

## Globalizacja jako amerykańizacja – przypadek kinematografii europejskiej

Globalizacja rozpatrywana jest przede wszystkim jako zjawisko ekonomiczne, którego pochodną są zależności społeczne i kulturowe. Najlepiej proces globalizacji ujmuje Zygmunt Bauman w swej najnowszej książce *Kultura w płynnej nowoczesności*:

„Globalizacja” polega, przede wszystkim, na nabieraniu przez sieć międzyludzkich zależności wymiarów ogólnoplanetarnych (...) Z nierównomiernym rozwojem gospodarki, polityki i kultury (koordynowanych niegdyś wzajemnie w ramach państwa-narodu) ściśle spleta się oddzielenie mocy od polityki: jeśli moc, ucieleśniona w światowym obiegu kapitału i informacji, staje się eksterytorialna (czyli dla każdego miejsca ponadmiejscowa), instytucje polityczne pozostają, tak jak przedtem, lokalne. Prowadzi to nieuchronnie do niepohamowanego słabnięcia państwa-narodu. Dysponując zasobami niedostatecznymi dla zbilansowania wydatków z dochodami i uprawiania niezależnej polityki społecznej, rządy państw mają w praktyce do wyboru li tylko strategię tzw. deregulacji: to znaczy zrzekania się kontroli nad procesami gospodarczymi i kulturalnymi i cedowania jej na „siły rynkowe”, a więc zasadniczo eksterytorialne, a przeto przez kontrolę polityczną nieskrępowane<sup>1</sup>.

To, że profesor Bauman postrzega globalizację ekonomiczną w kontekście problematyki kulturalnej (nie tylko kulturowej), unaocznia niezwykle ważną, a często niedostrzeganą przez badaczy tej problematyki kwestię, a mianowicie wpływ, jaki na kulturę, zwłaszcza jej audiowizualny wymiar, mają procesy globalizacyjne, uniformizujące, homogenizujące i waloryzujące (w rozumieniu wartości ekonomicznej, nie intelektualnej) teksty kultury, spełniając pesymistyczne prognozy Frankfurtczyków przepowiadających upadek kultury elitarnej w dobie masowej (globalnej) reprodukcji. Z pewnością polem aktywności kulturalnej, gdzie najsilniej przejawiają się uniformizujące procesy globalizacyjne, jest kino, a szerzej rzecz ujmując – „przemysł audiowizualny”, który film traktuje dziś nie tyle jako autonomiczną wypowiedź artystyczną, ale przede wszystkim jako produkt do sprzedaży, pociągający za sobą

---

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 98.

kolportowanie innych, „okołofilmowych” produktów (i bynajmniej nie chodzi tutaj o sprzedaż w ilościach hurtowych produktów spożywczych, konsumowanych w salach kinowych multipleksów, ale przede wszystkim o rozprowadzanie towarów w procesie *merchandisingu*, wpisanym w politykę finansowej dystrybucji tytułu filmowego<sup>2</sup>).

Z pewnością, mimo upływu ponad stu lat od pojawienia się w świadomości społecznej, kino – jak żaden inny wytwór kulturalnej aktywności człowieka – będąc ze swej natury najbardziej uniwersalnym medium masowego przekazu (dziś, poza telewizją i Internetem – które jednak wciąż opierają się na „dobroczynnym” istnieniu przekazu kinematograficznego, będącego, zwłaszcza w środowisku telewizyjnym, jednym z głównych czynników przyciągających przed ekrany publiczność) podlega, w sposób niezwykle trwałe, procesom globalizacji. Co zaś warte podkreślenia, globalizacja światowego kina jest w swej istocie **amerykanizacją** tegoż, jako że filmowa produkcja od lat zdominowana jest przez kinematograficzne dzieła produkowane w Hollywood. Jak uważa badacz współczesnego kina w kontekście procesów globalizacyjnych:

