

# Recepcja polskich filmów w świetle teorii afektu

Wałęsa. Człowiek z nadziei Andrzeja Wajdy (2013)  
i Róża Wojciecha Smarzowskiego (2011)

JANINA FALKOWSKA

W tekście tym chciałabym się skupić na kwestii recepcji polskich filmów zagranicą, szczególnie tych, w których komponent historyczny stanowi o konstrukcji filmu. Choć stwierdzenie, że im mniej wiesz o danym kraju, tym mniej też rozumiesz film i przekaz, który on komunikuje wydaje się oczywiste, to jednak istnieją pewne fascynujące zasady rządzące procesami rozumienia filmu, które wymagają uważnej analizy.

Jedną z teorii mogących się przyczynić do zrozumienia różnych sposobów odbioru jest „teoria afektu”, która pomaga wyjaśnić wtórną identyfikację (empatyczne postrzeganie postaci w filmie) w znaczeniu bardziej złożonym niż jakiegokolwiek sugestie psychoanalityczne Christiana Metza.

Teoria afektu jest względnie młoda, została sformułowana w połowie lat 90. XX wieku. Postuluje, że afekt jest równoznaczny z siłą spotkania, zderzenia <sup>1</sup>, co w dużym uproszczeniu oznacza, że ludzkie ciało w trakcie przetwarzania otrzymanego przekazu reaguje na wiele różnorodnych bodźców poznawczych czy afektywnych (emocjonalnych). *W praktyce więc afektu i poznania nigdy nie da się w pełni oddzielić – choćby dlatego, że myśl sama w sobie jest ciałem, jest ucieleśniona* <sup>2</sup>. W tym sensie recepcja takich polskich filmów, jak *Róża* Wojciecha Smarzowskiego czy *Wałęsa. Człowiek z nadziei* Andrzeja Wajdy zależy nie tylko od kognitywnego przetworzenia faktycznych informacji zawartych w filmie, ale także od skomplikowanych negocjacji znaczeń wniesionych przez widza – znaczeń wyrosłych ze znajomości faktów historycznych i z faktów/przeświadczeń będących owocem doświadczeń społecznych i politycznych konkretnego widza, jego/jej edukacji czy wrażliwości emocjonalnej. Dobrym przykładem w tym kontekście może być typowa dla współczesnych młodych widzów z Zachodu zgodna, genderowo ukierunkowana interpretacja filmów brytyjskiej nowej fali z lat 60. Filmy te postrzega się dziś jako popisy spektakularnej mizoginii – interpretacje te zdominowały myślenie o tym ruchu i przesłoniły jego historyczną doniosłość zarówno dla kina brytyjskiego, jak i światowego. Kwestie kontekstualizacji historycznej, rodzenia się rewolty społecznej poprzedzonej nowymi zjawiskami w literaturze i stanowiącej grunt dla rewolucji w kulturze popularnej, zwłaszcza w muzyce – wszystko to zostało zepchnięte na drugi plan. Pozostaje interpretacja obejmująca tylko jeden aspekt treści filmu, który jest spójny nie z kontekstem historycznym, w jakim film powstał, ale z tym, w którym funkcjonuje współczesny widz. Choć potraktowanie kontrowersji wokół brytyjskiej nowej fali jako punktu wyjścia dys-

kusji nad polskimi filmami, jak *Wałęsa. Człowiek z nadziei* czy *Róża*, wydaje się zaskakujące, jest jednak w pełni uprawnione, ponieważ kontrowersja ta ukazuje rozbieżność między intelektualnym i emocjonalnym komponentem interpretacji danego filmu.

Moja argumentacja w przeważającej mierze będzie się skupiać na interpretacji filmu *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, który w Polsce wzbudził nieco emocji, natomiast w innych krajach został przyjęty z umiarkowanym entuzjazmem. Spróbuję przeanalizować owe reakcje w świetle dyskursów emocji, które odrzuciły pojęcia *uwewnętrznionego ja* czy *subiektywności* i przesunęły się ku *umiejscowieniu pozycji podmiotu i przedmiotu, stanowiącemu tu warunek podstawowy*<sup>3</sup>.

