia o chłopcu, który poszukiwał swojego ojca. Zdawało mu się, że spotkany mężczyzna rozpoznaje w nim syna, ale okazało się, że jedynie zainteresował sobą pedofila.

Erotyzm, tak ważny w filmie Hasa, w realizacji Szelc zamienia się w pantomimę młodych kobiet, które naśladują elementy seksualnego aktu, demonstrując jego obsceniczność. Nie ma nawet obietnicy lacanowskiej rozkoszy — pozostaje jedynie obrzydzenie³⁸. Trawestując słowa Julii Kristevy, te wulgarne „samice” potrafią zniszczyć „całą wieczność” wizerunków kobiet, które czekają z tęsknotą, aby spełniać męskie pragnienia. Inny epizod rozgrywa się w dusznej pralni, gdzie wybucha seksualne napięcie między młodymi, spoconymi mężczyznami. Gwałtowny seks na stercie brudnej pościeli — eksplozja męskiego *libido* — wydaje się aktem fizjologicznym, podszytym strachem, że zostanie wykryty i napiętnowany.

Mechanizmy władzy

[...] obozy nazistowskie
zaszczepiły w nas „wstyd bycia człowiekiem”. [...] Wstyd, że znaleźli się ludzie, którzy zostali nazistami,
wstyd, że [...] nie potrafiliśmy ich powstrzymać,
wstyd, że poszliśmy na kompromis.
[...] Wstydu bycia człowiekiem doświadczamy zresztą
w sytuacjach o wiele bliższych:
w zetknięciu z nadmiernym prostactwem w myśleniu,
kiedy oglądamy program rozrywkowy w telewizji,
słuchamy wywiadów ministra albo wyroków „bon vivanta”

Gilles Deleuze

Monumentalna bryła hotelu i jego chaotyczne otoczenie są typowymi przestrzeniami liminalnymi, rozciągają się w niepokojącej relacji między terażniejszością a przyszłością. Budynek w artystycznym projekcie Szelc bardziej obrazuje model władzy niż czasu. Zaświaty przypominają strukturę społeczeństwa dyscyplinarnego, którą pamiętamy z *Nadzorować i karać*

Michela Foucaulta³⁹. Instytucje oparte na dyscyplinie, wraz z ich podstawową techniką — zamknięciem (nie tylko w szpitalu, więzieniu) — są filarami systemu totalitarnego. Z miejsca obrazowanego przez Szela nie można uciec. Zamiast dozoru więziennego strażnika mamy menadżerkę obserwującą wszystko z okien na ostatnim piętrze. Czy to zapowiedź permanentnej obserwacji i kontroli? Zdaniem Foucaulta panoptikon — idealne więzienie — zaczyna się, gdy więźniowie nie są w stanie zobaczyć strażnika. Mają żyć w świadomości, że on może kontrolować ich, choć nigdy nie mogą mieć pewności, czy faktycznie to robi. Ta świadomość motywuje jednostkę do przestrzegania ustanowionych reguł niezależnie od tego, czy ktokolwiek na nią patrzy. Ukazany został model korporacyjnej rywalizacji, pełnej wzajemnej nieufności i chęci wykorzystywania drugiej osoby. W takiej „grupie pod stałą presją” zawsze znajdą się tacy, którzy chcą być bliżej władzy, zdobyć względy, donosić, zgłaszając faktyczne lub zmyślone przestępstwa innych. Model państwa totalitarnego rodzi konflikty między jednostkami i przenika do wnętrza każdej z nich, albo ją demoralizując, albo — jak pisał Deleuze — rodząc wstyd, „że znaleźli się ludzie, którzy zostali nazistami, wstyd, że [...] nie potrafiliśmy ich powstrzymać, wstyd, że poszliśmy na kompromis”⁴⁰.



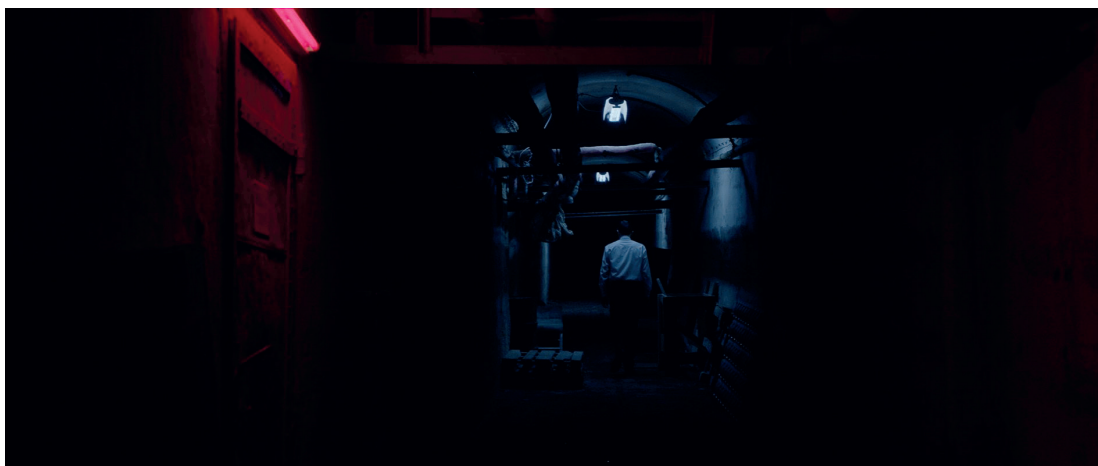
Fot. 5. Fotos do filmu *Monument* wystylizowany na socrealistyczne plakaty. Na zdjęciu praktykantki Karolina Bruchnicka, Magdalena Wieczorek, Anna Biernacik (fot. Przemysław Brynkiewicz) — archiwum reżyserki

39 Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.

40 G. Deleuze, *Stawianie się i kontrola*, [w:] *idem, Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 178.

Ten budynek władzy nie przypomina gmachu z *Procesu* Kafki, gdzie prawo i biurokratyczne procedury były bezwzględnie przestrzegane. W *Monumencie* reprezentująca opresyjny system menadżerka-nauczycielka nie zamierza stosować się do własnych praw. Zadania, które miały być cyklicznie zmieniane między studentami, stają się niekończącą, niewolniczą pracą i nikt nie może opuścić pozycji w narzuconym układzie. Epizodyczne scenki ukazują praktyki w różnych przestrzeniach — wszystkie są obskurne i odrażające. W kuchni studenci zmywają brudne naczynia i obierają ziemniaki, nikt nie chce dotykać i sprzątać psującego się, śmierdzącego mięsa, przypominającego ludzkie szczątki (jeśli odnieść to skojarzenie do wymiaru Realnego). Rozkładające się resztki jakichś zwłok zostają zakopane na tyłach budynku — jeśli to zmarły człowiek, to grób nie będzie potrzebny. W pokojach młode kobiety sprzątaj brudną pościel, zużyte prezerwatywy. W pralni mężczyźni nalewają do maszyn mydło, które przypomina białą, lepłą wydzielinę, szorują szczotką i gołymi rękami plamy krwi na prześcieradłach, polewając je chlorem. Fizjologiczne „resztki” mają znamiona obrzydliwości. A przy tym praca podlega ocenie i wpisowi do dziennika, który wyparł świętą księgę.

U Szela ważnym symbolem są szczury (z konotacjami „wyścigu szczurów”, „bycia zaszczytnym”, „odszczerzania”). W jednej ze scen dziewczyna schodzi do podziemi i zjada trutkę dla szczurów. Jej marzeniem jest samobójstwo, ale nawet ten ostatni akt wolności zostanie jej odebrany. W totalitarnych zaświatach nie można już bardziej umrzeć, tym bardziej na własne życzenie.



Fot. 6. Atmosferę horroru budują „podziemia władzy” (fot. Przemysław Brynkiewicz) — archiwum reżyserki

Zaświaty mają swoje ciemne, duszne korytarze i komunikacyjne tunele z odrapanymi ścianami, przypominające labirynt. Zdjęcia Brynkiewicza budują wrażenie narastającego niepokoju, czającego się zagrożenia. Czasami błyskają czerwone i niebieskie światła — niczym oznaki alertu. Nie wiemy,

czego się spodziewać, co czai się w ciemnościach. Zamknięte, pancerne drzwi to także znaczące obrazy i zarazem sygnały — za nimi kryją się mroczne tajemnice, przywodzą na myśl cele bez okien i przetrzymywanych tam więźniów. Czy są nimi poprzedni praktykanci? Czy miejsca niepokazane nie są najbliższe przerażającym wymiarom Realnego? Na zewnątrz studenci myją monument i sprzątają góry śmieci, między którymi leżą wypalone znicze i krzyż. Znamienne, iż w scenie finałowej Józef wychodzi z grobu na cmentarz pełen zapalonych zniczy, a w dalekim planie towarzyszy mu matka. U Szela nie ma odniesień do miejsc pochówków i pamięci o poprzednich pokoleniach, wszystko zostało zamiecione na górę śmieci.

Zaświaty — symptomy i diagnoza

Proponując krytykę ideologiczną „w duchu Žižka”, chociaż bez ortodoksyjnego podejścia do jego teorii, wzięłam na filmoznawczy warsztat dwa filmowe eksperymenty — zrealizowane przez artystę dojrzałego i młodą reżyserkę; jeden drobiazgowo przemyślany, drugi oparty przede wszystkim na intuicji: pierwszy z artystyczną misją w założeniach, a drugi jako prowokacyjne „tere-fero”. Badanie symptomów z dwóch pozycji pozwoliło mi na „lustrzaną diagnozę”. Oniryczno-symboliczna opowieść stworzona przez Hasa i Sobocińskiego pozostaje dziełem wyjątkowym w polskiej kinematografii. Film stał się trenem oplakującym żydowską kulturę, która odeszła z Polski dwukrotnie. Raz ginęła razem z Żydami w komorach gazowych i płonęła w spalarniach ciał, drugi raz pod presją prześladowań i mowy nienawiści była niszczone przez przymusowe wyjazdy intelektualistów i artystów żydowskiego pochodzenia. Wejście w „zaświaty” ma wymiar wspólnotowy i osobisty — poszukiwanie zmarłej, bliskiej osoby. W żydowskiej tradycji talmudycznej z agonią człowieka ginie cały świat. Jednak pamięć, szczególnie ta rozumiana metafizycznie jako korzenie rzeczywistości, nie umiera do końca, lecz współlistnieje z terażniejszością. Zmarli nieustannie na nas patrzą. Królestwo „życia po życiu” zbudowane zostało na Symbolicznym Porządku patriarchy i daleko mu do idei emancypacji, jednak daje iluzję godności, choć w ograniczonym zakresie, bo nie obejmuje ona młodych prostytutek adorujących ojca ani nagiej Adeli, którą podglądają subiekci, liżący lubieżnie szyby. Melancholijne zaświaty, o których opowiada Has, pozwalają zamieszkać w sferze ocalającej pamięci. Wyobrazone „ja chcę” daje możliwość, aby odnaleźć ludzi, ale również zdarzenia-wspomnienia, które dokonały się (a raczej tu wciąż dokonują), płynąc ze sfery także pięknych, choć nieco „przetartych” chwil. Traumatyczne doświadczenia Realnego powracają niczym „czas zwymiotowany”, ale są także inne, równoległe miesiące i lata, gdzie wciąż mogą czekać niespełnione wcześniej pragnienia.

Jagoda Szalc, mimo że jest reżyserką dopiero zaczynającą swą artystyczną drogę, wydaje się spadkobierczynią kina, które nie schlebia ani widzom, ani władzom — nie włącza się w produkcję bajek pozwalających na bezrefleksyjny sen. Ma coś, co można określić jako metafizyczny pazur. Wydaje się, że jej filmowe zaświaty obrazują ideę społeczeństwa dyscyplinarnego czy raczej jego nową, jeszcze bardziej opresyjną wersję. Być może wspomniany Foucault był jednym z pierwszych, który dostrzegł, że społeczeństwa Zachodu oparte na idei demokracji zostawiamy za sobą... Totalitarny system, którego model prezentuje Szalc, dotyczy „robotnika-licealisty”⁴¹, sprowadzonego do roli manekina. Nie ma dla niego żadnej strefy Wyobrazonego „ja chcę”. Nie można zbuntować się, więc pozostaje „drugie życie” w obozie pracy, w poczuciu wstydu i obrzydliwości. W tym kontekście tylko bunt pozostaje szansą na odzyskanie godności. Czy ta idea „przegląda się” w kobiecych demonstracjach z lat 2016–2018? Jeżeli tak, to nie wprost. Problemem nie jest pytanie, czy kobiety dojdą do władzy, ale co z tą władzą uczynią. W mojej analizie *Monument* ukazuje „duchy przyszłości” odległe od wizji prezentowanej w *Roku niebezpiecznych marzeń*, czyli: „nadziei i pracy (lub pracy nadziei) na rzecz zaspokojenia niezwykłych pragnień życia z godnością, w poczuciu sprawiedliwości i spełnienia we wspólnocie różnych od siebie i równych ludzi”⁴². W filmie Szalc ta komunistyczna hipostaza przegląda się w reżimie. Oglądane „z ukosa” marginesy i peryferie struktur narracyjnych pokazują mroczne miejsca: strach przed autorytarnymi rządami, strach przed światem bez domu i miłości. Jeśli filmowa fikcja opiera się na dyskretnym pukaniu Realnego do drzwi świadomości, to zaświaty w analizowanych dziełach, jako szczególna fikcja fikcji, uchylają je jakby szerzej.

„Duchy przeszłości” „niczego nie zapominają, niczego się nie uczą i nieustannie toczą swoje odwieczne zmagania”⁴³, a jednak pozycje przesuwają się, a kierunki sił zmieniają. Filmowa krytyka ideologiczna, w proponowanym tu rozumieniu, zawsze kończy się wględnym powodzeniem w badaniu współczesnych produkcji. Porównanie filmów „z innych ideologicznych czasów” jest moją propozycją wyjścia z teoretycznego impasu, sposobem lokowania się między fantazmatami kina z różnych okresów a fantazmatem rzeczywistości. W przeciwieństwie do analizy krytyce musi towarzyszyć podejrzliwość względem samej siebie i nieustanne poszukiwanie narzędzi umożliwiających rozpruwanie zasłon ideologii. Jej sfera to bardziej pytania i wątpliwości niż pewność wobec własnych tez. Powinna nie tyle twierdzić, ile „dawać do myślenia”.

41 *Ibidem*, s. 180.

42 I. Stokfiszewski, *Wstęp*, [w:] S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń...*, s. 5. Por. M. Radomski, *Niebezpieczne marzenie. Slavoj Žižek o równaniu kryzysu finansowego z kryzysem kapitalizmu*, „Czas Kultury” 1, 2014, s. 160–167.

43 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 3.

Bibliografia

- Albert A., *Najnowsza historia Polski 1918–1980*, Warszawa 2003.
- Althusser L., *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (UW), Warszawa 2006.
- Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg (cz. I i III), M. Szawiel (cz. II), Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Deleuze G., *Stawanie się i kontrola*, [w:] *idem, Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Fromm E., *Ucieczka od wolności*, przeł. A. Ziemilski, Czytelnik, Warszawa 2007.
- Has J., *Życie w drugim planie*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2010.
- Has W., *Dramat czasu, wyobraźni i pamięci*, rozmowę przeprowadził A. Markowski, „Film” 1971, nr 30.
- Jakubowska M., *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2010.
- Kaczyński Ł., *Wywiad z Jagodą Szelc*, <https://przekroj.pl/kultura/usmiercanie-czarownicy-lukasz-kaczynski> (dostęp: 6.01.2021).
- Komendant T., *Wprowadzenie*, [w:] M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 1–3, przeł. B. Banaś, T. Komendant, K. Matuszewski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Mikurda K., *Trzecia pigułka. Kino w teorii Slavoj Žižka*, „Ekran” 2018, nr 3/4 (43/44), http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/trzecia-pigułka-kino-w-teorii-slavoja-zizka/ (dostęp: 1.06.2023).
- Oseka P., *Marzec 1968. Według propagandy był to młodzieżowy protest uknuty przez „syjonistów”*, „Gazeta Wyborcza” 5.03.2018, <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,23084654,marzec-1968-mlodziezowy-protest-uknuty-przez-syjonistow.html> (dostęp: 18.03.2023).
- Radomska M., *Niebezpieczne marzenie. Slavoj Žižek o równaniu kryzysu finansowego z kryzysem kapitalizmu*, „Czas Kultury” 2014, nr 1, s. 160–167.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Ossolineum, Wrocław 1989.
- Siałkowski K., *Rocznica Marca '68. Tłumy przy Dworcu Gdańskim. Odczytano „list do przyjaciół Żydów” w trzech językach*, „Gazeta Wyborcza” 11.03.2018.
- Stachowicz M., *Recenzja filmu „Monument”*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Monument-22381> (dostęp: 6.01.2021).
- Stokfiszewski I., *Wstęp*, [w:] S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Świrak K., *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, PWN SA, Warszawa 2018.
- Świrak K., *Trzy końce ideologii — najważniejsze dwudziestowieczne ujęcia problemu*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2013, nr 1/41, s. 45–47.

- Trzeciak K., *Žižek, czyli wszystko*, „Czas Kultury” 5.12.2013, <https://czaskultury.pl/czytanki/zizek-metastaz-rozkoszy/> (dostęp: 22.07.2023).
- Žižek S., *Did Somebody Say Totalitarianism?*, Verso, London 2011.
- Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Žižek S., *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2 (49/50).
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Žižek S., *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Anna Krakowiak

ORCID: 0000-0002-8071-5326

Uniwersytet Łódzki

Inspiracje, techniki i instytucjonalność. Animacja w eksperymentalnej twórczości Józefa Robakowskiego

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.6>

Inspirations, techniques and institutionality. Animation in Józef Robakowski's experimental oeuvre

Abstract

Józef Robakowski's cinematic oeuvre functions mainly as an experimental form of audiovisual art exhibited in gallery spaces. In his avant-garde activities, this intermedia artist, who originated from the Workshop of the Film Form, often reached for techniques characteristic of animated cinema, as evidenced by the author's textual analysis of the films: *Market* (1970), *Test 1* (1971), *Attempt II* (1971), *Dynamic Rectangle* (1971), *22x* (1971), *Impulsator* (2000), *Impulsator VI* (2001), *Attention light!* (2004). The analysis focuses on the techniques used as well as potential or overt inspirations. Creating experimental animations, often in the spirit of 'pure film', the avant-gardist has been appropriated by other scientific disciplines such as art history or new media. The aim of this article is to include Józef Robakowski in the discourse of film studies, to demonstrate his stance as an animator over the course of his artistic output to date, but above all to embed the avant-gardist's silhouette in the history of Polish animated cinema.

Keywords

Józef Robakowski, Polish animated film, experimental animation, Polish avant-garde, Workshop of the Film Form, Katarzyna Kobro, Len Lye, Norman McLaren

W 1934 roku na łamach tygodnika „Dekada” Stefan Themerson ubolewał nad kondycją kina artystycznego w Polsce. W oskarżycielskim tonie dopominał się o projekcje dzieł zachodnich awangardzistów, takich jak René Clair, Luis Buñuel, Viking Eggeling, Hans Richter czy Man Ray. Podłoża tej sytuacji upatrywał w dominacji kina popularnego: „Bowiem jakiś, panie, spryciarz rzucił klątwę, w którą, nawet niezainteresowani finansowo, dziś jeszcze bezmyślnie wierzą, że — film musi być popularny. A film artystyczny popularny być nie może, ponieważ wymaga od widza specjalnej kultury, przygotowania i dobrej woli. Tego wszystkiego nie dodają do biletu”¹. Pokłosiem owego stanu rzeczy był brak funduszy na realizację rodzimej awangardy. „Stefan Themerson — najzdolniejszy awangardysta polski nie może znikąd znaleźć kapitałów na nakręcenie swych filmów. Trudno jest być bezkompromisowym artystą w filmie!”² — pisano.

Przeszło trzy dekady później postulat autora został aż nad wyraz spełniony, ponieważ dożył czasów (choć już poza granicami kraju), gdy to grupa studentów (Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński, Paweł Kwiek i Wojciech Bruszewski) w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi pod pretekstem koła naukowego stworzyła w latach siedemdziesiątych słynny dziś Warsztat Formy Filmowej (1970–1977). „Na wszystkich możliwych festiwalach, sesjach i przeglądach, jeżeli chodzi o nowe pomysły, poglądy i technologie, nie mieliśmy konkurencji”³ — wspominał Józef Robakowski. Awangardowa inicjatywa funkcjonowała oficjalnie w strukturach uczelni, dysponując środkami na realizację swoich idei oraz profesjonalnym sprzętem filmowym. „Członkowie WFF wykazywali więc intelektualne podejście do sztuki, łączyli konstruktywistyczny kult techniki z metodami artystycznymi opartymi na nauce. Dążyli do wykrycia istotnych, specyficznych cech przekazu filmowego, uwarunkowań materiałowo-technologicznych”⁴ — wyjaśniała Alicja Cichowicz. Opiekunem koła był Jerzy Kotowski, absolwent Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, który tworzył filmy animowane i prowadził związany z animacją fakultet. Tak wspominają go autorzy publikacji o Se-Ma-Forze: „Jego otwartość na wszystko co oryginalne i nowe potwierdziła się również

1 S. Themerson, *Kto da nam wreszcie*, „Dekada” 1934, nr 31, s. 6.

2 b.a., *Plotki... ploteczki...*, „Dekada” 1934, nr 31, s. 6.

3 *Filmówka. Opowieści o Łódzkiej Szkole Filmowej*, red. K. Krubski M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, Warszawa 1998, s. 213.

4 A. Cichowicz, *Warsztat Formy Filmowej. Wprowadzenie do twórczości grupy*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej. W kręgu neoawangardy*, red. M. Bomanowska, A. Cichowicz, Łódź 2017, s. 32.

w czasie pracy dydaktycznej i pełnienia funkcji rektora PWSFTViT, kiedy zyskał sobie przyjaźń i zaufanie studentów”⁵. To w jego pracowni działał Warsztat Formy Filmowej⁶. „To była awangarda poza ogólnie panującymi prądami i modami, opozycja do wszystkiego, co wówczas obowiązywało w filmie. Wszyscy w Warsztacie korzeniami wywodzili się z wydziału operatorskiego”⁷ — wspominał Zbigniew Rybczyński. Rozdrażnieni ówczesną kondycją rodzimej kinematografii — jak niegdyś ich „mentor” Themerson — nierzadko realizowali dzieła w myśl zasad kina absolutnego, wyzwolonego od literatury.

Jak pisał przed wieloma laty Karol Irzykowski: „Wyemancypować się spod przymusu pasożytowania mogłoby kino za jednym zamachem, gdyby spróbowało puścić się na wertepy »Czystego Ruchu«”⁸. Wariantem filmu absolutnego jest bezpośrednio działanie na filmowym tworzywie, czyli taśmie negatywowej. W tym miejscu film awangardowy spotyka się z technikami animacji. „Świadome użycie poklatkowej techniki zdjęć z myślą o wykreowaniu fikcyjnej rzeczywistości — nieważne, czy przedmiotowej czy bezprzedmiotowej — wiąże się z przyjęciem postawy animatora”⁹ — pisał Paweł Sitkiewicz. Kto inny mógłby lepiej wykorzystać znajomość poklatkowej fotografii niż wykształceni operatorzy? „W studencie wydziału operatorskiego szukam ogólnej wrażliwości artystycznej w widzeniu świata. Szukam umiejętności skonkretyzowania tego widzenia i przeniesienia go na język obrazu”¹⁰ — podkreślał dziekan wydziału operatorskiego Mieczysław Jahoda. Członkowie Warsztatu Formy Filmowej, z Józefem Robakowskim na czele, tak też uczynili. Jednak siłą rzeczy, film artystyczny, tym bardziej animowany, nadal nie funkcjonował w głównym nurcie. Mimo że popularność kina awangardowego zdecydowanie od tego czasu wzrosła, jego dostępność była większa, a opracowań na jego temat powstało wiele¹¹, to w dyskursie filmoznawczym wciąż pozostawało ono na peryferiach.

- 5 A. Bańkowski, S. Grabowski, *Semafór 1947–1997*, Łódź 1999, s. 88.
- 6 P. Kardas, J. Robakowski, *Zanimowani: spotkanie z profesorem Józefem Robakowskim*, 11.02.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=NiMXX3bP7A8> (dostęp: 31.07.2023).
- 7 *Filmówka...*, s. 214.
- 8 K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 222.
- 9 Ta oczywista konstatacja tylko poświadcza status Józefa Robakowskiego jako animowanego twórcy, mimo to w publikacjach poświęconych polskiej historii animacji nie pojawia się jego nazwisko. P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino*, Gdańsk 2009, s. 179.
- 10 *Filmówka...*, s. 214.
- 11 Między innymi: *Z dziejów awangardy filmowej*, red. A. Helman, Katowice 1976; *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R.W. Kluszczyński, Łódź 1989; M. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, Warszawa 1996; „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70; „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 115.

Cel i metodologia

Filmy Józefa Robakowskiego, podobnie jak innych awangardzistów, funkcjonowały głównie jako eksperymentalna forma sztuki audiowizualnej wystawiana w przestrzeniach galeryjnych. Nie były one kierowane do dystrybucji kinowej jako dodatki przed główną projekcją, zatem najczęściej, jeśli w ogóle, trafiały do wąskiej grupy odbiorców. Artykuł stanowi próbę historycznej rewizji animowanej twórczości Józefa Robakowskiego realizowanej w ramach instytucjonalnych. Owa perspektywa pozwoli uzupełnić lukę w dziejach rodzimej animacji, wpisując w nią twórczość awangardzisty, w badaniach nad jego kinem eksperymentalnym aspekt zastosowania owych technik jest bowiem pomijany¹² lub tylko zdawkowo opisywany¹³. W kulturze polskiej eksperymentalne filmy animowane kojarzone są na ogół z twórczością Franciszki i Stefana Themersonów (*Oko i ucho*, 1945), Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka (*Dom*, 1958), Juliana Antonisza (*Jak działa jamniczka*, 1971) czy Zbigniewa Rybczyńskiego (*Tango*, 1981). Wobec tego stanu rzeczy celem niniejszego artykułu jest przywrócenie dzieł Robakowskiego do dyskursu filmoznawczego.

W pierwszej kolejności krótko przedstawię sylwetkę Józefa Robakowskiego. Następnie w porządku chronologicznym przeanalizuję kolejne etapy jego twórczości na przykładzie wybranych tytułów realizowanych techni-

- 12 Na przykład w publikacji pt. *Polski film animowany 1945–1974* Andrzeja Kossakowskiego nie pojawia się postać Józefa Robakowskiego. Kolejne publikacje dotyczące kina animowanego także nie uzupełniają tej luki. W książce *Polski film animowany* (red. M. Giżycki, B. Zmudziński) Józef Robakowski pojawia się tylko w kontekście Zbigniewa Rybczyńskiego, który sympatyzował z Warsztatem Formy Filmowej i zrealizował tam między innymi film *Kwadrat* (1972). W *Małym wielkim kinie* Paweł Sitkiewicz poświęca cały rozdział filmom eksperymentalnym, ale nie ma tam słowa o Józefie Robakowskim, autor kończy bowiem opis dziejów na 1945 roku. Tak samo sytuacja wygląda w publikacji: Ł. Ronduda, *Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych*, [w:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Warszawa 2012, s. 49–101.
- 13 Na przykład autorka, pisząc o „kresce” w twórczości Józefa Robakowskiego, przywołuje studencki eksperyment pt. *22x* (reż. J. Robakowski, 1971), zrealizowany przez bezpośrednie zarysowanie powierzchni nieprzezroczystej taśmy. Jednocześnie jako inny przykład, niesłusznie, podaje film *Test* (reż. J. Robakowski, 1971), wykonany zupełnie inną techniką, czyli poprzez dziurawienie taśmy celuloidowej. Autorka konstatuje: „W efekcie wykonania przez autora dziur na taśmie filmowej podczas projekcji do oka widza wnika niczym niepowstrzymany strumień światła z lampy projektora. Ten strumień jest tu dla mnie ekwiwalentem kreski”. M. Howorus-Czajka, *Kreska — gest/czas/przestrzeń*. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński, „Panoptikum” 2017, nr 17, s. 223–235.

kami animowanymi¹⁴. Główna część pracy koncentruje się na działalności Warsztatu i filmach takich, jak: *Rynek* (1970), *Test 1* (1971), *Próba II* (1971), *Prostokąt dynamiczny* (1971) i *22x* (1971). Następnie omówiony zostanie okres, w którym artysta odszedł od animacji, lecz nadal realizował filmy w ramach instytucji. Na zakończenie wspomnę lata dwutysięczne, w których Robakowski powrócił do metod realizacji filmu praktykowanych w latach siedemdziesiątych, ale już w strukturach muzealnych (*Impulsator*, 2000; *Impulsator VI*, 2001; *Uwaga światło!*, 2004). Artykuł skupia się na formie i technikach, z jakich twórca korzystał, i na ewentualnych źródłach inspiracji. Eksplicacja owych tytułów stanowić będzie poboczny wątek, intencje autora są bowiem znane i były już przedmiotem badań historyków sztuki. Wywód został napisany w oparciu o analizę tekstualną oraz źródła zastane: artykuły naukowe i literaturę tematu (polską i zagraniczną), notatki prasowe, wywiady z twórcami i materiały audiowizualne.

Szkoła filmowa, czyli gorliwe lata siedemdziesiąte

Na temat życia i twórczości Józefa Robakowskiego wiadomo sporo. Będąc dzieckiem, przez pewien czas mieszkał w budynku mieszczącym kino Warszawa¹⁵. Zetknął się wówczas z klasycznymi filmami animowanymi The Walt Disney Company, a nieco później z kinematografią sowiecką. „Pokazywano całe międzywojenne kino rosyjskie, czyli wyśmienite filmy awangardowe jak *Pancernik Potiomkin*; *Świat się śmieje* — fantastyczna komedia, *Samotny biały żagiel* — film o dzieciach, o przemianie »białych« w »czerwonych« w Rosji¹⁶. Na tym etapie można dostrzec pewnego rodzaju dychotomię, czyli dwie płaszczyzny (animowana i awangardowa), na których wyrastał artysta. Prędko zrozumiał on, iż jedyną formą wolności w epoce socjalizmu było tworzenie sztuki. „To było moje postanowienie już od czasów, kiedy byłem młodym chłopakiem¹⁷ — wyznał. W konsekwencji poczynionych planów ukończył historię sztuki i muzealnictwo na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dzięki temu mógł podjąć studia na wydziale operatorskim w łódzkiej filmówce. Od lat sześćdziesiątych współtworzył istotne grupy artystyczne skoncentrowane na awangardowych poczynaniach, jak *Oko* (1960), STKF

14 Tytuły i daty filmów podaję za internetowym archiwum Józefa Robakowskiego: <http://www.robakowski.eu> (dostęp: 31.07.2023).

15 J. Robakowski, spotkanie w ramach projektu Filmowa Uroda Miasta Łodzi, prowadzenie M. Dondzik, archiwum prywatne autorki (dostęp: 9.08.2023).

16 H.U. Obrist, J. Robakowski, *Rozmowa Hansa-Ulricha Obrista z Józefem Robakowskim*, [w:] *Józef Robakowski. Moje własne kino...*, s. 13.

17 *Ibidem*, s. 11.

Pętla (1960–1966), Zero-61 (1961–1969), Krąg (1965–1967)¹⁸ czy wspomniany już Warsztat Formy Filmowej. W tym ostatnim realizował filmy eksperymentalne w formach dokumentalnych i animowanych. Jak wyjaśniał awangardzista: „Warsztat Formy Filmowej zajmował się teorio-praktyką, operacjami na rzeczywistości fizycznej. Cechą filmu fabularnego jest powodowanie kolejnych wyobrażeń. Dla nas wzorem byli Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, którzy tworząc unizm, chcieli doprowadzić do tego, żeby wyrzucić z obrazu barokowe ekspresyjne napięcie”¹⁹.

Pierwszą operacją na rzeczywistości, jakiej dokonał awangardzista, jest film *Rynek*. To realizacja zbiorowa wykonana wraz z Tadeuszem Junkiem i Ryszardem Meissnerem, jednak to Robakowski funkcjonuje jako autor tego dzieła. Krótkometrażowa animacja przedstawia dzień handlowy na łódzkim Czerwonym Rynku przy ulicy Rzgowskiej. Jak informuje plansza końcowa: „Realizacji filmu dokonano 25 listopada 1970 r. w godz. 7:00–16:00 w Łodzi metodą poklatkową”²⁰. Mechaniczny zapis rzeczywistości nakręcony został techniką dwóch klatek co pięć sekund. „Nie wiedzieliśmy jeszcze, co tam się stanie. Tam żaden Wajda takiego scenariusza by nie napisał. To po prostu był totalny żywioł”²¹ — wspominał Robakowski. Artysta dokonał manipulacji czasem na rzeczywistości, tworząc dzieło awangardowe. Określenie *Rynku* mianem animacji może być kontrowersyjne. Jednak jego dzieła mieszczą się w koncepcji „kina rozszerzonego”. Owey tezy bronił także Piotr Kardas podczas wręczenia Robakowskiemu tytułu „Honorowego Obywatela Animacji — Krainy Nieograniczonych Możliwości” na VII Ogólnopolskim Festiwalu Polskiej Animacji O!pla²². Tłumaczył: „Moje postrzeganie filmu animowanego jest rozszerzone. Ja nie uznaję tylko filmów poklatkowo zrealizowanych za filmy animowane. W gruncie rzeczy gdybyśmy się zastanowili, to każdy film zrealizowany w przeszłości w oparciu o taśmę filmową jest filmem poklatkowym”²³. Mimo że w *Rynku* złudzenie zarejestrowanego ruchu nie wynika z bezpośrednich intencji awangardzisty, może być animacją poprzez swoją poklatkowość i ingerencję w czas linearny.

Z rozmysłem wielokrotnie powołuję się na operatorskie wykształcenie Robakowskiego, ponieważ jest ono w kontekście animowanej twórczości

18 Zob. J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Koszalin 1995, s. 1.

19 J. Robakowski, A. Gruszczyński, *Całkowicie stracić kontrolę*, [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów. Leksykon*, Warszawa 2013, s. 47.

20 Cytat z filmu *Rynek* (reż. J. Robakowski, T. Junek, R. Meissner, 1970).

21 P. Kardas, J. Robakowski, *Zanimowani...*

22 Wydarzenie należy uznać za swego rodzaju przełom, ponieważ pierwszy raz Józef Robakowski został oficjalnie nazwany animatorem. Tym samym włączono go do tego rodzaju grupy filmowców.

23 P. Kardas, J. Robakowski, *Zanimowani...*

dość istotne. Twórca często korzystał z materialności taśmy, tworząc filmy *non-camera*. Owa technika polega na kreowaniu filmowego obrazu bez użycia kamery, poprzez dokonywanie manipulacji bezpośrednio na taśmie: malowanie, wydrapywanie czy dziurawienie jej struktury²⁴. Józef Robakowski, ukończywszy szkołę filmową, miał zaplecze techniczne do sprawnego przekształcania obrazu. Świadomość materialności taśmy filmowej jest w Polsce czymś charakterystycznym dla operatorów²⁵. Pierwszym filmem Robakowskiego wykonanym techniką bez kamery jest *Test 1*. Jak pisał Łukasz Ronduda: „Realizacja ta, w duchu Strzemińskiego, analizuje medium, jakim jest kino, ukazując je jako »świetlny dyspozytyw«, ale również inicjuje, w duchu Pawłowskiego i Malewicza, specyficzny »dialog fizjologiczno-energetyczny« między dziełem a widzem”²⁶. Artysta dokonał perforacji taśmy 35 mm szewskimi wycinakami. Projektor przepuszczał przez otwory światło lampy, a jak głosi Robakowski: „Sensem kina jest światło. Bez światła kino nie istnieje. Kino ma siłę, ekspresję, energię dzięki światłu”²⁷. Z kolei dźwięk jest zapisem mechanicznych skrobnięć. „W innej próbie rezygnuję — tłumaczył reżyser — rozmyślnie z rejestracji, zresztą pozornej, i robię film bez użycia kamery filmowej (*Test*), który polega jedynie na rytmicznym sterowaniu emisji strumienia światła wysyłanego przez układ świetlny projektora filmowego”²⁸.

Istotną postacią eksploatującą technikę *non-camera* był Norman McLaren, który w 1949 roku napisał podręcznik pt. *Animacja bez kamery*. Prekursor zawarł w nim instrukcję, jak krok po kroku wykonać tego typu dzieło²⁹. Zatem szukając możliwych inspiracji filmografii Józefa Robakowskiego, wspomnieć należy sylwetkę Normana McLarena (*Kropki*, 1940) — twórcy określanego przez Pawła Sitkiewicza jednym z największych eksperymentatorów w dziejach kina³⁰, a przez samego Robakowskiego „artystą lekko półśrednim, mimo że totalnie wybitnym”³¹. Niezależnie od intencjonalności

24 Zob. P. Sitarski, *Różnorodność form kina. Przemysł filmowy. Twórcy*, [w:] *Kino bez tajemnic*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, Warszawa 2009, s. 33.

25 Można to również zauważyć choćby na przykładzie twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego i oscarowego *Tanga* (1981).

26 Ł. Ronduda, *Uwaga: Światło! Realizacje filmowe i wideo Józefa Robakowskiego z wykorzystaniem światła*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 4, s. 116.

27 K. Gondek, *Animator 2016 / Józef Robakowski*, 13.07.2017, https://www.youtube.com/watch?v=GDipopr4_rc (dostęp: 31.07.2023).

28 J. Robakowski, *Jeszcze raz o „czysty film”*, „Polska” 1971, nr 10.

29 N. McLaren, *Cameraless Animation*, Canada 1958; *idem*, *How to Make Animated Movies without Camera*, „Fundamental Education: A Quarterly Bulletin” 1949, nr 4.

30 P. Sitkiewicz, *Mate wielkie kino...*, s. 190.

31 P. Kardas, J. Robakowski, *Zanimowani...*

ikona filmu awangardowego niewątpliwie była inspiracją dla wielu filmowców. W latach sześćdziesiątych McLaren odwiedził Polskę (Studio Miniatur Filmowych). To spotkanie opisywał „nestor polskiej animacji”³², Witold Giersz, który przyznawał się do fascynacji technikami awangardzisty. „W 1961 roku odwiedził nasze Studio Norman McLaren, światowej sławy eksperymentator, pionier efektów wizualnych i dźwiękowych w animacji. Ujęcia rysował bezpośrednio na taśmie filmowej, wydrapywał też różnej wielkości i w różnych odstępach punkty, co nadawało im rytm oraz efekt perkusji”³³. W 1959 roku Dyskusyjny Klub Filmowy „Żak” w Gdańsku zorganizował pokaz filmów eksperymentalnych McLarena. Robakowski wspominał: „Przyjechał ze swoimi filmami, co było dla nas rewelacją totalną i mam takie pudła z jego twórczością całą”³⁴. Jednocześnie Robakowski zaprzecza, jakoby czerpał inspirację z McLarena.

Niemniej tego typu rozwiązań — kina bez kamery — w twórczości Robakowskiego jest znacznie więcej. Innym przykładem jest *Próba II*. Sposób wykonania jest tu nieco inny, autor badał bowiem relacje między warstwą wizualną a dźwiękową. Dokonał ich rozdzielania i zaprezentował je na przemian, zaburzając satysfakcję widza płynącą z odbioru synchronicznego. Kolor czerwony niczym znak stopu przerywa muzykę. Jako potencjalne źródło inspiracji należy przywołać postać Petera Kubelki. Tworzył on — jak sam określał — dzieła oparte na metryczności i dychotomii (głównie czerni i bieli, obrazu i dźwięku)³⁵. W latach sześćdziesiątych zrealizował przełomowy krótkometrażowy film pt. *Arnulf Rainer* (1960), w którym czarna i przezroczysta taśma ilustrują szum. Jak stwierdza jeden z badaczy twórczości artysty: „Kubelka podkreśla również sposób, w jaki światło może być doświadczane jako czysty czas trwania, jeśli jest kontekstualizowane w taki sposób, jak w filmie *Arnulf Rainer*. Tutaj naprzemienne migotanie rytmów czerni i bieli pozwala doświadczać światła jako czasu”³⁶. Ów film reprezentuje rodzaj eksperymentu z migotaniem, kolejnego wariantu kina czystego, tak pręźnie popularyzowanego przez Józefa Robakowskiego: „Kino czyste. Ja propaguję kino czyste”³⁷.

Innym eksperymentem jest film pt. *Prostokąt dynamiczny* zrealizowany w ramach Warsztatu. „Moi koledzy z Warsztatu Formy również wiedzieli,

32 B. Zmudziński, *1961–1970: Złota dekada*, [w:] *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008, s. 45.

33 J. Prosińska-Giersz, W. Giersz, *Rozmowa z artystą*, [w:] *Witold Giersz. Malarz ekranu*, red. J. Prosińska-Giersz, J. Armata, Warszawa 2012, s. 74.

34 P. Kardas, J. Robakowski, *Zanimowani...*

35 P. Kubelka, *The Theory of Metrical Film*, [w:] *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, red. P. Adams Sitney, New York 1978.

36 N. Hamlyn, *Peter Kubelka's Arnulf Rainer*, „Avant-Garde Critical Studies” 2007, nr 23.

37 K. Gondek, *Animator 2016...*

że należy zmienić nie tylko obraz, ale i dźwięk w naszych filmach. Trzeba było znaleźć nowe figury stylistyczne oparte głównie na kontrapunkcie”³⁸ — tłumaczył Robakowski. W efekcie animacja powstała z kompozycji Eugeniusza Rudnika, prekursora muzyki elektronicznej w Polsce, związanego ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia. Jak opisywał Daniel Muzyczuk: „Jej puls Robakowski przełożył na organiczne fluktuacje czerwonego prostokąta: poprzez filmowanie z użyciem mechanizmu wyposażonego w przesłony, które mogły być spłaszczane, rozciągane, zwężane i rozszerzane”³⁹. Sam kompozytor wspominał współpracę z Robakowskim następująco: „To jest rzecz niezwykła. Gdy tworzyłem muzykę, słyszałem od reżyserów specjalizujących się w krótkich lub eksperymentalnych formach: »Jak dobrze by było, gdybym najpierw dostał muzykę, a potem mógł zmontować do niej film«”⁴⁰. Tak też Józef Robakowski otrzymał od Rudnika gotową kompozycję muzyczną. „Myślę — kontynuuje kompozytor — że to ekscytujące, że jeśli masz podstawę dźwiękową, w której czas jest ustrukturyzowany, gdzie są akcenty, to dźwięk prosi o przypięcie do niego obrazu”⁴¹. Przy ręcznej realizacji warstwy wizualnej Robakowski wykorzystał saneczki w powiększalnikach, w konsekwencji czego figura geometryczna porusza się rytmicznie.

Jako ostatni przykład animacji w twórczości Robakowskiego z omawianego okresu wskazać należy film pt. *22x*. Awangardzista jawi się tu jako reżyser konceptualny. Wykonał on pedagogiczny eksperyment, dając 22 studentom i studentkom po 20 metrów czarnej taśmy. Na zaliczenie studenci przynieśli odrobioną pracę w postaci wykonanych bezpośrednio na taśmie zadrapań. *22x* to „film assemblingowy”. Jak przekonywał Łukasz Ronduda: „Taka metoda tworzenia filmu, która ograniczała interpretację i wpływ osoby realizatora na przedstawiane zjawiska, miała gwarantować obiektywizm. Robakowski zadowalał się rolą inicjatora i koordynatora — osoby jedynie nadzorującej wykonywanie poszczególnych części”⁴². Wizualnie i formalnie film przypomina dzieło *non-camera* pt. *Free Radicals* (reż. L. Lye, 1958). Sam Robakowski bliższy jest ułokowania swojej twórczości wśród filmów nowozelandzkiego awangardzisty niż wspomnianego Normana McLaren. Optycznie filmy *Free Radicals* i *22x* faktycznie są podobne. Trzeba jednak

38 J. Robakowski, A. Gruszczyński, *Całkowicie stracić kontrolę...*, s. 43.

39 D. Muzyczuk, *Józef Robakowski. Eugeniusz Rudnik. Prostokąt Dynamiczny*, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2012, s. 198.

40 D. Muzyczuk, E. Rudnik, *How much Rudnik is in Penderecki, and how much Rudnik is in Nordheim? Interview with Eugeniusz Rudnik*, [w:] *Polish Radio Experimental Studio: A Close Look*, red. M. Moskalewicz, D. Muzyczuk, New York 2013.

41 *Ibidem*.

42 Ł. Ronduda, *Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej...*, s. 73.

zaznaczyć, że Len Lye przykładał większą wagę do ścieżki dźwiękowej. Jak wskazywał jeden z badaczy: „Odpowiednia muzyka intensyfikowała fizyczność obrazów. Ich dialog w *Free Radicals* jest dynamicznym przykładem tego, co mógł osiągnąć dzięki temu intuicyjnemu procesowi”⁴³. Inspiracją do powstania filmu *22x* był także rysunek Katarzyny Kobro, który wyznaczył rytm. „W jej szkicach conceptualnych — wspominał Robakowski — odkryłem bardzo ciekawy rysunek, który dotyczył konstrukcji łańcuchowej. To taka trochę urbanistyczna konstrukcja — linia podzielona na równe odcinki”⁴⁴. Niezależnie od słuszności i faktyczności wskazywanych inspiracji wypada je choćby odnotować, pewne pokrewieństwo czy powinowactwo jest bowiem wyraźnie widoczne.

Artysta instytucjonalny

Kolejnym etapem, który należy wyszczególnić na twórczej drodze Józefa Robakowskiego, jest realizacja artystycznych filmów dokumentalnych o tematyce związanej ze sztuką. Zaznaczyć warto, że mimo realizacji dzieł technikami animacji awangardzista żadnego z nich nie zrobił w Studiu Małych Form Filmowych. Choć — trochę na przekór logice — ma w swoim dorobku film dokumentalny pt. *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro* (1971) nakręcony w Se-Ma-Forze⁴⁵. Dwa lata później zrealizował w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi dokument na bazie scenariusza Janiny Ojrzyńskiej *Z medio-magnetycznego atelier Tytusa Czyżewskiego* (1973). W sposób eksperymentalny Robakowski ukazał malarza w okresie formizmu. Jak opisują autorzy monografii poświęconej WFO, Józef Robakowski otrzymał pozwolenie na realizację dzieła dzięki poparciu Jerzego Kotowskiego⁴⁶. „Tytusa Czyżewskiego — pisał w liście reżyser — uznaję za wybitnego artystę polskiego, stąd moje zainteresowanie tematem”⁴⁷. Późniejsze jego dzieła powstałe w WFO także dotyczą sztuki i osób ją tworzących. Na przykład *Żywa*

43 R. Horrocks, *Len Lye: From Jazz to "Sound Construction"*, [w:] *The Long Dream of Waking: New Perspectives on Len Lye*, red. P. Brobbel, W. Curnow, R. Horrocks, Canterbury 2018.

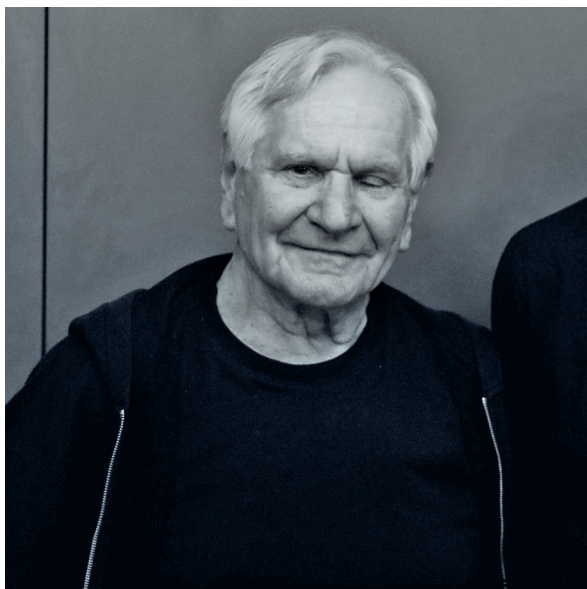
44 H.U. Obrist, J. Robakowski, *Rozmowa...*, s. 30.

45 Film ten nie pojawia się w opracowaniach monograficznych poświęconych Studiu Małych Form Filmowych, jak: A. Bańkowski, S. Grabowski, *Semafor 1947–1997...*

46 Zob. M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Łódź 2018.

47 Sprostowania wymaga jednak kwestia rzekomego debiutu Józefa Robakowskiego w Wytwórni Filmów Oświatowych. *Z medio-magnetycznego atelier Tytusa Czyżewskiego* nie jest bowiem debiutem reżysera, jak podaje autor rozdziału, Emil Sowiński. Wcześniej zrealizował wspomniany w artykule film *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro*. Zob. *ibidem*, s. 191, 195.

Galeria (1975) to film konceptualny wykonany na bazie rysunku Katarzyny Kobro. Robakowski oddał artystom po półtorze minuty na autoprezentację, dzięki czemu film jest notacją pierwszych gestów zaproszonych do współpracy twórców. Forma dokumentu jest analogiczna do filmu *22x*. Natomiast w latach osiemdziesiątych zrealizował dwa dokumenty, czyli *Witkacego* (1981) i *Konstrukcję w procesie* (1982). Robakowski wspomina: „Filmy przez nas robione były nowoczesne, profesjonalne — ponieważ byliśmy absolwentami szkoły filmowej, realizowaliśmy je w Wytwórni Filmów Oświatowych. Najważniejsze tytuły z tego okresu to: *Żywa galeria* — pokazująca bieżącą sytuację w sztuce z udziałem kilkudziesięciu artystów, *Witkacy*, *Krzeseła*, filmy Ryszarda Waśki”⁴⁸. W *Witkacym* Robakowski przyjął nieco inną perspektywę na postać artysty, prezentując jego fotografie. „To były bardzo ważne obrazy, bo pokazywały awangardowych artystów, którzy nie mieli dotychczas biografii filmowej”⁴⁹ — stwierdził reżyser. Po zrealizowaniu serii filmów dokumentalnych w Wytwórni Filmów Oświatowych Józef Robakowski w roku 2000 powrócił do animowanej twórczości, ponownie realizując eksperymentalne idee.



Fot. 1. Józef Robakowski (fot. Anna Krakowiak, © Anna Krakowiak, 2023)

⁴⁸ Rozmowa Anny Michalskiej z Józefem Robakowskim, *Kino własne Józefa Robakowskiego*, 07.06.2013, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,168,15079,0,1,Kino-wlasne-Jozefa-Robakowskiego.html> (dostęp: 31.07.2023).

⁴⁹ *Ibidem*.

Miejsce w historii polskiej animacji

Józef Robakowski fascynował się kinem czystym opisywanym przez Karola Irzykowskiego. Po transformacji ustrojowej realizował filmy dla Muzeum Sztuki w Łodzi. Dzieła, które wówczas stworzył, formalnie bazowały na tym, co wcześniej osiągał metodą *non-camera*. Tym razem postanowił jednak wykorzystać cyfrowy zapis wideo. Tak też zrealizował dwa filmy ze świetlnym dyspozytywem, czyli *Impulsator* (2000) i *Impulsator VI* (2001). Zdaniem Łukasza Rondudy: „Najradykałniejszą wydają się być *Impulsatory*, w których podejmuje refleksję nad naturą używanego medium — wideo, a dokładniej — zastanawia się nad rolą światła w definiowaniu specyfiki tego medium”⁵⁰. Filmy te składają się z szeregu pulsacji świetlnych. Z kolei do serii wizualnych atrakcji podporządkowanych muzyce stworzył film pt. *Uwaga światło!* (2004). Robakowski zachował konwencję z *Próby II*, ale tym razem rytm i zmiany kolorów wyznaczał *Mazurek f-moll* op. 68 nr 4 Fryderyka Chopina. Tego typu filmów przy zastosowaniu nowego medium powstało wiele.

Przywołanie powyższych tytułów było konieczne do unaocznienia stosowanych przez awangardzistę technik charakterystycznych dla kina animowanego. Chronologiczna struktura pracy pozwoliła dostrzec sukcesywność i konsekwencję, z jaką powracał on do koncepcji związanych z filmem bezkamerowym i kinem czystym. Jak wykazał powyższy wywód, Józefa Robakowskiego niewątpliwie należy określać mianem animatora. W ramach podsumowania warto zasygnalizować potencjalne obszary w polskiej animacji, w których awangardzista powinien być ujmowany. Odnaleźć można co najmniej trzy takie terytoria. W pierwszej kolejności uwzględnić trzeba opracowania ogólne, w których Robakowski wpisany może zostać w czas „Srebrnej dekady”⁵¹ (1971–1980), ponieważ zaczynał tworzyć animacje w okresie PRL-u. Należy włączyć awangardzistę jako kolejnego przedstawiciela polskiej animacji obok takich nazwisk, jak Zbigniew Rybczyński (z którym równolegle tworzył dzieła w Warsztacie Formy Filmowej) czy Piotr Dumala⁵². Lecz nade wszystko miejsce twórcy jest w opracowaniach poświęconych polskiej animacji eksperymentalnej, a szczególnie twórczości *non-camera*, którą tak sukcesywnie realizował.

50 Ł. Ronduda, *Uwaga: Światło!...*, s. 117.

51 *Polski film animowany...*, s. 60–78.

52 P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011, s. 144.

Bibliografia

- b.a., *Plotki... ploteczki...*, „Dekada” 1934, nr 31.
- Bańkowski A., Grabowski S., *Semafor 1947–1997*, Semafor, Łódź 1999.
- Cichowicz A., *Warsztat Formy Filmowej. Wprowadzenie do twórczości grupy*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej. W kręgu neoawangardy*, red. M. Bomanowska, A. Cichowicz, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2017.
- Dondzik M., Jajko K., Sowiński E., *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 2018.
- Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R.W. Kluszczyński, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989.
- Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, red. K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.
- Giżycki M., *Awangarda wobec kina*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996.
- Gondek K., *Animator 2016 / Józef Robakowski*, 13.07.2017, https://www.youtube.com/watch?v=GDipopr4_rc (dostęp: 31.07.2023).
- Hamlyn N., *Peter Kubelka's Arnulf Rainer*, „Avant-Garde Critical Studies” 2007, nr 23.
- Howorus-Czajka M., *Kreska — gest/czas/przestrzeń. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński*, „Panoptikum” 2017, nr 17.
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
- Kardas P., Robakowski J., *Zanimowani: spotkanie z profesorem Józefem Robakowskim*, 11.02.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=NiMXX3bP7A8> (dostęp: 31.07.2023).
- Kosakowski A., *Polski film animowany 1945–1974*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1977.
- Kubelka P., *The Theory of Metrical Film*, [w:] *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, red. P. Adams Sitney, Film Culture/New York University Press, New York 1978.
- McLaren N., *Cameraless Animation*, Information & Promotion Division National Film Board of Canada, Canada 1958.
- McLaren N., *How to Make Animated Movies without Camera*, „Fundamental Education: A Quarterly Bulletin” 1949, nr 4.
- Michalska A., Robakowski J., *Kino własne Józefa Robakowskiego*, 07.06.2013, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,168,15079,0,1,Kino-wlasne-Jozefa-Robakowskiego.html> (dostęp: 31.07.2023).
- Muzyczuk D., *Józef Robakowski. Eugeniusz Rudnik. Prostokąt Dynamiczny*, [w:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Muzeum Sztuki, Łódź 2012.
- Muzyczuk D., Rudnik E., *How much Rudnik is in Penderecki, and how much Rudnik is in Nordheim? Interview with Eugeniusz Rudnik*, [w:] *Polish Radio Experimental Studio: A Close Look*, red. M. Moskalewicz, D. Muzyczuk, MoMA, New York 2013.
- Obrist H.-U., Robakowski J., *Rozmowa Hansa-Ulricha Obrista z Józefem Robakowskim*, [w:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012.

- Prosińska-Giersz J., Giersz W., *Rozmowa z artystą*, [w:] *Witold Giersz. Malarz ekranu*, red. J. Prosińska-Giersz, J. Armata, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Warszawa 2012.
- Robakowski J., *Jeszcze raz o „czysty film”*, „Polska” 1971, nr 10.
- Robakowski J., *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin 1995.
- Robakowski J., Gruszczyński A., *Całkowicie stracić kontrolę*, [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów. Leksykon*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2013.
- Ronduda Ł., *Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych*, [w:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012.
- Ronduda Ł., *Uwaga: Światło! Realizacje filmowe i wideo Józefa Robakowskiego z wykorzystaniem światła*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 4.
- Sitarski P., *Różnorodność form kina. Przemysł filmowy. Twórcy*, [w:] *Kino bez tajemnic*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, Stentor, Warszawa 2009.
- Sitkiewicz P., *Małe wielkie kino*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Sitkiewicz P., *Polska szkoła animacji*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Themerson S., *Kto da nam wreszcie*, „Dekada” 1934, nr 31.
- Z dziejów awangardy filmowej*, red. A. Helman, Uniwersytet Śląski, Katowice 1976.
- Zmudziński B., *1961–1970: Złota dekada*, [w:] *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008.