z wielu powodów kino jest doskonałym środkiem umożliwiającym zrozumienie globalizacji (...). Kino, szczególnie hollywoodzkie, nie tylko może być scharakteryzowane jako od zawsze postmodernistyczne, nawet przed okresem postmodernizmu, z uwagi na właściwe mu połączenie znaku i obrazu (kultury) oraz fabrykowanych towarów (przemysł, technologia, kapitał); ale może być także postrzegane jako zasadnicze dla procesu nazywanego globalizacją. W dzisiejszej rzeczywistości filmy, czy też ściślej rzecz biorąc hollywoodzki przemysł filmowy, nie tyle stanowią odbicie procesów globalizacji, ile współkształtują je. Filmy są globalizacją, nie zaś jej następstwami (...)<sup>3</sup>.

Można śmiało zaryzykować tezę, że – przynajmniej w sferze kultury – synonimem „globalizacji” będzie „kinematografizacja”, a synonimem „kinematografizacji” właśnie „amerykanizacja”. Za punkt zwrotny inwazji amerykańskiego przemysłu filmowego w wymiarze globalnym przyjmuje się lata 80., kiedy okazało się, że światowe, zwłaszcza europejskie, „rynki filmowego zbytu” otwierają się szeroko na kapitał amerykański, przyjmując – z całym dobrodziejstwem inwentarza – hollywoodzką ekspansję, zarówno w dziedzinie produkcji filmowej, jak i (co chyba ważniejsze) dys-

<sup>2</sup> Chodzi przede wszystkim o gadżety związane ze światem przedstawionym prezentowanego na ekranie filmu (najlepszym przykładem są tu wszelkiego rodzaju artefakty związane z *Gwiezdnymi wojnami* George’a Lucasa, tj. figurek, strojów, ale także gier komputerowych i internetowych awatarów), ale również – co wiąże się z dystrybucją filmów nieamerykańskich, reprezentujących europejski *arthouse*, produktów wykorzystanych w filmie przez aktorów (wprowadzających na owe produkty modę) lub innych „wytworów” przemysłu kulturalnego, również pochodzących niejako z filmu (np. płyt CD z soundtrackami – sprzedaż tych ostatnich pochodzących z filmów Pedra Almodovara przewyższyła wpływy pochodzące z samych biletów sprzedawanych na filmy hiszpańskiego twórcy).

<sup>3</sup> M. Adamczak, *Wstęp*, [w:] idem, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, Gdańsk 2010, s. 13.

trybucji filmów<sup>4</sup>. Przełomowa dla tego procesu staje się dekada lat 80., kiedy hollywoodzkie studia odzyskują pełną kontrolę nad sektorem dystrybucyjnym, nie tylko w USA.

Po 1980 roku, w większym jeszcze niż wcześniej stopniu, Hollywood staje się fenomenem globalnym i ponadnarodowym, jest po prostu częścią poszczególnych narodowych kinematografii i narodowych kultur filmowych (zarówno w aspekcie ekonomicznym i instytucjonalnym, jak i estetycznym). Limes oddzielające „globalne Hollywood” i to, co poza nim, przecina poszczególne terytoria narodowe, biegnąc w poprzek narodowych granic. Innymi słowy, Hollywood jest również „tutaj”, a jednocześnie ewentualnych lokalnych strategii radzenia sobie z tą obecnością nie sposób zarysować bez szerokiego kontekstu europejskiego przemysłu audiowizualnego i europejskiego modelu produkcji filmowej<sup>5</sup>.

Dziś dominacja hollywoodzkiego kina na światowej mapie aktywności kinematograficznej jest niepodważalna, o czym może świadczyć choćby repertuar pierwszego lepszego kina w Polsce (zwłaszcza należącego do sieci multipleksów – kin wielosalowych – należących *de facto* do amerykańskiego przemysłu filmowego<sup>6</sup>).

