

# Barbara Giza

Uniwersytet SWPS

## Polskie, czyli jakie? Kino polskie w oczach odbiorcy brytyjskiego (na wybranych przykładach z lat 2008-2018)

Pojęcie kina polskiego wydaje się oczywiste i niewymagające szczegółowych wyjaśnień. Jednak zastanawiając się głębiej nad obecnością polskiego filmu na świecie, warto poświęcić tej kategorii nieco więcej namysłu. Tadeusz Lubelski we wstępie do książki *Kino polskie jako kino narodowe*, odwołując się do teorii Andrew Higsona i Jinhee Choi, proponuje, aby rozumieć kino narodowe jako wypadkową trzech czynników: aktywności narodowych instytucji kinematograficznych, dążenia danego kina narodowego do kształtowania postaw przynależności do określonej społeczności i kultury oraz przejawiania przez daną kinematografię specyficznych tylko dla niej cech tematycznych i stylistycznych (Lubelski, 2009, s. 8-9). Tak zaproponowane ujęcie pozwala na spojrzenie wielowymiarowe, ale również prowadzi do refleksji nad wieloznacznością samego zjawiska, zwłaszcza wobec pytania o obecny sposób funkcjonowania polskiego filmu na świecie.

Do zagadnienia tego wrócę w dalszej części artykułu, natomiast teraz chciałabym przyjrzeć się definicji kina polskiego. Teresa Rutkowska w sformułowanym w *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku* hasle: „Film polski na świecie” stwierdza:

[...] nie od rzeczy byłoby przyjąć definicję możliwie szeroką, obejmującą zarówno poszczególne utwory filmowe, które „wchodząc w świat” z etykietą „polski” zyskały samodzielny byt artystyczny, jak i twórców narodowości polskiej,

reżyserów i aktorów, którzy pracowali za granicą, wnosząc swój wkład w rozwój sztuki filmowej. Należałoby też wspomnieć o literaturze obcojęzycznej poświęconej filmowi polskiemu oraz o wszelkich formach działalności popularyzującej polską kinematografię w świecie (Rutkowska, 1994, s. 302).

Rutkowska omawia szczegółowo we wspomnianym tekście okres do 1989 roku, co – jak sądzę – z jednej strony może nadawać kierunki myślenia przydatne dla niniejszego artykułu, z drugiej zaś uzasadniać wybór okresu ostatniego dziesięciolecia jako przedmiotu analizy, bez konieczności powtarzania spraw już omówionych.

Pierwsze lata po transformacji ocenia Rutkowska jako okres niepewności, zauważając, że nawet kino autorskie ulegało wówczas presji tendencji uniwersalizujących, która powodowała, że autorzy jak Kieślowski, Dejczer, Holland czy Zanussi, realizując filmy polskie czy o Polsce, czynili to z nastawieniem na widza zagranicznego.

Wygodniej im wówczas posłużyć się pewnym schematem polskości, uproszczeniem, nad którym zostanie nadbudowany wywód o randze uniwersalnej, ogólnoludzkiej, powszechnie pojmowanej, byle nie nazbyt złożonej. Dzieło filmowe gubi określoną metrykę narodowościową (Rutkowska, 1994, s. 321-322).

Słowa te, pisane w roku 1994, wskazują na niepewność co do kierunków rozwoju polskiego filmu oraz na obawy związane z jego tożsamością w nowych, zmienionych warunkach geopolitycznych i rynkowych. Stawiane wtedy kwestie mają dzisiaj charakter dokumentu „swojego” czasu i miejsca, jednak pojęcie kina narodowego ciągle stanowi istotny element debaty nad polską produkcją filmową, którą coraz częściej rozpatruje się pod kątem transnarodowości. W kontekście cytowanych już wypowiedzi warto zatem zadać pytanie o obecny „bilans” funkcjonowania polskiego filmu za granicą, o zakres zainteresowania tym zjawiskiem poza Polską oraz o tematykę, która interesuje zwłaszcza zagranicznego widza polskiego kina.

Po uporządkowaniu spraw związanych z finansowaniem, czyli po roku 2005, rozpoczął się etap bardzo prężnego rozwoju i polski film cieszy się obecnie zarówno zainteresowaniem, jak i uznaniem polskiej publiczności oraz krytyki. Jak z entuzjazmem zapytuje Dagmara Romanowska:

[...] czy kiedykolwiek tak wiele pierwszych recenzji polskich produkcji i koprodukcji mogliśmy przeczytać najpierw w „Variety” czy „Hollywood Reporter”, a dopiero potem w rodzimych mediach? Czy kiedykolwiek tak wiele światowych premier naszych projektów miało miejsce poza Polską? (Romanowska, 2016).

W podobnym tonie wypowiada się Ewa Szponar, przypisując sukcesy polskiego kina również przede wszystkim zmianie pokoleniowej. Jak zauważa na przykładzie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie:

[...] **łatwo udowodnić prężność młodego kina transnarodowego**. Przez ostatnie kilka lat nieomal co roku mamy naszego reprezentanta w Konkursie Głównym i, co jeszcze ważniejsze, często wyjeżdżamy z nagrodami. W roku 2016 za scenariusz *Zjednoczonych Stanów Miłości* wyróżniono Tomasz Wasilewskiego. [...] Dla porównania, **w latach 90. minionego wieku o prestiżową statuetkę rywalizowały tylko cztery polskie filmy** (w bieżącej dekadzie już cztery, nie licząc *Autora widmo* Romana Polańskiego), w tym dwa Andrzeja Wajdy, jeden Krzysztofa Kieślowskiego i jeden Márty Mészáros (!) (Szponar, 2016).

Skutkiem zmiany pokoleniowej oraz organizacyjnej jest zmiana kontekstu – kino polskie rozpatruje się obecnie w wymiarze transnarodowym<sup>1</sup>, co z kolei skłania do zadania pytania o to, czy przemiany polskiego kina, postrzegane u nas jako wręcz rewolucyjne, są tak samo widziane na Zachodzie, a może jeszcze ważniejszą sprawą jest wiedza Zachodu dotycząca polskiej kinematografii jako takiej, jej źródła i zakres. Na ten temat wypowiada się m.in. Arkadiusz Lewicki (2016), uznając, że pomimo zmian, jakie zaszły w Europie po rozpadzie bloku komunistycznego i zmianie sytuacji ekonomiczno-politycznej naszego kraju, silnie stereotypowe postrzeganie polskiej kultury nie zmieniło się w stosunku do okresów wcześniejszych.

Kino polskie nigdy bowiem nie było (niekoniecznie z własnej winy) międzynarodowe i – pisząc o jego funkcjonowaniu w globalnym obiegu filmowym – możemy wspominać co najwyżej o epizodach, kiedy jakimś pojedynczym filmom lub twórcom udało się przez chwilę zaistnieć poza granicami naszego kraju (Lewicki, 2016, s. 220).

