

Polski film za granicą: getto, przedsiónek salonu czy uniwersalna niewidzialność?

Ewa Mazierska





Nikła obecność polskich filmów za granicą wynika z przyjmowania przez współczesnych polskich twórców dwóch nieprzyjaznych obcokrajowcom strategii. Jedna to strategia dużego prowincjusza, który może liczyć na wystarczająco dużą publiczność krajową, by nie martwić się o sukcesy zagraniczne.

Czytając niedawno *Pamiętnik orchidei* (2003) Zygmunta Kałużyńskiego, natknęłam się na esej zatytułowany *List z czwartego świata*. Przy okazji rozważań na temat międzynarodowych i krajowych sukcesów prozy Ryszarda Kapuścińskiego autor skatalogował dominujące postawy Polaka wobec Zachodu: 1) bolesne cierpienie niedocenionej kochanki, właściwie Czesławowi Miłoszowi, 2) wyniosła niezależność Polaka niepozwalającego się zaliczyć w swojej odrębności, który woli być znikąd bardziej niż z Zachodu, cechująca Witolda Gombrowicza, i 3) rozkliwiona ślepa satysfakcja z jałmużny sentymentalnej okazywanej nam przez Europę (my wszyscy). Dwie pierwsze postawy, jak świadczą wymieniane przez niego nazwiska Miłosza i Gombrowicza, dotyczą głównie Polaków mieszkających za granicą. Trzecia, jak zauważa sam autor, odnosi się również do Polaków mieszkających w Polsce. +

Moje polskie (i inne) studia

Ten esej przypomniał mi się, gdy otrzymałam propozycję napisania artykułu o *Polish Studies* dla „Czasu Kultury”, a to dlatego, że czytając go, zastanawiałam się, która z tych postaw jest mi najbliższa, tak prywatnie, jak i w działalności akademickiej, i jaka postawa przeważa pośród moich kolegów, zajmujących się za granicą tym, co polskie. Zacznę od siebie, nie z narcyzmu, ale dlatego, że rzuci to światło na dalsze rozważania.

W moim doświadczeniu Polki mieszkającej w Wielkiej Brytanii i wykładowczyni pracującej na brytyjskim uniwersytecie nie ma poczucia wyjątkowości, biorącego się czy to z poczucia skrzywdzenia, czy wyniosłej niezależności. Mam raczej wrażenie, że bycie Polką niewiele znaczy tak dla mnie, jak i dla tych, którzy ze mną obcują prywatnie czy profesjonalnie. Gdziekolwiek się obejrzę, spotykam bowiem cudzoziemców, którzy tak jak ja mają poczucie odrębności, ale też skazani są na podporządkowanie się ogólnym zasadom działania brytyjskiego uniwersytetu, który zostawia niewielki margines swobody. Ponadto działalność akademicka jest współcześnie tak specjalistyczna i rozdrobniona, a produkcja humanistów, mierzona liczbą wydawanych rocznie po angielsku książek i artykułów, tak ogromna, iż śmiem twierdzić, że niezależnie od tego, czy uprawia się *Polish Studies*, *Hollywood Studies* czy *trauma studies*, jest się skazanym na niewidzialność, czyli istnienie tylko w wąskim kręgu specjalistów.

Dziedzina, którą reprezentuję, to nie studia nad polskością, ale studia nad filmem i kulturą popularną. Polski film stanowi jej część, ale nie jest to część dominująca. To, o czym piszę, jest mu poświęcone mniej więcej w 30 procentach. To, czego uczę, dotyczy polskiego kina zaledwie w 5–10 procentach; zwykle ograniczam

się do jednego czy dwóch wykładów w semestrze, w ramach takich przedmiotów jak „kino europejskie” czy „gwiazdy i gatunki”. Inaczej jest z wykładami publicznymi i występami na konferencjach, gdzie często proszona jestem o prezentacje na temat kina polskiego bądź wschodnioeuropejskiego. W tym przypadku ta wartość wynosi około 40–50 procent.

