

KRONIKA

Kino polskie w kontekście międzynarodowym

Manchester, 3-5 grudnia 2009

KAROLINA KOSIŃSKA

Między 3 a 5 grudnia 2009 r. w Manchesterze odbyła się konferencja „Polish Cinema in an International Context”, zorganizowana przez Ewę Mazierską z University of Central Lancashire w Preston, Michaela Goddarda z University of Salford, Instytut Adama Mickiewicza oraz Cornerhouse w Manchesterze, dzięki wsparciu finansowemu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Polish Cultural Institute w Londynie i polskiemu konsulatu w Manchesterze. Konferencja była także częścią koordynowanego przez Instytut Adama Mickiewicza projektu POLSKA! YEAR, dzięki któremu brytyjscy odbiorcy mogli poznać najważniejsze osiągnięcia współczesnej kultury polskiej.

Przez trzy dni przedstawiciele nie tylko polskich i brytyjskich, ale i czeskich, estońskich czy hiszpańskich środowisk filmoznawczych dyskutowali na temat specyficznej sytuacji polskiego filmu – będącego niegdyś ważną i integralną częścią europejskiego (może nawet światowego) kina, a dziś sytuującego się raczej na jego marginesie.

To właśnie spotkanie różnych postaw i perspektyw badawczych okazało się najbardziej fascynujące. Polscy filmoznawcy mieli okazję spojrzeć na rodzime kino z dystansu, zorientować się, jak wyglądają i jak są oceniane jego dokonania „z zewnątrz”, co liczy się dla widza światowego i jaki rodzaj twórczości filmowej zyskuje wymiar rzeczywiście uniwersalny. Natomiast badacze z innych krajów mieli szansę poznać ów „wewnętrzny” punkt widzenia, a więc i odkryć, jak wiele osiągnąć polskiego kina pozostaje dla „obcych” widzów nieznanymi, niedostępnymi, a czasem (zwykle ze względu na historyczne czy polityczne uwarunkowania) hermetycznymi i niezrozumiałymi. Szczególną perspektywę prezentowali też polscy goście, którzy od lat pracują za granicą – dzięki nim globalne i lokalne spojrzenia zyskiwały wspólny grunt. Wydaje się, że właśnie ta wymiana stanowiła podstawowy cel, a zarazem osiągnięcie manchesterskiej konferencji.

Pytanie postawione przez Ewę Mazierską w jednym z pierwszych paneli sesji – Dlaczego polskim filmom nie udaje się odnieść sukcesu na arenie międzynarodowej? – okazało się pytaniem przewodnim całej konferencji. Czy rzeczywiście

polskie kino współczesne nie istnieje w świecie? Czy jesteśmy skazani na etos wielkiej przeszłości polskiego kina, do której nie umiemy powrócić? Jeśli tak, to co spowodowało taki stan rzeczy i jaka byłaby droga wyjścia z impasu? Czy za porażki polskiego filmu odpowiedzialna jest jego hermetyczność i zaabsorbowanie lokalnymi problemami? Pretensja do artyzmu? Niemożność wykreowania silnego i spójnego ruchu filmowego, jakiejś „nowej fali”, a co za tym idzie – uparte obstawanie młodych filmowców przy indywidualizmie twórczym, przy etosie *auteur*? Może wina leży po stronie dystrybutorów i tych, którzy odpowiadają za promocję rodzimego kina za granicą? A może po prostu w słabości naszych produkcji? Po pierwszym dniu konferencji, podczas debaty poświęconej stanowi polskiej kinematografii, to właśnie te pytania ożywiały zarówno polskich, jak i zagranicznych uczestników dyskusji.

