

# ORIENT W FABULARNYM POLSKIM FILMIE POWOJENNYM. REKONESANS

JACEK NOWAKOWSKI<sup>1</sup>  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

**Słowa kluczowe:** orientalizm, polski film fabularny, postkolonializm

**Key words:** orientalism, polish feature film, postcolonialism

**Abstrakt:** Jacek Nowakowski, ORIENT W FABULARNYM POLSKIM KINIE POWOJENNYM. REKONESANS. „PORÓWNIANIA” 13, 2013, t. XIII, s. 167–178. ISSN 1733-165X. Artykuł analizuje obecność wątków orientalnych (blisko- i dalekowschodnich) w polskich filmach fabularnych zrealizowanych po II wojnie światowej w perspektywie takich pojęć jak: orientalizm, postkolonializm i zderzenie kultur. Wynika z tych obserwacji, że obecność tych wątków w naszym kinie jest wciąż skromna, choć po przełomie politycznym z 1989 roku jest ich nieco więcej. Grupuje omawiane filmy w trzy typy: pokazujące egzotykę przestrzeni rodem ze Wschodu, przedstawiające bohatera który jest obcym i wrogiem oraz te, w których przybysz ze Wschodu zaczyna być rozumiany i akceptowany, co ma miejsce w utworach najnowszych.

**Abstrakt:** Jacek Nowakowski, ORIENT IN POLISH POST-WAR FEATURE FILM. RECONNAISSANCE. „PORÓWNIANIA” 13, 2013, Vol. XIII, p. 167–178. ISSN 1733-165X. In this paper, I intended to analyse Polish feature films devoted to three central categories: orientalism, postcolonialism and the clash of cultures (civilizations). This article presents the Polish cinema in the following three areas and types. First of all, there are works which show an exotic, oriental space. Secondly, there are films with a hero who is a stranger and an enemy. Finally, in the newest films the protagonist – a new comer from the East – becomes accepted and understood.

Można zaryzykować tezę, że w polskim filmie po II wojnie światowej obecność wątków orientalnych czy bliskowschodnich (szerzej: arabskich), a zwłaszcza dale-

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: janow@amu.edu.pl

kowschodnich<sup>2</sup>, jest, w odróżnieniu choćby od pewnych epok literackich i kulturowych, takich jak np. romantyzm, modernizm czy Dwudziestolecie<sup>3</sup>, wciąż bardzo skromna. Trudno wskazać wyrazistą przyczynę tego stanu rzeczy, poza jedną, dość oczywistą: zamknięciem naszego kraju na świat w epoce PRL-u. Jest ona tym bardziej prawdopodobna, że następnie, po 1989 roku, wraz ze zmianą ustrojową, obserwujemy pewien przyrost obrazów Orientu. Zamiast dociekać przyczyn tego stanu rzeczy, lepiej może zapytać: jaka wizja wschodniego i arabskiego świata wyłania się z tych utworów, np. w **perspektywie pojęć/zjawisk: egzotyka, postkolonializm, orientalizm czy zderzenie kultur**. Jak nasze kino przedstawia tamte kultury, a także moment lub proces zetknięcia z nimi, zarówno sytuacje, kiedy ktoś z Polski pojawia się w tamtej przestrzeni, jak i kiedy kultury orientalne trafiają do nas?

Opozycja Zachód-Wschód/Orient jest zawsze najpierw wyrażona przez opozycję przestrzenną, następnie temporalną, która może ją uzupełniać. Językiem przestrzeni można wyrazić świat wartości. W literaturze i sztuce zawsze widać było wchodzenie w sferę mitu. Ale też w sztuce dostrzec można zabiegi neutralizujące mitologiczny wymiar relacji Wschód-Zachód. Warto zobaczyć, jak nasze kino traktuje, czytaj: fabularyzuje wspomnianą opozycję. **Czy Orient jest w nim tylko przestrzenią narracyjną, czy także w jakimś stopniu przestrzenią społeczną, dyskursem, który mówi nam coś o polskiej rzeczywistości?**

Najogólniej, w relacji tej wyodrębnić można trzy postawy, widoczne zwłaszcza w kształcie przestrzeni oraz poprzez stosunek do filmowych postaci ze Wschodu.