Anna Krakowiak

ORCID: 0000-0002-8071-5326

University of Łódź

Inspirations, techniques and institutionalality. Animation in Józef Robakowski's experimental oeuvre

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.7>

Abstract

Józef Robakowski's cinematic oeuvre functions mainly as an experimental form of audiovisual art exhibited in gallery spaces. In his avant-garde activities this intermedia artist, associated with the Film Form Workshop, often used techniques of animated film, as is evidenced by the author's textual analysis of the films: *Market* (1970), *Test 1* (1971), *Test II* (1971), *Dynamic Rectangle* (1971), *22x* (1971), *Impulsator* (2000), *Impulsator VI* (2001), *Attention Light!* (2004). The analysis focuses on the techniques used by Robakowski as well as his potential or explicit inspirations. Creating experimental animations, often in the spirit of "pure film", the avant-gardist has been appropriated by other scholarly disciplines such as art history or new media. The aim of this article is to include Józef Robakowski in the discourse of film studies: to demonstrate his stance as an animator over the course of his artistic work to date, but above all to place him in the history of Polish animated film.

Keywords

Józef Robakowski, Polish animated film, experimental animation, Polish avant-garde, Film Form Workshop, Katarzyna Kobro, Len Lye, Norman McLaren

In 1934 Stefan Themerson lamented the condition of art cinema in Poland on the pages of the *Dekada* weekly. He accusingly called for screenings of works by Western avant-gardists like René Clair, Luis Buñuel, Viking Eggeling, Hans Richter or Man Ray. He believed that the situation was caused by the domination of popular cinema. "You see, some clever fox

has come up with this curse, still mindlessly believed even by those not interested financially, that a film has to be popular. But an art film cannot be popular, because it requires special culture, preparation and good will from the audience. They don't add all that to the ticket,"¹ Themerson said. This state of affairs led to a lack of funds for the domestic avant-garde. "Stefan Themerson, Poland's most gifted avant-gardist, cannot find the capital to make his films. It's hard to be an uncompromising artist in film!"² as someone wrote. Over three decades later, the author's demand was more than met, as he lived to see a time (although outside his homeland) when a group of students (Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński, Paweł Kwiek and Wojciech Bruszewski) of the Leon Schiller State Film, Television and Theatre School in Łódź, under the pretext of a study group, created the now famous Warsztat Formy Filmowej (Film Form Workshop, 1970–1977). "When it came to new ideas, views and technologies, we had no competition at all possible festivals, sessions and reviews,"³ said Józef Robakowski. This avant-garde initiative functioned officially within the structure of the school, with funds for implementing its ideas by means of professional equipment. "Members of the FFW displayed an intellectual approach to art; they combined the constructivist cult of technology with science-based artistic methods. They sought to detect important, unique features of film, of material and technological determinants,"⁴ explains Alicja Cichowicz. The group's tutor was Jerzy Kotowski, a graduate of the Faculty of Cinematography, who made animated films and taught an optional course in animation. As the authors of the book about Se-Ma-For write about him, "[h]is openness to all that was original and new was confirmed also during his time as lecturer and rector of the School, when he won the students' friendship and trust"⁵. It was in his studio that the Form Workshop operated⁶. "It was an avant-garde outside the prevailing trends and fashions, an opposition to everything that was de rigueur in film at the time. Everyone in the Workshop had their roots in the Faculty

1 S. Themerson, "Kto da nam wreszcie", *Dekada* 1934, no. 31, p. 6.

2 No author given, "Plotki...ploteczki...", *Dekada* 1934, no. 31, p. 6.

3 *Filmówka. Opowieści o Łódzkiej Szkole Filmowej*, eds. K. Krubski M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, Warszawa 1998, p. 213.

4 A. Cichowicz, "Warsztat Formy Filmowej. Wprowadzenie do twórczości grupy", [in:] *Warsztat Formy Filmowej. W kręgu neoawangardy*, eds. M. Bomanowska, A. Cichowicz, Łódź 2017, p. 32.

5 A. Bańkowski, S. Grabowski, *Semafor 1947–1997*, Łódź 1999, p. 88.

6 P. Kardas, J. Robakowski, "Zanimowani: spotkanie z profesorem Józefem Robakowskim", <https://www.youtube.com/watch?v=NiMXX3bP7A8>, 11 February 2023 (accessed: 31 July 2023).

of Cinematography,”⁷ Zbigniew Rybczyński recalls. Exasperated by the state of domestic cinematography at the time – just like their “mentor” Themerson once was – they often created works in accordance with the idea of absolute cinema, liberated from poetry. As Karol Irzykowski wrote many years ago: “Cinema could emancipate itself from the compulsion to sponge off in one fell swoop, if it ventured into the bumpy terrain of the ‘Pure Movement’”⁸. A variant of absolute film is working directly on film material, that is negative film stock. This is where avant-garde film meets animation techniques. “The conscious use of stop-motion technique in order to create a fictional reality – be it purposeful or pointless – involves adopting the attitude of an animator,”⁹ wrote Paweł Sitkiewicz. Who else could make better use of stop-motion photography than trained cinematographers. “I look for a general artistic sensibility in seeing the world in a student of the Cinematography Faculty. I look for the ability to make this way of seeing concrete and transfer it into the language of the image,”¹⁰ emphasized the Dean of the Faculty of Cinematography, Mieczysław Jahoda. The members of the Film Form Workshop, led by Józef Robakowski, did just that. Yet art film, not to mention animated film, still does not function in the mainstream. Despite the fact that the popularity of avant-garde cinema has increased considerably since then, that its availability is greater and a number of studies devoted to it have been published¹¹, it continues to remain on the peripheries.

Objective and methodology

Józef Robakowski's films, as well as those of other avant-gardists, functioned mainly as an experimental audiovisual art form exhibited in galleries. They were not intended for cinema distribution, as extras to the main screening, so they usually, if at all, reached a very small audience. The article is an attempt at historical review of Józef Robakowski's animated oeuvre produced within an institutional framework. This perspective will make it possible to fill a gap in the history of Polish animation by adding to it

7 *Filmówka*, p. 214.

8 K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, p. 222.

9 This observation only confirms Józef Robakowski's status as animation artist, yet his name does not appear in publications devoted to the history of Polish animation. P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino*, Gdańsk 2009, p. 179.

10 *Filmówka*, p. 214.

11 E.g. *Z dziejów awangardy filmowej*, ed. A. Helman, Katowice 1976; *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, ed. R. W. Kluszczyński, Łódź 1989; M. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, Warszawa 1996; *Kwartalnik Filmowy* 2010, no. 70; *Kwartalnik Filmowy* 2021, no. 115.

Robakowski's output, because studies of his experimental cinema fail to discuss the application of these techniques¹² or describe it very briefly¹³. In Polish culture experimental animated films are associated mostly with the work of Franciszka and Stefan Themerson (*Oko i ucho*, 1945), Jan Lenica and Walerian Borowczyk (*Dom*, 1958), Julian Antonisz (*Jak działa jamniczek*, 1971) or Zbigniew Rybczyński (*Tango*, 1981). Given this state of affairs, the present author's intention is to restore Robakowski's works to the film discourse.

First, I will briefly discuss the figure of Józef Robakowski. I will then analyse, in chronological order, the successive stages in his work, using selected films made by means of animation techniques as examples¹⁴. The main part of the study focuses on the activity of the Film Form Workshop and films like *Rynek* (1970), *Test I* (1971), *Próba II* (1971), *Prostokąt dynamiczny* (1971) and *22x* (1971). Next, I analyse the period in which Robakowski moved away from animation, but continued to make films within an institutional framework. At the end I refer to the 2000s, when Robakowski returned to filmmaking methods from the 1970s, but this time within museum structures (*Impulsator*, 2000; *Impulsator VI*, 2001; *Uwaga światło!*, 2004). The article focuses on the forms and techniques used by the artist, and on his sources of inspiration. The explication of these titles will be a marginal thread, since the author's intentions are known and have

- 12 For example, A. Kossakowski, the author of the book *Polski film animowany 1945–1974*, Wrocław 1977, does not mention Józef Robakowski. Other publications devoted to animated cinema do not fill that gap either. In *Polski film animowany*, ed. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2017, Józef Robakowski appears only in the context of Zbigniew Rybczyński, who sympathized with the Film Form Workshop and produced his film *Kwadrat* (1972) there. In: P. Sitkiewicz *Małe wielkie kino*, Gdańsk 2009, the author devotes an entire chapter to experimental films, but makes no mention of Józef Robakowski, as his description ends in 1945. This is also the case in Ł. Ronduda, "Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych", [in:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Warszawa 2012, pp. 49–101.
- 13 For example, writing about the "stroke" in Józef Robakowski's oeuvre, Magdalena Howorus-Czajka refers to his student experiment *22x*, (dir. J. Robakowski, 1971) made by directly scratching the surface of opaque film stock. At the same time, she erroneously gives another example, the film *Test* (dir. J. Robakowski, 1971), made by means of a completely different technique, that is by punching holes in celluloid film stock. The author concludes: "As a result of the author's making holes in the film, during the projection an unstoppable stream of light from the projector lens enters the viewer's eye. This stream is for me an equivalent of stroke". M. Howorus-Czajka, "Kreska – gest/czas/przestrzeń. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński", *Panoptikum* 2017, no. 17, pp. 223–235.
- 14 I give the titles and dates of the films after the Józef Robakowski Archive, <http://www.robakowski.eu> (accessed: 31 July 2023).

already been examined by art historians. The article is based on a textual analysis as well as available sources like scholarly articles and literature on the subject (Polish and foreign), press releases, interviews with artists and audiovisual material.

Film School or the zealous 1970s

We know quite a lot about the life and work of Józef Robakowski. As a child Robakowski lived for some time in the building housing the “Warszawa” cinema¹⁵. It was in that period that he came into contact with Walt Disney classic animated films and later with Soviet cinematography. “The entire inter-war Russian cinema was shown, that is excellent avant-garde films like *Battleship Potemkin*; *Jolly Fellows* – a brilliant comedy, *Lone White Sail* – a film about children, about the transformation of ‘Whites’ into ‘Reds’ in Russia”¹⁶. At this stage we can observe a certain dichotomy, two planes (of animation and of the avant-garde) on which the artist grew up. He quickly realized that the only form of freedom in the socialist era was creating art. “This was my resolution already when I was a young boy,”¹⁷ he confessed. These plans led him to complete art history and museology studies at the Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń. This enabled him to study at the Faculty of Cinematography of the Łódź Film School. From the 1960s he co-founded important art groups focused on avant-garde endeavours, groups like *Oko* (1960), *STKF Pętla* (1960–1966), *Zero-61* (1961–1969), *Krąg* (1965–1967)¹⁸ or the Film Form Workshop, where he made experimental documentary and animated films. As the avant-gardist explained, “[t]he Film Form Workshop engaged in theory-practice, operations on physical reality. A feature film is to generate successive representations. For us, the role models were Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, who, in creating Unism, wanted to remove the expressive tension of the Baroque from images”¹⁹.

The first operation on reality carried out by the avant-gardist was the film *Rynek* (Market Square). It was a joint project with Tadeusz Junk and Ryszard Meissner, but it is Robakowski who functions as the author of the

- 15 J. Robakowski, meeting as part of the Film Beauty of the City of Łódź project, hosted by M. Dondzik, the author's private archive (accessed: 9 August 2023).
- 16 H. U. Obrist, J. Robakowski, “Rozmowa Hansa-Ulricha Obrista z Józefem Robakowskim”, [in:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Warszawa 2012, p. 13.
- 17 *Ibid.*, p. 11.
- 18 See: J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Galeria Moje Archiwum, Koszalin 1995, p. 1.
- 19 J. Robakowski, A. Gruszczyński, “Całkowicie stracić kontrolę”, [in:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów. Leksykon*, Warszawa 2013, p. 47.

work. The short animation depicts a trading day at Łódź's Red Market in Rzgowska Street. As the end credit informs us: "The film was made on 25 November 1970, between 7:00 and 16:00 in Łódź, by means of the stop-motion method"²⁰. This mechanical record of reality was shot by means of the two frames per five seconds technique. "We didn't know what would happen there. No Wajda would have come up with such a script. We just totally let it run,"²¹ Robakowski recalls. The artist manipulated time on reality to create an avant-garde work. Describing *Rynek* as an animation can be equally controversial. However, Robakowski's works do fall within the concept of "expanded cinema". The thesis was also defended by Piotr Kardas during the presentation to Robakowski of the title "Honorary Citizen of Animation – Land of Unlimited Possibilities" at the 7th National Festival of Polish Animation O!pla²². As he explained, "My perception of animated film is expanded. I do not think that only stop-motion films are animated films. In fact, if we were to think about it, every film made in the past based on film stock is a stop-motion film"²³. Although the illusion of recorded motion in *Rynek* does not stem directly from Robakowski's intentions, it can be regarded as animation owing to its stop-motion nature and interference with linear time.

I deliberately refer repeatedly to Robakowski's cinematographic background, because it is quite relevant in the context of animated art. Robakowski often used the material nature of film stock to create non-camera films. The technique consists in creating a film image without a camera by means of directly manipulating the film stock. Painting or scratching it, or making holes in its structure²⁴. As a graduate of the Film School, Józef Robakowski had a background in technical image transformation. The awareness of the material nature of film stock is characteristic of cinematographers in Poland²⁵. Robakowski's first film made by means of the non-camera technique is *Test 1*. As Łukasz Ronduda writes: "This work,

20 Quote from the film: *Rynek* (dir. Józef Robakowski, Tadeusz Junek, Ryszard Meissner, 1970).

21 P. Kardas, J. Robakowski, "Zanimowani: spotkanie z profesorem Józefem Robakowskim", <https://www.youtube.com/watch?v=NiMXX3bP7A8>, 11 February 2023 (accessed: 31 July 2023).

22 The event should be considered as a breakthrough, as it were, because this was the first time that Józef Robakowski was officially referred to as an animator. He was thus recognized as belonging to this group of filmmakers.

23 P. Kardas, J. Robakowski, "Zanimowani".

24 See P. Sitarski, "Różnorodność form kina. Przemysł filmowy. Twórcy", [in:] *Kino bez tajemnic*, eds. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, Warszawa 2009, p. 33.

25 This can also be observed in the oeuvre of Zbigniew Rybczyński and his Oscar-winning *Tango* (1981).

in the spirit of Strzemiński, analyses the medium of cinema, showing it as a 'light dispositive', but also initiates, in the spirit of Pawłowski and Malewicz, a unique 'physiological-energetic dialogue' between the work and the viewer"²⁶. The artist perforated 35-mm film stock with a hole punch. The projector shone lamp light through the holes, and, according to Robakowski, "[t]he meaning of cinema is light. Without light, cinema does not exist. Cinema has power, expression, energy thanks to light"²⁷. The sound, on the other hand, is a recording of mechanical scratches. "In another attempt," explained the director, "I deliberately give up recording, ostensible in any case, and make a film without a film camera (*Test*), which consists only in rhythmically controlling the emission of a light stream emitted by the light system of a film projector"²⁸. An important figure exploring the non-camera technique was Norman McLaren, who in 1949 wrote a textbook entitled *Cameraless Animation*. In it he provided step-by-step instructions on how to make such a work²⁹. Thus, when pointing to potential inspirations in the context of Józef Robakowski's filmography, we should mention McLaren (*Dots*, 1940). He is an artist described by Paweł Sitkiewicz as one of the greatest experimenters in the history of cinema³⁰, and by Robakowski himself as "a rather lightweight artist, although totally outstanding"³¹. Regardless of the intentions, the iconic avant-gardist undoubtedly inspired many filmmakers. In the 1960s McLaren visited Poland (Film Miniature Studio) with his work. This meeting was described by the "doyen of Polish animation"³² Witold Giersz, who admitted to being fascinated by the avant-gardist's techniques. "In 1961 Norman McLaren, a world-renowned experimenter, and pioneer of visual and sound effects in animation, visited our Studio. He drew the frames directly on the film stock, and also scratched out points of different sizes and at varying intervals, which gave them rhythm and a percussive effect"³³. In 1959 the Żak Film Discussion Club in Gdańsk organized a screening of McLaren's

- 26 Ł. Ronduda, "Uwaga: Światło! Realizacje filmowe i wideo Józefa Robakowskiego z wykorzystaniem światła", *Kultura Współczesna* 2005, no. 4, p. 116.
- 27 K. Gondek, *Animator 2016 / Józef Robakowski*, 13 July 2017, https://www.youtube.com/watch?v=GDipopr4_rc (accessed: 31 July 2023).
- 28 J. Robakowski, "Jeszcze raz o 'czysty film'", *Polska* 1971, no. 10.
- 29 N. McLaren, *Cameraless Animation*, Canada 1958; N. McLaren, "How to Make Animated Movies without Camera", *Fundamental Education: A Quarterly Bulletin* 1949, no. 4.
- 30 P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino*, p. 190.
- 31 P. Kardas, J. Robakowski, „Zanimowani”.
- 32 B. Zmudziński, "1961-1970: Złota dekada", [in:] *Polski film animowany*, eds. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008, p. 45.
- 33 J. Prosińska-Giersz, W. Giersz, "Rozmowa z artystą", [in:] *Witold Giersz. Malarz ekranu*, eds. J. Prosińska-Giersz, J. Armata, Warszawa 2012, p. 74.

experimental films as part of a festival. As Robakowski later reminisced, “[h]e came with his films, which was an absolute revelation for us, I have these boxes with all his work”³⁴. At the same time, Robakowski denies that he took inspiration from McLaren.

Nevertheless, there are many more solutions of this type – cameraless cinema – in Robakowski’s oeuvre. Another example is *Próba II* (Test II). The method used here is slightly different, as the author explored the links between the visual and audio layers. He separated and presented them alternately, destroying the viewer’s satisfaction resulting from synchronic reception. The colour red interrupts the music like a stop sign. The potential source of inspiration here is Peter Kubelka. As he himself put it, he made works based on metricity and dichotomy (mainly of black and white as well as sound and image)³⁵. In the 1960s he made a groundbreaking short film entitled *Arnulf Rainer* (1960), in which black and clear film illustrate white noise. As one scholar studying his oeuvre observes, “Kubelka also foregrounds the way light can be experienced as pure duration if it is contextualized in the way it is in a film like *Arnulf Rainer*. Here the alternation between black, white, and black and white flicker rhythms allows light to be experienced as time”³⁶. The film represents an experiment with flickering, another variant of pure cinema, so ardently popularized by Józef Robakowski: “Pure cinema. I promote pure cinema”³⁷.

Another experiment is the film *Prostokąt dynamiczny* (Dynamic Rectangle), part of Robakowski’s FFW work. “My colleagues from the Form Workshop also knew that what should be changed was not only the image, but also the sound in our films. We needed to find new stylistic figures based mainly on counterpoint,”³⁸ Robakowski explained. The resulting animation was created from a composition by Eugeniusz Rudnik, a pioneer of electronic music in Poland, associated with the Polish Radio’s Experimental Studio. As Daniel Muzyczuk writes: “Robakowski translated its pulse into organic fluctuations of a red rectangle: by filming with a mechanism fitted with apertures that could be flattened, stretched, narrowed and expanded”³⁹. The

- 34 P. Kardas, J. Robakowski, “Zanimowani”.
- 35 P. Kubelka, “The Theory of Metrical Film”, [in:] *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, ed. P. Adams Sitney, New York 1978.
- 36 N. Hamlyn, “Peter Kubelka’s *Arnulf Rainer*”, *Avant-Garde Critical Studies* 2007, no. 23.
- 37 K. Gondek, *Animator 2016 / Józef Robakowski*, 13 July 2017, https://www.youtube.com/watch?v=GDipopr4_rc (accessed: 31 July 2023).
- 38 J. Robakowski, A. Gruszczyński, “Całkowicie stracić kontrolę”, [in:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów. Leksykon*, Warszawa 2013, p. 43.
- 39 D. Muzyczuk, “Józef Robakowski. Eugeniusz Rudnik *Prostokąt Dynamiczny*”, [in:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, eds. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2012, p. 198.

composer himself remembered his cooperation with Robakowski in the following manner: “This is a remarkable thing. While I was making music, I would hear from these directors specialising in short or experimental forms: ‘How good it would be, if I could first get the music and then could edit a film over it’”⁴⁰. Thus Józef Robakowski received a finished musical composition from Rudnik. “I think,” continued the composer, “it is exciting that, if you have a basis in sound in which time is structured, where there are accents, then the sound is asking to have an image pinned there”⁴¹. As he was shaping the visual layer manually, Robakowski used enlarger shafts, as a consequence of which the geometric figure moves rhythmically.

The last example of animation in Robakowski's oeuvre from the analysed period is the film *22x*. The avant-gardist appears here as a conceptual director. He conducted a pedagogical experiment by giving 22 male and female students 20 metres of black film each. The students then presented their homework in the form of scratches made directly on the film. *22x* is an “assembling film”. As Łukasz Ronduda argues, “Such a filmmaking method, which limited the interpretation of the filmmaker and his or her impact on the phenomena presented, was to guarantee objectivity. Robakowski settled for the role of initiator and coordinator – a person who only supervised the making of the various parts”⁴². Visually and formally, the film resembles the non-camera work *Free Radicals* (dir. Len Lye, 1958). Robakowski himself is closer to having his placed among the films of the New Zealand avant-gardist rather than those of Norman McLaren. Optically, *Free Radicals* and *22x* are indeed similar. It has to be said, however, that Len Lye paid more attention to the soundtrack. As one scholar has pointed out, “The right music intensified the physicality of the images. Their dialogue in *Free Radicals* is a dynamic example of what he could achieve through this intuitive process”⁴³. *22x* was also inspired by Katarzyna Kobro's drawing, which determined its rhythm. “In her conceptual sketches,” Robakowski recalled, “I discovered a very interesting drawing that dealt with chain construction. It's kind of an urban design – a line divided into sections of equal length”⁴⁴. Irrespective of the validity and factuality of the inspirations indicated, they should at least be noted, because a certain affinity or kinship is clearly evident.

40 D. Muzyczuk, E. Rudnik, “How much Rudnik is in Penderecki, and how much Rudnik is in Nordheim? Interview with Eugeniusz Rudnik”, [in:] *Polish Radio Experimental Studio: A Close Look*, eds. M. Moskalewicz, D. Muzyczuk, New York 2013.

41 Ibid.

42 Ł. Ronduda, “Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej”, p. 73.

43 R. Horrocks, “Len Lye: From Jazz to ‘Sound Construction’”, [in:] *The Long Dream of Waking: New Perspectives on Len Lye*, eds. P. Brobbel, W. Curnow, R. Horrocks, Canterbury University Press, Canterbury 2018.

44 H.U. Obrist, J. Robakowski, *Rozmowa*, p. 30.

An institutional artist

Another stage to be discussed in Józef Robakowski's creative journey is the making of artistic documentaries on art-related topics. Significantly, despite using animation techniques, the avant-gardist did not make any of them in the Small Film Form Studio. Although – a bit against logic – he did make a documentary, *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro* (Katarzyna Kobro's Spatial Compositions, 1971) at Se-Ma-For⁴⁵. Two years later, he made a documentary based on Janina Ojrzyńska's script, *Z medio-magnetycznego atelier Tytusa Czyżewskiego* (From Tytus Czyżewski's Media-Magnetic Atelier, 1973) at the Educational Film Studio in Łódź. In an experimental way Robakowski portrayed the painter during the Formist period. According to the authors of a monograph devoted to the EFS, Józef Robakowski received permission to make the film thanks to Jerzy Kotowski's support⁴⁶. "I consider Tytus Czyżewski," wrote the director in a letter, "to be an outstanding Polish artist, hence my interest in the topic"⁴⁷. His subsequent works made at the Studio are also about art and people who create it. For example, *Żywa Galeria* (Living Gallery, 1975) is a conceptual film made on the basis of a drawing by Katarzyna Kobro. Robakowski gave artists a minute and a half each for self-presentation, so that the film is a record of the first gestures of the invited artists. The form of the documentary is analogous to that of the film *22x*. In the 1980s he made two more documentaries, *Witkacy* (1981) and *Konstrukcja w procesie* (Construction in Process, 1982). Robakowski reminisces, "[t]he films we made were modern, professional, because we were film school graduates, we made them at the Educational Film Studio. The most important works from that period are: *Żywa galeria* – showing the current situation in art and featuring dozens of artists, *Witkacy*, *Krzeseła* (Chairs), Ryszard Waśko's films"⁴⁸. In *Witkacy* Robakowski adopted a slightly different perspective on

45 The film does not appear in monographies devoted to the Small Film Form Studio, like A. Bańkowski, S. Grabowski, *Semafor 1947-1997*, Łódź 1999.

46 See M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Łódź 2018.

47 What needs to be set right, however, is the question of Józef Robakowski's alleged debut at the Educational Film Studio. *Z medio-magnetycznego atelier Tytusa Czyżewskiego* was not the director's debut, as the author of the chapter (Emil Sowiński) claims. Robakowski had earlier made *Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro*. See: *ibid.*, pp. 191, 195.

48 Anna Michalska's conversation with Józef Robakowski, "Kino własne Józefa Robakowskiego", 7 June 2013, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,168,15079,0,1,Kino-wlasne-Jozefa-Robakowskiego.html> (accessed: 31 July 2023).

the artist, presenting his photographs. “These were very important works, for they presented avant-garde artists who had not had film biographies yet,”⁴⁹ says the director. After making a series of documentaries at the Educational Film Studio, in 2000 Józef Robakowski returned to animation, once again putting experimental ideas into practice.

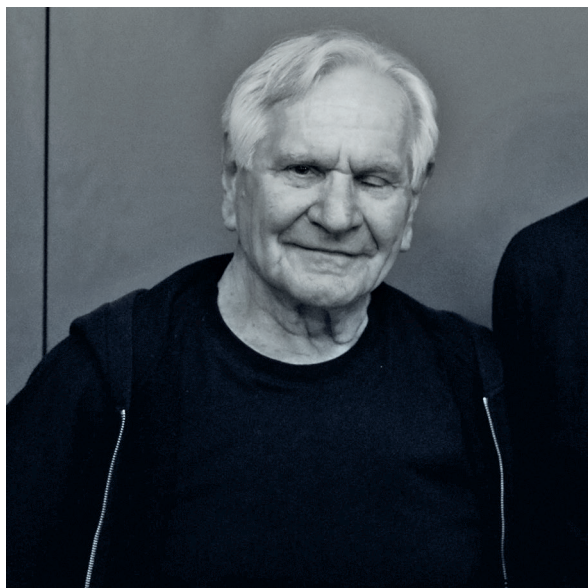


Fig. 1. Józef Robakowski (phot. Anna Krakowiak, © Anna Krakowiak, 2023)

Place in the history of Polish animation

Józef Robakowski was fascinated by pure cinema described by Karol Irzykowski. After the political transformation he made films for the Art Museum. The works he created were formally based on what he had achieved earlier with the non-camera method. This time, however, he decided to use digital video recording. This is how he made two films with light dispositive, that is *Impulsator* (2000) and *Impulsator VI* (2001). As Łukasz Ronduda writes, “[t]he most radical seems to be *Impulsators*, in which he reflects on the nature of the medium used – video – and, more specifically, reflects on the role of light in defining the specificity of this medium”⁵⁰. The films are made up of a series of light pulsations. *Uwaga światło!* (Attention Light!, 2004) is a film made to a series of visual high-lights subordinated to music. Robakowski retains the convention from

49 Ibid.

50 Ł. Ronduda, “Uwaga: Światło!”, p. 117.

Test II, but this time the rhythm and change of colours are defined by Fryderyk Chopin's *Mazurka in F minor*, Op. 68 no. 4. There are a number of such films made with the new medium.

Referring to the above titles has been necessary to highlight the techniques used by the Robakowski, techniques characteristic of animated cinema. The chronological structure of the article has made it possible to observe the successiveness and consistency with which Robakowski kept returning to concepts associated with non-camera film and pure cinema. As the above argument demonstrates, Józef Robakowski should undoubtedly be referred to as animator. In conclusion, it is worth signalling some potential areas in the history of Polish animation in which Robakowski should be discussed. At least three such territories can be found. First of all, we should take into consideration general studies in which Robakowski can be discussed in the context of the "Silver Decade"⁵¹ (1971–1980), because he started creating animations during the communist period. He should be included among other representatives of Polish animation, alongside figures like Zbigniew Rybczyński (who created his works at the Film Form Workshop at the same time) or Piotr Dumala⁵². Above all, however, Robakowski should be discussed in studies of Polish experimental animation, especially non-camera work, in which he was so involved.

Translation: Anna Kijak

51 *Polski film animowany*, pp. 60–78.

52 P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011, p. 144.

Bibliography

- [No author given], "Plotki...ploteczki...", *Dekada 1934*, no. 31.
- Bańkowski A., Grabowski S., *Semafor 1947–1997*, Łódź 1999.
- Cichowicz A., "Warsztat Formy Filmowej. Wprowadzenie do twórczości grupy", [in:] *Warsztat Formy Filmowej. W kręgu neoawangardy*, eds. M. Bomanowska, A. Cichowicz, Łódź 2017.
- Dondzik M., Jajko K., Sowiński E., *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, Łódź 2018.
- Film awangardowy w Polsce i na świecie*, ed. R. W. Kluszczyński, Łódź 1989.
- Filmówka. Opowieści o Łódzkiej Szkole Filmowej*, eds. K. Krubskim M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, Warszawa 1998.
- Giżycki M., *Awangarda wobec kina*, Warszawa 1996.
- Gondek K., *Animator 2016 / Józef Robakowski*, 13 July 2017, https://www.youtube.com/watch?v=GDipopr4_rc (accessed: 31 July 2023).
- Hamlyn N., "Peter Kubelka's Arnulf Rainer", [in:] *Avant-Garde Critical Studies 2007*, no. 23.
- Howorus-Czajka M., "Kreska – gest/czas/przestrzeń. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński", *Panoptikum 2017*, no. 17.
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924.
- Kardas P., Robakowski J., "Zanimowani: spotkanie z profesorem Józefem Robakowskim", <https://www.youtube.com/watch?v=NiMXX3bP7A8>, 11 February 2023, (accessed: 31 July 2023).
- Kubelka P., "The Theory of Metrical Film", [in:] *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, ed. P. Adams Sitney, New York 1978.
- McLaren N., *Cameraless Animation*, Canada 1958.
- McLaren N., "How to Make Animated Movies without Camera", *Fundamental Education: A Quarterly Bulletin 1949*, no. 4.
- Michalska A., Robakowski J., "Kino własne Józefa Robakowskiego", 7 June 2013, <https://www.sfp.org.pl/2016/wydarzenia,168,15079,0,1,Kino-wlasne-Jozefa-Robakowskiego.html> (accessed: 31 July 2023).
- Muzyczuk D., "Józef Robakowski. Eugeniusz Rudnik Prostokąt Dynamiczny", [in:] *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984*, eds. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2012.
- Muzyczuk D., Rudnik E., "How much Rudnik is in Penderecki, and how much Rudnik is in Nordheim? Interview with Eugeniusz Rudnik", [in:] *Polish Radio Experimental Studio: A Close Look*, eds. M. Moskalewicz, D. Muzyczuk, New York 2013.
- Obrist H.-U., Robakowski J., "Rozmowa Hansa-Ulricha Obrista z Józefem Robakowskim", [in:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012.
- Polski film animowany 1945–1974*, A. Kossakowski, Wrocław 1977.
- Prosińska-Giersz J., Giersz W., "Rozmowa z artystą", [in:] *Witold Giersz. Malarz ekranu*, eds. J. Prosińska-Giersz, J. Armata, Warszawa 2012.
- Robakowski J., Gruszczyński A., "Całkowicie stracić kontrolę", [in:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów. Leksykon*, Warszawa 2013.

- Robakowski J., "Jeszcze raz o 'czysty film'", *Polska* 1971, no. 10.
- Robakowski J., *Teksty interwencyjne 1970–1995*, Koszalin 1995.
- Ronduda Ł., "Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych", [in:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Warszawa 2012.
- Ronduda Ł., "Uwaga: Światło! Realizacje filmowe i wideo Józefa Robakowskiego z wykorzystaniem światła", *Kultura Współczesna* 2005, no. 4.
- Sitarski P., "Różnorodność form kina. Przemysł filmowy. Twórcy", [in:] *Kino bez tajemnic*, eds. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, Warszawa 2009.
- Sitkiewicz P., *Małe wielkie kino*, Gdańsk 2009.
- Themerson S., "Kto da nam wreszcie", *Dekada* 1934, no. 31.
- Z dziejów awangardy filmowej*, ed. A. Helman, Katowice 1976.
- Zmudziński B., "1961-1970: Złota dekada", [in:] *Polski film animowany*, eds. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008.

Piotr Wąsala

ORCID: 0000-0001-5205-4949

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Białe dni, czarne śniegi i strachy na wróble. O kinie jakuckim

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.8>

White days, black snows, and scarecrows. About Yakut cinema

Abstract

The aim of this article is to familiarize the reader with the selected works, names, and trends (genre cinema, the “Sakhawood” phenomenon) that have dominated the Yakutian cinema in the context of the history, belief system, and national identity of the Sakha. A chronological overview of the respective stages of development (e.g. ongoing professionalization of film crews and the democratization of the medium itself) of the discussed cinema — understood as a component of world cinema — concerns the years 1986–2022, i.e. from the production of the first Yakutian-language film until the present day — the period of increasing recognition of many of the films and the acclivous aspirations of the filmmakers.

Keywords

Yakut cinema, Sakha People, “Sakhawood”

*Данный фильм снят при температуре –56 С.
Безумству и терпению съемочной команды и актеров УРА!*

O kinie jakuckim jako fenomenie, zjawisku czy też nowej fali w ostatnich latach pisze się wiele. W samej Federacji Rosyjskiej, w której skład wchodzi Republika Sacha (Jakucja), od połowy zeszłej dekady można zauważyć wzmożone zainteresowanie jakucką twórczością filmową. Świadczą o tym rosnąca obecność kolejnych dzieł na rosyjskich (i, w konsekwencji, międzynarodowych) festiwalach filmowych (niektóre spośród nich trafiają później do szerokiej, to jest ogólnokrajowej dystrybucji, z kolei nieliczne zyskują ministerialne dofinansowanie), zdobyte nagrody, uznanie i rozgłos. Żywo reagują również krytycy filmowi (Anton Dolin publikuje w 2018 roku słynne dziesięć tez na temat kina jakuckiego², a „Iskusstwo Kino” — najważniejsze w Rosji czasopismo poświęcone X muzie — wydaje na początku 2021 roku pod jego redakcją numer poświęcony owej kinematografii³), badacze naukowi⁴ i niezawodowi miłośnicy kina — na temat „Sachawoodu” powstają liczne podcasty, artykuły i filmy (także pełnometrażowe).

„Ekspansja” kina jakuckiego z roku na rok obejmuje swoim zasięgiem kolejne państwa, w tym Polskę. W konkursie filmów fabularnych na Festiwalu Filmów Rosyjskich „Sputnik nad Polską” w poszczególnych edycjach znalazły się takie filmy, jak *Mój morderca* (ros. *Мой убийца*, jakut. *Сайсары күүлэз*, 2016) Kostasa Marsaana, *Car-Ptak* (ros. *Царь-птица*, jakut. *Тойон*

- 1 Plansza z napisem rozpoczynająca film *Młodość* (ros. *Молодость*, jakut. *Эдэр Саас*, 2022) Dmitrija Dawydowa. Tłumaczenie: „Ten film został nakręcony w temperaturze osiągnącej –56°C. / Za szaleństwo i cierpliwość ekipy filmowej i aktorów HURRA!”. Wszystkie cytaty pochodzące z rosyjskojęzycznych źródeł podano w tłumaczeniu autora. Polskie tytuły wspomnianych w artykule jakuckich filmów, które nie doczekały się przekładu (czyli zdecydowana większość), zostały utworzone na bazie rosyjskich tytułów i, ze względów praktycznych, podawane są jako pierwsze. Należy zaznaczyć, że niektóre filmy funkcjonują w piśmiennictwie rosyjskim równolegle pod tytułem rosyjskim i jakuckim — wówczas w nawiasie podano obydwie wersje. Z kolei tytuły nietłumaczone na język rosyjski poddano transliteracji i pozostawiono w ich oryginalnym brzmieniu.
- 2 Post Antona Dolina z 27.04.2018 umieszczony w serwisie Facebook, <https://www.facebook.com/adolin3/posts/pfbidod2b9rfgMkeqYqqJqJJu5fvcPM8z5uxCrtt-996FPQHUpzgNbRFYuYd4akxoDzfsvtol> (dostęp: 8.07.2023). Ten temat zostanie rozwinięty w dalszej części artykułu.
- 3 „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2. Dział „Tu i teraz. Jakucja” oraz scenariusz filmu *Pieśni lata* (*Песни лета*, 2022) Dawydowa zajmują około połowy numeru.
- 4 Zob. N. Argyłow, U. Ochłopkowa, *Faktory formirowanija i razwitija regionalnogo kino w Rossii: jakutskij fenomen*, „Miedi@lmanach” 2022, nr 6 (113), s. 107–117.

кыбыл, 2018) Eduarda Nowikowa⁵ czy *Straszycdło* (Пугало, 2020) Dmitrija Dawydowa⁶, z kolei w 2021 roku do konkursu głównego 37. Warszawskiego Festiwalu Filmowego zakwalifikował się (i zdobył Nagrodę Specjalną Jury) film pt. *Yt* (Ыт, 2021) Stiepana Burnaszowa i Dawydowa. Jednakże bez wątpienia kino jakuckie pozostaje u nas nadal wyjątkowo słabo rozpoznane⁷. Pokazywane w Polsce filmy — głównie niszowe kino arthouse'owe — to zaledwie mały odsetek dzieł kręconych w Republice Sacha, która zajmuje pod względem produkowanej liczby filmów trzecie miejsce w całej Federacji Rosyjskiej⁸. Co więcej, według przygotowanych przez organizację Jakucką Riepublikanskaja Kinosiet' (Jakucka Republikańska Sieć Filmowa) materiałów, w latach 2018–2021 swoje kinowe premiery w Republice Sacha miało 28 jakuckich filmów (13 w samym 2021 roku)⁹. Natomiast Nikita Argyłow i Uljana Ochłopkowa podają, że od 2015 roku kinematografia jakucka wzbogaciła się o 64 nowe produkcje wyświetlane w kinach, co stanowi połowę wszystkich filmów nakręconych poza Moskwą bądź Sankt Petersburgiem¹⁰. Dla porównania żaden jakucki film nie doczekał się (nawet ograniczonej) dystrybucji kinowej w Polsce, swego czasu legalnie w serwisach streamingowych można było obejrzeć zaledwie jeden film¹¹.

- 5 Film zdobył II nagrodę podczas dwunastej edycji festiwalu. Zob. https://www.sputnikfestiwal.pl/2018/aktualnosc-pl_p2_i1089 (dostęp: 8.07.2023).
- 6 Warto dodać, że w 2019 roku, w ramach sekcji „Jakucja. Tam, gdzie słońce nie zachodzi”, pokazano sześć wybranych filmów, między innymi *Agenta Mambo* (Агент Мамбо, 2019) Aleksieja Ambrosjewa młodszego, *Nade mną słońce nie zachodzi* (ros. *Надо мною солнце не садится*, jakut. *Мин үрдүбэр күн хаһан да киирбэт*, 2019) Lubow Borisowej oraz *Republikę Z* (Республика Z, 2018) Stiepana Burnaszowa.
- 7 Identyfikacji kina jakuckiego nie pomaga z pewnością wyświetlanie filmów, w których językiem dialogów jest jakucki w wersji z rosyjskim dubbingiem — taka sytuacja miała miejsce w ramach stołecznego festiwalu, zob. stronę internetową poświęconą filmowi *Yt*: <https://wff.pl/pl/film/37-yt> (dostęp: 8.07.2023). Samo słowo *yt* to w tłumaczeniu na polski rzeczownik „pies” i jednocześnie czasownik w trybie rozkazującym „strzelaj”.
- 8 Jakucję wyprzedza tylko Moskwa i Sankt Petersburg. Zob. N. Argyłow, U. Ochłopkowa, *Faktory formirowanija...*, s. 112.
- 9 Ze sporządzonej przez organizację grafiki można dowiedzieć się, że w 2021 roku wyświetlono 332 filmy: 246 zagranicznych, 73 rosyjskie i 13 jakuckich. 42 kina odwiedziło 1,2 miliona widzów, przy czym filmy jakuckie obejrzało 171 tysięcy widzów, a rosyjskie — zaledwie 136 tysięcy. Spośród 385 milionów rubli przychodu 49 milionów przyniosły filmy jakuckie, a 40 milionów — rosyjskie. Zob. *13 samych ożydamykh jakutskich filmow 2022 goda*, NewsYkt. Nowosti Jakutii, 8.02.2022, <https://news.ykt.ru/article/131598> (dostęp: 8.07.2023).
- 10 N. Argyłow, U. Ochłopkowa, *Faktory formirowanija...*, s. 108.
- 11 Tym filmem było wspomniane *Straszycdło* Dawydowa, dostępne w serwisie HBO MAX do końca lipca 2023 roku.

W świetle podanych wyżej danych na temat kina jakuckiego warto zastanowić się nad tym, w jaki sposób Republika Sacha — licząca niespełna milion mieszkańców (w tym blisko pół miliona stanowią Jakuci, a ponad 250 tysięcy — Rosjanie) największa jednostka administracyjno-terytorialna na świecie¹², w której zimą (ta trwa tam od października do kwietnia) temperatury potrafią spaść do -60°C , stała się trzecią siłą na wewnętrznym rynku filmowym; co odróżnia kino jakuckie od kinematografii rosyjskiej, czym przyciąga do siebie uwagę Europejczyków, a co sprawia, że blisko jej do azjatyckiej twórczości filmowej. W końcu należy zadać pytanie: w jaki sposób dzieła filmowe narodu Sacha wzbogacają i współtworzą kino światowe?

W stronę wschodzącego słońca — początki

Dla lepszego poznania i zrozumienia kinematografii jakuckiej warto poświęcić chwilę na przybliżenie czytelnikowi tradycyjnego systemu wierzeń narodu Sacha dotyczącego struktury wszechświata. Ten

składa się z trzech światów — Górnego, Środkowego i Dolnego. Symbol trójjedności stanowi święte drzewo Aal Luuk Mas, którego korona znajduje się w Górnym świecie, pień — w Środkowym, a korzenie wrastają w świat Dolny. Górny świat, składający się z dziewięciu poziomów nieba, zamieszkują bogowie Ajyy. Środkowy świat należy do ludzi, którzy są potomkami plemienia Ajyy. W Dolnym świecie żyją złe demony. W Środkowym oprócz ludzi przebywa wiele duchów, które — w zależności od zachowania ludzi — pomagają im lub karzą ich¹³.

Również dusza ludzka (*kut*) jest trójdzielna i składa się z:

Ije kut (dusza-Matka) — to, co przekazywane jest od rodziców: dziedziczność, tradycje, kultura. Buor kut (dusza-Ziemia) — część materialna, fizyczne ciało. Sałgyn kut (dusza-Powietrze) — inteligencja, rozum, faktor komunikacyjno-społeczny. Śmierć stanowi odłączenie trzech elementów duszy: Buor kut odchodzi z człowiekiem do ziemi, Sałgyn kut staje się powietrzem, Ije kut powraca do Górnego świata do swojego stwórcy — najwyższego bóstwa Jurjung Ajyy Tojon (Wielkiego Białego Pana)¹⁴.

12 W przypadku uzyskania niepodległości Republika Sacha pod względem powierzchni byłaby ósmym największym państwem świata.

13 L. Borisowa, *Jakutskoje kino: magija i mify*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2, s. 32.

14 *Ibidem*, s. 34.

Warto dodać, że, według wierzeń, *Salgyn kut* może opuścić śpiące ciało w celu zbierania informacji (konsekwencją czego są chociażby prorocze sny). Co ważne, wyjście duszy z ciała następuje również w stanie śmierci klinicznej — wówczas człowiek widzi siebie z boku, oraz w trakcie szamańskiego obrzędu, podczas którego „dusza-Powietrze odbywa magiczną podróż, wspinając się na różne poziomy nieba lub schodząc do Dolnego świata w poszukiwaniu demona odpowiedzialnego za chorobę”¹⁵.

Opowieści i legendy o budowie świata, znamienitych wojownikach, duchach, bóstwach i zwierzętach (te według wierzeń Jakutów posiadają duszę¹⁶) zostały zawarte w pieśniach *olongcho*, to jest jakuckim eposie bohaterskim, który tradycyjnie przekazywany był ustnie z pokolenia na pokolenie. Co ważne, jak słusznie zauważa Keremen Sata, opowiadacze (*olongchosuci*) wykonywali *olongcho* — „najstarszą formę sztuki imaginacji wielowymiarowej (mitologicznej, rytualnej, historycznej) przestrzeni”, przenikającej się na wielu poziomach z kategorią „czasu” — przede wszystkim podczas najzimniejszych (i najciemniejszych) wieczorów, kiedy dobiegające „światło z gasnącego ognia domowego paleniska odbijało się w lodowych oknach starego *balaghanu*¹⁷, przeistaczając je w swego rodzaju ekran kinowy [wyróżnienie — P.W.]”¹⁸. Zdaje się, że rozwijana w Republice Sacha (zwłaszcza po rozpadzie Związku Radzieckiego, którego władze, w imię socjalistycznej „urawniłowki”, skrupulatnie i skutecznie tłamsiły wszelkie lokalne przejawy inności) infrastruktura filmowa, w tym rosnąca liczba kin, stanowi szczególną formę kontynuacji (i aktualizacji) owej tradycji: filmowcy (nierzadko amatorzy i samoucy¹⁹) kręcą — zwykle tanio i szybko — kolejne filmy o Jakutach i dla Jakutów, które ci chętnie oglądają w ciemnej sali kinowej, stanowiącej naturalne przedłużenie domowego zacisza

15 *Ibidem*.

16 Choć nie wszystkie; jak pisał Wacław Sieroszewski: „Większość Jakutów trzyma psa tylko jako stróża lub towarzysza łowów. Ani pies, ani kot nie wszedł do mitologii jakuckiej w charakterze domownika. Zwierzęta te nie mają według nich »duszy«, jaką posiada bydło rogate i konie. Poświęcić bóstwu w ofierze psa, jest to obrazić je ciężko”. Zob. *idem, Dwanaście lat w kraju Jakutów. Część pierwsza*, Kraków 1961, s. 293.

17 „[Z]daniem autorów leksykonu *Iz istorii ruskich słow* jakuckie słowo *balaghan* jest rzeczownikiem tunguskim i oznacza dom albo szałas myśliwski. Miejsce życia. [...] W jakuckim to słowo do dziś znaczy dom i określa wrzesień. W rosyjskim silnie związane jest z lichą budą, nieporządkiem i brzmi *balagan*. W takiej formie przejeśliśmy je od Rosjan”. Zob. M. Książek, *Jakuck. Słownik miejsca*, Wołowiec 2013, s. 17–18.

18 K. Sata (J. Romanowa), *Okno ziemi. Mifopoeticzeskij chronotop jakutskoj wizualnosti*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2, s. 40.

19 Należy zaznaczyć, że wykonawcę *olongcho* musiały cechować między innymi świetna pamięć, niebanalna charyzma sceniczna, kunszt artystyczny oraz doświadczenie (zwykle kojarzymy postać *olongchosuta* z wiekowym już mężczyzną). W tym świetle profesję reżysera (filmowca) w Jakucji można uznać za szczególnie egalitarną.

podczas długich, zimowych dni. W istocie, do omawianej kinematografii przeniknęły te same motywy, tematy i toposy (oraz ich trawestacje), które goszczą w jakuckim eposie. Jednym z nich są obrazy podróży, drogi oraz — często samotnego — wędrowca, który przemierza ogrom jakuckich ziem na różne sposoby (pieszo, konno, ciężarówką²⁰). Z *olongcho* do kina przedostają się takie ikoniczne sceny, jak składanie smażonych placuszków (*olady*) pod świętym drzewem przed wyruszeniem w podróż, karmienie nimi ducha ognia (często w parze z wódką, która wznieca jego płomienie), gra na drumli i kyryimpie czy szamańskie obrzędy. Kino — szczególnie horrory i thrillery o mistycznym/paranormalnym zacięciu — zawdzięcza folklorowi również paletę różnorodnych demonów oraz złych duchów potrafiących niekiedy przyjąć ludzką postać²¹.

Nie bez znaczenia dla rozwoju omawianej kinematografii, początek której przyjęło się datować na rok 1992²² — wówczas, zgodnie z rozporządzeniem Prezydenta Republiki Sacha, Michaiła Nikołajewa, została powołana do życia państwowa narodowa wytwórnia filmowa Sachafilm, pozostaje również rosnące zainteresowanie tradycyjną jakucką tożsamością etniczną, obyczajami czy językiem, spełniającym swego czasu we wschodniej Syberii rolę analogiczną do języka francuskiego w dziewiętnastowiecznej Europie i arabskiego w Afryce²³. Co istotne, cechą charakterystyczną dla kina narodu Sacha jest jego zakotwiczenie w owym języku. Za pierwszy film nakręcony po jakucku powszechnie uznaje się krótkometrażową *Maappa* (ros. *Маппа*, jakut. *Maanna*, 1986) — pracę dyplomową Aleksieja Romanowa (ur. 1958), studenta reżyserii moskiewskiego WGIK-u, ucznia Siergieja Gierasimowa i Tamary Makarowej, a później inicjatora i organizatora

- 20 Typowo filmowym rozwinięciem owego motywu jest postać dalniebojszczika, to jest kierowcy, „który trudni się transportem żywności i wszelkich kłopotów do najbardziej odległych miejscowości republiki”. Dalej Michał Książek, autor książki *Jakuck. Słownik miejsca*, pisze: „Dalniebojszczików wyróżnia nieodparta potrzeba opowiadania [wyróżnienie — P.W.] — nic dziwnego po samotnych tygodniach spędzonych za kołem polarnym. [...] Wykonuje jedną z najciekawszych profesji ogromnej Krainy Opowiadania — obok poszukiwacza złota, snajpera i pasterza renów”. Zob. *idem*, *Jakuck...*, s. 154.
- 21 L. Borisowa, *Jakuckoje kino...*, s. 33.
- 22 Sardaana Sawwina w swoim artykule *Kratkaja istorija jakutского кино* odnotowuje, że regularne seanse filmowe na ziemi jakuckiej zaczęły odbywać się w 1912 roku, a pierwszy film nakręciła francuska grupa filmowa już rok później. Producentka filmowa podaje dalej, że pierwszy pełnometrażowy film dokumentalny pt. *Sowiecka Jakucja* (*Советская Якутия*, reż. W. Giejman) nakręcili irkuckcy filmowcy w 1948 roku, a od początku lat sześćdziesiątych zaczęto regularnie kręcić filmy. Zob. S. Sawwina, *Kratkaja istorija jakutского кино*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2, s. 10.
- 23 K. Sata (J. Romanowa), *Okno ziemi...*, s. 39.

twórczego stowarzyszenia Siewierfilm²⁴. Od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku jakucki stanowi główny język dialogów. Użycie języka rosyjskiego zawiera w sobie najczęściej dodatkowy sens — naddatek, który świadczy o niełatwych stosunkach jakucko-rosyjskich, kolonialnej przeszłości i postkolonialnej (neo-, trans-?) teraźniejszości.

Szczególna sytuacja dotycząca jednoczesnego bycia wewnątrz, to jest gospodarzem we własnej republice, oraz na zewnątrz — gościem w Federacji Rosyjskiej (o czym wielokrotnie przypomina portret głowy państwa rosyjskiego, obowiązkowo wiszący w przestrzeniach urzędowych obok wizerunku obecnego prezydenta Republiki Sacha), sprawia, że, odwołując się do słów Homiego K. Bhabhy, dla jakuckich twórców reprezentujących samych siebie — ów naród podporządkowany — doniosłe znaczenie „ma afirmacja ich rdzennych tradycji kulturowych oraz odzyskiwanie ich wypartyh historii”²⁵. Taki też cel postawili sobie jakuccy pionierzy — twórcy pierwszych filmów, które położyły podwaliny pod powstającą kinematografię (ta na początku, ze względów organizacyjno-gospodarczych, transmitowana była głównie w telewizji²⁶); w ich dziełach odczuć można atmosferę permanentnego i dojmującego stanu niejednoznaczności, czego wyrazem jest umiejscowienie bohaterów ich fabuł w *continuum* rozciągniętym między licznymi opozycjami binarnymi. Działający na filmowej „ziemi niczyjej” (bez historii, bo koleje losu kinematografii radzieckiej nie są ich opowieścią) reżyserzy i reżyserki nie przedstawiają uproszczonych podziałów na naszych i obcych, miastowych i prowincjuszy, starych i młodych czy uczonych i niewykształconych. Wręcz przeciwnie — światy klas, ras i płci, żywych i umarłych, namacalnego i duchowego, nauki i folkloru bez przerwy przenikają się w kinie jakuckim, stanowiąc w ten sposób lustro, w którym każdy przedstawiciel narodu Sacha może się przejrzeć.

Tradycja i kultura jakucka odgrywają niebagatelną rolę już we wspomnianym wyżej dwudziestominutowym filmie Romanowa — opowieści o tytułowej Maappie²⁷, która ratuje błądzącego podczas śnieżnej zawieruchy zziębniętego jeźdźca. Między Ilją a tajemniczą kobietą rodzi się uczucie

24 Założony przez Romanowa w 1990 roku Siewierfilm posłużył za bazę dla późniejszej wytwórni filmowej Sachafilm. Zob. N. Argyłow, U. Ochłopkova, *Faktory formowania...*, s. 109.

25 H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. XLIV.

26 S. Sawwina, *Kratkaja istorija...*, s. 11. Być może stąd wynika charakterystyczna dla większości jakuckich filmów długość metrażu: czas trwania filmów kręconych w latach dziewięćdziesiątych i na początku lat dwutysięcznych często ma około godziny, a współcześnie rzadko przekracza dwie godziny. Dla porównania — największe hity ostatnich lat: *Straszdyło* Dawydowa oraz *Czarny śnieg* (ros. *Черный снег*, jakut. *Хара Хаар*, 2021) Burnaszowa trwają odpowiednio 72 i 84 minuty.

27 Imię Maappa to jakucki odpowiednik rosyjskiej Marfy, a polskiej Marty.

— młodzi zakochują się w sobie, a następnie pobierają. Jednakże z czasem okazuje się, że Ilja obcuje z duchem samobójczyni, której niepochowane ciało nadal znajduje się w balaghanie. Na prośbę ducha mężczyzna kopie dla niej grób, dzięki czemu pozwala kobiecie rozstać się na zawsze ze światem Środkowym, a sam rusza w dalszą podróż.

Podobny motyw oddzielenia się duszy (*Saľgyn kut*) od ciała znajdziemy w równie klasycznym filmie pt. *Sajłyk* (ros. *Летовье*, jakut. *Сайылык*, 1992) Anatolija Wasiljewa, opowiadającym o powracającym do rodzinnej wsi mężczyźnie (w tej roli sam reżyser), który, spędziwszy noc w nawiedzonym domu, doznaje zawału serca. Anatolij staje się w ten sposób niespokojnym duchem (*yer*) skazanym na wieczną otchłań dopóty, dopóki jego ciało nie zostanie pochowane. Jednakże początkową chęć połączenia się duszy z półżywą materią niweczy ujrzenie piękno tytułowego „sajłyku” — letniej rezydencji (tradycyjnej zagrody położonej w bukolicznej dolinie), którą zamieszkują dusze między innymi jego przodków. Anatolij, wbrew rozsądkowi, nie wraca do odnalezionego przez młodych chłopców ciała, lecz biegnie w stronę idyllicznego raju, który czeka na zmarłych w Górnym świecie.

Z kolei w świat przedstawiony w *Przeklętej ziemi* (ros. *Проклятая земля*, jakut. *Сэмтээх сир*, 1996) Ełleja Iwanowa — protoplasty jakuckiego horroru — wprowadza widza mroczny monolog na temat istot zamieszkujących Dolny świat, które „albo kradną, albo zjadają duszę człowieka”²⁸, oraz plansza informująca, że film oparty jest na prawdziwych wydarzeniach. W tytułowe strony, do zamieszkałego tylko przez wychowaną tu staruszkę *alaasu*, przybywa młode małżeństwo z dzieckiem. Ich spokój od początku zakłóca niewidzialny człowiek, grasujący na tych ziemiach od wielu dekad. Siła nieczysta próbuje pozbyć się intruzów na różne sposoby: nawiedza młodą kobietę w snach, kradnie ich klacz, nasyła na nich cienie przodków, wpędzając Jegora i Anczik niemal w szaleństwo, a Oloksos przyprawiając o zawał. Ostatecznie rodzina, kierując się w stronę wschodzącego słońca, opuszcza ziemię złych duchów²⁹.

