

Historia w filmie

CZY WARTO PISAĆ DZIEJE KINA EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ?

DOBROCHNA DABERT¹

(Poznań)

Słowa kluczowe: Europa Środkowo-Wschodnia,
kinematografie Europy Środkowo-Wschodniej, historia filmu, film europejski,
kino narodowe, postkomunizm

Keywords: Central-Eastern Europe, Cinematography of Central-Eastern Europe,
History of Film, European Film, National Cinema, postcommunism

Abstrakt: Dobrochna Dabert, CZY WARTO PISAĆ DZIEJE KINA EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ? „PORÓWNANIA” 7, 2010, Vol. VII, s. 129–139, ISSN 1733-165X. Autorka poszukuje w tym artykule argumentów, uzasadniających sensowność pisania dziejów kinematografii ograniczonych do regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Do tej pory nie podjęto się takiej próby. Najczęściej powstają syntezy kina światowego, które jedynie w ograniczonym stopniu uwzględniają sztukę filmową Europy Środkowo-Wschodniej, z kolei monografie poświęcone kinematografii narodowym rezygnują z uwzględniania kontekstów zewnętrznych. Na dzieje zróżnicowanych kinematografii regionu można spojrzeć na trzy sposoby: respektując narodowe odrębności, postrzegając kino Europy Środkowo-Wschodniej jako składową kina europejskiego, wreszcie jako zjawisko lokalne z własną, wewnętrzną swoistością.

Abstract: Dobrochna Dabert, IS IT WORTH TO WRITE THE HISTORY OF CENTRAL AND EASTERN EUROPEAN CINEMA? “PORÓWNANIA” 7, 2010, Vol. VII, p. 129–139, ISSN 1733-165X. The author searches for arguments that would confirm the sense of writing the history of a particular region such as Central and Eastern Europe. There have not been any attempts so far. There are usually syntheses of the world cinematography that include the Central and Eastern European cinematographic art only to a limited degree. On the other hand, monographies on national cinematographies do not take into account the external contexts. There are three ways to look at the different cinematographies of the region: respecting national differences, viewing Central and Eastern European cinema as a constituent of the European cinema, and as a local phenomenon with its own internal characteristics.

¹ Correspondence Address: dobro@amu.edu.pl

Narody Europy Środkowo-Wschodniej wykazują z jednej strony dążenia integracyjne wywołane ideą Unii Europejskiej, a z drugiej strony, demonstrują potrzeby emancypacyjne po ledwo co odzyskanej suwerenności. Niejako pomiędzy tymi stanowiskami sytuuje się zgłaszana potrzeba identyfikacji z mniejszą Europą – Środkowo-Wschodnią. Ożywione w ostatnich czasach badania regionalistyczne inspirowane, między innymi, postmodernistycznymi koncepcjami historiograficznymi, oferują nowe możliwości poznawcze związane z takim sposobem oglądu. Nie wnikając w meandry polityczno-historycznych refleksji nad Europą Środkowo-Wschodnią, spróbujmy zastanowić się, czy istnieje uzasadnienie prowadzenia badań regionalnych nad dziejami filmu na tym obszarze i jakie korzyści uzyskać można z takiego podejścia.

Jeśli przyjrzymy się syntezom historyczno-filmowym, które do tej pory w obszarze swojego zainteresowania stawiały kino Europy Środkowo-Wschodniej, zauważymy dwie najczęściej spotykane tendencje odnoszące się do sposobów obecności dziejów kinematografii krajów tego regionu. Zarówno *Historia sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza (kilka wydań), *Historia filmu dla każdego* Jerzego Płazewskiego (kilka wydań), *Film History. An Introduction* Kristin Thompson i Davida Bordvella, New York 1994, *The History of Cinema for Beginners* Jarka Kupšcia (London 1998²), *Kino nieme. Historia kina*, tom I, pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski, Kraków 2009, stanowią próby mniej lub bardziej szczegółowych syntetycznych ujęć dziejów sztuki filmowej, w której kładzie się nacisk na zjawiska fundamentalne, najbardziej charakterystyczne i wartościowe dla całościowego dorobku tej dziedziny. Dokonania kinematografii narodów Europy Środkowo-Wschodniej, zgodnie z prawem takiej syntezy, znajdują się poza głównym nurtem refleksji. Przy syntezach mających ambicje objęcia swym zasięgiem najistotniejsze osiągnięcia i kierunki rozwojowe kina na wszystkich kontynentach, w naturalny i nieunikniony sposób, pojawiają się tendencje, każące szczególny nacisk kłaść na elementy wspólne po to, by zobaczyć w rozwoju światowej sztuki filmowej wewnętrzną logikę, wyrażającą się w powtarzanych nawet w odległych od siebie kulturowo czy geograficznie kinematografiach prawidłowościach. Szczególną uwagę przywiązuje się do ujawniania wiodących tendencji estetycznych, wyznaczania paralelnych kierunków rozwojowych. Takie podejście nie eliminuje całkowicie z perspektywy oglądu swoistości zjawisk lokalnych, ale odmierności wynikające ze specyfiki kulturowej czy historycznej, które nie mieszczą się w tak zarysowanym projekcie światowego kina, ulegają marginalizacji, albo ich status naznaczony zostaje piętnem swoistego egzotyizmu. Trzon narracyjny w powszechnej syntezie dziejów filmu wyznaczają przede wszystkim zjawiska powstałe w Europie Zachodniej oraz Ameryce Północnej.