Dlaczego po przeniesieniu się do UK, co nastąpiło w połowie lat 90., nie stałam się „polonistką z prawdziwego zdarzenia”? Powody były dwa. Jeden był zasadniczy, drugi pragmatyczny. Ten pierwszy dotyczył braku kompetencji i głębszego zainteresowania polskim kinem i polską kulturą w ogóle. Choć przez 30 lat mieszkałam w Polsce, nie zdążyłam na przykład przyswoić sobie kanonu polskiej literatury i, idąc do kina, zwykle wybierałam filmy niepolskie. „Polska Miłosza”, Polska jako przypadek szczególny, zdradzany i uciśniony „Chrystus narodów”, wydawała mi się dziwacznym konstruktem, niemającym odpowiednika w empirycznej rzeczywistości. Odzwierciedleniem mych niepolskich zainteresowań był doktorat poświęcony twórczości Jamesa Ivory’ego, który rozpoczęłam, mieszkając w Polsce. Przenosząc się za granicę, nie chciałam być zamknięta w getcie polskich badań i zarazem czułam, że w takim getcie bym sobie nie poradziła – mój kulturowy kapitał składał się z czegoś innego. W istocie był on bardzo nikły, ale z tego zdałam sobie sprawę nieco później.

Drugi powód, dla którego *Polish Studies* były poza moim zasięgiem, był taki, że w momencie mojej emigracji w Wielkiej Brytanii, mówiąc brutalnie, z polskości nie dało się żyć. Uniwersytety nie szukały specjalistów od słowiańskich języków, literatury czy historii. Łatwiej było znaleźć pracę filmo- i medioznawcom. Sytuacja nieco się zmieniła 10 lat później, kiedy Polska przystąpiła do Unii Europejskiej i polski stał się na Wyspach najpopularniejszym językiem obcym. Zwiększyło

to popyt na nauczycieli polskiego, tłumaczy z polskiego na angielski, a także specjalistów od *Polish Studies*. W tym ostatnim przypadku zmiana jest jednak minimalna. Głębsze studia nad polską literaturą i kulturą w Wielkiej Brytanii ograniczone są do kilku ośrodków w starych, najbogatszych uniwersytetach, takich jak University College London, Oxford i Cambridge. Studia slawistyczne w Glasgow od wielu lat walczą o przetrwanie, mimo że w Szkocji mieszka kilkaset tysięcy Polaków. Nie słyszałam też o tym, by na którymś z brytyjskich uniwersytetów miano otworzyć kierunek polonistyczny czy slawistyczny. Marginalny charakter polonistyki na Wyspach nie wynika jednak z tego, że Polska jest „niedocenioną kochanką” Wielkiej Brytanii, lecz raczej z tego, że kraj ten „obcych kochanek” nie potrzebuje. Mimo trwających od wielu lat narzekań, że Brytyjczycy nie znają języków obcych i cierpią z tego powodu, nie proponuje się niczego, by stan ten naprawić. Odwrotnie, od wielu lat obserwuję upadek, a potem śmierć wydziałów językowych na brytyjskich uniwersytetach. Zamykane są studia germanistyczne, romanistyczne, italianistyczne i tak dalej. Dla równowagi zamykane i redukowane są też kursy literatury angielskiej i amerykańskiej. Dotyczy to zwłaszcza tak zwanych nowych uniwersytetów (które otrzymały taki status w wyniku reformy z początku lat 90.) i tych znajdujących się na północy Anglii. Są one w dużym stopniu ofiarami wprowadzenia wysokiego czesnego za studia (maksymalnie 9000 GBP za rok nauki), które uczyniło ze studiów humanistycznych luksus dla bogatych.

Marginalne znaczenie studiów nad polskim filmem dotyczy jednak tylko studiów *undergraduate*. Inaczej sprawa wygląda, gdy przyjrzymy się studiom podyplomowym lub zwłaszcza tym na poziomie doktoratów. Jest ich stosunkowo dużo, jak i w ogóle rozpraw doktorskich dotyczących kultury, ekonomii, polityki i historii krajów wschodnioeuropejskich. Wynika to, jak

myślę, z jednej strony, z dużej liczby emigrantów z tej strony świata, pochodzących z rodzin inteligentnych, tradycyjnie uważających wykształcenie za najwyższą wartość. Większość osób piszących doktoraty o kinie polskim czy bułgarskim to właśnie przybysze z tych krajów albo osoby w inny sposób związane ze Wschodnią Europą, na przykład mieszkające tam kiedyś. Być może – choć to raczej hipoteza – spora liczba doktoratów dotyczących Polski wynika też z tego, że ci, którzy ukończyli studia slawistyczne w Londynie, Oxfordzie czy Edynburgu, od początku nastawieni są na karierę akademicką.