Warto również zwrócić uwagę na formalną (techniczną) stronę filmów powstałych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, to jest w czasie burzliwych przemian społeczno-ustrojowych i odradzających się identyfikacji

28 *Przeklęta ziemia*, reż. E. Iwanow, Rosja 1996. Na podstawie rosyjskiego tłumaczenia jakuckiego tekstu, którego źródłem — jak wynika z podpisu — są „nauki Ajyy”.

29 Dzieło doczekało się swoistej kontynuacji w postaci filmu *Przekleństwo. Martwa ziemia* (*Проклятие. Мертвая земля*, 2022) Stiepana Burnaszowa. Reżyser, czyniąc z Aliony/Ajyny — córki małżeństwa (w rolę Jegora i Anczik wcielili się ci sami aktorzy) główną bohaterkę, zaprezentował autorską wersję ich dalszych losów (rozstanie, choroba kobiety, samotność mężczyzny); warto zauważyć, że Burnaszow, odwołując się do — dodatkowo współczesnych — estetycznych i technologicznych rozwiązań znanych z pierwowzoru, wiele wątków rozwinął i domknął, a inne (takie jak początkowy monolog czy końcowe odejście w stronę słońca) twórczo powtórzył.

narodowościowych. Dysponujący skromnymi budżetami reżyserzy świadomie dążyli do rozwoju języka filmowego za pomocą dostępnych środków wyrazu, takich jak spowolnienie akcji, długie ujęcia i efekt echa (*Maappa*), gra szerokimi planami i zbliżeniami oraz budowanie napięcia za pomocą muzyki (*Sajtyk*) czy nakładanie na siebie obrazów, manipulacja jakością obrazu i wysokością dźwięków (*Przeklęta ziemia*). Z kolei stosowane konwencje gatunkowe, charakterystyczne chociażby dla thrillera czy horroru — nadawanie prezentowanej rzeczywistości znamion realizmu magicznego, przeplatanie zdarzeń trywialnych ze scenami o zabarwieniu incydentalnym, budowanie suspensu i próba wpływania na emocje widzów — miały przedstawić znane sytuacje, opowieści i motywy w nowym świetle — przez pryzmat jakuckiej kultury i tradycji³⁰.

Kino jako sztuka egalitarna

Lata dwutysięczne w Republice Sacha wiążą się z postępującą profesjonalizacją przemysłu filmowego, powstawaniem kolejnych sal kinowych i nowych niezależnych wytwórni (jedną z pierwszych jest Ałmazfilm); te, wraz z inwestującymi w kinematografię jakucką producentami, dążyły do komercyjnego sukcesu powstających filmów utrzymanych w rozpoznawalnych konwencjach kina popularnego i gatunkowego³¹. W tym czasie dochodzi również do kadrowych przetasowań — do kina jakuckiego napływają młodzi filmowcy, wracający po latach kształcenia (głównie w europejskiej części Rosji) nad rzekę Lenę. Swoich sił w kinematografii próbują również ludzie teatru³², tacy jak debiutujący filmem *Moja miłość* (*Любовь моя*, 2004)³³ Siergiej Potapow, związany wcześniej z Jakuckim

- 30 Warto wspomnieć w tym miejscu o kolejnym filmie Aleksieja Romanowa pt. *Środkowy świat* (ros. *Срединный мир*, jakut. *Орто дойду*, 1993) — pierwszym pełnometrażowym filmie jakuckim, w którym reżyser, na przecięciu rodzajów filmowych (fabuły i dokumentu), opowiadał o — często niemal zapomnianych — obrzędach i rytuałach narodu Sacha, jego obyczajach, systemie wierzeń oraz trybie życia na przestrzeni lat.
- 31 S. Sawwina, *Kratkaja istorija...*, s. 12.
- 32 Związków kina i teatru doszukać się można już na poziomie sposobu rozpowszechniania filmów. Podczas gdy w latach dziewięćdziesiątych królowała telewizja, w latach dwutysięcznych premiery filmowe odbywały się często w salach teatralnych. Zob. N. Argyłow, U. Ochłopkova, *Faktory formirowanija...*, s. 110–111.
- 33 Co ciekawe, film przez lata uważano za zaginiony. Autorzy fanpage’a From Outer Space, Wasilij Jegorow i Gleb Siegieda, poszukujący filmów rzadkich, zapomnianych i utraconych, przyznali w jednym z wywiadów, że dzieła jakuckich twórców stanowią zaskakująco wysoki odsetek odnajdywanych przez nich produkcji, które powszechnie uważano za zagubione, jak na przykład kopia cyfrowa filmu *Dziewczyna z księżycą* (ros. *Лунная девушка*, jakut. *Бил кыыһа*, 2012) Nurguna Martynowa zlokalizowana w kolekcji amerykańskiego miłośnika kina jakuckiego. W kwietniu 2022 roku w ser-

Teatrem Dramatycznym im. Ojnuńskiego. Nazywany jakuckim Quentinem Tarantino twórca zaskoczył widzów krwawą historią dwóch braci nakręconą w duchu kina południowokoreańskiego, która nieoczekiwanie wygenerowała przychody czterokrotnie przewyższające budżet filmu³⁴. Z teatru do kina przywędrowali również liczni przedstawiciele grupy twórczej Dietsat (od *Dieti sacha-tieatra*). Zapoczątkowali oni modę na tanią i konwencjonalną komedię z bohaterem pokroju radzieckiego Szurika³⁵, wpadającego w nieustanne tarapaty ze względu na swoją niewiedzę i brak obycia w dużym mieście. Warto w tym miejscu wspomnieć film *Keskił* (*Кэскил*, 2006) Konstantina Baraszkowa, Dmitrija Szadrina i Aleksieja Jegorowa, który uczynił z tytułowej postaci niemalże bohatera narodowego³⁶.

W świetle rosnącej z roku na rok liczby produkowanych w republice filmów kinowych³⁷ interesujący wydaje się przypadek zamykającego pierwszą dekadę nowego tysiąclecia dzieła pt. *Tajemnica Czyngis-chana* (*Тайна Чингис Хаана*, 2009) Andrieja Borisowa, które nadało kinematografii jakuckiej światowego charakteru i otworzyło ją na nowe — zewnętrzne — bodźce. Z licznych omówień i anegdot na temat owej superprodukcji, której budżet wyniósł 10 milionów dolarów (dla porównania — ówczesnie budżet przeciętnego filmu rzadko przekraczał sumę miliona rubli), wynika, że jako pierwsza otrzymała ona państwowe finansowanie³⁸ oraz doczekała

wisie VKontakte opublikowali oni odnalezioną na jakuckim pchlim targu (niepełną) kopię DVD filmu *Moja miłość*. Zob. G. Kolondo, *Naszedzyszye sowietskij horror pro oborotnia i zabytuju komiediju s Karacencowym*: „Kto, jesli nie my?”, 28.06.2021, <https://vatnikstan.ru/interview/from-outer-space/> (dostęp: 8.07.2023); post From Outer Space z 27.04.2022 umieszczony w serwisie VKontakte, https://vk.com/wall-38455478_93080 (dostęp: 8.07.2023).

34 *Ibidem*.

35 Co ciekawe, w Republice Sacha jakuckie komedie cieszą się znacznie większą popularnością niż klasyczne komedie Leonida Gajdaja (z filmem *Operacja Y, czyli nowe przypadki Szurika* [*Операция „Ы” и другие приключения Шурика*, 1965] na czele). Często zwraca się uwagę na fakt, że radziecki rodzaj humoru bywa niezrozumiały dla jakuckiego widza, a prezentowane sytuacje nijak odpowiadają ich doświadczeniom.

36 W. Munkujew, „Kak ludi boga wstrietili” — *S czego naczat’ smotriet’ jakutskoje kino?* (zapisał S. Miezienow), Sieans, 27.06.2023, <https://seance.ru/articles/makers-of-sakha/> (dostęp: 8.07.2023). Film doczekał się dwóch sequelei.

37 „Rok po [premierze *Mojej miłości* Potapowa — P.W.] w Jakucji wyszły dwa filmy, w 2007 roku — pięć, a w 2011 roku jakuccy twórcy zaprezentowali 15 filmów” (N. Argyłow, U. Ochłopkova, *Faktory formirowanija...*, s. 110). Zob. też: N. Borisow, *Kino i dien’gi: s czego naczinasia jakutskij kinobum*, Jakutija.Info, 26.11.2014, <https://yakutia.info/article/166871> (dostęp: 8.07.2023).

38 Jak wspomina rosyjski krytyk filmowy, Władimir Koczarian, kolejnym filmem jakuckim z podobnym finansowaniem będzie dopiero *Nade mną słońce nie zachodzi* Lubow Borisowej z 2019 roku. Zob. „Potriepubliki kino snimajet, ostalnaja połowina smotrit” („Krugłyj stoł” „IK”), „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2, s. 21.

się dystrybucji poza granicami Republiki Sacha. Ponadto zdjęcia kręcono między innymi w Mongolii i przylegającej do niej Tuwie³⁹, co sprzyjało wymianie doświadczeń i poznaniu innych metod produkcyjnych. Historyczno-biograficzne dzieło epickie o aspiracjach godnych hollywoodzkich blockbustów, mimo odniesionej porażki finansowo-artystycznej, utorowało drogę kinu ambitniejszemu, to jest wymagającemu współpracy większej ekipy filmowej, nakładu czasu i środków pieniężnych. Z kolei nowoczesny sprzęt filmowy, który został zakupiony przez Sachafilm na potrzeby *Tajemnicy Czyngis-chana*, służył licznym twórcom przez kolejne lata⁴⁰.

Wpływ powyższych doświadczeń wraz z rozwojem infrastruktury filmowej zaowocował wzrostem samoświadomości u jakuckich twórców, którzy dostrzegli drzemiący w kinie (zarówno wysokojakościowym, jak i tym „amatorskim” — nagrywanym coraz popularniejszymi aparatami cyfrowymi) potencjał (współ)kształtowania obrazu (tożsamości) własnego narodu w oparciu o konglomerat cech czyniących go wyjątkowym, takich jak język, tradycja, kultura, system wierzeń, miłość do ojczyzny czy szacunek dla fauny i flory. Inaczej mówiąc, kino jakuckie zaczęło wyodrębniać się na tle kinematografii rosyjskiej jako autonomiczny względem niej komponent kina światowego. Jak efektownie zauważył Anton Dolin, kino narodu Sacha od jego „wielkiego brata” odróżniają opisany wyżej kod kulturowy, brak panującej ideologii, silna więź z widzem, nieprofesjonalizm (również w sensie angażowania do filmów naturšczyków) i jednocześnie powszechna gotowość do nauki, niechęć do podziału na to, co niskie i wysokie (choćby w odniesieniu do gatunków filmowych), nieszablonowość (między innymi w doborze głównych bohaterów opowiadanych historii), brak fenomenu gwiazd filmowych i łącząca twórców solidarność w imię zasady „zwycięstwo wszystkich zwycięstwem wspólnym”⁴¹.

Co istotne, wraz z dalszym rozkwitem kinematografii jakuckiej, która, według słów Aleksieja Miedwiediewa, ewoluuje trójkierunkowo — w stronę kina gatunków (w tym blockbustów i komedii) i jego hybryd, art-mainstreamu (znaku rozpoznawczego Sachafilmu)⁴² i kina autorskiego

39 S. Sawwina, *Kratkaja istorija...*, s. 12.

40 „*Potriespubliki kino snimajet, ostalnaja połowina smotrit*”... , s. 17.

41 A. Dolin, *Chrieby inogo mira. K woprosu o „jakuskom czudie”*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2, s. 7–8.

42 *Art-mainstream* — odnoga filmu artystycznego tworzonego z myślą o szerokiej publiczności i potencjalnym zysku. Określenie zarówno branżowe (spotykane w rosyjskojęzycznej prasie filmowej), jak i z zakresu marketingu, oznaczające film umiejętnie łączący cechy kina niszowego (autorskiego) i wysokobudżetowego (promowanego), jednakże bez jednoznacznie ustanowionej definicji. Przykładem zachodnioeuropejskiego twórcy kina art-mainstreamowego jest chociażby François Ozon.

(reprezentowanego głównie przez twórców niezależnych)⁴³, zwrócono uwagę na potrzebę promowania osiągnięć własnej sztuki filmowej oraz pokazywania jej efektów szerszemu gronu widzów, także w kontekście (i kontraście do) produkcji niejakkuckich. Idealną przestrzenią ku temu okazał się zorganizowany w 2011 roku pierwszy w republice Festiwal Filmowy „Kino Arktyki”, który już dwa lata później przeobraził się w Jakucki Międzynarodowy Festiwal Filmowy; filmy zakwalifikowane do konkursu głównego walczą o Złote i Srebrne Gogle Śnieżne⁴⁴. Z kolei w grudniu 2012 roku — z inicjatywy Sardaany Sawwiny (producentki) i Lubow Borisowej (reżyserki) — powstała społeczność niezależnych filmowców pod nazwą Jakucki Klub Filmowy, do zadań którego należy konsolidacja rozproszonych wcześniej niezależnych twórców filmowych oraz popularyzacja i promocja kina jakuckiego — organizacja retrospektyw, pokazów specjalnych na światowych festiwalach (na przykład w Korei Południowej, Estonii czy Finlandii), licznych sesji i dyskusji⁴⁵.

Zawód: reżyser?

Komercyjny sukces kinematografii jakuckiej — stały wzrost osiąganych przychodów oraz liczby powstających z roku na rok filmów — sprzyja profesjonalizacji przemysłu filmowego, postępującej także przy czynnym poparciu lokalnych władz, które inwestują w rozwój warunków i zaplecza filmowego oraz tworzenie nowych sal kinowych, udzielają pomocy finansowej w postaci grantów i subsydiów twórcom marzącym o debiucie reżyserskim⁴⁶. Wspomniana specjalizacja nowych kadr stanowi proces, który skrótowo można scharakteryzować jako przejście od działalności amatorskiej do kręcenia kina festiwalowego lub inaczej — awansowanie

43 A. Miedwiediew, *Doroga w tysiaczu biereste: Otkuda wyszło i kuda idiet jakutskoje kino*, Kinopoisk, 25.02.2021, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4004120/> (dostęp: 8.07.2023).

44 Kształt i wygląd nagrody stanowi jawne odwołanie do okularów chroniących narody Arktyki przed ślepotą śnieżną. Festiwal odbywał się co roku od 2013 do 2017. W 2020 roku planowano jego reaktywację, lecz ze względu na pandemię COVID-19 pokazy zostały odwołane; mimo to nagrody zostały przyznane — jury, po zapoznaniu się z zakwalifikowanymi filmami za pomocą zorganizowanych seansów online, wyłoniło zwycięzców. Warto odnotować, że na ostatnią edycję festiwalu zgłoszono ponad 900 filmów z 40 krajów. Ponadto słychać głosy o planowanej siódmej edycji festiwalu w odnowionej formule. Zob. *W Jakutii w 2023 roku planirujut prowiesti mieždunarodnyj kinofestiwal*, Tass, 27.01.2023, <https://tass.ru/kultura/16898243> (dostęp: 8.07.2023).

45 S. Sawwina, *Kratkaja istorija...*, s. 13–14.

46 N. Argylow, U. Ochłopkowa, *Faktory formirowanija...*, s. 112.

z pozycji miłośnika X muzy skazanego na liczne kompromisy finansowo-artystyczne, efektem których są filmy produkowane własnym sumptem, do rangi autora o statusie i renomie zapewniających sposobność nieskrępowanej wypowiedzi.

W kinie jakuckim możemy odnotować wiele przypadków jednorazowych objawień talentów, które równie szybko zgasły, a ich dzieła nie doczekały się kontynuacji (bądź na ów ciąg dalszy nadal czekamy). Jednym z przykładów jest pełnometrażowy debiut Prokopija Burcewa pt. *Ferrum* (*Феррум*, 2015) — dramat gangsterski z elementami realizmu magicznego zrealizowany za niespełna 300 tysięcy rubli⁴⁷. Reżyser, który spędził wcześniej dwa lata w Japonii i nakręcił kilka filmów krótkometrażowych (po jakucku i japońsku), opowiedział w swoim dziele historię bezimiennego bohatera odbywającego podwójną podróż: z miasta w leśną głąszkę w celu zakopania swej ofiary — byłego współpracownika, oraz w głąb siebie, o czym świadczą powracające retrospekcje zgłębiające jego kryminalną przeszłość. Burcew, wprowadzając do filmu kolejne postacie (starca, który prowadzi elegancko ubranego gangstera do zmarłej córki; grożących mu śmiercią Jakutów w tradycyjnych strojach), motywy znane z kina *noir*, westernu⁴⁸, a także folkloru (na przykład temat wędrujących dusz czy zaślubin z duchem), zręcznie kreuje atmosferę sennego przywidzenia pełnego niejednoznacznych gestów, rozmywających wszelkie granice — przestrzeń i czas zdają się nie mieć końca, teraźniejszość i przeszłość tworzą jedno *continuum*, a bohater wchodzi w rolę ofiary; w porównaniu z wszechwładną i nieskończoną przyrodą miasto oraz produkty nowoczesności (samochód się psuje, telefon nie działa) zawodzą rosyjskojęzycznego protagonistę, który w starciu z mówiącymi po jakucku mężczyznami pozostaje bezsilny. Co ciekawe, choć owa ambiwalentność i otwartość filmu na mnogie interpretacje nie zagwarantowały twórcom kasowego sukcesu, dzięki umieszczeniu kopii w serwisie YouTube *Ferrum* przez trzy lata zanotowało 176 tysięcy wyświetleń i zyskało status dzieła kultowego⁴⁹.

Uosobieniem drogi „od zera do bohatera” czy też może lepiej — od nauczyciela nauczania początkowego (oraz psychologa, dyrektora) do zdobywcy Grand Prix na Otwartym Rosyjskim Festiwalu Filmowym „Kinotawr”

47 Jak podaje Siergiej Anaszkin, „[z]e względu na ograniczony budżet i zakaz palenia papierosy w kadrze zastąpiono karmelkami” (*Nowoje jakutskoje kino w 12 filmach*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2, s. 50).

48 S. Anaszkin, *Probużdienije licznosti. „Fierrum”, riezysier Prokopij Burcew*, „Iskusstwo Kino” 13.05.2016, <https://old.kinoart.ru/blogs/probuzhdenie-lichnosti-ferrum-rezhis-ser-prokopij-burtsev> (dostęp: 8.07.2023).

49 *Nowoje jakutskoje kino w 12 filmach...*, s. 51. Obecnie, to jest po sześciu latach, liczba wyświetleń wzrosła o blisko 4 tysiące. Na kanale reżysera (Pro Burtsev) można znaleźć również dwa filmy krótkometrażowe oraz umieszczony 24 czerwca 2023 roku długi oczekiwany drugi film pełnometrażowy pt. *Carpe Noctem*.

w Soczi jest kariera Dmitrija Dawydowa. Urodzony w 1983 roku (rówieśnik Burcewa, ale też Stiepana Burnaszowa) nad rzeką Amgą syn Jakuta i Rosjanki (*Sachaliar*)⁵⁰ oficjalnie zadebiutował filmem pt. *Ognisko na wietrze* (*Kocmep na wempy*, 2016)⁵¹ — opowieścią o wpływie i konsekwencjach przypadkowego zabójstwa na życie lokalnej społeczności. Reżyser, prócz tematu zemsty w imię prawa talionu, przygląda się (z niekiedy nieukrywaną czułością) poczynaniom rzeźbiącego w wolnym czasie szkatułki na sprzedaż i szyjącego koszulę na pogrzeb syna poczciwego Ignata, który przygarnia nieletniego chłopca (uczy go fachu, modlitwy i zaufania do drugiego człowieka⁵²), a następnie — na krótko przed nieoczekiwaną śmiercią — wiąże się z ukochaną sprzed lat. W tle natomiast rozgrywają się kolejne wątki poboczne, spośród których wiele jest charakterystycznych zarówno dla twórczości Dawydowa, jak i tamtejszej kinematografii samej w sobie. Reżyser w nienachalny sposób sygnalizuje problemy trapiące naród Sacha (takie jak szerzący się alkoholizm, powszechny dostęp do broni, skłonność do samosądu), „uroki” jakuckiej przyrody — przytłaczający ogrom przestrzeni oraz przeszywający mróz, prowadzący niekiedy do śmierci lub poważnych odmrożeń, oraz znaczenie i kultywowanie teje tradycji (ceremonia ślubna).

Co istotne, pewne ograniczenia natury techniczno-formalnej obecne w debiucie reżysera: niska jakość obrazu, dominacja statycznych, długich ujęć, komponowanie kadrów ukazujących tylko mały wycinek wnętrza

- 50 Słowo *Sachaliar* (сахалыар) oznacza potomka Jakuta/Jakutki i Rosjanina/Rosjanki, z kolei słowo *Sachalar* (сахалар) — naród Sacha w liczbie mnogiej. Reżyser opowiada o swoim pochodzeniu Kseni Sobczak w jej filmie dokumentalnym *JAKUTSKOJE KINO: kak sniat' film za 1,5 milliona rublej i pobiedit' na Kinotawriie*, umieszczonym w serwisie YouTube na jej kanale (Осторожно: Собчак: <https://www.youtube.com/watch?v=6mNCiB-ou4c&t=2745s> [dostęp: 8.07.2023]).
- 51 Dawydow wcześniej nakręcił między innymi amatorski film pt. *Topór* (ros. *Топор*, jakut. *Сүгэ*, 2013). Doświadczenia nabierał również przy pracy nad realizowanymi wspólnie z uczniami filmami szkolnymi. Jak sam przyznaje: „W latach 2009–2010 nastąpił »jakucki boom«: prace podobnego formatu, jakie kręciliśmy z uczniami, zaczęły pojawiać się w kinach republiki. W tym czasie moje ambicje wzięły górę, gdyż miałem zarówno wiedzę, jak i umiejętności, by tworzyć filmy na poziomie godnym regionalnej dystrybucji i wyświetlania na wielkim ekranie. Odszedłem od »lekkiego« szkolnego formatu na rzecz teatru, gdzie zaproponowałem aktorom: »Nakręćmy prawdziwy film«. W ten sposób w 2014 roku zaczęliśmy pracować nad filmem *Ognisko na wietrze*” (T. Alijew, *Ot VHS-bojewikow do Paradżanowa: jakutskij rieżysier Dmitrij Dawydow — o powlijajuszich na niego filmach*, Kinopoisk, 11.05.2022, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4006127/> [dostęp: 8.07.2023]).
- 52 Popularne w kinie jakuckim historie oparte na relacji mistrz–uczeń są szczególnie często powtarzane w różnych konfiguracjach w filmach Dawydowa. Warto wspomnieć o filmie *Nielegalny* (*Hehezaa*, 2021), w którym kirgiskiemu nastolatkowi pomaga samotny myśliwy (w tej roli Stiepan Burnaszow starszy, ojciec reżysera *Czarnego śniegu*).

i ich wystroju oraz otaczającej rzeczywistości, obsadzenie w filmie licznych naturszczyków, nakręcona w paradokumentalnej manierze (ukrytą kamerą) sekwencja zaślubin, wskutek odniesionego sukcesu i nabranego doświadczenia zdają się nie występować później lub są rozwijane i przekuwane w atut⁵³. Już w kolejnych filmach, to jest *Nie ma boga oprócz mnie* (ros. *Нem бога кроме меня*, jakut. *Ийэкээм*, 2019) — dramacie o relacji dorosłego syna i matki cierpiącej na chorobę Alzheimera zmuszonych do przeniesienia się z rodzinnej wsi do bezdusznego miasta (dziełu zawdzięczamy prawdopodobnie najpiękniejsze sceny tańca w jakuckim kinie, zakorzenie się muzyki współczesnej w filmografii Dawydowa, przechodzącą z filmu w film postać palacza⁵⁴ oraz motyw obojętnej na ludzką krzywdę metropolii), oraz *Straszydło* (2020) — festiwalowej sensacji opowiadającej o losach żyjącej na uboczu znaczorki (w tej roli nagrodzona na Kinotawrze śpiewaczka Walentina Romanowa-Czyskyraj), pochłaniającej ludzki ból i toczące ich zło, możemy zauważyć „krzepnięcie” autorskiego stylu.

Pierwsze cztery filmy reżysera⁵⁵, prócz wspomnianych wyżej wyróżników, charakteryzują przywodząca na myśl kino skandynawskie zimna paleta kolorów oraz wielopoziomowy minimalizm: zdarzeń, wątków, obiektów w kadrze. Co ciekawe, niektóre z owych „sygnatur” metody twórczej to nic innego jak konsekwencja problemów finansowych i braków kadrowych dotyczących jakucką kinematografię. Jako przykład warto przywołać okoliczności realizacji *Straszydła*, którego budżet wyniósł 1,5 miliona rubli, ekipa filmowa składała się z 10 osób, a zdjęcia trwały 11 dni⁵⁶. Ponadto *Straszydło* zawdzięcza swoją bladą kolorystykę w dużej mierze temu, że „w Republice Sacha jest jeden specjalista od korekcji barwnej filmu, obciążony pracą na

- 53 Szczególnie ważne dla Dawydowa jest angażowanie zarówno aktorów profesjonalnych, jak i naturszczyków — często mieszkańców wsi Amga (w której rozgrywa się wiele filmów reżysera), swoich sąsiadów oraz przyjaciół — i korzystanie z zasady typu, to jest dopasowania osoby do postaci na zasadzie jej wyglądu zewnętrznego i stereotypowych wyobrażeń.
- 54 Kotłownie i urzędujący w nich palacze pojawiają się również w *Straszydło* i *Młodości*. Warto w tym miejscu zastanowić się nad ewentualną referencją do *Palacza* (*Кочезар*, 2010) Aleksieja Bałabanowa, w którym tytułową profesję wykonuje Major — jakucki weteran wojny w Afganistanie.
- 55 Wspomniane dzieła uzupełnia krótkometrażowa *Rzeka* (*Рeкa*, 2019).
- 56 Film kręcono podczas wakacji zimowych, ponieważ Dawydow pracował wówczas jeszcze w szkole. Innym tematem jest sposób organizowania budżetu — reżyser w rozmowie z Ksenią Sobczak wyznaje, że na rzecz kolejnych filmów zaciągał liczne kredyty, które spłacał, zarabiając w kilku miejscach jednocześnie (pracował między innymi jako komornik sądowy, administrator klubu nocnego, swego czasu był również... posłem). Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=6mNCiB-ou4c&t=567s> (dostęp: 8.07.2023).

wiele miesięcy do przodu”, w konsekwencji czego reżyser był zmuszony przeobrazić potencjalną słabość filmu w swoisty chwyt artystyczny⁵⁷.

Kamienie milowe

Wychodząc od zaproponowanej przez wspomnianego już Aleksieja Miedwiediewa typizacji kina jakuckiego, warto krótko przyjrzeć się powstałym — zwłaszcza po roku 2016 — produkcjom. Rok ten pojawia się tu nie bez powodu, gdyż wówczas debiutują między innymi Dmitrij Dawydow, Tatiana Ewerstowa i Kostas Marsaan (kosztujący 5 milionów rubli *Mój morderca* stał się pierwszym niezależnym filmem jakuckim, który doczekał się szerokiej dystrybucji w krajach Wspólnoty Niepodległych Państw oraz znalazł się w ofercie serwisu Amazon Prime⁵⁸), a Stiepan Burnaszow kręci swoje pierwsze szeroko dyskutowane dzieło pt. *Chara daj* (*Хара дай*)⁵⁹. Jednakże przegląd dzieł późniejszych należy poprzedzić cofnięciem się w czasie, by wspomnieć o dwóch filmowych kamieniach milowych kinematografii narodu Sacha.

Pierwszym — zwłaszcza dla autorskiej odnogi kina jakuckiego — bez wątplenia jest *Biały dzień* (ros. *Белый день*, jakut. *Үрүн кун*, 2013) Michaiła Łukaczewskiego (ur. 1986) — thriller o grupie przypadkowych podróżnych, którzy, w wyniku awarii samochodu, walczą o przetrwanie w przyprawiającej ich o halucynacje i psychiczne zaburzenia śnieżnej pustce⁶⁰. Jak zauważyła Jelena Słatina, nowatorstwo reżysera „polega na połączeniu folklorystycznych i mitologicznych motywów z tematem wywołującym burzliwą dyskusję w społeczeństwie”. Co więcej, „[p]odobna synteza czynników mitologicznych, historycznych i społecznych od tego czasu coraz częściej pojawia się w kinie jakuckim” — zwłaszcza tym festiwalowym⁶¹. Ponadto od czasu premiery *Białego dnia* można zaobserwować wzmożone zainteresowanie motywem kina drogi (*road movie*), z powodzeniem przetwarzanego i adaptowanego w kolejnych dziełach. Zapewne to właśnie przytłaczający ogrom terytorium Republiki Sacha ma nieoceniony wpływ na powstanie (oraz popularność) wielu filmów, w których istotnym wątkiem są piesz,

57 O. Bielik, *Film o jakuckiej znacharce pokonał na „Kinotawrze”. Czemże on poraził żiuri i zritielej?*, Kinopoisk, 19.09.2020, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4002809/> (dostęp: 8.07.2023).

58 *Nowoje jakuckoje kino w 12 filmach...*, s. 52.

59 Film, którego współreżyserem jest Jewgienij Osipow, zwykle odnotowywany jest pod swym jakuckim tytułem, który w dosłownym tłumaczeniu oznacza czarną siłę nieczystą / siłę niszczącą.

60 „Białym dniem Ludy Północy nazywają dni, kiedy wszystko wokół jest białe, a kolor nieba jest nie do odróżnienia od koloru ziemi. Według podań w takie dni duchy schodzą na ziemię i biorą udział w ziemskich sprawach” (*Nowoje jakuckoje kino w 12 filmach...*, s. 47).

61 *Ibidem*.

konne bądź samochodowe peregrynacje bohaterów: dalniebojszczyków (*Czarny śnieg* Burnaszowa), imigrantów i gasterbeiterów (*Nielegalny Dawydowa*), podróżników o naukowym zacięciu (*Nie chowajcie mnie bez Iwana* [ros. *He хороните меня без Ивана*, jakut. *Кэрэни көрбөт*, 2022] Borisowej), karciarzy i hochsztaplerów (*Pospieszny* [ros. *Поспешивший*, jakut. *Тиэтэйбум*, 2020] Romana Dorofiejewa), ojców spieszących za lekarstwem dla chorego dziecka (*Helikopter* [ros. *Вертолет*, jakut. *Бөртөлүөт*, 2021] Łukaczewskiego) czy płatnych morderców (*Ferrum* Burcewa). Niekiedy owe ekskursje stają się tematem danego dzieła niespodziewanie — ze względu na potrzebę przebycia setek wiorst do najbliższej metropolii czy wykonywany zawód, lecz równie częste są przypadki podróży podwójnej — zarówno fizycznej, jak i duchowej⁶².

Za drugi kamień węgielny omawianej kinematografii uznać można wyjątkowe pod wieloma względami dzieło wspomnianego wcześniej Siergieja Potapowa pt. *Bog Dżosiogioj* (ros. *Бог Двѣцѣтѣй*, jakut. *Дьөөтөөй Айыы*, 2015). Akcja tego niespełna godzinnego czarno-białego filmu wymykającego się jednoznacznej klasyfikacji rodzajowej (elementy kina fabularnego i dokumentalnego stale się w nim przenikają) koncentruje się wokół losów tytułowego bóstwa, które schodzi do Środkowego świata, by razem z ludźmi uczestniczyć w największych w Republice Sacha obchodach *Ysyach* — celebrowanego w czerwcu narodowego święta Nowego Roku (zwanego także świętem lata). Razem z bóstwem (w tej roli jedyny profesjonalny aktor, Pawieł Czenianow), które przybrało wygląd niewyróżniającego się niczym młodego mężczyzny, podpatrujemy przybyłych z całej republiki biesiadników — ubranych często w tradycyjne stroje przedstawicieli różnych pokoleń. Ci — delektując się narodowymi delikatesami: żrebięciną i kumysem — uczestniczą w odbywających się pod gołym niebem licznych ceremoniach, zawodach sportowych (z wyścigami konnymi i mas-wrestlingiem na czele), inscenizacjach historycznych, występach aktorsko-muzycznych czy też koncertach muzyki tradycyjnej i współczesnego jakuckiego rocka. Bezstronne obserwacje kolejnych wydarzeń przeplatają się z nawiązanymi przez protagonistę interakcjami — Dżosiogioj rozmawia ze spotkanymi ludźmi, częstuje ich mięsem, śpiewa dla nowo poznanej dziewczyny. Dzieło Potapowa — zlepek wielu motywów, które, obecne w całym kinie jakuckim, świadczą o kulturowej odrębności narodu Sacha — cechuje również charakterystyczna dla owej kinematografii spontaniczność związana z przebiegiem procesu twórczego: film, nakręcony w dwa dni bez żadnego scenariusza czy scenorysu oraz

62 Co ciekawe, w jakuckim *road movies* często powtarza się motyw psującego się samochodu, na przykład we wspomnianym *Ferrum* Burcewa i wielu filmach Burnaszowa: *Chara daj*, *Republice Z*, *Czarnym śniegu* oraz *Przekleństwie*. *Martwej ziemi*.

nagrywany bez dźwięku i za pomocą czterech kamer, powstał na bazie pomysłu zaledwie tydzień przed rozpoczęciem święta *Ysyach*. Jednakże pierwotną żywość przyhamowała trwająca dwa lata postprodukcja, podczas której film został udźwiękowiony od nowa⁶³.

Trzy drogi, jeden cel

Wśród twórców kina jakuckiego konsekwentnie rozwijających indywidualny styl na szczególne wyróżnienie zasługuje Tatiana Ewerstowa — reżyserka osobna owej kinematografii. Urodzona w 1965 roku ekonomistka nakręciła w wieku 51 lat swój pierwszy pełnometrażowy film pt. *Jego córka* (*Ezo doyb*, 2016) — dzieło na wskroś poetyckie i uduchowione, akcentujące symbiotyczny związek człowieka z naturą. Główną bohaterką filmu jest Tania (imienniczka reżyserki), percypująca otaczający ją świat we właściwy dla siedmiolatki naiwny sposób; dziewczynka spędza wakacyjny czas na często samotnych zabawach i przechadzkach, w czasie których rozmawia z kwiatkami, owadami i duchem nieżyjącego ojca — jej wiecznym patronem i obrońcą. Osadzona w latach siedemdziesiątych XX wieku fabuła odsyła bezpośrednio do dziecięcych doświadczeń autorki oraz zaszczepionych w domu rodzinnym tradycji — z zasadą harmonijnego współżycia z otoczeniem na czele. Co ciekawe, to właśnie przyroda — rozległe łąki i lasy, stawy, nieuczęszczane drogi polne oraz sama pogoda — współgra ze stanami emocjonalnymi portretowanych osób: malującej się na twarzach radości towarzyszy bezchmurne niebo, smutkowi — wzmożony wiatr, a rozpaczy — deszcz. Również kolorystyka żywo reaguje na zachodzącą tragedię, to jest śmierć wujka — wcześniejsze pastele (żółć, zieleń oraz błękit) zastępują kolory pozbawione intensywności, z żałobną czernią i brązem na czele. Zmiana barw podkreśla zachodzącą metamorfozę w samej Tani, która, zaznajomiwszy się z cudzą śmiercią, bezwiednie wkracza na ścieżkę dorostania.

63 *Nowoje jakuckoje kino w 12 filmach...*, s. 48–49. Podobnych historii wykorzystujących dany moment czy impuls twórczy w połączeniu z dozą improwizacji znajdziemy w kinie jakuckim więcej — Władimir Munkujew miał napisać scenariusz *Kolesia* (ros. *Чыбак*, jakut. *Yoi ofomo*, 2017) na dwa tygodnie przed rozpoczęciem zdjęć filmowych, a „skomplikowaną scenę pościgu konnego kręcono od 22:00 do 5:00 rano bez zamknięcia ulic i pozwolenia”, natomiast produkcja *Agenta Mambo* (2019) Aleksieja Ambrosjewa młodszego trwała zaledwie miesiąc. Ponadto oba filmy odniosły wielki sukces frekwencyjny i kasowy: *Koles* — przy budżecie 2,8 miliona rubli — w samej republice zarobił 8 milionów rubli, z kolei *Agent Mambo* (budżet — 1,7 miliona rubli) zajmuje obecnie pierwsze miejsce wśród najbardziej dochodowych filmów jakuckich — film Ambrosjewa młodszego zarobił 16 milionów rubli. Zob. *ibidem*, s. 56, 60.

Kolejny film reżyserki — późniejsze o pięć lat *Domknięcie* (*Замыкание*, 2021) — stanowi swego rodzaju kontynuację losów Tani i jej rodziny. Jednakże modyfikacji ulega nastrój dzieła, gdyż bohaterka, według słów Ewerstowej, wraz z przewodniczką wkracza do piekła⁶⁴ (dorastania) — beztrudnie dzieciństwo zastępują trudy okresu nastoletstwa, miłość i czułość wypiera doznawana ze strony pijącego ojczyzna przemoc domowa, a prowincjonalne piękno przyrody — mniej urokliwe miasto. Nowe okoliczności oddziałują negatywnie na dziewczynę, w duszy której kiełkuje zło — myśl o zabójstwie dręczyciela jako jedynej drodze ratunku. Co istotne, ze zmianą tematyczną ściśle wiąże się odmienny dobór środków formalnych — twórczyni, budując napięcie wokół — jak ostatecznie się okaże — projekcji potencjalnego morderstwa, od pierwszych scen filmu świadomie czerpie z konwencji thrilleru, takich jak tajemniczość i niedomówienie czy podtrzymywanie stanu zagrożenia (którego symbolem staje się strzelba)⁶⁵. Ponadto Ewerstowa zapowiedziała, że następne jej filmy, choć utrzymane w odmiennej formie gatunkowej⁶⁶, poświęcone będą przygodom dorosłej już Tatiany.

* * *

Drugą, równie znaną kobietą za kamerą, jest wielokrotnie wspomniana (i cytowana) wcześniej Lubow Borisowa (ur. 1982), która, zanim zadebiutowała w 2019 roku filmem *Nade mną słońce nie zachodzi*, przez lata aktywnie współtworzyła kinematografię jakucką w licznych rolach, to jest jako asystentka reżysera, druga reżyserka (*Car-Ptak*), producentka wykonawcza (*Helikopter*), montażystka (*Republika Z*) czy scenarzystka⁶⁷. Zdobyte doświadczenie pozwoliło jej zrealizować dzieło uniwersalne i dla wszystkich — rozgrywaną się nad Morzem Łaptiewów empatyczną opowieść o relacji obytego w internetowych nowościach Altana z Bajbałem — uosobieniem jakuckiej kultury (ten wrócił w dawne strony, by umrzeć i spocząć obok tragicznie zmarłej wiele lat wcześniej żony). Międzypokoleniowa przyjaźń na końcu

64 J. Klujewa, *Tatiana Ewerstowa: „Czem silnieje lubisz, tiem bolsze nienawidisz togo, kto pricziniaet bol objektu twojej lubwi”*, Rewizor.ru, 1.05.2021, <https://www.revizor.ru/cinema/interviews/tatyana-everstova-chem-silnee-lubish-tem-bolshe-nenavish-togo-kto-prichinyaet-bol-obektu-tvoey-lub/> (dostęp: 8.07.2023).

65 W interesujący sposób został sportretowany główny antagonistą filmu, to jest ojczym Tani — widzimy go zawsze tylko częściowo, ponadto jego twarz ani razu nie pojawia się w pełni w obrębie kadru.

66 „Gatunek trzeciego filmu nie jest jeszcze doprecyzowany. Natomiast postanowiłam, że czwarty film będzie dziełem mistycznym” (J. Klujewa, *Tatiana Ewerstowa...*).

67 Lubow Borisowa jest z wykształcenia finansistką — pracowała 6 lat w banku jako specjalistka do spraw kredytów. Zanim zadebiutowała jako reżyserka, wzięła czynny udział w powstaniu 22 filmów (*Nowoje jakutskoje kino w 12 filmach...*, s. 63).

(zglobalizowanego) świata stanowi punkt wyjścia refleksyjno-sentymentalnej komedii, w której chęć do działania, zaangażowanie i wzajemna pomoc pozwalają (dosłownie) oderwać się od ziemi.

Reżyserka powtórzy ów motyw również w swoim drugim filmie pt. *Nie chowajcie mnie bez Iwana* — opartej na faktach historii żyjącego na przełomie XIX i XX wieku Iwana Popowa — interesującego się nowinkami technicznymi artysty, który — wraz z zapadającym w letarg na widok piękna świata parobkiem Stiepanem — wyrusza na ekspedycję etnograficzną. Równie przypadkowy duet przeżywa kolejne przygody: wiecznia na fotografiach i rysunkach tradycyjne stroje, przedmioty codziennego użytku i inwentarz dumnych gospodarzy, zbiera kunsztowne artefakty dla muzeum, kolekcjonuje zasłyszane historie, bajki i piosenki oraz niesie pomoc przypadkowo spotkanym osobom (postać żyjącej samotnie od lat kobiety, która — jako jedyna członkini rodziny — przetrwała epidemię ospy może przywieść na myśl — odwrócony — los tytułowej *Maappy* Romanowa). Wplecenie w strukturę nawiązującego do kina drogi filmu licznych składowych tożsamości narodu Sacha zaowocowało powstaniem dzieła, w którym dopełnianie się w działaniu odmiennych typów charakterologicznych oraz dążenie do zrozumienia siebie poprzez otaczającą rzeczywistość są kluczem do osiągnięcia stanu harmonii równoznacznego ze szczęściem⁶⁸.

O popularności filmów Borisowej świadczą także otrzymane wyróżnienia ze zdobytą w 2019 roku Nagrodą Publiczności na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Moskwie na czele. Warto zaznaczyć, że już rok wcześniej zwyciężył tam inny jakucki twórca. Statuetkę Złotego Świętego Jerzego odebrał Eduard Nowikow (ur. 1971) za *Cara-Ptaka* — osadzoną w latach trzydziestych XX wieku opowieść o samowystarczalnym starszym małżeństwie i ich nieoczekiwanym gościu — brązowopiórym orle, tradycyjnie uważanym „za wybranego ptaka, sługę najwyższego bóstwa”⁶⁹. Choć skrzydlaty przybysz wywołuje na początku u Mikiipppera (w tej roli debiutujący przed kamerą Stiepan Pietrow, który rok później wystąpi w *Nade mną słońce nie zachodzi*) i Oppuos mieszane uczucia, ostatecznie zostanie przez nich zaakceptowany. Lęk przed zemstą bogów, których ptak reprezentuje, ustępuje na rzecz obopólnej troski i samopomocy w zaspokajaniu podstawowych potrzeb. Orzeł, znajdując miejsce w rogu balaghanu, z czasem „zamieszkuje” w domowej przestrzeni obok świętej ikony (skrętnie chowanej przed szerczącymi ateizm czerwoarmistami)

68 Zob. dostępny w serwisie YouTube (na kanale Якутия 2.4) wywiad z reżyserką: „*Pogovorim*”: *Rieżysier Lubow Borisowa*, https://www.youtube.com/watch?v=ZjYccZ8_jGs (dostęp: 8.07.2023).

69 W. Sieroszewski, *Dwanaście lat w kraju Jakutów...*, s. 110. Polski badacz podaje, że owe orły nazywane były „zwierzem-panem”.

i palącej się świeczki⁷⁰. Postępująca domestykacja zwierzęcia wpływa również na zmianę jego statusu — z istoty boskiej przeobraża się w członka rodziny — reinkarnację zmarłego w dzieciństwie syna.

* * *

Trzeci nurt filmowy, to jest szeroko pojęte kino gatunkowe, stanowi najliczniejszy odsetek powstających w Republice Sacha utworów audiowizualnych. Obok bijących rekordy popularności komedii (wspomnianych wcześniej *Agenta Mambo* i *Kolesia*), wychwalających męstwo siedemnastowiecznych wodzów (*Tygyń Darchan* [Тыгынь Дархан, 2020] Nikity Arżakowa) i spryt domorosłych snajperów wojennych (*Szeregowiec Czeerin* [Рядовой Чээрин, 2021] Dmitrija Kolcowa) filmów historycznych, wzruszających i inspirujących dramatów o odnoszeniu sukcesów w muzyce (*Kerel* [ros. Керел, jakut. Керэл: Көстүбэт кэрэ, 2017] Ilji Porniagina i Walentina Makarowa⁷¹) i sporcie (*Dżułur: mac-wrestling* [ros. Джулуур: мас-рестлинг, jakut. Дьулуур: мас-рестлинг, 2021] Makarowa) powstają liczne thrillery kryminalne i horrory — owe „małe ziarenko, z którego wyrosło drzewo całej kinematografii jakuckiej”⁷².

Eksploratorem kina zorientowanego na budzenie w widzach strachu jest Stiepan Burnaszow — reżyser szczególnie płodny⁷³, który w twórczy sposób adaptuje, przetwarza i przenosi na jakucki grunt konwencje znane

- 70 Nowikow, na przykładzie żyjącego na prowincji starszego małżeństwa, w interesujący sposób napomyka o eklektycznym systemie wierzeń, wartości i obyczajów praktykowanych przez Jakutów, którzy, wskutek długotrwałej rusyfikacji, przyjęli między innymi imiona, nazwiska i język kolonizatorów oraz wiarę w świętych prawosławia, ale nie odrzucili własnego dziedzictwa. Warto również zaznaczyć, że *Car-Ptak* — jako jeden z nielicznych filmów kina jakuckiego — porusza temat wpływu komunistów na życie codzienne oraz światopogląd ludzi Sacha (tu — w początkowej fazie krzepnięcia totalitarnego systemu). Co więcej, przy bliższym zapoznaniu się z omawianą kinematografią można odnieść wrażenie, że okres istnienia Jakuckiej Autonomicznej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (lata 1922–1990) stanowi swoisty „wiek ciemny”, gdyż czasy sowieckie nie doczekały się dotąd w kinie jakuckim filmowej rekonstrukcji i zgłębienia.
- 71 Makarow wcielił się w drugiego głównego bohatera — niewidomego Ajtała, który — z wzajemnością — zakochuje się w tytułowej dziewczynie. Co więcej, *Kerel* to jeden z nielicznych jakuckich filmów, który otwarcie podejmuje temat funkcjonowania osób z niepełnosprawnością w Republice Sacha.
- 72 J. Iwanilowa, *Kostas Marsaan — o jakuckich horrorach, irańskich dżynnach i zombi*, RussoRosso, 9.09.2019, <https://russorosso.ru/features/interviews/kostas-marsaan-o-yakutskix-xorrorax/> (dostęp: 8.07.2023).
- 73 Burnaszow często współpracuje z Dmitrijem Dawydowem przy jego filmach; jest odpowiedzialny za montaż *Nie ma boga oprócz mnie*, *Straszdyła* i *Młodości*.

z kina światowego, takie jak fenomen slasherów (*Chara daj*), filmów o siłach nadprzyrodzonych/duchach (*Przekleństwo. Martwa ziemia*) czy inwazji zombie (*Republika Z*)⁷⁴. Jednakże na szczególną uwagę zasługuje jego dziesiąty film pt. *Czarny śnieg* — zwycięzca XXVIII Festiwalu Kina Rosyjskiego „Okno na Europę” w Wyborgu, opowiadający o antypatycznym kierowcy ciężarówki, czerpiącym korzyści finansowe ze sprzedaży alkoholu krajanom — swoim uzależnionym i niewypłacalnym klientom. W wyniku awarii auta dramat samotnego dalniebojcznika przeradza się w sugestywny *body horror* — przygnieciony ciężarem pojazdu (anty)bohater rozpoczyna walkę o przeżycie, którą Burnaszow przedstawia w manierze hiperrealizmu: jedna trzecia filmu została nakręcona przy czterdziestostopniowym mrozie za pomocą dwóch długich ujęć (realizacja jednego z nich zajęła trzy noce, drugiego — dwie). Rozłożony w czasie proces odgryzania zamrożonej ręki może przywieść na myśl *127 godzin* (*127 Hours*, 2010) Danny’ego Boyle’a, lecz należy pamiętać, że tak jak u brytyjskiego reżysera „siedem dni zmagania trzeba było zmieścić w półtorej godziny czasu ekranowego”, tak „w *Czarnym śniegu* należało rozciągnąć do ram filmu pełnometrażowego [zaledwie — P.W.] kilka fatalnych minut”⁷⁵.

Warto również wspomnieć o horrorze Kostasa Marsaana pt. *Iczci* (*Иччи*, 2020), w którym reżyser sprawnie modyfikuje charakterystyczne dla kinematografii jakuckiej motywy i wątki, takie jak temat znaczenia dziedzictwa, szacunku do ziemi, napiętych relacji rodzinnych oraz rosyjsko-jakuckich nieporozumień. Zwiastunów nadchodzącej tragedii znajdziemy wiele — od wykopanych kości spalonej przed laty dziewczyny (jej imię — Maappa — po raz kolejny odsyła do założycielskiego filmu Romanowa) po pozbawioną jeźdźca tradycyjną drewnianą figurkę konia, w której żyje opiekuńczy duch domu — tytułowy Iczci. Jego zniknięcie umożliwia przeniknięcie w leśną głąszę demonicznych sił z Dolnego świata, za sprawą których reżyser zaciera granice między dobrem i złem, snem i jawą, pragnieniem i lękiem czy teraźniejszością i przeszłością.

Zamiast zakończenia — *Quo vadis, nuuczca?*

Zespół cech świadczących o rozwoju kinematografii narodu Sacha — jej postępująca profesjonalizacja, rosnąca rozpoznawalność, fascynująca samobytność oraz dążenie do przekraczania kolejnych granic — sprawił, że jakuckim kinem, kulturą i tradycją zainteresowali się reprezentanci rosyjskiego

74 Filmografię Burnaszowa uzupełniają między innymi thriller *Ajta* (*Айта*, 2022) oraz *Nasza zima* (*Наша зима*, 2022) — klasyczny w formie dramat o rozpadzie młodego małżeństwa.

75 *Nowoje jakuckoje kino w 12 filmach...*, s. 66–67.

centrum — liczni moskwianie, petersburżanie i im podobni, których cechowała nierzadko znikoma wiedza na temat leżącej nad rzeką Leną republiki. Słusznie zauważa Dolin, że „jakuckie kino pozwala [Rosjanom — P.W.] usłyszeć głos Innego i zobaczyć świat jego oczami”⁷⁶. Szybko zorientowano się, że owa „egzotyczność”, to jest aspekty świadczące o oryginalności i autonomiczności kina jakuckiego, takie jak niedokładne naśladowanie cudzych wzorców (konwencji gatunkowych, rozwiązań dramaturgicznych itd.) czy brak współzawodnictwa między twórcami, stanowi o jego sile, którą należy rozpoznać. Próbę przybliżenia Rosjaninowi „zjawiska Sachawoodu” stanowi film Anny Janowskiej pt. *Ciekawe życie* (*Интересная жизнь*, 2018) — w dużej mierze fabularyzowany dokument, w którym stołeczny aktor wyrusza do Jakucka na zaproszenie Siergieja Potapowa, by zagrać Kozaka w filmie historycznym. Mężczyzna na miejscu zaczyna zgłębiać tamtejszą kulturę, poznaje kolejnych twórców (w epizodach pojawiają się między innymi Marsaan, Burnaszow, Łukaczewski), których — niekiedy prosto dusznie — wypytuje o tradycje, miejscowe obyczaje i językowe zawilości. Jego spojrzenie cechuje połączenie dozy naiwności (nie może zrozumieć, że ze względu na roztopy rzeki wiosną niepodobna przekroczyć) z ciekawością, a nawet fascynacją zgłębianą kulturą (na koniec gra na drumli). Jednakże dzieło Janowskiej to zaledwie jedno z pierwszych podejść, które na celu ma nie tyle zgłębienie jakuckiego fenomenu, ile zarysowanie konturów Republiki Sacha na mentalnej mapie narodu rosyjskiego⁷⁷.

Tendencją odwrotną jest zgłębianie — często problematycznych — relacji jakucko-rosyjskich, rozgrywających się współcześnie i na przestrzeni dziejów. Interesującym w tym kontekście przypadkiem jest film pt. *Nuuczcha* (*Нуучча*, 2021) Władimira Munkujewa — zdobywcy Grand Prix w sekcji „East of West” na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karłowych Warach w 2021 roku. Reżyser w swoim dziele inspirowanym opowiadaniem pt. *Chajlach*⁷⁸ polskiego etnografa Wacława Sieroszewskiego⁷⁹ rekonstruuje

76 A. Dolin, *Chrieby inogo mira...*, s. 6.

77 Warto wspomnieć również o bułgarsko-niemiecko-francuskiej koprodukcji pt. *Ága* (2018) Milko Lazarova — bułgarski reżyser nakręcił swój film — wariację na temat życia na „Dalekiej Północy”, łączącą liczne motywy, tradycje (imię głównego bohatera stanowi jawne nawiązanie do filmu *Nanuk z Północy* [*Nanook of the North*, 1922] Roberta J. Flaherty’ego) i wyobrażenia na ten temat — w Republice Sacha z tamtejszymi aktorami.

78 Z przypisu Sieroszewskiego: „Tak krajowcy nazywają deportowanych; jest to przezwisko obraźliwe, znaczące to samo, co »złoczyńca«”. W. Sieroszewski, *Chajlach*, [w:] *idem, W matni*, Warszawa 1958, s. 56.

79 Nie jest to pierwsza ekranizacja prozy Sieroszewskiego. Warto wspomnieć o niedokończonym ze względu na śmierć aktorki filmie Bałabanowa pt. *Rzeka* (*Peka*, 2002), nakręconym na podstawie opowiadania *Dno nędzy*.

znany polskiemu etnografowi z autopsji świat końca XIX wieku, w którym zesłańcy — bez względu na warunki bytowe czy zgłaszany sprzeciw Jakutów — byli dokwaterowywani do tamtejszych gospodarstw. Właśnie taką postacią jest tytułowy *nuuczcz*, to jest budzący strach i burzący domowy mir rosyjski katorżnik, którego imię „stało się synonimem złego”⁸⁰. Co ciekawe, choć niektóre środowiska uznały dzieło Munkujewa — próbę rewizjonistycznego spojrzenia na kolonialną przeszłość Federacji Rosyjskiej — za rusofobiczną prowokację, *Nuuczcz* miała wejść na ekrany rosyjskich kin w marcu 2022 roku. Jednakże 28 lutego 2022 roku — 4 dni po rozpoczęciu inwazji Rosji na Ukrainę — reżyser za pośrednictwem mediów społecznościowych poinformował, że wszystkie pokazy filmu zostały odwołane⁸¹. Z kolei w styczniu 2023 roku umieszczono w serwisie YouTube film na temat powstania nagrodzonego w Karlowych Warach dzieła. Sam reżyser miał ten fakt skomentować słowami: „Filmu nie ma, ale film o filmie i owszem”⁸².

Obecna sytuacja kinematografii Federacji Rosyjskiej: jej zawieszona (nie)obecność w obiegu festiwalowym oraz uzasadniona niechęć międzynarodowych instytucji do promowania tego, co rosyjskie, w kontekście trwającej wojny, nie sprzyja stawianiu konkretnych pytań na temat dalszego rozwoju „Sachawoodu”. Można jednak domniemywać, że rozpoczęty w 2020 roku przez Dmitrija Dawydowa na festiwalu w Soczi i kontynuowany przez Stiepana Burnaszowa w Wyborgu triumfalny pochód nowego kina jakuckiego będzie kontynuowany przez nabierających doświadczenia twórców również poza granicami Rosji. Odniesiony przez Munkujewa sukces w Czechach tylko potwierdza tę tezę. Jakuccy filmowcy będą coraz częściej (współ)tworzyć wysokobudżetowe produkcje, realizowane w Moskwie bądź Sankt Petersburgu (jak chociażby ostatni film Kostasa Marsaana pt. *Detektor [Детектор, 2022]*), w języku innym niż jakucki (ale także rosyjski), to jest przekraczać kolejne granice i dążyć do umiędzynarodowienia swojego głównego „produktu” eksportowego, czyli kina.

- 80 W. Sieroszewski, *Chajlach...*, s. 59. Michał Książek na temat znaczenia słowa *nuuczcz* pisze: „Co niektórzy ze starszych Sacha uważają, że jakuckie *nuuczcz*, tłumaczone jako »Rosjanin«, oznaczało też niegdyś straszdyło, czupiradło. Sacha do dziś mówią tak o każdym białym, a dzieci w wioskach z krzykiem uciekają na ich, czyli też na nasz, widok” (M. Książek, *Jakuck...*, s. 28).
- 81 Post Władimira Munkujewa z 28.02.2022 umieszczony w serwisie Instagram, <https://www.instagram.com/p/CahCQ51M1ln/> (dostęp: 8.07.2023).
- 82 *W sieci pojawił się film o sozdanii jakutskoj dramy „Nuuczcz”*, SachaMedia, 10.01.2023, <https://ysia.ru/v-seti-poyavilsya-film-o-sozdanii-yakutskom-dramy-nuuchcha/> (dostęp: 8.07.2023).