Według Melisy Gregg i Gregory'ego J. Seigwortha, redaktorów *The Affect Theory Reader*, afekt jest pod wieloma względami synonimiczny wobec siły czy sił spotkania<sup>4</sup>. Jednakże afekt nie musi być siłą samą w sobie, rodzi się raczej pomiędzy (*in-between*) ciałem a emocją i trwa jako kumulacyjne „to-co-pozza” (*beside-ness*)<sup>5</sup>. Afekt, jednocześnie intymny i bezosobowy, gromadzi się na obszarze i poczucia pokrewieństwa, i momentów zerwania tego pokrewieństwa, stając się palimpsestem zderzeń sił, które to zderzenia przecinają przyplwy i odpływy intensywności zachodzące między „ciałami” (definiowanymi nie jako powłoka zewnętrzna czy inna powierzchnia graniczna, ale jako ich potencjał odwzajemniania czy też współ-uczestnictwa w przepływie afektu).

Seigworth i Gregg w eseju *An Inventory of Shimmers* podsumowują podstawowe założenia teorii afektu w następujący sposób:

1. Ludzka/nieludzka natura to intymny splot, w którym jest miejsce i na fenomenologie czy post-fenomenologie ucieleśnienia, i na zgłębianie możliwości integracyjnych ciała ludzkiego oraz podtrzymywania własnej struktury w trakcie jej rozrostu (Vivian Sobchack, Laura Marks, Mark Hansen i inni).

2. Granica między życiem i nie-życiem zaciera się, szczególnie w asamblażach człowieka/maszyny/nieorganiczności, a więc w cybernetyce, neuronaukach, sztucznej inteligencji, robotyce czy bioinformatyce/bioinżynierii (gdzie technologie życia działają na rzecz zamazywania afektywnej linii pomiędzy tym, co żywe, a tym, co nieożywione).

3. Takie podejście można odnaleźć w pewnych niehumanistycznych, często „podziemnych” i ogólnie rzecz ujmując niekartezjańskich tradycjach filozofii, zwykle łączących ruch materii z procesualną niematerialnością (Spinoza): szczególnie w tych współczesnych teoriach, które próbują wyjść poza różne genderowe i inne kulturowe ograniczenia w filozofii czy to w pracach feministycznych (Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz), czy w filozoficznie ukierunkowanych studiach kulturowych (Lawrence Grossberg, Meghan Morris, Brian Massumi), czy też w filozofii politycznej (Michael Hardt i Antonio Negri).

4. W refleksji psychologicznej i psychoanalitycznej, w której biologizm pozostaje współtwórczo otwarty na ciągłe oddziaływanie i naciski ze strony intersubiektywnych i interobiektywnych systemów pragnienia społecznego, teoria afektu tworzy inne interpretacje dobrze znanych fenomenów (wczesny Sigmund Freud, Silvan Tomkins, Daniel Stern i inni).

5. Teoria afektu okazuje się szczególnie przekonująca, gdy dyskusja dotyczy pól dyskursów zaangażowanych politycznie: prac feministycznych, teoretyków queer, aktywistów niepełnosprawności czy grup podporządkowanych (*subaltern*).

Na tych obszarach uporczywe, stale powtarzające się praktyki władzy stawiają ciało w sytuacji, w której może ono uświadomić sobie istnienie wewnętrznego świata przekraczającego horyzont i granice norm.

6. Teoria afektu odnosi się do krytycznych dyskursów emocji, które stopniowo odrzucały uwewnętrznione formy subiektywności, by rozwinąć te porządki ekspresywności, które silniej wiążą się z rezonansowym formułowaniem i rozproszeniem emocji/pragnień – można do nich włączyć takie zjawiska, jak poczucie wspólnotowości, zachowania tłumu, rozprzestrzenianie się emocji, ciała kolektywne (tłum, a także głosy postkolonializmu, hybrydyczności, migracyjności) – prace Gabriela Tarde’a i Rei Terady.

Oczywiście zestawienie to nie obejmuje innych stanowisk naukowych, o których piszą redaktorzy wspomnianej publikacji. Na potrzeby niniejszej pracy, analizującej problem recepcji filmu, wymienione tu obszary refleksji stanowią wystarczający fundament. Do moich rozważań włączyłam ponadto inny, istotny kontekst: dyskusję na temat przestrzeni w sensie fizycznej i geograficznej „bliskości” (*nearness*) i jej oddziaływania na afekt oraz jego udzielającej się natury.