Co świadczy o tak wielkiej dominacji amerykańskiego przemysłu filmowego w świecie (a zwłaszcza w Europie)? Podstawowym czynnikiem jest model produkcji filmowej, wdrożony w Hollywood jeszcze w latach 20., kiedy tworzyły się zręby tzw. „systemu studyjnego” (opartego na istnieniu studiów filmowych – tzw. *majors*, czyli „głównych”, produkujących kino gatunkowe – a więc rządzące się określonymi, szeroko rozumianymi i przyjmowanymi przez widzów kodami znaczeniowymi – z udziałem realizatorów-specjalistów oraz rozpoznawalnych przez szeroką publiczność aktorów i aktorek). Potęga Hollywood zasadała się (i wciąż się zasada) przede wszystkim na głębokim zrozumieniu psychologii tak pojedynczego odbiorcy filmowego tekstu kultury, jak i szerokich grup społecznych, szukających w kinie przede wszystkim bezpiecznej, eskapistycznej rozrywki, zajmujących opowieści i czegoś, co John Cassavetes – wielki, amerykański reżyser, swoją drogą przeciwstawiający się swoimi niezależnymi filmami hegemonii Hollywood, określił jako „niekończąca się reklama życia”.

Jak pisze Marcin Adamczak: „Reguły amerykańskiego kina klasycznego można (...) podporządkować czterem głównym zasadom: zrozumiałości i jednoznaczności, obiektywizmowi i realizmowi, przezroczystości oraz kierowaniu

---

<sup>4</sup> Spowodowane było to przede wszystkim rozdrobnieniem i niskim poziomem technicznym (w porównaniu z amerykańskimi kinami, dysponującymi m.in. systemem dźwięku THX czy ekranami perełkowymi) europejskich kin.

<sup>5</sup> M. Adamczak, *Wstęp*, s. 15.

<sup>6</sup> Na temat „multipleksacji” polskiego kina (przede wszystkim w wymiarze dystrybucyjnym, ale nie tylko) pisali eksperci już u zarania tego zjawiska, zob. M. Miodek, *Multipleksy: czy tylko kasa?*, „Kino” 2000, nr 3, s. 4-7. Jeśli weźmiemy pod uwagę repertuar kieleckiego kina wielocalowego należącego do sieci kin „Helios”, to na dziesięć filmów prezentowych w kinie aż pięć to produkcje amerykańskie, trzy polskie, jedna francuska i jedna brytyjska (choć to koprodukcja z USA).

emocjami (...)”<sup>7</sup>. Hollywood dostarcza odbiorcy dokładnie to, czego ten chce, biorąc od widza jedynie środki materialne pokrywające cenę biletu. Jedną z najważniejszych cech kina amerykańskiego, co często umyka jego badaczom, jest jego różnorodność, przy jednoczesnej formalnej uniformizacji. Gatunkowe rozdrobnienie filmowej oferty, dopasowującej się do każdego niemal gustu i nastroju (hollywoodzcy producenci dbają o to, by w repertuarze kin znajdowały się zarówno wzbudzające grozę horrory, jak i poprawiające humor komedie romantyczne lub też zachwycające swoją wizualną wystawnością filmy SF), co idzie w parze z wysokiej jakości realizacją formalną dzieł (określaną terminem „stylu zerowego”, a więc takiego, w którym prezentowana na ekranie rzeczywistość w sposób doskonały imituje rzeczywistość realną, a wszelkie formalne środki filmowego wyrazu, takie jak zdjęcia, montaż, muzyka, mają służyć kreacji jak najbardziej czytelnej całości, przyswajalnej przez widza i zaspokajającej – przez chwilę – jego potrzeby emocjonalne, w mniejszym stopniu intelektualne).