² Czeskie tłumaczenie pracy: J. Kupšć, *Malé dějiny filmu. Ilustrovaný průvodce světovou kinematografií od počátků po současnost*. Praha 1999.

Syntezy kina powszechnego znajdują swoją przeciwwagę w pracach historyczno-filmowych skupiających się na dziejach ograniczanych do kinematografii narodowych³. Jeżeli w syntezach starających się ująć całościowo dorobek w dziedzinie sztuki i przemysłu filmowego mamy do czynienia z tendencją do obejmowania swym (powierzchnowym) zainteresowaniem większości form i zjawisk filmowych, które pojawiły się gdziekolwiek na świecie, to w przypadku syntez kina narodowego kierunek jest odwrotny. Podejście separatystyczne służy ograniczeniu refleksji do obszaru lokalnego, wydobyciu wszystkich jego swoistości, umykających w syntezach ponadnarodowych. Może jednak rodzić komplikacje interpretacyjne, wynikające chociażby z uwarunkowań historycznych. Nie zawsze granice państwowe – współczesne i historyczne – wytyczają i wytyczały obszar definiowany jako produkcja narodowa. Tak było chociażby w przypadku polskiego kina, które dopiero po 1918 roku odnalazło się w ramach niepodległego państwa, wcześniej realizując produkcje w ramach trzech zaborów. By uwyraźnić brak własnej narodowej kinematografii, w polskiej historiografii filmowej stosuje się określenia typu „polskie kino na ziemiach polskich”⁴, „polski film w kulturze polskiej”⁵, które bez obaw o zawłaszczanie cudzego dorobku, pozwalają wyodrębnić rodzime dokonania z ówczesnej produkcji państw zaborczych.

Podobny problem dotyczył Czech, Słowacji i Węgier – krajów wchodzących w skład Monarchii Habsburskiej. W dzisiejszych monografiach historycznych tych krajów, na przykład w monografii poświęconej kinematografii słowackiej, pojawia się odmienne podejście, rodzące niebezpieczeństwo przywłaszczania osiągnięć kulturalnych w ramach swoiście pojętej rewindykacji dawnych strat⁶. Autorzy wspomnianej monografii tłumaczą własne decyzje badawcze w sposób mogący być uznanym za kontrowersyjny:

³ Z oczywistych powodów syntez tego typu powstało zdecydowanie więcej, nie ma więc szans na ogarnięcie tej wielości. Można wskazać jedynie przykładowe monografie. Dla potrzeb tego artykułu będą to prace z obszaru Europy Środkowo-Wschodniej: J. Toeplitz/R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego*. Tom. 1–6; T. Lubelski, *Historia filmu polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów 2009; M. Haltof, *Kino polskie*. Przeł. M. Przyłipiak. Gdańsk 2002, L. Briukhovets'ka, *Prykhovani filmy. Ukrain's'ke kino 1990-x*. Kyiv 2003; I. Karbalo, *101 Godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*. Zagreb 1998; P. Volk, *Dvadeseti vek srpskog filma*. Beograd 2001; D.J. Golding, *Jugoslovensko filmsko iskustvo 1945–2001. – Oslobođeni film*. Zagreb 2004; V. Macek, J. Paštěková, *Dejiny slovanskej kinematografie*. Bratislava 1997; L. Ptáček (red.), *Panorama českého filmu*. Praha 2000.

