

Imre SZÍJÁRTÓ

Eszterházy Károly College, Hungary

Problemy nauczania współczesnego filmu krajów Europy Środkowo-Wschodniej

Wstęp

Poniżej zajmujemy się nauczaniem produkcji filmowej po transformacji. Uściślenie zakresu pojęcia przemian ustrojowych w poszczególnych krajach jako procesu i pojęcia politycznego nie jest przedmiotem niniejszego opracowania, ale z pewnością nie zostanie pominięte w niektórych aspektach dotyczących rozwoju kinematografii, więc badamy przedstawienie systemu totalitarnego przez utwory filmowe.

Tekst nasz nosi charakter dydaktyczny, czyli zamierzamy opisać sposób pokazania studentom tego materiału. Z tej racji po rozdziałach analitycznych podajemy przypisy metodologiczne.

Kwestia regionu

Pod względem geograficznym niniejszy artykuł obejmuje obszar tzw. Europy Środkowo-Wschodniej. To pojęcie także jest problematyczne, bo np. nomenklatura słoweńska umieszcza kraj w obszarze Europy Środkowej; istnieją również terminologiczne dyskusje wokół regionalnego nazewnictwa państw wyszehradzkich. Tak więc oprócz państw wyszehradzkich (Polska, Czechy, Słowacja, Węgry) zajmiemy się też Słowenią. Dzięki temu obejmiemy obszar od Morza Bałtyckiego do Adriatyku.

Przypisy metodologiczne. Z reguły stosujemy materiały pomocnicze: są to mapy, filmy dokumentalne o epoce zmiany systemu (relacja z Parlamentu o tym, jak Republika Węgierska została proklamowana 23 października 1989 r. – identyczne sceny miały miejsce i w innych krajach regionu).

Kwestia okresu

Jeżeli chodzi o historię kinematografii, niektórzy uważają, że wydarzenia wokółtransformacyjne nie spowodowały powstania ostrej cezury w kulturze filmowej, inni analitycy natomiast rozgraniczają dwie jakości: film przed transformacją i po transformacji. Przełom jako zjawisko w sferze estetyki czy historii formy jest mniej zauważalny, więc mimo gwałtownego charakteru zmian struktura zmieniała się stopniowo i w języku filmowym przełom ten w zasadzie nie pozostawia śladów.

Przypisy metodologiczne 1. Za pomocą projektora podajemy cytaty: „Obserwując kierunki stylu w węgierskim kinie lat dziewięćdziesiątych, widzimy, że przełom stulecia nie przyniósł ze sobą rewolucji stylistycznej. [...] Rok 1990 w węgierskiej kinematografii nie był rokiem przełomu, a ostatnia dekada minionego stulecia jest kontynuacją tematyki i estetyki minionego dwudziestolecia. [...] Przełom 1989/90 jest nadzwyczajnym momentem, nie tylko przełomem dziesięcioleci, lecz także potężnym przełomem historycznym i mamy powody sądzić i oczekiwać, że w związku z tym coś nowego narodzi się także w węgierskim kinie. [...] Jednak w filmach węgierskich lat dziewięćdziesiątych nie tylko nie czuć nowego powiewu, ale odczuwalny jest oddech okresu późnego Kadara” [Schubert 2002: 10]. Na podstawie tych stwierdzeń możemy dyskutować o procesie zmian politycznych i o ich skutkach w kinematografii.

Przypisy metodologiczne 2. Pod koniec lat 80. we wszystkich krajach regionu stopniowo zanika monopol państwa w produkcji i dystrybucji filmowej. Możemy podawać materiały związane z tymi zmianami (artykuły, ustawy, inne dokumenty): w Polsce w roku 1987 powołano do życia przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, instytucję o nazwie Komitet Kinematografii. W styczniu 1990 r. powstaje Słowackie Stowarzyszenie Filmowe (Slovenský filmový zväz) oraz Słoweńskie Forum Filmowców (Fórum slovenských filmárov), a w roku 1991 Państwowy Fundusz Kulturalny Pro Slovakia (Štatny fond kultúry Pro Slovakia). W grudniu 1995 r. przyjęto ustawę audiowizualną, dzięki której powstały możliwości przekształcenia państwowej kinematografii. Na Węgrzech oprócz przedsiębiorstwa MOKÉP rozpoczęło działalność dwóch nowych dystrybutorów itd. (zob. Ustawy).

Przypisy metodologiczne 3. Wyświetlamy filmy, których akcja dzieje się w latach transformacji: Wojciech Marczewski: *Ucieczka z kina Wolność* (1990), Władysław Pasikowski: *Psy* (1993), Ibolya Fekete: *Bolse vita* (1996), Ferenc Török: *Moszkva tér – Plac Moskwy* (2001). W centrum uwagi twórców pojawia również terażniejszość bohaterów: Janez Burger: *V leru – Bieg jałowy* (1999), Vinko Möderndorfer: *Predmestje – Przedmieście* (2004), Sławomir Fabicki: *Z odzysku* (2006). Po projekcji dyskusja na temat filmu.