Idąc tym tropem, zastanowimy się nad obecną sytuacją kina polskiego w kontekście brytyjskim. Kino polskie zajęło poczesne miejsce w historii kinematografii światowej, a tym samym zdobyło uwagę międzynarodowej publiczności podczas festiwalu w Cannes w roku 1957. Jak zauważył Jerzy Płazewski, instytucja festiwalu:

[...] zmieniła /i zmienia nadal/ bieg historii kinematografii, a nie tylko sztuki filmowej /jak się często sądzi/. [...] Dzieje poszczególnych głośnych filmów, bardziej jeszcze – losy wybitnych filmowców, a przede wszystkim dzieje całych kinematografii narodowych związane są z określonymi festiwalami, bez których

<sup>1</sup> Odpowiedzią na tę tendencję była m.in. konferencja naukowa „Kino polskie jako kino transnarodowe”, organizowana w grudniu 2015 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim.

ułożyłyby się inaczej. [...] Także nagroda w Cannes dla *Kanału* Andrzeja Wajdy zwróciła powszechną uwagę na „szkołę polską”, emanację kinematografii dotąd prowincjonalnej i zupełnie ignorowanej przez świat (Płażewski, 1993, s. 1-2).

O obecności polskiego filmu na festiwalu w Cannes w latach 1946-1966 pisałam szczegółowo gdzie indziej (Giza, 2017), jednak w tym miejscu warto podkreślić, że okresem, w którym faktycznie kino polskie stało się przedmiotem światowego zainteresowania, są lata 1957-1966. Rozpoczął się on nagrodą w Cannes dla *Kanału* (1956), a zakończył niezwykłymi decyzjami o tym, aby polskie filmy *Popioły* (1965) i *Faraon* (1965), odpowiednio, otwierały i zamykały festiwal. Bolesław Michałek, pisząc relację z Cannes, z rozczarowaniem przyjął fakt, że żaden ze wspomnianych tytułów nie został nagrodzony, co argumentował zderzeniem polskich realiów z machiną promocyjną kinematografii światowych, która spowodowała brak zrozumienia ze strony odbiorców.

[I]ch siłą jest i pozostaje ich jakość artystyczna, ich sens moralny; ich związki z polską kulturą, z polską tradycją literacką. To przecież było przede wszystkim siłą tych filmów, a nie ich widowiskowość. Być może gdyby [...] przedstawiono jakąś broszurę, a choćby elementarną dokumentację literacką, historyczną, krytyczną o tych filmach – może wtedy zostałyby one odczytane tak, jak na to zasługują; jako ciekawe i bogate przejawy naszej kultury narodowej, a nie jako kosztowne przejawy międzynarodowego kina (Michałek, 1966, s. 13).

Warto odnotować tę uwagę Michałka, ponieważ pojawia się w niej zagadnienie hermetyczności, o którym pisał także przywoływany wcześniej Płażewski. Jednakowoż triumfy polskiego kina w Cannes, wyznaczane nagrodami dla *Kanału* (1956), *Matki Joanny od Aniołów* (1961), *Pasażerki* (1964), nagroda FIPRESCI oraz specjalna nagroda jury za humanistyczne i artystyczne wartości filmu, którym towarzyszyło powszechne zainteresowanie mediów oraz opinii publicznej, wyznaczyły i ugruntowały międzynarodową pozycję polskiego kina. Co warte szczególnego podkreślenia, to w tamtym okresie w „Filmie” zamieszczone zostają wypowiedzi francuskich i szwajcarskich dziennikarzy, dotyczące podsumowań dni filmu polskiego we Francji, w których wspólny mianownik stanowi przekonanie o wyjątkowej jakości polskiego filmu:

W ciągu pięciu lat film polski zajął w Europie jedno z pierwszych miejsc [...] kinematografia polska jest w pełni rozkwitu sił żywotnych, młoda, odważna, wrażliwa – zarówno w swych poszukiwaniach formy, jak i treści [...] zadziwia przenikliwością spojrzenia na świat i jego problemy [...]. Stoimy przed prawdziwą narodową szkołą filmową, czerpiącą soki ze współczesności. Zjawisko jakże dziś rzadkie (Z.G., 1961, s. 14).

Obecność międzynarodowa polskiego filmu za granicą w wymiarze artystycznym ma początek w sukcesie *Kanału*, kino polskie zaczęło być rozpoznawalne i interesujące w latach sześćdziesiątych nie tylko w Europie, ale także w Ameryce, o czym świadczą sukcesy Polańskiego czy Komedy. Wtedy także ugruntowała się definicja polskiego kina oraz ustalili kanon, który do dziś pozostaje właściwie niezmienny (jeżeli wziąć pod uwagę obecność danych tytułów za granicą). Wtedy też nastąpiła erupcja zainteresowania polskim kinem za granicą:

[...] dystrybucja kinowa filmów Wajdy, Munka, Kawalerowicza, Hasa, Chmielewskiego, Kutza i Konwickiego objęła kraje o rozwiniętej kulturze filmowej – Wielką Brytanię, Francję, Włochy, Niemcy i Japonię – oraz mniejsze rynki europejskie i pozaeuropejskie. *Kanał* stał się przebojem eksportowym [...], przed rokiem 1968 do dystrybucji zakupiło go 48 krajów, włącznie z odległą Argentyną, Brazylią, Islandią oraz Indiami. Ten sukces w dużym stopniu powtórzyły też inne filmy: *Popiół i diament* [42 kraje, m.in. Kolumbia i Wenezuela], *Matka Joanna od Aniołów* [33, w tym Nowa Zelandia], *Zamach* [32, m.in. Albania], *Pociąg* [29, m.in. Uganda], *Zezowate szczęście* [28], *Ewa chce spać* [25], *Eroica* [22], *Dezerterski* [22], *Człowiek na torze* [17], *Jak być kochaną* [17], *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* [15, m.in. Kuba], *Lotna* [11] (Wyżyński, 2007, s. 168)<sup>2</sup>.

Jerzy Płażewski, zastanawiając się w 1981 roku nad wizerunkiem polskiego kina w oczach Zachodu na przestrzeni dwudziestopięciolecia, począwszy od roku 1956, podejmuje – na podstawie analizy wypowiedzi dziennikarzy i krytyków zachodnich o polskim kinie – próbę stworzenia katalogu cech tego kina, które, zauważone i opisane, z jednej strony pozwoliły mu zaistnieć w tamtejszej wyobraźni, stworzyć nową, indywidualną jakość, z drugiej zaś złożyły się na swoiste *differentia specifica* tego kina, które zyskało rozpoznawalność i wywarło wpływ na historię kina światowego (zob. Płażewski, 1981). Cechy te to według Płażewskiego: *piętno wojny*, *umitowanie wolności*, *polski indywidualizm wiązany z postawą romantyczną*, *prawda (prawda społeczna i prawda wolna od schematów)*, *odmienność formy*, *aluzyjność*. Sprawa ostatnia, na którą zwraca uwagę Płażewski, to kwestia stawianego przez rodzimych krytyków zarzutu hermetyczności, związanej ze zbytym *przywiązaniem do symboliki narodowej*. Otóż uważa on, cytując na poparcie swoich sądów krytyków zachodnich, którzy wręcz przestrzegają polskich twórców przed wtórnością wobec „mód” kina zachodniego, że taki zarzut jest nieuprawniony. Przykładem jest tu wypowiedź Alberto Bertoliniego:

<sup>2</sup> Warto dodać, że w okresie późniejszym Złote Palmy w Cannes otrzymali Andrzej Wajda za *Człowieka z żelaza* (1981) oraz Roman Polański za *Pianistę* (2002).

