

# Czy „świętość” tematu uszlachetnia dzieło? Pozartystyczne kryteria oceny dzieła filmowego

URSZULA JARECKA

Punktem wyjścia niniejszego szkicu jest pytanie: kiedy ocena estetyczna dzieła filmowego nie jest podstawowym wyznacznikiem jego wartości? W krytyce filmowej niejednokrotnie temat wyprowadza rozważania poza samo dzieło, a czynniki „pozafilmowe” są podstawą jego analizy, jednak w tych przypadkach postrzeganie stylu artystycznego niejednokrotnie stapia się z uniwersalną problematyką. Bywają także sytuacje, kiedy czynniki pozartystyczne stają się dominujące przy formułowaniu ocen o filmie, który nie musi należeć do wybitnych osiągnięć kinematografii. Zjawisko jest na tyle powszechne, iż warto mu się przyjrzeć.

Powołując w 1927 roku Akademię Filmową, której jednym z zadań jest przyznawanie nagród filmowych, uznano, iż Oscar powinien służyć promowaniu wyróżniającej się artystycznie produkcji filmowej. Bardzo szybko jednakże sama nagroda stała się produktem przemysłu filmowego, stała się nagrodą uznaniową, a o jej przyznawaniu w rozmaitych kategoriach decydowały czynniki pozartystyczne. Figurka Oscara i ceremonia wręczania nagród stały się niezbywalnym elementem tegoż przemysłu. Obecnie jego poziom zapewnia każdemu produktowi całkiem dobrą sprawność realizacyjną, którą często myli się z jakością artystyczną. W latach dziewięćdziesiątych można było zauważyć, iż przy przyznawaniu owej nagrody stosowano niejednokrotnie kryterium poprawności politycznej, nie zaś wartości artystycznej konkretnego dzieła czy talentu twórców itd.

W 1995 roku zastanawiano się, czy kolejną nagrodę Oscara za najlepszą kreację męską Akademia Filmowa przyzna Tomowi Hanksowi, odtwórcy tytułowej roli w filmie Roberta Zemeckisa *Forrest Gump*. Hanks był laureatem z roku poprzedniego za rolę homoseksualisty-adwokata w głośnym filmie *Filadelfia* (reż. Jonathan Demme). Wśród argumentów za przyznaniem tego wyróżnienia, poza walorami aktorstwa, omawiano także ważkość problematyki, m.in. wątki „niepełnosprawni a społeczeństwo”, „sukces dla każdego” itp. (analogicznie jak w roku poprzednim, gdy przy okazji *Filadelfii* jednym z motywów przewodnich opinii o filmie i twórcach był stosunek do ludzi chorych na AIDS). Tematy obu filmów były bowiem istotne za względów społecznych, nie tylko w Stanach Zjednoczonych. Również w przypadku *Listy Schindlera* Stevena Spielberga (m.in. Oscar dla najlepszego filmu 1993) o uznaniu filmu w oczach krytyków i gremiów przyznających rozmaite nagrody decydował przede wszystkim temat.

Jednakże nie tylko w przypadku nagród kryteria pozaartystyczne bywają podstawą uznania i popularności dzieła filmowego. Pytając o owe kryteria, skoncentruję się na tej ich grupie, w której temat i dobre intencje twórców dostrzegających jakiś istotny problem są brane pod uwagę jako podstawa oceny (tak jak we wspomnianych przykładach). W walory artystyczne filmu stają się wówczas drugorzędne, czasami w ogóle pomijane bądź wyprowadzane właśnie z jakości pozaartystycznych, najczęściej etycznych.

W krytyce filmowej zdarzają się więc sytuacje, o których w uproszczeniu rzecz można, iż „etyka poprzedza estetykę”, a względy moralne stają się zasadniczym kryterium, któremu podporządkowuje się kryteria estetyczne. Jedną z głównych przyczyn takiego przesunięcia akcentu w ocenie dzieła wydaje się prosty fakt, iż film istnieje w kontekście społecznym. Stąd też wynika przekonanie o roli tego medium w kreowaniu opinii i postaw społecznych, a zarazem konieczność odpowiadania na zapotrzebowanie określonych grup czy wspólnot. Mamy tu zresztą do czynienia ze swoistym sprzężeniem zwrotnym, niekiedy bowiem to właśnie zapotrzebowanie jest pochodną działania maszyny mediów, nie miejsce tu jednak na omawianie tej zależności.

