

# Uniwersalizm i etnocentryzm w polskim kinie

MAREK HENDRYKOWSKI

*Jedyne filmy dla wszystkich to takie, które pochodzą skądś.*

Jean-Claude Carrière

Problem jest uniwersalny. Wszystkie znaczące kinematografie świata, jeśli nie chcą ulec marginalizacji i nieuchronnemu uwiądowaniu będącemu skutkiem autarkii, próbują po swojemu rozwiązać dylemat ograniczeń własnej lokalności po to, by wyjść szeroko w świat i zaistnieć w oczach publiczności innej niż tylko własna. Z ekonomicznego punktu widzenia dążenie to jest najzupełniej uzasadnione. Nie ma dzisiaj przemysłu filmowego, który nie byłby zainteresowany rozszerzaniem granic swojego eksportu. Pytanie tylko, co bywa eksportowane i dlaczego dany produkt osiąga sukces, bądź go nie osiąga, w innych krajach i kulturach?

Całe zagadnienie nie jest kwestią czysto handlową czy też ekonomiczną. W gruncie rzeczy sięga ono do fundamentów kultury i sztuki filmowej. Kino jako fenomen antropologiczny przynosi widzom niecodziennosc. Nie znaczy to, że musi ono demonstrować wyłącznie egzotyzy, wymyślne fajerwerki i unikać filmowania rzeczy znajomych i zwykłych. Kino, które pokazuje codzienność, czyni to w sposób odmienny i niecodzienny. „Zwykłość” i „zwyczajność” świata ekranowego staje się wówczas funkcją niecodziennosci rewelacyjnego sposobu jego ukazania. Tak postępowali między innymi: Ozu, Visconti, Rossellini, Lamorisse, Munk, Shindo, Antonioni, Fellini, Pasolini, Anderson, Loach, Angelopoulos, Kieślowski, Jarmusch, Tornatore, Kiarostami, Spike Lee i Mike Leigh.

Podobnie ma się sprawa z dokumentem i dokonania jego mistrzów: Flaherty’ego, Griersona, Vigo, Brzozowskiego, Munka, Leacocka, Karabasa, Łozińskiego, Łoźnicy. Kiedy oglądam *89 mm od Europy* Marcela Łozińskiego, zdaję sobie sprawę z tego, jak wiele ten dokument zawdzięcza wnikliwej obserwacji – niedostrzeganej przez „światowych” pasażerów transkontynentalnego pociągu obojętnie oczekujących na dalszą część podróży – codziennej kolejarskiej rutyny na peryferyjnej stacji. W fenomenalnym skrócie, ograniczającym pole obserwacji do peronu kolejowego w Brześciu Litewskim i parunastu minut projekcji, udało się dokumentaliście pokazać zbiorowe doświadczenie, jakim jest styk i kulturowa konfrontacja tego, co lokalne, z tym, co globalne.

## **Lokalne versus globalne**

Dylemat między tym, co lokalne i globalne nie jest bynajmniej właściwy wyłącznie naszym czasom. Współcześnie daje on o sobie znać z dużą intensywnością,

co widać nawet nie tyle w poetyce samych utworów, ile zwłaszcza wtedy, gdy przyjrzeć się przemianom historycznych systemów produkcji filmowej i dystrybucji filmów. Myliłby się jednak bardzo ten, kto by sądził, że lokalność i globalność jako opcje strategiczne nie zaprzętały uwagi kinematografistów już w epoce wczesnego kina niemego, a więc sto i więcej lat temu.

Widowym rezultatem tych zabiegów był na przykład zdumiewająco międzynarodowy repertuar kinematografów na ziemiach polskich przed I wojną światową. W takich miastach, jak Warszawa, Poznań, Lwów czy Kraków, ale także w mniejszych: Toruniu, Tarnowie, Bydgoszczy, Przemyślu pojawiały się tytuły wyświetlane w Paryżu, Londynie, Berlinie i Nowym Jorku. Nasze własne produkcje wpisywały się w ten obieg jako integralna częśćka o wiele większej całości udostępnianej co roku widowni. A nasi pisarze – Sienkiewicz, Żeromski, Przybyszewski – bywali już wtedy adaptowani przez zagranicznych filmowców jako autorzy tyleż atrakcyjni, ile mogący zainteresować również niepolskiego widza.