Jeśli przez ostatnie doświadczenie [myśli tu o „szkole polskiej”] rozumieć większe otwarcie się na gusta zachodnie, to nie mogę powstrzymać się od pewnych zastrzeżeń. Boję się, że wraz z tym, co może przyjść z Zachodu ważnego i potrzebnego [wymienia tutaj Antonioniego, Felliniego, nową falę, bęgrmanizm, antykonformizm, underground amerykański] kino polskie ryzykuje zarażenie się jadami sztucznej problematyki niekomunikatywności, alienacji, samotności i wszelkich frustracji duchowych naszego społeczeństwa w stanie kryzysu (Bertolini, cyt. za: Płażewski, 1981, s. 90).

Płażewski próbuje bronić odrębności, swoistej niezależności polskiego kina od wpływów zachodnich, upatrując w takiej postawie szansy na utrzymanie wysokiej jakości filmów, a tym samym pozostanie w rygorach wymienionych sześciu cech definiujących polskie kino. Podobne zresztą stanowisko, choć może mniej kategoryczne, zajmuje cytowana wcześniej Teresa Rutkowska, obawiając się utraty tożsamości pod wpływem zachodniego kapitału, który według badaczki narzucać miał w okresie po 1989 roku rodzaj kosmopolityzmu w filmowej produkcji. Tymczasem polscy obserwatorzy współcześni, jak wynika z przedstawionych wyżej cytatów, upatrują siły polskiego kina właśnie w otwarciu na wpływy transnarodowe, zwłaszcza w zakresie rozwiązań formalnych. Czy oznacza to zmianę definicji kina polskiego, stworzoną w okresie, kiedy weszło ono do świadomości odbiorców zachodnich, czy wiedza o polskim filmie w jakikolwiek sposób się w związku z tym zmieniła? Warto więc zapytać, czy i jak cechy kina polskiego, wypunktowane przez Płażewskiego w oparciu o analizę wypowiedzi krytyków zachodnich, pozostały aktualne obecnie – w kontekście charakteru zainteresowania zagranicą tym kinem i obszarów, które pozostają przedmiotem tego zainteresowania.

Pytań związanych z ostatnim dziesięcioleciem polskiego kina w kontekście zagranicznym można zadać bardzo wiele, zwłaszcza, że zmianie, organizacyjnej i pokoleniowej, uległa nie tylko sama nasza rodzima kinematografia, ale też, a może przede wszystkim, szeroki kontekst geopolityczny, związany choćby z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej i ruchami emigracyjnymi Polaków, będącymi tego następstwem. Nastąpił także gwałtowny skok cywilizacyjny związany z medium internetowym, które w zakresie upowszechniania wiedzy filmowej odegrało i odgrywa nadal rolę niebagatelną. Jednym słowem, stworzył się konglomerat nowych okoliczności, w ramach których zaczęło funkcjonować polskie kino, jak i cała kultura. Pytanie o definicję w tym zakresie wydaje się zatem z jednej strony bardzo zasadne, z drugiej zaś strony udzielenie odpowiedzi na nie jest niezwykle trudne. Powołując się znowu na opracowanie Płażewskiego, postaram się sformu-

łować propozycję metody analizy zakresu i stanu wiedzy zagranicznego odbiorcy o polskim filmie. Najbardziej wymiernym tematem w tym zakresie wydaje się bowiem nadal recepcja krytyki zachodniej, zawarta w najbardziej opiniotwórczych obcojęzycznych czasopismach specjalistycznych.

Materiału do tak zakrojonej analizy dostarczy baza FIAF (International Federation of Film Archives), gromadząca wszystkie teksty na temat filmu powstające na świecie. Wpisując w niej hasło: „kino polskie”, otrzymamy także dane liczbowe dotyczące liczby i miejsca tych publikacji. Zatem hasłu temu odpowiada w okresie 2005-2018 (do kwietnia tegoż roku) sto czterdzieści jeden publikacji zagranicznych, z których 66 powstało w Wielkiej Brytanii, 36 we Francji, 8 w Kanadzie, 7 w Niemczech, 6 w USA, 3 w Czechach, a po 1 artykule w Australii, Hiszpanii i Rumunii. Natomiast hasło: „film polski” odpowiada zagranicą 245 tekstów i następujący rozkład wyników: Wielka Brytania – 72, Niemcy – 50 publikacji, Francja – 25, USA – 32, Belgia i Kanada – po 11, Włochy i Hiszpania – po 6 (Fiafnet.org). Miejsca, gdzie pisze się za granicą o polskim kinie, związane są rzecz jasna ze skupiskami polskiej emigracji oraz działalnością polskich naukowców – emigrantów. Co jednak piszą autorzy obcy?

Zajmę się obszarem anglojęzycznym, wybierając jako najbardziej reprezentatywny przykład Wielką Brytanię. Wybór ten wynika z kilku okoliczności: pierwsza związana jest z relatywnie największą liczbą publikacji poświęconych polskiemu filmowi, druga zaś odnosi się do masowej emigracji Polaków do Wielkiej Brytanii i rodzącego się tam nowego typu odbiorcy polskiego kina, co samo w sobie stanowić powinno materiał do osobnego opracowania, tutaj zaś – ze względu na rozmiary tekstu – pełni rolę jedynie argumentu za wyborem materiału do analizy, choć warto zacytować przy tej okazji wypowiedź producenta filmu *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wiślockiej*, Krzysztofa Tereja z 2018 roku:

Nasze filmy pobiły także rekordy popularności na rynku brytyjskim. Po niezłym 2016 r., gdy do kin na Wyspach trafiło 14 polskich produkcji, w ubiegłym roku było ich już 16, a wpływy ze sprzedaży biletów wyniosły 3 mln 135 tys. funtów – pół miliona więcej niż rok wcześniej. Oczywiście polskie kino jest w Europie wciąż niszowe. Ale na rynku brytyjskim, dzięki sporej grupie pracujących i mieszkających tam Polaków, mamy już całkiem sporą grupę widzów spragnionych polskich filmów (Tereja, cyt. za: Czubkowska, 2018, s. A09)<sup>3</sup>.

Obie okoliczności skupiają się na wiedzy o tym kinie, jaką obecnie dysponują publikujący w Wielkiej Brytanii autorzy. Interesować mnie będą tylko artykuły autorów obcych, publikowane w latach 2008-2018, dotyczące kina polskiego.

<sup>3</sup> Dostęp do artykułu uzyskany dzięki uprzejmości Redakcji.

Analiza tak wybranych wypowiedzi, ich tematyki, stawianych problemów, nastawienia, pozwoli – jak mi nie mam – na wyciągnięcie wniosków o tym, jaką wiedzą o polskim filmie dysponuje brytyjska opinia publiczna.

Pozostając przy haśle: „kino polskie”, prześledzimy teraz artykuły wydane w latach 2005-2018 w Wielkiej Brytanii. Były to w sumie 43 artykuły, 14 recenzji książek, 4 sprawozdania z festiwali, 4 wywiady i 2 nekrologi. Z ogółu tekstów większość została napisana przez autorów polskich<sup>4</sup>. Zawężając perspektywę na potrzeby wyostrzenia argumentacji, omówimy szczegółowo jedynie te wydane w prestiżowym „Sight & Sound”. Jest to w sumie trzynaście publikacji (najwięcej spośród pozostałych periodyków, gdzie takie artykuły można znaleźć)<sup>5</sup>. O zainteresowaniu tego pisma kinem polskim w latach 50. i 60. pisała Karolina Kosińska, uznając, że:

Brytyjczykom kino z tej części Europy, uwikłane w problemy właściwe jego usytuowaniu geopolitycznemu, jawiło się jako hermetyczne, trudne do odczytania, z pewnością nie transnarodowe. Doceniano warstwę wizualną czy formalną polskich filmów, w ich treści i przesłaniu szukano prawd ogólnoludzkich. Ale jednocześnie podkreślano zawikłanie ideowe i polityczne, nie do rozszyfrowania dla widzów zachodnich (Kosińska, 2016, s. 184-185).