⁴ Zob. T. Lubelski, *Historia filmu polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, op. cit.

⁵ Zob. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*. Poznań 1993.

⁶ Autorzy monografii piszą wprost: „Až do zániku monarchie v roku 1918 boli hlavným bremenom slovenskej kinematografie maďarské asimilačné tlaky”. (Głównym brzemieniem słowackiej kinematografii aż do upadku Monarchii w 1918 roku był węgierski przymus asymilacyjny”). V. Macek, J. Paštěková, *Dejiny slovanskej kinematografie*. Bratislava 1997, s. 25.

Za początek dziejów słowackiej kinematografii uznajemy rok 1896. Wtedy to u nas odbyły się pierwsze publiczne filmowe przedstawienia 19 grudnia w Koszycach i 25 grudnia w Bratysławie. Kinematograficzna aktywność w okresie Monarchii Austro-węgierskiej jest częścią naszej kultury narodowej bez względu na to, kim byli owi autorzy przedsięwzięć, Słowakami czy Węgrami. Tak samo jak do naszego duchowego dziedzictwa prawowicie przynależą starosłowiańskie i łacińskie zabytki, które pojawiły się na ziemi dzisiejszej Słowacji, tak w swojej podstawie internacjonalistyczny niemy kinematograf jest częścią słowackiej kultury funkcjonującej na obszarze ówczesnych Węgier⁷.

Podobnie monografie kina węgierskiego demonstrują nadal nierozwiązane wzajemne sąsiedzkie konflikty, z kolei całkowicie eliminując z pola widzenia dokonania słowackie⁸. Ślady problemów i konfliktów narodowościowych odnaleźć można także w nowych syntezach dziejów kinematografii krajów byłej Jugosławii. W monografiach Petera Volka czy Ivo Karbalo⁹, kinematografie narodowe zostają wypreparowane (chyba jednak w sposób sztuczny) z dorobku „kina jugosłowiańskiego”. Redefinicji wymaga również pojęcie „kina radzieckiego”, tworu sztucznego, o politycznej proveniencji, skoro niesie ono dzisiaj szereg nieporozumień, kontrowersji i spięć pomiędzy dzisiejszymi krajami sąsiedzkimi, jeszcze wczoraj funkcjonującymi w jednym organizmie państwowym.

Część z tych kontrowersji dotyczących, między innymi, praw własnościowych z okresu porewolucyjnego funkcjonowania kinematografii pozostających w ramach Związku Radzieckiego, powojennej Jugosławii czy Czechosłowacji prawdopodobnie pozostanie nierozstrzygnięta, bowiem polityka centralizacyjna, jeśli nie osłabiała, to niekiedy całkowicie likwidowała odrębność narodową produkcji filmowej, na pewno zniekształcała jej obraz. Jednym ze skutków trudnej przeszłości jest „walka o schedę”, która przejawia się, na przykład, w spektakularnych sporach o ukraińskość Kiry Muratowej, próbach „odzyskiwania” dla białoruskiej kinematografii filmu Łarysy Szepitko *Wniebowstąpienie* z 1976 roku. Trwają także mozolne zabiegi wokół wyeliminowania z użycia nieścislej, a bardzo spopularyzowanej nazwy Czeska Szkoła Filmowa na rzecz Czechosłowackiej Szkoły Filmowej.

W imię pamięci historycznej narody, które odzyskały swoją suwerenność domagają się prawa do własnej historii, przeszłości, (w tym przypadku filmowej)

⁷ „Za počiatok dejín slovenskej kinematografie pokladáme rok 1896. Vtedy sa u nás uskutočnili prvé verejne filmom predstavenia – 19. decembra v Košiciach a 25. decembra v Bratislavie. Kinematografické aktivity v období Rakúsko-Uhorskej Monarchie sú súčasťou našej národnej kultúry bez ohľadu na to, či ich pôvodcovia boli Slováci alebo Maďari. Rovnako ako k nášmu duchovnému dedičstvu, legitímne Patria staroslovenske a latinské pamiatky, ktoré znikli na územi dnešného Slovenska, svojou podstatou internacionálny nemý kinematograf je súčasťou slovenskej kultúry v priestore vtedajšieho Uhorska”. V. Macek, J. Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava 1997, s. 1.

⁸ B. Gyöngyi, V. Gyürey, P. Honffy, *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest Műszaki Könyvkiadó 2004.