Bibliografia

- 13 samych ożydajemych jakutskich filmow 2022 goda, NewsYkt. Nowosti Jakutii, 8.02.2022, <https://news.ykt.ru/article/131598> (dostęp: 8.07.2023).
- Alijew T., *Ot VHS-bojewikow do Paradżanowa: jakutskij reżyssier Dmitrij Dawydwow — o powlijawszych na niego filmach*, Kinopoisk, 11.05.2022, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4006127/> (dostęp: 8.07.2023).
- Anaszkin S., *Probużdzenije licznosti. „Fierrum”, reżyssier Prokopij Burcew*, „Iskusstwo Kino” 13.05.2016, <https://old.kinoart.ru/blogs/probuzhdenie-lichnosti-ferrum-rezhisser-prokopij-burtsev> (dostęp: 8.07.2023).
- Argyłow N., Ochłópkowa U., *Faktory formirowanija i razwitija riegionalnogo kino w Rossii: jakutskij fienomien*, „Miedi@lmanach” 2022, nr 6 (113).
- Bhabha H.K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Bielik O., *Film o jakutskoj znacharkie pobiedił na „Kinotawrie”. Czem że on poraził ziuri i zritielej?*, Kinopoisk, 19.09.2020, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4002809/> (dostęp: 8.07.2023).
- Borisow N., *Kino i dien'gi: s czego naczinałsia jakutskij kinobum*, Jakutija.Info, 26.11.2014, <https://yakutia.info/article/166871> (dostęp: 8.07.2023).
- Borisowa L., *Jakutskoje kino: magija i mify*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2.
- Dolin A., *Chriepty inogo mira. K woprosu o „jakutskom czudie”*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2.
- Iwanitowa J., *Kostas Marsaan — o jakutskich horrorach, iranskich dżynnach i zombi*, Russo Rosso, 9.09.2019, <https://russorosso.ru/features/interviews/kostas-marsaan-o-yakutskix-xorrorax/> (dostęp: 8.07.2023).
- JAKUTSKOJE KINO: kak sniat' film za 1,5 miliona rublej i pobiedit' na Kinotawrie, <https://www.youtube.com/watch?v=6mNCiB-Ou4c&t=2745s> (dostęp: 8.07.2023).
- Klujewa J., *Tatiana Ewerstowa: „Czem silnieje lubisz, tiem bolsze nienawidisz togo, kto pricziniajet bol objektu twojej objeaktu twojej lubwi”*, Rewizor.ru, 1.05.2021, <https://www.rewizor.ru/cinema/interviews/tatjana-everstova-chem-silnee-lubish-tem-bolshe-nenavidish-togo-kto-prichinyaet-bol-obektu-tvoey-lub/> (dostęp: 8.07.2023).
- Kolondo G., *Naszedszyje sowietskij horror pro oborotnia i zabytju komediju s Karaczencowym: „Kto, jesli nie my?”*, 28.06.2021, <https://vatnikstan.ru/interview/from-outer-space/> (dostęp: 8.07.2023).
- Książek M., *Jakuck. Słownik miejsca*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.
- Miedwiediew A., *Doroga w tysiaczu biereste: Otkuda wyszło i kuda idiet jakutskoje kino*, Kinopoisk, 25.02.2021, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4004120/> (dostęp: 8.07.2023).
- Munkujew W., *„Kak ludi boga wstrietili” — S czego naczat' smotriet' jakutskoje kino?* (zapisał S. Miezienow, Sieans, 27.06.2023, <https://seance.ru/articles/makers-of-sakha/> (dostęp: 8.07.2023).
- Nowoje jakutskoje kino w 12 filmach*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2.

- „Pogovorim”: Rieżyssier Lubow Borisowa, https://www.youtube.com/watch?v=ZjYccZ8_jGs (dostęp: 8.07.2023).
- „Potriespubliki kino snimajet, ostalnaja połowina smotrit” („Krugłyj stoł” „IK”), „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2.
- Sata K. (Romanowa J.), *Okno ziemi. Mifopoeticzeskij chronotop jakutskoj wizualnosti*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2.
- Sawwina S., *Kratkaja istorija jakutskogo kino*, „Iskusstwo Kino” 2021, nr 1–2.
- Sieroszewski W., *Chajlach*, [w:] *idem, W matni*, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Sieroszewski W., *Dwanaście lat w kraju Jakutów. Część pierwsza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.
- W Jakutii w 2023 roku planującej się międzynarodowy festiwal*, Tass, 27.01.2023, <https://tass.ru/kultura/16898243> (dostęp: 8.07.2023).

Maša Guštin

ORCID: 0000-0002-5968-1854

Uniwersytet Gdański

„Bałkańskość” w wybranych słoweńskich filmach fabularnych XXI wieku

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.9>

“Balkanness” in Slovenian Feature Films of the 21st Century

Abstract

In the 21st century, within Slovenian culture, new phenomena such as “Balkan culture” and the “čefur” subculture have emerged, which are also reflected in film. In Slovenian film production of the last two decades, there is a noticeable presence of a certain form of “Balkanness”, which essentially stems from Yugoslav and post-Yugoslav relations. The creators of Slovenian films of the years 2000–2020 not only integrate and build upon the components of this new Slovenian “Balkan culture” but also establish its canon. This article attempts to identify the phenomenon of this specific “Balkanness” in Slovenian narrative film of the first two decades of the 21st century.

Keywords

Slovenian film, “New Slovenian”, “Balkan Culture”, Post-Yugoslav film

Początek lat dziewięćdziesiątych XX wieku przyniósł wiele zmian geopolitycznych i społecznych na obszarze Bałkanów. Dramatyczne wydarzenia towarzyszące rozpadowi Jugosławii i demokratyzacji komunistycznych państw bałkańskich po raz kolejny zwróciły uwagę świata na tę część Europy. Potrzeba zrozumienia źródeł i przyczyn tych wydarzeń była natomiast impulsem do pogłębionych i intensywnych badań naukowych nad zagadnieniami wokół Bałkanów i bałkańskości, wśród których dominującym okazał się być dyskurs bałkanistyczny w kontekście kulturowym, ujmujący

Balkany jako wspólnotę kulturową często w perspektywie postkolonialnej¹. Ze względu na fluktuacyjny charakter zjawiska (mobilnego imaginarium) badacze wskazują dobitnie na problemy, jakie implikują terminy „Balkany” i „balkański”, przez wieki służące Europie Zachodniej do kumulowania w nich stereotypów². „Balkany” nie stanowiły i nie stanowią do chwili obecnej terminu neutralnego. Słowenię, jako konstrukt polityczno-społeczno-kulturowy, dyskurs ten włącza do bałkańskiego uniwersum ze względu na fakt, że od 1918 do 1991 roku należała do jugosłowiańskiej wspólnoty państwowej w różnych systemach ustrojowych. Ta przesłanka jednak wydaje się być nie dość mocnym argumentem pozwalającym jednoznacznie sklasyfikować Słowenię jako „Balkany”. Jak zauważa słoweński kulturoznawca Mitja Velikonja:

Położenie geograficzne sprawia, że Słowenia stanowi punkt styku Europy Środkowej, Bałkanów i basenu Morza Śródziemnego; przestrzeń, w której krzyżują się romańskie, południowosłowiańskie, węgierskie i niemieckie tradycje kulturowe i językowe. Chcąc nie chcąc, jej życie kulturalne zawsze było i nadal jest pluralistyczne i różnorodne; nie tylko pod względem historycznym czy ideologicznym, językowym czy geograficznym, ale także etnicznym. I tak jak wszędzie indziej, preferencje kulturalne i orientacje ulegają zmianom na przestrzeni czasu i nie były / nie są w równym stopniu doceniane, zauważane i obecne w głównych nurtach słoweńskiej kultury³.

Z drugiej strony słoweńska percepcja Bałkanów, utrzymana w duchu zachodnioeuropejskiego orientalizmu⁴/balkanizmu⁵, uległa specyficznej modyfikacji: sam region geograficznie został zawężony do terytoriów pozostałych państw byłej Jugosławii, a przymiotnik „balkański” do kultury ich mieszkańców. Jak pisze Marek Czyżewski w swoim artykule poświęconym

- 1 Zob. B. Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, przeł. P. Oczko, Kraków 2007; M. Todorova, *Bałkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor, M. Budzińska, Wołowiec 2008; M. Koch, „My” i „Oni”, „Swój” i „Obcy”. *Bałkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*, „Porównania” 2009, nr 6, s. 75–93.
- 2 Negatywne konotacje Bałkanów to: zacofane, marginalne, konfliktowe, destrukcyjne, despotyczno-patriarchalne, irracjonalne; pozytywne to: egzotyczność, wolność, tajemniczość, męska potencia, bliskość naturze, pierwotność, piękno, pozostawianie niejasną łamigłówką.
- 3 M. Velikonja, *Ex-home: Balkan Culture in Slovenia after 1991*, [w:] *The Balkans in Focus. Cultural Boundaries in Europe*, red. S. Resic, B. Tornquist-Plewa, Lund 2002, s. 189–190.
- 4 Zob. E. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2018.
- 5 Zob. M. Todorova, *Bałkany wyobrażone...*

problematyzacji tożsamości, „każde społeczeństwo wytwarza »świat« traktowany przez członków danego społeczeństwa jako »rzeczywistość obiektywną«. Natomiast taki, a nie inny zestaw tożsamości — społecznie skonstruowanych, lecz przypisywanych sobie i innym na mocy oczywistości — jest niezbywalną częścią owej »obiektywnej rzeczywistości«⁶. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku słoweńska tożsamość narodowa (etniczno-kulturowa) budowana była między innymi w oparciu o binarną opozycję (abstrakcyjnej idei) Europy i Bałkanów. W tym spolaryzowanym ujęciu Słoweńcy identyfikowani byli jako ekspanenci wartości europejskich, podczas gdy wszystkie pojugosłowiańskie narody za południową granicą państwa znalazły się całkowicie w strefie „bałkańskiej”⁷, podobnie jak mieszkańcy Słowenii pochodzący z innych republik byłej Jugosławii. W Słowenii (również w czasach SFRJ) mieszkańcy niesłoweńskiego pochodzenia traktowani byli przez pryzmat zachodniego imaginarium kolonialnego, a bałkanizm w słoweńskim wydaniu oznaczał raczej „przesunięty rasizm” (*displaced racism*)⁸. Nie będzie zatem nieuzasadniona teza, że ów biało-czarny podział na europejskich Słoweńców i bałkańskich nie-Słoweńców⁹ spowodował, iż w oficjalnym dyskursie tuż po ogłoszeniu niepodległości przez Słowenię próbowano ignorować, czy też przemilczać, fakt, że niemałą część jej mieszkańców stanowią imigranci z pozostałych republik byłej Jugosławii¹⁰.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku równoległe z napięciami politycznymi i etnicznymi, a także słoweńskimi aspiracjami niepodległościowymi pojawiła się w Słowenii tak zwana scena bałkańska (*Balkan-scena*)¹¹ — alternatywny (opozycyjny wobec mainstreamowego) nurt w kulturze popularnej. Organizowano imprezy bałkańskie (*balkan žur*) z muzyką z czasów Jugosławii i muzyką innych republik byłej Jugosławii (*južnjaška/*

- 6 M. Czyżewski, *Dyskursy tożsamościowe w nauce i życiu społecznym: odmiany, własności, funkcje*, [w:] *Tożsamość, nowoczesność, stereotypy. Księga Jubileuszowa poświęcona Profesorowi Zbigniewowi Boksańskiemu*, red. R. Dopierała, K. Kaźmierska, Kraków 2012, s. 105.
- 7 P. Stanković, *Uporabe “Balkana”: Rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih*, „Teorija in praksa” 39, 2002, nr 2, s. 230.
- 8 S. Žižek, *The Spectre of Balkan*, „The Journal of the International Institute” 6, 1999, nr 2, <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0006.202?view=text;rgn=main> (dostęp: 19.07.2023).
- 9 Określenie osób mieszkających w Słowenii (też obywatele kraju), ale etnicznie pochodzących z pozostałych republik byłej Jugosławii / państw pojugosłowiańskich.
- 10 M. Guštin, *Bosanc, čefur, Izbrisani. Imigrant z byłych republik jugosłowiańskich w słoweńskim filmie fabularnym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 65, 2022, z. 1, s. 65.
- 11 Zob. M. Ceglar, *Balkan scena*, [w:] *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, red. P. Stanković, G. Tomc, M. Velikonja, Ljubljana 1999, s. 75–82; P. Stanković, *Uporabe “Balkana”...*, s. 220–238.

balkanska glasba), jak yu rock, folk czy turbo folk, oraz naśladowano wybrane elementy stylu „balkańskiego” życia. Dekadę później wspomniany już Mitja Velikonja opublikował artykuł pod tytułem *Ex-home: Balkan Culture in Slovenia after 1991*, w którym subkulturę sceny bałkańskiej ujmuje on w szerszym kontekście jako „nową kulturę bałkańską” w Słowenii¹². Według Velikonji „kultura bałkańska” „po słoweńsku” od rozpadu SFRJ do początku XXI wieku kształtowała się w ramach trzech nurtów recepcyjno-produkcyjnych, które pojawiały się jeden po drugim, przy czym nie zastępowały się, lecz funkcjonowały równolegle, ewoluując pod wpływem wydarzeń społecznych i politycznych. Pierwszy z nich to ucieczka w przeszłość — nostalgia po „cudownych” latach z czasów Jugosławii, drugi stanowi nowa słoweńska „kultura bałkańska”, obejmująca nową produkcję kulturalną, samoidentyfikację i recepcję, trzeci zaś to inkorporacja do słoweńskiej kultury specyficznych cech „balkańskich”, takich jak charakterystyczna, inna niż w słoweńskiej tradycji, karnawalizacja i komizm, często też jest to „rodzaj subkulturowego buntu przeciwko powszechnym preferencjom i wartościom kulturowym w dzisiejszej Słowenii”¹³.

We wszystkich tych kategoriach „balkańskie” jest synonimem „jugosłowiańskiego”. Nurt jugonostalgiczny często stanowi ucieczkę w przeszłość dawnej kultury, reprezentując rodzaj zbiorowej tęsknoty — eskapistycznej nostalgii, która „z depresji i rozpacz, z melancholijnej myśli filozoficznej kreuje głównie na nowo to, co w dawnej kulturze było najbardziej widoczne, najprostsze i kiczowate”¹⁴. W słoweńskim filmie fabularnym lat 2000–2020 tę kategorię reprezentuje przeważnie postsocjalistyczna, rewizjonistyczna (*Dźwięczenie w głowie* [*Zvenenje v glavi*, reż. A. Košak, 2002], *Piran, Pirano* [reż. G. Vojnović, 2010], *Szanghaj* [*Šanghaj*, reż. M. Naberšnik, 2012]), ożywiająca w jakiś sposób zapomniane meandry jugosłowiańskiej historii (*Houston, mamy problem* [*Houston imamo problem*, reż. Ž. Virč, 2016]) czy eskapistyczna nostalgia (*Słodkie sny* [*Sladke sanje*, reż. S. Podgoršek, 2001], *Stan szoku* [*Stanje šoka*, reż. A. Košak, 2011]). Drugą, zidentyfikowaną przez Velikonję, kategorię „kultury bałkańskiej” „po słoweńsku” stanowi swoisty rodzaj „balkańskości” wyrażający się poprzez afirmację popkultury z pojugosłowiańskich republik, nową słoweńską produkcją artystyczną i kreatywność, inspirowaną „balkańskimi” trendami kulturowymi, a także eksponowanie „balkańskiej” kulturowej tożsamości przez (zwłaszcza) młodsze pokolenia obywateli Słowenii. Jako trzeci element tego zjawiska badacz wskazuje inkorporację atrakcyjnych elementów „balkańskiej” kultury

12 M. Velikonja, *Ex-home...*, s. 189–207.

13 *Ibidem*, s. 200.

14 S. Slapšak, *Jugonostalgija i smeh*, <http://pecanik.net/jugonostalgija-i-smeh/> (dostęp: 23.07.2023).

do własnego kulturowego panoptikum, takich jak specyficzny komizm, karnawalizacja czy pewne stereotypowe cechy sąsiadów z południa.

Przyglądając się słoweńskiej produkcji filmowej pierwszych dwudziestu lat XXI wieku, można zauważyć, że wszystkie te nurty reprezentowane są także w części filmów fabularnych. Obserwując przemiany kulturowego paradygmatu w Słowenii, można dostrzec, że te dwie kategorie Velikonji w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku łączą się w jeden wspólny kompleks, który ewoluuje w specyficzną „bałkańskość”, wynikającą z relacji jugosłowiańskich i obecną w wielu filmach fabularnych tego okresu. Wyznaczając katalog kategorii „bałkańskości” obecnych w słoweńskiej kulturze, a tym samym również w twórczości filmowej pierwszego dwudziestolecia XXI wieku, można dostrzec pewne powtarzalne elementy, do których należą częściowo relikty kultury jugosłowiańskiej, częściowo składniki kultury innych państw pojugosłowiańskich i częściowo produkcja „nowej kultury bałkańskiej”, stanowiąca wynik samokonceptualizacji w ramach (sub)kultur.

Z artykułu Velikonji można wysnuć wnioszek, że w latach dziewięćdziesiątych „kultura bałkańska” raczej stanowiła nurt alternatywny, była swoistą manifestacją sprzeciwu wobec wiodącego, etnocentrycznego modelu kultury. W nowym tysiącleciu zauważalna jest jej stopniowa migracja z pozycji młodzieżowej undergroundowej kontrowersji do mainstreamu, produkcja kulturalna z nią związana rozszerza zaś jej krąg odbiorców. „Kultura bałkańska” w dużym stopniu związana była ze środowiskiem imigrantów z innych republik jugosłowiańskich, a sami imigranci jako bohaterowie pojawiali się już wcześniej w kinematografii słoweńskiej, o czym więcej piszę w artykule *Bosanc, čefur, Izbrisani. Imigrant z byłych republik jugosłowiańskich w słoweńskim filmie fabularnym*¹⁵. U progu XXI wieku nie-Słoweńcy zaczynają się pojawiać w filmach jako „jednowymiarowe stereotypowe karykatury miejskiego tygla przestępczości okresu transformacji”¹⁶ i w produkcjach pierwszej dekady XXI wieku w większości są przedstawiani jako czarne charaktery¹⁷ lub reprezentanci najniższej klasy społecznej, mieszkający już długo w Słowenii, która nigdy do końca ich nie zaakceptowała¹⁸.

W filmach *Ser i džem (Kajmak in marmelada)*, reż. B. Đurić, 2003), *Na pogórkach (Na planincah)*, reż. M. Hočevar, 2004), *Czefurzy raus! (Čefurji*

15 M. Guštin, *Bosanc, čefur, Izbrisani...*, s. 53–69.

16 *Ibidem*, s. 62. Na przykład: *Porno film* (reż. D. Kozole, 2000), *Ostatnia wieczera (Zadnja večerja)*, reż. V. Anželjc, 2001) i *Poker* (reż. V.V. Anžlovar, 2001).

17 *Tu i tam (Tu pa tam)*, reż. M. Okorn, 2003), *Estrellita (Estrellita — pesem za domov)*, reż. M. Pevec, 2006), *M... jak Miłość (L... kot ljubezen)*, reż. J. Glogovac, 2007), *Kraina nr 2 (Pokrajina št. 2)*, reż. V. Möderndorfer, 2008) czy *Adria Blues* (reż. M. Mandić, 2013).

18 *Piran, Pirano* (reż. G. Vojnović, 2010), *Górnik (Rudar)*, reż. H. Slak, 2017) czy *Wymazani (Izbrisana)*, reż. M. Mazzini i D. Joksimović, 2018).

raus!, reż. G. Vojnović, 2013) wyróżniają się trzy odmienne typy głównego męskiego bohatera — obcego (imigrant, uchodźca, potomek imigranta), jednak wszystkie je łączą widoczne nawiązania do stereotypów. W filmach tych wyróżnia się scenograficzne i dramaturgiczne przedstawienie bohaterów w kombinacji negatywnych (niezadbany, leniwy, ze skłonnościami do używek, nierobiący nic konstruktywnego) i pozytywnych cech (zabawny, czarujący, męski, obdarzony autoironicznym poczuciem humoru). Właśnie lekkość bytu i poczucie humoru, w konfrontacji z projektowanym autoobrazem Słoweńców, którzy są niespontaniczni, nieufni, zdystansowani wobec obcych, sztywno przestrzegają reguł i nie mają poczucia humoru, to najbardziej atrakcyjne cechy, które twórcy tych filmów, wydaje się, chcieliby włączyć do rodzimej kultury.

Kontynuując identyfikację atrakcyjnych dla słoweńskiej kultury elementów bałkańskich, należy pamiętać, że zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz Bałkany są pozytywnie konotowane także jako przestrzeń hedonizmu, emocjonalności i radości życia (w tym również komizmu). W perspektywie wewnątrzbałkańskiej jest to zatem pewna forma autoorientalizmu, w ramach której Bałkany są nośnikiem godnych pochwały cech, przez rozwinięty Zachód rzekomo utraconych¹⁹. Dyskurs ten wywodzi się prawdopodobnie z zenityzmu, jugosłowiańskiego awangardowego ruchu artystycznego z lat dwudziestych XX wieku, który wykreował symboliczną postać Barbarogeniusa, stworzonego „na bazie witalistyczno-ekspresjonistycznych wizerunków nadczłowieka oraz apoteozy cywilizacyjnej pierwotności i moralnego prymitywizmu pozbawionego europejskiej ogłady »prostego człowieka«”²⁰ czy „bałkańskiego artysty, który swoją elementarną, autentyczną i wibrującą siłą i dzikością może ożywić Europę, przeciwstawiając się europejskiemu racjonalizmowi i »miękkości«”²¹. Humor i komizm reprezentują tak rozumiany „nadmiar” i spontaniczność; to jedna z kluczowych cech, która rzekomo odróżnia Bałkany od „poważnego” i „nudnego” Zachodu²². Ruch ten jako pierwszy odwrócił relację między Bałkanami a Europą, przypisując Bałkanom nadrzędną, utopijną rolę²³.

Specyficzny „bałkański” komizm w sztuce filmowej w jugosłowiańskiej i pojugosłowiańskiej przestrzeni kulturowej ma swoje źródła w tej zeni-

- 19 Zob. K. Luketić, *Balkan: od geografije do fantazije*, Zagreb-Mostar 2013.
- 20 D. Gil, *Kultura (Serbska)*, [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach XVIII–XXI wiek. Kultura, humanizm, kształcenie*, t. 5, red. G. Szwat-Gyłybowa, Warszawa 2019, s. 62.
- 21 Ž. Pavić, N. Krivokapić, *Humour and ex-Yugoslav nations: is there any truth in the stereotypes?*, „The European Journal of Humour Research” 2020, nr 8 (1), s. 124.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Zob. Z. Đergović-Joksimović, *Barbarogenius and utopia*, „Književna istorija” 2015, nr 47 (156), s. 107–119.

tystycznej wizji, posługując się autoironią, czarnym humorem, absurdem, groteską i nadrealizmem. Początki tego trendu w twórczości filmowej wiążą się z pokoleniem reżyserów z tak zwanej szkoły praskiej, którzy spopularyzowali atrybuty humorystyczne jugosłowiańskich nowofalowców oraz czarnofalowców i skumulowali je w gatunku specyficznej czarnej komedii²⁴. Ów autoironiczny, czarny, absurdalny humor oraz poetyka groteski i purnonsensu serbskich reżyserów początku lat osiemdziesiątych XX wieku²⁵ stają się źródłem sukcesu ich filmów w kraju i za granicą. W Jugosławii osiągają one status filmów kultowych i dołączają do kanonu jugosłowiańskiej kultury popularnej.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku można zauważyć ewolucję tej sprawdzonej i popularnej stylistyki filmowej. Zabiegi postmodernistyczne wykorzystujące omawiany komizm często są stosowane w rozliczeniowych jugonostalgicznych filmach²⁶ lub filmach poruszających temat wojny domowej, przede wszystkim serbskich²⁷. Z końcem lat dziewięćdziesiątych określenie „jugosłowiański” stosowane do opisanego stylu filmowego coraz częściej jest zastępowane przez przymiotnik „bałkański”, a w 1998 roku to nowe określenie ostatecznie wypiera stare za sprawą postmodernistycznego i metatekstualnego filmu z transgresyjnym humorem Emira Kusturicy *Czarny kot, biały kot (Crna mačka, beli mačor)*. W filmografii Kusturicy od początku jego kariery bardzo widoczne jest zainteresowanie społecznością romską, która stanowi liczną mniejszość narodową zarówno w krajach byłej Jugosławii, jak i na całych Bałkanach. Żyjący w homogenicznych, zamkniętych wspólnotach, z dala od dominującego społeczeństwa,

- 24 *Klasa narodowa (Nacionalna klasa do 785 ccm*, reż. G. Marković, 1979), *Kapryśne lato 68 (Varljivo leto '68*, reż. G. Paskaljević, 1984), *W szponach życia (U raljama života*, reż. R. Grlić, 1984), *Czy pamiętasz Dolly Bell? (Sječaš li se Dolly Bell*, reż. E. Kusturica, 1981) czy *Ojciec w podróży służbowej (Otac na službenom putu*, reż. E. Kusturica, 1985). Filmy te, tworząc syntezę autorskiego filmu europejskiego i bałkańskiej estetyki brzydoty, opowiadają oryginalne historie pełne zarówno naturalizmu, surrealizmu, jak i humoru czy absurdu, często w manierze satyry społecznego absurdu (por. Forman), nie wchodząc w bezpośredni konflikt polityczny, jak ich poprzednicy reprezentujący nowy film jugosłowiański czy jugosłowiańską czarną falę (Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik).
- 25 *Kto tam śpiewa (Ko to tamo peva*, reż. S. Šijan, 1980), *Rodzinny interes (Maratonci trče počasni krug*, reż. S. Šijan, 1982) czy *Bałkański szpieg (Balkanski špijun*, reż. D. Kovačević i B. Nikolić, 1984).
- 26 *Tito i ja* (reż. G. Marković, 1992), *Trzy bilety do Hollywoodu (Tri karte za Hollywood*, reż. B. Nikolić, 1993), *Outsider* (reż. A. Košak, 1997) czy *Duch marszałka Tito (Maršal*, reż. V. Brešan, 1999).
- 27 *Underground (Podzemlje*, reż. E. Kusturica, 1994), *Piękne usie pięknie płoną (Lepa sela lepo gore*, reż. S. Dragojević, 1996), wyjątek — chorwacki film *Jak rozpoczęła się wojna na mojej wyspie (Kako je počeo rat na mom otoku*, reż. V. Brešan, 1996).

państwowej biurokracji i często poza prawem, Romowie stanowią jednak istotny element kultury Bałkanów, chociażby poprzez charakterystyczną muzykę. Zaś w perspektywie post-/neokolonialnej — w krajach bałkańskich są przez ich społeczeństwa postrzegani w taki sam sposób, w jaki „Bałkańczyków” widzi Europa Zachodnia. Stąd też specyficzna romantyczna narracja w filmach „romskich”²⁸ Kusturicy i jego kontynuatorów, w której wolność, dzikość, szalona zabawa i życie z dnia na dzień stanowią pociągającą alternatywę dla względnie uporządkowanego bałkańskiego Europejczyka. *Czarny kot, biały kot* zawiera elementy postmodernistycznego magicznego realizmu, posługując się estetyką pastiszu lub kolażu. Komizm jest wszechobecny na płaszczyźnie fizycznej (*slapstick*), wizualnej i językowej, a towarzyszy mu nieprzerwana obecność muzyki i pogody ducha. Film prezentuje wizję zachodnich wartości i konsumpcji w „jugosłowiańskim” czy też „bałkańskim” wydaniu. Praca, która ma służyć bogaceniu się, to nielegalne biznesy związane z kradzieżami, przemytem czy obrotem narkotykami. Postacie są przerysowane, wyposażone w atrybuty przekraczające granice kiczu: agresywną złotą biżuterię z symbolami religijnymi, która równocześnie pełni funkcję pojemników na narkotyki, wszechobecną broń i technologiczne nowinki, które w romskiej rzeczywistości nie mają nawet zastosowania. W filmie można bez trudu zidentyfikować nawiązania do kultowych postaci jugosłowiańskiej popkultury, jak na przykład grupy TNT z komiksu *Alan Ford*²⁹ czy Josipa Broz-Tity.

Od sukcesu *Czarnego kota, białego kota* komizm jugosłowiański ewoluuje w komizm bałkański (naśladują go też filmy z innych, nie tylko pojugo-słowiańskich państw Półwyspu Bałkańskiego), a w Słowenii „rozpoczyna

- 28 Niebywały sukces filmu na całym świecie zachęcił innych twórców z Bałkanów do podążenia tropem romskiej tragikomedii. Również w Słowenii, czego przykładem jest romska historia miłosna opowiedziana w filmie *Szanghaj*. Centralną postacią jest Lutvija Belmondo Mirga, romski król, który postanawia założyć własną wioskę. Nazywa ją Szanghajem. Utrzymuje się z przemytu, a jego wpływy w okolicy z czasem rosną. Przeciąga na swoją stronę lokalną policję i polityków, co pomaga mu wznieść się ponad prawo. Kiedy rozpoczyna się rozpad Jugosławii, handel towarami zastępowany jest handlem bronią. Dochodowy biznes zaczyna zagrażać jego życiu prywatnemu, a Belmondo znajduje się na rozdrożu.
- 29 Komiks włoskich autorów (Luciano Secchi — Max Bunker i rysownik Roberto Raviola — Magnus) *Alan Ford*, satyra społeczna o grupie tajnych agentów w Jugosławii, zaistniał w latach siedemdziesiątych XX wieku i stał się kultowym dziełem w kulturze popularnej. Stąd bierze się tak zwany alanfordowski język czy komizm absurdu. Zob.: S. Đuliman, *Humor u stripu Alan Ford posmatran iz ugla konceptualne metafore*, „Univerzitetska misao — časopis za nauku, kulturu i umjetnost” 16, 2017, s. 1–12, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1451-3870/2017/1451-38701716001D.pdf> (dostęp: 11.07.2023).

karierę” w stylu słoweńsko-bośniackiego „etnożartu”³⁰ filmem *Ser i džem* (*Kajmak in marmelada*, 2003)³¹ w reżyserii Branka Đuricia — Đury, który gra w nim również główną rolę³². Pochodzący z Sarajewa oraz wywodzący się z sarajewskiej popkulturowej młodzieżowej sceny artystycznej „Nowy prymitywizm”, Đurić był członkiem legendarnej jugosłowiańskiej grupy „Top lista nadrealistów” (*Top lista nadrealista*), która na początku lat osiemdziesiątych debiutowała z humorystycznym programem radiowym, kontynuując swoją działalność od połowy lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w nawiązującym do stylu Monty Pythona serialu komediowym. W swoim filmie *Ser i džem* posługuje się komizmem, który był znakiem rozpoznawczym jego wcześniejszej twórczości. Dominują w nim narodowe stereotypy: auto- (autor, autobiograficzne elementy, autoironia), hetero- (głównymi bohaterami są mężczyźni, skoncentrowany na mężczyznach) oraz metaobrazy (bohaterowie jugosłowiańskich żartów Bośniacy Mujo i Haso³³, „Nadrealiści”, wspomniane kultowe filmy jugosłowiańskie i pojugosłowiańskie). W filmie, który opowiada o (nie)udanym związku pomiędzy Słowenką Špelą i Bośniakiem Božo mieszkającymi w Lublanie, Đurić wyznaczył wzorzec stereotypowej komediowej postaci Bośniaka w filmie słoweńskim oraz skonfrontował poprzez stereotypy dwie kompletnie różne kultury. Samoorientalizm i samobałkanizm³⁴ w ramach autożartów reprodukują i stygmatyzują narodowościowe stereotypy, bałkanizują Bośniaka, tak „jak widzi ich przeciętny, nacjonalistyczny Słoweniec”³⁵, czyli przez pryzmat dowcipu etnicznego³⁶. Narodowościowe stereotypy leżą także u podstaw

- 30 M. Štefančič, Jr., *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*, Ljubljana 2005, s. 601.
- 31 Tytuł oryginalny łączy w sobie dwa niezbędne składniki kulinarne: kajmak (rodzaj młodego sera białego) typowy dla Bośni oraz marmeladę (dżem) typową dla Słowenii — rzeczy, które pozornie są nie do połączenia.
- 32 W roku 1993 przyjechał jako uchodźca do Słowenii, gdzie zajmował się przede wszystkim reżyserią teatralną i telewizyjną oraz pisanie scenariuszy do seriali telewizyjnych. Zob. B. Đurić w IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0229301/> (dostęp: 28.07.2023).
- 33 Zob. S. Vucetic, *Identity is a joking matter: Intergroup humour in Bosnia*, „Space of Identity” 2004, nr 4 (1), s. 7–34.
- 34 W latach dziewięćdziesiątych samobałkanizacja w filmach jak *Underground* (*Podzemlje*, reż. E. Kusturica, 1994), *Przed deszczem* (*Pred doždot*, reż. M. Mančevski, 1994), *Piękne wsie pięknie płoną* (*Lepa sela lepo gore*, reż. S. Dragojević, 1996), *Czarny kot, biały kot* (*Crna mačka, beli mačor*, reż. E. Kusturica, 1998) przyczyniła się do sukcesu na zagranicznych festiwalach i wśród lokalnej publiczności.
- 35 K. Toplak, *The Film Cheese and Jam: Migration in Self-Perspective*, „AEMI Journal” 4, 2006, s. 40.
- 36 Zob. C. Davies, *Jokes and their Relations to Society*, Berlin 1998; *idem, Jokes and Targets*, Bloomington & Indianapolis 2011.

postrzegania Słoweńców przez Bośniaka (reprezentanta osób pochodzących z innych państw byłej Jugosławii), który widzi ich jako depresyjnych, zgermanizowanych i nudnych, skupionych na pracy pedantów. Pomimo niekorzystnego światła, w którym zostali przedstawieni Słoweńcy, film okazał się kasowym sukcesem i osiągnął najwyższą oglądalność do tamtej chwili w Słowenii. Triumf neoprymitywizmu *Đury* czy *Kusturicy* jeszcze dobitniej pokazał, że ironicznym użyciem stereotypu, komedią i humorem można w Słowenii przewyciężyć uprzedzenia i ksenofobię, co ostatecznie udowodni Goran Vojnović książką i filmem *Czefurzy raus!* (2008/2013).

Kolejne dwa filmy w duchu „bałkańskości”: *Od grobu do grobu* (*Odgrobadogroba*, reż. J. Cvitkovič, 2005) i *Śniadanie koguta* (*Petelinji zajtrk*, reż. M. Naberšnik, 2007) spotkały się z równie ciepłym przyjęciem rodzimej i zagranicznej widowni oraz krytyki. Autorzy tych filmów zdecydowali się w nich na strategię *self-imposed Balkanism*, „przedstawioną zgodnie z bałkanistycznymi oczekiwaniami”³⁷. Nośnikami „bałkańskości” nie są tu obcy, ale bohaterowie pochodzenia słoweńskiego, co wiąże te filmy z kategorią bałkańskiej samoidentyfikacji. Oba filmy łączy wiele podobieństw, jak na przykład marginalność — mała miejscowość jako przestrzeń, w której toczy się akcja, bohaterowie z socjalnych nizin, często społecznie nie do końca dostosowani, dynamiczna fabuła, jugonostalgia czy rytmy bałkańskie.

W *Od grobu do grobu* mieszankę tragikomicznych postaci, od głównego bohatera, niedosłego pisarza Pero, spełniającego się w mowach pogrzebowych, przez jego dziadka — nieskutecznego samobójcę, siostrę — głuchoniemą wiejską dziwaczkę, nurkującego w beczce sąsiada, po szwagra *macho*, Cvitkovič wyciąga z rozpacz y życiowej, depresji i peryferyjnej nudy z czarnokomediowym komizmem, nadając swojej opowieści atmosferę bałkańskiej szaleńczości i porywcz ości, w tym zabawy i muzyki. Także poruszanie tematu śmierci w stylu czarnej komedii, jak na przykład scena, w której dziadek próbuje zabić się pod szafą, czy pogrzeb przyjaciela zorganizowany w samochodzie, nie jest typowym zabiegiem w tradycji słoweńskiego filmu fabularnego, a bliższe jest absurdowi jugosłowiańskich (serbskich) komedii lat osiemdziesiątych XX wieku czy filmów Kusturicy. Ważną rolę w filmie pełni muzyka, którą w regionie i na świecie spopularyzował Goran Bregović po sukcesie jego ścieżki dźwiękowej do filmu Kusturicy *Underground*. W *Od grobu do grobu* stypie towarzyszą niespotykane w słoweńskiej kulturze funeralnej żywiołowe rytmy bałkańskiej muzyki, ale w wykonaniu tradycyjnej słoweńskiej orkiestry (wiejskiej), dla której nie jest to typowy repertuar. Ta muzyka uatrakcyjnia i wpisuje film w nurt popularnej pozytywnej „bałkańskości”, ale też nawiązuje do poetyki absurdu

37 P. Stankovič, *A Small Cinema from the other Side of the Alps: A Historical Overview of Slovenian Films*, „Film History” 24, 2012, s. 53.

i karnawalizacji poprzez zbalkanizowane covery światowych hitów muzyki rozrywkowej, jak *Sexbomb* Toma Jonesa czy *I will survive* Glorii Gaynor.

W filmie Naberšnika *Śniadanie koguta* muzyka zyskuje dodatkową funkcję, stając się jego swoistym bohaterem. Przewodni motyw muzyczny stanowi w nim piosenka *Gardelin*, napisana przez Sašę Lošicia, gwiazdę jugosłowiańskiej sceny rockowej, a wykonana przez chorwacką piosenkarkę Severinę, jedną z największych ikon muzyki pop XXI wieku w całym poługosłowiańskim regionie. Opowieść filmowa w *Śniadaniu koguta* toczy się na peryferiach, we wsi na granicy z Austrią, niedaleko Chorwacji i Węgier, a jej głównym wątkiem jest marzenie podstarzałego mechanika samochodowego Gajo o udziale w koncercie Severiny, która pełni w filmie orientalizującą funkcję obiektu miłosnych i erotycznych marzeń. W warsztacie starzejącego się mężczyzny, któremu pozostają już tylko wspomnienia i marzenia, spotykają się młody praktykant i zamężna lokalna piękność, którzy nawiązują płomienny romans. Ta konfrontacja starości i pełnej erotycznego wigoru młodości to także jeden z typowych motywów kanonu kina jugosłowiańskiego. Sama piosenka *Gardelin* jest utrzymana w dalmatyńskim stylu tradycyjnych współczesnych pieśni miłosnych (porównaj: Oliver Dragojević), nawiązuje bardziej do jugosłowiańskiej sceny muzyki rozrywkowej, jednak w filmie zaraz po jej wykonaniu podczas koncertu Severina rozpoczyna utwór w stylu turbo folku (połączenie tradycyjnych ludowych utworów z nowoczesną, taneczną aranżacją), charakterystycznego dla imprez bałkańskich. *Śniadanie koguta* przebiło *Ser i džem* pod względem oglądalności i sukcesu kasowego, a jedną z przyczyn tak spektakularnego wyniku była kampania PR-owa bazująca na piosence *Gardelin*, która pojawiła się na albumie muzycznym jeszcze przed premierą filmu. Jej popularność sprawiła, że na film czekali widzowie z całego regionu poługosłowiańskiego.

Nowy słoweński film początku XXI wieku jako głównego bohatera najczęściej wybiera postacie z marginesu: bezrobotnych, alkoholików, narkomanów, kryminalistów, prostytutki, ale również studentów i młodzież ogólnie. Po filmie o wiecznym studencie *Na luzie* (*V leri*, reż. J. Burger, 1998) pojawią się kolejne filmy o pewnym typie młodego człowieka, jak na przykład *Pieprzyć to* (*Jebiga*, reż. M. Hočevár, 2000) oraz *Tu i tam* (*Tu pa tam*, reż. M. Okorn, 2004), których wspólnym mianownikiem jest to, że młodzi bohaterowie są w pewnym sensie outsiderami społecznymi. To sympatyczni i zabawni (anty)bohaterowie, bez pieniędzy, perspektyw, a ich historie opowiadane są w komiczny sposób. Bohaterowie *Pieprzyć to* spędzają wolny czas w słoweńskiej stolicy lat dziewięćdziesiątych XX wieku, nie robiąc raczej niczego pożytecznego — przesiadują na ławkach, piją piwo, rozmawiają, tu i tam coś zarobią. Łączy ich brak pomysłów, są ofiarami gorącego lata i własnego lenistwa. Podobnie jest z chłopakami z *Tu i tam* — pierwszego filmu pełnometrażowego, w którym młode pokolenie

opowiada o „sobie”, objając się na „peryferiach” w mieście Kranj: przesiadują pod blokiem, biorą narkotyki, pakują się w kłopoty i kombinują, jak zdobyć pieniądze. Czarna komedia w konwencji *Porachunków* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998) Guya Ritchiego opowiada o zagmatwanym codziennym życiu czterech młodych przyjaciół w słoweńskim mieście Kranj, które nazywają Kranjsterdajem. Buda i Storż, skater narkoman i diler marihuany, są słoweńskiego, a Ortić i Turčin serbskiego i bośniackiego pochodzenia — reprezentują drugą generację imigrantów z byłej Jugosławii. Film opowiada historię czterech nastolatków, którzy częściej biorą narkotyki, niż robią coś pożytecznego. Wplątują się w szemrane interesy z kryminalistami, którzy, podobnie jak we wcześniej przytaczanych filmach, są imigrantami z byłej Jugosławii. Po wielu perypetiach i dramatycznych zwrotach akcji bohaterom udaje się wyplątać z interesów z mafią i odzyskać pieniądze.

Turčin: Wiesz co powinniśmy zrobić z tą kasą? Nakręcić film.

Storż: No, pornola.

Turčin: Można i pornola, ale miałem na myśli film o tym wszystkim, co się nam zdarzyło.

Ortić: Jak to nakręcisz, skoro wszyscy są martwi? Frenk nie żyje, wszyscy.

Buda: Kretyn! W filmie nie grają te same osoby. Aktorzy grają, nawet to nie ważne którzy. Jaki ty jesteś głupi.

Turčin: To prawda. Nie wiem... Mówiłem wam kiedyś o moim kuzynie?

Storż: O tym z Lublany?

Turčin: No właśnie o tym. Wysoki, chudy, bez wąsów. On zna wszystkich z tej branży. Ęura zna. Ęuro mógłby grać Frenka.

Storż: No chyba nie Ęuro! Katarina Ćas będzie grała Barbie, a ja będę ją posuwał na pralce, a ona będzie się darła. No nie, Turčin?

Turčin: Dokładnie tak, Storż!

Storż: Przestań już!

Turčin: No to super. To umówione. Mój kuzyn na pewno to załatwi.

Buda: Orticia ojciec też może zagrać i pożyczylby nam audi.

Ortić: Pożyczylby, pewnie.

Turčin: Audi by było dobre, wyglądalibyśmy poważnie.

Storż: A ojciec Orticia umie w ogóle tak mówić, żeby go wszyscy rozumieli?

Buda: A twój umie?

Ortić: Tak, zrozumieliby go, pewnie.

Przytoczony powyżej finałowy dialog, jak zresztą cała fabuła filmu, przesycony jest komponentami „bałkańskości” (słoweńskiego filmu): nawiązanie do (po)jugosłowiańskiego komizmu, gwiazdy aktorskiej słoweńskiej „kultury bałkańskiej” Branka Đuricia, żarty na temat imigrantów, którzy nie mówią po słoweńsku. „Bałkańskość” podkreśla także muzyka serbskiego wykonawcy i DJ-a SevdahBABY, który łączy popularne ówczesne gatunki muzyczne, drum’n bass, hip hop czy techno, z rytmami południowej muzyki popularnonarodowej (*narodnjaki*, turbo folk). Tytułową piosenkę *Tu i tam* śpiewa grupa młodych słoweńskich raperów. Pierwsze dźwięki trąbek nawiązują do motywu muzycznego z *Undergroundu*, a piosenka łączy hip hop z bałkan bitem. W tekście utworu wprost deklaruje się bałkańską tożsamość słoweńskiej młodzieży z blokowisk: „W naszych (żyłach) płyną Bałkany, żyjemy z dnia na dzień, na kupie całe Bałkany, to nasza codzienność!”³⁸. W filmie pierwszy raz pojawi się prototyp młodzieżowej subkultury czefurskiej.

Na lublańskim osiedlu Fužine³⁹, gdzie mieszka kuzyn Turčina (*Tu i tam*), wychował się też Goran Vojnović, dziś jeden z najwybitniejszych słoweńskich pisarzy młodszego pokolenia⁴⁰. Kończąc studia reżyserskie w 2002 roku, nakręcił krótki dramat *Fužine rules* (*Fužine zakon*), opowiadający o mizernym życiu dwóch młodych braci (potomków imigrantów), po czym zaczął pisać scenariusz do filmu pełnometrażowego, zgłębiającego problematykę życia imigrantów drugiego pokolenia w Słowenii, jednak wydawało mu się, że taka historia nie spotka się w Słowenii z zainteresowaniem⁴¹. Na podstawie scenariusza napisał powieść społeczną *Czefurzy raus!* (*Čefurji raus!*, 2008), która stała się „encyklopedią” miejskiej młodzieżowej subkultury czefurskiej. Odwołując się na początku książki (także filmu) do intro piosenki *Kdo je čefur?* Roberta Pešuta — Magnifico⁴² z 1996 roku, kiedy to pojęcie „czefur” po raz pierwszy pojawiło się w popkulturze, doprecyzowuje tę definicję:

38 Utwór grupy muzycznej Kocka pod tytułem *Tu pa tam*, https://www.youtube.com/watch?v=Qb_FJXnPbT8.

39 Fužine to osiedle z wielkiej płyty, zamieszkiwane przede wszystkim przez społeczność robotników i imigrantów z byłej Jugosławii. Zob. więcej: M. Guštin, *Bosanc, čefur, Izbrisani...*, s. 64.

40 Wydane w Polsce książki: G. Vojnović, *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Gdańsk 2010; *idem*, *Moja Jugosławia*, przeł. J. Pomorska, Warszawa 2019; *idem*, *Figa*, przeł. J. Pomorska, Warszawa 2020.

41 M. Guštin, *Wywiad z Goranem Vojnoviciem*, [w:] G. Vojnović, *Czefurzy raus!...*, s. 204.

42 Postać sceniczna oparta na własnym doświadczeniu życiowym (muzyk pochodzi z mieszanego małżeństwa) z przerysowanymi cechami stereotypowego obcego, mieszkańca Słowenii pochodzącego z innych krajów byłej Jugosławii. Magnifico staje się istotną częścią słoweńskiej „kultury bałkańskiej” przez swoją postać, muzykę, gra „bałkańskie” role w filmach, jest autorem muzyki do filmów z regionu.

Kim jest czefur? Czefur to osoba, która żyje na terytorium określonego państwa, a nie jest członkiem tamtejszej większości narodowej. W naszym przypadku są to ludzie, którzy przybyli z ziem leżących na południe lub wschód od rzeki Kupy. Do czefurów zaliczamy w większości przypadków także ich potomków. W swojej fizjonomii różnią się od członków większej części populacji niskim czołem, złączonymi brwiami, podkreślonymi kośćmi policzkowymi i silniejszą dolną szczęką. Ich podstawowe cechy zachowania: kochają wygodne życie, przeklinają, lubią alkohol, słabszą płęć, piłkę nożną. Uwielbiają kicz i złotą biżuterię. We krwi mają sztuki walki i nierzadko są agresywni, także całkiem bez uzasadnionego powodu. Ich czas aklimatyzacji jest w większości przypadków bardzo długi⁴³.

Powieść Vojnovicia o potomku imigrantów Marku Đordićiu i jego trzech przyjaciółach odniosła ogromny sukces i w 2013 roku wyreżyserował oparty na niej film (w realistycznym stylu *cinema de banlieue*) pod tym samym tytułem. Na przestrzeni kilku następujących po sobie dni kamera towarzyszy czwórce przyjaciół, nastoletnich potomków imigrantów, a główny bohater Marko, najbardziej znany fikcyjny czefur, w pierwszoosobowej narracji prowadzi widza przez swój mikrokosmos. Składa się on między innymi z socjalnie marginalnego środowiska wielokulturowego, kłopotów i przyjemności związanych z dorastaniem, z problemami szukania własnej tożsamości (brak poczucia przynależności ani do tradycji rodziców, ani do tradycji słoweńskiej) i miejsca w świecie. O ile w powieści kontrast pomiędzy imigrantami i Słoweńcami stanowi ważny i widoczny motyw (por. *Ser i džem*), o tyle film skupia się na obrazie imigranckiej społeczności Fužin i młodzieżowej subkultury czefurskiej. Ta subkultura stanowi kolejny aspekt „bałkańskości”, która polega w tym przypadku na wykreowaniu nowej tożsamości, ukształtowanej z jednej strony na kulturowym dziedzictwie ojczyzny rodziców, a z drugiej mocno osadzonej w środowisku słoweńskich blokowisk. Film Vojnovicia pokazuje cały wachlarz cech, postaw, dekoru, które tworzą całościowy obraz czefurskiej subkultury. Składają się na niego nie tylko wygląd, zachowanie, imigranczy rodzice czy język (*čefurščina*⁴⁴), ale także wiele elementów *mise en scène*, jak muzyka, jedzenie, dwujęzyczne dialogi, przedstawianie obyczajów czy wystrój mieszkań, co ma jeszcze bardziej podkreślić wielokulturowe zaplecze czefurskiej tożsamości.

Poprzez inkorporację subkultury do głównego nurtu kultury słoweńskiej „bałkańskość” ugruntowuje się w miejskiej subkulturze czefurskiej, a obecność wizerunku czefura w kulturze popularnej zmniejsza dystans

43 G. Vojnović, *Czefurzy raus!...*, s. 11.

44 Specyficzny pidżynowy slang, mieszanina języka słoweńskiego i „serbskochorwackiego”.

wpisany w stereotyp. Twórczość Vojnovicia bez wątpienia zdestrygmatyzowała czefura w słoweńskim społeczeństwie i wzmocniła tożsamość imigranckich potomków. Sam reżyser, identyfikując się z tą subkulturą, wskazuje ją jako czynnik wzbogacający słoweński paradygmat kulturowy.

I dlatego bronię stanowiska, że zarówno Zoran Janković [ówczesny prezydent Lublany — M.G.], jak i Magnifico, Branko Đurić i ja jesteśmy wszyscy czefurami, bo wtedy obraz jest pełniejszy. Jeśli wszyscy się zdystansujemy, jeśli nie będziemy chcieli mieć nic wspólnego z tymi czefurami, to zostaną tylko ci, którzy okradają kantory... Ale jeśli jesteśmy nimi my wszyscy, cała drużyna piłkarska i połowa drużyny koszykarskiej oraz spora część sceny kulturalnej, to otrzymamy ładny obraz sporej części społeczeństwa Słowenii, która wnosi wiele pozytywnych rzeczy⁴⁵.

Kultura popularna, w tym filmy o nowym pokoleniu, konstytuują „bałkańskość”, przedstawiając swoisty styl życia młodych bohaterów, ich subkulturową samoidentyfikację, która w drugim pokoleniu imigrantów rozwinęła się przez brak jednoznacznej przynależności kulturowej, a dla Słoweńców stała się samoidentyfikacją z wyboru.

Potomkowie imigrantów pochodzących z państw byłej Jugosławii dochodzą do głosu, nie tylko opowiadając o sobie, ale też realizując inne projekty. Jak bardzo „bałkańskość” i „nowa kultura bałkańska” stają się częścią tożsamości młodych ludzi z drugiego czy trzeciego pokolenia imigrantów, świadczy na przykład największy przebój kasowy kina słoweńskiego od uzyskania niepodległości do dziś *U Hostara (Pr'Hostar, 2016)* w reżyserii Luki Marčetića, młodego imigranta z Chorwacji, ze scenariuszem Gorana Hrvačanina i Dejana Krupicia, młodych przedstawicieli drugiego pokolenia imigrantów, którzy równolegle identyfikują się z subkulturą czefurską⁴⁶. Film, nakręcony po sukcesie satyrycznych krótkich filmików

45 T. Petrović, *Kdo je Goran Vojnović?*, https://ikss.zrc-sazu.si/sites/default/files/attachments/Ugrabljena_ljubezen.pdf (dostęp: 22.07.2023), s. 61.

46 Autorzy są częścią „Zespołu kreatywnego MZP” (*Kreativna ekipa MZP*), który przede wszystkim zajmuje się produkcją krótkich humorystycznych filmików w mediach społecznościowych i muzyki. Goran Hrvačanin i Dejan Krupić stworzyli serię ponad 70 satyrycznych filmików internetowych dla mediów społecznościowych (ponad 30 milionów wyświetleń) parodiujących wszelkie atrybuty przypisywane czefurom. Hrvačanin jako komik pojawia się pod różnymi postaciami: alias Gojko Ajkula, Zoki Car czy Krastać. W ramach swojej postaci online zaczął kręcić dowcipne skecze, teledyski i reklamy. Hrvačanin i Krupić jako „posłańcy” drugiego pokolenia imigrantów z państw byłej Jugosławii z dużą dozą humoru bawili się różnicami kulturowymi i kłopotami związanymi z asymilacją. Są członkami grupy muzycznej

pod tym samym tytułem w mediach społecznościowych, opowiada historie codziennych perypetii pracowników i gości małego hotelu w słoweńskich górach (symbol słoweńskości). Widać w nim transformacje „bałkańskości”, która nie jest już bezpośrednio związana z obcym, ale stanowi integralny element powszechnej słoweńskiej kultury. Peryferyjność językową oddaje się przez dialekt góralski, a nie przez język bośniacki czy czefurski, jak to było wcześniej. Etnożarty w pierwszej kolejności dotyczą rodzimych górali (*gorenci*), a nie przybyszy czy imigrantów. *U Hostara* pokazuje, że chociaż stara „bałkańska” formuła już się wyczerpała, to „bałkańskość” w twórczej reinterpretacji wciąż jest dla słoweńskiego widza atrakcyjna.

Przyglądając się produkcjom fabularnym powstałym w niepodległej Słowenii, można zauważyć, że część z nich przekracza granice homogenicznej „słoweńskości”, odkrywając, że przestrzeń słoweńska jest bardziej wielokulturowa i złożona, niż się wydaje, a najbliższe sąsiedztwo również na nią wpływa. Efektem tego oddziaływania jest ewolucja specyficznej formy „bałkańskości”, którą można dostrzec w części słoweńskiej produkcji filmowej nowego tysiąclecia. Stanowiła ona w niej nowość — albo była produktem zaimportowanym, albo wiązała się z postaciami niesłoweńskimi, będącymi nośnikami elementów „bałkańskich”. Zmiana w korzystaniu z elementów „bałkańskości” w filmach następuje równolegle do zmiany w stosunku do „obcych”, początkowo ignorowanych przez mainstreamową kulturę słoweńską, zawsze stawianych w opozycji do obrazu autostereotypowego Słoweńca. Wraz z dojściem do głosu potomków imigrantów (i czefurską subkulturą) pojawia się nowe spojrzenie, które nie tylko zestawia z sobą dwie opozycje, ale także podejmuje próbę znalezienia nowej tożsamości, łączącej dziedzictwo kulturowe pozostałych republik byłej Jugosławii z słoweńską kulturą raczej rozmaitych peryferii (margines społeczny, wieś, małe miasta lub przedmiejskie blokowiska). Poza bohaterami filmów (mężczyznami⁴⁷) „bałkańskość” przejawia się także przez specyficzny komizm i poczucie humoru czy inkorporacje (po)jugosłowiańskiej popkultury. Dzięki włączaniu tych pozytywnych elementów „bałkańskości” nastąpiła destygmatyzacja samej „bałkańskości” i obrazu przede wszystkim drugiego pokolenia imigrantów, którzy już nie są traktowani jako obcy, ale raczej jako integralna

Drhall, a w piosenkach jak *Generacija X* czy *Usodbina* śpiewali o życiu pokolenia X (też czefurów) w rolniczo-przemysłowym mieście Jesenice.