W tekście tym czytamy szczegółowo o recepcji polskiego kina z omawianego okresu, której istotę stanowiło dążenie do zrozumienia tego kina, nawet kosztem umiejscawiania w nieadekwatnych kontekstach czy szukania chybionych porównań, a nawet niezrozumienia znaczeń istotnych kulturowo. Doceniano, że polskie kino tamtego okresu jest wielkim zjawiskiem, ale nie zawsze potrafią trafnie wczytać się w jego skomplikowane wieloznaczności. Jednak to właśnie w tamtym okresie kino to zyskało na zainteresowaniu i utrwaliło swoje odbiorcze paradygmaty, które powrócą w „Sight & Sound” po 2005 roku.

Pierwszy artykuł, autorstwa Michaela Brooke’a i Kamili Kuc, powstał 2008 i był wywiadem z Andrzejem Wajdą, przeprowadzonym z okazji premiery filmu *Katyn*. Wywiad rozpoczyna się informacją, że jakkolwiek filmy Wajdy były przedmiotem zainteresowania brytyjskiej widowni i prasy od lat pięćdziesiątych do roku 1980 i potem, przy okazji głośnego obrazu *Korczak* (1990), to w następ-

<sup>4</sup> Dla ścisłości warto także nadmienić, że według bazy FIAF w latach 1973-2016 powstały w Wielkiej Brytanii tylko 53 publikacje poświęcone hasłu: „kino polskie”, co oznaczałoby, że zainteresowanie polskim kinem wzrosło znacznie dopiero po 2005 roku.

<sup>5</sup> Pozostałe publikacje autorów obcych ukazały się w pismach, najwięcej w „Studies in Eastern European Cinema”, stworzonym m.in. przez Ewę Mazierską, czołową polską filmoznawczynię – emigrantkę, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, „Film International”, „The New Soundtrack”, „Journal of British Cinema and Television”, „Short Film Studies”, „Studies in European Cinema”.



nich latach generalnie stał się on autorem w Wielkiej Brytanii nieco zapomnianym. *Katyń* zaś jest według autorów „raczej dobry, aniżeli wspaiały, ale jego kulturowe i historyczne znaczenie zostało potwierdzone. Oznacza najnowsze wejście kina w dialog z polską historią, który Wajda prowadzi przecież od pół wieku” (Brooke, Kuc, 2008, s. 34). Wajda pytany był o reprezentację historii w jego filmach, o rolę symboli, wreszcie o to, czy współczesny polski film historyczny odpowiada potrzebom międzynarodowej publiczności.

Tradycyjne polskie malarstwo, literatura i film były zawsze społecznie i politycznie zaangażowane, zaspokajając głód sztuki, która nadawałaby sens narodowej historii. Czy sądzi pan, że dzisiejsza publiczność międzynarodowa potrzebuje takiego rozumienia historii? – Muszę powiedzieć, że nieobecność moich filmów na brytyjskich ekranach jest poniekąd moja winą – odpowiedział reżyser – Wkrótce po tym, jak Polska odzyskała polityczną niezależność, zrealizowałem kilka filmów na podstawie starych scenariuszy, odrzuconych niegdyś przez cenzurę. Niestety, nie zainteresowały one publiczności, więc wróciłem do tematów klasycznych. Siedem milionów polskich widzów obejrzało *Pana Tadeusza* (1999), film oparty na dziewiętnastowiecznym poemacie narodowym, który jednak za granicą nie wzbudził zainteresowania (Brooke, Kuc, 2008, s. 37).

Wywiad stanowił zatem wyraźne nawiązanie do definicji kina polskiego jako napiętnowanego wojną, symbolizmem, poszukiwaniem wolności, duchem romantyzmu. Co ciekawe, Wajda odniósł się także w tym wywiadzie do kwestii hermetyczności, którą także przypisywano polskiemu kinu:

Obraz jest podstawą kina i jego międzynarodowego języka, ale nie ma nic dziwnego w tym, że polska szkoła filmowa używała symboli – czasem tylko narodowych, ale niekiedy także tych zrozumiałych dla reszty świata. [...] Pewien poziom ograniczeń w rozumieniu kina narodowego jest nieunikniony. Kwestią pozostaje tylko, czy takie filmy pozwalają widzowi zrozumieć przekaz reżysera. [...] (Brooke, Kuc, 2008, s. 36).

Omawiany wywiad potwierdza rozumienie polskiego kina na Zachodzie w kategoriach opisanych przez Płazewskiego jeszcze w latach osiemdziesiątych. Kolejnym tekstem opublikowanym w „Sight & Sound” jest *The Numbers: Polish Cinema in the UK* (Gant, 2012, s. 7), będący podsumowaniem wyników oglądalności polskich filmów w Wielkiej Brytanii. Autor zauważa ciekawą zależność, twierdząc, że rynkiem filmów obcojęzycznych w tym kraju interesuje się z zasady bardziej wyrobiona publiczność, która nie zważając na trudności związane z napisami na ekranie, ogląda najlepsze kino światowe, nieobjęte żadną szerszą dystrybucją. Są jednak wyjątki, wśród których wymienia kino indyjskie

i tureckie, obecne na stałe w brytyjskich multipleksach ze względu na specyficzne potrzeby lokalnych populacji. Otóż ostatnio dołączyło do tego grona kino polskie. Społeczność Polaków, obliczana na około miliona, jest według autora, który powołuje się na słowa dystrybutora polskich filmów, Piotra Grześkiewicza, wewnątrznie zróżnicowana (wiekowo, geograficznie, ze względu na znajomość języka angielskiego czy zdolność do asymilacji). Z tego względu o wiele trudniej jest przekonać polskich emigrantów do wizyty w kinie w celu obejrzenia polskiego filmu. Jednakże dane z box office'u pokazują, że polskie filmy cieszą się sporą popularnością, a wśród najchętniej oglądanych tytułów były: *Polska ruletka* (najwyższy wynik oglądalności polskiego filmu w UK w historii), *W ciemności*, *Bitwa warszawska 1920*, *Katyń*, *Jesteś Bogiem*, *Kac Wawa*. Ciekawy jest również fakt odnotowania w „Sight & Sound” obecności polskich emigrantów jako widzów oraz tworzenie się coraz silniejszego rynku dla polskiego kina.