Choć sama przeniosłam się na Wyspy bez miłości do polskiego kina, miłość taką z czasem nabyłam. Wyniknęła ona z tego, że choć sama nie czułam się specjalistką od tego kina, uświadomiłam sobie, iż w jeszcze mniejszym stopniu jestem specjalistką w innych dziedzinach filmoznawstwa. Ponadto przez sam fakt, że jestem Polką i filmoznawczynią, zaczęłam być traktowana jako specjalistka od tego kina i taką, chcąc nie chcąc, się stałam. Myślę, że w tym sensie mój przypadek jest typowy – humaniści z Polski, którzy przenoszą się do Wielkiej Brytanii czy do USA, by tam robić karierę akademicką, w większości zaczynają się specjalizować w polskiej kulturze czy historii, nawet gdy wcześniej interesowała ich bardziej Szwecja czy Turcja. Mój przypadek jest o tyle szczególny, że udało mi się uniknąć „zafiksowania” na polskości. Naiwność, arogancja, ciągle zmieniające się potrzeby studentów oraz seria korzystnych zbiegów okoliczności, w tym towarzyskich, sprawiły, że równoległe nad studiami nad polskim kinem, samotnie bądź w duecie, pisałam o innych rzeczach, na przykład o współczesnym kinie europejskim, adaptacjach prozy Nabokova, obrazie pracy w kinie, związkach kina z marksizmem, a nawet o karierze austriackiego piosenkarza i rapera Falco.

+

Moje eklektyczne zainteresowania mają też wpływ na to, w jaki sposób zajmuję się polskim kinem. Specyfiką mojego spojrzenia jest próba lokowania go w perspektywie transnarodowej i regionalnej. Interesują mnie zwłaszcza podobieństwa i różnice między filmami polskimi a tymi pochodzącymi z innych krajów Europy Wschodniej oraz kariery reżyserów-emigrantów. Takie podejście próbuję też promować jako redaktor naczelny „Studies in Eastern European Cinema”, jedyne pisma w całości poświęconego kinu tego regionu. Podobnie podchodzą do tych zagadnień młodzi naukowcy, choć nadal są oni w mniejszości.

Mój przypadek jest także szczególnie ze względu na bliskie stosunki, także towarzyskie, z redaktorami polskich pism filmowych i polskim środowiskiem akademickim, wynikające z tego, że przed wyjazdem do Wielkiej Brytanii pracowałam w Polsce jako dziennikarz filmowy. Dzięki temu często jestem zapraszana do publikowania po polsku, z której to możliwości staram się korzystać, jeśli czas na to pozwala. W związku z tym także moje angielskie teksty są niekiedy tłumaczone na polski.

Polskie kino poza granicami Polski

Atrakcyjność, a do pewnego stopnia także jakość studiów nad danym zjawiskiem, zwłaszcza gdy tą dziedziną jest sztuka, zależy również od statusu tego zjawiska. Dzisiejsza popularność studiów nad kinem japońskim czy koreańską muzyką popularną bierze się z przeświadczenia, że w kinie japońskim i koreańskim popie wiele się dzieje – są to laboratoria nowej sztuki. A jaki jest dziś status kina polskiego w Wielkiej Brytanii i na świecie? Warto zauważyć, że sam termin „polskie kino” wymaga dookreślenia, ale dla uproszczenia przyjmę, że polskim filmem jest każdy film, który jest choć trochę polski, na przykład ma

polskiego reżysera, aktora czy jest produkowany za polskie pieniądze.

Mierzenie statusu sztuki naznaczone jest oczywiście subiektywizmem. Dla uproszczenia za pierwsze kryterium przyjmę jednak wyniki ostatniego, pochodzącego z 2012 roku, plebiscytu czołowego brytyjskiego pisma filmowego „Sight and Sound” na 100 najlepszych filmów wszech czasów. W plebiscycie tym, w którym głosowało ponad 800 twórców filmowych i krytyków z całego świata (w tym autorka tego tekstu), polskie filmy wypadły bardzo słabo. W pierwszej setce zabrakło filmów Andrzeja Wajdy, Jerzego Kawalerowicza, Wojciecha Jerzego Hasa i Krzysztofa Kieślowskiego. Jedyne *Chinatown* Romana Polańskiego, który znalazł się w pierwszej setce, bronił honoru polskich reżyserów, jeśli nie polskiego kina. Z tego rezultatu wywnioskować można, że świat o dawnych polskich sukcesach, zwłaszcza tych z okresu Szkoły Polskiej, z których Polacy dotąd są najbardziej dumni, zapomniał, a nowsze filmy nie są im w stanie dorównać. W tym sensie polskie filmy w znacznym stopniu dzielą los innych filmów z Europy Wschodniej, choć nie do końca, gdyż na 35. miejscu znalazło się *Szatańskie tango* Węgra Beli Tarra.