Zdumiewa odkrywanie po dziesiątkach lat, jak pewne tematy i sposoby opowiadania filmowego zyskiwały międzynarodową czy wręcz światową popularność dzięki swojej atrakcyjności, przyciągając uwagę ówczesnych widzów. Oprócz tematów podobne właściwości wykazywały również tworzące się dopiero wówczas konwencje narracyjne, gatunkowe (początki kina sensacyjnego, westernu, melodramatu, horroru, filmu fantastycznonaukowego, gangsterskiego, batalistycznego, baśni, travelogu etc.), a także rodzajowe (najpierw kino faktów na przełomie XIX i XX w., a potem fenomenalna światowa kariera kronik aktualności produkowanych przez wytwórnie Pathé i Gaumont).

Sprawa dotyczy nie tylko kina francuskiego, angielskiego, niemieckiego, włoskiego czy amerykańskiego tamtej doby. Również nasza własna lokalna produkcja sprzed I wojny światowej jest doskonałym przykładem tego, że lokalność i prowincjonalność można było z powodzeniem wykorzystywać jako atut na rynku europejskim. Mowa o wyprodukowanej przez warszawskiego przedsiębiorcę Mordechaja Towbina *Pruskiej kulturze* (1908) i rozpowszechnianiu tego filmu we Włoszech, w Rosji i we Francji, gdzie był wyświetlany pod równie wymownym jak oryginalny tytułem *Les martyrs de la Pologne* („Ofiary z Polski”) <sup>1</sup>.

Nie ma tutaj miejsca, by szerzej rozwinąć i zaprezentować ów intrygujący wątek. Dość będzie powiedzieć, że w początkowym stadium rozwoju kinematografii, obejmującym okres od jej narodzin po rok 1914, wykształciła ona i zbudowała sprawnie działający system naczyń połączonych, w którym etnocentryzm i prowincjonalizm odnajdywały na co dzień niezmiernie ważne relacje z globalizmem tudzież światowością i vice versa. Miliony ludzi na całym świecie odkrywały nieznaną dotąd świat za pośrednictwem obrazów kręconych w najróżniejszych miejscach. Atrakcją była przy tym nie tylko światowość, ale także lokalność owych produkcji.

Kapitałnych przykładów po obu stronach Atlantyku dostarcza opisana przez Richarda Koszarskiego historia amerykańskiego miasteczka filmowego Fort Lee <sup>2</sup> oraz odnaleziona niedawno kolekcja brytyjskiej wytwórni Mitchell & Kenyon z jej 830 lokalnymi aktualnościami zarejestrowanymi na taśmie filmowej. Tak czy inaczej film lokalny i film dla wszystkich już na przełomie XIX i XX w. były powszechnie występującymi strategiami zarówno w ramach pojedynczych inicjatyw, jak i rodzących się wtedy przemysłów filmowych.

Modelową wręcz egzemplifikacją tego dążenia może być światowa kariera wielkiego hitu tamtych czasów, ekranizacji *Quo vadis?* (1912) Enrica Guazzoniego. Podobnie jak inny interkontynentalny „blockbuster” epoki wczesnego kina niemego, *Królowa Elżbieta* (1912) z udziałem Sarah Bernhardt<sup>3</sup>, choć z nieporównanie lepszym efektem kasowym, *Quo vadis?* uruchomiło syndrom światowości w sztuce filmowej zapoczątkowany dekadę wcześniej przez *Podróż na Księżyc* (1902) Georges’a Mélièsa. (Nawiasem mówiąc, podobnie wykorzystane mechanizmy atrakcyjności opowiadania odnajdziemy dziesiątki lat później w telewizyjnych filmach Andrzeja Kondratiuka, zwłaszcza w *Hydrozagadce* i *Big Bang*, eksponujących jednocześnie swojskość i światowość).

Ówczesni filmowcy, jak chociażby Méliès, Porter, Zecca, Williamson, Hepworth, wiedzieli zaskakująco dużo o praktycznych sposobach docierania do widza za pomocą różnych atrakcji, umiejętnie operując potencjałem różnic kulturowych i z powodzeniem angażując to, co lokalne i „odległe”, włącznie z efektem egzotyki światów ekranowych (Orient, starożytny Egipt itp.). Eksploatacja lokalności kulturowych, prowincjonalizmów i egzotyzmów zaczęła się przed ponad stu laty, szybko osiągając zaskakująco wysoki pułap powodzenia u widowni.