Wspomniana rozbieżność perspektyw – globalnej i lokalnej – wiele mówiła o tym, jak polskie kino jest postrzegane na gruncie obcym i rodzimym. Wystąpienia brytyjskich gości konferencji były najczęściej poświęcone twórcom emigracyjnym, którzy w pewnym momencie wyłączyli się z nurtu kina polskiego i zaczęli realizować swoje filmy za granicą, albo tym, którym udało się przebić do świadomości widzów poza Polską. Dlatego tak często powtarzały się w referatach Brytyjczyków nazwiska Borowczyka, Skolimowskiego czy Polańskiego. Tendencję tę potwierdza inauguracyjne całe wystąpienie Iana Christie, w którym badacz skupił się przede wszystkim na dokonaniach Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka, a także Wojciecha Jerzego Hasa. Jako twórców bardzo osobnych, przeciwstawił ich „kinu narodowemu”, jakim według Christiego była polska nowa fala. O odrębności Borowczyka mówił także Jonathan Owen – dowodził on, że przestrzenie konstruowane w filmach tego reżysera noszą piętno surrealistycznych heterotopii, miejsc granicznych, zorganizowanych wedle ścisłych, sobie właściwych zasad. Borowczyk sytuowany był zawsze poza kategoriami – czy kina narodowego, czy jakiejś dającej się nazwać tradycji lub szkoły. Natomiast twórczość Polańskiego i Skolimowskiego najczęściej była umieszczana w kontekście kina brytyjskiego – tak widział ją zarówno John Orr, jak i Robert Murphy. Według Orra filmy tych reżyserów realizowane już w Wielkiej Brytanii należy wpisywać w ramy angielskiego modernizmu. Murphy rozpatrywał je przede wszystkim z perspektywy swoistego uczestnictwa w kulturze swingującego Londynu. Co jednak istotne, obaj badacze stale podkreślali, że twórcza perspektywa Skolimowskiego i Polańskiego zawsze pozostaje spojrzeniem z zewnątrz, spojrzeniem wygnańca, co w dużym stopniu przekłada się na potrzebę znajdowania nowych form filmowych, w których udałoby się zamknąć doświadczenie outsidera. W podobnym duchu o Polańskim mówiła także Joanna Rydzewska. W niezwykle interesujący sposób połączyła ona tak charakterystyczne dla *Wstrętu* i *Matni* poczucie alienacji i wyparcia (w rozumieniu psychoanalitycznym) ze szczególną wrażliwością wygnańca. Wrażliwość ta wyraża się przede wszystkim w filmowej konstrukcji fobicznych przestrzeni i w konsekwentnym podkreślaniu izolacji bohaterów, utraty przez nich spójnej, bezpiecznej tożsamości.

Związkom pomiędzy filmem polskim a brytyjskim poświęciła też swoje wystąpienie Karolina Kosińska. Głównym tematem referatu było zestawienie dwóch fenomenów, które zaistniały w obu krajach niemalże jednocześnie, choć od siebie niezależnie – czarnej serii dokumentu polskiego i brytyjskiego ruchu dokumen-

talnego Free Cinema. Oba zjawiska łączyło dążenie do bezkompromisowego realizmu społecznego. Jednakże realizm ten w obu przypadkach był zależny od sytuacji społecznej i politycznej, w której filmy powstawały, a przymiotnik „społeczny” czasem mógł się mylić z przymiotnikiem „sorealistyczny”.

Szczególnym tematem zajęła się natomiast Alison Smith, która swoje wystąpienie poświęciła Jerzemu Radziwiłowiczowi, a konkretnie specyficje jego francuskiej kariery filmowej. Smith widzi Radziwiłowicza jako aktora „transnarodowego”, którego obecność w filmach francuskich wprowadza jednak pewien rys obcości, odmienności, wpływającej zarówno z jego polskości, z charakterystycznego stylu gry, jak i z mitycznego charakteru jego aktorskiej osoby, jaki wypracował i przeniósł z gruntu kina polskiego.

Osobną kategorię stanowiły referaty, w których autorzy omawiali zmiany w odbiorze polskiego kina przez Brytyjczyków. Darragh O'Donoghoe skupił się przede wszystkim na różnicach w percepcji takich obrazów Wajdy, jak *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza* oraz *Katyni*, z których pierwsze dwa przyjmowane były z ogromnym entuzjazmem, na jaki nie mógł liczyć film z roku 2007. O'Donoghoe starał się znaleźć przyczyny takiego rozżewu, koncentrując się nie tylko na aspekcie artystycznym, ale też kulturowym czy politycznym. Nieco szerszą perspektywę przyjął Jonathan Bates, mówiąc o tym, w jaki sposób polskie kino przyjmowane było w Wielkiej Brytanii w ostatniej dekadzie rządów komunistycznych – specyfikę tego odbioru (zwłaszcza filmów emitowanych w telewizji) umiejscowił w kontekście wydarzeń politycznych i społecznych, jakie rozgrywały się w Zjednoczonym Królestwie w dobie thatcheryzmu. Swoistym podsumowaniem kwestii brytyjskiej percepcji naszego kina było sążniste wystąpienie Petera Hamesa o znamienym tytule *Zachód Wschodu*, stanowiące właściwie raport z tego, w jaki sposób polskie i wschodnioeuropejskie kino w ciągu kilkunastu ostatnich lat było obecne i promowane w kinach brytyjskich, w odpowiednikach naszych Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz w telewizji. Hames próbował też znaleźć odpowiedź na trudne pytanie o miejsce kina z tej części świata w brytyjskiej kulturze i edukacji filmowej.