Kolejnym artykułem na temat kina polskiego w „Sight & Sound” jest *Sounds of the Underground* Michaela Brooke'a (2005, s. 6-7), będący rozwiniętą recenzją zestawu płyt CD „Jazz in Polish Cinema: Out of the Underground 1958-1967”, wydanego w roku 2015 przez wytwórnię Jazz on Film Records. Autor kreśli najpierw szerokie tło historyczne dla obecności jazzu w polskim kinie, twierdząc, że kiedy Władysław Gomułka został w 1956 roku pierwszym sekretarzem PZPR, zamykając okres stalinizmu, w Polsce nastąpiła jedna z największych eksplozji artystycznych, a wielkie dzieła twórców takich jak Andrzej Wajda, Walerian Borowczyk, Jan Lenica czy Krzysztof Penderecki, byłyby niemożliwe do powstania jeszcze kilka lat wcześniej. Potem zwraca uwagę na fakt, że o ile powojenni filmowcy byli zmuszeni do realizowania wytycznych realizmu socjalistycznego, polscy muzycy jazzowi znajdowali się niejako „w podziemiu” – grywając podczas domowych „jam sessions” i wymieniając się po kryjomu płytami. Dopiero pierwszy w Polsce festiwal jazzowy odbywający się w Sopocie (1956) odkrył wielkich muzyków takich jak Krzysztof Komeda czy Andrzej Trzaskowski. W dalszej części wypowiedzi Michael Brooke wymienia najważniejszych reżyserów, których filmy ilustrowane były najlepszą muzyką jazzową – Skolimowskiego (od którego moda na jazz w filmie się rozpoczęła), Polańskiego, Kawalerowicza, Wajdę, Morgensterna, Stawińskiego. Polskie kino jest tu przedstawiane z perspektywy rewolucji politycznej roku 1956, której jazz był wyrazistym symbolem jako muzyka „podziemia”, wolności, będąca poza kontrolą oficjalnych władz. Ponownie mamy zatem do czynienia z kinem polskim rozumianym zgodnie z przyjętą definicją w kategoriach umiłowania wolności, indywidualizmu związanego z postawą romantyczną, prawdy (społecznej i wolnej od schematów), odmienności formy, aluzyjności. W roku 2015 „Sight & Sound” opublikował w sumie aż pięć artykułów poświęconych pojęciu polskiego kina, co z pewnością świadczyć

musi o rosnącym zainteresowaniu tym zjawiskiem w Wielkiej Brytanii – biorąc pod uwagę częstotliwość ukazywania się takich publikacji w latach ubiegłych.

Kolejną, po recenzji płyt z muzyką jazzową, jest *Pole to Pole* Davida Thompsona (2015, s. 6-7), artykuł powstały w związku z pokazami serii *Martin Scorsese Presents: Masterpieces of Polish Cinema* podczas 13 festiwalu „Kinoteka Polish Film Festival”, odbywającymi się w BFI Southbank w Londynie, Edinburgh Filmhouse i w innych kinach Wielkiej Brytanii i Irlandii. Rozważając pojęcie kanonu w polskim kinie, autor zastanawia się nad tym, kto de facto decyduje o owym kanonie i czy powinien on zawierać tylko filmy powstałe w okresie komunizmu.

Filmy fabularne były produkowane w Polsce od 1902 roku, ale prawie nic z tej produkcji sprzed drugiej wojny nie jest znane dzisiejszemu widzowi. Wyjątkiem był przemysł filmów produkowanych w języku jidysz (warto obejrzeć film *Dybuk* z roku 1937; Thompson, 2015, s. 6).

W dalszej części artykułu David Thompson poszukuje źródeł rewolucji, która sprawiła, że polskie kino w połowie lat pięćdziesiątych osiągnęło światowy sukces. Za najważniejsze uważa edukację w łódzkiej Szkole Filmowej, gdzie ówczesni studenci mogli zapoznawać się z kinem światowym w stopniu nieosiągalnym dla zwykłego polskiego obywatela.

Realizując *Ostatni dzień lata* (1958), Tadeusz Konwicki wydaje się być pod wpływem dwuznacznego, poetyckiego stylu Antonioniego. [...] W późniejszym filmie Konwickiego *Salto* (1965) obcy błądzi po wsi, zamieszkiwanej przez enigmatyczne postaci, z którymi dzieli lub nie wspólną przeszłość. Dzisiaj takie filmy wydają się pretensjonalne – *Salto* wygląda raczej jak epizod z *Więźnia* Ingmara Bergmana – ale był to sposób na wymknięcie się ówczesnej cenzurze (Thompson, 2015, s. 7).

W kolejnej części wypowiedzi autor pisze, że rolę głównego bohatera w *Salcie* zagrał Zbigniew Cybulski, którego grę docenił Scorsese, umieszczając film na swojej liście najlepszych dziesięciu światowych produkcji wszechczasów, opublikowanej w 2012 roku w „Sight & Sound”. Jednak Cybulski to postać aktora, który został idolem młodzieży w Polsce, tak jak Brando czy James Dean na Zachodzie.

Wajda opisywany jest jako „najbardziej polityczny” ze wszystkich polskich reżyserów, zaś Kieślowski – jako najważniejszy przedstawiciel kina moralnego niepokoju, wraz z Krzysztofem Zanussim. Na koniec artykułu Thompson zauważa, że jakkolwiek wszyscy politycznie niezależni twórcy filmowi jak Polański, Skolimowski i Agnieszka Holland wyjechali z Polski, aby szukać szerszych możliwości, szkoda, że seria *Masterpieces of Polish Cinema* nie zawiera filmów innych dwóch emigrantów: Waleriana Borowczyka i Andrzeja Żuławskiego. Kon-

kluzja autora jest taka, że zapewne jest jeszcze wiele polskich tytułów filmowych zasługujących na cyfrową restaurację.

Artykuł ten omówiłam szczegółowo, ponieważ wydaje mi się znaczący ze względu na prezentowanie obiegowej, powszechnej wiedzy o polskim kinie, całkowicie zgodnej z utrwalonymi wcześniej definicjami, które – co istotne – w ogóle się nie zmieniły od czasu cytowanych przez Płazewskiego wypowiedzi krytyków z lat 60.

W numerze sierpniowym „Sight & Sound” z 2015 roku ukazał się z kolei artykuł *Magnetic Pole* będący analizą twórczości Jerzego Kawalerowicza i jej znaczenia dla polskiego kina (Brooke, 2015, s. 52-53). Autor artykułu, Michael Brooke, zaczyna od stwierdzenia, że nawet gdyby Kawalerowicz nie wyreżyserował żadnego filmu, i tak byłby jedną z najważniejszych postaci polskiego kina, ponieważ jako kierownik zespołu „Kadr” przyczynił się w taki czy inny sposób do powstania filmów, które pod koniec lat 50. wprowadziły kino polskie na mapę światową. Za najważniejszy film reżysera z tamtego okresu uważa Brooke *Pociąg* (1959), o tyle szczególnie, że:

[...] niecierpiący ze specyficznie polskich tematów historycznych i kulturalnych. Przeciwnie, niemal cały film rozgrywa się w przedziale nocnego ekspresu (Kawalerowicz z zespołem otrzymali nagrodę techniczną podczas festiwalu w Wenecji za stworzenie tak przekonującej iluzji w studio). [...] Kawalerowicz jest zainteresowany [...] napięciem pomiędzy parami postaci (prawnik i jego żona czy Marta i Jerzy), czasem nieumyślnym, ale częstym opowiadaniem o trudnej przeszłości i teraźniejszości, trwałym wrażeniem samotności – to wynika z ewidentnego wpływu filmu Antonioniego *Il Grido* (1957; Brooke, 2015, s. 52).

Autor szuka więc podobieństw do kina światowego i nimi uzasadnia chyba znaczenie *Pociągu* dla kariery Kawalerowicza, ale także dla procesu „umiędzynarodowienia” kina polskiego.

Ten sam trop kontynuowany jest w dalszej części omawianego artykułu, którą poświęca autor na omówienie filmu *Matka Joanna od Aniołów* (1961), w którym główną rolę zagrała Lucyna Winnicka, „polska Jeanne Moreau”, jak pisze Michael Brooke. Autor zwraca uwagę, że był to:

[...] zarówno ostatni, jak i najmocniejszy film Kawalerowicza, nakręcony w konwencji czarno-białej, surowe studium wizualnych, ale także religijnych, filozoficznych i seksualnych kontrastów. Jego „gęstość” zwiększają poruszające obrazy, jak mlecznobiała dłoń pozostawiająca na ścianie czarny ślad (Brooke, 2015, s. 53).