Odwołując się do reakcji krytyki na głośne dzieła filmowe oraz zainteresowania widowni, można próbować określić wyznaczniki pomijania kryterium artystycznego, czy też „estetycznej pobłażliwości” wobec dzieła.

1. Gdy temat dotyczy obyczajowości, jest ważny i aktualny społecznie. Bardzo istotny okazuje się tu wymiar teraźniejszości, a nie wymiar uniwersalny. Ponadto niekiedy aktualne dylematy współczesności, np. nasilająca się przemoc, AIDS, postawy wobec chorych, są jednocześnie tematami drażliwymi, wywołującymi spore emocje i kontrowersje. A zatem wartością stają się tu normy regulujące stosunki międzyludzkie czy – w ogromnym skrócie myślowym – prawa człowieka.

Zdarza się też, że uczynienie tych wartości tematem czy osią filmu niejako automatycznie powoduje „nietykalność” dzieła. Nieporozumienia wynikają często z utożsamiania filmu z zagadnieniem, a wówczas krytyka jakości realizacyjnych i niedociągnięć warsztatowych bywa traktowana jako głos przeciwko poruszanemu w filmie problemowi (np. prawom homoseksualistów). Niekiedy uznaje się więc, że skoro film jest realizowany w imię obrony wartości, ze szlachetnych pobudek, sam w sobie jest wartościowy.

2. Temat historyczny lub współczesny istotny ze względów politycznych (także patriotycznych). Pojawienie się konkretnego dzieła w odpowiednim momencie historycznym czyni z niego emblemat, symbol (tak jak w przypadku filmu *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy<sup>1</sup>). Poza wartościami uzależnionymi od koniunktury politycznej najczęściej chodzi o wartości narodowe (powołam się na dwa przykłady z polskiej kinematografii: *Ogniem i mieczem* i *Pan Tadeusz*).

Znamienny jest tu przykład *Listy Schindlera*, łączącej niejako oba kryteria, gdyż odwołania do tego fragmentu historii, jakim jest Holocaust, są istotne politycznie, a zarazem drażliwe i ważne społecznie.

3. Film ważny z przyczyn sentymentalnych i emocjonalnych dla określonej grupy społecznej czy kulturowej. Choć obydwa wymienione powyżej kryteria nie są wolne od aspektu emocjonalnego czy sentymentalnego, postanowiłam wyróżnić ten czynnik ze względu na adaptacje wielkich dzieł światowego dzie-

dzictwa, które niemal zawsze wzbudzają spory rezonans (np. ekranizacje Szekspira). Tu zaś naczelną wartością jest tradycja.

Warto wspomnieć o odwrotnej stronie medalu. Niekiedy bowiem względy etyczne powodują jednoznaczne niemal potępienie filmu (używając „ekologicznej” metafory, brutalnie rzecz można, iż wyróżnia się „święte krowy” i „czarne owce”). Odwołując się do nowszych przykładów: swoisty ostracyzm spotkał np. najnowszą ekranizację powieści Vladimira Nabokova. W Anglii zakazano wyświetlania *Lolity*, powołując się na niemoralność dzieła. Wiele lat wcześniej (1988) skandal towarzyszył *Ostatniemu kuszeniu Chrystusa* Martina Scorsese. W tym ostatnim przypadku naruszone zostało tabu religijne, film obrażał uczucia religijne widzów.

### Etyka, przemoc i szkodliwe media

Film *Urodzeni mordercy* Oliviera Stonea (z roku 1994) od dnia premiery wzbudzał kontrowersje. W dyskusji wokół filmu, jak zauważa Jerzy Płażewski: *Motywy nie były wyłącznie filmowe. Niepokojąco wznosząca się w świecie fala przestępczości, bezinteresownego okrucieństwa, agresji, nienawiści, nie może nie inspirować filmowców różnej maści. Ale Stone nie należy do twórców, dla których owa fala stanowi jedynie wygodny pretekst. On stara się zmierzać do sedna. (...) Czy „Urodzeni mordercy” są filmem miążdzącym zło, czy przeciwnie, wzbudzą dla zła pobłażanie graniczące z aprobatą?*<sup>2</sup> Dla polskiego krytyka sprawa jest jasna, Płażewski uważa film za wartościowy, a reżysera za skutecznego socjoterapeutę, gdyż *Stone zrobił wszystko, co możliwe, by odebrać złu charakter dokumentalnej fotografii.*