W zamieszczonym w przywołanej antologii tekście *Happy Objects* Sarah Ahmed pisze o tym, że dotyka nas to, co jest blisko <sup>6</sup>. Trudno być poruszonym odległymi zdarzeniami, które miały miejsce gdzieś daleko, w innym czasie historycznym. Bliskość w moim przekonaniu dotyczy nie tylko wymiaru przestrzennego, ale także czasowego. Jesteśmy tu i teraz, dlatego też dotyczą nas, negatywnie i pozytywnie, sprawy dziejące się właśnie tu i właśnie teraz.

Afekty się udzielają, są zaraźliwe, jak pisze o nich Anna Gibbs: mogą wzniecać emocje równie łatwo, jak wznieca się ogień: afekt przeskakuje z jednego ciała na drugie, ewokując czułość, budząc wstyd, rozpalając gniew, wywołując strach – słowem, komunikowalny afekt może w nerwach i mięśniach rozplomienić wszelkie wyobrażalne rodzaje pragnienia <sup>7</sup>. Z drugiej strony Teresa Brennan pisze o zaraźliwości afektu w kontekście psychologii tłumu i socjologii emocji <sup>8</sup>. Według niej emocje takie, jak niepokój czy wściekłość, są „lepkie” – przyklejają się do wszystkiego, co znajduje się w ich pobliżu <sup>9</sup>.

Mając w pamięci te podstawowe założenia teorii afektu, możemy swobodnie uznać, że elementy afektu mają decydujące znaczenie dla rozumienia zarówno *Róży*, jak i *Wałęsy*, a także dla identyfikacji z głównymi protagonistami filmu czy akceptacji przesłania, jakie niesie film. Oczywiście można również wspomnieć o całkiem innych reakcjach na oba filmy – tych, które wiążą się z nostalgią czy dystansowaniem. Dlatego w sytuacji, gdy widz traktuje przejawione obrazy w *Róży* i zatrważające obrazy w *Wałęsie* z powściągliwością czy lekceważeniem, na jego odbiór filmów wpływają inne czynniki niż jedynie reakcja emocjonalna.

Zacznę od analizy *Wałęsy. Człowieka z nadziei*. Dla nieco starszych polskich widzów film ten to ambiwalentna mieszanka nostalgicznych wspomnień odślaniających cokolwiek sprzeczne intencje reżysera odnośnie do prezentacji głównego bohatera. Jak to określił Bartosz Żurawiecki, film *Wajdy to ot, taki z lekka nostalgiczny vintage* <sup>10</sup>. Żurawiecki słusznie zauważył, że *Wałęsa* nie reprezentuje ujednoczonej i bezpośredniej opinii czy postawy reżysera, ale raczej wzbudza w widzach splot nieprzystających do siebie emocji. Coś jest z tym filmem nie tak – jak stwierdziło wielu widzów – ponieważ w swojej intencji jest niejednoznaczny. Postać *Wałęsy*, z jego niepewnością w momencie wejścia w rolę lidera, z począt-

kową niechęcią do uczestnictwa w strajku, a potem do przyjęcia funkcji przywódcy polskiej opozycji, wybrzmiewa w filmie fałszywą nutą. Pozytywne cechy Wałęsy: otwartość umysłu, samozaparcie i wytrwałość w najtrudniejszych momentach, uczciwość i bezpośredniość, silna wola i przekonanie, że to, co robił w czasie strajku i tworzenia się ruchu Solidarności, jest absolutnie i całkowicie słuszne – muszą tu współzawodniczyć z różnymi aluzjami i z oporem widzów, którzy nie chcieli zaakceptować problematycznej relacji Wałęsy z bezpieką. Jednym z argumentów krytyki wobec zarówno Wałęsy rzeczywistego, jak i tego, który był bohaterem filmu, był fakt, że relacje między nim a Służbą Bezpieczeństwa miały charakter osobisty, pozbawiony agresji czy zjadliwości. To, że Wałęsa podpisał papiery bezpieki, zanim przyłączył się do strajku w Gdańsku, było postrzegane jako najbardziej szkodliwe dla jego wizerunku, tak więc ciepłe relacje ze znieawidzoną bezpieką, jak to zostało przedstawione w filmie, budziły zdumienie widzów.