Obraz dawniej przeszłości

Nie ulega wątpliwości, że w okresie przed transformacją największy ciężar spoczywał na życiu intelektualnym Czechosłowacji, i dlatego też otwarcie płaszczyzn publicznych w tym kraju było najbardziej spektakularne. „Jednym z głównych dążeń czeskiego filmu lat dziewięćdziesiątych było rozliczenie z komunistyczną przeszłością. Pierwsza fala podobnych filmów pojawiła się bezpośrednio po roku 1989 pod hasłem *każdy chce sobie postawić pomnik*” [Grombří 2000: 199].

W kinie słowackim widzimy inne zjawiska. Tutaj nie pojawił się podobny do czeskiego waleczny antykomunizm, co jest zrozumiałe ze względu na szcze-

gólną sytuację: kultura słowacka główny akcent kładła na stworzeniu nowej tożsamości. W takich filmach, jak *Okresné blues – Prowincjonalny blues* (Juraj Bindzár, 1990), *Ked' hviezdy boli červené – Czas czerwonych gwiazd* (Dušan Trančík, 1990), *Neha – Czulość* (Martin Šulík, 1990), nie widać znacznej zmiany światopoglądowej w stosunku do poprzedniego okresu; nie ma rewolucyjnego antykomunizmu. Przedstawiają one raczej psychiczne ślady autorytatywnego reżimu [Macek, Paštéková 1997: 490].

Na Węgrzech po transformacji w centrum zainteresowania przeszłością znalazły się lata 50. Kolejną cechą kina węgierskiego jest to, że po roku 1989 powstawały filmy o roku 1956. Prawdą jest, że temat Powstania 56 roku pojawiał się także we wcześniejszych okresach, to jednak pokazywanie represji sowieckich aż do końca stacjonowania wojsk radzieckich, czyli do transformacji, było tematem tabu. Filmy *A halálraítélt – Skazany na śmierć* (János Zsombolyai, 1989), *Magyar rekviem – Węgierskie requiem* (Károly Makk, 1990), *Pannon tőredék – Węgierski epizod* (András Sólyom, 1998) sygnalizują nowy kierunek opowiadania o roku 1956.

W jednym z opracowań poświęconych historii polskiego kina czytamy: „W nowej sytuacji, po 1989 roku, można było oczekiwać «powrotu represjonowanego» w kinie i w innych sztukach, powrotu historii oraz niejakiej śmiałości w krytycznej ocenie niedawnej przeszłości. [...] Po roku 1989 pojawiają się natomiast filmy, które usiłują odzyskać długo wypierane pokłady pamięci zbiorowej. Należą do nich filmy dokumentujące złożone relacje polsko-żydowskie oraz filmy poświęcone okresowi stalinizmu” [Haltof 2002: 255].

Pod tym względem szczególne miejsce zajmuje *Rewers* Borysa Lankosza (2009), którego osią jest kameralna historia miłosna, ale obecne są też wszelkie rekwizyty obrazujące epokę [Keff 2010: 249–250].

Przypisy metodologiczne. Literatura fachowa w stosunku do lat 50. używa pojęcia „zjawisko krypty” – chodzi o taki mechanizm pamiętania, w którym wcześniej stłumione wydarzenia wychodzą nagle na powierzchnię w niespotykanej do tej pory formie [Murai 2008: 125–131]. Obserwujmy, jak to zjawisko ukazuje się w filmach.

Środki narracyjne

W tym rozdziale zajmiemy się kilkoma charakterystycznymi grupami filmów o przeszłości oraz kilkoma typowymi metodami kreacji. Po pierwsze, chodzi o przełożenie akcentów z wielkiej polityki na prywatne i wewnętrzne życie bohaterów. Przykładem może być film Krzysztofa Zanussiego z 1996 r. *Cwał, Pokuszenie* Barbary Sass (1995), Inne przykłady: *Telitalálat – Fart* (Sándor Kardos i Illés Szabó, 2003), *Franciska vasárnapjai – Niedziele Franciszki* (Sándor Simó, 1996) opowiadają o losie dziewczyny ze służby bezpieczeństwa, która tak samo marzy o szczęściu jak każdy młody człowiek – poszukiwanie szczęścia i życie prywatne może się w ten sposób pojawić w oddzieleniu od dyktatury.