Ów zewnętrzny punkt widzenia uzupełniają referaty szczególne, bo wykraczające poza brytyjską perspektywę. W konferencji udział wzięli także badacze z innych krajów, proponując tym samym całkiem nowe, czasem egzotyczne punkty widzenia. Jan Mervart z Czech zaproponował umiejscowienie polskiej kinematografii w kontekście powojennej historii krajów wchodzących w skład grupy wszechradzkiej. Natomiast jego rodaczka, Petra Hanáková, skupiła się na kwestii funkcjonowania czy też braku kobiecych narracji historii i tożsamości w kinie polskim i czeskim. W tym zestawieniu, jak twierdzi Hanáková, film polski wypada znacznie lepiej – historie opowiedziane z kobiecego punktu widzenia odnaleźć można w takich filmach, jak *Jak być kochaną* Hasa, *Pasażerka* Munka czy *Człowiek z marmuru* Wajdy. Czeską przeciwagą może być jedynie twórczość Very Chytilovej. W tym kontekście usytuować można także wystąpienie gościa polskiego, Piotra Zwierzchowskiego, który mówiąc o „człowieku stojącym wobec absurdu rzeczywistości”, zestawiał *Zezowate szczęście* Munka i dziesięć lat późniejszego *Świadka* Pétera Bacsó. Wykorzystana w tych filmach konwencja groteski pozwoliła potraktować oba dzieła jako narzędzie demystyfikacji rzeczywistości Polski i Węgier (a w domyśle i innych krajów Wschodniej Europy), a także metodę terapii dla rodzimych widzów.

Amerykańska badaczka Sheila Skaff zajęła się problemem rzadko poruszonym nawet na naszym rodzimym gruncie – polskim kinem przedwojennym i polityczną alegorią, jaką ówczesny film operował. Posługując się takimi przykładami, jak melodramaty z Jadwigą Smosarską, komedie Michała Waszyńskiego czy eksperymenty filmowe Franciszki i Stefana Themersonów, Skaff zastanawiała się nad sposobem, w jaki metafora zastępowała otwartą dyskusję polityczną na gruncie kina. To temat hermetyczny i mocno uwikłany w niuanse polskiego międzywojnia – tym bardziej godne podziwu jest zainteresowanie nim kogoś z dość jednak odległego uniwersum kulturowego. W podobny sposób zadziwia fascynacja hiszpańskiego filmoznawcy Cesara Ballestera wschodnioeuropejskim kinem doby socrealizmu i wczesnych lat 60. Ballester, który ma już na koncie wydane w Hiszpanii monografie Andrzeja Munka i Miloša Formana, podjął próbę analizy *Człowieka na torze* Munka i jego wpływu na czeską nową falę. Punktem wyjścia stała się dla niego struktura narracyjna filmu, kwestionująca zasadę obiektywizmu narracji. Estońską perspektywę zaproponowała z kolei Eva Näripea, mówiąc o transnarodowej przestrzeni science fiction w filmie Marka Piestraka *Test pilota Pirxa*, będącym polsko-estońską koprodukcją. Näripea sugerowała, że za sprawą wielokierunkowych i często niespójnych ambicji twórców tegoż filmu (z jednej strony miał stanowić atrakcyjną rozrywkę na wysokim poziomie realizacyjnym, a z drugiej nie wykraczać poza ideologiczną granicę wyznaczoną przez władzę) ostatecznie *Test* stał się w Estonii obrazem ambiwalentnym, kontrowersyjnym, a w końcu kultowym.

Polscy goście konferencji oferowali słuchaczom przede wszystkim spojrzenie „od środka”, poruszając tematy trudniej dostępne i mniej znane zagranicznym badaczom. I tak Barbara Klonowska oraz Małgorzata Bugaj poświęciły swoje referaty niszowemu kinu artystycznemu. Klonowska zdecydowała się scharakteryzować polską odmianę filmowego realizmu magicznego (obecnego w twórczości takich reżyserów, jak Jan Jakub Kolski, Wojciech Jerzy Has czy Tadeusz Konwicki), twierdząc, że konwencja taka wiąże się przede wszystkim z nostalgią za idealizowaną przyszłością, podczas gdy w kinie światowym realizm magiczny jest przede wszystkim wykorzystywany jako narzędzie analizy trudnej teraźniejszości. Bugaj skupiła się z kolei na dorobku artystycznym Lecha Majewskiego, którego dzieła sytuują się zwykle na pograniczu różnych form sztuki. Pracując w Polsce, w Wielkiej Brytanii i USA, artysta pozostał całkowicie osobny, a jego dzieło trudno zamknąć w wyraźnych i jasnych kategoriach.