Autor również zwraca uwagę na założony antyklerykalizm filmu, który deklarował sam Kawalerowicz. Kolejnym filmem omówionym w artykule jest *Faraon* (1965), wielki, ambitny projekt szerokoekranowy, kręcony przez niemal trzy lata. Kawalerowicz nazywał ten film „anty-Kleopatrami”, gdzie główna uwaga poświęcona jest samej politycznej walce młodego idealisty Ramzesa XIII (Jerzy Zelnik) z samolubnymi kapłanami. Autor zwraca uwagę na symbolizm tego filmu, zawierający się na przykład w scenie walki dwóch chrząszczy o kulkę łajna – scena ta, choć w skali mikro, symbolizuje starcie religii i pragmatyzmu, będące właściwym tematem *Faraona*.

Zaskakująco, biorąc pod uwagę awanturę w związku z *Matką Joanną od Aniołów*, *Faraon* był interpretowany jako atak na kościół katolicki, chociaż w filmie nie ma go wyrażonego *explicite*: oglądany współcześnie, przywołuje szereg paraleli z historiami o próbach niesienia „postępu” „prymitywnym” społeczeństwom Środkowego Wschodu (Brooke, 2015, s. 53).

Ostatnim filmem, omówionym przez Brooke’a jest *Austeria* (1982). W tym filmie Kawalerowicz nie tylko wraca do świata swoich rodziców (urodził się na terenach obecnej Ukrainy i wyrastał wśród Ukraińców i Żydów), ale także próbuje wyjaśnić, dlaczego żydowska społeczność w Polsce mogła zostać masowo wyniszczona, choć w filmie nie mówi się bezpośrednio o Holokauście, a akcja rozgrywa się w roku 1914. Wśród tłumu uciekinierów zatrzymujących się w austerii, główną grupą są Chasydzi, „którzy wydają się beztrzęsio obojętni na los, który ich czeka, pewni, że Bóg usłyszy ich „radosny krzyk” i udzieli stosownej odpowiedzi. Właściciel austerii Tag, również Żyd, jest jednak bardziej wnikliwym obserwatorem i patrzy na wydarzenia o wiele chłodniejszym okiem” (Brooke, 2015, s. 53). W kontraście z *Matką Joanną od Aniołów* Kawalerowicz używa w tym filmie czerwieni, symbolizującej rozlew krwi, który stanie się ponurą rzeczywistością.

Na koniec artykułu Brooke zauważa, że *Austeria* była najbardziej osobistym, ale jednocześnie ostatnim ważnym filmem Kawalerowicza. Reputacja reżysera mocno ucierpiała, kiedy stanął po stronie władz w czasie stanu wojennego, a filmem, który zwrócił jakąkolwiek uwagę widowni, był *Quo Vadis*, mający stanowić powrót do minimalizmu *Faraona*, ale oddziałujący ledwie ułamkiem siły poprzednich filmów reżysera i niecieszący się żadnym zainteresowaniem zagranicznej widowni. Kawalerowicz odszedł wtedy na artystyczną emeryturę i pozostał dyrektorem artystycznym „Kadru” aż do śmierci w roku 2007.

Artykuł ten, będący jak dotąd najbardziej rozbudowanym tekstem poświęconym polskiemu kinu w omawianej grupie, prowadzi do kilku wniosków. Po

pierwsze, zagraniczni autorzy ciągle upatrują siły polskiego kina w okresie „klasycznym” – obejmującym lata szkoły polskiej. Po drugie, zwracają uwagę na problematykę utrwaloną w definicji polskiego kina tamtego okresu, jak indywidualizm, symbolika, „napięcie” pomiędzy tym, co narodowe i tym, co uniwersalne. Wreszcie, co szczególnie, upatrują siły polskiego kina w aspekcie międzynarodowym w tych jego próbach, które upodobiły je do kina światowego – pod względem języka czy stosowanych rozwiązań narracyjnych.

Kolejnym artykułem o polskim kinie w „Sight & Sound” w okresie 2015-2016, jest *Demolitions and Demons* Richarda Portona (2015, s. 55), będący relacją z jubileuszowego, czterdziestego festiwalu filmowego w Gdyni. Autor zwraca uwagę, że festiwal ten jest ważnym wydarzeniem prezentującym współczesne i klasyczne polskie kino, nie tylko ze względów promocyjnych, ale także pedagogicznych. Co szczególnie warte zaznaczenia, podczas festiwalu prezentowano także klasyczne polskie kino i filmy takich reżyserów jak Walerian Borowczyk czy Edward Żebrowski, a film będący wielkim wydarzeniem konkursu – *11 minut* – stworzył weteran polskiej nowej fali, Jerzy Skolimowski. Autor poświęca temu tytułowi wiele miejsca, zauważając, że o ile krytyka częściowo uznała ten film za „nihilistyczny”, można go także rozpatrywać jako przenicowanie dotychczasowych zasad narracji kina klasycznego. „Tylko reżyser posiadający mistrzowski talent do opowiadania historii, może w tak spektakularny sposób demolować zasady techniki kinematograficznej” – podsumowuje Porton (2015, s. 55).

Kilka słów poświęconych jest także *Demonowi* (2015) Marcina Wróny, filmowi ambitnemu, który jednak nie mógł być uznany za satysfakcjonujący. Według recenzenta stanowi on pewną nowość w dosyć skostniałym schemacie filmów o weselach, które przekształcają się w chaos. Z drugiej jednak strony, prowokacyjne wprowadzenie figury żydowskiego dybuka jako alegorii powrotu bolesnej przeszłości, okazuje się dziwnie błahe. Nie jest jasne, dlaczego akurat tę wieś dotyczącą konsekwencje z powodu nieokreślonej wstydlivej przeszłości, a same zwroty akcji są czasem nieudanymi sztuczkami (Porton, 2015, s. 55). Autor kończy wypowiedź o *Demonie* informacją o nagłej śmierci reżysera filmu podczas festiwalu.

W dalszej części relacji wspomniana jest także projekcja zrekonstruowanego cyfrowo filmu Wojciecha Jerzego Hasa *Jak być kochaną* (1962), w którym – według recenzenta – twórca zademonstrował talent do dopracowanych melodramatów, ukazując ze współczuciem kobietę, oskarżoną o kolaborację z okupantem podczas wojny. Kreacja Barbary Krafftówny jako smutnej, skrzywdzonej Felicji, jest jedną z najdoskonalszych ról kobiecych w polskim kinie. Wizja Hasa jest melancholijna – ofiary i oprawcy są tak samo naznaczeni okrutnym dziedzictwem nazizmu i stalinizmu.

Artykuł ten potwierdza przedstawione wyżej wnioski – polskie kino dla zagranicznego widza to przede wszystkim filmy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zaś współczesne – w tym przypadku zwróciło uwagę recenzenta chyba przede wszystkim ze względu na tragiczne okoliczności wynikające z nagłej śmierci reżysera podczas gdyńskiego festiwalu. Warto jednak zaznaczyć, że relacja z samego festiwalu w „Sight & Sound” świadczy o docenieniu polskiego kina jako zjawiska oraz o zauważeniu roli tego wydarzenia w rozwoju polskiej kinematografii.