## EGZOTYKA WSCHODU

Można śmiało stwierdzić, że w polskim kinie fabularnym zrealizowanym po II wojnie światowej dominująca jest wizja Orientu jako przestrzeni egzotycznej, przygodowo-baśniowej, czyli, najprościej rzecz ujmując, odmiennej, osobliwej, odległej kulturowo i geograficznie. Niekiedy jest ona realizowana w perspektywie historycznej, np. w takich filmach jak *Pan Wołodyjowski* (1969) Jerzego Hoffmana, *W pustyni i w puszczy* – zwłaszcza pierwsza wersja Władysława Ślesickiego z 1973 roku czy *Złota Mahmudia* (1987) Kazimierza Tarnasa. Do tego należy dodać fabuły,

---

<sup>2</sup> Ze swoich rozważań wyłączam kwestie dotyczące kultury żydowskiej i romskiej. Po pierwsze, nie należą one do przestrzeni odległej (geograficznie i mentalnie), a taka mnie w tym miejscu zajmuje; po drugie – są obciążone doświadczeniem Holokaustu, co całkowicie zmienia ich status i charakter i nie mieści się w ramach poniższych rozważań.

<sup>3</sup> Zob. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury zachodniej w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980. Autor odwołuje się w niej do koncepcji semiotycznych Jurija Łotmana, zakładających, iż język przestrzeni wyraża świat wartości, z czego m.in. biorą się takie przeciwstawienia jak wschód – zachód, mające swoje waloryzacje.

dla których Wschód (także tzw. Bliski, „arabski”) to miejsce sensacyjno-przygodowych wydarzeń, jak w *Kłątwie Doliny Węży* (1988) Marka Piestraka, gdzie część wydarzeń rozgrywa się na pograniczu Laosu i Wietnamu, *Operacji Samum* (1999) Władysława Pasikowskiego, z akcją umieszczoną w Iraku czy wspomnianej *Złotej Mahmudii*, gdzie, co prawda, wydarzenia rozgrywają się w Bułgarii nad Morzem Czarnym, ale dotyczą tureckiego panowania w tym regionie przed kilkuset laty. Wydaje się, że przez wiele lat (mniej więcej do lat 90. ubiegłego wieku) był to obraz przestrzeni, w której pojawiały się pewne **znaki Orientu. Miały one charakter stereotypów zakorzenionych w kulturze popularnej. Obrazy te, jak i cała przestrzeń filmowa, są mocno stylizowane.** Widać to zarówno w utworach jawnie rozrywkowych, komercyjnych, jak i filmach mistrzów kina autorskiego. I tak w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1964) Wojciecha Hasa kuzynki głównego bohatera, van Wordena (Zbigniew Cybulski), muzułmanki Emina (Iga Cembrzyńska) i Zibelda (Joanna Jędryka), które chcą go namówić na przejście na islam, są raczej figurą orientalnej pokusy erotycznej, niż straszliwymi sukubami, które miałyby pomóc bohaterowi zboczyć na złą drogę. Podobnie szejek Gomelezów (Kazimierz Opaliński), który prowokuje widza bardziej do uśmiechu niż wiary w potęgę dostojnika, którym przecież jest. Tak samo ma się rzecz z innymi postaciami filmu, które swoją egzotykę wyzyskują dzięki bezkolizyjnemu wpisaniu się w wizyjną, surrealistyczną scenografię, pomagającą budować klimat arabeski, pełnej ironii, zabawy i przygody, podążając za Janem Potockim, wykorzystującym w swej powieści strukturę *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Przestrzeń filmu Hasa ma wyraźnie charakter umowny, a jej istotnym elementem jest także dekoracyjność postaci, których skrótowy kształt podkreśla wolność od realistycznych i psychologizujących konwencji przedstawiania. Jeśli chodzi o postać tego typu, to warto też pamiętać o komiksowym wymiarze *Hydrozagadki* (1970) Andrzeja Kondratiuka i jej reprezentacyjnym, groteskowym bohaterze –maharadzy Kaburu, granym przez Romana Kłosowskiego. Postać ta wnosi do filmu element wschodniej ornamentyki, jednak zdecydowanie w tonacji buffo, do czego przyczynia się sposób jej kreacji w wykonaniu aktora, kojarzonego dotąd z plebejskim typem ról i aparycją odległą od wyobrażenia o arabskich księżach. W ten sposób egzotyczna figura wprowadza nie tylko orientalno-baśniowe, wyraziste dossier w przestrzeń przedstawioną, ale zarazem próbuje podkreślić sztuczność, konwencjonalność, słowem – swą umowność –w świecie o wyraźnie stylizowanym, bo zanurzonym w komiksowym rodowodzie (co pogłębia pierwszoplanowa postać Asa – swojskiego superbohatera, którą kreuje Józef Nowak).