Do takiego ambiwalentnego i problematycznego sportretowania bohatera rewolucji lat 80. przyczynił się po części scenarzysta filmu, Janusz Głowacki. Jak to określił Wajda, Głowacki chciał przedstawić Lecha Wałęsę jako bohatera przypadkowego, prostego człowieka zmuszonego do gwiazdorstwa, opornego uczestnika doniosłych zdarzeń historycznych. Scenarzysta chciał się skupić właśnie na tym aspekcie portretu Wałęsy, nie dodając do niego żadnych patetycznych gestów czy interpretacji. Na planie filmowym Wajda i Głowacki nieustannie spierali się o ów kontrowersyjny sposób przedstawienia słynnej postaci. Później, w 2013 r., Janusz Głowacki opisał tę współpracę w książce *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy*<sup>11</sup>.

Scenariusz Głowackiego jest częściowo oparty na autobiograficznej książce Danuty Wałęsy *Marzenia i tajemnice*<sup>12</sup>. Publikacja wzbudziła sensację, bo ujawniała wiele nieznanych aspektów wspólnego życia Wałęsów. Przedstawiała szczegóły tego życia, odwróconego przecież do góry nogami, w sposób jednocześnie wzruszający i drażniący. Szczegóły te zostały doskonale ukazane w filmie, choćby w scenie, gdy Wałęsa, mieszkający z rodziną w małym mieszkanku, prowadzi przy kuchennym stole poważne rozmowy polityczne o doniosłym znaczeniu.

Wiele fragmentów książki przerodziło się w kapitalne sceny demystyfikujące Wałęsę i przedstawiające go jako zwykłego człowieka, niechętnie stojącego na czele decydującego strajku politycznego. W perspektywie reżysera film wyrosły z takiej współpracy ze scenarzystą zbaczał zbyt mocno w stronę groteski; Wajda wprowadził więc do niego materiały dokumentalne, aby podkreśliły znaczenie Wałęsy jako męża stanu. Zderzenie dwóch gigantów, mistrzów portretowania postaci wpisanych w historię Polski – Wajdy, zwykle idealizującego polskich bohaterów i Głowackiego, traktującego ich z ironią – dla widzów z Polski jest oczywiste; reagują na ów konflikt intencji całym wachlarzem emocji: agresją, nieufnością, kurtuazyjną akceptacją czy też obojętnością.

Po premierze filmu Wajda musiał bronić siebie i swojej wizji. Defensywny ton jest widoczny nawet w mojej prywatnej korespondencji z reżyserem. Pogratulowałam Wajdzie i poprosiłam o kilka wyjaśnień dotyczących luk w przedstawieniu wydarzeń postrajkowych. Szczególnie niezręcznie było mu wypowiadać się na temat Wałęsy jako prezydenta i polityka już po obaleniu systemu socjalistycznego. Wtedy też osobisty szacunek do Wałęsy i przyjaźń z nim zaczęły gasnąć. Jednak niezależnie od własnego krytycznego stosunku do niegdysiejszego przyjaciela An-



*Waleśa. Człowiek z nadziei*, reż. Andrzej Wajda (2013)

drzej Wajda chciał przedstawić Wałęsę jako postać publiczną, postać historyczną, a nie realnego człowieka. Oczywiście dla nas, badaczy świadomych losów scenariusza do *Waleśy* i postawy twórczej scenarzysty, film ten jest pełen napięć, które powodują, że nawet zorientowany widz jest rozdarty między dwie, a może i więcej reakcji afektywnych. Jedną z nich jest wielki szacunek i podziw dla prostego człowieka, który przerodził się w populistycznego bohatera (reżyserskie stanowisko Wajdy), drugą – ludyczna postawa Głowackiego, który sportretował Wałęsę jako nieco niezdarne, zwykłego obywatela, którego w czasie przełomu politycznego okoliczności wyniosły na pierwszą linię frontu (stanowisko scenarzysty, wyrażone też przez niego w książce opisującej proces kreacji scenariusza).