Głosy zachodniej krytyki filmowej bywały odmienne od zaprezentowanego, pisano m.in.: *Dramatyzacja mordów popełnionych przez parę szaleńców jest tak przysmaczona i wyrozumiała, że banalizuje śmierć istnień ludzkich, jakby była ona zasłużona*<sup>3</sup>. Wyrażano także niezadowolenie z *niegodziwości przestania: Stone oskarża telewizję, ale winien jest właśnie jego film. Winien pogardy wobec elementarnej moralności obrazu, wobec bohaterów i publiczności.* Według Płażewskiego zaś takie oburzenie jest *prostackie, bliskie cenzorskiemu przeświadczeniu, że kto zobaczy na ekranie złodzieja, ten po wyjściu z kina zacznie kraść.* Płażewski przyznaje jednocześnie, że fascynacja przemocą obecna we wszystkich mediach, jest współodpowiedzialna za *wzbranie agresji we współczesnym świecie.* Media bowiem *dla większego zysku karmią nią odbiorców od rana do nocy. Oswaja to z przejawami ekstremalnego nawet gwałtu, każe traktować go jako coś powszechnego.* Film wywołał dyskusję nad dwoma zagadnieniami: przemocą, a także nad rolą mediów w propagowaniu przemocy.

Jednakże wymowa ideologiczna filmu nie jest jednoznaczna ze względu na interesującą formułę realizacyjną, technikę klipową odwracającą uwagę od treści. Efekty teledyskowe osłabiły wymowę krytyczną, przekaz się rozmył. Mimo iż uważa się, że film oskarża media o nadużywanie swojej mocy, o lekceważenie, czy nawet „wywracanie” wartości i dowolne, bezkarne przekraczanie granic między rzeczywistością a zmyśleniem, poza zakresem zainteresowań pozostaje fakt, że to tytułowy morderca wysuwa oskarżenie przeciw mediom. Możliwe, że obawy krytyków koncentrowały się na tej właśnie dwuznaczności moralnej.



*Pan Tadeusz* reż. Andrzej Wajda, 1999 r. (fot. Piotr Bujnowicz)

*Ogniem i mieczem* reż. Jerzy Hoffman, 1999 r. (fot. Mateusz Manikowski)



Wyraźny pastisz, satyra i przerysowanie dochodzą do głosu w *sardonicznym finale*, w którym reżyser ukazuje *metaforyczne, a nie realistyczne samobójstwo telewizji*. Czy jednak ten pastisz jest czytelny, gdy mamy do czynienia z uwodzącą formułą realizacyjną, podającą dwuznaczny przekaz w atrakcyjnej formie odbiorcom, którym niekiedy fikcja myli się z rzeczywistością? Gdy niemal wszystkie fakty medialne są traktowane poważnie, a szczypta ironii nie zawsze jest wyczuwana? Wątpliwości może pogłębiać także wspomniana popularność samej tematyki i swoista oprawa medialna towarzysząca takim „bohaterom”. Na kanale *Discovery Civilization* obok *Wielkich wodzów historii* można obejrzeć serię dokumentalną *Galeria złoczyńców*, prezentującą portrety przywódców mafii, słynnych „wielkich morderców Ameryki”. Na przykład Al Capone został tu przedstawiony jako „człowiek sukcesu” w czynieniu zła. W tym wypadku rodzi się pytanie, czy ironia nie jest zagłuszana nutką podziwu zawartą w takiej retoryce.

### Wartości w służbie pamięci

Kolejnym tematem, jednocześnie ważnym i drażliwym (zarówno społecznie, jak politycznie), podnoszonym przez kino w latach dziewięćdziesiątych jest Holocaust. Najgłośniejszym jak dotąd był wspomniany już film *Lista Schindlera*. Miejscem jego promocji było U.S. Holocaust Museum: *Argumentem na rzecz potrzeby powstania muzeum i filmu były (...) nasilające się próby kwestionowania Holocaustu. „Lista Schindlera” podobnie jak muzeum narodziła się więc z chęci stworzenia niepodważalnego dokumentu* (podkreślenie – U.J.) *i to takiego, który ludzie chcieliby oglądać*<sup>4</sup>.