**Dalekowschodnia (czytaj: egzotyczna) sceneria to także miejsce, do którego trafiają nasi powstańcy, czasem uciekinierzy.** Tak się dzieje np. w filmie *Kochankowie Roku Tygrysa* (2005) Jacka Bromskiego, gdzie w Mandzurii z lat 1913–1914 umieszczono Polaka (Michał Żebrowski) uciekającego przed Rosjanami i chroniącego się w chińskiej, skromnej rodzinie. Przeżywa tam zakazaną miłość z młodą

Chinką, córką gospodarzy. Przestrzeń filmu rysowana jest, niestety, „grubą kreską”. Są oto obrazy stereotypowe, wyzyskujące zbyt łatwo egzotyczność miejsca: śniegi, puszcza, stroje myśliwych, ogromna rzeka, słowem – przyroda dyktująca warunki życia, podporządkowująca sobie wyglądy rzeczy i ludzi. Podobny charakter ma przestrzeń innego filmu, którego akcja rozgrywa się na początku XX wieku w Mandżurii, mianowicie *Na koniec świata* (1999) Magdaleny Łazarkiewicz. Na tym rosyjsko-chińskim pograniczu Rosjanie budują kolej, a zatrudnienie przy jej budowie znajdują także Polacy rzuceni tam przymusem historii. Melodramatyczna opowieść także na tyle mocno podporządkowana jest scenerii, że można zapytać, czy nie była tylko pretekstem do umieszczenia jej w odległym miejscu. Syberia pokazana w obu filmach, co istotne, w coraz większym stopniu staje się azjatycka, dalekowschodnia właśnie, czyli nieodgadniona, groźna i dominująca, w mniejszym stopniu związana z kulturą rosyjską (choć i jej nie brakuje w filmie Łazarkiewicz).

Osobne miejsce w kategorii filmów stawiających na egzotykę należy się *Klątwie Doliny Węży* autorstwa Marka Piestraka, obrazowi powstałemu pod koniec lat 80. ubiegłego wieku w koprodukcji z ZSRR. Adaptacja sensacyjno-przygodowej powieści Roberta Strattona zachowała genologiczny sztafaż pierwowzoru, umieszczając akcję w kilku planach czasowych, sięgających nawet wojny w Indochinach. Przede wszystkim jednak reżyser próbuje naśladować filmy Stevena Spielberga o archeologu Indianie Jonesie. W polskim wariacie profesor orientalistyki z naszego kraju odczytuje we Francji manuskrypt skradziony przez jednego z żołnierzy podczas wojny koreańsko-francuskiej. Udając się tam, trafia nie tylko do tytułowej doliny, gdzie oprócz tysięcy węży oraz ich olbrzymiego króla są jeszcze zagadki kosmicznego pochodzenia materiałów, walki wywiadów oraz interwencje kosmitów. Niestety Piestrak, podążając tropem autora *Poszukiwaczy zaginionej arki*, nie stosuje pastiszu czy choćby parodii, lecz stawia na dosłowne naśladownictwo. Zauważyli to już pierwsi recenzenci filmu, a także – po latach – Krzysztof Kornacki – w artykule omawiającym związki polskiego filmu z Kinem Nowej Przygody. Skomentował zabiegi realizatorów filmu następująco:

Imitując kino hollywoodzkie, reżyser prowokował widzów do porównywania kopii z oryginałem, co – biorąc pod uwagę skromność zaangażowanych środków – musiało wypaść na niekorzyść polskiego filmu. Zaplanowany z wielkim rozmachem w koprodukcji z wytwórniami radzieckimi (zdjęcia kręcono między innymi w Wietnamie, Paryżu i Tallinie) odpowiednik opowieści o Indianie Jonesie głównie ze względu na inscenizacyjną skromność i siermiężność efektów specjalnych (kukły węża-potwora, laserowych strzałów z oczu, zmutowanego pod wpływem pozaziemskiej substancji człowieka itp.) przeobraził się w nieplanowaną parodię Kina Nowej Przygody, w nowoprzygodowe kino klasy B (choć oczywiście Piestrak nie planował zostać polskim Edem Woodem)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> K. Kornacki, *Polskie Kino nowej Przygody*. W: J. Szyłak, S. J. Konefał, K. Kaczor, T. Pstrągowski, K. Kornacki i inni, *Kino Nowej Przygody*. Gdańsk 2011, s. 93.

Egzotyczne miejsce, tajemnicze wydarzenia, często mające swe źródło w przeszłości (patrz także: *Złota Mahmudia*), sensacyjna i przygodowa intryga zbyt często prowadziły naszych filmowców na manowce. Dodajmy jeszcze, że jest niewątpliwe, iż tę egzotyczną tajemniczość **polskie kino oswajało za pomocą swoich obrazów**, dalekich od roszczeń Zachodu do nadzorowania kultur słabiej rozwiniętych, rozumianych przez badaczy orientalizmu jako wielka zachodnia narracja. Zamiast tego w tej grupie filmów pojawia się **pocztówkowa przestrzeń z egzotycznym znakiem. Chodzi tu raczej o zmienność fabuły i tła, a rodzaj egzotyki jest tu wymienny. To kino stereotypów apelujące do takiej wiedzy odbiorcy.** Bardzo dobrze widać to w niektórych serialach komediowo-obyczajowych, czego przykładem mogą być *Zmiennicy* (1986) Stanisława Barei. Jednym z drugoplanowych, acz znaczących bohaterów jest tam Krashan Bhamarandżaga (Piotr Pręgoski), obywatel Syjamu, studiujący na polskiej politechnice. Mówiący łamaną, komiczną polszczyzną gra postać (łącznika mafii) zamieszaną w handel narkotykami za Azji do Polski. Wydaje się, że uosabia satyrę na często bogatych lub zaradnych cudzoziemców obecnych w biednej, ale „cwaniackiej” Polsce lat 80. ubiegłego wieku. Podobna konstrukcja mają też postaci Arabów z tego serialu, jak i wcześniejszego *Czterdziestolatka* (1974–1977) Jerzego Gruzy. Uosabiają oni bardzo stereotypową egzotykę, często, wydaje się, podszytą kompleksami. Ciekawszy może, a także nieco bardziej skomplikowany, jest człowiek Wschodu, którego obraz wytworzyło nasze kino, niestety dalej posługując się stereotypami.

## INTRUZ I WRÓG ZE WSCHODU

Obcy – człowiek ze Wschodu – to najczęściej wróg lub zdrajca. Taki obraz przynoszą m.in. adaptacje powieści Henryka Sienkiewicza autorstwa Jerzego Hoffmana – *Pan Wołodyjowski* (1969) oraz *Ogniem i mieczem* (1999), a także reprezentujący innego typu twórczość film *Rycerz* (1980) Lecha Majewskiego, adaptacja Witkacego – *Nienasycenie* (2003) Wiktora Grodeckiego czy dziejąca się w Iraku *Operacja Samum* (1999) z cyklu opowieści sensacyjnych Władysława Pasikowskiego. **Kino nawiązujące do tradycji Sienkiewiczowskiej nie potrafi uwolnić się od stereotypowego wizerunku człowieka „stamtąd”,** pokazanego jako dzikiego, groźnego, ale i fascynującego swą odmiennością fizyczną, obyczajową, mentalną. Szczególnie dobrze jest to widoczne w *Panu Wołodyjowskim*, gdzie najbardziej intrygującą postacią jest Azja Tuhajbejowicz (syn Tatara Tuhajbeja znanego z powieści i filmu pt. *Ogniem i mieczem*) w interpretacji Daniela Olbrychskiego. Dzik, namiętny, gwałtowny, zdradzany i zdradzający, przyłączył się do wojsk tureckich maszerujących na Europę. W jego rysie można dostrzec fenomen człowieka brutalnego, bezwzględного i mściwego, w którego żyłach, mimo polskiego doświadczenia, płynie azjatycka krew („Jam jest Azja”), ale także – autentycznie zafascy-