Drugie kryterium to obecność polskim filmów w zagranicznych kinach i wyniki box office’u. Tu polskie filmy wypadają dużo lepiej. Jeden z największych hitów polskiego kina ostatnich lat, *Jesteś Bogiem* Leszka Dawida, pokazywany był w 16 brytyjskich kinach sieci Cineworld i w pierwszym tygodniu wyświetlania zarobił 55 tysięcy GBP. Wcześniej do brytyjskich kin trafiły między innymi *Wszyscy jesteście Chrystusami* Marka Koterskiego i *Bitwa warszawska 1920* Jerzego Hoffmana, a recenzje z nich ukazały się w „Sight and Sound”. Polskie kino w Wielkiej Brytanii może też poszczycić się własnym festiwałem Kinoteka, którego centrum jest Londyn, ale który podróżuje też po innych brytyjskich

miastach. W londyńskim kinie BFI w ostatnich latach odbyły się też duże przeglądy twórczości Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego i Waleriana Borowczyka; przegląd Polańskiego odbył się również w Edynburgu. Oczywiście popularność filmów pokazywanych podczas takich imprez jest niska w porównaniu z popularnością produkcji hollywoodzkich. Dotyczy to jednak praktycznie całości kina europejskiego. Studenci rozpoczynający studia na moim wydziale często w swoim życiu widzieli zaledwie 2–3 filmy europejskie (nie licząc brytyjskich).

Sukcesy te wypada jednak skontekstualizować, przypominając, że Polacy stanowią obecnie największą mniejszość w Wielkiej Brytanii, liczącą – według niektórych szacunków – dwa miliony ludzi. Tak wielka diaspora, przekraczająca liczbę ludności estońskiej i dorównująca populacji Litwy, stanowi duży rynek także dla produktów kultury. Sądząc z moich obserwacji, o ile filmy Polańskiego przyciągają odbiorców niezależnie od ich etnicznego pochodzenia, o tyle popularność nowego polskiego kina ograniczona jest do mieszkańców polskiej diaspory. Polskie kino współczesne w swej znakomitej części, mówiąc metaforycznie, nie opuszcza granic Polski. W tym sensie jego sytuacja jest odmienna od kinematografii kilku innych krajów europejskich, które w ostatnich dwóch dekadach stały się obiektem większego zainteresowania jeśli nie masowej publiczności, to przynajmniej filmowych koneserów. Mam tu na myśli kino czeskie, rumuńskie, austriackie, duńskie i greckie. Jest tak, mimo że polski przemysł filmowy w porównaniu z większością jego odpowiedników w innych krajach Europy nie cierpi na brak gotówki. Wręcz przeciwnie, polskie kino na tle rumuńskiego czy greckiego dzięki znacznej państwowej dotacji, którą zarządza PISF, jest kinem bogatym, jeśli mierzyć to liczbą kinowych premier, masą statystów i koni pojawiających się w polskich

superprodukcjach czy obecnością gwiazd zagranicznych.

Niska obecność polskich filmów za granicą wynika, moim zdaniem, z przyjmowania przez współczesnych polskich twórców dwóch nieprzyjaznych obcokrajowcom strategii. Jedną jest strategia dużego prowincjusza, który może liczyć na wystarczająco dużą publiczność krajową, by nie martwić się o sukcesy zagraniczne. Taką strategię przyjęli twórcy kina „dziedzictwa narodowego”, które przez jakiś czas wręcz panowało na polskich ekranach. Należą do nich: Jerzy Hoffman, Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Wajda i Filip Bajon. Inną grupę stanowią twórcy komedii, opowiadający „dowcipy dla wtajemniczonych”, na przykład Jacek Bromski i Marek Koterski. Z perspektywy komercyjnej jest to strategia racjonalna, gdyż Polska jest dużym gettem. Jeśli wierzyć internetowej bazie Lumiere, zbierającej dane box office’u w Europie, wśród 10 najpopularniejszych filmów z Europy Wschodniej wyświetlanych w kinach krajów Wspólnoty Europejskiej w latach 1996–2012 przeważały filmy polskie. *Ogniem i mieczem*, *Pan Tadeusz*, *Quo Vadis* i *Katyń* zajęły cztery pierwsze miejsca w tej kategorii, wyprzedzając czeskiego *Kolę*, który znalazł się na piątym miejscu. Te wysokie pozycje polskie filmy zawdzięczają jednak rodzimej publiczności, czego dowodzi inna statystyka – najpopularniejszych filmów z Europy Wschodniej poza narodowym rynkiem. W pierwszej dziesiątce takich filmów są zaledwie dwa polskie obrazy: *Sponsoring* Małgorzaty Szumowskiej oraz *Janosik* Agnieszki Holland, i to na końcu rankingu. Czołówkę tej listy tworzą z kolei filmy czeskie i rumuńskie: wspomniany wyżej *Kola* i *Butelki zwrotne* Jana Svěráka oraz *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* Rumuna Cristiana Mungiu.