W historii wczesnego kina niemego jak w przysłowiowej soczewce skupiają się rozmaite dążenia, projekty i dylematy kulturowe, z którymi zmaga się kino współczesne, jego producenci oraz twórcy poszukujący skuteczniejszych recept i rozwiązań. Warto mieć świadomość, że co prawda zmieniły się okoliczności oraz realia produkcji i twórczości filmowej, ale nie zaczynamy wszystkiego od nowa. Optuję tutaj za spiralnym ujęciem dziejów kultury i sztuki filmowej, która co pewien czas powraca do procesów wcześniej przez siebie zainicjowanych, przenosząc je na kolejne piętra ewolucji kina.

### Kino prowincji i kino globalnego adresu

Albo lokalne, albo globalne. Czyżby komunikacja i sztuka filmowa były z góry skazane na tę bezwyjściową alternatywę? Niekoniecznie. Pojawia się tutaj *contradictio in adiecto*, która jako biegunowa sprzeczność wydaje się – nie tylko zresztą w kinie, ale także w wielu innych dziedzinach życia – nierozwiązywalna pod względem logicznym i nieredukowalna w praktyce analityczno-interpretacyjnej. Żyjemy w czasach ekspansji globalizmu, w których lokalność jako wartość permanentnie zagrożona wyklucza się z globalnością. I odwrotnie, globalność jako wartość nie wchodzi w kontakt z tym, co lokalne inaczej niż przez zdominowanie lokalności i narzucenie jej własnych „globalnych” reguł.

Wyjściem z pułapki tego impasu myślowego mogłoby się stać sięgnięcie po termin uniwersalność w złożonym kontekście jej zależności i związków z językiem ruchomych obrazów, komunikowaniem, sztuką, kunsztem i mistrzostwem. Nie oznacza ona zniesienia biegunów lokalności i globalności, a jedynie specyficzne wykorzystanie pola napięć istniejących między nimi. Przy takim ujęciu sprzeczność wprawdzie nie znika, ale usunięta zostaje dychotomia obu tych pojęć uniemożliwiająca angażowanie nie tylko tego, co je dzieli, lecz również tego, co je łączy.

Jeśli tak na to spojrzeć, uniwersalność przekazu nie jest równoznaczna z globalnością i bynajmniej nie wyklucza udziału w nim aspektu lokalnego, miejsco-

wego, etnocentrycznego, prowincjonalnego. Gdyby tak było, aspekt lokalności musiałby zostać usunięty jako przeszkoda, a tak bynajmniej być nie musi. W pojedynczym filmie i sposobie jego odbioru przez widza najważniejsze jest co innego, mianowicie powszechna dostępność (czytelność, zrozumiałość) przekazu. Ta zaś nie zależy od udziału pierwiastka lokalnego, lecz od sposobu jego związania z tym, co uniwersalne.

Uniwersalność jako globalność ze znakiem ujemnym ma jednak również swoją drugą, negatywną stronę, czyli rewers pseudouniwersalności. Ilekroć dążenie do poszerzenia zasięgu oddziaływania danego filmu przybiera arbitralną postać czegoś z góry narzuconego przez wytwórnię, producenta, władze kinematografii, konsorcjum finansujące produkcję etc., tyle razy istnieje realne ryzyko oderwania go od macierzystego gruntu kulturowego i popadnięcia w pułapkę kreowania rzeczy niby-universalnych. Prawdę mówiąc, na ów brak autentyzmu choruje dzisiaj większość produkcji filmowych zarówno w kinie fikcji (z animacją i eksperymentem włącznie), jak i w dokumencie. Jest więc „światowo”, ale niekoniecznie prawdziwie i wiarygodnie.