W przeciwieństwie do reakcji w Polsce recepcja filmu zagranicą była bardzo pozytywna, zapewne dlatego, że widzowie odbierali film Wajdy jako biopic opowiadający o bohaterze, o którym wcześniej wiedzieli niewiele. Recenzenci starali się wyjaśnić kontekst, w jakim funkcjonował Wałęsa, próbowali przybliżyć to, co dalekie, zmniejszając w ten sposób przestrzeń afektu i powodując, że Wałęsa stawał się przez to takim samym człowiekiem jak widzowie, a więc można go było bezpiecznie zaakceptować emocjonalnie. Niemożność wyjaśnienia wszystkich drobnych zawiłości kulturowych i społecznych w Polsce lat 70. (np. konieczność zdobycia wózka dla małego dziecka czy też prześmieszne i zawiłe stosunki z bezpieczeństwem) spowodowała, że enigmatyczne przedstawienie sławnej postaci historycznej wzbudziło niepewność publiczności anglojęzycznej i zaowocowało raczej umiarkowanymi w tonie, przeważnie opisowymi recenzjami krytyków. To, co było jasne i gwarantowało pozytywny rezonans emocjonalny u widowni polskiej, zagranicą było odbierane jako kontekst raczej niepewny i nie wywoływało wyraźnych reakcji emocjonalnych.

Alex Ramon podsumował film w następujący sposób: „*Wałęsa. Człowiek z nadziei*” *zdaje się kulminacją zaplanowanego przez 89-letniego dziś Wajdę projektu udokumentowania przeszłości Polski. Jako biopic koncentrujący się na najważniejszej postaci polskiej historii współczesnej, film ten wzbudzał spore oczekiwania, a także, prawdę mówiąc, poważne obawy co do możliwości zrozumienia go przez publiczność inną niż polska. Wałęsa, w czasie gdy wraz z innymi budował Solidarność, gdy przewodniczył polskiej transformacji, przejściu od komunizmu do demokracji, był bezspornie (między)narodowym bohaterem. Ale w ostatnich latach jego popularność gasła, mówiąc delikatnie; jego kadencja prezydencka w latach 1990-1995 była dość kontrowersyjna, a konserwatywne wypowiedzi dotyczące aborcji i homoseksualizmu nie pomogły mu zjednać sobie młodszego pokolenia.*

Film *Wajdy* w dużej mierze omijał te kwestie, skupiając się na okresie między rokiem 1970 a wczesnymi latami 80., z krótką kodą z roku 1989, kiedy to *Wałęsa* działał najaktywniej: wtedy był najmocniej prześladowany przez władzę i najbardziej czczony przez naród. Podtytuł filmu mówi wszystko, sytuując go w pozycji nieco spóźnionej konkluzji serii „Człowiek z...” (w „Człowieku z żelaza” sam *Wałęsa* zresztą się pojawił) i z miejsca określając stosunek reżysera do tematu <sup>13</sup>.

Oczywiście ten dość neutralny opis w zasadzie uniemożliwił negatywną interpretację filmu przez widza, koncentrując się raczej na aspektach dokumentalnych i historycznych, a nie na osobie głównego bohatera, wobec którego polscy widzowie reagowali w tak różnorodny, osobisty sposób.

Jak donosi Andrzej Dobrowolski (PAP), projekcja *Wałęsy* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku została przyjęta entuzjastycznie. Zarówno akademicy, jak i krytycy filmowi stwierdzili, że film jest pełen pasji, ale powinien być traktowany jako film dokumentalny czy historyczny, a nie film fikcji. Przyznali przy tym, że jest zbyt enigmatyczny, by zrozumieli go zwykli Amerykanie. Natomiast kreacja Roberta Więckiewicza w opinii wszystkich została uznana za wybitną.

Należałoby wziąć pod uwagę jeszcze jedno odczytanie *Wałęsy*, a mianowicie lekturę anegdotyczną albo też nostalgiczną, ewokującą inne reakcje niż tylko afektywna. Na przykład dla Tadeusza Sobolewskiego *Wałęsa* jest pełen zabawnych anegdot, to film przesycony nostalgią, lawirujący niepewnie pomiędzy patosem a komedią <sup>14</sup>.