⁹ Zob. przyp. 2.

narodowej tradycji. Zasygnalizowane tu tylko problemy kinematografii krajów Europy Środkowo-Wschodniej wydobywających się z wczorajszych więzów stają się asumptem do zadania pytania, czy nie warto wobec tych przecież istotnych sporów powziąć próby poszerzenia refleksji nad narodowym kinem o kontekst regionalny, który nie zignoruje owej środkowo-wschodniej specyfiki losów.

Na dzieje zróżnicowanych kinematografii regionu można spojrzeć na trzy sposoby: respektując narodowe odrębności, postrzegając kino Europy Środkowo-Wschodniej jako składową kina europejskiego, wreszcie jako zjawisko lokalne z własną, wewnętrzną swoistością.

1. „Intymne oświetlenie” – czyli kultywowanie narodowej odrębności

Jeżeli pisząc dzieje kina Europy Środkowo-Wschodniej będziemy respektować osobność każdej kinematografii, to wtedy historia regionalna jawić się będzie jako suma historii narodowych. Każda z nich traktowana byłaby jako niepowtarzalny fenomen, w którym punktami odniesienia stawałyby się własne tradycje artystyczne i kulturowe wraz z niezbędnym kontekstem rodzimej historii uwzględniającej specyfikę obyczajową i mentalną. Dzięki takiej perspektywie badawczej dochodziłoby do potwierdzenia tożsamości narodowej, bowiem historie narodowe dają szansę na „głębokie spojrzenie”, wejście w głąb wydzielonego wycinka dziejów kultury filmowej. Ta maksymalna wnikliwość pozwalałaby objaśniać wszelkie uwarunkowania wynikające z najszerzej rozumianej narodowej specyfiki. Jak podkreśla historyk kina Tadeusz Lubelski, mniej więcej od dwóch dekad wzrosło

zainteresowanie problematyką kina narodowego w badaniach filmoznawczych. Manifestuje się ono zarówno nastawieniem historyków poszczególnych kinematografii na charakteryzowanie kulturowe specyfiki każdej z nich, jak i – co równie ciekawe – pojawianiem się wielu prac dotyczących kina narodowego i metodologii jego badania¹⁰.

Naturalna wydaje się więc potrzeba książek poświęconych kinematografiom narodowym. (...) O ile kilka dekad temu, w pierwszym okresie ekspansji i badań filmoznawczych, dominowały tradycyjne ujęcia kinofilskie, skupiające się na mnożeniu faktów historyczno-filmowych, o tyle od kilkunastu lat pojawiają się coraz częściej książki stawiające dodatkowe pytania, umieszczające historie poszczególnych kinematografii na tle całościowych dziejów narodowych czy szeroko rozumianych dziejów kultury. Szczególnie często traktuje się dziś filmy jako klucz do – by użyć chętnie stosowanego terminu – poszukiwania tożsamości narodowej¹¹.

¹⁰ T. Lubelski, *Wstęp*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*. Kraków 2009, s. 6.

¹¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice 2009, s. 13.

„Kino narodowe”, zdaniem Lubelskiego, jest pojęciem rozumianym dzisiaj w następujących kategoriach:

- terytorialności, jako „krajowy przemysł filmowy”, kiedy o narodowym charakterze produkcji decyduje obywatelstwo producenta;
- jako produkt „aktywności narodowych instytucji kinematograficznych”,
- w funkcjonalnym ujęciu kino narodowe stanowi wyobrażenie „sobie siebie jako osoby należącej do określonej społeczności i kultury”;
- w ujęciu relacyjnym zasygnalizowane są wszelkie różnice tematyczne czy stylistyczne, które pozwalają na wyodrębnienie walorów własnej kinematografii spośród innych¹².

Nie można jednak zapominać, że „nacyjocentryzm”¹³ niesie pewne niebezpieczeństwa, które polegają na ignorowaniu lub niewystarczającym zainteresowaniu wpływami zewnętrznymi, szczególnie tymi z najbliższego sąsiedztwa. Może to prowadzić do bezrefleksyjnej akceptacji wszelkich twórczych rozwiązań lub przeciwnie – negacji rodzimych dokonań. Coraz częściej kino narodowe staje przed problemem koprodukcji, które komplikują dotychczasowe definiowanie kinematografii narodowej, kiedy to współpraca międzynarodowa nie ogranicza się do kooperacji na poziomie producenckim czy finansowym, ale objawia się wielonarodową ekipą twórczą, która wspólnie z reżyserem odpowiada za formę i wyraz artystyczny utworu.