Podobnie jak w przypadku prowincjonalizmu, występującego w dwu wersjach ze znakiem ujemnym i dodatnim, mamy na co dzień do czynienia z paradoksem dwu przeciwstawnych odmian uniwersalności. Jednej z nich sztuka – nie tylko filmowa – zawdzięcza swą powszechną czytelność oraz nieodpartą atrakcyjność (przykładowo: *Nosferatu* Murnaua, *Złodzieje rowerów* De Siki, *Los Olvidados* i *Szymon Szupnik* Buñuela, *Biały szejk*, *Walkonie*, *La strada*, *Noce Cabirii* i *Słodkie życie* Felliniego, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa, *Powiększenie* Antonioniego, *Andriej Rublow* i *Zwierciadło* Tarkowskiego, *Kanał*, *Popiół i diament* i *Ziemia obiecana* Wajdy, *Czarny Piotruś*, *Miłość blondynki*, *Pali się, moja panno* i *Lot nad kukułczym gniazdem* Formana). Druga czyni tę sztukę sfalsyfikowaną, nieautentyczną i pozbawioną własnego wyrazu.

Ta druga odmiana kojarzy się z takimi zjawiskami w kulturze i produkcji filmowej, jak hybrydy gatunkowe, filmy kręcone „pod festiwal”, *europudding* czy makdonaldyzacja kina współczesnego. W każdej z tych tendencji dąży się do zaprojektowania pakietu atrakcji związanych z danym filmem lub ich serią w taki sposób, by osiągnąć cel kosztem oderwania się od „tu i teraz” i pozbycia się balastu komunikowanego autentyzmu (rzekomo ograniczającego pole manewru twórczego i biznesowego). Kino oderwane od gruntu macierzystego kontekstu natychmiast traci, niczym mityczny Anteusz, swą siłę i przynależny sens, stając się bezwartościowym, atrakcyjnie opakowanym „screen foodem” dla wszystkich.

Kino zglobalizowane jest kinem odartym z kontekstu i ludzkiego doświadczenia – innego niż żonglerka odniesieniami popkulturowymi i jałowe uprawianie gier intertekstualnych. Nie przemawia przez nie ani wiarygodność, ani prawda, ani rzeczywistość. O przeciwstawnym względem niego autentycznym doświadczeniu (zawsze czymś, nigdy bezosobowym) powiada się, że jest formujące. Postawiony przed niewygodnym i niechcianym wyborem między prowincjonalnością a globalizmem, instynktownie zdecydują się na tę pierwszą. Zawiera ona bowiem mniej lub bardziej wiarygodny zapis ludzkiego przeżycia, otwierając tym samym perspektywę czegoś o wiele głębszego i bardziej uniwersalnego.

Tak pojęty uniwersalizm niesie ze sobą bogactwo konotacji artystycznych, kulturowych, mitycznych, antropologicznych, psychospołecznych, poznawczych etc.

Ileokroć oglądam film z globalnym adresem (choćaby *Love Story*, *Szczęki*, *Gwiezdne wojny*, serial telewizyjny *Cudowne lata*, *Poszukiwaczy zaginionej arki*, *E.T.*, *Króla Lwa*, *Listę Schindlera*), przekornie szukam w nim refleksów i śladów lokalności. Dokładnie to samo bogactwo wskazanych wyżej rozmaitych konotacji kryje prowincjonalizm – zapisany na taśmie jako wyraz ludzkiego doświadczenia. Szukamy tej wartości w kinie. Czasami istotnie ją znajdujemy, kiedy indziej – nie, bowiem skutecznie wykarczowano ją na etapie scenariusza i w fazie zdjęć. Zawsze jednak warto o niej pamiętać.

Co w istocie znaczą pojęcia „lokalne” i „lokalność”? W dzisiejszym sposobie rozumienia obu tych wyrazów odzywa się ograniczoność zasięgu. Podobne skojarzenie wywołuje negatywną konotację kierującą uwagę w stronę zamknięcia i braku kontaktu z szeroko pojętą innością. Tymczasem w kinie wcale tak być nie musi. To, co lokalne, wcale nie łączy się z ograniczeniem i słabością. Wręcz przeciwnie, lokalność – pod warunkiem że umiejętnie wydobyta i właściwie wykorzystana – bywa ogromnym atutem filmu, jego życiodajną energią, dającą mu własny wyraz i niepowtarzalny koloryt. Pisał o tym ponad pół wieku temu Roland Barthes, analizując pojęcie „paryskości” (*parisianité*) w prekursorskim studium o formowaniu się znaczeń w filmie<sup>4</sup>.