Kolejnym artykułem, który zawiera baza FIAF pod hasłem: „kino polskie”, jest recenzja płyty *Polish Night Music*, którą David Lynch nagrał wraz z polskim kompozytorem i pianistą, Markiem Żebrowskim. Artykuł odnosi się do specyfiki kina Lyncha, będącego ukłonem w stronę improwizacji i niedopowiedzeń. Muzyka, którą nagrał, rozumiana jest jako „drugi głos” reżysera, który przeistacza się w muzyka. Recenzent pyta, czy mechanizmy stosowane przy odbiorze sztuki wizualnej Lyncha, mogą być przydatne dla zrozumienia jego twórczości muzycznej i jakie mogą być wzajemne relacje tych artystycznych obszarów. Akcentem polskim jest w tekście informacja, że twórcy spotkali się w 2006 roku w Łodzi podczas projekcji filmu Lyncha *Inland Empire*, a znajomość zaowocowała zaproszeniem polskiego muzyka do współpracy przy tworzeniu muzyki.

W numerze styczniowym z 2017 roku, z okazji wydania *Dekalogu* na nośniku Blu-ray, pojawił się tekst Tony’ego Raynsa *Stardust Memories*, o Krzysztofie Kieślowskim. Artykuł, zajmujący całą stronę „Sight & Sound”, jest rodzajem osobistego wspomnienia ze spotkania dziennikarza z Kieślowskim w barze w Tokio, podczas którego polski reżyser okazał się być osobą obdarzoną poczuciem humoru, niekojarzącą się z powagą kina moralnego niepokoju. Rayns uważa, że filmy Kieślowskiego, oprócz prowadzenia wysoce poważnej debaty moralnej, zawierają także sporą dozę komicznego absurdu. Jako przykład podaje rolę Zbigniewa Zamachowskiego w *Dekalogu* oraz *Trzech kolorach: Białym*, gdzie aktor ukazuje zabawną stronę frustracji, impotencji i przebojowego materializmu. Według Raynsa wydanie *Dekalogu* na nośniku Blu-ray pozwoli na obejrzenie serialu w całości, ale także na uchwycenie wewnętrznych połączeń i zależności pomiędzy poszczególnymi odcinkami.

Nie jest to tylko kwestia postaci, pojawiających się w różnych rolach w różnych epizodach serii, ale wizji zróżnicowanej społecznie wielkiej grupy ludzi, na którą nie ma wpływu ani państwo, ani religia. Tu chodzi o ludzi, którzy borykają się ze swoimi wzajemnymi relacjami [...]. Jest tu po prostu ludzkiego życia jako takiego (Rayns, 2017, s. 35).

Wspomnienie Krzysztofa Kieślowskiego wpisuje się w tezę o rozważaniu kina polskiego w „Sight & Sound” właściwie wyłącznie z perspektywy kanonicznych już skojarzeń – reżyser był postacią bardzo znaczącą w kinie europejskim, a jego filmy zwracały powszechną uwagę ze względu na sposób widzenia i definiowania polskości.

Lipcowy numer „Sight & Sound” z 2017 roku zawiera krótką recenzję czterotomowego wydawnictwa poświęconego Walerianowi Borowczykowi, *Boro. Walerian Borowczyk*, opublikowanego w związku z retrospektywą prac artysty w paryskim Centrum Pompidou. Recenzent docenia znaczenie twórczości Borowczyka zarówno jako filmowca, ale także jako animatora i artysty oraz wyraża podziw dla jego odrębności artystycznej. Uważa, że autor publikacji, Daniel Bird wykonał wielką pracę, dzięki której w czterech tomach, uporządkowanych chronologicznie od okresu polskiego w biografii twórcy aż po emigrację, znaleźć można prace dotąd rozrzucone, nieusystematyzowane, co niewątpliwie stanowi rodzaj hołdu dla tego „suspendowanego duchownego artystycznej erotyki” (Thompson, 2017, s. 92).

W styczniowym numerze „Sight & Sound” z 2018 roku znajdujemy recenzję filmu o Marii Skłodowskiej-Curie w reżyserii Marie Noëlle (2016, koprodukcja niemiecko-polsko-francusko-belgijska). Główną rolę zagrała w nim polska aktorka, Karolina Gruszka, tytuł angielski to: *Maria Curie: The Courage of Knowledge* zaś polski – *Maria Skłodowska-Curie*. Autorka recenzji, Ginette Vincendeau rozpoczyna od stwierdzenia, że rzadko tak inspirujący temat daje początek tak mało inspirującemu filmowi. Historia koncentruje się na okresie pomiędzy otrzymaniem przez Skłodowską pierwszej i drugiej Nagrody Nobla (1903-1911) i jest w zamierzeniu opowieścią o kobiecie, która była naukowcem. W tym recenzentka upatruje głównej słabości filmu:

Zamiast być historią geniusza – kobiety, walczącej o prawa kobiet, stał się opowieścią o wielkiej wynalazczyni, która wszelako zostaje sprowadzona do swojej kobiecej tożsamości w najbardziej konwencjonalny filmowo sposób (Vincendeau, 2018, s. 87).

Skupienie się w filmie na małżeństwie, macierzyństwie i romansie Curie, połączone ze stroną estetyczną, gdzie przeważały ozdobne ujęcia światłocieniowe, skomplikowane kadry, długie i powolne ujęcia zwłaszcza samej bohaterki wyglądającej na ponurą, to główne wady obrazu.

„Powolny rytm, zdystansowana kamera i przygaszona gra samej Gruszki powodują, że nie udaje się pokazać ekscytacji związanej z odkryciem naukowym ani energii, z jaką Curie walczyła z wrogim męskim establishmentem (Vincendeau, 2018, s. 87).



W podsumowaniu mówi autorka recenzji o byle jakim eksperymencie filmowym, zamiast historii o walce, odwadze, błyskotliwości naukowej.

Za bardzo udany uważa się natomiast film Pawła Pawlikowskiego *Zimna wojna* (2018, koprodukcja polsko-brytyjsko-francusko-indyjska). We wrześniowym numerze „Sight & Sound” zamieszczono obszerny wywiad z Pawłem Pawlikowskim oraz recenzję filmu. Wywiad, zatytułowany *A Time to Love*, rozpoczyna się od uwagi autora, Jonathana Romneya, o głębi emocjonalnej filmu, którego reżyser kreśli wzloty i upadki romansu pomiędzy kompozytorem a śpiewaczką folkową, próbując ukazać okrutne kaprysy życia w powojennej, komunistycznej Polsce. Autor uważa, że Pawlikowski zrealizował „poruszające, dojrzałe dzieło o nowoczesnej europejskiej historii, dziwactwach sztuki w zdominowanym przez politykę świecie, i o tym, jak uczucie może stawić czoła opresji ze strony władzy” (Romney, 2018, s. 35). Recenzent widzi tę historię w kategoriach umiejętności adaptacji: partnerzy robią to, co muszą, idą tam, gdzie muszą, aby przeżyć i uprawiać swoją sztukę, ryzykując utratę duszy lub godząc się na kompromis w miłości. Oboje adaptują się do wymagań w zakresie twórczości, jakie stawia przed nimi państwo Polska, będące w niewoli innego państwa: ZSRR. Film stawia zatem pytanie o standardy autentyczności w twórczości artystycznej, ale dla recenzenta równie ważny jest powrót – estetyczny i językowy – do rozpraw z historią narodową znanych z filmów Wajdy czy Munka. Pawlikowski uważany jest w tym zakresie za twórcę rewitalizującego tradycję polskiego kina z okresu szkoły polskiej. Uwaga ta jest bardzo istotna, ponieważ wizualnie, stylistycznie i tematycznie odbiorcy zagraniczni zobaczyli w *Zimnej wojnie* (a wcześniej w *Idzie*) wielki powrót do okresu lat 50. czy 60., który znają i cenią do dzisiaj.