W Polsce odbiór filmu był bardzo przyjazny. *Publiczność dopisała, krytycy obdarzali film komplementami. W miesięczniku „Kino” napisano: Po polskiej premierze „Listy Schindlera” zaznaczyła się w naszym życiu umysłowym pewna jednostronność – zdecydowana większość krytyków filmu Spielberga jest mu jednoznacznie przychylna. Tymczasem w Niemczech, Izraelu czy Francji sytuacja jest nieco bardziej złożona i wśród wielu różnych głosów można tam usłyszeć również bardzo krytyczne w stosunku do filmu i reżysera, zamieszczona w „Le Monde” (3 marca br., tj. 1994) wypowiedź twórcy „Shoah”, Claude’a Lanzmanna, należy do najradykałniejszych protestów przeciwko Spielbergowskiej wizji Holocaustu*<sup>5</sup>. Lanzmann utrzymuje, iż dla Spielberga *eksterminacja jest dekoracją*; dlatego też jego zdaniem *Spielberg nie stawiał czoła osłepiającemu czarnemu słońcu Holocaustu*.

Krytycy zgodnie podkreślali niezwykłą siłę oddziaływania tego filmu, zarzuty koncentrowały się przede wszystkim na wieloznaczności moralnej głównego bohatera filmu, Niemca, członka NSDAP, który ocalał „zaledwie” 1300 osób (w opinii Lanzmanna: *Ta historia opowiada o niemieckim oszuście i o niczym więcej*). Realizacja w konwencji dokumentu także budziła sprzeciw. Kolorowe sekwencje otwierały i zamykały film, ta klamra dodatkowo ma utwierdzać widza w przekonaniu, że film relacjonuje czy też wiernie rekonstruuje wydarzenia. Zdaniem Lanzmanna kolorowe partie sugerują *klamliwą hipotezę happy endu*. Splyceniu zjawiska, jakim był Holocaust, sprzyja także dwuznaczność wielu scen, widowiskowość i ogromny ładunek melodramatyczny.

Jako kontrargumenty można przytoczyć opinię Anne Sinclair i Alaina Minca: *W świecie, gdzie każdego dnia zwiększa się amnezja, istnieje wielkie niebezpieczeństwo, że Zagłada stanie się wkrótce czymś tak odległym i zatartym jak Noc Świętego Bartłomieja. Machina zapomnienia funkcjonuje pełną parą: jeszcze kilkadziesiąt lat i Auschwitz będzie drugim Montsegur. Wobec takiej perspektywy liczy się skuteczność* (podkreślnie – U.J.). Ponadto odwoływano się do sprawności realizacyjnej Spielberga i jego umiejętności przyciągania widowni, docierania do wielu środowisk, w tym do ludzi młodych, gdyż reżyser *potrafi grać na strunach ich uczuć*.

Wobec ryzyka zapomnienia liczy się sam fakt, iż dzieło stało się elementem kultury popularnej, ważniejsze jest zatem „mniejsze zło”, związane z *masową działalnością pedagogiczną z jej nieuniknionymi wadami*. Za zasługę poczytuje się więc Spielbergowi, iż do popkulturowego obiegu dodał hasło Holocaustu. W tej perspektywie, można było przewidzieć, że zauważony i nagrodzony zostanie także film *Życie jest piękne* w reżyserii Roberto Benigniego (1998). Po pierwsze bowiem, temat jest „moralnie słuszny”, a zatem dzieło „funkcjonalne”, społecznie pożyteczne. Po drugie – w przypadku kultury popularnej nie należy zapominać o aspekcie komercyjnym – Holocaust już się „sprzedał”. Może należy jednak zapytać, co pozostaje z tego wizualnego hasła w świadomości potocznej? Czy tylko wizualne stereotypy i kody? Czy ekranowe fikcje przypominały tylko o tragedii narodu żydowskiego? Czy umożliwiły równocześnie krytyczne spojrzenie na narastanie ruchów faszystowskich w obecnej dobie? Pytania wydają się zasadne w sytuacji, gdy spora część widzów czerpie wiedzę właśnie z mediów: parodię takiego stylu kontaktu z rzeczywistością i tradycją sygnalizuje film *Kalifornia*, w którym jedna z par głównych bohaterów licytuje się na „prawdy” o świecie wycytane w brukowcu i oglądane w programach telewizyjnych.