Siła amerykańskiego, hollywoodzkiego<sup>8</sup> kina tkwi również we wchłanianiu przez hollywoodzkie produkcje estetyk zupełnie odmiennych od tych reprezentowanych przez hollywoodzkich producentów filmowych – i ich bezwzględne włączenie w filmowy „krwiobieg”. David Lynch – którego awangardowe filmy mogą uchodzić za anty-hollywoodzkie, stworzył fantastyczno-naukową superprodukcję *Diunę* (*Dune*, 1984) według powieści Franka Herberta, a jego młodszy kolega, również wywodzący się z anglojęzycznego *art-house’u*, John Maybury – autor znakomitego, filmowego portretu Francisca Bacona (*Love is the Devil*, 1997) – dziś kręci w Hollywood na swój sposób oryginalne, ale w swej istocie sformatowane do gustów masowego widza thrillery (*Obłąd*, *The Jacket*, 2005) i odcinki serii telewizyjnych (*Rzym*, *Rodzina Borgiów*)<sup>9</sup>.

Za treścią włożoną w doskonałą (bo niewidoczną) formę idzie rzecz jasna ogromna machina promocyjno-dystrybucyjna, dla wielu badaczy ważniejsza nawet niż sam, realizowany na potrzeby rynku, produkt filmowy. Symbolem dominacji na tym polu są sieci wielocalowych kin, po okresie „burzy i naporu” (ustawa antymonopolowa, uchwalona przez kongres USA pod koniec lat 50., oddzielała sektor produkcji od dystrybucji, co zaowocowało czasowym upadkiem *majors*, złagodzenie tego prawa przez prezydenta Ronalda Regana, na początku lat 80., spowodowało ponowny roz-

<sup>7</sup> M. Adamczak, *Model hollywoodzki – estetyka*, [w:] i d e m, *Globalne Hollywood...*, s. 76-77.

<sup>8</sup> Nie oznacza to, że filmowa Ameryka zaczyna się i kończy na umiejscowionym w Kalifornii filmowym zagłębiu. Innymi ośrodkami produkcji filmowej w USA są Nowy Jork (historycznie pierwszy obszar filmowej aktywności) oraz położony w Salt Lake City Sundance Film Institute Roberta Redforda, ale jak udowadnia to znakomita książka Petera Biskinda, prędzej czy później niezależni z NY i Sundance trafiają do Hollywood, jako nowy narybek amerykańskiego przemysłu filmowego – zob. P. Biskind, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, New York 2004, s. 260-480.

<sup>9</sup> W ten paradygmat wpisuje się również niezwykła moc absorpcyjna, jaką wykazuje Hollywood w stosunku do filmowych talentów z całego świata, zwłaszcza z Europy. Tylko nieliczni z reżyserów tworzących swoje wizje w Hollywood oparli się presji filmowych producentów, co zwykle kończyło się realizacją jedynie pojedynczych tytułów w Hollywood (*vide* przypadek Wima Wendersa).

wój studiów filmowych i ich ogólnościową ekspansję) często „wkomponowywanych” w handlowe „galerie” i „shopping moles”.

Multipleksy sprawiają mianowicie wrażenie materialnych i symbolicznych znaków panowania „globalnego Hollywood”, wyznaczających jego limes na podobieństwo limes Cesarstwa wytyczanego niegdyś przez posterunki rzymskich wojsk. W wymiarze materialnym, organizacyjnym i ekonomicznym poza granicami „globalnego Hollywood” rozciąga się jedynie egzotyczny, marginalny oraz rozdrobniony świat niewielkich i partykularnych kinematografii narodowych oraz bardziej anachronicznego i schyłkowego modelu „autorskiego”. Ta wyobrażona granica przecina realnie istniejące terytoria narodowe. Polskie kino również (...) <sup>10</sup>.

Wydaje się, że właśnie kino europejskie, które przecież też stworzyło swoje wzory, było i jest w stanie przeciwstawić się hegemonii kina zza Oceanu. W czasie swej przeszło stuletniej historii, podobnie jak amerykańskie, kino Starego Kontynentu wytworzyło własną formalną i treściową konwencję, kładącą nacisk przede wszystkim na subiektywizację filmowej wizji kosztem obiektywnego kształtu wypowiedzi filmowej, uzyskując efekt zupełnie przeciwny od tego, jaki „wytwarza” kino hollywoodzkie.