„Lokalne” we wskazanym przed chwilą sensie oznacza ścisły związek filmu z realiami danego miejsca i czasu. W tym znaczeniu „lokalność” wyraża zawsze czyjeś indywidualne i zbiorowe doświadczenie, przynależąc jako rozpoznawalny atrybut do konkretnej osoby lub społeczności. Wyraz „doświadczenie” należy rozumieć bardzo szeroko, włączając w jego zakres na przykład sferę zbiorowych wyobrażeń ewokowanych przez wizję ukazaną na ekranie. Należy zatem do nich nie tylko wiarygodność dokumentu filmowego, ale również sztucznie wykreowana prawda wyrażona za pośrednictwem fikcji ekranowej<sup>5</sup> – taka jak nieodparcie prawdziwa w oczach widza, choć przecież zmyślona w swym doskonale wyobrażonym kształcie Hiszpania (krajobrazy Sierra Morena, Madryt, plac Słońca, Park Retiro etc.), którą w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* powołał do istnienia Wojciech Jerzy Has wraz ze swymi scenografami i kostiumografami – Lidią i Jerzym Skarżyńskimi, Alicją Ptaszyńską oraz Tadeuszem Myszorkiem.

*Jedynie filmy dla wszystkich to takie, które pochodzą skądś* – twierdzi Jean-Claude Carrière. Powtórzmy zatem: to, co lokalne, przypisane do określonego miejsca i czasu, nie jest słabością, lecz życiodajną energią kina. Aby tak się stało, w sztuce musi jednak przemówić to, co wyrasta ponad lokalność, tutejszość, swojskość, unikatowość i prowincjonalizm danego „tu i teraz”. Dróg prowadzących do osiągnięcia owego celu jest w praktyce wiele. Opowiadam się jednoznacznie za takimi sposobami, w których nie dominuje myślenie w kategoriach „substancji” i międzynarodowych „składników”.

Liczy się nie wymienny element, lecz przede wszystkim jego funkcja i relacja z innymi pełniona w przekazie – słowem, wiarygodnie wykreowane wyobrażenie, a nie materialny nośnik znaku filmowego. Dlatego góry Sierra Morena mogą się w kinie składać z krajobrazów Jury Krakowsko-Częstochowskiej. Prawdliwość ta przenosi się na całokształt procesów wytwarzania. Tu także kluczowe znaczenie ma funkcja danego elementu. Międzynarodowość produkcji rozumie się dzisiaj powierzchownie jako udział pakietu składników czerpanych z różnych krajów i kręgów kulturowych. Na takiej zasadzie każda współprodukcja międzynarodowa



E. T., reż. Steven Spielberg (1982)

miałyby być rzekomo bardziej uniwersalna w swym adresie od produkcji krajowej, podobnie jak udział w ekipie różnych autorów i wykonawców.

To pogląd nie tylko mylny, ale i szkodliwy. Fakt, że wykonawcą fenomenalnej muzyki do *Pikniku pod Wiszącą Skalą* (1975) był rumuński wirtuoz gry na fletni Pana, Gheorghe Zamfir, sam przez się nie nadaje filmowi Petera Weira międzynarodowości. Rzecz bowiem nie tylko w egzoetnicznym „składniku”. W grę wchodzi co innego, mianowicie świetnie zaaranżowany styk interkulturowy tej muzyki ze stroną wizyjną dzieła. Owo zaskakujące spotkanie powołuje do istnienia głęboko poruszający, magiczny w oddziaływaniu audiowizualny obraz odwiecznego świata australijskiego interioru w spotkaniu z grupą uczennic dotąd bez reszty zanurzonych w bezpiecznej sferze kultury i cywilizacji.

W obecności muzyki Zamfira w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* kluczową rolę odgrywa nie sam udział tego elementu pojmowanego płytko jako substancja akustyczna, lecz niezwykle nośna funkcja znakowa, jaką przydzielono mu w konstrukcji filmu. Dzięki temu uniwersalny temat interferuje w niej z najwyższej próby etniczną „lokalnością” rumuńskiej szkoły gry na fletni Pana, której Zamfir nadał ponadlokalny, światowy wymiar. Dokładnie to samo można powiedzieć o zaprojektowanych do *Słodkiego życia* wyrafinowanych kostiumach Danila Donatiego (słynna suknia Anity Ekberg szyta na miarę przez pracownię krawiecką Sorelle Fontana), które w roku 1960 wyprowadziły „włoskość” ich niezrównanej elegancji na wyżyny uniwersalnej światowości<sup>6</sup>. Podobny efekt trzy lata później osiągnął kostiumograf Piero Gherardi w *Osiem i pół*.