Jednocześnie węgierskie kino ma w swoim dorobku i takie filmy, w których bohaterowie świadomie i zdecydowanie próbują kierować swoimi losami, a przy okazji chcieliby oddziaływać także na otoczenie: *A napfény íze – Kropla słońca* (István Szabó, 1999), *Mansfeld*, (Andor Szilágyi, 2006), *Szabadság, szerelem – Wolność i miłość* (Krisztina Goda, 2006).

Filmy o latach 60. tworzą zasadniczo inną strukturę wartości. Węgierskie filmy *Sose halunk meg – Nigdy nie umrzemy* (1992), *Szamba – Samba* (Róbert Koltai, 1995) i *Csinibaba – Lalunia* (Péter Tímár, 1997). Cały szereg filmów czeskich można zaliczyć do filmów retro – uwieczniły one sympatyczne cechy okresu socjalizmu: film Jana Švĕraka *Obecna škola – Szkoła podstawowa* i Jana Hřebejka *Pelišky – Pod jednym dachem* (1999). Jednocześnie musimy nadmienić, że filmy te należą do grupy tzw. *midcult*. Pojawieniu się nostalgii może sprzyjać fakt, że przedstawianie okresu socjalizmu często nawiązuje do młodości twórców lub bohaterów oraz do muzyki. Stąd wyrozumiąły aspekt w filmie Jana Hřebejka *Šakalí léta – Bigbeatowe lato* (1993), którego tematem są narodziny czeskiego rock and rolla. W filmie słowackim mamy utwór Juraja Nvoty *Muzika – Muzyka* (2008). Do tej grupy można by dopisać – choć w centrum opowiadania nie ma muzyki – film słoweński Mihiy Mazziniego *Sladke sanje – Słodkie sny* (2001), w którym bohater, mały chłopiec, za wszelką cenę chciałby mieć adapter do płyty. Słoweński film *Outsider* (Andrej Košak, 1997) rozgrywa się w 1979 r. i przedstawia Jugosławię końca lat 70.

Przypisy metodologiczne 1. Poszukujemy odniesienia (cytaty) retro w filmach, literaturze, modzie, życiu codziennym.

Przypisy metodologiczne 2. Sprawdzić w słowniku znaczenia pojęcia *midcult*.

Obraz lat 80.

Filmy, których akcja dzieje się w latach 80., stanowią właściwie oddzielną grupę wśród filmów o przeszłości, ponieważ w tle zazwyczaj znajdują się przyczyny rodzinne lub osobiste albo motywy autobiograficzne. Kilka przykładów: Jan Švĕrak: *Kolja* (1996), Mihály Búzás i György Pálos: *A kis utazás – Mała podróż* (2000), Ferenc Török: *Moszkva tér – Plac Moskwy* (2001), Dániel Erdély: *Előre! – Naprzód!* (2002), Jacek Borcuch: *Wszystko, co kocham* (2009).

Przypisy metodologiczne. Przeprowadzić badanie, stosując metody *oral history*: zanotować rozmowę z osobą, której młodość przypadła na lata 80.

Ślady przeszłości

Z jednej strony poprzedni system zniknął, z drugiej zaś jego ślady są obecne. Te ślady przypominają o przeszłości (przedmioty z przeszłości), z drugiej strony zostaną na zawsze – odnajdziemy przykłady tego zjawiska w filmach. Ślady okresu socjalizmu są najczęściej widoczne w tych przestrzeniach, które

dotyczą ideologii tego systemu: osiedla, budynki przeznaczenia społecznego sprzed 1990 r., fabryki, kopalnie.

W filmie Károlya Makka *Egy hét Pesten és Budán – Tydzień w Peszcie i w Budzie* (2003) przeszłość jest interpretowana z perspektywy terażniejszości (odwołuje się do filmu reżysera z roku 1970 pod tytułem *Szerelem – Miłość*). Słoweniec Miran Zupanic w swoim filmie *Radio.doc* (1995) szereguje poszukiwanie śladów przeszłości: główna bohaterka szuka miejsc przeszłości, szuka własnych korzeni. W filmie Szabolcsa Hajdu *Fehér tenyér – Biała dłoń* (2006) porządek narracyjny czyni możliwym zmianę biograficznej historii (powieść kariery lub powieść rozwoju) – film za pomocą montażu równoległego pokazuje wypadek bohatera w dzieciństwie i wypadek w wieku dorosłym.

Przypisy metodologiczne. Wymienione filmy zawierają silną treść socjologiczną. Analizujmy (praca pisemna), jak utwory pokazują otoczenie. Przykłady: film Tamása Almásiego *Márió a varázsló – Czarodziejski Mario* (2008) rozgrywa się po zmianie systemu – tak więc pozostałości poprzedniego systemu nie mogły jeszcze zniknąć i wszystkie wydarzenia filmu oraz przestrzenie odnoszą się do wcześniejszego okresu (sytuacja społeczna mieszkańców wsi, knajpa we wsi jako miejsce itd.). Z filmów polskich możemy podać jako przykład *Chaos* Xawerego Żuławskiego (2006), gdzie Warszawa jest brzydka i niebezpieczna.