I oto właśnie kwestia koprodukcyjności dla niektórych staje się jednym z kontrargumentów na rzecz podważania idei kina narodowego.

2. „Europa, Europa” czyli wymiar wspólnej tożsamości

W stanowisku polemicznym, które reprezentuje, między innymi, krakowska filmoznawczyni Barbara Kita, następuje odrzucenie idei narodowego ograniczenia oglądu zjawisk kulturowych na rzecz uwzględniania perspektywy szerszej, obejmującej Stary Kontynent. Badaczka zauważa jednak, że funkcjonujące do tej pory pojęcie kina europejskiego zbudowane zostało „w nieco stereotypowym z dzisiejszego punktu widzenia odróżnieniu od amerykańskiego systemu produkcji towaru”¹⁴. Tymczasem, jej zdaniem, dzisiejsza aktualność pojęcia kina europejskiego wynikać ma z sytuacji, w której „istnieje tak wyraźny kryzys kina narodowego (imigracyjność, przemieszczanie komponentów, koprodukcyjność), że trudno

¹² Zob. op. cit., s. 9.

¹³ Pojęcie to pojawia się w pracach politologicznych, m.in. w tekście M.J. Dudziaka: *Tożsamość a wielokulturowość: Od dezintegracji do integracji wspólnoty*. „Sprawy Narodowościowe” 2006, nr 28.

¹⁴ B. Kita, *Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości?*, [w:] B. Kita (red.), *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*. Kraków 2006, s. 10.

nadal utrzymywać fakt jego istnienia i działania”¹⁵. Argumentem na rzecz potrzeby weryfikacji dzisiejszego rozumienia tego pojęcia, pisze Kita, ma być uruchomienie nowych, wewnętrznych procesów „<europeizacji> narodów”¹⁶, które przejawiają się zmianami strukturalnymi państw przy jednoczesnym zaktywizowaniu się procesów migracyjnych na poziomie lokalnym i narodowym oraz wszechogarniającym zjawisku hybrydyzacji kultury”¹⁷. Złożona sytuacja kulturowa, multikulturalizm Europy zachęca ją do poszukiwania wyznaczników ponadnarodowych „europejskiej przestrzeni kulturowej”, w ramach której funkcjonują kinematografie tego regionu. Kita próbuje odnaleźć wspólne tematy, problemy, z którymi boryka się stary kontynent, a które jako doświadczenie europejskie budują nową tożsamość tak rozumianej idei „kina europejskiego”. Byłyby to, zdaniem autorki, między innymi: globalizacja, islamizacja Europy, problem wieloetniczności Europy i jej mniejszości narodowych, które znajdują odzwierciedlenie we współczesnym kinie europejskim. Jak widać, w tak zakreślonym obszarze problemowym, obecność kinematografii polskiej byłaby mocno dyskusyjna... Mniej radykalna propozycja Tadeusza Lubelskiego¹⁸, by przez „europejskość” rozumieć współistnienie narodowych kinematografii, ich własny wkład do różnorodności europejskiej, wydaje się trafniejsza, bowiem nie niweluje swoistości i niepowtarzalności „lokalnych” rozwiązań artystycznych. Piszący dzieje kina europejskiego rozpatrywaliby niejako na równych prawach, kinematografie wszystkich krajów kontynentu.

Jeśli kino Europy Środkowo-Wschodniej potraktujemy jako pełnoprawną część kina europejskiego, pozostawiając poza przedmiotem refleksji uwarunkowania geograficzno-historyczne, wtedy zostaną zaktualizowane wszystkie kryteria artystyczne, technologiczne, estetyczne, ideowe, które uznane są za wspólne dla obszaru europejskiego i definiują filmową tożsamość europejską. Podobne stanowisko zajmują Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak¹⁹, którzy wskazują na wspólnotę doświadczeń estetycznych, ideowych wyróżniającą i spajającą dorobek twórców mieszkających w Europie:

uważamy za ewidentne, że istnieją pewne szczególne jakości, które charakteryzują kino europejskie i pozwalają mówić o nim jako o odrębnej formacji myślowej, kulturowej, artystycznej. Dowód zaś wyprowadzić można nie tyle z jakichś odgórnie zadekretowanych właściwości kultury europejskiej, ile z samej historii kina europejskiego²⁰.

Punktem odniesienia staje się cała tradycja oraz współczesny status kinematografii naszego kontynentu. W oczywisty sposób, własna, lokalna specyfika

¹⁵ Ibidem, s. 19.