### Fenomenologia mistrzostwa

Co – w opozycji do „lokalnego” i „lokalności” – znaczą terminy „uniwersalne” i „uniwersalność”? Niełatwo na tak postawione pytanie odpowiedzieć przejrzyście i jednoznacznie. Jeśli już podjąć próbę zdefiniowania, to droga, która wy-daje się z praktycznego punktu widzenia najwłaściwsza, prowadzi w stronę funk-cjonalnego ujęcia wymienionych pojęć. Na gruncie socjokulturowym mamy do czynienia nie tyle z jakimś stałym atrybutem czy dodawaną przyprawą, ile ze zmienną historycznie funkcją przekazu określającą jego zawartość, formę i sposób odczytywania oraz wartościowania przez odbiorcę. Nie dotyczy ona wyłącznie do-meny filmu.

Uniwersalne jest mistrzostwo kulinarne, mistrzostwo w posługiwaniu się ka-merą, mistrzostwo gry na fletni Pana czy w komponowaniu symfonii, a także wiele innych tradycyjnych „konkurencji” wytworzonych w procesie rozwoju ludzkiej kultury. Warunek jakiegokolwiek osiągniętego mistrzostwa jest właściwie tylko jeden – musi ono być prawdziwe, nieskłamane, autentyczne i przez to unikatowe, nie do zastąpienia w danym momencie i przestrzeni kulturowej o dowolnie rozleg-łym horyzoncie.

Nic jednak w tej materii nie jest dane raz na zawsze. Mistrzostwo trwa w ludz-kiej pamięci tak długo, jak długo nie pojawi się nowe i jeszcze większe. Uniwer-salne jest bowiem nie tylko ono, lecz także dążenie do mistrzostwa. Owo obiecujące, pełne nadziei następstwo w sztuce – we wszelkich sztukach, także fil-mowej – odgrywało, odgrywa i zawsze będzie odgrywać ogromną rolę. Do trady-cyjnych konkurencji, takich jak muzyka, malarstwo, rysunek, rzeźba, architektura, taniec, teatr, opera, poezja, aktorstwo, ciągle dochodzą nowe, wśród nich film we wszelkich jego gatunkach i odmianach.

W czasach polskiej szkoły filmowej robiliśmy kino na światowym poziomie. Byliśmy wtedy potęgą w fabule (Munk, Wajda, Konwicki, Has, Kawalerowicz, Kutz), dokumencie (Bossak, Munk, Karabasz, Niedbalski), animacji (Lenica, Bo-rowczyk), nawet w filmie eksperymentalnym (słynne *Kineformy* Andrzeja Pawłow-skiego). Ówczesni studenci Łódzkiej Szkoły Filmowej kręcili etudy będące pełnoprawnymi dziełami sztuki (*Dwaj ludzie z szafą* Polańskiego). Nie trwało to jednak zbyt długo. Kilka lat później wyprzedzili nas i zajęli nasze miejsce Czesi: Jasny, Forman, Menzel, Chytilová, tandem Kadár i Klos, Passer, Němec, Švank-majer, Jireš i inni. Czechosłowacka nowa fala, obfitująca w kapitalne dokonania artystyczne, zawojowała wówczas świat. Pamiętam doskonale uczucie podziwu i zazdrości, ilekroć w latach 60. oglądałem wspaniałe filmy nakręcone przez na-szych południowych sąsiadów – Czechów i Słowaków.