W swej estetyce artystyczne kino europejskie opiera się właśnie na daleko idącym odstępstwie od wzorców klasycznych, przybierającym postać całkowitego, opozycyjnego zakwestionowania jego norm i konwencji. O ile owe normy i konwencje konstytuowały, według Bordwella, „kino nadmiernie oczywiste” (*excesively obvious cinema*), o tyle europejskie kino artystyczne jest kinem ambiwalencji i niejednoznaczności. (...) W modelu kina artystycznego (europejskiego, autorskiego, modernistycznego) podobny charakter organizujący całość filmowej wypowiedzi w różnych jej aspektach mają właśnie ambiwalencja i niejednoznaczność (...) <sup>11</sup>.

Artystyczne kino europejskie nie jest już kinem, które chce-oglądać-każdy-widz, ale – podobnie zresztą jak cała wysoka kultura europejska, jest wynikiem integralnej wizji artysty, który adresuje swój film do wybranego, dysponującego podobną jak autor erudycją i wrażliwością intelektualnego potencjału. Stąd artystyczne kino europejskie, którego rozkwit przypadł na lata 60. i 70. XX wieku, kino Bergmana, Felliniego, Antonioniego, Pasoliniego, Tarkowskiego, Hasa, to kino, które nie „wpasowuje się” automatycznie w świadomość (i podświadomość) widza, ale wymaga od niego pracy intelektualnej, często wynikającej choćby z konieczności rekonstrukcji świata przedstawionego na ekranie. Europejskie kino artystyczne nie jest już amerykańską „reklamą życia”, ale często jest tego życia „anty-reklamą” (jak w egzystencjalnych filmach Bergmana) lub głęboką analizą ludzkiej egzystencji, ujawniającą pokłady i treści raczej nieujawniane (lub ujawniane niezwykle rzadko, „przez przypadek”) przez twórców gatunkowego kina amerykańskiego (*vide* filmy Felliniego). Wynika to zapewne z filozoficznego profilu kina europejskiego, które przecież, jak

<sup>10</sup> M. Adamczak, *Model hollywoodzki...*, s. 203-204.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 94-97.

cała kultura europejska, posiada wielowiekową tradycję refleksji natury metafizycznej. Kino amerykańskie, będące refleksem systemu myślowego, jaki stoi u podstaw amerykańskiej kultury (pragmatyzm), nie pojmuje ludzkiego życia jako wypadkowej sił metafizycznych i biologicznych, stąd jego skupienie przede wszystkim na „mechanicznej” stronie aktywności<sup>12</sup>. Kino europejskie jawi się zatem jako znaczeniowo efemeryczne i formalnie amorficzne, w bezpośredni sposób „nie przylegając” do psychologicznych uwarunkowań przeciętnego widza, niemalże automatycznie wybierającego kino amerykańskie, niewymagające nakładu intelektualnych środków w celu rekonstrukcji znaczeń.

Również sieć dystrybucyjna kina europejskiego – nastawiona na istnienie zatomizowanych kin, których repertuar dowolnie kreują ich właściciele – sprawdzająca się jeszcze w przypadku dystrybucji artystycznego kina lat 60. i 70., dziś przegrywa konfrontację z dystrybucyjną machiną kina amerykańskiego, precyzyjnie działającą i dostarczającą „filmowy towar” wprost przed oczy spragnionych prostych emocji widzów<sup>13</sup>.