Uwarunkowani dystansem historycznym i geograficznym krytycy zagraniczni nie bardzo wiedzieli, jak podejść do filmu *Wajdy*, natomiast w Polsce emocjonalna interpretacja *Wałęsy* zależała od czasowej bliskości wobec przedstawianej rzeczywistości albo jej braku. Na przykład Żurawiecki, krytyk młodszego pokolenia, w swojej recenzji filmu pisze o elementach ironii, groteski, karykatury i sarkazmu w sposobie przedstawienia bohatera <sup>15</sup>. Jego analiza bywa czasami pogardliwa, ale jednocześnie dowcipna. Rozbawienie krytyka wskazuje na dystans emocjonalny, który oddziela go od filmu pełnego napięć i niekonsekwencji. Wypunktowując najlepsze aspekty filmu – rolę Więckiewicza, szarobłękitną tonację kolorystyczną filmu oraz piosenki z tamtego okresu – Żurawiecki całkowicie dystansuje się emocjonalnie od filmu.

W jednym istotnym przypadku *Wałęsa* wzbudził reakcję, która w znaczący sposób wzmocniła afektywne interpretacje filmu. Chodzi o reakcję widzów ukraińskich, o której wspominał Głowacki obecny na projekcji na Ukrainie. Jak wyjaśnia Paweł Smoleński: *Projekcję filmu przerywały oklaski, zaś po ostatnich kadrach publiczność przez wiele minut biła brawo na stojąco. Głowacki uważa, że Ukraińcy*

odebrali „*Wałęsę*” bardziej politycznie niż jako dzieło sztuki filmowej, ale też – zaznacza – śmiali się, gdy na ekranie było do śmiechu<sup>16</sup>. Głowacki dodaje: *Nie jestem przesadnie rozkochany w górnolotnych sformułowaniach, ale miałem wrażenie, że film o Wałęsie był odbierany przez ukraińską widownię jako dzieło ku pokrzepieniu serc, dał im nadzieję, że niemożliwe jest jednak możliwe, że wreszcie uda im się wyrwać z tego zakłętego kręgu narodowych nieszczęść i pecha*<sup>17</sup>.

*Róża* natomiast przedstawia wydarzenia w tonacji czarno-białej: Rosjanie i Polacy są czarni a Niemcy (a właściwie Mazurzy) biali. Po projekcji filmu w trakcie festiwalu w Toronto w 2012 r. oniemiała publiczność przez kilka minut siedziała w kompletnej ciszy, przetrwując niedającą się opisać groźbę przemocy, której ofiarą była główna bohaterka. Film ten przekonująco ilustruje teorię afektu. Jak zauważyła Anna Saniewicz w raporcie z festiwalu filmowego w Moskwie, po projekcji *Rosjanie przyznawali się do wręcz fizycznie odczuwalnego bólu, niemocy i przygnębienia, które na długo nie pozwalały podnieść się z kinowego fotela*. „*To film o nas wszystkich, który rozrywa od środka*”. *Choć słowa więzły w gardle, w „Róży” dostrzeżono nie tyle historyczne świadectwo, co wychodzącą poza czas i przestrzeń opowieść o człowieczeństwie i bezwarunkowej miłości*<sup>18</sup>.

Skuteczność tego filmu została potwierdzona niezliczonymi nagrodami, które *Róża* otrzymała w Polsce i zagranicą. Doceniony został niemalże każdy aspekt filmu i pracy nad nim – reżyseria, zdjęcia (Piotr Sobociński junior), kreacje aktorskie (Agata Kulesza i Marcin Dorociński), muzyka etc. Czy przedstawione tu wydarzenia traktowano powszechnie, w Polsce i zagranicą, jako historyczne, nie ma większego znaczenia. Znaczenie miał ładunek emocjonalny wykreowany pracą aktorów, zdjęcia i nagromadzenie w fabule czystego, strasznego cierpienia. Jako że prawdy historycznej nie potwierdzała w tym wypadku żadna żyjąca współczesność i znana postać historyczna, widzowie nie musieli dystansować się intelektualnie czy emocjonalnie do filmu, by zweryfikować jego prawdopodobieństwo, ale raczej nawiązywali bezpośredni kontakt z bohaterami i współodczuwali z nimi. Afektywny dystans został wzmocniony pełnym zrozumieniem sytuacji obłączenia, w jakiej musieli funkcjonować protagoniści *Róży*.