¹⁶ Ibidem, s. 10.

¹⁷ Zob. ibidem.

¹⁸ Zob. T. Lubelski, *Paradoksy kina europejskiego*. „Kino” 2003, nr 1.

¹⁹ Zob. M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*. Kraków 1999.

²⁰ Ibidem, s. 125.

przestaje odgrywać rolę pierwszoplanową. Ten sposób refleksji można by było nazwać „spojrzeniem globalizującym”, które wynika z przeświadczenia, iż na skutek „erozji granic”²¹ żyjemy „w jednym świecie”²², w którym świat społeczny i kultury stanowi wspólne dobro, a różnice kulturowe zacierają się. Istotnym punktem odniesienia, ale także, chcąc nie chcąc, wzorcem, staje się wtedy kino amerykańskie z jego zaawansowaniem technologicznym, ale także własną koncepcją kina. Pisanie dziejów kinematografii Europy Środkowo-Wschodniej jako kina europejskiego polegać by miało na „odwracaniu wzroku” od tradycji wynikającej z najbliższego sąsiedztwa i sięganiu niejako „ponad głowami” do paradygmatu europejskiej kultury filmowej.

„Inne spojrzenie” czyli glokalizacja jako projekt środkowowschodnioeuropejski

Można przyjąć, iż najbliższym środowiskiem naturalnym naszego narodowego kina jest Europa Środkowo-Wschodnia, jej historia, doświadczenia kulturowe w tym również dzieje poszczególnych sąsiedzkich kinematografii. Tego typu badania dziejów kultury filmowej naszego regionu respektowałyby otoczenie, w którym funkcjonują, uwzględniając tożsamość narodową każdej z tych kinematografii, jej kulturową specyfikę. Pozwalałyby także na śledzenie wymiany kulturowej i napięć między narodowym a transnarodowym wymiarem własnej kinematografii. Nadal twardym punktem odniesienia pozostałyby odniesienia pozaregionalne, śledzenie związków i rozejść między drogami rozwojowymi kina w Europie i na świecie. To położenie nacisku na ściśle powiązanie tego, co lokalne z globalnym, określane w literaturze socjologicznej terminem „glokalizacja”²³, wydaje się korzystną strategią.

W obszarze Europy Środkowo-Wschodniej zaktywizowały się w ostatnich czasach wszelkie dyskursy tożsamościowe. Po rozpadzie dwubiegunowego układu Europy pytania o kształt niepodległości i suwerenności, swojego miejsca w nowej Europie, zyskują nowe znaczenia. Likwidacja żelaznej kurtyny oddzielającej połowę Europy od reszty świata wywołała potrzebę redefiniowania własnych wyobrażeń na temat przeszłości, charakteru narodowego, tożsamości narodowej. Dawne, ugruntowane przez powojenne dekady przeświadczenia i układy porządkujące poddawane są rewizji.

Spojrzenie na własne kino w perspektywie ponadnarodowej ale jednocześnie uwzględniające kontekst regionalny pozwoli zobaczyć własną kinematografię

²¹ Zob. J. Rosenau, *Distant Proximities: Dynamics Beyond Globalization*. Princeton University Press 2003.

²² Zob. A. Giddens, *Europa w epoce globalnej*. Warszawa 2009.

²³ Zob. Z. Bauman, *Globalizacja*. Warszawa 2000.

w nowym oświetleniu. Uwzględnianie kontekstu sąsiedzkiego przy rozpatrywaniu kwestii rodzimej kinematografii daje szansę zobaczenia szczegółowych kwestii w odmienny, nowy sposób.

Jeżeli na kinematografie Europy Środkowo-Wschodniej spojrzymy z perspektywy regionalnej, pojawi się możliwość stawiania nowych problemów i prób odpowiedzi, które, uwzględniając ten kontekst, pozwolą zobaczyć wcześniej przeoczone relacje, uwarunkowania i prawidłowości. Wydaje się, że spojrzenie porównawcze staje się pożądane przy pisaniu historii tych kinematografii szczególnie po upadku komunizmu. Podejście komparatystyczne pozwoli połączyć strategie oglądu kinematografii z perspektywy narodowej z włączeniem spojrzenia kontekstowego, które w tym przypadku nie będzie ograniczało się jedynie do działań porównawczych z dorobkiem wiodących zachodnioeuropejskich i amerykańskich dokonań, ale pozwoli odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie znaczenie dla rodzimej kinematografii ma bliskie i dalsze sąsiedztwo narodowych kinematografii krajów postkomunistycznych.