Co warte podkreślenia, kino europejskie, w przeciwieństwie do amerykańskiego, zawsze uwypuklało swój narodowy charakter. Reżyserzy europejscy swymi filmami „wyrażali” niejako prerogatywy kultur, z których się wywodzili, tworząc filmy-wizytówki swych krajów. *Słodkie życie* (*La Dolce Vita*, 1960) Federica Felliniego – było wyrazem nie tylko kina włoskiego, ale i całej włoskiej kultury: z jej przywiązaniem do ludowego katolicyzmu, kultu sztuki i twórczego „nicnierobienia”; *Wesele* (1973) Andrzeja Wajdy – wyrazem wielkości i małości polskiej kultury podszytej romantycznymi ideałami, zderzanymi z zachowawczym pragmatyzmem; a *Hitler – film z Niemiec* (*Hitler – eine Film aus Deutschland*, 1977) Hansa-Jürgena Syberberga – wiwiseksią aniołów i demonów niemieckiej duszy popadającej w zbrodnię z idealistycznych pobudek.

---

<sup>12</sup> Nie oznacza to oczywiście, że kino amerykańskie jest całkowicie pozbawione „metafizycznych tęsknot” – wprost przeciwnie, można zaryzykować twierdzenie, że np. gatunek kina amerykańskiego, jakim jest SF czy horror, jest wyrazem „metafizycznego głodu”, ale zawsze „przedmiot transcendencji” zostaje w pragmatyczny sposób zracjonalizowany. Wystarczy porównać film Stevena Spielberga *Bliskie spotkania III stopnia* (*The Close Encounters of the Third Kind*, 1977) z rosyjskim *Stalkerem* (1979) Andrzeja Tarkowskiego. Oba filmy mają podobne punkty wyjścia: spotkanie człowieka z wyższą cywilizacją, ale jeśli w przypadku Tarkowskiego dochodzi w końcu do odkrycia metafizycznej siły (Boga), to bohaterowie filmu Spielberga doświadczają spotkania z przybyłymi na Ziemię humanoidalnymi przedstawicielami kosmicznej cywilizacji.

<sup>13</sup> Taka wizja kina amerykańskiego jest nieco uproszczona, wszak i je stać na stworzenie wysoce artystycznej wizji (o czym świadczy choćby Złota Palma przyznana w 2011 roku dla Terrence’a Mallicka za niezwykle enigmatyczny, artystyczny film *Drzewo życia*, *The Tree of Life*, 2011), niemniej opisują tu przede wszystkim sformatowaną na zapotrzebowanie globalnej publiczności amerykańską produkcję filmową, zwaną często produkcją *mainstreamową* (produkcją głównego nurtu). Aby przekonać się, że i w kinie amerykańskim zdarzają się produkcje artystycznego kina autorskiego, wystarczy sięgnąć choćby po monograficzne opracowania tego tematu, wydane także w Polsce, zob. np. *Autorzy kina amerykańskiego*, t. 1-3, red. Ł. Plesnar, R. Syska, Kraków 2006-2010.

Estetykę kina artystycznego charakteryzuje też próba godzenia sprzeczności dwójakiego rodzaju. Po pierwsze, jest to kino odwołujące się do ponadnarodowej, elitarniej publiczności, mające ambicję przemawiania uniwersalnym językiem sztuki. Jednocześnie jednak kino artystyczne pozostaje kinem narodowym poszczególnych krajów (o wymiarze instytucjonalnym tego utożsamienia piszę szerzej poniżej), czerpiącym z narodowej kultury oraz tradycji artystycznych. (Sprzeczność tę godzi stosunkowo łatwo rzeczywista lub domniemana typowość „szwedzkości”, „włoskości”, „francuskości” kina poszczególnych autorów, która jest często dla widowni międzynarodowej dodatkowym atutem, postrzeganym jako możliwość kontaktu z inną tradycją artystyczną)<sup>14</sup>.