### Efekt ruchliwości

Emocjonalna reakcja na film może być spotęgowana albo zapoczątkowana już przez kampanię promocyjną poprzedzającą wyświetlanie filmu. Oznacza to tyle, że reżyser wzmacnia afektywność filmu, wpisując go w kontekst osobistego stosunku do spraw przedstawionych na ekranie. Przyjaźń między Andrzejem Wajdą a Lechem Wałęsą była faktem powszechnie znanym. W 1980 r. Wajda był w słynnej stoczni i uczestniczył w rozmowach na temat akcji robotników podczas strajku. Przeprowadził z Wałęsą wiele rozmów i w tamtym czasie miał wobec niego wiele szacunku i podziwu. Emocje te zostały trafnie ukazane w *Człowieku z żelaza* (1981), w którym Wajda sportretował Wałęsę wprost jako człowieka czynu, a nie przypadkowego bohatera, jak go w tamtym czasie nierzadko określali krytycy. Później stosunek Wajdy do Wałęsy nieco się ochłodził, zawsze jednak reżyser żywo interesował się swoim bohaterem, lubił go i szanował, mimo kontrowersji, jakie towarzyszyły prezydenturze Wałęsy. Było to wyraźnie widać podczas wyczerpującej promocji filmu, w którą Wajda mocno się angażował.



Róża, reż. Wojciech Smarzowski (2011)

Teoretycznie, w kontekście teorii afektu, taka intensywna promocja ilustruje kolejny aspekt afektu, który wiąże się z tym, co Vincent Kaufmann, Manfred Max Bergman i Dominique Joye nazywają efektem ruchliwości (*motility effect*). Promując *Wałęsę*, Wajda wykorzystał ów efekt znacząco wpływający na poziom afektywnego działania filmu. Reżyser pojawiał się przed projekcjami i w osobisty sposób je zapowiadał; jego osłabiona już, krucha osoba komunikowała żarliwość i przekonanie, że film ten wart jest obejrzenia. Historyczna treść *Wałęsy*, jego wartość dokumentalna i znaczenie filmu dla oczyszczenia negatywnego wizerunku *Wałęsy* w Polsce zostały wzmocnione afektywnym wykorzystaniem osoby samego reżysera, z wszystkimi tego implikacjami i konotacjami.

Termin „ruchliwość” (*motility*) wywodzi się od terminu „mobilność” (*mobility*) wskazującego na ruch w przestrzeni i czasie. Coraz większy nacisk na znaczenie i wartość „ruchu” przedmiotu kultury w przestrzeni fizycznej i czasie stanowi zasadniczą kwestię w tekście Kaufmanna, Bergmana i Joye’a *Motility: Mobility as Capital*<sup>19</sup>. Jego autorzy sugerują, że wiele różnych fizycznych i niefizycznych podmiotów staje się coraz bardziej „mobilnych”, jako że przemierzają coraz większe dystanse ze znacznie większą prędkością. Podmioty te mogą być konkretne, jak dobra konsumpcyjne, maszyny czy ludzie, albo też mogą być abstrakcyjne, jak informacje, idee czy normy<sup>20</sup>. Proces globalizacji przyspieszył jeszcze ruch owych podmiotów, co oznacza wzrost „mobilności przestrzennej”, a więc *ruchu podmiotów od punktu wyjścia do miejsca docelowego po konkretnej trajektorii, którą można opisać w kategoriach przestrzeni i czasu*<sup>21</sup>. Niezależnie od kształtu czy formy tych podmiotów, skupienie się na coraz większym potencjale mobilności przestrzennej i czasowej ma *głęboki wpływ na status tych podmiotów*<sup>22</sup>. Autorzy tekstu zaznaczają, że wzrost ten sprawia, iż zmienia się status, wartość, znaczenie i istotność podmiotu. Zmiany te mogą polegać na fizycznej transformacji, ale mogą też powodować przekształcenia wartości materialnej czy kulturowej podmiotu. W czasach globalizacji i ekonomii globalnej, kiedy to mobilność przedmiotów kultury ma istotne znaczenie w usieciowionym świecie, należy zadać sobie pytanie, co jeszcze trzeba zrobić, by przedmiot kultury taki jak film uczynić bardziej nośnym i wartościowym towarem kulturowym. Jedną z takich możliwości są działania „predystrybucyjne” i promocyjne, kiedy to reżyser i ekipa aktorska promują film, podkreślając jego najlepsze aspekty i rozszerzając w ten sposób przestrzeń oraz czas, w których film ten funkcjonuje.