Najogólniej rzecz biorąc, poszczególne kinematografie funkcjonują w ramach paradygmatów kulturowych określających dominujący wzór kultury jako tradycji pewnej zbiorowości, stosunek do jej dziedzictwa i przeszłości. Prześledzenie przemian dokonujących się w ramach narodowych paradygmatów, które swoje odzwierciedlenie znajdują również w sztuce filmowej, stanie się przydatnym narzędziem porządkującym dyskurs porównawczy kina Europy Środkowo-Wschodniej. Paradygmaty zmieniają się, bowiem stosunek członków danej społeczności zmienia się pod wpływem uwarunkowań zewnętrznych. Symbole, znaczące postaci, ukonstytuowane wcześniej sposoby oglądu wydarzeń z przeszłości podlegają przewartościowaniu. Przeszłość wraz z całym bagażem wartości i antywartości zostaje na nowo skonstruowana, a w konsekwencji może ulec w większym lub mniejszym stopniu sposób jej wartościowania. Pojęcie „pamięci zbiorowej” ale także „społecznej niepamięci” wyznaczają równie zmienny kanon historyczny. Próba odtworzenia paradygmatów kulturowych dla każdego z krajów regionu może stać się kompetentnym zaczynem dialogu, pozwalającym stawiać wspólne problemy, dla tak wydawałoby się odległych i nie mających bliższych związków kinematografii, jak polska a bułgarska, czeska a rumuńska, itd.

Bliskie sąsiedztwo, prawie pięćdziesiąt lat wspólnego doświadczenia totalitaryzmu komunistycznego stanowi dogodny punkt wyjścia, a także uzasadnienie dla prowadzenia badań porównawczych. Można tym samym wydzielić pakiet problemów, których ogląd w ujęciu wertykalnym (spojrzenie narodowe) można skonfrontować z horyzontalną siecią powiązań, relacji, podobieństw i odmiennych rozwiązań w ramach kinematografii dookolnych.

Perspektywa, w której rozpatrywane byłyby kinematografie Europy Środkowo-Wschodniej w kontekście własnego regionu, lokuje się między wąskim, izolującym spojrzeniem narodowym, a szerszym spojrzeniem europejskim. Nie odbie-

rając nic z korzyści płynących z obu odmiennych perspektyw, warto zastanowić się nad propozycją zastosowania opcji pośredniego oglądu. Istnieje bowiem, potwierdzona badaniami historycznymi specyfika rozwojowa krajów położonych w środkowej i wschodniej części kontynentu europejskiego, której efektem była propozycja tożsamościowa odmienna od tych które oferowały Zachód i Wschód. Chodziłoby więc o umożliwienie wydobycia w procedurach porównawczych tych elementów, które nie są dostrzegalne lub po prostu nie są uwzględniane przy zastosowaniu z jednej strony narodowego, a z drugiej europejskiego, spojrzenia.

Trudno uciec od przeświadczenia, iż doświadczenie sytuacji powojennej w sposób przymusowy wzmocniło odrębność polityczną, ale także kulturową tego regionu. Poszukując argumentów na rzecz prowadzenia refleksji uwzględniającej kontekst lokalny, można wskazać na daty: 1956, 1968, 1989 istotne nie tylko dla losów politycznych krajów byłego bloku wschodniego, ale także mające swoje przełożenie na wydarzenia w sferze artystycznej, estetycznej i ideologicznej. Wybitne zjawiska artystyczne, które powstały w ramach poszczególnych kinematografii regionu, znajdowały swój wzajemny oddźwięk. Przykładowo wskaźmy, iż powojenna twórczość filmowa w Europie Środkowo-Wschodniej rozwijała się pod wpływem i z inspiracji awangardą radziecką z lat dwudziestych i trzydziestych. Z kolei wyobraźnia artystyczna twórców polskiej szkoły filmowej miała wpływ nie tylko na twórczość filmową najbliższych sąsiadów, na przykład na węgierski nurt kina historycznego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czy dzieła Andrieja Tarkowskiego, ale rezonowała w tak wydawałoby się odmiennych kulturowo kinematografiach jak bułgarska, czy szkołach narodowych niektórych kinematografii radzieckich (ukraińskiej, gruzińskiej). Czechosłowacka nowa fala inspirowała polskie kino na początku lat siedemdziesiątych, a kino moralnego niepokoju w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stało się wzorcem kina społecznego dla kinematografii bloku wschodniego. Jeśli zauważamy pewne podobieństwa stylistyczne i estetyczne produkcji filmowych naszego regionu, wynikają one po części ze wspólnej edukacji większości filmowców Europy Środkowo-Wschodniej w trzech ośrodkach: moskiewskim WGIK-u, praskiej FAMU i Łódzkiej Szkole Filmowej, ale także wspólnych fascynacji zachodnimi dokonaniem artystycznymi (na przykład, awangardą początku wieku: surrealizmem, ekspresjonizmem), także włoskim neorealizmem, francuską nową falą, brytyjskim kinem młodych gniewnych, itd.