### „Sprawa narodowa” w filmie

Przez kilka ostatnich lat polska publiczność czekała na premierę *Ogniem i mieczem*, a reżyser czekał na nią lat kilkanaście<sup>6</sup>. Tuż przed premierą filmu Jerzy Hoffman powiedział: *realizujcie swoje marzenia i: nieważne, co powiedzą krytycy*. Czy można polemizować z urzeczywistnionym marzeniem? W kampanii reklamowej operowano pojęciami patriotyzmu, obowiązku, konieczności; odwoływano się do uczuć narodowych, do poczucia wspólnoty. Film cieszył się ogromną popularnością, miał rekordową widownię. Do końca września 1999 roku obejrzało go ponad 7 milionów widzów; ukazała się także kasetą wideo z filmem i filmem dokumentującym realizację. Wyraźne niedomagania gotowego dzieła nie miały żadnego wpływu na frekwencję na seansach i większość ocen formułowanych po premierze. Wartość artystyczna filmu nie była bowiem najważniejsza.

Oceny krytyczne zaś często były równoważone opiniami o wartości filmu jako dopełniającego trylogię, pisano o istotności samego faktu powstania dzieła. Przyjrzyjmy się jednej z opinii – recenzent „Gazety Wyborczej” pisał: *Żadnych gwiazdek stawiać tu nie będę. Sprawa jest nazbyt poważna, rzekłbym, narodowa, żeby bawić się w jakieś sugestie – iść do kina czy nie iść. Iść i basta! W ogóle się nie zastanawiać!*” (podkr. – U.J.) i dalej: *Dawno już nie mieliśmy pol-*

skiego filmu, na który tak bardzo byśmy czekali, w którym tak bardzo chcielibyśmy się „przejrzeć”; o którym tak bardzo chcielibyśmy pogadać. (...) Zastrzeżenia i grymasy, zresztą pomniejszego kalibru, tym razem ciskam w kąt. Dostaliśmy przecież to, czego mogliśmy się spodziewać<sup>7</sup>. A zatem patriotycznym obowiązkiem jest udział w seansie filmowym.

W przypadku *Ogniem i mieczem* można się zastanawiać nad rolą tradycji w kształtowaniu tożsamości, nowej świadomości Polaków Trzeciej Rzeczypospolitej. Film przez nawiązanie do dziedzictwa narodowego podsuwa swoistą, bardzo niedoskonałą, ale wielce widowiskową wizję przeszłości. Ukłony w stronę popkultury i charakterystycznego dla audiowizualności końca XX wieku sposobu narracji to zabiegi liczące na akceptację ze strony młodej widowni, której to właśnie film Hoffmana zapewnia zetknięcie się z tradycją, z narodową historią. Wydobywa się też w dyskusji ważne argumenty: oto nasza przeszłość, jesteśmy Polakami, bo wszyscy czytaliśmy i oglądaliśmy *Ogniem i mieczem*. A zatem część krytyki przekonywała, że dzieło jest niezbędne dla zachowania ciągłości kultury polskiej.

Ułomności filmu, „falszowanie prawdy” czy inne zarzuty nie mają znaczenia. Znowu zatem wybiera się „mniejsze zło”, czyli próbuje się podkreślić wszelkie pozytywne płynące z kontekstu społecznego. Koncentrowano się na społecznym i wychowawczym znaczeniu filmu; podkreślano też fakt, że Sienkiewiczowi „należy” się ekranizacja. Podkreślano również aspekt polityczny (stosunki polsko-ukraińskie), dyskusja zatem toczyła się przede wszystkim obok samej wartości artystycznej.