Działania reżysera w ramach promocji filmu świetnie ilustrują tezę Zygmunta Baumana, według której „mobilność” *staje się najsilniejszym i najbardziej pożąda-*



*nym czynnikiem*; materiałem, z którego każdego dnia budowane i przebudowywane są nowe, coraz bardziej globalne hierarchie społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturowe.

Informacja pre-dystrybucyjna w mediach, tzw. *media commotion* (ruch w mediach), dzięki któremu film zostaje regularnie wprowadzany do podświadomości widzów w formie reportaży i plotek z planu, wywiadów reżysera przed projekcją, dyskusji na temat kontekstów historycznych, punktu widzenia reżysera itd., dodatkowo wzbogaca przestrzeń i czas odbioru oraz wzmacnia emocjonalne „przywiązanie” do czekającego na wprowadzenie produktu kulturowego. Zwiększa to emocjonalne zaangażowanie widzów przed i w trakcie projekcji filmu.

Reasumując, recepcja polskich filmów o dużym ładunku treści historycznych w ogromnym stopniu zależy od ich wartości afektywnych. Po pierwsze, filmy muszą poruszać, sprawiać, że ciało widza doświadcza wyrazistych emocji. Po drugie, emocje te przechodzą z systemów intersubiektywnych czy interobiektywnych na obszar afektywnej ekspresji doświadczanej indywidualnie przez każdego widza. Działania związane z „mobilnością” wzmacniają reakcje afektywne i sprawiają, że widz na długo wiąże się nie tylko z filmem, ale i z jego bohaterami czy producentami.

JANINA FALKOWSKA  
Tłum. KAROLINA KOŚCIŃSKA

<sup>1</sup> Zob. *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg, G. J. Seigworth, Duke University Press, Durham, North Carolina 2010.

<sup>2</sup> Tamże, s. 3.

<sup>3</sup> Tamże, s. 9.

<sup>4</sup> Zob. tamże, s. 2.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> S. Ahmed, *Happy Objects*, w: *The Affect Theory Reader*, dz. cyt., s. 30.

<sup>7</sup> Cyt. za: S. Ahmed, dz. cyt., s. 36.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Zob. S. Ahmed, *Happy Objects*, dz. cyt., s. 36.

<sup>10</sup> B. Żurawiecki, *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, „Kino” 2013, nr 10, s. 68.

<sup>11</sup> J. Głowacki, *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie*, Świat Książki, Warszawa 2013.

<sup>12</sup> D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

<sup>13</sup> A. Ramon, <http://www.popmatters.com/post/tiff-2013-wasa.-man-of-hope-dir.-andrzej-wajda-2013/> (dostęp 24.04.2016).

<sup>14</sup> T. Sobolewski, „*Wałęsa*”. *Swoimi słowami*, „Kino” 2013, nr 10, s. 98.

<sup>15</sup> B. Żurawiecki, „*Wałęsa. Człowiek z nadziei*”, „Kino” 2013, NT 10, s. 67-68.

<sup>16</sup> P. Smoleński, *Ukraina: „Wałęsa” pierwszej potrzeby*, „Gazeta Wyborcza”, 17.04.2014, s. 13.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> A. Saniewicz, *Cienie zapomnianych historii*, „Kino” 2012, nr 6, s. 63.

<sup>19</sup> V. Kaufmann, M. M. Bergman, D. Joye, *Motility: Mobility as Capital*, „International Journal of Urban and Regional Research” 2004, December, t. 28, nr 4, s. 745-746.

<sup>20</sup> Tamże, s. 746.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 745.