Osobną grupę wystąpień stanowiły te, które były poświęcone problemowi tożsamości narodowej. Konrad Klejsa zaproponował refleksję nad stereotypami narodowymi i polityką pamięci, jakie ujawniają się w przypadku koprodukcji filmowych. Skupiając się na przykładzie polsko-niemieckiej współpracy przy projekcie *Piłat i inni* Wajdy, Klejsa prześledził, jak polskie stereotypy dotyczące Niemców i własnego męczeństwa oraz rozbudzona pod koniec lat 60. niemiecka debata na temat winy wzajemnie na siebie oddziaływały. Kamila Kuc także podjęła temat koprodukcji, tym razem autorstwa Krzysztofa Zanussiego. Wedle Kuc kosmopolityzm i uniwersalizm twórczości Zanussiego podważa jego status jako reżysera „narodowego”, a problem człowieka w jego twórczości jest zawsze istotniejszy niż problem „polskości”. Anna Misiak w wystąpieniu poświęconym naszym lokalnym „superprodukcjom”, ekranizacjom literatury, takim jak *Ogniem i mieczem* Hoffmana czy *Pan Tadeusz* Wajdy, podjęła temat polskiej tożsamości

i nostalgii za jej wyrazistymi symbolami. Biorąc pod uwagę takie czynniki, jak moment historyczny, tęsknota za tożsamością narodową, gatunkowość, mechanizmy promocji, osoby reżyserów, status pierwowzorów literackich, etc., Misiak próbowała zastanowić się nad niezwykłym sukcesem komercyjnym tych filmów.

Szczególnym typem tożsamości narodowej, tym razem w odniesieniu do epoki postkomunistycznej naszego kina, zajęli się Mateusz Werner, Elżbieta Ostrowska i Barbara Giza. Werner skoncentrował się przede wszystkim na obrazie komunistycznej przeszłości kreowanym w filmach zrealizowanych po 1989 r. Przywołując liczne przykłady współczesnego polskiego filmu (od *Jańcia Wodnika* Kolskiego, przez *Rysę Rosy* aż po *Ile waży koń trojański* Machulskiego), zaznaczył, że filmy te oferują z jednej strony opis prywatnej, społecznej i politycznej rzeczywistości tamtej epoki, a z drugiej refleksję nad tym, w jaki sposób przeszłość ta ukształtowała teraźniejszość. Bardzo specyficzny obraz postkomunistycznych przemian można także znaleźć w filmie Piotra Uklańskiego *Summer of Love*, o którym opowiedziała Barbara Giza. Ten wyjątkowy projekt artysty, wykorzystujący, a może nawet kopiujący schematy tak kanonicznego dla kina amerykańskiego schematu westernu, to znaczący głos w dyskusji na temat statusu naszych przemian i nostalgii, a także możliwości przeniesienia mocno rozpoznawalnych kodów związanych z jedną kulturą na kulturę całkiem odmienną i ich adekwatności w tym nowym kontekście.

Izabela Kalinowska, Elżbieta Ostrowska i Michał Oleszczyk podjęli temat sposobu, w jaki polskie kino przedstawiało inne kraje. Wystąpienie Kalinowskiej dotyczyło kwestii nadal dość drażliwej – wizerunku Rosji i relacji polsko-rosyjskich. Powołując się na dwa przykłady – *Małą Moskwę* Waldemara Krzystka i *Afonie i pszczoły* Kolskiego – badaczka zastanawiała się przede wszystkim nad związkiem pomiędzy seksualnością prezentowaną w tych filmach, a mocą sprawczą, jaką twórcy, świadomie lub nie, przypisują swoim bohaterom zależnie od ich płci i narodowości. Natomiast Ostrowska podjęła kwestię wyobrażenia Bałkanów w kinie Władysława Pasikowskiego w kontekście prób zaaplikowania zachodnich schematów kina popularnego na grunt polskiego kina narodowego. Ostrowska twierdzi, że konflikt bałkański w takich filmach, jak *Psy 2* i *Demony wojny* pełni funkcję płaszczyzny odniesienia, na tle której dokonuje się renegocjacja polskiej tożsamości wobec tożsamości Zachodu. Michał Oleszczyk zaproponował perspektywę nie mniej ciekawą, acz bardziej rozrywkową: na przykładzie jednej z najpopularniejszych komedii polskich, *Kochaj albo rzuć* Chęcińskiego, opowiadającej o podróży bohaterów do USA, ukazał, w jaki sposób tak silnie zakorzenione w „polskości” postacie, jak Kargul i Pawlak, zmagają się z nowoczesnością, jaką oferuje amerykańska rzeczywistość. Owo zderzenie stanowi punkt centralny i filmowej intrygi, i refleksji Oleszczyka.