Podobną sytuację kulturową, gdy niezbyt udane filmowo dzieło umieszczono w pozaartystycznym kontekście, odnotowała historia polskiego filmu w roku 1928 przy okazji realizacji przez Ryszarda Ordyńskiego *Pana Tadeusza*. Niepokojono się wówczas o efekt końcowy ze względu na stan polskiej kinematografii, jak pisze Alina Madej: *Poziom ówczesnej produkcji filmowej pozwalał przewidzieć, że ekranizacja poematu może stać się karykaturą epopei narodowej*<sup>8</sup>. Sam reżyser chciał zarejestrować *emocjonalną prawdę poematu*, a kluczem do powodzenia filmu miała się stać m.in. tradycja romantyczna traktowana jako swoisty metafizyk wspólnoty narodowej. I choć istniało poważne ryzyko artystyczne, a także *niebezpieczeństwo ośmieszenia państwowych ceremoniałów na skutek nieuchronnego zepchnięcia dzieła Mickiewicza w najniższe rejony kultury*<sup>9</sup>, i – niestety – niemy trzynastozgłoskowiec nie należał do arcydzieł, to jednak był ważnym wydarzeniem, ważnym faktem społecznym.

Premiera filmu (9 11 1928 r.) była częścią uroczystości 10-lecia niepodległego państwa polskiego. Nadano jej uroczysty charakter, odbyła się w sali Filharmonii, a zaszczylicili ją m.in. prezydent Ignacy Mościcki, a także marszałek Józef Piłsudski z rodziną. Odegrano hymn narodowy, słowo wstępne wygłosił Juliusz Kaden-Bandrowski. W przygotowaniach do uroczystości brali udział wybitni twórcy, plakat i program w kolorze opracował Wojciech Kossak, a nad *stroną dekoracyjną i kostiumową filmu* czuwał pułkownik Bronisław Gembarzewski, ówczesny dyrektor Muzeum Wojska<sup>10</sup>. Zofia Nałkowska, wspominając w *Dziennikach* premierę, zapisała: *sensacje patriotyczne są tożsame z erotycznymi, że wywołują je łatwe i wiadome środki, że jedne i drugie są wstydlive*<sup>11</sup>.

Powodzenie tej wersji *Pana Tadeusza* nie było *tryumfem sztuki kinematograficznej*, lecz, jak pisze Alina Madej, *ogólnego nastroju patriotycznego*<sup>12</sup>. Dla

publiczności nieistotne okazały się niedostatki samego filmu, choć zdaniem krytyków nieznamość pierwowzoru już wówczas czyniła dzieło nieczytelnym<sup>13</sup>. To patriotyzm, jako jedna z poważniejszych wartości w okresie międzywojennym, był magnesem ściągającym widownię. Film miał za zadanie wywoływanie *poczucia przynależności do narodu i jego historii*. A zatem – o powodzeniu filmu zdecydowały względy pozaartystyczne. Sukces kasowy i obecność w historii polskiej kinematografii zapewnił dziełu kontekst polityczny i społeczny, a nie jego walory filmowe.

### Kilka uwag na zakończenie

Powtórzmy: dość często argumenty natury etycznej stają się punktem wyjścia formułowania ocen estetycznych. Można wyróżnić kilka grup tematów filmowych, które stanowią swoisty pancerz ochronny wobec niedostatków artystycznych, ponadto same wyznaczają ramy oceny. Ze względu na słuszność sprawy, którą dzieło czasami jedynie sygnalizuje, film staje się „nietykalny”: czytając opinie, można mieć niekiedy wrażenie, że sam fakt istnienia filmu automatycznie gwarantuje dobrą jakość, nobilituje dzieło. W omawianych filmach problematyka mogła być zarysowana nawet słabo, naiwnie, hasłowo; ważne jest jednakże, że film podejmuje temat ważki z punktu widzenia etycznego. Dostrzeżenie problemu cenione jest bardziej niż forma, w jakiej problem został przedstawiony.

Czy jednak powaga tematu nobilituje każdą produkcję? Nie sposób uciec od kwestii związanych z „przemysłowym” i komercyjnym aspektem sztuki filmowej. O pieniądzech niestety, zamilczeć się nie da, gdy za pomocą wartości sprzedaje się także wartości. Wartości stają się towarem i dźwignią reklamy jednocześnie.