W dekadzie lat 80. i po zburzeniu muru berlińskiego przed kinematografiami tej części Europy otworzyły się całkiem nowe możliwości. Nie potrafili ich do końca wykorzystać ani Węgrzy, ani Czesi, ani Polacy (z wyjątkiem Kieślowskiego). W ciągu ostatnich kilkunastu lat mistrzami kina kameralnego na światowym po-zioście całkiem nieoczekiwanie stali się nie tamci spadkobiercy niegdysiejszej wiel-kości własnych poprzedników, lecz Rumuni. I to oni (Mungiu, Porumboiu, Serban, Jude, Caranfil, Netzo, Rocker, Sitaru, Damian, Montean, Nemescu, Giurgiu) ucho-dzili do niedawna za jego niezastąpionych mistrzów, dopóki nie pojawiła się *Ida* Pawła Pawlikowskiego.

Jest znamienne (świadczą o tym zarówno komentarze krytyków, jak i uzasadnienia werdyktów jury), że w przypadku dzieła Pawlikowskiego odkrywczy jest nie sam temat i nie lokalny – a przez to, zdawać by się mogło, miałki, nieciekawcy, odpychająco prowincjonalny, mało wyrazisty – świat Polski lat 60., lecz konsekwentnie zaprojektowana i utrzymana estetyka tego filmu. To ona „niesie” całość i unosi ją na pułap uniwersalizmu dzięki kunsztowi ukazania, nadając jej fascynujący wyraz i głęboki wymiar spojrzenia na pewien mało znany krajobraz jednego z krajów obozu realnego socjalizmu.

W latach 60. rozgrywa się akcja wielu polskich filmów: *Noża w wodzie* Polańskiego, *Rysopisu*, *Walkovera* i *Bariery* Skolimowskiego, *Katastrofy* Chęcińskiego, *Ktokolwiek wie...* Kutza, *Sublokatora* Majewskiego, *Jowity* Morgensterna, *Struktury kryształu* Zanussiego, *Rejsu* Piwowskiego. A przecież dopiero w *Idzie* oglądamy z pewnego dystansu świat, którego tak sfilmowanego nigdy nie widzieliśmy. Jedną z rzeczy najmniej rozpoznanych i najtrudniejszych do wyznaczenia w kinie i w nieustannych przemianach życia filmowego jest kapryśna i nieprzewidywalna trajektoria ludzkiej ciekawości. To właśnie ona okazuje się najważniejsza, ilekroć potrafi sprawić, że publiczność na całym świecie odnajduje pewnego dnia coś fascynującego w ekranowym obrazie lokalnego uniwersum, o którego istnieniu nie miała pojęcia.

Globalizm na ekranie – jako wyraz trendu sztucznie zaprogramowanego i wykalkulowanego – bywa nieznośnie nudny, nijaki i obcy. Próbuje za wszelką cenę pozbyć się różnic i różnorodności. Tymczasem, w przeciwieństwie do niego, ciekawe, pociągające i atrakcyjne w kinie i sztuce filmowej jest zarówno inne, jak i swoje, pod warunkiem że jest sfilmowane i ujrzone jako coś dotąd nieodkrytego, nieznanego, unikatowego, zaskakująco odmiennego i nieoczekiwanego. Prowincjonalność peryferii i uniwersalność centrum stanowi nie tylko w kinematografii kwestię kulturowo względną i umowną.

*Spiritus flat ubi vult*. Wymieniając polską szkołę filmową na czechosłowacką „nową klnę”, a następnie dokonania Czechów i Słowaków na nowe kino rumuńskie<sup>7</sup> i wreszcie Rumunów na *Idę* Pawła Pawlikowskiego, nie zmierzałem bynajmniej do eksponowania przewagi jednych doniosłych osiągnięć nad drugimi. Wprost przeciwnie – zależało mi na ukazaniu pewnego ciągu ewolucyjnego w rozwoju kina powojennego, w którym to, co prowincjonalne i lokalne – umiejętnie wyrażone – jawi się jako artystyczna rewelacja, zyskując wymiar światowy. Tak pojęta sukcesja okazuje się wartością niezmiernie nośną historycznie. Pamiętając o istnieniu tego ciągu rozwojowego, przemierzamy drogę ewolucji współczesnej sztuki filmowej, która – z czasem wyeksportowana w szeroki świat – wniosła wiele cennych inspiracji do rozwoju europejskiego i amerykańskiego kina artystycznego.