47 Fakt, że bohaterki będące imigrantkami pozostają drugoplanowe jako matki głównych bohaterów (*Czefurzy raus!*) lub ich żony (*Chleb i Mleko* [*Kruh in mleko*, reż. J. Cvitkovič, 2002], *Czefurzy raus!* czy *Górnik* [*Rudar*, reż. H. Slak, 2017]), przywołuje konserwatywne i patriarchalne relacje dominujące w tradycji społecznej krajów za południową granicą, które w słoweńskiej kulturze nie odcisnęły tak wyraźnego piętna. Wyjątek stanowią filmy jak *Tea* (reż. H. Slak, 2007) czy *Wymazani* (*Izbrisana*, reż. M. Mazzini i D. Joksimović, 2018).

część słoweńskiej kultury („obcy oswojony”). Akceptacja społeczeństwa przejawia się w sukcesie komercyjnym — statystyki oglądalności pokazują, że zaadaptowane schematy czy elementy „bałkańskości” nie raz okazały się gwarancją sukcesu w Słowenii w omawianym okresie, gdyż filmy jak *Ser i džem*, *Tu i tam* (przebój w internecie), *Śniadanie koguta* czy *U Hostara* (największa oglądalność do dziś!)⁴⁸ były filmami słoweńskiej produkcji z największą oglądalnością. W ostatnich latach filmów z elementami „bałkańskości” ukazuje się coraz mniej — wydaje się, jakby słoweńska „kultura bałkańska” została już filmowo wyeksploatowana, w związku z czym słoweńskie filmy raczej od niej odchodzą, a w temacie imigranckim nabierają poważniejszego tonu (*Wymazani* [*Izbrisana*, reż. M. Mazzini i D. Joksimović, 2018], *Siostra przyrodnia* [*Polsestra*, reż. D. Kozole, 2019]).

48 *Box Office — Top all Time — SLO 2022*, http://www.cinemaniam-group.si/top_all_time.asp (dostęp: 16.07.2023).

Bibliografija

- Box Office — Top all Time — SLO 2022, http://www.cinemia-group.si/top_all_time.asp (dostęp: 16.07.2023).
- Ceglar M., *Balkan scena*, [w:] *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, red. P. Stankovič, G. Tomc, M. Velikonja, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1999.
- Czyżewski M., *Dyskursy tożsamościowe w nauce i życiu społecznym: odmiany, własności, funkcje*, [w:] *Tożsamość, nowoczesność, stereotypy. Księga Jubileuszowa poświęcona Profesorowi Zbigniewowi Bokszańskiemu*, red. R. Dopierała, K. Kaźmierska, Nomos, Kraków 2012.
- Davies C., *Jokes and Targets*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2011.
- Davies C., *Jokes and their Relations to Society*, De Gruyter Mouton, Berlin 1998.
- Đergović-Joksimović Z., *Barbarogenius and utopia*, „Književna istorija” 2015, nr 47 (156).
- Đuliman S., *Humor u stripu Alan Ford posmatran iz ugla konceptualne metafore*, „Univerzitetna misao — časopis za nauku, kulturu i umjetnost” 16, 2017, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/1451-3870/2017/1451-38701716001D.pdf> (dostęp: 11.07.2023).
- Gil D., *Kultura (Serbska)*, [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach XVIII–XXI wiek. Kultura, humanizm, kształcenie*, t. 5, red. G. Szwat-Gytybowa, Instytut Sławiastyki Polskiej Akademii Nauk, Fundacja Sławistyczna, Warszawa 2019.
- Guštin M., *Bosanc, čefur, Izbrisani. Imigrant z byłych republik jugosłowiańskich w słoweńskim filmie fabularnym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 65, 2022, z. 1.
- Guštin M., *Wywiad z Goranem Vojnovićem*, [w:] G. Vojnović, *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Wydawnictwo Międzymorze, Gdańsk 2010.
- Jeżernik B., *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, przeł. P. Oczo, Universitas, Kraków 2007.
- Koch M., „My” i „Oni”, „Swój” i „Obcy”. *Bałkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*, „Porównania” 2009, nr 6.
- Luketić K., *Balkan: od geografije do fantazije*, Algoritam, Zagreb-Mostar 2013.
- Pavić Ž., Krivokapić N., *Humour and ex-Yugoslav nations: is there any truth in the stereotypes?*, „The European Journal of Humour Research” 2020, nr 8 (1).
- Petrović T., *Kdo je Goran Vojnović?*, https://ikss.zrc-sazu.si/sites/default/files/attachments/Ugrabljena_ljubezen.pdf (dostęp: 22.07.2023).
- Said E., *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- Slapšak S., *Jugonostalgija i smeh*, <http://pescanik.net/jugonostalgija-i-smeh/> (dostęp: 23.07.2023).
- Stankovič P., *A Small Cinema from the other Side of the Alps: A Historical Overview of Slovenian Films*, „Film History” 24, 2012.
- Stankovič P., *Uporabe “Balkana”: Rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih*, „Teorija in praksa” 39, 2002, nr 2.
- Štefančič M., Jr., *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*, UMco, Ljubljana 2005.
- Todorova M., *Bałkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor, M. Budzińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2008.

- Toplak K., *The Film Cheese and Jam: Migration in Self-Perspective*, „AEMI Journal” 4, 2006.
- Velikonja M., *Ex-home: Balkan Culture in Slovenia after 1991*, [w:] *The Balkans in Focus. Cultural Boundaries in Europe*, red. S. Resic, B. Tornquist-Plewa, Nordic University Press, Lund 2002.
- Vojnović G., *Czefurzy raus!*, przeł. T. Łukaszewicz, Wydawnictwo Międzymorze, Gdańsk 2010.
- Vojnović G., *Figa*, przeł. J. Pomorska, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2020.
- Vojnović G., *Moja Jugosławia*, przeł. J. Pomorska, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2019.
- Vucetic S., *Identity is a joking matter: Intergroup humour in Bosnia*, „Space of Identity” 2004, nr 4 (1).
- Žižek S., *The Spectre of Balkan*, „The Journal of the International Institute” 6, 1999, nr 2, <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0006.202?view=text;rgn=main> (dostęp: 19.07.2023).

Tomasz Poborca

ORCID: 0000-0001-5560-0677

Uniwersytet Łódzki

Cyrkularne inscenizacje tożsamości. O jednoujęciowych filmach Shahrama Mokriego

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.10>

Identity stagings in circles. One-take films by Shahram Mokri

Abstract

The goal of this article is to reopen the debate over the relationship between aesthetics and ethics, using Shahram Mokri's innovative poetics as an example. The author employs structural, comparative, and ideological analysis methods to examine Iranian one-take films. He situates the director's filmography within the broader context of Iranian cinema history and provides a detailed description of the narrative loop tactics employed by Mokri in his works. Then he interprets the original style using Gilbert Simondon's ontological concept of individuation and Judith Butler's queer theory. Thus, he combines a look at the periphery of film production with an examination of the marginal position of entities resisting discursive hegemony. The author argues that the epistemic dissonance that results from the confrontation of a long take's apparent realism with *mise en abyme* narrative strategies and chronological aporicity has the potential to reflect the complex nature of identity lability without resorting to explicitly political or philosophical content.

Keywords

Iranian cinema, film narrative, one-take film

*Pewna dawka abstrakcji nabiera sensu dopiero wtedy,
gdy zostaje skonfrontowana ze spotęgowanym realizmem obrazu.*

André Bazin

*Jak myśl o czystym stawaniu się ustanawia wieczny powrót?
Wystarczy ta myśl, by przestać wierzyć w byt odrębny od stawania się [...].*

Gilles Deleuze

Analizując polityki narracyjne tekstów audiowizualnych, dociekamy nie tylko tego, o jakim świecie mówimy, lecz również — jak zmieniamy go samym aktem opisywania. W jaki sposób należy zatem opowiadać, aby filmowa narracja dawała wyraz zagadnieniom performatywnej inscenizacji ludzkiego podmiotu lub poruszała tożsamościowe problemy interselektywności, nie popadając w banał „niezależnego kina” i charakterystycznego dlań społecznego komentarza, oraz czy można wykorzystać w tym celu technikę długiego ujęcia?

W drugiej dekadzie XXI wieku mistrzem tej poetyki okazał się Shahram Mokri. Ekranowe narracje irańskiego reżysera, chociaż innowacyjne, zdają się być zadłużone zarówno wobec modernistycznych depozytariuszy tradycji długiego ujęcia, jak i uznanych reprezentantów narodowej kinematografii Iranu. Toteż elementy analizy porównawczej posłużą mi jako narzędzie pomocnicze do przedstawienia twórczości Mokriego, sytuującej się na marginesie nie tylko mainstreamowego kina, ale także kinofilskiej busoli. Ponowny ogląd perypetiów jednoujęciowej metody oraz szczegółowa analiza formalna i strukturalna jego filmów w kontekście aktualnych pytań o esencjalizm i historyczny determinizm tożsamości pozwolą na precyzyjny, a zarazem pierwszy na gruncie polskiego filmoznawstwa, opis jego stylu.

Niniejszy artykuł jest próbą przyciągnięcia dorobku Irańczyka w kierunku centrum zainteresowań zarówno narratologów, jak i badaczy zajmujących się problematyką tożsamościowego wykluczenia. Aby wykazać, iż choreograficzne pętle, które Mokri wprowadził do swojego repertuaru środków wyrazu, nie mają charakteru adiaforycznego — wręcz przeciwnie, należy je rozpatrywać w kategoriach etycznych — w końcowym fragmencie tekstu przeanalizuję styl reżysera według klucza ideologicznego. Pochylając się nad idiolektycznymi frazami filmowego języka, odwołam się do ontologicznej koncepcji indywiduacji Gilberta Simondona oraz do performatywnej optyki zaproponowanej przez Judith Butler dla wyartykułowania konfliktów genderowych.

Struktura narracyjna okazuje się bowiem szczególnie istotna wtedy, gdy chcemy być wierni określonym ideałom, na przykład tolerancji, ale

nie rozumianej jako egalitaryzm biernych jednostek, lecz jako akceptacja labilnych tożsamości, ruchomych asamblaży oraz cielesnych hybryd w bezustannie rekonfigurującej się strukturze interpersonalnej. Realizacja jednujęciowych sekwencji i semantyczne implikacje tego wyboru tylko pozornie stoją w opozycji do stanowisk etycznych uosabianych przez wymienionych myślicieli, które charakteryzuje raczej afirmacja znaczeniowej polifonii niż homogenia przedstawień i zawężanie perspektywy — z czym najczęściej kojarzy się długie ujęcie.

Marsz z kamerą do utraty tchu

W świetle postawionego we wstępie pytania, tezy Jeana-Luca Godarda o „moralności jazu kamery” (*Les travellings sont affaire de morale*)², rzucanej nonszalancko w redakcyjnej dyskusji „Cahiers du Cinéma” tuż po premierze *Hiroszimy, mojej miłości* (*Hiroshima, mon amour*, reż. A. Resnais, 1959), nie sposób zbywać wyłącznie cynicznym uśmiechem. Mimo prowokacyjnego usposobienia Francuza warto przyjrzeć się wnioskowi płynącemu z poszukiwania punktów styczności etycznej asymptoty (prostej nieosiągalnego ideału) ze zbiorem zagadnień plastycznych. Wybór akurat tego cytatu nie wynika wyłącznie z jego nośności. W akademickich publikacjach poświęconych długiemu ujęciu nazwisko autora *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, reż. J.-L. Godard, 1960) przywoływane jest również często, co w przypadku opracowań nowatorskiego montażu³.

Trzeba zwrócić uwagę nie tyle na zagadnienie realizmu w ogóle, który determinowany jest wieloma założeniami *a priori*, ile na wykorzystanie kognitywnego poczucia realizmu związanego z trwaniem ujęcia w celach innych niż wyłącznie estetyczne. Utopijne obietnice nowego świata związane z unikatową poetyką — zdolną odkryć odwieczne sekrety ludzkości czy oddać specyfikę społecznych relacji w sposób niewzruszony upływem czasu — są oczywiście również kuszące, co niebezpieczne. Twierdzenie, że „formy filmowe nie są polityczne same przez się”⁴, można próbować obalić, natomiast badacz nie powinien wierzyć w pozornie oczywiste dogmaty poznawcze. Wskazuje na to również Ewa Mazierska, kiedy przygląda się

- 1 Pomysł Andrégo Bazina, jakoby najlepszym filmem miał być film bez montażu, ponieważ w naturze montaż nie występuje, Alain Robbe-Grillet nazwał absurdalnym. Zob. *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, red. A.N. Fragola, R.C. Smith, Carbondale 1992, s. 99.
- 2 *Hiroshima, notre amour* (transkrypcja dyskusji redakcyjnej), „Cahiers du Cinéma” 1959, nr 97, s. 5.
- 3 Zob. J. Gibbs, D. Pye, *Introduction 1: The Long Take — Critical Approaches*, [w:] *The Long Take. Critical Approaches*, red. J. Gibbs, D. Pye, London 2017, s. 11.
- 4 E. Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Kraków 2010, s. 156.

rewolucji semiotycznej zastępującej staroświeckie perspektywy estetyczne: „Zwracając uwagę, że żadne przedstawienie rzeczywistości nie jest naturalne, czy neutralne, że między artystą a światem zawsze stoi język będący konstruktem kulturowym, semiotyka w najwyższym stopniu stanowiła wyzwanie dla realistycznej ontologii i estetyki kina”⁵. Posługujący się archaicznym conceptem „dialektycznego postępu w historii języka filmowego” i nieco ironicznie przywołany przeze mnie w motcie André Bazin jest tego dobrym przykładem. Francuz nie miał racji, gdy pisał, że „montaż [w przeciwieństwie do długiego ujęcia — T.P.] w samej swej zasadzie jest sprzeczny z wyrażaniem wieloznaczności”⁶.

Jeśli z kolei spojrzeć na długie ujęcie — preferowane przez Shahrama Mokriego — z perspektywy materialistyczno-historycznej, zauważymy, że jego znaczenie w składni filmowego języka zmieniało się z biegiem lat i w zależności od kierunku ideologicznego wiatru. Sposób, w jaki włączano omawiany zabieg do produkcji filmowej, był również warunkowany przez techniczne ograniczenia (na przykład długość taśmy zamieniona na pojemność pamięci w dobie cyfrowej rejestracji obrazu)⁷. W tekście poświęconym metodom zerwania z państwowym monopolem produkcji audiowizualnej w Iranie⁸ Mokri wyraźnie zaznacza rolę kamer wideo i rewolucji cyfrowej (sprzęt wideo był zakazany aż do 1994 roku i również później funkcjonował jako towar dużego ryzyka ze względu na możliwość zmian legislacyjnych w przyszłości⁹) w procesie narodzin nowego pokolenia filmowców: „wszystkie spółki produkcyjne mogły działać tylko za zgodą państwa, a dostęp do wszelkiego sprzętu filmowego — kamer, statywów, oświetlenia, taśmy filmowej czy w końcu laboratoriów — gwarantowała wyłącznie współpraca z publicznym systemem biurokratycznym”¹⁰. Widać na tym przykładzie, jak polityka dystrybucji środków produkcji, za którą stoją określone cele ideologiczne i strategia kulturalna, wpływa na wymiar estetyczny realizowanych utworów audiowizualnych.

Trudno natomiast upatrywać w tych zmianach porządku teleologicznego. Przywołany Godard wielokrotnie sięgał po rozwiązanie diametralnie

- 5 E. Mazierska, *Od estetyki i etyki do hermeneutyki kina. Wartości estetyczne i moralne kina w perspektywie historii teorii i praktyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29, s. 227.
- 6 A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, przeł. B. Michałek, [w:] *Film i rzeczywistość*, red. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 72.
- 7 Zob. S. Neale, *Introduction 2: The Long Take — Concepts, Practices, Technologies, and Histories*, [w:] *The Long Take...*, s. 27–38.
- 8 Zob. S. Mokri, *A Shadow for Invisible Films: A Way to Break the Monopoly of Image Production in Iran*, [w:] *Counter-Memories in Iranian Cinema*, red. M. Wittmann, U. Holl, Edinburgh 2021.
- 9 *Ibidem*, s. 219.
- 10 *Ibidem*, s. 217.

odmienne, na przykład przestając się „martwić” i porzucając montażową fragmentaryzację na rzecz wertykalnej jazdy kamery wzdłuż sklepowych kas we *Wszystko w porządku* (*Tout va bien*, reż. J.-L. Godard, 1972). Między regałami pełnymi towarów rewolucyjna myśl jednocześnie konstituowała się, sprzedawała swe ideały i powstawała z kolan, by ostatecznie znowu upaść¹¹ — w przestrzeni Carrefoura skondensowana została pomajowa Francja. Owa cykliczność przemian historycznych i pesymizm wynikający ze świadomości kajdan czasu były często problematyzowane właśnie za pomocą długich ujęć. Zresztą idiolekt Mokriego — „bezustanne krążenie w przestrzeni, łańcuchowa zależność wydarzeń oraz ich czasowe zapętlenie w celu wywołania duchów i nakładania się temporalnych pokładów”¹² — odnalazł w młodej irańskiej widowni odbiorców zdolnych do odkodowania podobnie zawilej sieci znaczeń za pomocą odwołań do narodowych kontekstów społeczno-politycznych: „doświadczamy [...] [w filmie — T.P.] zawłaszczania sfery publicznej”¹³.

O ile słynna *Rosyjska arka* (*Russkij kowczeg*, reż. A. Sokurov, 2002) doczekała się wielu esejów poświęconych wędrowce przez salony petersburskiego Ermitażu¹⁴, o tyle filmy Irańczyka pozostają w cieniu — nawet pośród festiwalowych „wyjadaczy” i entuzjastów perskiej kultury. Fakt ten ma prawo zaskakiwać, bowiem *Fish & Cat* (*Mahi va gorbeh*, reż. S. Mokri, 2013) nagrodzono za innowacyjność podczas festiwalu w Wenecji w 2013 roku, a trzy lata później reżyser został uhonorowany w Iranie nagrodą im. Abbasa Kiarostamiego. Należy zweryfikować zatem, czy „wielki problem kina”, którym według Godarda był — co prawda, bardziej etyczny niż techniczny — dylemat: „gdzie i kiedy zacząć ujęcie oraz gdzie i kiedy je zakończyć”¹⁵, jest w ogóle adekwatnym pytaniem przy ocenie takich zjawisk, jak twórczość Shahrama Mokriego¹⁶.

11 Zob. K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 359.

12 M. Wittmann, *Towards an Impure Memory: An Archeology of Counter-Memories through Telescoping Lenses*, [w:] *Counter-Memories...*, s. 135.

13 *Ibidem*, s. 134.

14 Natasha Korczarowska-Różycka także zadawała pytanie: „Czy wybory dokonane przez reżysera mogłyby stanowić świadectwo przekonania, że ponad sztuką i kinem lokuje się... polityka?”. Zob. *eadem*, *Muzeum w żałobie. Architektoniczne elegie Aleksandra Sokurowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 53.

15 J.-L. Godard, *Pierrot mon ami*, „Cahiers du Cinéma” 1965, nr 171, s. 17. Pytanie powtarzane przez Godarda wielokrotnie, szczególnie w serii „Historia/e kina” [taki zapis jest dokładnym tłumaczeniem, ale w literaturze polskojęzycznej przyjęło się pisać „Historie kina”, *vide* Kita, Mazierska, Mościcki, Kluszczyński] (*Histoire(s) du cinema*, reż. J.-L. Godard, 1988–1998).

16 John Gibbs i Douglas Pye podają w wątpliwość przydatność takich terminów, jak ujęcie (ang. *shot*) i długie ujęcie (ang. *long take*), w kontekście „technicznie wyzwolonych” jednouięciowych filmów. Zob. *iidem*, *Introduction* l. ..., s. 11.

Zabawa w kotka i rybkę

Pierwszy pełnometrażowy film zrealizowany całkowicie w jednym ujęciu Mokri enigmatycznie tytułuje nazwami udomowionych zwierząt. Różnica między popularną wersją gry z myszką w roli uciekiniera a jej akwaticzną odmianą jest taka, że bohaterka pierwszej ma dokąd uciec — do dziury, za szafę, w pole. Ostatnim ratunkiem jajorodnej szkarady wydaje się optyczna iluzja szklanej kuli, która potrafi nierzadko zmylić czyhającego drapieżnika. Właśnie to złudzenie konfundowało małą dziewczynkę w *Białym baloniku* (1995) Jafara Panahiego, uruchamiając tym samym dramatyczne poszukiwania zagubionego banknotu w labiryncie teherańskich ulic. Figura kreteńskiego więzienia jest zresztą kluczowa dla opisanego narracyjnej struktury filmów Mokriego.

Obok wspomnianych już Panahiego i Kiarostamiego, ważną postacią w historii perskiego kina jest z pewnością Mohsen Makhmalbaf. Irańscy autorzy przywoływani są w tym miejscu nie tylko ze względu na przenikliwe spojrzenie i analizę kulturowych absurdów¹⁷ oraz autorefleksyjny język filmowej ekspresji, z którego słyną, ale z powodu roli w kształtowaniu reżyserskiej wizji Mokriego. Zamiłowanie autora *Dywanu* (*Gabbeh*, reż. M. Makhmalbaf, 1996) do motywu re-konstrukcji wydaje się szczególnie istotne, co objawia się często w zaburzonej chronologii jego utworów oraz przyjęciu repetycji za kluczowy element narracji. W obrazach Mokriego zauważalne są także magiczno-realistyczne ślady *Czasu miłości* (*Noubat-e aszeghi*, reż. M. Makhmalbaf, 1995), którego fabularny schemat przypominał *Przypadek* (1981) Krzysztofa Kieślowskiego — był „ilustracją świeżo odkrywanego relatywizmu”¹⁸ — czy też osobistej spowiedzi z *Chwili niewinności* (*Nun o Goldun*, reż. M. Makhmalbaf, 1996), gdzie kat i ofiara mierzą się z własnymi wspomnieniami podczas prób rekonstrukcji przeszłych wydarzeń. Z kolei w *Granicy kręgu* (*Mahdude-je Dajere*, reż. S. Mokri, 2005), jednym z wczesnych krótkich metraży, Mokri przejmując pałeczkę w sztafecie innowacyjności formy, jaką zaprezentował Panahi w otwierającej *Krag* (*Dajere*, reż. J. Panahi, 2000) sekwencji — długim ujęciu zmieniającym perspektywę w chwili spotkań diegetycznych bohaterów, przeskakującym co rusz na ramię nowo napotkanej osoby. Zagmatwany czas, komplikowany za pomocą labiryntowej narracji i jednocześnie aktualizowany ciągłością ujęcia, stał się znakiem rozpoznawczym młodego reżysera.

- 17 O dekonstrukcji absurdów społecznej sprawiedliwości postulowanej przez islamskich teoretyków traktował chociażby *Rowerzysta* Mohsena Makhmalbafa. Zob. M. Kucharczyk, E. Wiącek, *Kino irańskie we władzy Ajatollahów*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, Kraków 2019, s. 654–655.
- 18 G. Arata, *Klan Makhmalbafów: filmowa sztafeta pokoleń*, „Kino” 2004, nr 5, s. 38.

Kluczowym impulsem do twórczych poszukiwań Mokriego okazały się także holenderskie grafiki Mauritsa Cornelisa Eschera. Jego krystalograficzne, parkietażowe obrazy, wywołane potrzebą wyrażenia nieskończoności w ograniczonej plastycznie przestrzeni, stanowią bezpośrednio źródło inspiracji wczesnych poczynań reżysera. Repetycja fabularnych okoliczności prezentowana z matematyczną precyzją w wielowariantowych konfiguracjach nadaje rytm tym transcendentalnym poszukiwaniom. Transponując idiolektyczną poetykę Eschera na język filmu, Irańczyk mierzył się z podobnymi dylematami, co zachwycony grenadyjską arabską malarz¹⁹ — jak otworzyć zbudowaną na powtórzeniach architekturę, by pozwolić jej brnąć ku upragnionej nieskończoności i nie zamykać jej ramą obrazu ani figurą pętli.

Wydaje się, że umiłowanie autora *Inwazji* (*Hojum*, reż. S. Mokri, 2017) do amerykańskiego kina gatunkowego²⁰, świadome wykorzystanie jego klisz i elementów fantastycznych pozwoliły mu zerwać z realizmem diegezy, a przede wszystkim z temporalnym realizmem ciągłości ujęcia, które — przynajmniej teoretycznie — „niesie z sobą pewność niemanipulowanej całości”²¹. Irańczyk nie tylko odnalazł w cyrkularnych iteracjach wymagany pierwiastek abstrakcji, prowadzący do skopicznej dezorientacji, ale z pomocą samej struktury tekstu dokonywał jego hermeneutycznej transgresji. Mokri wprowadza w czyn wypowiedź jednego z bohaterów *Fish & Cat*: „Właśnie tak historii często stają się kompletne. Rzeczy się obracają i obracają, aż w końcu spotykają w jakimś punkcie styczności”. Jego narracyjne kręgi nie dążą jednak do nieskończoności w swych zewnętrznych granicach, ale w dwóch jednoczesnych ruchach (spiralnym ku centrum i wzdłuż linii prostopadłej do owej spirali) docierają do poznawczego limitu — nie po to, by zaprzestać progresji zdarzeń, lecz otworzyć ją na fantasmagorie i to, co racjonalnie niewytłumaczalne.

Zamach na pamięć

Shahram Mokri zapętała temporalne aporie powodowane diegetycznymi aberracjami, po czym bierze je za podstawowy wzór konstrukcyjny, który multiplikuje w Escherowskiej manierze arabski. Czyni to przy jednoczesnym

19 Escher ubolewał nad ograniczeniem się Maurów do geometrycznych wzorów, kiedy mogli — jak on to uczynił — pójść o krok dalej i wykorzystać realistyczne przedmioty lub żywe istoty. Zob. *idem, The Graphic Work of M.C. Escher*, New York 1971, s. 7.

20 Mokri przyznaje się do tego otwarcie w wywiadach. Zob. *The Filmmakers @ KVIFF 2018: Interview with Shahram Mokri*, <https://www.youtube.com/watch?v=zklxIg5yed9k> (dostęp: 2.03.2022).

21 J. Gibbs, D. Pye, *Introduction* i..., s. 8.

zachowaniu pozoru ontycznego trwania, osiągniętego dzięki ciągłości ujęcia. Nagrodzony w Wenecji *Fish & Cat* jest tego najlepszym przykładem. Podobnie jak w debiutanckim *Aszkan, angoshtar-e motebarek va dastan-haje digar*²² (reż. S. Mokri, 2008), Mokri korzysta z gatunkowej wielokodowości i przemycia filozoficzny bagaż pod płaszczem krwawego horroru klasy B. Film rozpoczyna się kartami, które informują widza o zbrodniach, jakich mogą być świadkami w ciągu najbliższych 130 minut:

Oparte na prawdziwej historii. W 1998 roku w północnym Iranie zamknięto restaurację z powodu naruszenia przepisów sanitarnych. Mało zaskakująca nowina dla obywateli w tamtym czasie. Trochę później szefowie kuchni zostali aresztowani i odbyli karę więzienia za podawanie niejadalnego mięsa. Ta wiadomość trafiła na pierwsze strony gazet, bowiem plotka głosiła, że chodziło o ludzkie mięso. Mówiono, że po zniknięciu kilku studentów policja zaczęła podejrzewać właścicieli restauracji. Głównym zarzutem było wykorzystanie mieszanki mielonego mięsa krowiego i ludzkiego. Sprawa została powoli zapomniana pośród innych doniesień o morderstwach i rozlewach krwi.

Warto zwrócić uwagę na kluczowe kwestie poruszone w tym wstępie: rzekomy charakter historyczny prezentowanych wydarzeń, niepewność co do oskarżeń i pamięć — lub jej brak — jako czynnik istotny do oceny faktów. Już na początku projekcji sugeruje się widzowi refleksję na temat zagadnień dotyczących recepcji czasu i narratywizacji jego upływu.

W trakcie filmu kamera śledzi poczynania właścicieli restauracji oraz studentów, którzy zebrali się nad okolicznym jeziorem w celu przeprowadzenia profesjonalnego konkursu puszczania latawców. Te w sposób symboliczny wyrażają chęć uwolnienia się z pętli i zapowiadają transcendentalny finał, gdy wszystkie wzniosą się w powietrze. Profilmowy mikrokosmos ludzaco przypomina leśną partyzantkę komunizujących kanibali z *Weekendu* (*Week-end*, reż. J.-L. Godard, 1967). Pojedyncze sytuacje i spotkania tych samych bohaterów wielokrotnie się powtarzają — to przy zachowaniu, innym razem przy zmianie perspektywy — a finezyjnie zsynchronizowana choreografia powoduje drobne zachwiania w temporalnych i przestrzennych relacjach między epizodami. Gdyby rozrysować

22 Debiutancki film pełnometrażowy Mokriego to gangsterska komedia, której osiłą fabularną jest napad na jubilera przez dwóch ślepych mężczyzn. Powtarzając narracyjny zabieg z krótkometrażowego *Tufan-e Sanjaghak* (reż. S. Mokri, 2002), Irańczyk w niechronologiczny sposób opowiada historię wielu podmiotów zamieszanych tego dnia w przestępstwo.

mapę ośrodka i przeprowadzić linię ruchu kamery, ta zataczałaby kolejne kręgi pomiędzy namiotami uczestników imprezy i drzewami w przydrożnym lesie, oddzielającym teren campingu od restauracji. Z kolei podczas zmiany perspektyw, to jest zmiany przedmiotu śledzenia przez podmiot fokalizujący (jak w otwarciu *Kręgu* Panahiego), powtarzalność postaci A, B, C itd. po kilku iteracjach zaczyna wyłamywać się z granic przestrzennej kalkulacji, do której przyzwyczajeni są widzowie. Pojawienie się w obiektywie kamery konkretnych bohaterów w konkretnych sytuacjach przeczy ustalonej wcześniej chronologii i topografii terenu. Wymaga zatem konstituowania diegetycznych sobowótów A', B', C', a także A'', A''' itd., przecinających stratygraficzne warstwy rzeczywistości filmowej²³. Proces nadpisywania diegezy nad diegezą wcześniej ustaloną odbywa się przy zachowaniu ciągłości ujęcia, a wysiłek, do którego Mokri zmusza uważnego widza, wydaje się być pokrewny Framptonowskiej nostalgii za obrazem minionym i antycypacji obrazów przyszłych.

Wracając jednak do zagadnienia tożsamości²⁴, ten sam proces relatywizacji czasu, przestrzeni i podmiotowości z jednej strony zdaje się podkreślać kwestię dyskursywnych czynników terytorializujących osoby przez ich ciała i konstrukcje społeczne, takie jak instytucje prawa. Z drugiej strony „nie istnieje podmiot wcześniejszy niż jego konstrukcja, ani też ta konstrukcja nie determinuje podmiotu”. Jak twierdzi Judith Butler, „to zawsze się, nie-przestrzeń kulturowego zderzenia, w której żądanie zmiany znaczeń albo powtórzenia kluczowych pojęć ustanawiających »my« nie może ani zostać odrzucone w całości, ani ślepo spełnione”²⁵. Ten czytelny wyraz antyesencjalizmu zakłada pewną temporalną ambiwalencję, w którą uwikłane są zarówno istniejące normy, jak i akty konstytuującego się przez inscenizację narratora jednostkowego.

Przekraczanie granic i wychodzenie z walizki

W świetle tak ujętej podmiotowości nie dziwi cytowanie przez feministkę różnicy filozoficznych rozpraw Fryderyka Nietzschego²⁶, dla którego

- 23 O scenach w filmie Alaina Resnais'go, w których bohaterowie w sposób niemożliwy zajmują dwa miejsca w tej samej przestrzeni, wspomina Paulina Kwiatkowska. Zob. *eadem*, *Niekończące się korytarze. Paradoksy architektury w filmie „Zeszłego roku w Marienbadzie” Alaina Resnais'go*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 43.
- 24 W *Fish & Cat* wątek tożsamości przywołany jest bezpośrednio w dialogu między dwójką bohaterów na temat podszywania się pod fałszywe konto na jednym z portali społecznościowych.
- 25 J. Butler, *Gender Is Burning: Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panopticon” 2004, nr 3, s. 145.
- 26 Zob. *ibidem*, s. 143.

afirmacja stawania się w aktywnym procesie wiecznego powrotu była fundamentalna²⁷. Z kolei choreograficzne pętle Mokriego, zacierające wejściowe i wyjściowe granice fabularne (poza kartami początkowymi), problematyzują kwestię istnienia sfery przeddyskursywnej jako kategorii, która daje trwałe fundament konstytucji podmiotu.

W profilмовy świat *Inwazji*, kolejnego jednoczęściowego filmu Irańczyka, wprowadza następującą treść:

Ciemność nastąpiła trzy lata temu, a światło słoneczne całkiem opuściło niektóre partie świata. W celu uniknięcia nielegalnych migracji wszędzie postawiono ogrodzenia. Mnóstwo chorób zaczęło się rozprzestrzeniać w szybkim tempie. Jedna stanowi oczko w głowie organów władzy. Ali został aresztowany za morderstwo swojego przyjaciela Samana. Policjanci przywieźli go na miejsce zbrodni w celu rekonstrukcji haniebnego aktu.

Pierwszym obrazem jest natomiast gwiaździste niebo, które opanował fantastyczny spiralny portal. Na wstępie sugeruje gatunkowość dzieła, symbolizuje cyrkularny ruch kamery oraz wskazuje na kosmiczny wymiar pozornie nieistotnego kryminalnego śledztwa. Kolejne 95 minut to jednoczęściowa eksploracja korytarzy sportowego kompleksu odbywana w towarzystwie oskarżonego o zabójstwo Alego. Althusserowska interpelacja²⁸ skierowana w jego stronę jest paradoksalnie aktem częściowo oswobodzającym, ale wyłącznie w ramach władczego imperatywu. Fraza „rozkujcie go” to przyzwolenie na inscenizację podmiotu, ale performatywność wiąże się tutaj z cytowaniem i powtarzaniem istniejących norm — „ma charakter formatywny, [...] właśnie dlatego, że inicjuje jednostkę w podany status podmiotu”²⁹. Ali świadomie akceptuje swoją pozycję wobec instancji formujących jego podmiotowość: „Rekonstruowanie sceny zbrodni jest jak dziecięca zabawa, ale zrekonstruuję to morderstwo i będę miał święty spokój. Zakończę te męczarnie. Powiem im wszystkim, że zabiłem Samana”.

Przestrzeń, w której dokonuje się rekonstrukcja, będąca sama w sobie tematem metafilmowej fabuły, wypełnia wielobarwny dym. Ulotność mgły to nie tylko sposób na procesualną organizację narracji i sztuczka pozwalająca na większą swobodę w przemieszczaniu aktorów podczas skomplikowanego procesu zdjęciowego. To także interpretacyjna wskazówka, wiodąca na tereny efemerycznych tożsamości ciał będących efektem ścierających

27 Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 73–76.

28 Zob. J. Butler, *Critically Queer*, [w:] *eadem, Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, London 1993, s. 225.

29 J. Butler, *Gender Is Burning...*, s. 143.

się dyskursów, a „nie niezmienną i integralną całością”³⁰. Kiedy mleczna poświata wpada w odcienie zieleni, paleta barw przypomina zmartwychwstanie Madeleine i nekrofilski pocałunek w *Zawrocie głowy* (*Vertigo*, reż. A. Hitchcock, 1958). Pigmalionowski motyw kształtowania osobowości poprzez ingerencję w czyjś wygląd zewnętrzny i sposób materialnej ekspresji zdaje się łączyć oba filmy.

Świat przedstawiony w *Inwazji*, a przede wszystkim sportowa mikrospołeczność zdominowana przez zuniformizowanych mężczyzn, jest po części egzemplifikacją Butlerowskich postulatów dotyczących ideologicznej subwersywności queerowych postaw. Na ścianach wiszą plakaty z przekreśloną heteroseksualną parą — czyżby chodziło o strefy wolne tylko dla LGBT? Konstruowanie siebie za pomocą makijażu, ubioru i czynności niewpisujących się w zachodni *heteromatrix* jawi się jako wyraźny bunt wobec mitycznych wzorców — sprzeciw, którego namacalność podważa esencjalizm konstruktów płci. W tak silnie zmaskulinizowanym środowisku męski podmiot ubrany w „głośne kolory” — zupełnie jak *drag* — „swoją inscenizacją (*performance*) gra na rozróżnieniu między anatomią wykonawcy bądź wykonawczynie i odgrywaną przez niego/nią kulturową płcią”³¹.

Nie tylko kostiumy i scenografia sugerują interpretację filmu według tego klucza. W trakcie pierwszych kilkunastu minut okazuje się, że na scenie rekonstrukcji obecna jest siostra bliźniaczka zamordowanego Samana — ładząco podobna, z wylupiastymi oczami i srebrną fryzurą. Zresztą wszyscy zebrani na stadionie wydają się mieć całkiem sporo cech wspólnych, toteż późniejsza zamiana ról w procesie śledczej rekonstrukcji sprawia wrażenie płynniejszej. Jeśli ich umęczone twarze to efekt uboczny panującej zarazy, która okaże się być chytrym planem samego denata, to najwyraźniej nie odczuwają tych dolegliwości detektywi. Znamienne jest natomiast, że reprezentujący wykonawcze ramię władzy są nie tylko starzy, ale wręcz kalecy — jeden z nich porusza się o kulach. To w pewnym sensie dowód na ich konserwatywną impotencję w zetknięciu z nowym przeciwnikiem.

Podobnie jak w *Fish & Cat*, po wyczerpaniu się pojedynczej iteracji ograniczonej jednostkową perspektywą, Mokri przenosi akcję na kolejny poziom ontycznego zapisu, będący zwierciadlanym odbiciem poprzedniego. Fabularnie ukazana zostaje jakby rekonstrukcja rekonstrukcji. Co ważne, Irańczyk ponownie zachowuje ciągłość ujęcia. Fundamentalną różnicą w stosunku do wcześniejszego filmu jest natomiast zmiana perspektywy uczestnika przedstawienia, przy jednoczesnym ograniczeniu się do postaci Alego. Cała *Inwazja* to bardzo długi proces śledzenia kamerą jednego

30 J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 55.

31 J. Butler, *Uwikłani w płeć*, przeł. K. Karuska, Warszawa 2008, s. 248.

aktora — w rzeczywistości produkcyjnej i w ramach diegetycznej repliki dochodzeniowej. To nie obiektyw opuszcza na chwilę głównego bohatera, by sportretować wydarzenia odbywające się w poprzednim cyklu gdzieś poza ramami kadru — jak miało miejsce w *Fish & Cat* — ale bohater „wskakuje” w rolę innego uczestnika rekonstrukcji.

Aplikując ontologię Gilberta Simondona do rozważań z obszaru teorii *gender*, Stephen D. Seely zaznacza: „seksualność jest czymś więcej niż częścią indywidualizacji psychosomatycznej jednostki: jest częścią fundamentalnej relacji między jednostką a powiązaniem z nią środowiskiem lub przedindywidualną potencjalnością”³². W filmie Mokriego mamy do czynienia z analogicznie procesualnym konstytuowaniem się podmiotów postrzeganych jako wynik ścierania się pewnych wektorów sił diegetycznego świata, które jedynie na moment osiągają stan równowagi lub stan gęstości, pozwalający na akt performatywny. Siły te próbują wypracować formę tymczasowego konsensusu w procesie indywidualizacji³³ — w tym przypadku są wystarczająco trwałe, aby przejść pojedynczy cykl inscenizacji, ale nie na tyle, aby go raz na zawsze przerwać. Jak wskazuje Simondon, indywidualizacja istoty żywej nie wyczerpuje się w pojedynczej iteracji, lecz nosi piętno permanentnej rekurencji³⁴, a więc jest czymś na wzór bezkresnej produkcji czasami wykluczających się osobowości — aktorów w „teatrze indywidualizacji”³⁵. Z następną pętlą jednoogniskowej narracji *Inwazji* odkrywane są zatem kolejno kulisy pierwotnego morderstwa oraz nowego morderstwa, które odbywa się w trakcie rekonstrukcji i wobec ponownych interpelacji (Deleuzjańskie „JA to nakaz”³⁶).

Przyszłą filmową ofiarą ma być Negar, siostra Samana, również przejawiająca wampiryczne skłonności, zaspokajane krwią kolegów z drużyny. Jednak ich niejednorodne tożsamości zaczynają się scalać w jeden cudowny byt, potrafiący w magiczny sposób przekraczać nie tylko granicę między fabularnymi sferami cienia i światła, ustanowionymi w apokaliptycznej rzeczywistości filmowej, ale także granicę życia i śmierci. Z kolei następnymi mężczyźni wcielający się w rolę mordercy funkcjonują jak *zombie* — martwe tożsamości zagubione w pamięci po przeszłych inscenizacjach własnego „ja”. Nęka ją powracającą rzeczywistość i rozluźniają napięcie między wyobrażeniem

32 S.D. Seely, *Individuation, Sexuation, Technicity*, „Theory, Culture & Society” 2021, nr 38 (4), s. 32.

33 Zob. G. Simondon, *The Genesis of the Individual*, [w:] *Incorporations (Zone 6)*, red. J. Crary, S. Kwinter, New York, 1992.

34 Zob. *ibidem*, s. 303–304.

35 G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et information*, Paris 2013, s. 27.

36 G. Deleuze, *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 99.

siebie a swoim materialnym przedstawieniem. Tak skonstruowane widma znów ewokują Framptonowską nostalgję. W kontekście formowania podmiotu w procesie transindywiduacji (czyli indywiduacji przeniesionej na kolektywny grunt społeczny i techniczny) ten powidok można interpretować jako Butlerowski „rozdział między nakazem dyskursu a efektem przystosowania do niego”³⁷.

Terrorystyczny plan martwego Samana (później wskrzeszonego w niewytlumaczalny sposób) i tytułowy atak objawiają się w instalowaniu monstrualnych pluskiew, które wysysają życie ze sparaliżowanych ofiar³⁸. Widz dowiadyuje się tego wraz z Alim, kiedy ten ogląda nagrania z monitoringu. Wampiryzm mózgu tej operacji polega na tym, że sam jest spersonifikowaną odmianą tego kosmicznego organizmu, będącego produktem ubocznym moralnego zepsucia ludzkości. Jak w poprzednich filmach Mokriego, tak w *Inwazji* gatunkowy rysunek wizualny jest istotną częścią Escherowskiej architektury i stanowi fabularne przyzwolenie na transcendentalny finał w punkcie największego stężenia — w liminalnym centrum narracyjnej kompozycji. Po wyczerpaniu finalnej iteracji Saman unosi się ku niebu, a Ali i Negar prawdopodobnie uciekają do magicznej walizki, która imituje działanie „TARDIS”³⁹.

Filmowe rodzeństwo reprezentuje odmienne postawy wobec przymusowego powtarzania norm pod czujnym okiem władzy. To niejako dwie manifestacje tej samej osobowości w innych warunkach dyskursywnych. Jednak ani poszukiwanie archetypicznej miłości i wiara w naturalną dobroć człowieka, ani stosowanie przemocy, która przynosi innym ból i smutek, ale stawia też skuteczny opór opresyjnym uwarunkowaniom — strategię stosowane przez brata i siostrę — nie wyłaniają „prawidłowej” formy kształtowania się podmiotowości. Albowiem „nie ma jednego sposobu samookreślenia się podmiotu”⁴⁰, natomiast „jedność [ciała — T.P.] jest jednością zjawiska wielorakiego”⁴¹.

37 J. Butler, *Gender Is Burning...*, s. 144.

38 To kolejny film Mokriego, którego fragmenty ewokują *Pieśni Maldorora* de Lautréamonta, *vide* godardowska sekwencja w *Fish & Cat*.

39 Budka policyjna z serialu telewizyjnego *Doctor Who*. Rozwinięcie skrótu brzmi: *Time And Relative Dimension(s) In Space*. Dokładnie tym nazewnictwem posługuje się bohaterka *Inwazji*, sugerując podobieństwo filmowej rzeczywistości z popkulturą siecią znaczeń potencjalnego odbiorcy.

40 A. Jagusiak, *Rola ciała w praktykach performatywnych. O materialności płci w twórczości Judith Butler*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2013, nr 10, s. 162.

41 G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia...*, s. 46.

Podsumowanie

Dzięki narracyjnemu przekształceniu homogenicznej i nierozciąglej przestrzeni ograniczonej indywidualną perspektywą w hybrydyczny taniec cząstek Shahram Mokri oddaje naturę zjawiska symultanicznie jednorodnego i wielorakiego. Rozciąga plan inscenizacji i konstytuuje podmiotową tożsamość w nieskończonej ulotności chwili. Analizy porównawcze instrumentarium środków stylistycznych i rozwiązań narracyjnych, jakimi operuje Irańczyk, wskazują zarówno na zakorzenienie w osobiwej specyfice audiowizualnego przemysłu Iranu, jak i na stylistyczny dług wobec twórców hollywoodzkiego kina gatunków i modernistycznych utworów perskich lub europejskich, aczkolwiek oryginalność jego wizji jest niezaprzeczalna — operuje na całym spektrum dychotomii Hitchcock–Tarkowski, która miała nawiedzać irańską kinematografię w drugiej połowie XX wieku⁴². Niepodważalny w twórczości Mokriego wydaje się także performatywny i niestabilny status podmiotu w środowisku konstruowanym i rekonstruowanym przez ideologiczny dyskurs. Szczegółowa analiza formalna jego filmów odsłania, w jaki sposób reżyser buduje semantyczną głębię ideologicznej krytyki.

Na tle filozoficznego aparatu Gilberta Simondona oraz Judith Butler można odczytać intencje artysty, wzywającego do tolerancji bez posiłkowania się nachalną dydaktyką. Długość ujęcia w filmach Mokriego konstytuuje zatem nie tylko dyskursywną rzeczywistość podmiotu, ale także, co szczególnie istotne, nadaje faktyczną realność ciała. Pierwiastek abstrakcji w postaci irracjonalnej choreografii i kompozycyjnego otwarcia sprawiają zaś, że opisana organizacja *mise en scène* stanowi doskonałe środowisko dla prezentowania labilnych i chimerycznych tożsamości na ekranie. To audiowizualny idiolekt Irańczyka, a nie treść jego filmów, oddaje naturę opisywanej przez Butler symultaniczności opozycyjnych sił, będących w stanie nieustannej wymiany: „Osoba jest, oraz była, we władzy, sprzeciwiając się jej; transformując ją, jest przez nią formowana”⁴³.

Niniejszy artykuł rozpoczęła wypowiedź Jeana-Luca Godarda i tak też powinien się on zakończyć, jeśli przyjąć cyrkularne narracje Mokriego za strukturalny drogowskaz. Tym bardziej, że Francuz przez lata kariery zdołał przeobrazić się wielokrotnie, szukając za każdym razem nowych metod produkcji obrazu, które wpisywały się w zmiany nastrojów politycznych i sposób funkcjonowania przemysłu filmowego. Tłumacząc amerykańskim studentom w 1972 roku wyższość statycznych planów i nieruchomej kamery (w procesie portretowania majowych wydarzeń) nad panoramą i transfokatorem, po raz kolejny zwracał uwagę na moralny

42 Zob. S. Mokri, *A Shadow for Invisible Films...*, s. 220–221.

43 J. Butler, *Critically Queer...*, s. 241.

aspekt wybranej techniki. Zaznaczał, że „dziś, ci zwykli, prawdziwi ludzie poruszyli się, znajdują nowe formy walki przeciw tym, którzy ich uciskają. Nie można więc używać statycznego planu... Ważny jest społeczny użytek techniki, a nie technika *per se*...”⁴⁴.

Wyraz formalnego relatywizmu, epistemicznego sceptycyzmu i wiara w poliwalentny charakter filmowego języka otwierają przestrzeń do dyskusji z audiowizualną treścią. W świetle badań nad tożsamością podmiotu oraz komunikacyjnych różnic w dyskursywnej przestrzeni publicznej poetyka irracjonalnej (roz)ciągłości Shahrama Mokriego otwiera nowe obszary interpretacyjne, które — jeśli nie oferują poprawnych odpowiedzi — prowokują przynajmniej słuszne pytania. Parafrazując komentarz Konrada Eberhardta do stylu i moralności Jeana-Luca Godarda⁴⁵, można pokusić się o tezę, iż prawdziwe intencje Mokriego możemy wyczytać z techniki jego filmów.

44 *Godard i Gorin: zawsze aktywni* (wywiad z Jeanem-Lukiem Godardem), „Film” 1973, nr 32, s. 11.

45 Zob. K. Eberhardt, *Jean-Luc Godard*, Warszawa 1970, s. 43.

Bibliografia

- Arata G., *Klan Makhmalbafów: filmowa sztafeta pokoleń*, „Kino” 2004, nr 5.
- Bazin A., *Ewolucja języka filmu*, przeł. B. Michałek, [w:] *Film i rzeczywistość*, red. B. Michałek, Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Butler J., *Critically Queer*, [w:] eadem, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, London 1993.
- Butler J., *Gender Is Burning: Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panopticon” 2004, nr 3.
- Butler J., *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Karuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Deleuze G., *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2012.
- Deleuze G., *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Eberhardt K., *Jean-Luc Godard*, Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
- The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, red. A.N. Fragola, R.C. Smith, Southern Illinois University Press, Carbondale 1992.
- Escher M.C., *The Graphic Work of M.C. Escher*, Meredith Press, New York 1971.
- The Filmmakers @ KVIFF 2018: Interview with Shahram Mokri*, <https://www.youtube.com/watch?v=zklg5yed9k> (dostęp: 2.03.2022).
- Gibbs J., Pye D., *Introduction 1: The Long Take — Critical Approaches*, [w:] *The Long Take. Critical Approaches*, red. J. Gibbs, D. Pye, Palgrave Macmillan, London 2017.
- Godard J.-L., *Pierrot mon ami*, „Cahiers du Cinéma” 1965, nr 171.
- Godard i Gorin: *zawsze aktywni* (wywiad z Jeanem-Lukiem Godardem), „Film” 1973, nr 32.
- Hiroshima, notre amour* (transkrypcja dyskusji redakcyjnej), „Cahiers du Cinéma” 1959, nr 97.
- Jagusiak A., *Rola ciała w praktykach performatywnych. O materialności płci w twórczości Judith Butler*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2013, nr 10.
- Klejsa K., *Filmowe oblicza kontestacji*, Trio, Warszawa 2008.
- Korczarowska N., *Muzeum w żałobie. Architektoniczne elegie Aleksandra Sokurowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109.
- Kucharczyk M., Wiącek E., *Kino irańskie we władzy Ajatollahów*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 2019.
- Kwiatkowska P., *Niekończące się korytarze. Paradoxy architektury w filmie „Zeszłego roku w Marienbadzie” Alaina Resnais’go*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109.
- Mazierska E., *Od estetyki i etyki do hermeneutyki kina. Wartości estetyczne i moralne kina w perspektywie historii teorii i praktyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29.
- Mazierska E., *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Mizielińska J., *Płęć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.

- Mokri S., *A Shadow for Invisible Films: A Way to Break the Monopoly of Image Production in Iran*, [w:] *Counter-Memories in Iranian Cinema*, red. M. Wittmann, U. Holl, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021.
- Neale S., *Introduction 2: The Long Take — Concepts, Practices, Technologies, and Histories*, [w:] *The Long Take. Critical Approaches*, red. J. Gibbs, D. Pye, Palgrave Macmillan, London 2017.
- Seely S.D., *Individuation, Sexuation, Technicity*, „Theory, Culture & Society” 2021, nr 38 (4).
- Simondon G., *The Genesis of the Individual*, [w:] *Incorporations (Zone 6)*, red. J. Crary, S. Kwinter, Zone Books, New York 1992.
- Simondon G., *L'individuation à la lumière des notions de forme et information*, Editions Jérôme Million, Paris 2013.
- Wittmann M., *Towards an Impure Memory: An Archeology of Counter-Memories through Telescoping Lenses*, [w:] *Counter-Memories in Iranian Cinema*, red. M. Wittmann, U. Holl, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021.

Jakub Zawodniak

ORCID: 0009-0004-4130-2942

Uniwersytet Łódzki

Zacieśnianie więzi. Realizacja założeń *audience development* przez Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków”

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.11>

Tightening bonds. The fourth phase of the development of film festivals and audience development — the case of Five Flavours Asian Film Festival

Abstract

The COVID-19 pandemic has fundamentally redefined the way film festivals operate. The article frames these recent changes in the logic of earlier and broader trends. Using the concept of the fourth phase of development of film festivals and the notion of audience development, the author describes the case of the Five Flavours Asian Film Festival and analyses the types of initiatives implemented by the festival organizers. In the final part of the article, the author presents the results of a study conducted on Facebook group dedicated to fans of the festival.

Keywords

Five Flavours Asian Film Festival, the fourth phase of development of film festivals, audience development

O zjawisku festiwalu filmowych zwykło się myśleć z perspektywy miejsca (jak robi to chociażby Marcin Adamczak, kategoryzując je jako typowo europejskie, stanowiące podsystem względem hegemonii hollywoodzkiej¹), czy skupiająca się w swoim popularyzatorskim ujęciu na specyfice poszczególnych

1 M. Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny*, Warszawa 2019.

miast Ewa Szponar²) i czasu (za przykład niech posłuży decyzja organizatorów o przeniesieniu Berlinale, tak aby poprzedzało Cannes, oraz, ogólnie rzecz biorąc, efekt sieciowy opisywany przez Thomasa Elsaessera³), ale dziś koncepcje te wydają się już niewystarczające. W artykule tym mam zamiar przyjrzeć się formom aktywności towarzyszących współczesnym festiwalom filmowym, które zmuszają nas do zrewidowania ukształtowanych ram pojęciowych i przejścia do myślenia o tych wydarzeniach w kategoriach ciągłości i sekwencyjności praktyk. Festiwale należy zacząć postrzegać nie przez pryzmat interwału (impreza odbywająca się, najczęściej, rokrocznie) bądź efemeryczności (karnawałowy charakter, przełamanie rutyny codzienności), lecz jako instytucje kultury, które, podejmując działania kuratorskie, starają się programować stałą ofertę dla swoich odbiorców i odbiorczyń.

Tego rodzaju politykę realizuje Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków”, będący — w moim przekonaniu — egzemplifikacją przemian zachodzących w globalnej ekonomii kina na polskim gruncie. Organizująca tę imprezę Fundacja Sztuki Arteria proponuje swojej publiczności zróżnicowane materiały edukacyjno-popularyzatorskie, takie jak serie warsztatów, podcast czy wchodzące w dialog z ofertą repertuarową eksploatowaną na różnych polach dystrybucji publikacje naukowe. Zakrojona na szeroką skalę działalność — którą w dalszej części tekstu wpisuję w propozycję czwartej fazy rozwoju festiwali filmowych i zagadnienie *audience development* — zmienia specyfikę relacji między organizatorem/organizatorką a widzem/widzką. Choć pozostaje ona nierównomierna, pozwala na zacieśnienie więzi poprzez bardziej spersonalizowaną komunikację dotyczącą gustów filmowych. W tej perspektywie utworzenie grupy na portalu Facebook, gdzie fani i fanki mogą dyskutować o azjatyckim kinie z osobami tworzącymi festiwal, postrzegam jako naturalną kontynuację przedsięwzięć podejmowanych przez fundację i zarazem jako dążenie do spłaszczenia hierarchii. Badanie praktyk społeczności internetowej stanowić będzie uzupełnienie głównego wywodu wpisującego imprezę w wymienione wyżej ramy teoretyczne.

2 E. Szponar, *Fabryka splendoru: Światowe festiwale filmowe*, Wołowiec 2022.

3 T. Elsaesser, *Sieć festiwali filmowych*, przeł. A. Pospieszyńska, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020. Rzecz jasna tekst Elsaessera bez problemu można byłoby przyporządkować do pierwszej kategorii.

Cztery fazy rozwoju festiwalu

Wydana na samym początku 2023 roku publikacja o znamienym tytule *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*⁴ stanowi z jednej strony emanację dyskusji w obrębie dziedziny na przestrzeni ostatnich lat, z drugiej zaś prawdopodobnie wskaże kierunki dalszych poszukiwań. Niezależnie od siły rezonowania tej pozycji i całościowego „zwrotu post-pandemicznego”, zauważalnego, co oczywiste, również na gruncie polskim⁵, pragnę wypuklić, że problematyka ta podejmowana była już wcześniej. W historiografii zjawiska przyjęła się periodyzacja współredaktorki wspomnianej wyżej pozycji, wiodącej w polu *festival studies* Marijke de Valck, która podzieliła rozwój festiwalu na trzy fazy⁶:

Pierwsza faza trwa od powstania pierwszego cyklicznego festiwalu filmowego w Wenecji w 1932 roku do 1968 roku, kiedy to wstrząsy polityczne zaczęły zakłócać edycje festiwalu w Cannes i Wenecji, a dokładniej do początku lat siedemdziesiątych, gdy — jako skutek — nastąpiła reorganizacja pierwotnego formatu festiwalu (obejmującego festiwale filmowe jako wizytówki kin narodowych). Druga faza charakteryzuje się niezależnie organizowanymi festiwalami, które działają zarówno jako strażnicy sztuki filmowej, jak i pośrednicy przemysłów filmowych. Faza ta kończy się w latach osiemdziesiątych, kiedy globalne rozpowszechnienie się festiwalu filmowych i tworzenie międzynarodowego obiegu zapoczątkowuje trzeci okres, w którym zjawisko festiwalu jest szeroko profesjonalizowane i instytucjonalizowane⁷.