Nie wszyscy polscy reżyserzy nastawiają się na polskich odbiorców. Są wśród nich także +

kosmopolici. Świadczy o tym udział zagranicznych partnerów w produkcji polskich filmów, międzynarodowych gwiazd, a także tematów, które mają zainteresować publiczność tak na Wschodzie, jak i na Zachodzie. Modelowym filmem spełniającym te warunki jest *Sponsoring* Małgorzaty Szumowskiej, film o prostytucji w Paryżu, który znalazł się w pierwszej dziesiątce filmów z Europy Wschodniej oglądanych poza granicami macierzystego kraju. Szumowska jako autorka tego filmu ujawnia jednak to, co nazwałabym perspektywą „kosmopolity prowincjonalnego”. Używam tego oksymoronu, by zwrócić uwagę na jej mało krytyczny i oryginalny stosunek do tego, co francuskie, w szczególności zachwyty, z jakim przedstawia w swym filmie wnętrza francuskich mieszkań i Juliette Binoche, występującą w głównej roli. *Sponsoring* to w mojej opinii film o tym, jak zakompleksieni Polacy wyobrażają sobie Paryż wyższych klas, a nie film o Paryżu, który znają (bo najpewniej go nie znają). Zarazem film ten nie wnosi nic nowego do tego, co Polacy i cudzoziemcy wiedzą o Polsce. Informacja, że młode Polki trudnią się w Paryżu prostytucją, jest banalna, jeśli nie doda się do niej wnikliwego portretu socjologicznego czy psychologicznego tychże prostytutek, a takiego portretu w *Sponsoringu* brakuje.

Strategię „kosmopolity prowincjonalnego”, która bliska jest trzeciej postawie wyróżnionej przez Zygmunta Kałużyńskiego (roztkliwiona ślepa satysfakcja z jałmużny sentymentalnej okazywanej nam przez Europę), przeciwstawiam strategii „kosmopolitycznego prowincjusza”, którą porównałabym do postawy samomarginalizującego się Gombrowicza. W ostatnich latach stała się ona specjalnością kina greckiego. Kina tego, dużo biedniejszego niż kino polskie, nie stać na zatrudnianie gwiazd formatu Binoche ani filmowanie w centrum Paryża. A jednak filmy takie jak *Kiel* Giorgosa Lanthimosa czy *Attenberg* Athiny Rachel Tsangari, wpisujące marginalność i izo-

lację Grecji w samą tkankę dzieła poprzez ukazanie ludzi, którzy pozbawieni zostali własnego języka i porozumiewają się (źle), naśladowując języki wypożyczone od kulturowych hegemonów (Anglii i Francji), ostatecznie przekraczają swój prowincjonalizm i bardziej apelują do świadomości transnarodowej czy postkolonialnej niż *Elles*.

Oczywiście w ramach każdej strategii trafiają się filmy lepsze i gorsze, na przykład Marek Koterski jest wybitnym prowincjuszem, a Jacek Bromski prowincjuszem trzeciorzędny. Ponadto strategię, które przedstawiłam, to modele. W rzeczywistości znajdziemy wiele przypadków, które do nich niezbyt pasują. Na przykład polską specjalnością jest „eksploatowanie Holocaustu”, co stanowi strategię pośrednią między prowincjonalizmem a kosmopolityzmem, gdyż Holocaust, choć jest tematem zlokalizowanym, spotyka się z szerokim zainteresowaniem. O tym, że ta strategia się opłaca, świadczą ostatnie międzynarodowe sukcesy kilku polskich filmów na ten temat, takich jak *W ciemności* Agnieszki Holland i *Ida* Pawła Pawlikowskiego. Nowe polskie kino może się też poszczycić filmem, który choć czerpie z różnych tradycji, takich jak western czy kino holokaustowe, a także polski romantyzm, ostatecznie zrealizowany został według własnego wzorca. To *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego, moim zdaniem najciekawszy polski film ostatniej dekady.