Argumentem na rzecz swoistości i niepowtarzalności artystycznych a przede wszystkim wartości dokonań kina w Europie Środkowo-Wschodniej jest cała lista najwybitniejszych zjawisk, które zrodzone w tym regionie stały się częścią dziedzictwa europejskiej kultury filmowej. Wymieńmy choćby: polską szkołę filmową, radziecki nurt indywidualizmu drugiej połowy lat pięćdziesiątych, szkoły narodowe z lat sześćdziesiątych kinematografii tworzących w ramach ZSRR, Czechosłowacką Nową Falę, polskie kino nowofalowe początku lat sześćdziesiątych

(filmy Jerzego Skolimowskiego, Romana Polańskiego), kino moralnego niepokoju, polskie i czeskie kino animacji, itd.

Nowe otwarcie po 1989 roku sprawia, że niejako na wstępie, kinematografie regionu stanęły przed podobnymi wyzwaniem i związanymi nie tylko z reorganizacją instytucjonalną, ale także koniecznością ponownego samookreślenia (dyskusje nad tożsamością narodową, prowincjonalnością jako specyfiką narodów regionu), nowego spojrzenia na własną historię (rewaloryzacja i reinterpretacja przeszłości, odkrywanie białych plam), opisu zróżnicowanych przejawów współczesności: w tym efektów przemian ekonomicznych, problemów regionów upośledzonych gospodarczo, „skutków ubocznych” społecznych przeobrażeń: bezrobocia, bezdomności, przemocy, zorganizowanej przestępczości, problemów ludzi starych, Innych, Odmieńców, Obcych), ale także kondycji inteligencji, szans młodych ludzi w nowej rzeczywistości, kobiet dobijających się o większe prawo do samostanowienia, itd. Problemy te znajdują swoje fabularne realizacje w twórczości filmowej kinematografii Europy Wyzwolonej, które za sprawą indywidualności twórczych, własnej tradycji artystycznej i kulturowej, doświadczeń historycznych, przybierają różne formy ekspresji. Istota wspólnotowości kina tego regionu wytwarzana jest w napięciu między obcością a swojskością, a paradoksalną zasadą spajającą jest zasada zbliżeń i oddaleń tworząca „glokalną”²⁴ wspólnotę domagającą się dla siebie odrębnego statusu badawczego. Jeśli pozytywnie odpowiemy na pytanie: czy warto pisać wspólne dzieje kinematografii z obszaru Europy Środkowo-Wschodniej, to możemy postawić kolejne, które dotyczyć będzie szczegółowych kwestii metodologicznych: Jak pisać historię kina naszego regionu. Zasygnalizowana w tekście droga badań porównawczych wydaje się poznawczo najbardziej skuteczna i owocna. Problem ten wymaga wnikliwego i wieloaspektowego namysłu, który jednak wykracza poza nakreślone ramy tego artykułu.

²⁴ „Termin „glokalizm” określa taki model społeczności, która, korzystając z możliwości oferowanych przez procesy globalizacyjne, w rodzaju szybkiej komunikacji informatycznej, nie ztraca swego lokalnego (regionalnego) kolorytu. Społeczności glokalne są w tym ujęciu najbardziej pożądaną formą organizacji społecznej, gwarantującą wykorzystanie nowoczesności przy jednoczesnym zachowaniu lokalnych (regionalnych, etnicznych, narodowych) tradycyjnych wzorów i wartości”. Zob. L. Gawor, *Antyglobalizm, alterglobalizm i filozofia zrównoważonego rozwoju jako globalizacyjne alternatywy*. „Problemy Ekorozwoju” 2006, Vol. 1, nr 1, s. 44.