Nieustannie postępujący rozwój festiwalu jako marek, dążenie do pozycjonowania się względem konkurencji — będące wynikiem kulturowego fenomenu ekonomii prestiżu⁸ — stanowiły asumpt dla Seana Farnela do ponownego przyjrzenia się ukonstytuowanemu podziałowi

4 M. de Valck, A. Damiens, *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*, Cham 2023.

5 Zob. J. Najbor, *Funkcjonowanie instytucji festiwalu filmowego w trakcie pandemii COVID-19 na przykładzie festiwalu Nowe Horyzonty*, <https://compress.edu.pl/e-wydania/item/funkcjonowanie-instytucji-festiwalu-filmowego-w-trakcie-pandemii-covid-19-na-przykladzie-festiwalu-nowe-horyzonty> (dostęp: 24.01.2023).

6 M. de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam 2007.

7 *Ibidem*, s. 19–20. Tłumaczenie własne.

8 Zob. J.F. English, *Ekonomia prestiżu*, przeł. P. Czaplinski, Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

i uwspółcześnienia go poprzez dodanie fazy czwartej. Jak zauważa: „Wiele z najważniejszych wydarzeń [filmowych] przekształciło się w działających przez cały rok wystawców, dystrybutorów, fundatorów i instytucje rozwoju zawodowego. Nie są to [już] zwykłe wydarzenia kulturalne czy obywatelskie, ale w pełni zintegrowane przedsiębiorstwa z wielomilionowymi budżetami organizacyjnymi”⁹. W opisywanych przez Farnela przemianach dostrzec można korelację z rozwiązaniami zaproponowanymi przez organizatorów i organizatorki festiwalu w trakcie pandemii. Udostępnianie filmów w sieci — by wskazać choć jeden przykład — może być zarówno rezultatem uniemożliwiającego stacjonarne przeprowadzenie imprezy lockdownu, jak i sposobem na poszerzenie grupy odbiorczyń i odbiorców poprzez zniesienie granic przestrzennych (wydarzenie odbywające się w konkretnym miejscu) czy temporalnych (ograniczenie wydarzenia ze względu na czas jego trwania). Warto jednak pamiętać, że pomysł ten zrodził się wiele lat przed wybuchem pandemii, dlatego wszelkie przemiany związane z ucyfrowieniem powinno postrzegać się nie jako punkt przelomowy w zmianie myślenia o instytucji festiwalu filmowego, a jedynie jako okoliczności przyspieszające trwający od dawna proces. Idąc za tą myślą, należy zaznaczyć, że przeniesienie wydarzenia do internetu — charakterystyczne dla „zwrotu postpandemicznego” — wpisuje się w rozszerzoną periodyzację de Valck/Farnela.

Intrygująca w przywoływanym tekście może wydać się relokacja festiwalu z rejestru kulturotwórczego i dominującego w dyskursie medialnym konceptu filmu artystycznego, tak silnie utożsamianego ze Starym Kontynentem, do wymiaru merkantylnego — najczęściej kojarzonego przecież z kinem hollywoodzkim¹⁰. Rzecz jasna, tego typu porównania nietrudno dostrzec w pracach innych badaczy i badaczek, a zestawienie amerykańskiego modelu produkcji z jej europejskim odpowiednikiem stanowi rdzeń refleksji wspomnianych już tutaj Adamczaka i Elsaessera. Dla mnie jednak kluczowy jest punkt wyjścia przyjęty przez Farnela, który, koncentrując się na perspektywie historycznej, zamiast budowania kompleksowej dychotomii w globalnej strukturze ekonomicznej tworzy linearną narrację¹¹ postępującej ekspansji poprzez wskazanie jej najnowszego przejawu. Warto mieć jednocześnie na uwadze, że tekst ten, pisany z perspektywy insidera, przybiera postać przewodnika dla początkujących twórców i twórczyń, podpowiadającego,

9 S. Farnel, *Towards a Filmmaker Bill of Rights for Festivals*, [w:] *The Film Festival Reader*, red. D. Iordanova, St Andrews 2013, s. 229.

10 Szczególnie wymowne jest nazywanie przez niego festiwalu wielkim biznesem.

11 Pomimo postulowanego odejścia od teleologicznej wizji biegu dziejów (zob. K. Poblöcki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017) uważam, że w metodzie wykorzystującej studium przypadku jest ona do pewnego stopnia uprawniona.

jak odnaleźć się w sprekaryzowanej rzeczywistości przemysłu filmowego, a tym samym nie koncentruje się w pełni na sproblematyzowaniu zaproponowanej koncepcji i pozostawia szerokie możliwości interpretacyjne. Wpisanie w ramy koncepcji Farnela konkretnego studium przypadku staje się w tych okolicznościach zadaniem tyleż ciekawszym, co trudniejszym do uargumentowania.

Exemplifikację koncepcji czwartej fali festiwali filmowych stanowić mogą — w mojej opinii — działające przy nich coraz prężniej fundusze filmowe. Bolesław Racięski¹² i Jan Topolski¹³, opisując reguły funkcjonowania podmiotów, takich jak berlińskie World Cinema Forum, hiszpańskie Programa Ibermedia czy holenderski Hubert Bals Fund, koncentrują się na uwypukleniu neokolonialnych zależności i przemocy symbolicznej utrwalanych poprzez narzucany odgórnie tryb współpracy z państwami globalnego Południa. Pośrednim tematem ich prac jest wyłaniający się model festiwalowej produkcji filmowej, w ramach którego wielkie marki, zamiast selekcjonować zgłoszone zewsząd tytuły, zapełniają harmonogramy wyprodukowanym przez siebie (oraz dla swoich widzów i widzek) contentem. Tym samym — ograniczając możliwość ogrzania się w swoim ciepłe zaproszonym twórcom i twórczyniom — gwarantują sobie zgarnięcie całego splendoru w wypadku ewentualnego sukcesu własnych filmów. Innym przykładem tego typu działalności jest program „Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej”, od siedemnastu lat funkcjonujący pod egidą wrocławskiego festiwalu Nowe Horyzonty. W jego ramach przygotowywane są materiały dydaktyczne stanowiące pomoc dla nauczycieli i nauczycielek w realizacji podstaw programowych. Podczas tegorocznej edycji (przypadającej na rok szkolny 2022/2023) organizatorzy i organizatorki zaproponowali 150 filmów w ramach 17 cykli, a w sumie inicjatywa zawitała do blisko pięćdziesięciu miast¹⁴.

W wymienionych wyżej inicjatywach dostrzec można tendencję do poszerzania obszaru działań, a tym samym odchodzenie od myślenia o festiwalu w kategoriach „niedekonstruowanej pojedynczości”, jak definiował to „wydarzenie” cytowany przez Elsaessera Jacques Derrida¹⁵. W sposób przejrzysty praktyki te wpisują się w propozycję Farnela i choć jego koncepcja rozszerzonej periodyzacji może przybierać również inne wymiary, jak choćby wspomniane wyżej przejście do internetu, wybrane przeze mnie przykłady sfunkcjonalizować można także z innej perspektywy.

12 B. Racięski, *Safari na globalnym Południu*, „Ekrany” 2020, nr 1.

13 J. Topolski, *Hubert Bals Fund i problemy Trzeciego Świata*, „Ekrany” 2017, nr 1.

14 Więcej informacji o programie „Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej”: <https://nhf.pl/program> (dostęp: 24.01.2023).

15 T. Elsaesser, *Sieć festiwali filmowych...*, s. 257.

Rozwój widowni

Zagadnienie funduszy filmowych, poza aspektami ideologicznym i ekonomicznym prestiżu, wpisuje się także w kwestię *audience development*. Termin ten, posiadający proveniencję muzealniczą, odnosi się do zmiany paradygmatu obejmującego przejście od centralnej pozycji kustosa czy kuratorki do wypuklenia roli publiczności. Ponadto, jak pisze Bartek Lis, zagadnienie to opisuje:

takie podejście do działalności (szeroko rozumianych) instytucji kultury, w którego centrum znajduje się człowiek. To coraz powszechniejsze, również w polskim kontekście, pojęcie przywędrowało do nas z krajów anglosaskich i pierwotnie oznaczało głównie zabiegi dotyczące zwiększenia widowni przedstawień i telewizyjnych produkcji (wzrostu oglądalności). Współcześnie nadal bywa ograniczane do zwykłego marketingu lub intensyfikacji działań promocyjnych. Jest to założenie, do którego podchodzę krytycznie w swojej praktyce badawczej, szkoleniowej i instytucjonalnej, uznając je za podejście powierzchowne, skupiające się tylko na punktowym, doraźnym zwiększaniu frekwencji. Termin ten rozumiem przede wszystkim jako opisujący praktyki instytucjonalne prowadzące do tworzenia i pogłębiania stałej relacji z publicznością¹⁶.

W rozwoju festiwalu i wystawiennictwa, na poziomie współczesnych przemian instancji, wokół których dane wydarzenia się ogniskują, dostrzec można pewne paralele. Stadium wcześniejsze, z hegemoniczną rolą kustosa i dyrektorki, trafnie ujmuje Elsaesser, który zestawia te dwa pola działalności artystycznej: „Jeśli filmy są niejako »zamawiane« na festiwale, to władza/kontrola zostaje przeniesiona z reżysera na dyrektora festiwalu, analogicznie do kontroli znanych kuratorów sztuki (bardziej niż kolekcjonerów), którzy mają ją nad artystami wizualnymi i przestrzeniami wystawowymi”¹⁷. Uważam tę korelację za znaczącą, ponieważ, w moim przekonaniu, zdradza ona głębsze powiązanie między propozycją czwartej fazy rozwoju festiwalu a koncepcją *audience development*. Co prawda Farnel — sytuując w centrum zainteresowania *festival studies* — nadaje swojej refleksji wymiar redukcjonistyczny, jednak poprzez rozwinięcie wyżej podanych przykładów zamierzam wpisać jego propozycję w ramy

16 B. Lis, *Zwrot ku publiczności? Audience development jako próba uspołeczniania instytucji kultury*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 2 (105).

17 T. Elsaesser, *Sieć festiwalu filmowych...*, s. 255.

rozwoju widowni, stanowiącej przejaw szerszego zjawiska, nazywanego przez Bartka Lisa nowym instytucjonalizmem¹⁸.

W tym kontekście przypomnieć należy, że program „Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej”, przeznaczony w głównej mierze dla szkół podstawowych i liceów, związany jest z aktywnością ponadwymiarową względem *curriculum*. Jeśli zaś chodzi o elementy edukacji filmowej w podstawie programowej, to, jak kilka lat temu wskazywali Kamil Jędrasiak i Dagmara Rode, wśród jej kluczowych aspektów wymienić można: „rozdzielanie dziedzin twórczości, opisywanie kolejnych mediów sztuki, rozmowę o środkach wyrazu, fabule, bohaterach, intertekstualnych nawiązaniach [...] uczniów i uczennic szkoły ponadgimnazjalnej mają zapoznać się z dziełami wybitnych twórców kina polskiego i światowego”¹⁹. Tymczasem w ich opinii:

Opierać się ona dziś bardziej niż kiedykolwiek przedtem powinna na prowadzeniu rozważań nad filmem w kontekście mediów pozostałych, na wskazywaniu płaszczyzn wspólnych dla poszczególnych porządków medialnych, na wydobywaniu wspomnianego już zatarcia granic (zarówno na poziomie estetyk, jak i treści czy struktur)²⁰.

Trudno się z taką medioznawczą perspektywą nie zgodzić. Co więcej, pozwala ona skonstatować, że szkolna edukacja filmowa osadzona jest w ramach tradycyjnego, dwudziestowiecznego filmoznawstwa, z czego wydają się korzystać festiwale filmowe, które trafiają ze swoją ofertą na podatny grunt w postaci wyposażonych w podstawowe umiejętności interpretacyjne uczniów i uczennic, gotowych pogłębiać wiedzę. W tej perspektywie idealnym zwieńczeniem zarysowanego wyżej schematu byłoby rekrutowanie spośród najzdolniejszych osób uczących się nowych uczestników i uczestniczek wydarzeń filmowych. Michał Pabiś-Orzeszyna, dla którego edukacja filmowa sprowadza się do roli jednej z platform *audience development*²¹, zastanawiając się, dlaczego to właśnie instytucja festiwalu jest największym beneficjentem państwowych pieniędzy przeznaczonych na realizację założeń edukacji filmowej, jako jeden z powodów wskazuje:

w edukacyjnym wymiarze festiwale uwrażliwiają na sztukę filmową, socjalizując niejako swoich odbiorców. Stanowią rodzaj kursów

18 *Ibidem*.

19 K. Jędrasiak, D. Rode, *Edukacja filmowa wobec zmiany postmedialnej*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, Łódź 2016, s. 250.

20 *Ibidem*.

21 M. Pabiś-Orzeszyna, *Edukacja filmowa. Pułapki i ucieczki*, „Ekrany” 2018, nr 6.

prawidłowego zachowania się w kinie i wobec artystów (niekiedy prowadząc wręcz do zbyt nabożnego ich traktowania). Upowszechniany przez nie *savoir-vivre* zawiera w sobie nie tylko mieszczański protokół kontemplacji dzieła, ale również dyspozycję podziwu dla wysiłków twórczych oraz szacunku dla własności intelektualnej [...]. W tym sensie festiwale filmowe odgrywają analogiczną rolę do globalnych pokazów motoryzacyjnych: promują branżę i uczą, jak należy się wobec niej zachowywać, budują widownię²².

Choć łódzki filmoznawca nie problematyzuje zagadnienia edukacji filmowej z perspektywy czwartej fazy, a posłużenie się przez niego metaforą pokazów motoryzacyjnych sugeruje, że blisko mu do myślenia o festiwalu jako o wydarzeniu we wspomnianym wyżej ujęciu Derridiańskim, jego przemyślenia można poddać dalszej refleksji. Zgodnie z logiką opisywanego tutaj przyrostowego procesu budowania widowni następnym etapem jest — po spenetrowaniu rezerwuaru i okrziesaniu narybku — ukonstytuowanie się hegemonicznej estetyki. Cindy Wong, analizując charakterystykę filmów festiwalowych, wyodrębnia następujące dominanty:

- powaga, surowość i minimalizm tonu,
- koncentracja na ulotnych momentach, pojedynczych ujęciach i dźwięku,
- otwarte struktury narracyjne,
- współlistnienie aktorów i aktorek niezawodowych u boku gwiazd,
- napięcie pomiędzy gatunkiem a antygatunkowością oraz powracająca tematyka,
- nowości i odkrycia jako przeciwieństwo gatunku²³.

Probleatów z wyróżnieniem wiodących motywów nie miał także, przyglądający się stylistyce i tematyce dotowanych filmów, Jan Topolski:

Powtarzają się także konkretne schematy fabularne. Częstym punktem wyjścia jest śmierć w rodzinie i następujący po niej pogrzeb lub długa podróż [...]. Bardzo istotny jest zawsze kontekst społeczno-polityczny, na który najczęściej składa się walka bohaterów z systemem [...]. Tu pojawia się kolejny kluczowy element projektów wspieranych chętnie przez HBF: mniejszości etniczne (zwłaszcza rdzenni mieszkańcy — specjalność latynoamerykańska) oraz seksualne²⁴.

22 *Ibidem*, s. 9.

23 C. Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*, New Brunswick 2011, s. 78–93.

24 J. Topolski, *Hubert Bals Fund...*, s. 19.

Jak więc widać, wyedukowanej publice serwowane są specjalnie selekcyjonowane i dotowane propozycje, z których — wychodząc naprzeciw określoneemu z góry horyzontowi oczekiwań — wyłonione zostaną nowe odkrycia utrwalające wykrystalizowany wcześniej kanon. Ze względu na wysoką stawkę — cała ta gra w prestiż służyć ma różnicowaniu i kreacji wartości dodanej²⁵ — można odnieść „wrażenie, jakby Europejczycy nie chcieli ryzykować, że finansowany, a potem zaproszony na festiwal film wymknie się z szablonu i ukaże jakąś złowrogą, jeszcze nieoswojoną inność”²⁶. Jednak w epoce nadpodaży²⁷ ugruntowanie swojej pozycji bądź — z drugiej strony — uzyskanie przewagi konkurencyjnej staje się coraz trudniejsze, zmuszając tym samym organizatorów i organizatorki do konsekwentnej ekspansji i zagospodarowywania nowych przestrzeni. W dalszej części tekstu, na podstawie studium przypadku, omówię szereg praktyk, które w moim przekonaniu stanowią formy rozszerzenia działalności i można wpisać je w koncepcje rozwoju widowni oraz czwartej fazy rozwoju festiwali filmowych.

Przypadek Pięciu Smaków

Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków”, będący dziś jedną z największych tego typu imprez w Europie, datuje swój początek na rok 2007, kiedy to pod nazwą Kino w Pięciu Smakach odbył się w Warszawie Przegląd Filmów Wietnamskich²⁸. Już sama semantyka przypomina nam kasus festiwalu w Wenecji, który został uznany za historycznie pierwsze tego typu wydarzenie ze względu na swoją cykliczność²⁹. Pewności co do sekwencyjności wydarzenia prawdopodobnie nie mieli od początku również organizatorzy i organizatorki Pięciu Smaków, o czym może świadczyć fakt, że dopiero od drugiej edycji impreza zaczęła funkcjonować jako festiwal filmowy³⁰. Co więcej, słowo „przegląd” odsyła nas do genezy opisywanego tutaj wydarzenia — poprzedziły je projekty kulturowo-społeczne organizowane przez Fundację Sztuki Arteria, dążące do podnoszenia świadomości społecznej i integracji ze społecznościami cudzoziemskimi³¹. Począwszy

25 T. Elsaesser, *Sieć festiwali filmowych...*, s. 257–261.

26 B. Racięski, *Safari na globalnym Południu...*, s. 25.

27 M. Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr 16, s. 26–28.

28 Więcej informacji o genezie festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=12&mid=12> (dostęp: 24.01.2023).

29 M. Adamczak, *Instytucja festiwalu...*, s. 20.

30 Więcej informacji na stronie: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=12&mid=12> (dostęp: 24.01.2023).

31 *Ibidem*.

od przedstawienia filmów wietnamskich w swojej premierowej odsłonie, festiwal przyjął strategię poświęcania każdej edycji wybranej kinematografii azjatyckiej³². Podczas ostatniej, szesnastej edycji, było to kino japońskie.

Pomimo stopniowego poszerzania obszaru zainteresowań — dziś ramy te wyznaczają granice Azji Południowo-Wschodniej — obecna postać festiwalu zdaje się nie zrywać ze swoimi korzeniami. Świadczy o tym chociażby przypadek *Smaku pho* (reż. M. Bobrik, 2019). Powikłania fabularne filmu wyreżyserowanego przez Japonkę mieszkającą w Polsce posłużyły za przyczynek do rozmowy na temat kultury i kuchni wietnamskiej³³ — zagadnień wpisujących się w pierwotny profil działalności Fundacji Sztuki Arteria. Dzieło Mariko Bobrik, wraz z innymi tytułami wchodzącymi w skład odbywającej się podczas czternastej edycji festiwalu sekcji „Kino ze smakiem”, stanowi również temat rozważań Agnieszki Kiejziewicz i Marcina Zwolana w kontekście włączenia kulinariów do działań promocyjnych oraz stwarzanych przez nie możliwości rozwoju zjawiska paratekstualizacji³⁴. Warszawskie restauracje, we współpracy z programerami i programerkami, przygotowały okolicznościowe menu nawiązujące do potraw pojawiających się w filmach wspomnianej wyżej sekcji, niejako rozszerzając świat diegetyczny i stwarzając możliwość obcowania ze sztuką filmową za pomocą kolejnego zmysłu³⁵. Ten specyficzny sposób promowania filmów to nie tylko przejaw ciągłości z wydarzeniami poprzedzającymi powstanie samego festiwalu (wszak promowana jest również tradycja i folklor azjatyckich krajów), ale również próba poszerzenia grona odbiorców i odbiorczyń, dla których to konteksty kulturowe mogą okazać się decydujące przy podejmowaniu decyzji o zakupie biletu na film, oraz dążenie do wypracowania przewagi konkurencyjnej względem imprez odbywających się w podobnym terminie. Zdobywanie renomy wśród tradycyjnej publiczności festiwalowej odbywałoby się tutaj poprzez oferowanie doświadczeń niespotykanych nigdzie indziej.

Wreszcie *Smak pho* to także jeden z tytułów wchodzących w skład, skromnego jak dotąd, portfolio otwartej pod auspicjami festiwalu w 2017 roku odnogi dystrybucyjnej Pięć Smaków Kino Azji. Nie jest to w polskim kontekście sytuacja niespotykana — by wspomnieć choćby Against Gravity, organizatora Millenium Docs Against Gravity Film Festival, czy

32 S. Kazimierczuk, *Festiwal „Pięć Smaków” — wywiad z Jakubem Królikowskim*, <https://mandragon.pl/wywiad-smaki/> (dostęp: 24.01.2023).

33 J. Murczyńska, *Wspólnota smaku*, <https://aktivist.pl/wspolnota-smaku/> (dostęp: 25.01.2023).

34 A. Kiejziewicz, M. Zwolan, *Smakowanie filmu. Kulinarna promocja jako paratekst w kontekście badań nad międzynarodową recepcją kina azjatyckiego*, „Panoptikum” 2021, nr 25.

35 *Ibidem*.

Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, odpowiedzialne za Festiwal Filmowy „Nowe Horyzonty”. Jak zauważają badające rodzimy rynek Agnieszka Orankiewicz i Aleksandra Bartosiewicz:

Mali dystrybutorzy często angażują się [...] w organizację lub sami są organizatorami różnych festiwali i innych wydarzeń filmowych, promując w ten sposób nie tylko filmy, ale i szeroko rozumianą edukację filmową. Występują w roli koproducentów, a także zajmują się pozakinowymi [...] kanałami dystrybucji. Ich różnorodne pola aktywności pozwalają zarówno na zdobycie środków finansowych na działalność *stricte* dystrybucyjną, jak i na utrzymanie się na rynku³⁶.

Choć badaczki pomijają w swojej refleksji opisywaną przeze mnie inicjatywę, nie sposób nie dostrzec analogii pomiędzy tym konkretnym przypadkiem a ich ogólnymi konstatacjami. Na uwagę zasługuje fakt, że wszystkie siedem pozycji przeznaczonych do eksploatacji kinowej przez Pięć Smaków Kino Azji było uprzednio wyświetlanych w ramach imprezy. Nasuwają się dwie interpretacje takiego stanu rzeczy. Po pierwsze, festiwal — rozumiany tutaj jako wydarzenie — stanowić może swoisty poligon doświadczalny, na którym najbardziej zaprawiona w bojach publika dokonuje ewaluacji programu, a do dalszego udostępniania wybierane są tytuły, które spotkały się z najlepszym przyjęciem. Pozwala to ograniczyć — tak trudne do oszacowania w tej branży³⁷ — ryzyko. Jak zauważa Elsaesser:

Goście festiwali, choć niekoniecznie reprezentujący ogół odbiorców, są przydatni dla gromadzenia tego typu danych, a nie tylko do podbudowania lub umniejszania ego twórców w trakcie projekcji przed „żywą” publicznością. Festiwale funkcjonują jako miejsca ewaluacji informacji, zbierają pierwsze opinie i badają rynek³⁸.

Po drugie, uprzednie zdobycie praw do pokazania filmu na festiwalu zapewne ułatwia późniejsze rozmowy dotyczące wyświetlania go w kinach.

Pod względem chronologii podobnie wyglądała sytuacja w przypadku kolejnej odnogi Pięciu Smaków — działalności kuratorskiej³⁹. Podczas piętnastej edycji odbyła się retrospektywa twórczości Wong Kar Waia.

36 A. Orankiewicz, A. Bartosiewicz, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 240.

37 M. Adamczak, *W cieniu bomby. O dystrybucji filmowej*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7334-w-cieniu-bomby-o-dystrybucji-filmowej.html> (dostęp: 25.01.2023).

38 T. Elsaesser, *Sieć festiwali filmowych...*, s. 260.

39 Więcej informacji o festiwalowej platformie VOD: <https://www.piecsmakow.pl/arttykul.do?id=599&mid=1314> (dostęp: 26.01.2023).

Wydarzenie to, reklamowane jako „siedem zmysłowych arcydzieł hongkońskiego reżysera, który zmienił historię kina”⁴⁰, było następnie kontynuowane poprzez wystosowanie oferty dla kin⁴¹. Propozycja współpracy zawierała szczegółowe informacje dotyczące warunków finansowych i materiałów promocyjnych, w tym artykułów kontekstowych autorstwa organizatorów i organizatorek festiwalu⁴².

Finalnym, jak do tej pory, etapem cyrkulowania wzmiankowanych tu filmów było umieszczenie ich na platformie VOD Pięć Smaków w Domu, oferującej stały repertuar składający się z dystrybuowanych uprzednio filmów oraz cykl poświęcony reżyserowi *Happy together* (reż. W. Kar Wai, 1997)⁴³. Na stronie znajdziemy również informacje o zakończonych już przeglądach — retrospektywach Pemy Tsedena (którego film *Balon [Qi qiu]*, reż. P. Tseden, 2019) wygrał w konkursie głównym trzynastej edycji festiwalu), Siona Sono oraz sekcje zatytułowane „Azjatyckie kino drogi” i „Koreanki”. O ile minione cykle nadają się do rozpatrzenia z perspektywy działalności kuratorskiej — objawiałyby się ona poprzez selekcjonowanie treści pod względem tematycznym (rodzaj filmu) czy ideowym (tu: feministycznym — kobiety w przemyśle filmowym), a wreszcie w próbie konsekracji (w końcu wspomniany laureat na stronie festiwalu określany jest jako „mistrz tybetańskiego kina”⁴⁴) — o tyle przypadek hongkońskiego twórcy uznać można za próbę pozycjonowania się poprzez odniesienie do wysokiego kapitału kulturowego prezentowanego artysty. Sama platforma wystartowała 8 kwietnia 2021 roku, co odbieram jako dostrzeżenie potencjału „zwrotu postpandemicznego”. Dostrzegł to również Jakub Majmurek w swoim podsumowaniu 2020 roku:

„Uważam, że to był bardzo dobry rok, jeśli chodzi o dostęp do kultury dla wsi i mniejszych ośrodków” — mówi Jakub Królikowski, dyrektor prezentującego kino Azji Festiwalu Pięciu Smaków, w tym roku online. Wysłał mi mapkę i statystyki wyświetleń filmów z tegorocznych Pięciu Smaków. Niecała połowa to adresy IP z metropolii

40 Więcej informacji o piętnastej edycji festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=619> (dostęp: 26.01.2023).

41 Więcej informacji o przeglądzie filmów Wong Kar Waia: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=640&mid=1395> (dostęp: 26.01.2023). Co ciekawe, oferta zawiera informację, że niektóre tytuły zostały przeznaczone do regularnej dystrybucji, nie znajdujemy jednak jej potwierdzenia na podstronie Pięć Smaków Kino Azji.

42 *Ibidem.*

43 Sekcja platformy VOD poświęcona twórczości Wong Kar Waia: <https://www.piecsmakow.pl/wdomu> (dostęp: 26.01.2023).

44 Więcej informacji o trzynastej edycji festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=545> (dostęp: 26.01.2023).

warszawskiej. Choć najwięcej jest z innych dużych ośrodków, to na mapie pełno jest mniejszych kropek — powiatowe miasta warmińsko-mazurskiego czy południowej Wielkopolski⁴⁵.

Demokratyzowanie dostępu do treści — tryb zdalny wyklucza koszty transportu i utrzymania w stolicy podczas wydarzenia — jest zjawiskiem niewątpliwie pozytywnym, intrygująca jest jednak kwestia kuratorstwa. Takie samozwańcze określenie swojej działalności — „kuratorowana [podkreślenie — J.Z.] platforma z azjatyckim kinem”⁴⁶ — implikuje, co jasne, bliskie relacje z rzeszą oddanych uczestników i uczestniczek oraz zdolność wywierania wpływu, inaczej mówiąc — fakt wykrystalizowania się publiki, do której kierowane są treści.

Rozważania na ten temat warto rozszerzyć o kolejną inicjatywę Pięciu Smaków — festiwalowy podkast *Azja kręci*, w którym, jak dowiadujemy się ze strony, omawiane są:

premiery azjatyckich filmów, komentarze dotyczące bieżących wydarzeń ze świata kina azjatyckiego, polecenia i analizy filmowe, rekomendacje filmowe związane z podróżami do Azji, prezentacje ciekawej klasyki i dorobku poszczególnych twórców filmowych, omówienia trendów i zjawisk związanych z branżą filmową Azji⁴⁷.

Choć opis ten trudno uznać za wprowadzający w błąd, pobieżna analiza treści publikowanych w ramach podkastu pozwala zauważyć, że stanowią one głównie omówienie wydarzeń i inicjatyw proponowanych przez sam festiwal. Tym sposobem rozmowa w ramach dwunastego odcinka, o filmie *Maggie* (*Megi*, reż. Y. Ok-seop, 2018), prezentowanym podczas trzynastej edycji, dystrybuowanym przez Pięć Smaków Kino Azji oraz wchodzącym w skład stałej oferty platformy Pięć Smaków w Domu, jest okazją do przyjrzenia się twórczości koreańskich reżyserek — twórczości, której kilka miesięcy później poświęcony zostanie przegląd na tejsze platformie. Podobna korelacja zachodzi przy okazji epizodu poświęconego twórczości Pemy Tsedena, którego *Jinpa* (*Zhuang si le yi zhi yang*, reż. P. Tseden, 2018) trafiła do polskich kin (z ramienia Pięć Smaków Kino Azji — a jakże!) kilka dni po premierze odcinka, czy omawianego już tutaj Wong Kar Waia. Nie kwestionując wartości merytorycznej tego rodzaju inicjatywy

45 J. Majmurek, *Rok nie tylko hibernacji*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9315-rok-nie-tylko-hibernacji.html> (dostęp: 26.01.2023).

46 Zob. <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=599&mid=1314> (dostęp: 26.01.2023).

47 Więcej informacji o założeniach festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=205> (dostęp: 26.01.2023).

i dostrzegając jej wymiar popularyzatorski, stosownie wydaje się pytanie o fabrykowanie prestiżu⁴⁸.

Podobną rolę odgrywają publikacje książkowe proponowane przez festiwal: *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*⁴⁹ oraz *Made in Hong Kong. Kino czasu przemian*⁵⁰ pod redakcją Jagody Murczyńskiej. Te opracowania zbiorowe z jednej strony za cel stawiają sobie uzupełnienie luki w dorobku polskiego filmoznawstwa⁵¹, z drugiej zaś poruszają tematykę ściśle związaną z festiwalem. Mający premierę przy okazji trzynastej edycji Pięciu Smaków tom *Made in Hong Kong* zawiera teksty opisujące twórczość Fruita Chana, gościa festiwalu, któremu poświęcona została retrospektywa. Znajdziemy tam również prace poświęcone Wong Kar Waiowi czy Johnniemu To, którego film znalazł się w sekcji „Mistrzowie” tejże edycji. W *Cichej eksplozji* zaś uwagę czytelnika i czytelniczki przykuć może rozdział o kinie Siona Sono, którego przegląd twórczości dostępny był do obejrzenia na platformie VOD.

Zważywszy na podejmowane przez organizatorów formy działalności, nie dziwi sieciowanie Pięciu Smaków z analogicznymi wydarzeniami w skali europejskiej. „Festiwal jako forma edukacji” to projekt powstały w ramach programu Erasmus+ w wyniku współpracy z Udine Far East Film Festival, Helsinki Cine Asia oraz Camera Japan Festival w Rotterdamie i Amsterdamie⁵². Owocem tej kooperatywy jest również cykl wykładów „Asian Cinema Education”⁵³ oraz umiędzynarodowienie projektu „People’s Jury”, w ramach którego skład oceniających filmy jest selekcjonowany — początkowo spośród młodzieży polskiej, następnie również włoskiej, fińskiej i holenderskiej, dziś już ogólnoeuropejskiej⁵⁴.

Ekspansja działalności Fundacji Sztuki Arteria i jej wielokanałowe dążenie do zaskarżenia sobie sympatii publiczności zdają się idealną ilustracją koncepcji poszerzenia periodyzacji Marijke de Valck zaproponowanej przez Seana Farnela. Trudno też nie dostrzec w tych działaniach wymiaru

48 Zob. „Ekrany” 2018, nr 3–4.

49 Więcej informacji o książce *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=320> (dostęp: 26.01.2023).

50 Więcej informacji o książce *Made in Hong Kong. Kino czasu przemian*: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=524&mid=1202> (dostęp: 26.01.2023).

51 O czym pisze J. Murczyńska we wstępie do książki *Cicha eksplozja* dostępnym na stronie: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=322&mid=861> (dostęp: 26.01.2023).

52 Więcej informacji o projekcie „Festiwal jako forma edukacji”: <https://www.piecsmakow.pl/aktualnosc.do?id=378> (dostęp: 26.01.2023).

53 Więcej informacji o cyklu wykładów „Asian Cinema Education”: <https://www.piecsmakow.pl/aktualnosc.do?id=549> (dostęp: 26.01.2023).

54 Więcej informacji o projekcie „People’s Jury”: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=11&mid=974> (dostęp: 26.01.2023).

audience development. Nie wolno jednak zapominać o związanych z tak szeroko zakrojoną działalnością zagrożeniach, które celnie opisał Lis:

Każda instytucja rozwijająca swoją publiczność (upodmiotawiająca ją i uaktywniająca) powinna być przygotowana na współwystępowanie dwóch (sprzecznych ze sobą) potrzeb/pragnień: z jednej strony deklarowanej i wprowadzanej w życie (?) otwartości na otoczenie (budowanie wewnątrzsterownej publiczności zachęcanej do tego, by włączyła się w współtworzenie programu i miejsca), z drugiej strony na to, że instytucja reprezentuje określoną władzę (w Foucaultowskim znaczeniu wiedzy/władzy)⁵⁵.

Spory komponent arbitralności i autopromocji nie umniejsza kulturotwórczej i popularyzatorskiej roli Fundacji Sztuki Arteria. Tworzenie konsekwentnej i wielowektorowej narracji dotyczącej wybranej kinematograficznej niszy postrzegać należy jako budowanie własnej marki. Jak jednak rozpatrywać te praktyki z perspektywy zacieśniania więzi? Z pomocą przychodzi grupa na Facebooku.

Istnieje wiele sposobów na zbadanie opinii uczestników i uczestniczek dotyczącej wydarzenia, w którym wzięli lub wzięły udział. W kontekście opisywanego tutaj przypadku teoretycznie nie trzeba tego nawet robić — festiwal sam upublicznia raporty z ewaluacji poszczególnych edycji⁵⁶. Kwestionariusze nie pozwolą jednak ocenić, czy wokół danego wydarzenia wykształciła się zintegrowana wspólnota. W tym aspekcie pomoc może etnografia cyfrowa, którą w ten sposób opisuje Dariusz Jemielniak:

metoda ta dotyczy badań wirtualnych, w internecie, i opiera się na bezpośrednim zastosowaniu zespołu technik i metod stosowanych w repertuarze antropologicznym. [...] Współcześnie etnografie wirtualne dotyczą przede wszystkim samodzielnych badań społeczności internetowych, choć naturalnie nadal mogą mieć zastosowanie także wtedy, gdy po prostu internet jest jednym z wielu narzędzi badawczych, a także gdy analizuje się zjawiska zachodzące zarówno online, jak i offline⁵⁷.

55 B. Lis, *Zwrot ku publiczności?...*, s. 87.

56 Raport z ewaluacji festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=593&mid=1172> (dostęp: 26.01.2023).

57 D. Jemielniak, *Netnografia, czyli etnografia wirtualna — nowa forma badań etnograficznych*, „Prakseologia” 2013, nr 154, s. 98.

Pięć Smaków — Kino Azji, bo tak nazywa się grupa utworzona przez Pięć Smaków, czyli oficjalny fanpage festiwalu, liczy sobie 3156 członków i członkiń⁵⁸, powstała 21 czerwca 2020 roku i jest widoczna oraz publiczna, co oznacza, że jej dostępność nie jest w żaden sposób ograniczona. Jak możemy dowiedzieć się z zakładki „Informacje”:

To grupa skierowana do wszystkich pasjonatów kina azjatyckiego oraz fanów Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków. Stwarzamy tu możliwość współprzeżywania obejrzanych filmów. To przestrzeń wymiany myśli i inspiracji, w której dzielimy się nowinkami z azjatyckiego świata filmowego. Prowadzimy tu dyskusje o obejrzanych filmach, zapowiadamy tytuły, które prezentujemy w ramach festiwalu i wydarzeń dodatkowych. Przez cały rok dostarczamy informacji związanych z azjatyckimi kinematografiami!

Na poziomie deklaracyjnym dostrzec można dążenia do inkluzywności, partycypacyjności i wspólnotowości. Opis ten potwierdza zatem moją intuicję dotyczącą postrzegania grupy jako obszaru, który pozwoli uzyskać odpowiedź na postawione wyżej pytanie. Należy przy tym zaznaczyć, że przestrzeń grupy facebookowej idealnie nadaje się do realizowania tego typu zamierzeń, mimo że w funkcji administratorów i administratorek zostały obsadzone osoby organizujące festiwal.

Publikowane posty sortowane są tematycznie za pomocą hashtagów, ich największa liczba — po 35 — pojawiła się przy wątkach #korea i #podcast⁵⁹. Pierwszy z nich wygenerował w sumie 1200 reakcji⁶⁰, co daje średnio 36 reakcji na post⁶¹, najpopularniejsza aktywność zebrała ich 91, a najmniej rezonująca zaledwie 8. Jeśli chodzi o komentarze — wątek zawiera ich razem 105, co daje średnią 3 w przeliczeniu na publikowaną treść, 9 postów nie wygenerowało żadnego komentarza, natomiast jeden sprowokował ich 11 (warto nadmienić, że pod 3 postami pojawiło się ich po 10) i jest to najwyższa wartość. Treści z tego wątku były udostępniane jedynie dziesięciokrotnie. Sytuacja wygląda podobnie w przypadku drugiego wiodącego tematu: wygenerował on 951 reakcji (średnia: 27), najbardziej popularny

58 Wszystkie informacje czerpię bezpośrednio z grupy: <https://www.facebook.com/groups/piecsmakow> (dostęp: 26.01.2023).

59 Część postów wchodzi w obydwie te grupy, ponieważ mogą się one zająć tematycznie. Faktycznie jest ich zatem mniej, ale nie uwzględniam w swoich obliczeniach faktu dublowania się treści.

60 Od powstania grupy do dnia przeprowadzenia badania, to jest 26.01.2023.

61 Pomimo liczby 35 figurującej przy tym hashtagu w wątku udało mi się znaleźć jedynie 33 posty.

post zebrał 165 reakcji, a najmniej popularny — 6. Hashtag ten sprowokował 76 komentarzy, co daje średnio 2 komentarze na post. Szesnastokrotnie udostępniono publikowane tam materiały. Dane te powiedzą nam więcej, jeżeli weźmiemy pod uwagę autorstwo treści. W wątku #korea z sumy 33 postów aż 29 zostało napisanych przez organizatorów i organizatorki — warto tutaj nadmienić, że funkcjonują oni w grupie za pośrednictwem swoich prywatnych kont, co podkreśla dążenie do osiągnięcia ahierarchiczności (tylko jedna treść została opublikowana przez profil festiwalu). Jeśli zaś chodzi o wątek #podcast — 5 spośród 35 postów zostało opublikowanych przez osoby niebędące organizatorami czy organizatorkami, jeden z nich został udostępniony z profilu czasopisma, które współpracuje z festiwalem. Nie może dziwić, że w wątku tym większość aktywności orbitowała wokół podkastu *Azja kręci* — 19 postów bezpośrednio reklamowało nowe odcinki, natomiast 25 w sposób pośredni bądź bezpośredni odnosiło się do działalności festiwalu. W przypadku drugiego hashtagu liczba tego rodzaju aktywności wyniosła 9. Zdecydowaną większość pozostałych postów udostępnionych w tych wątkach można podzielić na dwie grupy: posty o charakterze informacyjnym — dotyczące bieżących wydarzeń związanych z kinem azjatyckim i posty o charakterze poleceń — odnoszące się do inicjatyw, premier czy materiałów, z którymi, zdaniem autora bądź autorki, warto się zaznajomić. Pobieźna analiza pozostałych hashtagów (takich jak #wongkarwai, #hongkong czy #filmtygodnia) wykazuje zgodność z przybliżonymi tutaj tendencjami.

Sytuacja zmienia się nieco, jeśli skoncentrujemy się na aktywności z jednego miesiąca — takiej, której cezurą jest jedynie czas, a nie tematyka. Pomiędzy 26 grudnia 2022 roku a 26 stycznia 2023 roku opublikowano 23 posty, które wywołały 620 reakcji (średnia: 27) oraz 46 komentarzy. Choć prym dalej wiodą — co nieszczerólnie dziwi, biorąc pod uwagę wcześniejsze ustalenia — organizatorzy i organizatorki, to 10 postów opublikowanych w tym czasie było autorstwa społeczności festiwalowej. Co z nich wynika? Co prawda pojawiły się pośród nich trzy posty zawierające bezpośredni zwrot do społeczności (pytanie), ale tylko jeden z nich wywołał dłuższą dyskusję — 8 komentarzy. Aktywność społeczności na przestrzeni tego miesiąca wyniosła średnio jeden post na trzy dni, spadła również średnia reakcji — do 2, trudno zatem rozpatrywać ją jako bardziej stymulującą do interakcji. Jak zatem widzimy — niezależnie od zakrojonych na szeroką skalę inicjatyw społeczność festiwalowa nie konsoliduje się w specjalnie przeznaczonym do tego miejscu. Pomimo inkluzywnego charakteru grupy i płaskiej struktury — organizatorzy i organizatorki publikujący za pośrednictwem swoich prywatnych kont — ma ona, zamiast wymiaru integracyjno-wspólnotowego, raczej charakter promocyjno-informacyjny.

*

Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków” w ciągu ostatnich lat sukcesywnie zwiększał obszar swojej działalności. Choć czasem przedsięwzięte aktywności okazywały się charakterystyczne dla tego typu podmiotów w polskim kontekście (patrz: dystrybucja), to w ogólnym rozrachunku wachlarz podejmowanych przez Fundację Sztuki Arteria inicjatyw robi wrażenie. Zaliczyć do nich należy:

- nowatorski sposób promowania filmów,
- odnogę dystrybucyjną,
- platformę VOD,
- podcast o azjatyckiej kinematografii,
- filmoznawcze publikacje monograficzne,
- usieciowienie festiwalu,
- ofertę warsztatów i wykładów,
- grupę na Facebooku.

Te aktywności można rozpatrywać również jako elementy *audience development*, gdyż — przykładowo — podcast o kinie Azji stanowi zarówno jeden z przejawów zmiany trybu działania festiwalu, jak i krok w stronę rozwoju widowni. Nie bez znaczenia pozostaje także kwestia budowy marki i rozpoznawalności. Zasługą działalności kuratorskiej festiwalu jest stosunkowo szeroka rzesza sympatyków i sympatyczek. W tym kontekście grupa na portalu Facebook wydawała się dogodną przestrzenią do weryfikacji postawionej na wstępie hipotezy, umożliwiając jednocześnie ewaluację podejmowanych inicjatyw pod kątem zacieśniania więzi. Jak jednak wykazało badanie netnograficzne, społeczność festiwalowa nie zbudowała zażyłej relacji (przynajmniej w środowisku internetowym).

Mnogość działań podejmowanych przez Fundację Sztuki Arteria, organizatora Pięciu Smaków, powinna przekierować nasze myślenie z wydarzenia kulturalnego na instytucję kultury. Nie mamy tutaj bowiem do czynienia z wydłużeniem czasu trwania festiwalu, a raczej ze zmianą charakteru jego funkcjonowania z interwałowego na całoroczny. Biorąc to pod uwagę, postrzegam działalność Pięciu Smaków jako egzemplifikację koncepcji czwartej fazy rozwoju festiwalu filmowych (tym samym niejako ją uzupełniając), a wymienione wyżej praktyki uważam za reprezentatywne, choć nie kanoniczne — nietrudno wyobrazić sobie rychłe wyłonienie się kolejnych.

Bibliografia

- Adamczak M., *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr 16.
- Adamczak M., *Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.
- Adamczak M., *W cieniu bomby. O dystrybucji filmowej*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7334-w-cieniu-bomby-o-dystrybucji-filmowej.html> (dostęp: 25.01.2023).
- Elsaesser T., *Sieć festiwali filmowych*, przeł. A. Pospieszynska, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- English J.F., *Ekonomia prestiżu*, przeł. P. Czaplinski, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Farnel S., *Towards a Filmmaker Bill of Rights for Festivals*, [w:] *The Film Festival Reader*, red. D. Iordanova, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013.
- Hing-Yuk Wong C., *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2011.
- Jemielniak D., *Netnografia, czyli etnografia wirtualna — nowa forma badań etnograficznych*, „Prakseologia” 2013, nr 154.
- Jędrasiak K., Rode D., *Edukacja filmowa wobec zmiany postmedialnej*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Kazmierczuk S., *Festiwal „Pięć Smaków” — wywiad z Jakubem Królikowskim*, <https://mandragon.pl/wywiad-smaki/> (dostęp: 24.01.2023).
- Kiejziewicz A., Zwołan M., *Smakowanie filmu. Kulinarne promocje jako paratekst w kontekście badań nad międzynarodową recepcją kina azjatyckiego*, „Panoptikum” 2021, nr 25.
- Lis B., *Zwrot ku publiczności? Audience development jako próba uspołeczniania instytucji kultury*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 2 (105).
- Majmurek J., *Rok nie tylko hibernacji*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9315-rok-nie-tylko-hibernacji.html> (dostęp: 26.01.2023).
- Murczyńska J., *Wspólnota smaku*, <https://aktivist.pl/wspolnota-smaku/> (dostęp: 25.01.2023).
- Najbor J., *Funkcjonowanie instytucji festiwalu filmowego w trakcie pandemii COVID-19 na przykładzie festiwalu Nowe Horyzonty*, <https://compress.edu.pl/e-wydania/item/funkcjonowanie-instytucji-festiwalu-filmowego-w-trakcie-pandemii-covid-19-na-przykladzie-festiwalu-nowe-horyzonty> (dostęp: 24.01.2023).
- Orankiewicz A., Bartosiewicz A., *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Edukacja filmowa. Pułapki i ucieczki*, „Ekran” 2018, nr 6.
- Pobłocki K., *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017.
- Racięski B., *Safari na globalnym Południu*, „Ekran” 2020, nr 1.
- Szponar E., *Fabryka splendoru: Światowe festiwale filmowe*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

- Topolski J., *Hubert Bals Fund i problemy Trzeciego Świata*, „Ekrany” 2017, nr 1.
- de Valck M., *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- de Valck M., Damiens A., *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*, Palgrave Macmillan, Cham 2023.

Agnieszka Kamrowska

ORCID: 0000-0001-9474-9271

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Rzeczywistość w *anime*, *anime* w rzeczywistości. Nowe praktyki fanowskie

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.12>

The Reality in anime, anime in the reality. New fans' practices

Abstract

The article focuses on anime with realistic settings based on Japanese locations and on new practices among viewers inspired by these films. Japanese animation is famous for its ability to create fantasy landscapes and otherworldly sceneries, yet it is not known for its pursuit of realism. Animation, as a medium, is used for creating new worlds rather than depicting the existing one. But in the last two decades by presenting real sites in Japan, anime has made a remarkable shift in its orientation towards realism. Director Shinkai Makoto has established his career on rendering digital images of places from his surroundings and turning them into movies. Many other animators followed in his footsteps and created series depicting real-life locations from Tokyo as well as rural Japan. Kyoto Animation Studio is famous for using detailed renderings of real-life locations as settings of its *nichijōkei* anime series. These new practices in creating anime have resulted in new practices among viewers, such as *seichijunrei* and *butaitanbō*. In these new fan practices the evolution of anime as a medium can be observed: from one that creates fantastic landscapes into the one that gives a new visibility to existing locations.

Keywords

Anime, *nichijōkei*, *seichijunrei*, *butaitanbō*, Shinkai Makoto, Kyoto Animation

Japońska animacja znana jest ze zdolności do kreowania fantastycznych światów i niesamowitych scenerii, nie jest jednak kojarzona z realizmem czy przedstawianiem istniejących w rzeczywistości miejsc. Ale w ciągu ostatnich lat w *anime* pojawiła się tendencja do realistycznego ukazywania japońskich lokalizacji, ich odnajdywanie i porównywanie z rysunkowymi kadrami stanowi zaś nowy rodzaj aktywności *otaku*¹.

Animacja postrzegana jest jako medium oparte na czystej kreacji. W przeciwieństwie do kina, polegającego na fotograficznej rejestracji obrazu, w filmie animowanym wszystko jest stworzone przez rysownika czy grafika, a granice tego, co można pokazać, praktycznie nie istnieją. Wizja świata przedstawionego jest tu ograniczona wyłącznie wyobraźnią twórców. Obserwując wzrost liczby realistycznych elementów świata przedstawionego we współczesnym *anime*, można postawić pytanie: czemu twórcy przenoszą w ramy animowanych kadrów realnie istniejące miejsca, skoro sami mogą wszystko wymyślić od podstaw?

Jeśli realizm otoczenia jest jednym z celów takiego filmu, tworzenie drugiego planu całkowicie z głowy będzie nieuchronnie skutkowało brakiem spójności i sprzecznościami. Sprzecznością będzie na przykład umieszczenie w filmie anachronicznych technologii czy krajobrazów, które nie wydają się wiarygodne. Lecz odwzorowanie nie tylko wyznacza granice tego, co można pominąć. Otoczenie bywa bardzo złożone, a zmienne, takie jak topografia, klimat, lokalna kultura, subtelne odcienie kolorów, stopień zniszczenia budynków, łączą się z sobą, tworząc atmosferę danego miejsca. Ilość informacji jest tak duża, że animatorzy, nieważne jak pomysłowi, nie będą w stanie wygenerować tego wszystkiego w stopniu wystarczającym do stworzenia fikcyjnej scenerii. Nic dziwnego, że w końcu najbardziej efektywnym sposobem narysowania realnego miejsca jest po prostu wykorzystanie istniejącego miejsca².

Japońscy animatorzy od pewnego czasu umieszczają w swoich dziełach obrazy prawdziwych miejsc, aby uzyskać efekt rzeczywistości. Jako jeden z pierwszych zrobił to Isao Takahata w filmie *Grobowiec świetlików* (*Hotarū no Haka*, 1988) opartym na quasi-autobiograficznym opowiadaniu Akiyukiego Nosaki z 1967 roku. Zawarta w nim historia ukazuje przeżycia autora podczas drugiej wojny światowej, kiedy jako młody chłopak próbował

1 Fani mangi, *anime* i gier wideo.

2 M. Vito, *Animation, Urbanism and Tamako Market: A Discussion with Moriwaki Kiyotaka*, <https://likeafishinwater.com/2014/11/27/animation-urbanism-and-tamako-market-a-discussion-with-moriwaki-kiyotaka/> (dostęp: 20.05.2023).

ocalić siebie i małą siostrę Keiko podczas bombardowania Kobe. W *anime* wojenna historia ma podwójnie autobiograficzny charakter, gdyż Takahata również pamiętał te czasy, będąc wówczas w podobnym wieku co autor opowiadania³. Nosaka wielokrotnie otrzymywał propozycje sfilmowania nagradzanego opowiadania, jednak uważał, że nie jest możliwe wykreowanie w filmie obrazu nagiej, spalonej ziemi, stanowiącej tło tej historii. Jednak kiedy pokazano mu storyboardy animowanej adaptacji *Hotaru no Haka*, zrozumiał, że *anime* to jedyne medium, za pośrednictwem którego jego historia może zostać przeniesiona na ekran, i wyraził zdziwienie, jak wiernie zostały przedstawione poletka ryżowe oraz miejskie krajobrazy⁴.

Stworzenie scenerii *Grobowca świetlików* okazało się jednak dużym wyzwaniem dla Takahaty, gdyż nigdy wcześniej nie pokazywał w swoich filmach własnego kraju. „W japońskiej animacji nie można realistycznie pokazywać Japonii. Możemy robić dokładny *research* na temat innych krajów. Na przykład podczas realizacji *Heidi (Arupusu no Shōjo Haiji, 1974)* mogliśmy jechać do Szwajcarii i przeprowadzić tam badania terenowe. Ale nie robi się tak dla japońskich historii”⁵. Mając to na uwadze, można uznać *Grobowiec świetlików* za *anime* przełomowe w kwestii realizmu, gdyż ekipa realizatorów przeprowadziła gruntowne badania, aby jak najbardziej prawdziwie przedstawić czasy wojny, a opowiedziana w filmie historia oparta była na autentycznych wydarzeniach. Film ten jest więc prekursorski, jeśli chodzi o realistyczną scenerię, jednak pochodzi ona z przeszłości i nie stanowi punktu odniesienia dla obecnych widzów.

Współczesnym punktem odniesienia w *anime* jest z pewnością Tokio jako miejsce akcji wielu animowanych filmów i seriali, które jednak różnią się pod względem realizmu w ukazywaniu japońskiej stolicy. Zaskakujący może wydać się fakt, iż niezwykle wiernie ukazane jest Tokio w dwóch filmach *science fiction: Patlabor (Kidō Keisatsu Patoreibā: Gekijō-ban, 1989, Kidō Keisatsu Patoreibā the Movie 2, 1993)* w reżyserii Mamoru Oshii, których akcja rozgrywa się — w chwili premiery — w niedalekiej przyszłości. Gatunek fantastyki naukowej nie kojarzy się z realizmem, jednak japoński reżyser wykorzystał setki zdjęć wykonanych na ulicach Tokio, aby wiernie ukazać miasto w swoich filmach. Użył również nagrań z helikoptera, tworząc sekwencje ukazane z lotu ptaka. Fotograficzne obrazy stały się podstawą rysunkowych kadrów, co zapewniło wysoki poziom szczegółów w animacji, jeszcze przed wykorzystaniem do tego fotografii cyfrowej i oprogramowania do obróbki obrazu, które usprawniły ten proces.

3 *The Animerica Interview: Takahata and Nosaka: Two Grave Voices in Animation*, „Animerica” 1994, nr 11 (2), s. 10.

4 Por. *ibidem*, s. 8.

5 *Ibidem*.

Podobną, fotograficzną, metodę zastosował Satoshi Kon podczas realizacji *Rodziców chrestnych z Tokio* (*Tōkyō Goddofāzāzu*, 2003), których akcja rozgrywa się w japońskiej stolicy w czasie świąt Bożego Narodzenia. Miasto w filmie nie jest jednak kolorowe, radosne ani odświeżone. „Śnieg w Tokio jest szary i brudny, miasto pełne jest pachółków drogowych, linie telefoniczne przecinają niebo, wszędzie widać rdzę i śmieci. Zaakcentowanie niedoskonałości i unikanie upiększeń potęguje wrażenie rzeczywistości — dzięki temu jest jak w prawdziwym świecie”⁶. Przywiązanie dużej wagi do detali sprawia, iż łatwo można zidentyfikować konkretne miejsca w Tokio, w których rozgrywa się akcja *Rodziców chrestnych...* Wysoki poziom szczegółów scenografii w filmie Kona uzyskany został dzięki wykorzystaniu zdjęć tokijskich lokalizacji, które następnie posłużyły jako baza dla rysunkowych kadrów. Dzięki temu przedstawione w animacji skrzyżowania, parki, mosty i panorama miasta wyglądają jak w filmie operatorskim. „Wiele anime rozgrywa się w miastach, które odgrywają w nich główną rolę, jednak w żadnym z nich miasto nie było tak realne”⁷ jak w filmie Kona.

Równie wysoki poziom realizmu w ukazywaniu Tokio osiągnął w swoich filmach Makoto Shinkai. Jako młody chłopak mieszkał on w prefekturze Nagano i marzył o wyjeździe do stolicy. Kiedy to marzenie się spełniło, poetyckie, a jednocześnie realistyczne obrazy Tokio stały się ważną częścią jego filmów, reżyser zasłynął zaś z pełnych detali scenografii. Na początku kariery, w anime *Ona i jej kot* (*Kanojo to Kanojo no Neko*, 1999), wykorzystał cyfrowe zdjęcia swojego mieszkania i jego okolic, na których narysował kadry animowanej historii kota i jego właścicielki. Realistyczna sceneria okazała się kluczem do sukcesu tego skromnego, czarno-białego filmu. Patrząc na tokijskie blokowisko, wiszące w powietrzu linie telefoniczne i kolejowe, wiemy, że zostały one narysowane. Ale rysunki te wzorowane były na fotografiach, dlatego są wyraziste i pełne szczegółów, precyzyjne i rozpoznawalne.