Można odnaleźć wiele filmów węgierskich, w których wnętrza są zaniedbane, wszystko wygląda po staremu. W filmie Árona Mátyássyego *Utolsó idők – Ostatnie czasy* (2009) historia rozgrywa się w 1997 r., ale wszystko wskazuje na to, że mogłaby także wydarzyć się dużo wcześniej. W filmie Ágnes Kocsis *Friss levegő – Świeże powietrze* (2006) obserwujemy taką samą sytuację z tą różnicą, że akcja filmu jest jakby bliżej momentu realizacji filmu – tak więc jeszcze większe jest napięcie pomiędzy czasem akcji filmu a charakterem dawnego zestawu przedmiotów. W efekcie tego przedmioty (meble, ubrania i inne) są odcięte od konkretnego czasu. Wszystko jest takie samo, nic się nie zmieniło – jak w filmie Zsombora Dygi *Tesó – Braciszek* (2003), w którym osiedle staje się wiecznym elementem krajobrazu.

Wnioski

Filmy opisujące pozostałości przeszłości właściwie dają interpretację czasu minionego, tym samym pokazują działanie pamięci społecznej; film więc jest narzędziem pamięci zbiorowej. Pozostałości starego systemu z jednej strony pojawiają się w różnych gatunkach filmowych i w wielu strukturach narracyjnych, z drugiej używane są inne środki stylistyczne, które dokonują przeciwstawienia warstw czasowych. W filmach Europy Środkowo-Wschodniej po 1990 r. przestrzenie dawnych czasów pojawiają się za pomocą środków stylizacji lub efektów. Te stylizacje nieprzypadkowo łączą się prezentacją płaszczyzn czasowych lub z ich konfrontacją.

Filmy są z jednej strony obiektami nauczania na studiach filmoznawczych, z drugiej strony źródłami historiografii.

Literatura

- Grombří J. (2000): *Hraný film v devadesátých letech*, [w:] Ptáček L. (red.), *Panorama českého filmu*, Olomuc.
- Haltof M. (2004): *Obraz stalinizmu w kinie polskim*, [w:] *Kino polskie*, Gdańsk.
http://filmalap.hu/images/filmtv_2013_jan_1.pdf.
- https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/ustawa_o_kinematografii_tekst_ujednolicony.pdf.
- Keff B. (2010): *Rewers Borysa Lankosza, czyli chłop, diabeł, wice-Żyd*, [w:] Wyśniewska A., Marecki P. (red.), *Kino polskie 1989–2009 – historia krytyczna*, Warszawa.
- Macek V., Paštéková J. (1997): *Dejiny slovenskej kinematografie*, Bratislava.
- Murai A. (2008): *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után*, Szombathely.
- Schubert G. (2002): *Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei*, „Metropolis” nr 3–4.
Ustawy: Ustawa o kinematografii.

Streszczenie

W niniejszym studium mowa o tych filmach, które zostały nakręcone po 1990 r. Przykłady zostały przytoczone z kinematografii polskiej, słowackiej, węgierskiej i słoweńskiej. Studium zadaje następujące pytania: Jakie ślady pozostawił po sobie okres starego systemu? Jak te ślady pojawiają się w filmach? W tekście chodzi o traktowanie przeszłości, działanie pamięci zbiorowości, przy czym film traktujemy jako wyraz pamięci społecznej. W filmach uwidoczniiony jest stary system, z tego względu mowa o pozostałościach minionego reżymu. W tekście podawane są uwagi dydaktyczne, więc chodzi o studium o charakterze metodologicznym.

Słowa kluczowe: kinematografia Europy Środkowo-Wschodniej, obraz dawniej przeszłości, nauczanie produkcji filmowej po transformacji.

Questions of Teaching Postsocialist Central-Eastern-European Cinema

Abstract

The paper takes a critical look at the ways Central-Eastern European cinema represented the era of socialism. My talk concentrates on how films made in the post-communist era picture the past from country to country.

Geographically speaking my talk overviews the region known as Central-Eastern Europe. Apart from the so called Vishegrad group (Poland the Czech Republic, Slovakia and Hungary) I also included the cinema of Slovenia. This variety enables me to overview how cinematic memory is constructed from the

Baltic Sea to the Adriatic coast, a memory which despite its similarities cannot be described as singular. My primary aim is to determine those qualities and trends which characterise the so called 'past-cinema' of the region.

My paper aims to analyze the roles of the historic film in teaching media and film studies subjects. I concentrate on methodological issues related to film materials.

Keywords: post-communist Polish, Slovak, Hungarian and Slovenian cinema, cultural memory, teaching media and film studies.