Poza tymi dość spójnymi blokami tematycznymi sytuują się dwa bardzo ciekawe referaty: Doroty Ostrowskiej, poświęcony powojennej kulturze filmowej i plakatowi filmowemu, oraz Agnieszki Kamrowskiej o mniej znanym dziele Andrzeja Wajdy, *Nastazja*. Ostrowska, opierając się na niezwykle bogatej dokumentacji archiwalnej, przedstawiła dokonania polskich artystów tworzących powojenną, nieulegającą wpływom, autonomiczną szkołę plakatu. Zestawienie polskich plakatów do zagranicznych filmów z plakatami prezentowanymi w krajach zachodnich okazuje się fascynujące i podkreśla jeszcze bardziej odrębność twórczości naszych

artystów. Natomiast referat Kamrowskiej ujawnił dzieło całkiem wyjątkowe na tle dokonani Wajdy (i polskiego kina w ogóle): *Nastazja*, twórcza adaptacja *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, została zrealizowana w 1994 roku w Japonii z japońskimi aktorami. Wajda wykorzystał estetykę, styl gry aktorskiej i praktykę teatru kabuki, zgodnie z którą wszystkie role kobiece są odgrywane przez mężczyzn. Ze zderzenia tradycji rosyjskiej i japońskiej w rękach polskiego reżysera zrodziło się dzieło oryginalne i fascynujące.

Na osobne omówienie zasługują dwa potężne referaty Tadeusza Lubelskiego i Mirosława Przyłipiaka. Krakowski historyk filmu zdecydował się spojrzeć na fenomen polskiej nowej fali z perspektywy współczesnej. Powołując się na trzy znakomite tytuły, Lubelski zarysował linię, jaką kreśliła historia polskiej nowej fali: zapowiedzią tego zjawiska był film *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego (1958), dojrzałym przykładem *Bariera* Jerzego Skolimowskiego, a pokłosiem *Muchotuk* Marka Piwowskiego (1966). Lubelski podkreślił z jednej strony przystawalność polskiej nowej fali do jej światowych odpowiedników, a z drugiej specyfikę narodową, nadającą temu fenomenowi własny, niepowtarzalny rys.

Natomiast Mirosław Przyłipiak zanalizował kontrowersyjny film Anny Jadowskiej *Generał. Zamach na Gibraltarze* (2009). Porównał go z poprzednią próbą zmierzenia się z tematem – z filmem z 1984 r. Skoncentrował się zaś na tym, jak oba filmy nie tyle ukazywały zdarzenia, o których opowiadały, ile raczej odzwierciedlały sytuację polityczną, jaka towarzyszyła momentowi ich powstawania. Dla filmu Jadowskiej podstawą scenariusza były dziennikarskie spekulacje ujęte w karby sensacyjnego, politycznego thrillera, uwikłanego ponadto w dyskusje na temat tak dziś problematycznej polityki historycznej. Komercyjne, polityczne i artystyczne uwarunkowania realizacji *Generała* stały się w ujęciu Przyłipiaka wymownym głosem w dyskusji nad sposobem istnienia tego rodzaju przedsięwzięć we współczesnej polskiej kulturze filmowej.

Aby dopełnić obrazu konferencji, należy wspomnieć o projekcjach towarzyszących wystąpieniom. Pierwszego wieczora gościom pokazano *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa (pokaz ten ilustrował niejako wystąpienie Iana Christie). Następnego dnia widzowie mieli okazję zapoznać się z jednym z ciekawszych polskich filmów niemych – *Mocnym człowiekiem* Henryka Szaro. Przed projekcją Justyna Jabłońska z Filmoteki Narodowej przedstawiła zebranych historię odnalezienia i odrestaurowania filmu. Ostatni wieczór był poświęcony Krzysztofowi Zanussiemu. Po pokazie *Cwału* reżyser spotkał się z widzami. W ten sposób zamknięto konferencję – wydarzenie wyjątkowe, bo pozwalające na twórczą konfrontację polskiego i zewnętrznego spojrzenia na fenomen, jakim jest starsze i współczesne polskie kino. W obliczu tego, że do Manchesteru zjechało tylu badaczy zainteresowanych naszą kinematografią, odpowiedź na pytanie, czy polskie kino radzi sobie w międzynarodowym kontekście, rysuje się dość optymistycznie. Za entuzjazmem naukowców musi teraz pójść zainteresowanie publiczności.

KAROLINA KOSIŃSKA