Kilkanaście lat później Shikai wykorzystał tę samą metodę realizacji przy pracach nad filmem *Ogród słów* (*Kotonoha no Niwa*, 2013), porywającej wizualnie opowieści rozgrywającej się w Tokio w czasie pory deszczowej. Nastolatek Takao opuszcza poranne lekcje, by w parku szkicować buty, których projektowanie jest jego pasją. Do parku przychodzi również tajemnicza kobieta, która ucieka przed problemami w pracy. Historia ich spotkań jest w tym filmie jedynie pretekstem, aby ukazać piękno Shinjuku Gyoen, ogromnego parku w centrum Tokio. Przystępując do realizacji

6 G.A. Stey, *Elements of Realism in Japanese Animation*, https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1250700496&disposition=inline (dostęp: 1.11.2023).

7 A. Osmond, *Satoshi Kon. The Illusionist*, Berkeley 2009, s. 72.

Ogródu słów, Makoto Shinkai chciał uchwycić piękno tokijskich krajobrazów i zaprezentować je w filmie. Ponieważ przez dziesięć lat mieszkał w dzielnicy Shinjuku⁸, jego oczywistym wyborem było wykorzystanie tej lokalizacji w nowym projekcie. Twórca zrobił tu tysiące zdjęć, które posłużyły do stworzenia storyboardów⁹. „W moich filmach, szczególnie w *Ogrodzie słów*, chcę się podzielić pięknem moich ulubionych miejsc w Japonii. Park w filmie to prawdziwe miejsce w Shinjuku, które lubię odwiedzać. Chciałbym podzielić się spokojem i harmonią wyjątkowych miejsc, takich jak to. Może to zainspiruje innych do ich odwiedzenia”¹⁰. Szczególnym powodem uwiecznienia w filmie parku Shinjuku Gyoen było trzęsienie ziemi, które w marcu 2011 roku nawiedziło Japonię. Shinkai martwił się wtedy, że ogród może ulec zniszczeniu i animacja *Ogród słów* była próbą zachowania go na zawsze¹¹.

Reżyser ten słynie z technik animacji wykorzystujących fotografię i rotoskopię, polegającą na odrysowywaniu nakręconych wcześniej filmowych obrazów. Połączenie tych dwóch metod w animacjach Makoto Shinkaia nadaje jego produkcjom rozpoznawalny, hiperrealistyczny klimat. „Cechą charakterystyczną filmów ze studia Ghibli jest to, że postacie poruszają się jak żywe, prawdziwe osoby. My tworzymy tła. Sceneria jest bardzo istotna. Szukamy prawdziwych lokalizacji i chcemy odtworzyć je tak dokładnie, jak to możliwe. Kiedy mamy scenerie bez postaci, chcemy zawrzeć w nich jak najwięcej szczegółów. To nasza specjalność”¹². *Ogród słów* powstał dzięki połączeniu ręcznie rysowanej animacji, rotoskopii i animacji komputerowej, którą twórca wykorzystał w sekwencjach deszczu. Ale, inaczej niż w innych anime, połowa scenerii w filmie powstała na podstawie niezmodyfikowanych fotografii Tokio, na których dorysowano postacie. Dzięki temu uzyskano fotorealistyczną scenerię, szczególnie w scenach w parku Shinjuku Gyoen, w których można niemalże poczuć atmosferę tego miejsca.

W swoim następnym filmie, *Your Name. (Kimi no Na wa., 2016)*, Makoto Shinkai połączył realistyczne widoki Tokio z wiejską scenerią. Jest to tragikomiczna historia pary młodych bohaterów, którzy zamieniają się

- 8 B. Dong, *Makoto Shinkai Q&A*, <https://www.animenewsnetwork.com/convention/2013/anime-expo/27> (dostęp: 2.05.2023).
- 9 C. Webb, *Love in a Japanese Garden*, <https://www.thejakartapost.com/news/2013/06/02/love-a-japanese-garden.html> (dostęp: 16.05.2023).
- 10 L. Carroll, *Interview: Makoto Shinkai*, <https://www.animenewsnetwork.com/interview/2013-05-01/makoto-shinkai-the-garden-of-words-interview> (dostęp: 2.05.2023).
- 11 C. Webb, *Love in a Japanese Garden...*
- 12 W. Jones, *We Spoke to Makoto Shinkai, the Director Being Called “The New Hayao Miyazaki”*, <https://www.complex.com/pop-culture/2016/10/your-name-makoto-shinkai-interview/> (dostęp: 16.05.2023).

ciałami i próbują się odnaleźć pomimo zbliżającej się apokalipsy. Choć fabuła filmu daleka jest od realizmu, reżyser umieścił ją w prawdziwych lokalizacjach znajdujących się w Tokio i na prowincji. Miejsca te są w filmie oddane tak realistycznie, iż po premierze i ogromnym sukcesie *Your Name*. stały się atrakcjami turystycznymi i celem pielgrzymek setek tysięcy fanów filmu. Nie tylko tokijskie kawiarnie i świątynne schody, ale i znajdujące się w prefekturze Gifu biblioteka w Hidzie, stacyjka kolejowa Hida Furukawa czy nawet malutki, nieczynny już przystanek autobusowy Miyagawa Ochiai są celem niezliczonych wycieczek i obiektami sesji fotograficznych, odkąd *Your Name*. stało się najpopularniejszym *anime* wszech czasów w Japonii i na całym świecie.

Dzięki filmowi Shinkaia ożywił się fenomen pielgrzymek *otaku* do miejsc pokazanych w *anime*, zwany *seichijunrei*¹³. Niektóre miejsca, jak tokijskie dzielnice Akihabara czy Ikebukuro, od wielu lat cieszyły się popularnością wśród fanów *anime*, jednak „inne miejsca, usytuowane poza typowymi turystycznymi trasami, stały się celem *seichijunrei* — pielgrzymek fanów, dzięki umieszczeniu tych lokalizacji jako scenerii w popularnych seriach i filmach *anime*”¹⁴. Pierwsze takie pielgrzymki odbywały się w latach dziewięćdziesiątych, kiedy fani zaczęli szukać miejsc związanych z konkretnymi animacjami. „Jedną z najstarszych znanych pielgrzymek miała miejsce, kiedy fani *Czarodziejki z Księżyca* (*Bishōjo Senshi Sērā Mūn*, 1992–1997) zebraли się przy świątyni Hikawa, która zainspirowała wygląd świątyni w serialu”¹⁵. Odnotowując zainteresowanie turystyką *anime*, japońska rządowa organizacja turystyczna zaczęła wydawać przewodniki i tworzyć strony internetowe poświęcone miejscom związanym z animacją w całym kraju. Sam termin *seichijunrei* zyskał popularność dopiero w roku 2008, po spektakularnym sukcesie *Your Name*. Makoto Shinkaia. „W Hidzie pracownicy urzędu miasta zlokalizowali wiele miejsc pokazanych w tym *anime*, opublikowali też godziny przyjazdu pociągów na stację, aby można było zrobić zdjęcie przypominające kadr z filmu”¹⁶. Drobiazgowo odtworzenie przez Shinkaia tokijskich scenerii spowodowało liczne pielgrzymki *seichijunrei* do miejsc, takich jak schody przy świątyni Suga w Shinjuku, stacja

13 *Seichijunrei* — jap. pielgrzymka do świętego miejsca.

14 A. Loriguillo-López, *Scene Hunting for Anime Locations. Otaku tourism and Cool Japan*. [w:] *The Routledge Companion to Media and Tourism*, red. M. Månsson et al., London-New York 2021, s. 287.

15 D.K. Andrews, *Genesis at the Shrine: The Votive Art of an Anime Pilgrimage*, [w:] *Mechademia*, t. 9. *Origins*, red. F. Lunning, Minneapolis-London 2014, s. 218.

16 M. Vito, *Pilgrimage to Hida for "Kimi no Na wa."*, <https://likeafishinwater.com/2017/04/03/pilgrimage-to-hida-for-kimi-no-na-wa/> (dostęp: 20.05.2023).

Yotsuya, kładka dla pieszych przy stacji Shinano-machi czy Cafe La Bohème, która w filmie „zagrała” włoską restaurację Il Giardino Delle Parole, gdzie pracuje główny bohater.

Seichijunrei, czyli fanowskie pielgrzymki do miejsc związanych z anime, mogą być pogłębione o kolejny wymiar, jakim jest zjawisko *butaitanbō* (jap. odkrywanie scen), czyli robienie zdjęć miejsc pokazanych w anime w taki sposób, aby jak najbardziej przypominały animowane kadry. Prezentowanie zdjęć lokalizacji tuż obok kadrów anime ma na celu pokazanie, jak bardzo scenografie w animacji są oparte na rzeczywistych miejscach. Niektóre zdjęcia odtwarzające tła z anime są niezwykle precyzyjne. Towarzyszą im kadry podpisane tytułem filmu lub serii i numerem odcinka, niektóre podają nawet dokładną minutę i sekundę czasu trwania. Zdjęcia *butaitanbō* zapewniają dobrą orientację w fotografowanej przestrzeni dzięki ich cechom warsztatowym: wyrazistej ostrości, odpowiednio dobranej skali i perspektywie, dobremu oświetleniu (nawet we wnętrzach) i kompozycji wiernej kadrów z anime tak bardzo, jak to możliwe. Opisy fotografii zawierają użyteczne informacje, takie jak adresy, przystanki autobusowe, współrzędne GPS czy linki do Google Maps. Niektóre posty zawierają także zapisaną w Google Maps trasę przebytą w trakcie sesji *butaitanbō* — na wypadek, gdyby inni fani chcieli ją samodzielnie odtworzyć i zrobić własne zdjęcia¹⁷.

Filmy Makoto Shinkaia sprzyjają praktykom takim jak *seichijunrei* i *butaitanbō*, gdyż ich scenerie bazują na rzeczywistych lokalizacjach, które zostały niezwykle szczegółowo oddane w animowanych kadrach, i można je łatwo rozpoznać, nawet jeśli znajdują się poza Tokio. „Fani zaczynają swoją podróż, oglądając anime, następnie podróżują przez Japonię i dokumentują tę jakże »analogową« aktywność w cyfrowej przestrzeni internetu”¹⁸. Istnieje wiele stron internetowych i blogów ukazujących podróże i zdjęcia z miejsc pokazanych w filmach Shinkaia *Ogród słów*, *Your Name*. i *Weathering with You (Tenki no Ko, 2019)*. Umieszczone obok siebie zdjęcie miejsca i kadr z anime ukazują, jak wiele pracy reżyser i jego zespół poświęcili szczegółom. Nawet drobne detale, jak napisy na znakach i reklamach, anteny na dachach budynków czy gałęzie drzew w parku, zostały dokładnie odwzorowane. Tak staranny *rendering* prawdziwych miejsc zachęca do robienia sesji *butaitanbō* i daje fanom dużą satysfakcję z odkrywania tajników ulubionego anime.

Prócz realistycznych scenerii innym elementem anime, który doczekał się kontynuacji w rzeczywistości, są sceny gotowania, które fani odtwarzają

17 A. Loriguillo-López, *Scene Hunting for Anime Locations...*, s. 292.

18 D.K. Andrews, *Genesis at the Shrine...*, s. 219.

i zamieszczają filmiki z przygotowywania potraw na YouTube, Instagramie czy TikToku. Zaskakujący może wydać się fakt, że przygotowywanie jedzenia w takich *anime*, jak na przykład *Doreamon*, *One Piece*, a nawet w *Ponyo*, można odtworzyć, a rezultat nie tylko okazuje się jadalny, ale też bardzo przypomina wyglądem dania pokazane w filmie czy serialu. Na TikToku znaleźć można kanały tematyczne poświęcone wyłącznie przygotowywaniu potraw z *anime*. Ich użytkownicy, podobnie jak w fotografiach *butaitanbō*, filmują swoje gotowanie, a następnie umieszczają nagranie online z towarzyszącą mu sekwencją z *anime* jako dwukanałowe wideo. Jedną z takich użytkowniczek jest Nadine Estero, występująca na TikToku i platformie X jako EssaGrill, która jest również autorką książki kucharskiej *The Anime Chef Cookbook*¹⁹ zawierającej 75 przepisów na dania pokazane w japońskich animacjach lub nimi inspirowane. Książka ta została przetłumaczona na francuski i hiszpański, a jej kontynuacja planowana jest na rok 2024. Publikacja Estero nie jest jedynym tego typu wydawnictwem na rynku, dostępnych jest też kilka innych książek kucharskich zawierających przepisy na dania z *anime*, co świadczy o dużej popularności gotowania potraw z ulubionych serii i filmów.

Popularność potraw z *anime* jest w pełni uzasadniona, jeżeli weźmiemy pod uwagę samą tylko ilość animowanych serii poświęconych gotowaniu. Wywodzą się one z gatunku japońskiego komiksu *ryōri*²⁰ *manga* czy *gurume*²¹ *manga* poświęconego gotowaniu. Pierwsza manga tej konwencji nosi tytuł *Hōchōnin Ajihei* (*Kucharz Ajihei*). Jej autorami są pisarz Jirō Gyū i rysownik Jō Biggu, twórcy mang poświęconych pracy, która była ważnym tematem komiksów w latach siedemdziesiątych, gdyż dzięki niej zrujnowany po wojnie kraj odradzał się ekonomicznie.

Kucharz Ajihei, najbardziej znana seria duetu Gyū i Biggu, opowiada o młodym mężczyźnie, który dąży do perfekcji w swoim zawodzie. Ojciec Ajiheia był słynnym szefem kuchni uprawiającym tradycyjną japońską sztukę kulinarną. [...] Ajihei jednak zaszokował ojca, porzucając tradycję i poświęcając się gotowaniu w stylu zachodnim, jego celem stało się zaś przygotowywanie jedzenia dla mas: taniego i smacznego. [...] Fabuła tej serii zawiera wiele prawdziwych informacji, gdyż pisarz sam wcześniej pracował w restauracji. Manga

19 N. Estero, *The Anime Chef Cookbook. 75 Iconic Dishes from Your Favourite Anime*, Rock Point 2022.

20 *Ryōri* — jap. gotowanie.

21 Termin *gurume manga* pochodzi od słowa *gourmet*. Ta odmiana mangi wywodzi się z lat osiemdziesiątych, kiedy dzięki okresowi ekonomicznej *prosperity* popularne były w Japonii produkty i potrawy dla smakoszy.

Kucharz Ajibei obejmuje 23 tomy (około 4600 stron). [...] Po jej sukcesie w Japonii otwarto sieć barów z ramenem o nazwie *Ajibei*, które pojawiły się nawet w Kalifornii²².

Mangi o gotowaniu często zawierają dokładne przepisy kulinarne, a sam proces przygotowywania dań jest ukazany niezwykle realistycznie. Tendencja ta utrzymała się również w *anime*, dzięki temu możliwe jest samodzielne odtworzenie pokazanych w animacji potraw.

Książka kucharska *The Anime Chef Cookbook* zawiera nie tylko przepisy zaczerpnięte z serii *anime* poświęconych gotowaniu, takich jak *Food Wars! (Shokugeki no Sōma, 2015–2020)*, *Gourmet Girl Graffiti (Kōfuku Gurafiti, 2015)*, *Toriko (2009–2014)*, *Yakitate!! Japan (2004–2006)* czy *Love Is Like a Cocktail (Osake wa Fūfu ni Natte kara, 2017)*. Spośród 75 przepisów z *anime* znakomita większość pochodzi z filmów, które pozornie nie mają nic wspólnego z gotowaniem, jak na przykład z produkcji *fantasy* czy *science fiction*. Wiele przepisów kulinarnych zaczerpnięto z serii zaliczanych do realistycznego podgatunku *nichijōkei (slice of life)*. W książce Nadine Estero jest między innymi przepis na truskawkowe naleśniki z makaronikami z filmu *Your Name*. Makoto Shinkaia, a na YouTube pokazany jest sposób przyrządzenia tego deseru. Wspomniany wcześniej realizm zawarty w filmach tego reżysera sprawia, iż możliwe jest odtworzenie przedstawionych w nich potraw. Widać to na przykład w *Ogrodzie słów*, kiedy w scenie gotowania pokazano nie tylko etykiety użytych produktów, ale również logo noża, którym bohater sieka warzywa — i jest to realnie istniejąca japońska marka. Bogactwo szczegółów zawartych w *anime* Shinkaia zachęca fanów nie tylko do podróżowania do miejsc, które zostały w nich przedstawione, uwieczniania ich na fotografiach, tak jak zostały przedstawione, ale nawet do gotowania potraw, które się w nich pojawiają.

Ważnym czynnikiem wzmacniającym aktywności fanów *anime*, takie jak *seichijunrei* i *butaitanbō*, jest obecny rozwój japońskiej animacji. Warto odnotowania jest pojawienie się w latach dwutysięcznych podgatunku mangi i anime *nichijōkei (slice of life — okruchy życia)*. Jak wynika z badań Kinema Junpō Research Institute²³, gatunek ten pochodzi od mangi *yonkoma* (czterokadrowej) i opisuje losy nastolatków w szkole średniej, „używając techniki narracyjnej, w której ukazany jest pozornie przypadkowy ciąg wydarzeń z życia postaci, często pozbawiony rozwoju fabuły, konfliktów i ekspozycji,

22 F. Schodt, *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Tokyo-New York-London 1998, s. 107–108.

23 Por. M. Tanaka, *Trends of Fiction in 2000s Japanese Pop Culture*, „Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies” 14, 2014, nr 2, https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol14/iss2/tanaka.html#_edn13 (dostęp: 1.11.2023).

a także często mający otwarte zakończenie”²⁴. Historie przedstawione w mangach *yonkoma* często są ekranizowane w postaci serii lub filmów *anime*. „Podgatunek ten jest reprezentowany przez wytwórnie, takie jak Kyoto Animation, w której filmach szczególne oddanie detali codziennego życia oraz dopracowana animacja stały się wzorem dla fanów i artystów”²⁵. Kyoto Animation (KyoAni) cenione jest zarówno za wysoką jakość produkcji, co skutkuje wysoką jakością animacji, jak i za tematykę skupioną na

wrażliwości na wloty i upadki w życiu codziennym. [...] Stylistycznie efektywność wizji KyoAni w przedstawianiu zwykłego życia polega na subtelnym, wzajemnym oddziaływaniu kondensowania (poprzez skłonność do minimalizmu i stylizacji) i realizmu (preferowania wyrazistych szczegółów i wszechobecnej atmosfery bezpośredniości). [...] Minimalizm i stylizacja są czasami wyrafinowane do granic realizmu, lecz warstwa wizualna jest bardzo spójna, gdyż stałe stosowanie nienaganej stylizacji i żmudnej dbałości o szczegóły daje efekt silnego poczucia rzeczywistości²⁶.

Anime nichijōkei stało się specjalnością KyoAni. Wytwórnia ta wyprodukowała wiele serii należących do tego podgatunku: *Clannad* (2007), *Lucky Star* (*Raki Suta*, 2007–2008), *K-On!* (*Keion!*, 2009–2011), *Nichijō* (2011), *Hyouka* (2012), *Free!* (2013–2014), *Tamako Market* (*Tamako Māketto*, 2013), *Sound! Euphonium* (*Hibike! Yūfoniamu*, 2015–2016), *Miss Kobayashi's Dragon Maid* (*Kobayashi-san Chi no Meidoragon*, 2017–2021). Formuła *nichijōkei* charakteryzuje się określonymi cechami. Miejsce akcji ogranicza się do współczesnej Japonii, głównie szkoły, do której uczęszczają bohaterowie, i jej okolic. Głównymi postaciami są uczniowie liceum, którzy dorastają i zdają maturę. Fabuła może wykazywać cechy fikcyjne, jednak w tle animacja wykorzystuje prawdziwe lokalizacje, krajobrazy i rekwizyty. Konwencja *nichijōkei* polega więc na hybrydycznym połączeniu rzeczywistości i fikcji — i ta hybrydyczność jest cechą, która przypadła do gustu jej fanom²⁷.

Zdolność KyoAni do tworzenia obrazów, które są ewidentnie wykreowane, lecz sprawiają wrażenie prawdziwych, objawia się we wszystkich produkcjach tej wytwórni poprzez tendencję do

24 *Slice of life — Okruchy życia — Serialowy słownik Anime*, <https://serialowy.pl/sownik/slice-of-life-29198/> (dostęp: 29.10.2023).

25 A. Loriguillo-López, *Scene Hunting for Anime Locations...*, s. 290.

26 D. Cavallaro, *Kyoto Animation: A Critical Study and Filmography*, Jefferson-London 2012, s. 12–13.

27 M. Tanaka, *Trends of Fiction...*

wykorzystywania prawdziwych lokalizacji jako scenografii i do ukazywania ich cech charakterystycznych z naturalistyczną wręcz dokładnością. [...] Wśród wielu prawdziwych miejsc wspaniale odwzorowanych w anime studia KyoAni wymienić można liceum Jindai w tokijskiej dzielnicy Chōfu, liceum Nishinomiya Kita w Hyōgo w prefekturze Kansai (*The Melancholy of Haruhi Suzumiya*), szpital Konan w centrum Tokio (*The Disappearance of Haruhi Suzumiya*), wioskę rybacką Kasumi w prefekturze Hyōgo, miasto Moriguchi w prefekturze Osaka, Yokohama, Sapporo (*Kanon*), liceum Komaba przy Uniwersytecie Tsukuba (*Clannad*), szkołę Kasukame w prefekturze Saitama, szkołę podstawową Toyosato w prefekturze Shiga (*K-ON!*, *K-ON!!* oraz *K-ON! movie*), Złoty Pawilon, świątynię Kitano Tenmangu, Arashiyama i hotel Hanazono Kaikan w Kioto (*K-ON!!*), a nawet Londyn (*K-ON! movie*)²⁸.

Seria *K-On!* (2009–2010) z wytwórni KyoAni to jeden z najbardziej reprezentatywnych i najpopularniejszych przykładów *nichijōkei*. Fabuła opowiada o czterech bohaterkach, które zapisują się do szkolnego klubu muzycznego w liceum dla dziewcząt Sakuragaoka, aby ocalić go przed likwidacją. Przedstawione w *K-On!* historie celowo pomijają wszelkie dramatyczne wydarzenia, skupiając się na przedstawianiu prozaicznych detali codziennego życia bohaterek w konwencji *slice of life*. Ważnym elementem stylistycznym *nichijōkei* jest realistyczna sceneria wzorowana na prawdziwych lokalizacjach. Znakiem rozpoznawczym animacji ze studia KyoAni jest szczegółowe odwzorowanie istniejących miejsc i scenerie w *K-On!* są tego świetnym przykładem.

Większość miejsc przedstawionych w *K-On!* bazuje na prawdziwych lokalizacjach, potwierdzając znakomitą reputację KyoAni zdobytą dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu scenografii, które wiernie oddają nie tylko materialne szczegóły otoczenia, ale również najważniejsze elementy tworzące unikalną atmosferę każdego miejsca. Jest to szczególnie ewidentne w przypadku miejsc ukazanych w odcinku o wycieczce do Kioto. [...] Większość miejsc, oglądanych przez bohaterki podczas ich chaotycznej wędrowki, to typowe atrakcje turystyczne, jak na przykład Kioto Tower, świątynie Kinkakuji i Kitano Tenmangu, park widokowy Arashiyama z rezerwatem małp i mostem Togetsukyo. [...] Należy jednak zauważyć, że nawet główne miejsce akcji, liceum dla dziewcząt Sakuragaoka,

jest szczegółowo odwzorowane na podstawie istniejącego budynku szkoły podstawowej Toyosato w okręgu Inukami, w prefekturze Shiga, niedaleko prefektury Kioto²⁹.

Według opinii fanów, którzy odwiedzili Toyosato, kadry w *K-On!* przedstawiające liceum są dokładnym odwzorowaniem starego kampusu szkoły podstawowej, szczególnie jej pracowni muzycznych i audytorium. Wiele oryginalnych detali z prawdziwej szkoły zostało przedstawionych w fikcyjnym liceum. Stary kampus zyskał nowe życie dzięki ukazaniu go w nowym świetle jako miejsca akcji popularnej serii *anime*. „Budynek ten ma swoją historię, został zaprojektowany w 1937 roku przez amerykańskiego misjonarza Williama Merrella Voriesa i był symbolem modernizacji miasta. Jednak w 1999 roku zaplanowano jego zburzenie i wybudowanie nowej szkoły. Mieszkańcom udało się jednak zapobiec zniszczeniu budynku, obecnie mieści się w nim biblioteka i dom opieki dziennej”³⁰. Budynek ten stał się mekką dla fanów serii *K-On!*, którzy przybywają do Toyosato, aby napić się herbaty i pograć na instrumentach w pracowniach muzycznych dawnej szkoły, tak jak bohaterki ich ulubionego *anime*. Przybysze często zostawiają wiadomości na szkolnej tablicy, które na koniec każdego dnia są fotografowane i umieszczane na stronie internetowej. Toyosato, dwudzieste najmniejsze miasteczko w Japonii, oddalone jest o około 2 godzin jazdy pociągiem od Kioto, więc niełatwo tam dotrzeć, jednak nawet tak odległe miejsce może zyskać sławę i przyciągnąć wielu zwiedzających dzięki pojawieniu się w popularnej serii *anime*.

Japońska animacja stała się motywem tematycznym licznych wycieczek fanów dzięki ewolucji estetycznej i technologicznej. Ewolucja estetyczna polega w tym wypadku na realistycznym i szczegółowym odwzorowaniu prawdziwych lokalizacji, jak to ma miejsce w filmach Mamoru Oshii, Satoshiiego Kona, a w szczególności Makoto Shinkaia czy w produkcjach Kyoto Animation. Filmowcy w różnym stopniu używają zdjęć do tworzenia tła w swoich filmach, dlatego rozwój technologiczny fotografii jest jednym z czynników, które spowodowały przemianę obrazu Japonii w *anime*. Włączając obrazy prawdziwych miejsc do *anime* i wypełniając je realistycznymi szczegółami, twórcy zachęcają odbiorców do podjęcia aktywności związanych z oglądaną serią czy filmem. Dowodem tego jest poziom zaangażowania fanów w praktyki takie, jak *seichijunrei* czy *butaitanbō*. Podróżując do miejsc pokazanych w *anime*, fani dokumentują swoje trasy w sieci i publikują zdjęcia tych miejsc obok odpowiadających

29 *Ibidem*, s. 144.

30 M. Li, *The Longevity of Anime Pilgrimages*, <https://web.archive.org/web/20171107005511/http://animetourism.com/longevity-of-anime-pilgrimages/> (dostęp: 6.05.2023).

im kadrów z animacji. W rezultacie „grupy internetowe, blogi i media społecznościowe pomagają *otaku* udostępniać swoje doświadczenia odbiorcze i dokładne informacje na temat ich ulubionych *anime*. Praktyki fanowskie, takie jak *seichijunrei* i *butaitanbō*, stają się przedłużeniami emocjonalnego networkingu wykorzystującego nowe technologie informatyczne”³¹. W nowych aktywnościach fanów widać skutki przemian zachodzących w *anime* — od medium słynącego z kreacji fantastycznych krain, do sztuki wiernie przedstawiającej realnie istniejące miejsca. Zdjęcia rzeczywistości stają się częścią warstwy wizualnej *anime*. Następnie, dzięki uprawianej w realnej przestrzeni praktyce *seichijunrei*, obrazy z *anime* ponownie stają się rzeczywistymi miejscami, by dalej — dzięki kreatywnej praktyce fotograficznej *butaitanbō* — wkroczyć do hiperrealnej domeny cyfrowych obrazów w sieci. Trójwymiarowa przestrzeń Japonii staje się dwuwymiarowym kadrem *anime*, by następnie zostać celem podróży fanów, którzy, wzorując się na kadrach z *anime*, znów uczynią ją dwuwymiarowym zdjęciem umieszczonym w przestrzeni cyfrowej. W ten sposób praktyki *seichijunrei* i *butaitanbō* ukazują hipermedialny potencjał *anime* oraz czynią z japońskiej animacji sztukę o potencjale partycypacyjnym.

31 A. Loriguillo-López, *Scene Hunting for Anime Locations...*, s. 290.

Bibliografia

- The Animerica Interview: Takahata and Nosaka: Two Grave Voices in Animation*, „Animerica” 1994, nr 11 (2).
- Carroll L., *Interview: Makoto Shinkai*, <https://www.animenewsnetwork.com/interview/2013-05-01/makoto-shinkai-the-garden-of-words-interview> (dostęp: 2.05.2023).
- Cavallaro D., *Kyoto Animation: A Critical Study and Filmography*, McFarland and Company, Jefferson-London 2012.
- Dong B., *Makoto Shinkai Q&A*, <https://www.animenewsnetwork.com/convention/2013/anime-expo/27> (dostęp: 2.05.2023).
- Estero N., *The Anime Chef Cookbook. 75 Iconic Dishes from Your Favourite Anime*, Rock Point 2022.
- Jones W., *We Spoke to Makoto Shinkai, the Director Being Called “The New Hayao Miyazaki”*, <https://www.complex.com/pop-culture/2016/10/your-name-makoto-shinkai-interview/> (dostęp: 16.05.2023).
- Li M., *The Longevity of Anime Pilgrimages*, <https://web.archive.org/web/20171107005511/http://animetourism.com/longevity-of-anime-pilgrimages/> (dostęp: 6.05.2023).
- Mechademia*, t. 9. *Origins*, red. F. Lunning, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2014.
- Osmond A., *Satoshi Kon. The Illusionist*, Stone Bridge Press, Berkeley 2009.
- The Routledge Companion to Media and Tourism*, red. M. Månsson et al., Routledge, London-New York 2021.
- Schodt F., *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Kodansha International, Tokyo-New York-London 1998.
- Stey G.A., *Elements of Realism in Japanese Animation*, https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1250700496&disposition=inline (dostęp: 1.11.2023).
- Tanaka M., *Trends of Fiction in 2000s Japanese Pop Culture*, „Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies” 14, 2014, nr 2, https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol14/iss2/tanaka.html#_edn13 (dostęp: 15.05.2023).
- Vito M., *Animation, Urbanism and Tamako Market: A Discussion with Moriwaki Kiyotaka*, <https://likeafishinwater.com/2014/11/27/animation-urbanism-and-tamako-market-a-discussion-with-moriwaki-kiyotaka/> (dostęp: 20.05.2023).
- Vito M., *Pilgrimage to Hida for “Kimi no Na wa.”*, <https://likeafishinwater.com/2017/04/03/pilgrimage-to-hida-for-kimi-no-na-wa/> (dostęp: 20.05.2023).
- Webb C., *Love in a Japanese Garden*, <https://www.thejakartapost.com/news/2013/06/02/love-a-japanese-garden.html> (dostęp: 16.05.2023).

Maciej Krauze

ORCID: 0000-0002-8781-7421

Uniwersytet Łódzki

Nieuchwytny fenomen aktorstwa filmowego: metoda analizy strukturalnej Jana Mukařovskiego a psychologia komunikacji

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.13>

The imponderable phenomenon of film acting: Jan Mukařovsky's method of structural analysis and communication psychology

Abstract

The thesis is a polemic against Jan Mukařovský's method of structural analysis of acting. The author accuses him of excluding the actor's subjectivity as well as the psychological factor. Instead, he is proposing to extend the reasoning with the theory of communication psychology — a field of study dealing with the relationship between emotions and their articulation. In the first part, Mukařovsky's conclusions are confronted with communication psychology. The second one describes the representation of female hysteria in film as an example of acting that is resistant to structural analysis.

Keywords

acting, Jan Mukařovský, communication psychology

Wstęp

Jan Mukařovský był czeskim strukturalistą i czołowym przedstawicielem Praskiej Szkoły Strukturalnej. Organizacja ta czerpała inspirację z podejścia językoznawczego Ferdinanda de Saussure'a, kładąc nacisk na funkcjonalny charakter języka. Mukařovský podjął się wyzwania stworzenia strukturalnej metody analizy tekstu. W jego założeniu utwór jako struktura składa się z elementów o określonej roli i miejscu w hierarchii opowiadania. Określając

funkcję estetyczną każdego z nich, można wyznaczyć system porządku formalnego. Struktura dzieła charakteryzuje się określoną dynamiką, która wynika z wzajemnego oddziaływania jego składowych¹. W swoich badaniach Mukařovský pochylił się także nad medium filmowym. Do jego kanonicznych pozycji o X muzie należą *W stronę estetyki filmu* oraz *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Światach wielkiego miasta”*. Niniejszy artykuł skupia się na polemice z drugą z nich jako jedną z niewielu prac naukowych poświęconych aktorstwu filmowemu, wyznaczającą model rozpatrywania tej materii. Trzeba uwzględnić, iż tekst datuje się na 1931 rok, tuż po premierze dzieła Chaplina, o którym traktuje. Natomiast w Polsce został opublikowany z czterdziestoletnim opóźnieniem, stanowiąc już kanon².

Przyczyny problemu filmoznawstwa z ujęciem zagadnienia gry aktorskiej w realizacjach filmowych są zastanawiające. Pomimo istotnej roli ikon wielkiego ekranu w funkcjonowaniu kultury filmowej liczba wywodów im poświęconych nadal stanowi marginalny procent akademickiego dorobku. Wśród przykładów bliskich perspektywie strukturalnej można wymienić esej Rolanda Barthes'a *Twarz Grety Garbo*³ lub jeden z rozdziałów *Semiotyki filmu* Jurija Łotmana⁴. Stawiam tezę, iż metoda strukturalna nie ujmuje zagadnienia aktorstwa w kompletny sposób. W swych założeniach nie obejmuje aspektu podmiotowości aktora. Pozostaje pytanie: jaką strategię badawczą obrać, żeby uzupełnić nieścisłość widoczną w podejściu czeskiego strukturalisty? Z pomocą przychodzą założenia kluczowe dla aparatu pojęciowego psychologii komunikacji.

Psychologia komunikacji, będąca poddziedziną psychologii społecznej, traktuje o transferze komunikatu jako nośnika znaczenia ze strony nadawcy w kierunku odbiorcy, możliwym dzięki znajomości przez obie strony wspólnego kodu. Komunikacja pozostaje przy tym formą indywidualnej ekspresji nadawcy⁵. Istotnym aspektem na polu badań z zakresu psychologii komunikacji jest komunikacja niewerbalna. Charakteryzuje się ona wolnością od wymogu dopasowania do pisma literowego, któremu poddana jest wymowa języka. Pojęcie to budzi kontrowersje. Niewerbalna

- 1 J. Mukařovský, *Strukturalizm dla wszystkich*, przeł. J. Baluch, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1981, nr 1 (55), s. 176–182.
- 2 Po raz pierwszy tekst w języku polskim ukazał się w 1970 roku w publikacji *Wśród znaków i struktur*.
- 3 R. Barthes, *Twarz Grety Garbo*, [w:] *idem, Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 98–99.
- 4 J. Łotman, *Problem aktora filmowego*, [w:] *idem, Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 167–182.
- 5 I. Kurcz, *Komunikacja niewerbalna*, [w:] *eadem, Psychologia języka i komunikacji*, Warszawa 2005, s. 218–232.

oznacza nie tyle pozbawioną słów, ile aspektu mowy, a przecież składniki głosowe są istotnym elementem składającym się na formułowanie przekazu niewerbalnego. Bardziej adekwatny wydaje się termin „komunikacja pozajęzykowa”⁶. Ze względu na utarty schemat i klarowność wyводу pozostaną przy oryginalnym pojęciu. Dziedzina doczekała się adaptacji na grunt filmoznawczy, na przykład w polskiej publikacji zbiorowej *Kino: gest — ciało — ruch*⁷. Badanie komunikacji przez pryzmat kodu niezbędego do odczytania komunikatu upodabnia wnioskowanie do metody strukturalnej. Jednakże daje szersze spojrzenie — możliwość zwrotu ku motywacjom postaci i osobie aktora. Do ustalenia pozostaje kwestia odbiorcy artykułowanych treści.

Pomysł powrotu do tekstu Mukařovskiego z propozycją jego reinterpretacji polega na zestawieniu jego założeń z wnioskowaniem pochodzącym z wybranych pozycji z zakresu psychologii komunikacji, które prezentują odmienne stanowiska w dziedzinie. W pierwszej części artykułu zestawiam ich treść z wykładnią *Próby strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa*, jednocześnie traktując je jako wzajemny punkt odniesienia oraz uzupełniającą się krytykę. W drugiej przedstawiam odgrywane przez aktorki sceny hysterii jako przykład wymykania się perspektywie strukturalnej, dowodząc niekompletności tej metody przy badaniu aktorstwa. Nie mam na celu krytyki czeskiego autora, lecz ukazanie radykalności przeskoku, jaki dokonał się od myślenia strukturalnego, a z czasem psychoanalizy, do współczesnej psychologii, pokrewnej kognitywizmowi. Przez te dekady odmiennych trajektorii badawczych nadal nie udało się uchwycić i w pełni spenetrować kwestii aktorstwa filmowego.

Charlie-żebrak i Charlie-milioner. Polemika z pracą Mukařovskiego na tle założeń psychologii komunikacji

Mukařovský, rzecz jasna, traktuje o filmie przez pryzmat kategorii struktury. W jego ujęciu dzieło filmowe jest zbiorem elementów oddziałujących między sobą według określonego wzorca, hierarchii (jest to kluczowe pojęcie dla aparatu konceptualnego strukturalizmu), w której poszczególne składowe utworu dominują nad innymi⁸. Zgodnie z doktryną nurtu zwrot ku badaniu artysty jako osoby w kontekście jego dorobku znajduje się na

6 *Ibidem*.

7 *Kino: gest — ciało — ruch: film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990.

8 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Światach wielkiego miasta”*, przeł. J. Mayen, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2007, s. 41–48.

dalszym planie. Autor wyjaśnia, że w przypadku aktora separacja jego gry od odtwórcy roli jest błędem. Aktorzy użyczają swojej tożsamości granym przez siebie bohaterom. Zapożyczają część swojej osoby, kreując filmową postać. Odejście od rozważań z zakresu psychologii artysty jest niemożliwe, co obrazują słowa:

Teoretykom muzyki i sztuk plastycznych wiadomo już, że jeśli chodzi o analizę jakiegoś dzieła albo tym bardziej historię danej sztuki, nie można w miejsce analizy strukturalnej podsuwać osobowości psychologii artysty ani zastępować rozwoju danej sztuki historią kultury, względnie ideologią. [...] Mimo to jest ryzykowne użycie metody strukturalnej w analizie sztuki aktorskiej, zwłaszcza w stosunku do aktora filmowego, który swoim cywilnym nazwiskiem firmuje także swoją działalność artystyczną, a ponadto we wszystkich rolach występuje w tej samej, typowej masce. Teoretyk, który próbuje odebrać maskę od człowieka i badać organizację strukturalną fenomenu aktorstwa, nie uwzględniając psychiki i etosu aktora, naraża się na niebezpieczeństwo, że zostanie uznany za bezwstydnego cynika, odmawiającego artyście ludzkiej wartości⁹.

Badacz przeczy sam sobie, zwracając uwagę na przewagę strukturalizmu w kontekście rozważań nad aktorstwem. Metoda strukturalna cechuje się uprzywilejowaniem, nie utożsamiając gry aktorskiej z aktorem, lecz przypisując ją do zbioru elementów struktury filmu. Hierarchicznie jej znaczenie zależy od konstrukcji całego utworu¹⁰. Mukařovský przestrzega przed pominięciem osoby aktora przy analizie jego kreacji, tłumacząc się pojęciem maski jako stałego wizerunku, poniekąd *emploi*, lecz tym samym opisuje aktorstwo jako składową narracji.

Rozumowanie to zdradza wewnętrzną sprzeczność. Uwzględnienie podmiotowości odtwórcy roli kieruje koncept ku badaniu gry aktorskiej w odniesieniu do psychologii wykreowanej przez niego postaci. W kontrze — strukturalizm określa ją jako element opowiadania. Te dwa podejścia wykluczają się. Twarz nie jest maską. W perspektywie psychologii komunikacji, tu poglądu Wilhelminy Wosińskiej, zakładana motywacja nadawcy komunikatu (aktora) warunkuje jego ocenę. Prezentowane zachowania konstruują obraz psychiki bohatera u odbiorcy¹¹. Uwidacznia to stosunek aktor–scenariusz (tekst dramaturgiczny, zgodnie z typologią

9 *Ibidem*, s. 41.

10 *Ibidem*, s. 41–48.

11 W. Wosińska, *Proces osądzenia ludzi na podstawie przyczyn przypisywanych ich zachowaniom*, [w:] *eadem*, *Psychologia życia społecznego*, Gdańsk 2004, s. 121–128.

czeskiego teoretyka¹²). Błędem tego rozumowania jest postrzeganie aktora jako kreatora sytuacji dramaturgicznej, podczas gdy odczytuje on zastany porządek, powołując do życia postać ze stron scenariusza.

Teoretyczna propozycja Moniki Wróbel przedstawia mechanizm zarażania afektywnego rozumianego jako dwuskładnikowy proces złożony z mimikry i sprzężenia zwrotnego. Na poziomie mimikry odbiorca naśladuje mimikę nadawcy, na przykład tak zwany zaraźliwy uśmiech. Umysł, odczytując ekspresję emocjonalną jako przejaw odczuwanej emocji, stymuluje adekwatne uczucie. Nadawca przenosi swoje emocje na odbiorcę, który nieświadomie utożsamia się z nim — następuje sprzężenie zwrotne¹³. Pogląd przypomina myśl Edgara Morina, wyrażoną w książce *Kino i wyobraźnia*. Jednakże Francuz, dokonując podziału na projekcję i identyfikację, pisał o relacji widz–film, a nie bezpośrednio widz–aktor¹⁴. Wprowadzenie zarażania afektywnego do badań nad sztuką aktorską kieruje w stronę rozważań nad percepcją widowni. Reakcja odbiorcy na zaistniałą sytuację dramaturgiczną umożliwia odczytanie intencji aktora. W dalszej perspektywie mechanizm wyjaśnia funkcjonowanie kultury fanowskiej (wybór filmu ze względu na udział w nim ulubionej gwiazdy czy naśladowanie jej wizerunku).

W strukturalnym ujęciu rola aktora nabiera znaczenia dopiero w obrębie całej realizacji. Odrębność nie daje jej samodzielności. Struktura zawiązuje się na skutek korelacji wielu elementów, wśród których aktor może wyróżniać się jako najbardziej reprezentacyjny, czyniąc z reszty tło dla swojej gry. Tworzy postać w obrębie trzech relacji: z przestrzenią sceniczną, z innymi aktorami, a także, wspomnianą, z tekstem dramaturgicznym¹⁵. Mukařovský wyjaśnia:

Przyjrzyjmy się jednemu z tych stosunków: hierarchii osób w dziele scenicznym. Stosownie do poszczególnych okresów i środowisk, a częściowo również zależnie od tekstu dramatycznego, hierarchia ta bywa różna: niekiedy wprawdzie aktorzy stanowią całość strukturalnie związaną, ale żaden z nich nie ma dominującej postaci, nikt nie jest ośrodkiem wszystkich stosunków między osobami sztuki; kiedy indziej znów jedna, ewentualnie kilka osób tworzy taki ośrodek określający pozostałe postacie, które — wydaje się — występują tylko po to, by tworzyć tło, akompaniament towarzyszący osobie

12 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

13 M. Wróbel, *Mechanizmy zarażania afektywnego*, [w:] *eadem*, *Zarażanie afektywne: o procesie transferu emocji i nastroju między ludźmi*, Łódź 2016, s. 20–35.

14 E. Morin, *Dusza kina*, [w:] *idem*, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 116–153.

15 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

występującej (względnie osobom dominującym); kiedy indziej wreszcie wszystkie osoby znajdują się obok siebie na tym samym poziomie bez żadnych związków strukturalnych, relacje między nimi są ornamentalno-kompozycyjne¹⁶.

Waldemar Domachowski przedstawia alternatywę w kwestii komunikacyjnego zasięgu nadawcy. Traktując o roli zmysłów w odbiorze komunikacji niewerbalnej, zgłębia wpływ odległości i czasu¹⁷. Pierwsza z nich decyduje o zrozumiałości komunikatu, czyli o zasięgu odczytu. Im mniejszy dystans dzieli nadawcę i odbiorcę, tym większe jest spektrum zmysłów, z jakich mogą korzystać, komunikując się. Komunikaty niewerbalne wykorzystują zmysły zależnie od odległości. Zmiana dystansu wiąże się ze zmianą kanału komunikacji. Najpierw następuje kontakt wzrokowy, następnie przy pomocy zmysłu słuchu, a przy największym zbliżeniu — smaku¹⁸. W sali kinowej aktorzy pozwalają widowni odczuwać przy pomocy zmysłów im niedostępnych. Skrzywienie na twarzy bohatera, będące reakcją na nieprzyjemny zapach, wywoła zbliżone odczucie u widza. Odbiór zarówno filmu, jak i gry aktorskiej warunkują wzrok i słuch (film dźwiękowy). Możliwe jest więc spojrzenie na figurę aktora przez pryzmat odległości między ekranem a odbiorcami, odnoszące się do założeń afektywnej bądź też zmysłowej teorii kina, przykładowo publikacji Vivian Sobchack albo Thomasa Elsaessera¹⁹. Z kolei jego koneksje w przestrzeni filmowej, dystans dzielący go od innej postaci lub rekwizytu, określa kadrowanie w formie zbliżeń, głębi ostrości i innych zabiegów formalnych.

Domachowski, jako drugi czynnik stanowiący o możliwości odbioru komunikatu, wymienia czas. Umieszczenie odzewu na komunikat w czasie decyduje o ich kompatybilności. Zachodzi rozgraniczenie na sytuacje będące natychmiastową reakcją, dziejące się „tu i teraz”, oraz na rozciągnięte w czasie jako efekt zaszłych wydarzeń, wpływających na filmową terażniejszość, choćby w formie retrospekcji. Relacje czasowe koordynują przepływ komunikatów, które nie mogą na siebie nachodzić ani pozostawać w przesadnym oddaleniu²⁰. Upatruję roli montażu w nadzorowaniu relacji czasowych w dziele. Dynamika następujących po sobie ujęć, ułożenie ich w ciągu przyczynowo-skutkowym świadczą o sensie treści wychodzących od

16 *Ibidem*, s. 42.

17 W. Domachowski, *Wymiary komunikacji niewerbalnej*, [w:] *idem*, *Psychologia społeczna komunikacji niewerbalnej*, Toruń 1993, s. 20–37.

18 *Ibidem*.

19 Mam na myśli *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* Sobchack czy *Teorię filmu: wprowadzenie przez zmysły* Elsaessera.

20 W. Domachowski, *Wymiary komunikacji niewerbalnej...*, s. 20–37.

aktorów, ich funkcjonowaniu w przestrzeni filmowej. Odosobnionym przypadkiem są realizacje z obrębu *slow cinema*, gdzie czas staje się namacalnym doświadczeniem, a odtwórcy ról pozycjonują się na ciągłej linii jego upływu.

Jako przykład wpisania występu aktorskiego w strukturę filmowego opowiadania Mukařovský wybiera rolę Charliego Chaplina w *Światach wielkiego miasta* (*City Lights*, reż. Ch. Chaplin, 1931), gdzie reżyserem i odtwórcą głównej roli jest ta sama osoba. Nic dziwnego, że autorowi łatwo postawić znak równości pomiędzy strukturą utworu a grą aktora, która w jego opinii stanowi wyjątek od reguły podległości względem konstrukcji filmowego opowiadania. Gesty służą podkreśleniu słowa, ruchu czy akcji, więc zależą od narracji. Teoretyk przekonuje:

Gesty Chaplina nie są podporządkowane żadnemu innemu składnikowi, wręcz przeciwnie — to one podporządkowują sobie inne składniki; tym różni się gra Chaplina od przypadków pospolicie spotykanych. [...] Jeśli chodzi o akcję, to tej brak jakiegokolwiek własnej dynamiki: stanowi ona zaledwie szereg przygód połączonych słabą nitką. Akcja jest w gruncie rzeczy substratem dynamicznej linii gestów, przełomy pomiędzy poszczególnymi przygodami służą tylko do tego, żeby zaznaczyć pauzy w linii gestów i przez to rozczłonkowanie uczynić ją przejrzystą²¹.

Kreacja Chaplina miałaby nadawać strukturę całemu utworowi. Jego wyraziste aktorstwo uzupełnia prostotę stylistyki. Przy pomocy szerokiej gamy gestów kreuje filmową rzeczywistość²². Mój sprzeciw wobec przedstawionego rozumowania wynika z wątpliwości dotyczącej wyboru analizowanego przypadku. Podkreślając wyjątkowość gry twórcy *Światach wielkiego miasta*, Mukařovský nie wybiera figury aktora zwyczajowo funkcjonującego ani w porządku filmu, ani w relacji reżyser–obsada aktorska. Analiza roli Chaplina jako organizującej hierarchię utworu płynnie wpisuje się w tezę czeskiego badacza, co stawia pod znakiem zapytania intencjonalną niewinność jego decyzji. Późniejsze prace, jak książka *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości* Pawła Mościckiego²³, już uwzględniają argument o wyjątkowości scalenia ekranowego *alter ego* artysty z jego osobą.

Pisząc o roli Chaplina, Mukařovský wyróżnia trzy aspekty problematyzacji występu aktorskiego. Pierwszym są składniki głosowe, u Chaplina całkowicie zduszone. Jego dzieła są pantomimami, co zmienił dopiero

21 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 44.

22 *Ibidem*, s. 41–48.

23 P. Mościcki, *Postacie burleski*, [w:] *idem, Chaplin: przewidywanie terażniejszości*, Gdańsk 2017, s. 303–324.

Dyktator (*The Great Dictator*, reż. Ch. Chaplin, 1940). Kolejny jest kolektyw mimiki, gestów i postaw. Teoretyk traktuje je jako zespół, lecz mogą występować rozbieżnie, wzajemnie nad sobą dominować bądź występować wspólnie. Łączy je wyrażanie ekspresji emocjonalnej. Trzecim aspektem są ruchy ciała względem przestrzeni scenicznej lub proscenii — przemieszczanie się, potencjalnie współgrające z poprzednią grupą, ale nie jako wyraz ekspresji, lecz zmiana lokalizacji. U tego artysty trzecia składowa jest tożsama z drugą — jego niezgrabny, prześmiewczy chód pełni funkcję ekspresyjną²⁴. Dalej Mukařovský skrótowo wykłada zagadnienie interferencji gestów pełniących funkcję znaków i gestów stanowiących ekspresję. Drugie z nich dzielą się na kategorie ekspresji bezpośredniej, indywidualnej oraz ponadindywidualnej. Gesty ekspresji ponadindywidualnej są szczególnie istotne u Chaplina. Charakteryzują się zrozumiałością, przykładowo jako gesty towarzyskie, jednocześnie przekazując stan emocjonalny nadawcy. O prawdziwości takiego gestu, jego intencjonalnej szczerości, świadczy zawarty w nim element indywidualizmu²⁵.

Zbliżoną wymowę w odniesieniu do odczytu intencji nadawcy reprezentuje teoria Allana Pease'a. Co ciekawe, w swojej książce z dziedziny psychologii komunikacji również wychodzi od aktorstwa Chaplina. Stawia tezę, po części zgodną z Mukařovským, iż grę aktorską powinno się oceniać przez pryzmat czytelności gestów. Późniejsze aktorstwo, spod znaku filmu dźwiękowego, wyróżnia umiejętność deklamacji, co według niego jest błędem. Zarówno kanał słowny, jak i komunikacja niewerbalna służą wyrażaniu stosunku jednostki do otoczenia. Fałszywość przekazu wykazuje niezgodność języka ciała z wypowiedzią słowną. Ten, jak każdy język, posiada swoją gramatykę. Występują w nim pauzy, wykrzyknienia. Dzięki niemu można odczytać zakamuflowaną treść przekazu, a gestykulacja często uzupełnia niedobór słów²⁶. Pozostaje jednak kwestia oceny klarowności intencji komunikatu, a tym samym gry aktorskiej. Badacz doradza skupienie się na mikrogestach, drzeniu kącika ust lub nerwowym mruganiu. Kiedy podmiot stara się oszukać język ciała, kamuflując kłamstwo, organizm mimochodem demaskuje go, co najwyraźniej obrazuje mimika. Mikrogesty są sprzeciwem ciała wobec fałszywości gestów²⁷. W przełożeniu na warunki oceny aktorstwa, udany występ cechuje się zgodnością komunikatu werbalnego z niewerbalnym, z uwzględnieniem scen, kiedy postać kłamie. Wówczas treść komunikatu werbalnego i niewerbalnego

24 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

25 *Ibidem*.

26 A. Pease, *Pewne podstawy konieczne do zrozumienia tematu*, [w:] *idem, Język ciała: jak czytać myśli ludzi z ich gestów*, przeł. E. Wiekiera, Kraków 1994, s. 11–22.

27 *Ibidem*.

powinny od siebie odbiegać, lecz być w zgodzie z intencją odtwórcy roli. Kontrola gestykulacji, panowanie nad mikrogestami nakierunkowują na ujęcie figury aktora w perspektywie cielesności, relacji ciała z psychiką.

Podjęcie Mukařovskiego do zagadnienia jest zgoła odmienne. Sądzi, że to nadmiernie ekspresyjne aktorstwo Chaplina gwarantuje mu zrozumiałość. „Przesadzone” gesty aktora miałyby pełniej przekazywać znaczenia, a ponadto zapewniać wyrazistość jego postaci²⁸. Naprzeciw powyższemu wnioskowaniu wychodzi Julia Berryman, dokonując podziału na gesty wrodzone, czyli warunkowane biologicznie, głównie za sprawą układu współczulnego, oraz nabyte, narzucone przez wzorce kulturowe. Ponadto teoretyczka zaznacza, że odczytanie języka ciała zależy od kręgu kulturowego²⁹, co obrazują wizerunki aktorek japońskiego melodramatu spod znaku Yasujirō Ozu, Mikio Naruse lub Keisuke Kinoshity. W przeciwieństwie do Chaplina ich ekspresja, zduszona na wszystkich trzech poziomach wyznaczonych przez czeskiego strukturalistę, stanowi o głębszym wydźwięku emocjonalnym w ułudzie japońskiego konwenansu. Kontynuując wątek kontekstowości komunikacji niewerbalnej, badaczka uzależnia jej odczytanie od sytuacji, w jakiej się pojawia. Normy społeczne warunkują określone reakcje. Podobnie aparycja osoby czy sposób artykulacji tworzą w umyśle odbiorcy jej wyobrażenie. Zwłaszcza w przypadku twarzy będącej „narzędziem” okazywania emocji³⁰. Bez wątplenia metodologiczną zaletą psychologii komunikacji w kontekście analizy aktorstwa jest możliwość zmierzenia, a tym samym oceny składników ekspresji. Badania Berryman ukazują zbieżność między powiększeniem źrenic a rosnącym pobudzeniem albo szerokością uśmiechu a poziomem uradowania³¹.

W swojej kreacji Chaplin kreuje dwa osobne wizerunki — Charliego-zebraka i Charliego-milionera. Mukařovský, w zgodzie z poglądem Berryman, pisze, iż sposób komunikowania zależy od realiów otoczenia, tłumacząc, jak Charlie funkcjonuje wobec dwóch postaci drugoplanowych — niewidomej kwiaciarki (Virginia Cherrill) i pijanego milionera (Harry Myers):

Przez całą grę przeplatają się dwa plany gestów w stałych katachrezach; charakteryzować szczegółowo ich wzajemne przenikanie się znaczyłoby podać nieskończony wyraz słowny parafraz poszczególnych momentów gry. Byłoby to monotonne i mało pouczające. Znacznie ciekawsza jest inna okoliczność: ta, że dwoistość planu

28 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 41–48.

29 J. Berryman, *Język ciała*, [w:] *eadem et al., Psychologia moje hobby*, przeł. P. Bucki, E. Zaremba, Gdańsk 2003, s. 24–50.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

gestów odbija się również na sposobie, w jaki ukazane są postaci drugoplanowe. W tym filmie są dwie podrzędne osoby: ślepa kwiaciarka i pijany milioner. Wszyscy inni prócz nich zostali zdegradowani do poziomu statystów, bądź prawie (staruszka), bądź całkowicie (wszyscy pozostali)³².

W obu przypadkach coś zakłóca percepcję postaci. Kobieta jest niewidoma, a przyjaciel Charliego cierpi na chorobę alkoholową. W kontakcie z ukochaną bohater polega na uniwersalnie zrozumiałych gestach towarzyskich, które ta, pomimo swojej niepełnosprawności, może odczytać (choćby uścisk dłoni). W finale bohaterka, po udanej operacji, po raz pierwszy widzi postać Chaplina i nie poznaje go³³. Korzystanie jedynie z gestów towarzyskich, wykluczających indywidualną ekspresję, niweluje aspekt jego podmiotowości. Z kolei milioner pozostaje w zawieszaniu pomiędzy postrzeganiem protagonisty jako swojego równie zamożnego kompana, który uratował mu życie, a obrazem Charliego-żebraka. Naprzemienne stany upojenia i trzeźwości oddają dynamikę zmiany tej perspektywy, jak również samego utworu. Kwiaciarka, rozpoznając w żebraku ukochanego, burzy barierę między jego dwoma obliczami. Film się kończy.