Nie oznacza to oczywiście, że gatunkowe kino amerykańskie nie wyrażało w swej istocie prerogatyw amerykańskiej cywilizacji – wystarczy przywołać tutaj choćby najbardziej amerykański z amerykańskich gatunków filmowych, jakim jest western – ale nawet i w tym względzie kino hollywoodzkie wypracowało uniwersalną, zrozumiałą na całym globie praktykę (opierając się przede wszystkim na arystotelesowskim modelu opowiadania filmowego, jak również biblijnej, starotestamentowej etyce mówiącej o obowiązku walki dobra ze złem), owocującą nie tylko wielką popularnością tego gatunku na całym świecie, ale też otwierającą możliwości realizacji jego regionalnych wersji (spaghetti-westernów we Włoszech czy ersatz-westernów w krajach demoludów)<sup>15</sup>.

Czy zatem współczesny odbiorca kultury jest niechybnie skazany na obcowanie z przemożną kulturą filmową *made in USA*? I tak, i nie, chciałoby się powiedzieć. Istnieje wiele recept na przeciwstawienie się hegemonii amerykańskiego kina – tak pod względem produkcyjnym, jak i dystrybucyjnym, które zasadzają się głównie na pielęgnowaniu tradycji tworzenia kina autorskiego, artystycznego, dotowanego przez odpowiednie czynniki państwowe (jak Polski Instytut Sztuki Filmowej – PISF), ale skazanego przede wszystkim na elitarny obieg festiwalowo-DKF-owy. Taki „układ” rodzi oczywiście pewien twórczy paradoks, polegający na „wierności” twórców względem swych mecenasów – problem, który najtrafniej opisuje Zygmunt Bauman:

Co tu dużo mówić: rzeczywiście trafiamy tu na paradoks, i to jeden z tych, które najtrudniej rozwikłać. Zarządcy muszą bronić powierzonego im pieczy układu określonego jako „porządek rzeczy”, czyli tego właśnie układu, jaki artyści wierni powołaniu

---

<sup>14</sup> M. Adamczak, *Model kina artystycznego – estetyka*, [w:] idem, *Globalne Hollywood...*, s. 94-97.

<sup>15</sup> Western jako współczesny, uniwersalny mit najlepiej opisany został przez Aleksandra Jankiewicza (*Westerny*, [w:] idem, *Kino na świecie*, Warszawa 1983, s. 234-283, *Moja filmoteka*). Ale rzecz jasna nie tylko o western tutaj idzie – adaptacja innych wzorców gatunkowych, zwłaszcza przez filmowców europejskich, istniejąca – wbrew temu, czego chcą, czy raczej nie chcą, artyści, europejscy puryści – jest przemożna i stanowi, paradoksalnie, jeden ze sposobów odparcia czy raczej obrony przed wszechobecną amerykańską światową produkcją kinematograficzną (paradoksalną, bo przecież korzystając z wzorców wypracowanych na gruncie kina amerykańskiego, można przesycić je treściami charakterystycznymi dla określonej, nieamerykańskiej kultury; przypadek *Psów* (1992) Władysława Pasikowskiego czy filmowych produkcji Luca Bessona (*Joanna d'Arc*, *Jean d'Arc*, 1999) – świadczą o tym niezbicie).

sztuki muszą nadwyręzać, demaskując przewrotność jego logiki, a kwestionując jego mądrość<sup>16</sup>.

Jednak patrząc na politykę kulturalną krajów UE (jak choćby Niemców, którzy z państwowych pieniędzy nie boją się dotować niezwykle kontrowersyjnych, kontrkulturowych spektakli teatralnych i filmów – np. dotyczącego kwestii hitleryzmu głośnego *Upadku* (*Untergang*, 2004, Olivera Hirschbiegela), widać wyraźnie, że w kwestii finansowania filmów nierentownych, a jednak budujących kulturą spuściznę narodu (a pośrednio i całej europejskiej wspólnoty) można być spokojnym o to, że ten, być może ostatni, przyczółek niezależnej, światowej produkcji filmowej zostanie ocalony.