Podsumowując, nowe polskie filmy ekscytują niepolskich Brytyjczyków i innych cudzoziemców dużo mniej niż filmy hollywoodzkiego hegemonu, ale także mniej niż filmy naszych sąsiadów, czeskie i rumuńskie. Ma to oczywiście wpływ na studia nad polskim filmem, tak na poziomie studiów podstawowych, jak choć w mniejszym stopniu, podyplomowych. Osoba, która uczy historii filmu młodzież niezainteresowaną specjalnie polskim kinem, nie będzie ryzykowała emisji *Quo Vadis* lub *Katynia* jako

filmów reprezentujących nowe kino europejskie czy nawet wschodnioeuropejskie. Pokaże raczej coś Svěráka czy Mungiu. Co za tym idzie, szansa, że ta osoba będzie śledzić dalszy rozwój naszego kina czy zainteresuje się jego historią, bliska jest zeru.

Studia nad polskim kinem za granicą i w Polsce

Określenie „zagraniczne studia polskie”, a tym samym „zagraniczne studia nad polskim kinem”, naznaczone jest ambiwalencją, która wynika z tego, że i pojęcia „polskiego kina”, o czym wspomniałam, i „zagranicy” nie są jednoznaczne. Jak na przykład zakwalifikować teksty o polskim kinie publikowane w polskich czasopismach, ale pisane przez autorów pracujących na zagranicznych uczelniach? Czy inaczej traktować te, które powstały specjalnie dla polskiego odbiorcy, a inaczej te, które zostały przetłumaczone z obcego języka? Czy dwujęzyczne (zwykle polsko-angielskie) książki i edycje czasopism wydawane w Polsce na temat polskiego kina to zagraniczne czy polskie studia nad polskim kinem?

Nie zamierzam odpowiadać na te pytania, gdyż doprowadziłyby mnie to do kwestii metodologicznych, których rozważanie znajduje się poza głównym tematem tego eseju. Stawiam je jednak, by uzmysłwić trudności, na jakie skazany jest badacz angażujący się w takie dyskusje. Dla uproszczenia przyjmę jednak, że jądro „zagranicznych studiów nad polskim kinem” tworzą autorzy niepolscy bądź Polacy mieszkający w diasporze i publikujący w obcych językach i w wydawnictwach zagranicznych. Polskie studia nad polskim kinem uprawiane są z kolei przez Polaków mieszkających w Polsce, związanych z polskimi ośrodkami naukowymi, z tekstami publikowanymi po polsku i w polskich domach wydawniczych. Przy takim ujęciu specyfikę „zagranicznych studiów nad polskim kinem” najlepiej uchwycić, porównując je z ich polskim odpowiednikiem.

Jeśli się ograniczyć do obszaru anglojęzycznego, to poczynić można kilka obserwacji. Po pierwsze, zagraniczne studia nad polskim kinem to przede wszystkim studia nad historią polskiego kina, a nie nad jego współczesnością. Wśród znanych mi książek, które ukazały się na ten temat w ciągu ostatnich 10–15 lat, tylko jedna dotyczy nowego polskiego kina – moja własna. Inne to monografie i zbiory poświęcone znanym polskim reżyserom, i to praktycznie tylko tym, którzy pracowali za granicą: Andrzejowi Wajdzie, Krzysztofowi Kieślowskiemu, Romanowi Polańskiemu, Jerzemu Skolimowskiemu; w przygotowaniu jest jeszcze zbiór poświęcony Walerianowi Borowczykowi. W ostatnich latach wyszły też po angielsku dwie książki o Holokauście w polskim kinie. Dotyczą one w pewnym stopniu kina współczesnego, ale one także, w różnym sensie, ciążą ku historii. Trudniej jest mi przedstawić stan tych badań na podstawie artykułów w czasopismach, gdyż czasopism naukowych jest mnóstwo i tekst o polskim kinie napotkać można nie tylko w pismach filmowych, ale także poświęconych Holokaustowi, turystyce, polityce czy feminizmowi. Myślę jednak, że i w tym przypadku dominuje kino „stare”, choć w nieco mniejszym zakresie. Oczywiście w Polsce również powstaje dużo książek o historii polskiego kina, ale stosunkowo więcej ukazuje się publikacji o kinie najnowszym. Uważam, że ta niska obecność za granicą studiów o nowym polskim kinie odzwierciedla, z jednej strony, niski status nowej polskiej kinematografii na arenie międzynarodowej, o czym wcześniej wspomniałam, a z drugiej – ograniczony dostęp do nowych polskich filmów i innych materiałów, a co za tym idzie, opóźnioną reakcją na nowe zjawiska.