Stosunek Charliego do bohaterów drugoplanowych wpisuje się w układnię Idy Kurcz odnośnie do relacji władzy między stronami komunikacji. W jej ujęciu komunikacja werbalna ma przewagę nad niewerbalną ze względu na zasób możliwości konstruowania znaczeń. Gesty tylko uzupełniają mowę, nadają jej określony charakter, na przykład ironii. Za to cechują się większą uniwersalnością niż słowa³⁴. Zarówno komunikaty werbalne, jak i niewerbalne dzielą się na przyjazne lub nieprzyjazne względem odbiorcy, w zależności od jego percepcji. Zdaniem autorki zależność w komunikacji między jednostkami jest wyrazem mocy. Stronę dominującą i uległą określa stosowna gestykulacja, jak też odzew na nią. Wrogość względem danej osoby obrazuje ignorowanie jej komunikatów niewerbalnych³⁵. Jeśli chodzi o sztukę aktorską i jej koneksje z przestrzenią filmową, pokuszę się o założenie, iż to stosunek aktorów względem siebie, jako swego rodzaju „środek formalny”, decyduje o wydzźwięku ich ekranowej relacji. Inaczej niż w przypadku integracji z resztą przestrzeni filmowej. Tu stosunek bohatera określa choćby praca kamery, przyjmując jego perspektywę. Natomiast między postaciami wzajemna reakcja na język ciała świadczy o ich nastawieniu.

32 J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy...*, s. 46.

33 *Ibidem*, s. 41–48.

34 I. Kurcz, *Komunikacja niewerbalna...*, s. 218–232.

35 *Ibidem*.

Niewidoma kwaciarka.

Akt kobiecej hysterii jako aktorstwo opierające się strukturom

Jako przykład dominacji w komunikacji niewerbalnej Kurcz podaje męski dotyk, często opresyjny względem kobiet³⁶. W zakończeniu *Światel wielkiego miasta* ma miejsce odwrotna sytuacja. Bohaterka rozpoznaje adoratora, gładząc go po policzku. Demaskuje go, nie pozwalając trwać jako stronie dominującej w relacji. Stając się pełnoprawnym bytem w komunikacji, a tym samym w porządku symbolicznym, kobieta pozbawia postać męską jej wyjątkowości, wynikającej z bycia jednocześnie podmiotem jako takim i realizacją pragnienia pokrzywdzonej dziewczyny. Julia Kristeva proklamuje kluczowość zabiegu skażenia kobiecego wizerunku. Klasyczne narracje oferują idealistyczny wizerunek kobiety jako spełnienia mężczyzny³⁷. Domknięcie filmu happy endem nie ma prawa mieć miejsca, ponieważ zależność postaci kobiecej od męskiej zapewnia dynamikę narracji. Niepełnosprawność bohaterki, jej niemoc względem zaistniałych ograniczeń w komunikacji, oddziela ją od artykulacji pożądanego, zaistnienia w języku. Upadek wizerunku Charliego jako wybawcy „damy w opałach” daje szansę na zwrot ku kobiecej perspektywie. Przymioty normatywnej męskości nabierają karykaturalnego charakteru, podkreślanego groteskowym aktorstwem Chaplina. W finale przestaje on być elementem heteronormatywnego ładu. W poststrukturalnym ujęciu Kristevej przeźroczyta narracja filmu, tu napędzana ekspresyjną mową ciała postaci męskiej kosztem bierności postaci żeńskiej, nie wytrzymuje zmiany porządku — dzieło pozostaje niedomknięte.

Wyrażenie kobiecego pożądanego, czy ogólnie kobiecego punktu widzenia, burzy klasyczną strukturę opowiadania. Stanowi sedno aktu twórczego jako wartość wymykająca się normom³⁸. Natalia Marek traktuje o kobiecym pożądanym jako o braku, niemożliwym do przekazania na poziomie języka. Odwołuje się do Slavoj'a Žižka jako interpretatora dorobku Jacques'a Lacana, twierdzącego, iż zastana sytuacja nie jest ostateczną formą dyskursywności. Porządek symboliczny stopniowo ulega zmianie, uznając prymat kobiecej percepcji³⁹. W myśli Lacana kobieta i mężczyzna jako byty nie podlegają czynnikom biologicznym, jak w psychoanalizie freudowskiej, ale zajmowanej pozycji w obrębie języka. Pozycja męska sytuuje się jako pozycja

36 *Ibidem*.

37 J. Kristeva, *Te samice potrafią nam zniszczyć całą wieczność*, [w:] *eadem*, *Potęga obrzydzenia: esej o ustręciu*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 145–160.

38 *Ibidem*.

39 N. Marek, *Kobiety, różnica seksualna i feminizm. Notatki na marginesie Žižka*, „Racjonalia. Z Punktu Widzenia Humanistyki” 2012, nr 2, s. 199–211.

podmiotu, z kolei kobieca jest tożsama z obiektem a (wektorem pożądania — jeden z ważniejszych terminów w lacanowskiej nomenklaturze). Obie strony równomiernie podlegają widmu kastracji, znaczeniu fallusa. Zatem dychotomię „męski–żeński” określa nie brak poszukiwany w polu Innego, ale ukierunkowanie pożądania ku sobie. Zerwanie stosunku z Innym prowadzi do rozchwiania, hysterii — stanu, w którym nieświadome dochodzi do głosu za sprawą artykulacji⁴⁰. Konkludując, w podejściu Lacana histeria nie pojawia się jako objaw niezaspokojenia seksualnego kobiety, jak uważał Freud, ale jako wprowadzenie jej pożądania do porządku językowego. Syntezując przedstawione stanowisko ze strukturalnym podejściem do sztuki aktorskiej, analizuję dwie sceny prezentujące odegranie hysterii z tytułów późniejszych niż *Światła wielkiego miasta*: scenę egzorcyzmów Matki Joanny granej przez Lucynę Winnicką w *Matce Joannie od Aniołów* (reż. J. Kawalerowicz, 1961) oraz scenę w metrze z *Opętania* (*Possession*, reż. A. Żuławski, 1981) z Isabelle Adjani w roli Anny. Przykłady analizy aktów kobiecej hysterii wskazują na możliwe niedociągnięcia metody strukturalnej w kontekście aktorstwa.

Przy wpisaniu gry Winnickiej w konstrukcję obrazu Kawalerowicza pojawia się dysonans. Ascetyczna poetyka utworu odpowiada surowości klasztornej sali, gdzie odbywają się egzorcyzmy. W statycznej przestrzeni Matka Joanna objawia się jako element zaburzający aurę uświęconego miejsca. Jej wulgarnie gesty, uwodzicielski ton głosu razi duchownych, a także stanowią barierę w komunikacji. Są bezsilni wobec jej ekspresji. Biały habit, w kolorze czystości, zakrywa ciało przełożonej, utrudniając ruchy i gestykulację. Jedyne twarz, na której kumulują się emocje, pozostaje nieosłonięta. Podobnie jak w przypadku reszty mniszek, często pojawia się w zbliżeniu, jakby niwelując wykluczenie cielesności. Mimika nie tyle dominuje nad pozostałymi składowymi, ile prowokuje do zseksualizowania bohaterki, zerwania zakonnych szat. Przełożona zakonu cały czas znajduje się w centrum kadru, niewzruszona wobec modłów księży. Ci w popłochu chowają się w zakamarkach pomieszczenia, kiedy zaczyna mówić głosami. Deklamacja Winnickiej opiera się na dwuznaczności, pytaniu: czy Matka Joanna rzeczywiście została opętana, czy jest to wyraz tęsknoty za bliskością fizyczną? Żart o demonie schowanym w jej łonie odkrywa zniesmaczenie zgromadzonych, płynące z dostrzeżenia w osobie duchownej kobiety. Bohaterka nie tyle przyjmuje bierną postawę wobec otaczających ją mężczyzn, ile odnosi się do nich jako nie-ona w stanie „opętania”. Punktem kulminacyjnym sceny jest wykonanie przez nią figury mostka, nie w formie gestu ekspresji, ale prezentacji sprawności ciała schowanego pod warstwami materiału — zakłócenia porządku.

40 J. Lacan, *Seminarium XX ENCORE, 1972–1973*, rozdział VI. *Bóg i jouissance kobiety*, przeł. A. Wojakowska-Skiba, Materiał roboczy na prezentację kartelu FPPL „Histeria i kobiecość”.



Fot. 1. Uniesione ku górze ręce pozornie oddają wygnanie demona z ciała kobiety, by po chwili przejść do prowokującej figury akrobatycznej. Kadr z filmu *Matka Joanna od Aniołów* — reż. Jerzy Kawalerowicz, fot. Jerzy Wójcik, Film Polski Film Agency, Zespół Filmowy „Kadr”

Natomiast występ Adjani odpowiada enigmatycznej, transgresyjnej strukturze realizacji Żuławskiego (o ile można mówić tu o strukturze). Wyjątkowość sceny w metrze polega na oderwaniu jej od *storytellingu*. Ma charakter rodzajowy. Jak wiele scen w filmie, obrazuje popadanie Anny w obłąd, lecz bez ukontekstowania w fabule. Pusta przestrzeń tunelu metra, brak wypowiedzianych kwestii czy obecności innych aktorów uniemożliwiają funkcjonowanie bohaterki w organizacji trzech składowych wyznaczonych przez Mukałowskiego. Jedynym rekwizytem, z jakim wchodzi w interakcję, jest siatka z zakupami, której zgnieciona zawartość rozlewa się na podłogę. Zdaje się „po prostu być”, a nie służyć grze aktorskiej. Interferencja następuje między ciałem aktorki a postacią w stanie rozhisteryzowania. Oddzielenie ich od siebie obrazuje odseparowanie kobiety od systemu znaczących. Jej ciało przestaje należeć do niej. Nie znajduje miejsca w porządku symbolicznym jako obiekt pożądania mężczyzny, tym samym tracąc swoją autonomię. Wśród elementów głosowych wyróżniają się krzyki, mówiące zarówno o cierpieniu, jak i ekstazie, podobnie do mimiki. Gestykulacja, w kolektywie z ruchem, jest kompulsywna i chaotyczna. Oderwanie Adjani od jej postaci oddaje moment najpełniejszej interferencji bohaterka–ciało aktorki — wycieku płynów ustrojowych ze wszystkich otworów ciała.

Nie można ulec pokusie przeprowadzenia podziału na męskie-strukturalne i kobiece-oporne strukturom. Byłby on błędny i znacząco uproszczony. Lacan wskazuje, że pozycja braku wobec Innego wprowadza podmiot



Fot. 2. Przy pierwszym spojrzeniu krwawienie z okolic intymnych Anny budzi skojarzenia z menstruacją. Jednakże przenikliwy krzyk w momencie, kiedy pojawiają się płyny ustrojowe, przywodzi na myśl wizję „kobiecego wytrysku”. Kadr z filmu *Opętanie* — reż. Andrzej Żuławski, fot. Bruno Nuytten, Gaumont, Marianne Productions, Oliane Productions, Soma Film Produktion

w stan hysterii niezależnie od płci⁴¹. Potwierdzenie stanowiska znajduje się w artykule *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood* Patrycji Włodek. Filmoznawczyni powraca do kina amerykańskiego lat pięćdziesiątych, kiedy na ekranie zagościły alternatywne wizerunki męskości. Polemizując z teorią Laury Mulvey, analizuje ona sylwetki aktorów takich, jak Marlon Brando, Paul Newman, James Dean albo Montgomery Clift. Z jej punktu widzenia popularyzacja aktorstwa metodycznego wiązała się ze zwrotem ku seksualizacji mężczyzny w kontrze do obrazu klasycznego bohatera, wyróżniającego się jedynie sprawczością⁴². Wraz z rozpowszechnieniem nowej metody aktorskiej nastąpiła zmiana w postrzeganiu ról płciowych w kinie. Trzeba także wziąć pod uwagę sytuację, kiedy tożsamość płciowa odtwórcy roli oraz granej przez niego postaci są rozbieżne, jak w przypadku oscarowej kreacji Lindy Hunt w *Roku niebezpiecznego życia* (*The Year of Living Dangerously*, reż. P. Weir, 1982)⁴³.

41 *Ibidem*.

42 P. Włodek, *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood*, „Panoptikum” 2015, nr 14 (21).

43 Hunt wcieliła się w postać indonezyjskiego fotoreportera Billy’ego Kwana.

Podsumowanie

Badanie aktorstwa z perspektywy filmoznawczej okazuje się utrudnione. Tekst Mukařovskiego stanowi główny punkt odniesienia dla tego typu rozważań, natomiast temat aktorstwa często porusza popularne piśmiennictwo, traktując o życiu filmowej elity. Polaryzacja ujęcia tematu obrazuje problem wykluczenia podmiotowości aktora w kontekście jego pracy. Jak sądzę, zasadniczym dylematem nie jest tu skręt ku jednej z dwóch opcji (metoda a tożsamość), lecz wyzwanie naukowego podejścia do indywidualnego spojrzenia. Jako wzór może posłużyć cykl „osobistych biografii” pióra Charlotte Chandler. Pisarka spisała życiorysy gwiazd „złotej ery” Hollywoodu (między innymi Katharine Hepburn, Bette Davis, Ingrid Bergman, Joan Crawford lub Mae West). Konsultowała się ze swoimi bohaterkami, jednocześnie dokonując analizy poszczególnych filmów z ich udziałem, badań archiwalnych krytyki filmowej i wywiadów. Przykładowo w biografii Bergman opisuje, jak przeprowadzka do Włoch, małżeństwo z Roberto Rossellinim oraz wykluczenie z hollywoodzkiego środowiska wpłynęły na kreowanie przez nią bohaterek filmów jej męża⁴⁴. Zbagatelizowanie osobistego kontekstu pracy aktora nie rozwiązuje problemu analizy jego dorobku.

Odniesienie do wywodu Mukařovskiego nie zakłada jego ogólnej krytyki. Stanowi on teoretyczną podstawę rozważań nad aktorstwem, których brakuje na akademickim gruncie. Podobnie jak samo dzieło filmowe, można je odczytywać z wielu różnych perspektyw. Praca ta nie podejmuje wątku szkół aktorskich, jak choćby podziału na aktorstwo metodyczne czy brechtowskie. Nie należy pomijać wpływu tak zwanego *star system*, produkcji filmowej czy nagród festiwalowych. Za to sięgnięcie do psychologii komunikacji oferuje możliwość spojrzenia na grę aktorską przez pryzmat odbioru widza, co zbliża koncept do założeń psychoanalitycznej teorii kina, zwłaszcza jej współczesnych interpretacji, przykładowo prac Joan Copjec lub Slavoję Žižka⁴⁵. Atutem podjętego rozumowania jest wyjście od strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa i dojście do badania kreowanych przez nie emocji — czynnika indywidualnego, przy uznaniu specyfiki medium filmowego.

⁴⁴ Ch. Chandler, *Ingrid Bergman*, przeł. M. Szczęsny, Warszawa 2012.

⁴⁵ Odnoszę się do przełomowego artykułu Copjec *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan* albo do reinterpretacji teorii Lacana przez Žižka na łamach publikacji poświęconych kinu: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną bądź Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*.

Bibliografia

- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Berryman J. et al., *Psychologia moje hobby*, przeł. P. Bucki, E. Zaremba, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.
- Chandler Ch., *Ingrid Bergman*, przeł. M. Szczęsny, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Domachowski W., *Psychologia społeczna komunikacji niewerbalnej*, Edytor, Toruń 1993.
- Kino: gest — ciało — ruch: film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kurcz I., *Psychologia języka i komunikacji*, Scholar, Warszawa 2005.
- Lacan J., *Seminarium XX ENCORE, 1972–1973*, rozdział VI. *Bóg i jouissance kobiety*, przeł. A. Wojakowska-Skiba, Materiał roboczy na prezentację kartelu FPPL „Histeria i kobiecość”.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Marek N., *Kobiety, różnica seksualna i feminizm. Notatki na marginesie Žižka*, „Racjonalia. Z Punktu Widzenia Humanistyki” 2012, nr 2.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Mościcki P., *Chaplin: przewidywanie teraźniejszości*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Mukařovský J., *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Świątłach wielkiego miasta”*, przeł. J. Mayen, [w:] *Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Mukařovský J., *Strukturalizm dla wszystkich*, przeł. J. Baluch, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1981, nr 1 (55).
- Pease A., *Język ciała: jak czytać myśli ludzi z ich gestów*, przeł. E. Wiekiera, Gemini, Kraków 1994.
- Włodek P., *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood*, „Panoptikum” 2015, nr 14 (21).
- Wosińska W., *Psychologia życia społecznego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2004.
- Wróbel M., *Zarażanie afektywne: o procesie transferu emocji i nastroju między ludźmi*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Łódź 2016.

Filmografia

- Świątła wielkiego miasta*, reż. Ch. Chaplin, Charles Chaplin Productions, United Artists 1931.
- Matka Joanna od Aniołów*, reż. J. Kawalerowicz, Film Polski Film Agency, Zespół Filmowy „Kadr” 1961.
- Opętanie*, reż. A. Żuławski, Gaumont, Marianne Productions, Oliane Productions, Soma Film Produktion 1981.

Justyna Machaj

ORCID: 0009-0009-7682-3832

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Martwe krajobrazy Roya Anderssona*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.14>

Still landscapes by Roy Andersson

Abstract

This article focuses on Roy Andersson's signature landscapes using theatrical (theatre of the absurd) and painting (the *trompe d'oleil* effect, the aesthetics of *tableaux vivants*) motifs. The author presents the complex web of roles that landscape fulfils in the Swedish director's cinematography: the emotional landscape of the characters, the narrative frame of the film stories, and the position of the non-living actor. The author thus proves that for the Swedish director, landscape is not just a passive background for screen events, but an active co-creator and catalyst of meaning.

Keywords

Roy Andersson, landscape, *tableaux vivants*

Bardziej wymowne od mowy okazuje się milczenie, bardziej wymowny od milczenia może być tylko obraz¹.

* Analizując motyw krajobrazu w twórczości Roya Anderssona, odnosić się będą jedynie do filmów wchodzących w skład tzw. trylogii absurdu, tj.: *Pieśni z drugiego piętra* (2000), *Do Ciebie, człowieku* (2007) oraz *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* (2014).

¹ I. Górską, *Teatr absurdu — między słowem a obrazem*, [w:] *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 237.

Twórczość Roya Anderssona jest jednym z najdosadniejszych przykładów wielopoziomowej totalności krajobrazu w procesie budowania struktury filmu. Uważam również, że ten wątek jest najbardziej skutecznym kluczem interpretacyjnym dla twórczości szwedzkiego reżysera, właśnie w konstruowaniu przestrzeni wewnątrzkadrowych ujawnia się bowiem istota jego filmowej wrażliwości. W przypadku Anderssona temat krajobrazu okazuje się sprawą niezwykle złożoną, gdyż nie jest on jedynie elementem estetyki jego filmów, lecz urasta do rangi nie-żywego aktora (równie istotnego jak żywi odtwórcy ról) oraz narratora historii (w znaczący sposób formatującego strukturę każdej produkcji). Dla reżysera krajobraz nie jest jedynie biernym tłem dla ekranowych zdarzeń, ale aktywnym współtwórcą i katalizatorem znaczeń. Krajobrazy filmów wchodzących w skład trylogii absurdu to złożone konstrukcje² będące wypadkową świetnie zrealizowanych teł, konkretnego typu oświetlenia (dającego efekt płaskiego obrazu), kadrowania nawiązującego do tradycji *tableaux vivants* oraz sformalizowanego typu aktorstwa. Największą siłą tych krajobrazów są głębia obrazu, szczegółowość³ oraz wieloplanowość.

Poruszając tematykę krajobrazów w dziełach Roya Anderssona, będę posługiwać się wymiennie pojęciami krajobrazu i scenografii, gdyż scenerie w dziełach Anderssona — nawet te, zdawałoby się, naturalne — zostały wykreowane w przestrzeni Studia 24, czyli olbrzymiej hali wybudowanej specjalnie na potrzeby produkcji jego filmów. Dodatkowo, powiązanie z teatrem⁴ wiąże się z moim przekonaniem o bezpośrednim wpływie dziedzictwa teatru absurdu (i jego twórców, z Samuelem Beckettem na czele) na estetykę i filozofię twórczą reżysera. Roy Andersson — podobnie do absurdystów — sytuuje swoich bohaterów w czasie i świecie, który się skończył, a także stwarza dramaturgię, którą kształtują beczasowość, pustka przestrzeni oraz zastygłe w bezruchu postacie. Owszem, słowo „absurd” pojawia się już w samej nazwie omawianej trylogii, jednak wydaje mi się, że w powszechnym obiegu odnosi się ono jedynie do powierzchniowego aspektu jego dzieł. Tradycja teatru beckettowskiego nie tylko formatuje sytuacje, w których

- 2 Warto również podkreślić, że specyficzny klimat scenerii i ich niepowtarzalny kolor nie zostały uzyskane w procesie kolorowania filmu, lecz właśnie dzięki charakterystyce, misternej scenografii i kostiumom. Tylko w filmie *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* wykorzystano technikę cyfrową (i to jedynie w dwóch scenach).
- 3 Każdy kadr zbudowany jest z niezwykle starannie dopracowanej scenografii i rekwizytów, których obecność i konkretne umiejscowienie nie są przypadkowe, lecz dokładnie przemyślane w kontekście formowania znaczeń obrazu.
- 4 Samo pojęcie tak zwanej teatralności w trafny sposób charakteryzuje filmowy styl Anderssona. Teatralność określa typ przedstawienia obrazowego otwarcie nawiązujący do formuły sceny teatralnej, wyłączającej widza z aktywnego udziału i traktującej go jako zdystansowanego i niezaangażowanego obserwatora. Taki sposób prezentowania się obrazu buduje efekt fizycznego i psychicznego oddzielenia.

wielokrotnie znajdują się bohaterowie, ale również wpływa bezpośrednio na estetyczny i filozoficzny kształt dzieł szwedzkiego reżysera. Andersson w każdym z omawianych w artykule filmów stawia sobie za zadanie — właśnie poprzez absurd — obrazować znany mu świat z bolesną i przenicowującą widza szczerością. I choć reżyser wielokrotnie konfrontuje widza z żartem (często bliskim humorowi ślapstickowemu), to pod pozorem ulgi i śmiechu przemycia odbiorcy poczucie winy i bolesnego rozpoznania statusu zamieszkiwanego świata. Z tego właśnie powodu, omawiając krajobrazy w dziełach Anderssona, będę posilkować się pracami z zakresu teatrologii⁵, dzięki którym namysł nad wyglądem jego światów zyska bardziej złożony kształt.

Zatem jakie scenerie budują świat filmów *Pieśni z drugiego piętra* (2000), *Do Ciebie, człowieku* (2007) oraz *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* (2014)? Przede wszystkim zdegradowane, wyprane z kolorów i emanujące bezradnością. Świat Anderssona złożony jest z miejsc nieatrakcyjnych i banalnych (domy opieki, szkoły, toalety i poczekalnie), które przez swój charakter (a raczej jego brak) nie nadają się do życia, lecz do przetrwania. To kopie bez oryginału, „klisze pamięci”, fotografie martwego świata pozbawionego iskry życia⁶. „To świat w agonii, w którym wszystko ulega wyczerpaniu, następuje rozpad ruchu, działania, które niejako toczy się w kółko, pustoszeją wspomnienia, obumierają iluzje, zanika cielesność postaci teatralnych”⁷. Przestrzenie w filmach Anderssona są jednocześnie realne (reżyser nie pokazuje nam fantastycznych krain, lecz miejsca dobrze znane), ale i skrajnie artyficyjne (bo zbudowane z ręcznie przygotowanych scenografii). W filmach szwedzkiego reżysera każde ujęcie jest obrazem, a każdy krajobraz szczegółowo zaplanowaną scenografią. Nic nie jest

- 5 W przypadku twórczości Anderssona warto również pamiętać o innej kategorii teatralnej (której jednak nie będę rozwijać w swoim tekście ze względu na złożoność tematu), sformułowanej przez niemieckiego reżysera, Bertolda Brechta — a mianowicie o efekcie obcości. Kategoria ta oznacza wywoływanie u widza — poprzez określone środki teatralne — postawy nieidentyfikowania się z bohaterami scenicznymi. Według Brechta identyfikacja schlebia widzom, dając im przeżycia zastępcze i realizując fantazję o szlachetnej przemianie (gdy w rzeczywistości, tuż po wyjściu z teatru, wracają oni nieodmienieni do tej samej codzienności). Efekt obcości miał wytworzyć w widzu intelektualny dystans i ideową ocenę problemów ukazywanych w sztuce. W tym celu aktor musiał wyzbyć się psychologicznego realizmu na rzecz „pokazywania” postaci, nie „mówić tekstem”, lecz go cytować, nie „powoływać” swoją grą życia na scenie, lecz „powtarzać” jakieś zdarzenie. Głównym zadaniem teatru Bertolda Brechta (jak i kinematografii Anderssona) jest zatem rozbicie iluzji scenicznej (w przypadku Szweda — filmowej), a co za tym idzie — uniemożliwienie publiczności zaangażowania emocjonalnego na rzecz krytycznego namysłu.
- 6 Dokładnie taki świat przedstawiają w swych tekstach absurdyści. Przestrzenie ich dramatów wypełnione są bolesną pustką i ciszą.
- 7 J.L. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Warszawa 2010, s. 366.

„prawdziwe” — nawet wtedy, gdy pojawiają się elementy natury, są one sfalszowane. Reżyser nie daje nam nadziei ani choć chwili wytchnienia od sparaliżowanego szarzyzną i sztucznością świata. Gdyby wyjść ze studia i uchwycić okiem kamery realny krajobraz, byłby to ruch fałszywy, dający bohaterom Anderssonowskich opowieści złudną nadzieję na wyzwolenie od petryfikującego widma śmierci. W tym świecie żywe już dawno umarło⁸, dlatego jedyne, do czego dostęp mają ukazywani bohaterowie, to nie-miejsca⁹, wykreowane przez ludzącą zmysły scenografię.



Fot. 1. Bohaterowie filmów Anderssona są zatrzaśnięci w klaustrofobicznych klatkach swoich mieszkań. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

- 8 Podobne poczucie zawieszenia i pustki duchowej panuje w sztukach wywodzących się z teatru absurdu, gdzie „nie ma miejsca na dosłowną Śmierć, ale nie ma też miejsca na dosłowne Życie”, cyt. za: D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni „Misterium Mortis”*, Kraków 2006, s. 119.
- 9 Kategoria nie-miejsca wywodzi się z antropologicznej refleksji nad przestrzenią, którą najszerszej rozwinął francuski badacz Marc Augé. Koncepcja ta stanowi opozycję wobec obszarów historycznie określonych w danym miejscu i czasie. Nie-miejsca powstają w wyniku krzyżowania się z sobą ludzi i informacji z odległych od siebie terenów i środowisk. Pozbawione są swoistego, lokalnego kolorytu na skutek zniwelowania różnicy między tym, co bliskie, a tym, co dalekie, oraz między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe. Nie-miejsca są przestrzenią niczyją, jednak nie ze względu na brak właściciela, lecz z powodu braku emocjonalnego powiązania jej z ludźmi. Osoby przebywające w nie-miejscu znajdują się wszędzie i nigdzie zarazem.

Scenerie wszystkich trzech filmów są na ogół miejskie. Miejsca te charakteryzują się konsumpcją (bary, restauracje, sklepy), cyrkulacją (stacje kolejowe, przystanki autobusowe, ulice), spektaklem (uroczystości, przedstawienia muzyczne lub magiczne) oraz anonimowością (kliniki, szpitale, domy wypoczynkowe). Korzystanie z takich miejsc naznacza los człowieka, skazując go na wieczną samotność. Przestrzenie te są zróżnicowane pod względem swojej przestronności. Czasami bohaterowie zostają zatrzaśnięci w klaustrofobicznych klatkach swoich mieszkań (fot. 1), aby później gubić się w przytłaczających swym ogromem krajobrazach (fot. 2). W obu przypadkach krajobrazy Roya Anderssona to abstrakcyjne i uniwersalne przestrzenie istniejące w niekończącej się terażniejszości, pozbawione historii oraz wypełnione znakami ulotnej tymczasowości. „Andersson nie stroni także od kreowania sytuacji szkatułkowych, gdy bohaterowie, wzajemnie



Fot. 2. Krajobrazy miejskie przytłaczają bohaterów i wprowadzają ich w stan egzystencjalnego zagubienia. Kadr z filmu *Götåb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

siebie obserwując, tworzą wewnętrzne spektakle życia codziennego. Tak jakby pozycja widza była istotą spektaklu, a widz kinowy, będąc widzem teatru wewnątrz świata filmowego, był swoim własnym spektaklem¹⁰. Co najważniejsze, niezyciowość tych miejsc rozciąga się także na przestrzeń

10 F. Chinita, *Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, „Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studie” 2018, nr 15, s. 72.

domową, sygnalizując moralną deformację mieszkających w niej ludzi. Dom jest przecież przestrzenią intymną, w której powinniśmy czuć się bezpiecznie i swojsko. W filmach Anderssona jest inaczej — ogniska domowe stają się epicentrum niezrozumienia, frustracji i smutku¹¹. Niespieszny montaż (często kilkuminutowych) segmentów uwydatnia niezręczność scen, wpychając widzów w poczucie skrajnego dyskomfortu i smutku. Poza tym niedobór dekoracji wewnątrz sprawia, że filmowe domy pozbawione są jakichkolwiek cech indywidualności (w rezultacie każde wnętrze wydaje się takie samo). W ten sposób miejsca, w których ludzie powinni budować swoją tożsamość, są nieodwracalnie wadliwe i sugerują niepokojące połączenie stref życia publicznego z domowym (sale szpitalne czy zakłady pogrzebowe równie dobrze mogłyby pełnić funkcję czyjś domu). Ponure sceny domowe w płynny sposób wtapiają się w bezosobowe lokalizacje (puby, restauracje i przedziały kolejowe) (fot. 3). W ten sposób dochodzi do ujawnienia napięcia pomiędzy tajemnicą a obnażeniem, prywatnym światem scenografii domowych pomieszczeń a spojrzeniem zewnętrznym, przynależnym do publicznych widowisk dnia codziennego.



Fot. 3. Postacie płynnie wtapiają się w ponure i bezosobowe lokalizacje. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* – reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

11 Jest to najbardziej widoczne w interakcjach między parami, które są całkowicie pozbawione czułości.

Dodatkowym elementem inscenizującym rzeczywistość bohaterów, wprowadzającym ich w stan permanentnego grania przed nieistniejącą widownią, są wszelkiego rodzaju obramowania — lustra, uchylone lub otwarte drzwi, duże okna czy wiaty autobusowe. Taki podział przestrzeni umożliwia intensywną grę w widzialne i niewidzialne, prowadząc wzrok widza przez szereg progów głęboko inscenizujących scenę. Jednak ostatecznie to od reżysera zależy, które pomieszczenia zobaczymy, a które pozostaną nieprzeniknione dla naszego spojrzenia (fot. 4). Stałym elementem filmowych krajobrazów są również przestrzenie liminalne, czyli miejsca przejściowe, będące jedynie przystankiem w drodze do celu (korytarze, hostele, windy). W takich miejscach trudno się zakorzenić, osadzić. Nawet prywatne mieszkania bohaterów zdają się oziębłe i pozbawione cech charakterystycznych. Świat w dziełach Anderssona nie nadaje się do życia, a każdy dzień przeistacza się w walkę z ponurą i absurdalną rzeczywistością. Nie ma tutaj miejsca na spełnienie. „Faktem jest bytowanie w drodze, bez konkretnego celu. Tutaj celem samym w sobie jest droga, »owe popychanie do końca« i otwartość wybiegania ku Śmierci”¹².

Omawiając techniczny aspekt „wytwarzania” krajobrazów (sformułowanie to wydaje mi się bardziej adekwatne niż „obrazowanie” czy „filmowanie”) w dziełach reżysera, warto przywołać dwa pojęcia z historii sztuki¹³: technikę *trompe-l'oeil* oraz tradycji *tableaux vivant*. *Trompe-l'oeil* to rodzaj iluzjonistycznego zabiegu, wywołującego u widza wrażenie kontaktu z prawdziwą trójwymiarową przestrzenią lub przedmiotem¹⁴. Widz w rzeczywistości wciąż obcuje z dwuwymiarowym obrazem, jednak jest on na tyle realistyczny, że wywołuje zwodnicze wrażenie głębi. Stworzenie przekonującego efektu trójwymiarowości wymaga od artystów szczególnych umiejętności, dlatego przygotowanie scenografii do filmów Anderssona

- 12 D.P. Klimczak, *Medytacja nad pustką. Konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach” Samuela Becketta*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3, s. 345.
- 13 Rodowodu filmowych krajobrazów można doszukiwać się także w innych rejonach historii malarstwa. Wydaje się, że najważniejszą osobą dla estetyki Anderssona jest amerykański artysta, Edward Hooper. Co łączy styl Anderssona z twórczością Hoopera? Aby dostrzec podobieństwa, wystarczy porównać kadry z filmów Szweda z obrazami, na przykład *Nighthawks* (1942), *Office at night* (1940) czy *Rooms by the sea* (1951). Wspólnym mianownikiem dla tych dwóch artystów są melancholia, samotność, głębia obrazu oraz przytłaczające scenerie. Kompozycje obrazów Hoopera często odzwierciedlają stan psychiczny bohaterów, poczucie izolacji i odosobnienia (nawet w towarzystwie). Mimo pozornej prostoty i ogołocenia przestrzeni, obrazy obu tych twórców mają swoją dramaturgię oraz przedstawiają życie zwyczajnych ludzi (obywateli USA i Szwecji).
- 14 Zabieg ten był stosowany przede wszystkim przez malarzy od późnego gotyku do realizmu XIX wieku.

zajmowało realizatorom nawet kilka miesięcy. Natomiast *tableaux vivants* — będące formą parateatralną z pogranicza teatru i malarstwa — określają kompozycję figuralną przedstawiającą postać lub postacie zastygłe w ekspresyjnej pozie. Filmowe kadry nawiązujące do tej tradycji stają się swoistymi mikrokosmosami, samodzielnymi jednostkami wizualnymi wchodzącymi w strukturę całego filmu. Obserwacja postaci pochłoniętych przez akcję i wchodzących w interakcję w ramach statycznego ujęcia (ułożonego jakby na płótnie, fotografii czy teatralnej scenie) wytwarza zarówno określony rodzaj widowni (oparty na dystansie utrzymywanym pomiędzy widzem a ekranem), jak i szczególny związek pomiędzy postaciami, obiektami i przestrzenią, które wydają się być ściśle powiązane w ramach obrazu. „*Tableau* jako elastyczny szablon w filmie balansującym między życiem a sztuką potrafi paradoksalnie pogodzić immersję z abstrakcją, minimalizm zabiegów formalnych z wielozmysłowym estetyzmem”¹⁵.



Fot. 4. Obramowanie bohaterów poprzez framugę okna inscenizuje ich rzeczywistość oraz zmusza do gry w widzialne i niewidzialne. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

Prawie wszystkie *tableaux vivants* Anderssona są obramowane w ten sam sposób, z zachowaniem bardzo precyzyjnych zasad kompozycji, w celu wprowadzenia głębi do dwuwymiarowości obrazowej. Przestrzeń

15 Á. Pethő, *Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu*, „Film and Media Studies” 2015, nr 11, s. 43.

wizualna w trylogii Anderssona jest wyobrażona, ale mimo to opiera się na naturalnym sposobie postrzegania świata przez widza. Frontalność ujęć wraz z nieruchomym ustawieniem kamery zapewniają swoisty punkt widokowy, z którego wzrok widza może postrzegać obraz jako inscenizację teatralną, ekspozycję czy obiekt muzealny. Postacie poruszają się w kadrze jak po scenie „chwijającej się między dwoma światami, który jest zawsze równocześnie bohaterem i obserwatorem, widowiskiem i widzem”¹⁶. W ten sposób widz nie zostaje ukierunkowany przez reżysera na konkretne elementy świata przedstawionego, lecz otrzymuje percepcyjną wolność wyboru (która w przypadku kina Anderssona dość szybko może przeistoczyć się w emocjonalną udrękę). Widz, aby nawiązać komunikację z obserwowanym światem, musi na swój własny sposób uruchomić osobiste siły integracyjne umysłu. Musi chcieć „podjąć trud scalenia tego jakby schizofrenicznego świata, zaangażować swoją odwagę stawienia czoła tej kreacyjnej propozycji rozstępującego się ładu świata”¹⁷.

Andersson świadomie „oczyszcza” swoje kino z wszelkich — zdawałoby się kluczowych dla budowania kinowej immersji — środków filmowej stylistyki. Trylogia absurdu charakteryzuje się minimalizmem: od dramaturgii po przestrzeń. Ruch zostaje celowo spowolniony. I chociaż André Bazin uważał długie ujęcia za bardziej naturalne i życiowe, wykorzystanie ich przez Anderssona znacznie wykracza poza Bazinowską odmowę przerwania akcji. W rzeczywistości praktyka szwedzkiego reżysera jest sprzeczna z pierwszym z postulatów Bazina, bo — choć Andersson nie tnie świata na drobne fragmenty (jak Bazin rozumie klasyczny montaż) — jest on jednym z reżyserów, którzy pokładają wiarę w obraz, a nie w rzeczywistość. „Jego styl jest bardzo wymyślny, gdyż naśladuje przede wszystkim obrazowość, podkreślając fakt, że rzeczywistość nigdy nie jest przedstawiana taka, jaka jest”¹⁸. Najbardziej odczuwalny dla widza — przyzwyczajonego przez klasyczne kino do zmienności planów — jest brak zbliżeń. Utrudnia to zarówno nawiązanie bliskości z bohaterem, jak i płynne wejście w stan immersji. Filmy wchodzące w skład trylogii absurdu zostały konsekwentnie zbudowane jedynie z planów ogólnych. W celu zanurzenia się w opowiadaną historię widz musi pokonać dzielącą go od bohaterów odległość oraz — kolejne utrudnienie — zaakceptować brak linearnej historii. Narracja w filmach Anderssona jest bowiem efektem powtórzeń (tematycznych, wizualnych, muzycznych i werbalnych) symbolicznych obrazów i metafor. Zamiast spójnej fabuły i klarownego układu przyczynowo-skutkowego otrzymujemy ciąg epizodów połączonych nastrojem i tematem. W takiej sytuacji dzieło

16 *Ibidem*, s. 45.

17 J.L. Krakowiak, *Absurd...*, s. 358.

18 F. Chinita, *Roy Andersson's Tableau Aesthetic...*, s. 82.

staje się swego rodzaju bytem efemerycznym, trudno uchwytnym i wymagającym od widza dużych pokładów cierpliwości. „Akcja zredukowana zostaje do zredukowanych obrazów. Są one najczęściej niemal nieruchome, ukazują zastój, trwanie, czekanie”¹⁹. Widz Anderssona dość często zostaje zmuszony do oglądania nie-wydarzenia (zdarzenie się skończyło, lecz ujęcie trwa dalej bądź zdarzenie zasadnicze dzieje się w przestrzeni pozakadrowej). „Czas martwy odpowiada również za martwą przestrzeń i w konsekwencji za postrzeżenie metaforycznie martwej ludzkości”²⁰. Andersson wykonuje zatem niezwykle odważny gest twórczy, wymagający olbrzymiej pewności swych reżyserskich kompetencji. Nie dość, że rezygnuje z klasycznie pojmowanej fabuły²¹ (logicznej i przyczynowo-skutkowej), redukuje ruchy kamery i montaż do minimum, to dodatkowo pozbawia film głównej osi emocjonalnej, czyli aktywnego i interesującego dla widza bohatera. Znosi bowiem jawny podział na plan ożywiony i nieożywiony. Bohaterowie — choć poruszają się i mówią — zlewają się z monochromatycznymi krajobrazami, a ich podmiotowość zostaje zredukowana na rzecz wytwarzania obrazu. Stają się — wykorzystując metaforę malarską — jednym z kolorów nakładanych przez artystę-Anderssona na płótno-kadr. „Zamiast dramatycznych akcji, wszyscy oni są uchwyteni głównie w statycznych, malarskich pozach, z dialogami przywołującymi sytuacje sceniczne”²².

Mimo iż w tekście nie zajmuję się politycznym aspektem twórczości Anderssona i jego rozliczeniowym charakterem, należy wspomnieć o pojawiających się w trylogii absurdu krajobrazach historycznych. Wprowadzają one do sekwencji „codziennych” między innymi bohaterów historycznych (w *Gołębiu, który przysiadł na gałęzi* pojawia się Karol XII wraz z oddziałem konnym, a także czarnoskórzy niewolnicy wprowadzani do rozpalonego kotła przez kolonialistów), senne mary pełniące funkcję wyrzutów sumienia (w *Pieśniach z drugiego piętra* jest to rosyjski żołnierz ze sznurem na szyi) czy odrealnione sekwencje wojenne (ostatnią sceną filmu *Do Ciebie, człowieku* jest nalot bombowców Boeing B-52 — wykorzystywanych podczas wojny w Wietnamie, w bombardowaniu Jugosławii i Afganistanu — na szwedzką przestrzeń powietrzną). Krajobrazy te są o tyle intrygujące, że nie stanowią oddzielnych sekwencji, lecz w płynny sposób wdzierają się w dotychczasowy charakter opowieści — rosyjski żołnierz śledzi bohatera o imieniu Kalle na dworcu kolejowym (fot. 5), a Karol XII zamawia piwo

19 I. Górska, *Teatr absurdu...*, s. 237.

20 F. Chinita, *Roy Andersson's Tableau Aesthetic...*, s. 81.

21 Ponowny zwrot ku tradycji teatru absurdu, który opierał się na zerwaniu z charakterem konwencjonalnych sztuk, uciekał w stronę antyrealizmu, alogiczności oraz irracjonalności ludzkiego doświadczenia.

22 Á. Pethő, *Between Absorption, Abstraction and Exhibition...*, s. 46.

w barze odwiedzanym przez współczesnych bohaterów (fot. 6). Ponownie to konsekwentnie budowany przez Anderssona krajobraz jest nadrzędny względem narracji — nawet zaburzenia na linii czasu czy senne omamy (nie zawsze jesteśmy pewni statusu ontologicznego wprowadzanych sekwencji) nie są w stanie wpłynąć na typowy dla Anderssona typ krajobrazu.



Fot. 5. Młody rosyjski żołnierz uosabiający wyrzuty sumienia narodu szwedzkiego śledzi bohatera filmu, Kallego. Kadr z filmu *Pieśni z drugiego piętra* — reż. Roy Andersson, 2000, © Roy Andersson Filmproduktion AB.

Szczegółowa analiza krajobrazów w filmach wchodzących w skład trylogii absurdu byłaby zadaniem satysfakcjonującym, lecz niezwykle trudnym. W związku z faktem, iż Andersson nie tworzy filmów fabularnie i narracyjnie spójnych, lecz konstruuje je na zasadzie dodawania przeważnie samodzielnych scen/obrazów, drobiazgowo rozważania na temat przestrzeni w jego dziełach wymagałyby wyodrębnienia i opisanie każdej sceny (scenografii jest bowiem mnóstwo). Trylogia składa się z trzech filmów, których konstrukcja opiera się na określonej liczbie *tableaux* — *Pieśni z drugiego piętra* to czterdzieści pięć scen, *Do Ciebie, człowieku* to pięćdziesiąt sześć scen, a *Gołąb przysiadł na gałęzi* to trzydzieści dziewięć scen. Zaprezentowany wcześniej wzór estetyczny w wyczerpujący sposób charakteryzuje klimat i funkcję krajobrazów w twórczości szwedzkiego reżysera, jednak warto pokusić się o adnotację. W każdym z trzech omawianych dzieł pojawiają się bowiem sceny w znaczny sposób różniące się od typowego dla Anderssona stylu. Wprowadzają wizualny i estetyczny oddech do ciągu klaustrofobicznych scenerii miast i mieszkań (nie zmienia się przy

tym sposób ich kreacji — wciąż obcujemy z misternie przygotowanymi scenografiami). Pozostają one oczywiście w znaczącej mniejszości i nie zmieniają całościowego wydzźwięku filmów, jednak właśnie ze względu na ich wyjątkową odmienność warto zwrócić na nie uwagę.



Fot. 6. Złączenie teraźniejszości z historią — Karol XII zamawia piwo we współczesnym barze. Kadry z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

W *Pieśniach z drugiego piętra* jest to scena poświęcenia dziecka, współczesnej Ifigenii, której śmierć ma oczyścić szwedzkie elity (ekonomiczne i intelektualne) z piętna zgnilizny (którą same na siebie sprowadziły). Obraz obfituje w kolory — błękit, zieleń i czerwień, a dziewczynka ma na sobie śnieżnobiałą szatę — oraz plany wyznaczone przez zgromadzonych świadków zdarzenia. Jednak Andersson, mimo kadru uwalniającego od dotychczasowego zaduchu, nie pozwala sobie na złudną nadzieję. Owszem, daje swoim widzom wizualny odpoczynek, jednak wydzźwięk sceny jest na tyle przytłaczający, iż odbiera oglądającym możliwość oczyszczenia.

W kolejnej produkcji, czyli *Do Ciebie, człowieku*, widzimy parę (o imionach Uffe i Mia) siedzącą na ławeczce na skraju parku (fot. 7). Owszem, w tle przedzierają się znane nam budynki i żelazny most, ale zieleń trawy i drzew oraz śpiący przy właścicielach niewinny pies, ponownie, pozwalają nam na moment wyciszenia. Jest on jednak pozorny. Choć bohaterów otacza natura i życiodajne kolory, ich relacja naznaczona jest smutkiem i zgorzknieniem. Nie potrafią się porozumieć, odtrącają się i ranią swoje uczucia. Chcielibyśmy, aby ożywczy krajobraz pozwolił oglądanym postaciom na miłość i czułość,

jednak zbyt uparcie trzymają się oni zakodowanego w nich cierpienia. Pozwalają resztkom otaczającej ich natury zaniknąć w przytłaczającej fali żalu.



Fot. 7. Choć bohaterów filmu otacza natura i życiodajne kolory, ich relacja naznaczona jest smutkiem i zgorzknieniem. Kadr z filmu *Do Ciebie, człowieku* — reż. Roy Andersson, 2007, © Roy Andersson Filmproduktion AB

Ostatni film z cyklu, *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, przynosi nam aż dwa wyjątki od Anderssonowskiej reguły. Ich odmienność podkreślona została przez montażowe zderzenie z epickimi sekwencjami historycznymi, w których występuje postać Karola XII (w świetle przedbitewnej chwały i w królewskim upadku). Pierwsze *tableaux* jest niezwykle proste — szczęśliwa matka i radośnie kwilące w wózku dziecko odpoczywają w parku, oddalonym od wyblakłej scenerii miasta (fot. 8). Drugie *tableaux* jest koncepcyjnie identyczne — dwójka zakochanych leży na plaży w miłym uścisku. Można by pomyśleć, że tym razem Andersson uchyla się od ponurej refleksji i osłania swój świat przed widmem śmierci. Jednak zabieg montażowy polegający na zderzeniu radości mikroświata z okrucieństwem wojny przynosi ponure wnioski. Przebłyksi prostej miłości nie są w stanie uratować świata przed piekłem międzynarodowych konfliktów i ogromu ofiar poległych na frontach. Zatem przytoczone obrazy różnią się wizualnie od wcześniejszych, martwych krajobrazów, lecz na poziomie semantycznym nie zmieniają statusu filmowej rzeczywistości. Roy Andersson sytuuje swoich bohaterów w czasie, który się skończył, w świecie, którego już nie ma, a z którego pozostał jedynie śmietnik.



Fot. 8. Złudna ucieczka od piętna śmierci i szarości miasta. Kadr z filmu *Gåtåg przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

W rozważaniach nad krajobrazem w kinematografii Anderssona skupię się także nad wizualną i mentalną konstrukcją bohaterów. Nie będzie to odejście od tematu, gdyż bohaterowie przywołanych już filmów nie są — względem otaczającej scenerii — bytami autonomicznymi, lecz jej ruchomym przedłużeniem. Analiza ich charakteru, wyglądu i funkcji będzie zatem kontynuacją rozważań na temat głównego tematu. Zaczniemy zatem od konstrukcji postaci, których głównymi cechami są: mechaniczność, automatyzm, nieautentyczność, dezindywidualizacja oraz redukcja przejawów życia psychicznego. To larwy ludzkie, „ludzie z podziemia”, którzy przejawiają niepewność ontologiczną i cierpią na wyobcowanie. Dodatkowo nie mogą skryć się w cieniu, gdyż są nieustannie wystawieni na działanie bezlitosnego światła. Zachowania postaci mieszczą się poza regułami prawa i logiki, co skutkuje śmiesznością i groteskowością działań. Podobnie jak omówione już krajobrazy, zlewają się w oczach odbiorców w jedną, bezimienną i wypłowiałą masę. Postacie zdają się krążyć nieustannie w tej samej scenerii, ich ruch jest kołowy²³, a przez schematyczność scenografii — bezcelowy

- 23 Reżyser podkreśla, że w budowaniu kadru niezwykle istotna jest choreografia postaci, ich sposób poruszania się i ustawienia. Na planie jego filmów nie ma miejsca na improwizację i przypadkowy ruch. Wszystko jest zaplanowane w taki sposób, aby materia ożywiona i nieożywiona mogły — w akcie złączenia — wytworzyć pożądany efekt estetyczny.

i monotony. To poczwarki żyjące na śmietniku świata, przekupne i zastraszone, których istnienie trudno nazwać heroicznymi zapasami z Fatum, to raczej mimowolne płynięcie z prądem śmiertelności. Reżyser, tworząc swoich bohaterów, ucieka od indywidualizmu w kierunku uogólnienia, pobielone twarze postaci ujednocniają ich doświadczenia. Niewielu z nich ma swoje imiona, najczęściej zredukowani zostają do wykonywanych zawodów — obwoźny handlarz, barmanka (*Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*), taksówkarz, nauczycielka (*Pieśni z drugiego piętra*) czy muzyk, urzędnik (*Do Ciebie, człowieku*). „Postać ludzka spada do roli atrapy, marionetki, manekina będącego pod władzą przeciętności i opinii publicznej, czyli czegoś nieautentycznego”²⁴. Zatrzaśnięci w nie-miejscach, błakający się bez celu między kolejnymi sceneriami, stają się raczej kolejnymi zmiennymi w obrazowym równaniu Anderssona. „Tożsamość zostaje zawieszona na powtarzalnych wspomnieniach albo tylko na fragmentach, wrywkach, skrawkach osobistych opowieści”²⁵. Jedynymi momentami, w których mogą opowiedzieć widzom o swoich uczuciach, są teatralne monologi kierowane wprost do kamery. Jednak nawet w tych rzadkich momentach bliskości — na skutek mechaniczności ich wypowiedzi i braku mimicznej ekspresji — nie dochodzi do zawiązania relacji. To nie są ludzie, lecz manekiny, których monologów można wysłuchać, ale nie da się ich poczuć czy zrozumieć. Andersson „teatralizuje ciało, wystawia je nieustannie na scenę, czyni nieswoim i nieprzejrzystym dla niego samego, spłaszcza je, uśmierca jego ekspresywność, zaprzecza jego skończoności i poczuciu człowieczeństwa”²⁶. Poczucie obcowania z nie-ludźmi, a raczej obiektami w groteskowym teatrze śmierci, wzmagają pobielone twarze pełniące funkcję masek (fot. 9). „O masce wiadomo przede wszystkim, że nie jest twarzą, choć właśnie do niej najczęściej pragnie się upodobnić”²⁷. Bohaterowie Anderssona to nie-żywi ludzie posiadający nie-twarze, a przecież to właśnie twarz jest emanacją charakteru postaci, w niej odczytać możemy emocje i myśli. Nałożenie na oblicza farby staje się dla widzów kolejnym wyzwaniem, które muszą podjąć, jeśli chcą choć trochę przybliżyć się do oglądanych na ekranie ludzi. „Rozważania dotyczące maski podejmowane są po to, by pod »udany« , »przybrany« , »sztuczny« , odnaleźć »autentyczne« ,

24 J.L. Krakowiak, *Absurd...*, s. 359.

25 P. Dobrowolski, *Szary pył słów: projekt performatywnego odbioru w twórczości Samuela Becketta*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2011, nr 1 (5), s. 80.

26 A. Rejniak-Majewska, *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 393.

27 *Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 185.



Fot. 9. Pobielane twarze aktorów wzmagają poczucie obcowania nie z ludźmi, ale z obiektami w groteskowym teatrze śmierci. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

» pierwotne«, »naturalne«, które jest »nami«²⁸. Istotnym pytaniem jest, czy pod wspomnianymi maskami znajdziemy cokolwiek autentycznego i prawdziwego, czy napotkamy jedynie ziejącą pustkę. Może maska niczego nie ukrywa i nie pojawiła się jako skutek życia w wymarłym świecie? Czyżby narodziny w świecie Anderssona były automatycznie naznaczone śmiercią? Ponury to wniosek, ponownie pozbawiający nas złudzeń i nadziei, że ten świat — nawet jeśli nie ma już perspektyw na odrodzenie — był kiedyś żywy. To „mitologia osnuta wokół wrastania maski w twarz, zagarniania, przywłaszczania twarzy przez maskę, która całkowicie przestaje być zewnętrzna. Jej nowa wewnętrzność polega na tym, że ona nie tyle zastępuje twarz, ile jest — wbrew woli właściciela twarzy — jego twarzą właśnie”²⁹. Taka interpretacja statusu ontologicznego bohaterów Anderssona utwierdza nas w przekonaniu, że trylogia absurdu jest — na każdym poziomie — panoramą zapaści społecznej. Chłodny, bezradny świat jest zamieszkiwany przez widmowe istoty, które prawdopodobnie nigdy nie poznały smaku życia. Zdaje się, że, według reżysera, sensem nowoczesności jest nicość. Brak to wyraz kondycji naszej cywilizacji, która zgubiła swój ślad, otoczenie i ciało. „W przedstawionym wymiarze rzeczywistości nie

28 *Ibidem*, s. 157.

29 *Ibidem*, s. 191.

ma już natury, a przynajmniej nie ma takiej jej formy, która mogłaby jeszcze stwarzać, płodzić, powoływać do istnienia; brak jej siły witalnej, nie jest to natura konstruująca czy budująca cokolwiek, płodna i owocująca”³⁰. Niemniej w bohaterach Anderssona objawia się pewien paradoks — są charakterystyczni w swym braku charakterystyczności. Ich wygląd, a także nienaturalny, sformalizowany sposób poruszania się w kadrze wyróżniają ich na tle realistycznych przedstawień z filmów głównego obiegu.

Andersson w swych filmach tworzy propozycję nowego, dramatycznego stanu niepewności. To twórca odważny, który nie boi się obrazować świata pozbawionego sensu i wypełnionego cierpieniem. Krajobrazy w jego filmach to kopie bez oryginału, „klisze pamięci”, swoiste fotografie martwego świata. Andersson to reżyser-kreator silnie wierzący w siłę obrazu. To mistrz mistyfikacji i wizualnej wirtuozerii. To konstruktor niezwykle detalicznych, złożonych i koncepcyjnie przemyślanych filmów, które nie łudzą widza atrakcyjną fabułą czy rozrywkowym montażem, a zapraszają do trudnej, lecz satysfakcjonującej podróży po muzeum ponurych osobliwości. Krajobraz w kinie szwedzkiego reżysera jest przykładem wizualnego manifestu estetycznego. Andersson to malarz, myśliciel i reżyser w jednej osobie. Oczywiście, można uznać, że szwedzki filmowiec jest powtarzalny i autotematyczny. Myślę jednak, że taki rodzaj determinacji w powoływaniu charakterystycznych światów jest wyrazem artystycznej i filozoficznej konsekwencji tego reżysera.

30 P. Dobrowolski, *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Poznań 2011, s. 85.

Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Chinita F., *Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, „Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studie” 2018, nr 15, s. 69–86.
- Dobrowolski P., *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.
- Dobrowolski P., *Szary pył słów: projekt performatywnego odbioru w twórczości Samuela Becketta*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2011, nr 1 (5), s. 65–81.
- Górska I., *Teatr absurdu — między słowem a obrazem*, [w:] *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Klimczak D.P., *Medytacja nad pustką. Konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach” Samuela Becketta*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3, s. 337–367.
- Klimczak D.P., *Śmierćelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni „Misterium Mortis”*, Instytut Wydawczy „MAXIMUM”, Kraków 2006.
- Krakowiak L.J., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Scholar, Warszawa 2010.
- Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 2, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
- Pethő A., *Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu*, „Film and Media Studies” 2015, nr 11, s. 39–76.
- Rejniak-Majewska A., *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 389–400.



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
wydawnictwo@uwr.edu.pl

wuwf.eu
[Facebook/wydawnictwouwr](https://www.facebook.com/wydawnictwouwr)