Rzecz jasna byłoby jeszcze lepiej, gdyby europejscy filmowcy, korzystając z amerykańskich wzorców, realizowali filmy naznaczone obsesjami kultury wysokiej (że można zrobić „metafizyczny western”, udowodnił inny „partyzant” kina – Alejandro Jodorowsky – realizując w 1973 roku słynnego *Kreta*, *El Topo*), a stojąc jednocześnie na pozycji wypracowanej przez swych wielkich poprzedników w latach 60., mogliby oni skutecznie „zagrać na nosie” amerykańskim macherom filmowym. Być może chodzi jednak przede wszystkim o to, aby wykształcić filmowego odbiorcę. Takiego, który będzie dokonywał świadomych wyborów estetycznych, nie poprzestając li tylko na oglądaniu hollywoodzkiego, filmowego „fast foodu”, lecz – być może znudzony bezwiednie przepływającymi przez jego mózg audiowizualnymi przekazami, *de facto* bliźniaczo podobnymi do siebie – zapragnie kontaktu z czymś, co go niepomrotnie ubogaci, zmusi do pracy jego intelekt, sprawi, że odezwie się w nim krytyczny obserwator, zamiast bezwiednego konsumenta produktów „przemysłu kulturowego”. W tej optyce widz nie powinien być traktowany jako „zdalnie sterowane bydło”, ale jako pełnoprawny i krytyczny odbiorca artystycznych treści. Właśnie instancja odbiorcy jest kluczowa w rozpoznaniu (i zbudowania alternatywy) dla postępującego procesu globalizacji w dziedzinie aktywności audiowizualnej. W opisie współczesnego społeczeństwa Bauman przyrównuje współczesne masy do rojowiska, które bezbłędnie odnajduje pole własnej aktywności:

Rojowiska, w przeciwieństwie do kolumn marszowych, nie wymagają sierżantów czy kaprali; roje bezbłędnie odnajdują drogę bez wścibskich ingerencji sztabów i ich rozkazów dziennych. Nikt nie prowadzi rojów do ukwieconych łąk; nikt nie musi napominać członków roju, prawić im kazań, zapędzać siłą czy groźbami do szeregu i trzymać ich na celowniku. Ktokolwiek chciałby utrzymać rój pszczoł na pożądanym szlaku, winien się zająć kwiatami na łące, a nie musztrowaniem każdej pszczoły z osobna<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Z. Bauman, *Mecenas – twórca – konflikt, kultura między państwem a rynkiem*, [w:] idem, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 125-126.

<sup>17</sup> Idem, *Parafia – Kolumna marszowa – rojowisko – Kultura w świecie diaspor*, [w:] idem, *Kultura w płynnej nowoczesności*, s. 96.



Nie zapominajmy jednak, że „rojowisko” składa się zawsze z jednostek, które – wbrew temu, co sądzą niektórzy badacze – coraz częściej nie podążają za stadnym instynktem, kierując się własnymi przekonaniem i gustami, zwłaszcza w dziedzinie estetycznej aktywności. Cała praca polega więc na tym, aby takie jednostki „wyłowić” i „uodpornić” na przemożny wpływ, również i filmowej, globalizacji. Ciężar odpowiedzialności za to zadanie spada przede wszystkim na instytucje kształcące, zwłaszcza uniwersytety, ale nie tylko. Edukacja kulturalna, w tym także filmowa, winna być rozpoczynana już u zarania szkolnej drogi, by wyrabiać wśród uczniów potrzebę krytycznego podejścia do dzieł kinematograficznych. Polski program Fimloteki Szkolnej<sup>18</sup> jest pierwszym krokiem ku budowaniu kulturalnej „linii demarkacyjnej”, która, być może, w przyszłości pozwoli na utrzymanie kulturowych (w tym także filmowych) zdobyczy Starego Kontynentu.

---

<sup>18</sup> Zob. <http://www.filmotekaszkolna.pl> (10 III 2013).