Odrzucając koncepcję „składnikową”, wybieram na użytek niniejszych rozważań interakcyjną teorię uniwersalności utworu filmowego. Teoria ta akcentuje różnicę potencjałów kulturowych między tym, co uniwersalne, a tym, co lokalne, podkreślając wagę lokalności w procesie odbioru filmu. Za sprawą różnicy potencjałów kulturowych oba jego aspekty – lokalny i uniwersalny – łącznie ustanawiają w procesie odbioru rodzaj wielorako nośnej asymetrii znaczeń, nieustannie interferując i oscylując między sobą. Strategia wygrywania tej różnicy, podniesiona do rangi sztuki filmowej, pozwala autorowi czerpać z pierwiastków lokalnych kina jego uniwersalny sens.



Mówimy tu o semiotyce i poetyce ludzkiego doświadczenia wyrażonego przez ekran i przekazanego w kunsztownej formie strumienia ruchomych obrazów. Fascynujący i frapujący dla widza okazuje się każdorazowo moment, w którym czyjeś peryferyjne dotąd nierozpoznane osobiste przeżycie nabiera szerszego uniwersalnego wymiaru, a osiągnięta tą drogą uniwersalność odnajduje głęboki sens w tym, co lokalne (prowincjonalne, etnocentryczne) i głęboko zakotwiczone w danym „tu i teraz”.

Akcentując kluczową rolę autora, jaka przypada mu nie tylko w kinie autorskim, lecz w każdym utworze filmowym, nie zmierzam bynajmniej do sztucznego wyizolowania enklawy rodzimego autorstwa. Całkiem przeciwnie, mając na uwadze rosnącą samoświadomość współczesnej kultury polskiej i jej poczucie tożsamości kulturowej, chciałbym widzieć wartości przez nią reprezentowane jako przeżywane w ich rozległych związkach z kulturą europejską i światową. Uniwersalne jak zawsze czerpie swój sens ze źródeł tego, co lokalne. Pośród biegunów etnocentryzmu i kosmopolityzmu kina uniwersalność oznacza wielogłosowość kultury postrzeganej w kategoriach niezmiernie rozległej całości w odróżnieniu od ograniczeń wąsko rozumianego etnocentryzmu. Granice twojego widzenia rzeczywistości są granicami twojego świata – można by rzec, przywołując echo słynnej myśli Wittgensteina.

Opuję tu wyraźnie za wolnością poszukiwań twórczych i całkowitą swobodą wypowiedzi filmowej, a przeciw rzekomo niezawodnym receptom na globalny sukces, które z natury rzeczy nie dają się ująć w żaden system. Zamiast programować „murowane” powodzenie mającego powstać filmu albo przykrawać go pod określony festiwal i konkurs, lepiej założyć, że jego ostateczny kształt okaże się całkowitym zaskoczeniem i niespodzianką, w zetknięciu z którymi da o sobie znać reakcja będąca nieoczekiwanym połączeniem tego, co lokalne, z tym, co uniwersalne. Na takie filmy i takie kino warto stawiać, bo tylko ich nieodparta oryginalność może w końcu przynieść upragniony sukces.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *The First Polish Feature Film „Les martyrs de la Pologne”*, *The Prussian Culture*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2008, t. VI, nr 11-12.

<sup>2</sup> R. Koszarski, *Fort Lee: The Film Town*, London – Sydney 2005.

<sup>3</sup> *Królowa Elżbieta (Les amours de la reine Élisabeth)*, Francja 1912, reż. Henri Desfontaines, Louis Mercanton.

<sup>4</sup> R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, tłum. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, w: *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa 1992.

<sup>5</sup> Chcąc ją uzyskać, Federico Fellini kazał wybudować pięciusetmetrowy odcinek Grande

Raccordo Anulare, obwodnicy Wiecznego Miasta, aby na potrzeby filmu *Rzym* (1972) zainscenizować drogowe pandemonium rozgrywające się na niej każdego dnia.

<sup>6</sup> Zob. rozważania Jacqueline Reich w rozdziale *Undressing the Latin Lover* jej książki *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*, Bloomington 2004.

<sup>7</sup> „Po drodze” jest jeszcze twórczość młodego Krzysztofa Kieślowskiego – dla jego filmów z lat 60. i 70. (*Zdjęcie, Z miasta Łodzi, Pierwsza miłość, Personel, Amator*) poetyka czechosłowackiej nowej fali stanowiła istotne źródło inspiracji.