Specyfiką zagranicznego filmoznawstwa poświęconego polskiemu kinu jest jego funkcjonowanie jako część większej całości, którą jest kino wschodnioeuropejskie. Jeśli tekstu o polskim +

kinie nie znajdziemy w zbiorze o polskim kinie, to najłatwiej będzie go znaleźć w zbiorze o kinie wschodnioeuropejskim. Mogę wymienić takich anglojęzycznych zbiorów ponad 20, przy czym niektóre ukazały się w innych krajach postkomunistycznych, na przykład w Republice Czeskiej i Estonii. We wspomnianych wyżej „Studies in Eastern European Cinema” teksty o polskim kinie publikujemy obok tekstów o kinie rumuńskim, węgierskim czy albańskim. W polskim filmoznawstwie z kolei polskie kino praktycznie w takiej perspektywie nie funkcjonuje. Wynika to z nikłej znajomości „kina sąsiadów” i uprzedzenia polskich filmoznawców, będącego refleksem szerszych, (post)komunistycznych uprzedzeń i dominującego w Polsce polskocentrycznego spojrzenia na polskie kino.

Polskie kino za granicą ma także marginalne znaczenie w badaniach nad innymi aspektami kina: kinem europejskim, światowym, gatunkowym, transnarodowym, awangardowym, feministycznym, haptycznym i tak dalej. W tym sensie polska kinematografia dzieli podobny los do kinematografii pozostałych krajów postkomunistycznych. Odzwierciedlają to wspomniane wyżej wyniki ankiety „Sight and Sound”. Myślę jednak, że to samo dotyczy dyskursu o kinie polskim w Polsce. Tu także jest ono postrzegane jako przypadek szczególny, a nie materiał porównawczy do badania filmowej przestrzeni, kina noir czy melodramatu.

Upadek żelaznej kurtyny i zniesienie tak zwanego drugiego obiegu sprawiły, że naukowcy pracujący w Polsce mają możliwość publikowania za granicą bez obawy, że narażą się władzom, i odwrotnie, obcokrajowcy i mieszkańcy diaspory mogą publikować w Polsce bez wstydu związanego z wspieraniem komunistycznego reżimu. W idealnym świecie te dwa rodzaje studiów muszą prowadzić dialog: pracownicy polskich instytutów powinni z chęcią publikować po angielsku, a Polacy mieszkający za granicą –

starać się dotrzeć do potencjalnych polskich odbiorców, oferując swe artykuły i książki polskim wydawnictwom oraz czasopismom naukowym. Rodzi się pytanie, czy z możliwości tych korzystają i czy wpływają one na zasięg i styl zagranicznego i polskiego filmoznawstwa. Z mojego doświadczenia wynika, że do takiej wymiany dochodzi, ale jest ona niewielka, gdy porównać ją z mniejszymi krajami Europy Wschodniej.

Filmoznawcy zajmujący się polskim kinem w Polsce są słabo znani za granicą (skądinąd w jeszcze większym stopniu dotyczy to polskich filmoznawców zajmujących się kinem niepolskim). Wśród polskich filmoznawców nie ma odpowiednika Węgra Andrása Bálinta Kovácsa, Czeszki Petry Hanákovéj czy Estonki Evy Naripei, którzy, choć pracują w swych rodzimych krajach, uchodzą za największe światowe autorytety, gdy chodzi o kino węgierskie, czeskie i estońskie. Ich głosy są także ważne w szerszej dyskusji na temat kina Europy Wschodniej. Tę nieobecność Polaków z Polski obrazuje dobrze nowy zbiór *A Companion to Eastern European Cinemas* pod redakcją Anikó Imre, wydany w 2012 roku w serii *The Wiley-Blackwell Companions to National Cinemas*, będący jednym z największych zbiorów poświęconych kinu Europy Wschodniej. Warto przy okazji zauważyć, że jest to zbiór, w którym całe kino wschodnioeuropejskie wrzucono do jednego worka, podczas gdy kinom takich krajów jak Niemcy, Chiny czy Hiszpania (o wielkości podobnej do Polski) poświęcono osobne zbiory. W książce pod redakcją Imre znaleźć można cztery (w tym jeden w połowie) rozdziały dotyczące polskiej kinematografii. To niewiele zważywszy, że są tam dwa teksty o kinie estońskim i dwa o łotewskim. Znamienne jest jednak to, że autorem żadnego z nich nie jest „Polak z Polski”, lecz dwie Polki z diaspory, jeden Nowozelandczyk pracujący w Wielkiej Brytanii i jeden Norweg. Oczywiście dobór autorów do zbioru to w znacznym stopniu wynik osobistych preferencji redaktorki, która