Ponadto tym, co łączy wszystkie omawiane filmy, jest ogromna oglądalność, a zatem upraszczając, ogromny zakres oddziaływania. Tu warto się zatrzymać przy jeszcze jednym zagadnieniu. Nieporozumieniem wydaje się założenie, iż „globalizacja”, tzn. odbiór tych samych przekazów i produktów, tekstów kultury w różnych obszarach kulturowych oznacza automatycznie globalizację, ujednoczenie postaw i opinii. Pomijam tu czynniki indywidualne, chodzi mi przede wszystkim o odmienne kulturowo podłoża, na jakie dany przekaz trafia, tak zresztą się dzieje w każdym z wymienionych tematów.

Jednakże biorąc pod uwagę zaprzęgnięcie ogromnej maszyny medialnej w promocję każdego z nich (prasa, radio, telewizja, wydawnictwa książkowe, albumowe, komiksowe, nagrania płytowe, a także imprezy towarzyszące, np. wystawy) można się zastanawiać po pierwsze nad samodzielnością, niezależnością dzieła filmowego, a po drugie nad mechanizmami oddziaływania na świadomość potoczną. Wszak pojawienie się konkretnego tematu w tak dużej dawce nie oznacza mechanicznego przejmowania przekonań przez publiczność. A kształtowanie postaw jest długotrwałym procesem, wymagającym współpracy wielu czynników. Otwarte pozostaje pytanie, w jakiej mierze cały ów aparat medialny kształtuje opinie i przyczynia się do zmian przekonań i postaw.

URSZULA JARECKA



- <sup>1</sup> Światowa premiera „Człowieka z żelaza” Andrzeja Wajdy jest niezaprzeczalnie największym wydarzeniem historycznym, jakie widział festiwal w Cannes w ciągu trzydziestu czterech lat swego istnienia. Zwykła krytyczna recenzja filmowa ma w tym przypadku drugorzędne znaczenie w konfrontacji z rzadkością zjawiska: jest to dzieło zrodzone bezpośrednio z aktualnych wydarzeń i samo staje się ich częścią – napisał D. Robinson w londyńskim „The Times” (26.05.1981). Cyt. za: *Wajda – filmy*, wstęp A. Michnik, WAiF, Warszawa 1996, t. 2, s. 154.
- <sup>2</sup> Wszystkie poniższe cytaty dotyczące filmu *Urodzeni mordercy* za: J. Płażewski, *Pięćdziesiąta trzecia ofiara*, „Kino” 1995, nr 2, s. 32.
- <sup>3</sup> Opinia D. Grivela zamieszczona w szwajcarskim piśmie „Ciné Feuilles”. Cyt. za: J. Płażewski, dz. cyt.
- <sup>4</sup> Wszystkie cytaty dotyczące *Listy Schindlera* pochodzą z materiału: *There is no Business like Shoahbusiness*, tłum i opr. MK, RL, MOL, „Kino” 1994, nr 9, s. 39-41.
- <sup>5</sup> Warto nadmienić, iż w 1990 roku Lanzmann niezwykle ostro zareagował także na film Andrzeja Wajdy *Korczak*, przyłączył się do grona dziennikarzy i krytyków zarzucających Wajdzie i jego dziełu antysemityzm. Por. np. w: *Wajda – filmy*, dz. cyt., t. 2, s. 235-247.
- <sup>6</sup> Por. m.in. R. Osica, *O „Ogniem i mieczem”*, „Kino” 1998, nr 2, s. 33.
- <sup>7</sup> Rec. J.Sz., w: „Co jest grane?” dodatek do „Gazety Wyborczej”, z dn. 14. 05. 1999.
- <sup>8</sup> A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994, s. 121.
- <sup>9</sup> Tamże.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 156.
- <sup>11</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918-1929*, Warszawa 1980, s. 388.
- <sup>12</sup> A. Madej, dz. cyt., s. 130.
- <sup>13</sup> *Adaptacja filmowa nie tylko nie posiada żadnych walorów popularyzatorskich, lecz nawet (...) nie zachęcała do sięgania po Mickiewicza. Zaznaczano, iż odbiorcą adaptacji mógł być jedynie widz przygotowany, zdolny do poprawnego odczytania rwących się epizodów, ale zaznaczano, iż dla takiego widza adaptacja filmowa musiała pozostawać na poziomie niechlujnego bryku szkolnego – tamże, s. 130.*

*Titanic* reż. James Cameron, 1997