W zamieszczonej w tym samym numerze „Sight & Sound” recenzji *Zimnej wojny* Tony Rayns pisze, że tytuł tego filmu z jednej strony dotyczy czasu historycznego, z drugiej zaś w szczególnie precyzyjny sposób opisuje relacje kochanków, którzy nie potrafią żyć ani ze sobą, ani bez siebie. Recenzja jest bardzo pozytywna – odnosi się to zarówno do strony wizualnej, jak i treści filmu Pawlikowskiego, który pokazał w nim również, jak trudne, a właściwie niemożliwe były próby uczciwego, zgodnego z własnym sumieniem, życia w kraju rządzonego przez władzę totalitarną. Problem filmowej miłości polega na tym, że „Wiktor i Zula cierpią na syndrom „ani razem, ani osobno”, ale dzieli ich zwłaszcza różnica temperamentu, nieporównywalne ambicje, i całkowicie odmienny stosunek do komunistycznego reżimu” (Rayns, 2018, s. 63). Recenzent chwali także Pawlikowskiego za niezwykłą precyzję i ekonomię w prezentowaniu tego problemu.

Analiza artykułów z „Sight & Sound” poświęconych hasłu: „kino polskie” wskazuje wyraźnie, iż ma ono ustaloną i trwałą definicję, opisaną przez Jerzego

Płażewskiego. Nie ulega ona zmianie, bo i samo polskie kino budzi zainteresowanie jedynie w odniesieniu do czasu, kiedy weszło do kanonu światowego, czyli do lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i może siedemdziesiątych. Kino ostatnich lat, zwrot ku transnarodowości, zmiany, jakie zachodzą, nie są w ogóle opisywane (a może nawet nie są zauważane) przez autorów brytyjskich, skupiających uwagę jedynie na pewnych hasłach, kojarzonych zresztą z Polską jako obszarem kulturowym: są nimi religia, polityka, przeszłość wojenna, indywidualizm, romantyzm. Tym, co zwraca uwagę, jest szerzące się przekonanie o powiększającej się polskiej społeczności emigranckiej, w związku z czym kino stało się zauważalnym elementem polityki właścicieli kin.

Polskie kino współczesne właściwie nie znajduje się jednak w orbicie zainteresowania na tyle, aby poświęcać mu oddzielne artykuły, choć ich ilość generalnie wzrosła w ostatnim czasie. Wiedza, jaką o polskim kinie można wynieść z lektury „Sight & Sound”, jest zatem wiedzą o hermetyczności, pewnym impregnowaniu brytyjskiego odbiorcy, jakkolwiek zauważającego rosnący udział polskiej publiczności na polskich filmach w kinach Wielkiej Brytanii, to jednak ceniącego polskie filmy tylko z bezpiecznej perspektywy „klasyki”.

#### **Abstract:**

Polish – meaning what exactly? Polish cinema through the eyes of British audiences (based on selected films made between 2008 and 2018).

The article aims to show how contemporary Polish cinema has been received in “Sight&Sound” magazine post 2004, after Poland joined the EU. The author attempts to answer the following questions: has the British audience changed their perception of Polish cinema? Have the traits associated with the Polish Film School – the horrible experience of war, love of freedom, Polish romanticism focused on the individual, the truth (of the social kind, and free from constraining patterns), distinctive form, allusiveness and attachment to national symbols – been transformed in any way, and whether this has been reflected in articles published in “Sight&Sound”.

The conclusion seems clear: there is little difference in how British audiences perceive contemporary Polish cinema, as they still heavily associate it with the subject matter and the directors of the Polish Film School (Wajda, Kawalerowicz).

**Keywords: Polish cinema, national cinema dominants, critical reception**

## Bibliografia:

- Bertolini A. (1962), *Il cinema polacco, Quaderni di «Conoscersi»*. Rzym. Cyt. za: Płażewski J. (1981), *Trzydzieści pięć lat kina polskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 4.
- Brooke M. (2015), *Sounds of the Underground*, „Sight & Sound”, XXV. 1.
- Brooke M. (2015), *Magnetic Pole*, „Sight & Sound”, XXV. 8.
- Czubkowska S. (2018), *Sztuka kochania polskiego kina*, „Dziennik. Gazeta Prawna”, nr 7.
- Gant Ch. (2012), *The Numbers: Polish Cinema in the UK*, „Sight & Sound”, XXII.
- Giza B. (2017), *Ku transnarodowości. Sukcesy polskiego kina na Festiwalu w Cannes 1946-1966 w korespondencjach publikowanych przez magazyn «Film»*, [w:] S. Jagielski, M. Podsiadło (red.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Kraków: Universitas.
- Insdorf A. (2015), *The Cinema of Wojciech Has*, <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2015marmay/has.html>, (dostęp: 1.09.2016).
- Kosińska K. (2016), *Brytyjczycy o Polakach, czyli jak pisano o polskim kinie w brytyjskim piśmie „Sight & Sound” w latach 50. i 60.*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 95.
- Lewicki A. (2016), *Międzynarodowa recepcja kina polskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 95.
- Lubelski T. (2009), *Wstęp*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*, Kraków: Universitas.
- Michałek B. (1966), *Festiwal konfliktów*, „Film”, nr 23.
- Płażewski J. (1993), *75 najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych za granicą*, „Film na Świecie”, nr 1.
- Porton R. (2015), *Demolitions and Demons*, „Sight & Sound”, XXV. 12.
- Romanowska D. *Młode pokolenie producentów*, [http://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,288,23566,1,1,Młode-pokolenie-producentow.html](http://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,288,23566,1,1,Młode-pokolenie-producentow.html), (dostęp: 1.09.2016).
- Rayns T. (2017), *Stardust Memories*, „Sight & Sound”, XXVII. 1.
- Rayns T. (2018), *Cold War*, „Sight & Sound”, XXVIII. 9.
- Rutkowska T., *Film polski na świecie*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. E. Zajiček (red.), Warszawa: Instytut Kultury.
- E. Szponar (2016), *Polskie kino (trans)narodowe*, <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/polskie-kino-trans-narodowe/h6fv8r>, (dostęp: 1.08.2016).
- Romney J. (2018), *A Time to Love*, „Sight & Sound”, XXVIII. 9.
- Thompson D. (2015), *Pole to Pole*, „Sight & Sound”, XXV. 5.
- Thompson D. (2017), *Boro: Walerian Borowczyk*, „Sight & Sound”, XXVII. 7.
- Vincendeau G. (2018), *Marie Curie: The Courage of Knowledge*, „Sight & Sound”, XXVIII. 1.
- Wyżyński A. (2007), *Zagraniczne echa* [w:] S. Kuśmierczyk, S. Zawisliński (red.), *Głosy wolności. 50 lat polskiej szkoły filmowej*, Warszawa: Skorpion.
- Z. G. (1961). *Z prasy zagranicznej*, „Film”, nr 23.