w tym przypadku nie jest specjalistką od kina polskiego. Niemniej skład ten jest znamieny, zwłaszcza w kontekście tego, że na przykład o kinie estońskim (dwa rozdziały) piszą autorzy pracujący w estońskiej akademii, a kino czeskie (trzy rozdziały) ma reprezentację mieszaną. Nikłe zainteresowanie Polaków publikowaniem po angielsku potwierdza również moje doświadczenie w redagowaniu „Studies in Eastern European Cinema”. Nadsyłanych jest do niego więcej tekstów z Rumunii czy niewielkiej Bośni niż z Polski, choć ta liczy sobie 38 milionów mieszkańców.

Dlaczego tak jest? Ponieważ nie pracuję na polskim uniwersytecie, niektórych przyczyn mogę się domyślać. Za główny powód uważam jednak – jak w przypadku twórców polskiego kina – przyjmowanie przez polskich filmoznawców strategii „dużego prowincjusza”, czyli koncentrowanie się na produkcji na rynek wewnętrzny. Historycy bowiem polskiego kina mogą liczyć na to, że ich pisane po polsku artykuły i książki przeczyta 50–100 kolegów – polskich filmoznawców, i duża liczba studentów. Jeśli będą pisać po angielsku, grono ich odbiorców może okazać się mniejsze. Ponadto naturalnym środowiskiem tych autorów jest Polska i polskie kino. Filmoznawcy czescy czy węgierscy nie mogą liczyć na tak duże grono czytelników, chętniej więc komunikują się za pośrednictwem angielskiego. Ich naturalnym środowiskiem naukowym jest grono znawców kina Europy Wschodniej. Wpływa to z kolei na poziom ich publikacji, który jest wyższy niż produkcji polskich, co potwierdza moje doświadczenie nabyte podczas recenzowania dużej liczby manuskryptów, dotyczących tak kina polskiego, jak i innych wschodnioeuropejskich kinematografii.

W grę wchodzi też inne, choć powiązane z powyższymi czynniki, na przykład to, że polscy filmoznawcy często nie znają angielskiego, a przynajmniej nie w takim stopniu, by publikować po angielsku. Ponadto publikowanie po polsku

jest dla autorów pracujących w polskich instytucjach naukowych stosunkowo łatwe ze względu na mało uciążliwy proces recenzowania. Zaryzykowałabym tezę, że gdy się jest w Polsce profesorem, opublikować można prawie wszystko. W porównaniu z tym przygotowanie tekstu dla pisma anglojęzycznego czy książki dla brytyjskiego lub amerykańskiego wydawnictwa wiąże się często z wielokrotnym poprawianiem konspektów i przerabianiem gotowych manuskryptów, w związku z czym może się okazać torturą i zakończyć upokorzeniem. Nic dziwnego, że wielu filmoznawców, zwłaszcza starszych i o wyższej randze, nie chce przyjąć takiego wyzwania. Wprowadzony od niedawna system punktacji za publikacje w polskich pismach naukowych oraz sposób przyznawania naukowych tytułów jedynie na podstawie opinii rodzimych ekspertów czynią publikacje w większości zagranicznych pism naukowych jeszcze bardziej nieopłacalnymi.

Z drugiej strony, obcokrajowcom nieosadzonym w polskiej rzeczywistości akademickiej nie opłaca się publikować po polsku, gdyż artykuły zamieszczane w polskich pismach nie mają tego samego prestiżu co te, które ukazują się po angielsku. Z doświadczenia wiem także, że wydanie w Polsce książki o polskim kinie jest prawie niemożliwe. Większość publikacji bowiem wspierana jest przez dotacje uniwersyteckie czy wydawana przez wydawnictwa uniwersyteckie, a taki system preferuje „insiderów” kosztem „outsiderów”.

Marzy mi się zmiana tego stanu rzeczy, gdyż ogranicza on rozwój polskiego filmoznawstwa, a tym samym „polskich studiów” i *Polish Studies*. Myślę też, że marzenie to zostanie w końcu spełnione, a nawet już się spełnia – głównie dzięki młodszym kolegom, którzy marzą o tym, by wyjść z polskiego getta naukowego, niezależnie od tego, dokąd ich taka droga zaprowadzi. Proces ten można by było jednak przyspieszyć przez proste działania instytucjonalne. Ale to już temat na osobny artykuł. ●