nowanego polskimi kobietami, których względów, z powodu pochodzenia, mu się odmawia. Sposób adaptacji tego utworu jest charakterystyczny także dla pozostałych części przenoszonych z czasem na ekran *Trylogii*. Widz miał mieć maksymalnie ułatwione zadanie. O filmowej wersji *Pana Wołodyjowskiego* pisał Rafał Marszałek:

Różnorodność gatunkowa tkwiąca w powieściowym oryginale sprzyjała ekranizacji. Hoffman połączył pierwiastki romansu z elementami przygodowymi ujmując je w konwencji „płaszczka i szpada”. Tonacja sagi rycerskiej nadała opowiadaniu stosowną powagę; treści symboliczne, choć sprzężone wyłącznie z militariami, tym wyraźniej zaznaczyły się w filmie. Autorski nacisk na opisowość i wartką fabułę przyczynił się do łatwości i powszechności odbioru<sup>5</sup>.

Te same cechy odnajdujemy po latach w adaptacji *Ogniem i mieczem*. W zajmującym tu nas kontekście, wizja Orientu, który puka do bram świata zachodniego, jest jednak, inaczej niż w *Panu Wołodyjowskim*, mniej zindywidualizowana, a bardziej przypomina barwny gobelin „utkany” z wielu postaci reprezentujących dwór chana krymskiego Islama III Gireja (Adam Ferency). Wyróżnia się w nim jego zaufany Tuhaj-bej (Daniel Olbrychski), ponownie groźny i odważny do szaleństwa, jak Azja z *Pana Wołodyjowskiego* (gdzie aktor kilkadziesiąt lat wcześniej wystąpił w roli potomka tej postaci) oraz sam przywódca krymskich Tatarów, którzy w połowie XVII wieku wsparli powstanie Kozaków pod wodzą Bohdana Chmielnickiego przeciw Rzeczypospolitej. Chan jest przedstawiany w filmie zwykle w otoczeniu swego dworu: ludzi żyjących w przepychu, gorączkowych, pełnych hiperekspresji gestach i spojrzeniach, barwnie umalowanych i ubranych, nad którymi unosi się duch dekadencji, powodowany także kontekstem erotycznym, dalekim od atmosfery Sienkiewiczowskiego oryginału. Otóż chan pieści u swego boku pięknego transwestytę, co jest widomym znakiem nie tylko odmienności, ale zepsucia oraz nadchodzącej klęski wojsk ze Wschodu. Wróg „stamtąd” bywa zatem nie tylko okrutny czy podstępny (jak w przypadku ról kreowanych przez Olbrychskiego), ale także odmienny w swoich upodobaniach erotycznych.

Inny rodzaj wroga ze Wschodu, który puka do drzwi Polski i Europy, znajdziemy w adaptacji powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wydanej w 1930 roku. Wizja świata zachodniego z 1997 roku zagrożonego chińskim pankomunizmem, przed którym w Europie broni się jeszcze Polska, została przedstawiona przez autora adaptacji filmowej, Wiktora Grodeckiego, w konwencji groteski. Bardzo dobrze wpisał się w nią Michał Jakubik, grający postać przywódcy i głównego ideologa Chińczyków, mandaryna Wang Tanga. W *Nienasyce* zagrożenie wschodnim totalitaryzmem uosobione zostaje w postaci z jednej strony wystyli-

---

<sup>5</sup> R. Marszałek, *Film fabularny*. W: M. Czerwiński, R. Marszałek, S. Ozimek, E. Nurczyńska-Fidelska i inni, *Historia filmu polskiego*. Tom VI. Warszawa 1994, s. 70.

zowanej na stereotypowy obraz „chińskiego mandaryna” w zakresie warunków zewnętrznych (odpowiedni strój, fryzura etc.), z drugiej – ponad miarę groteskowego właśnie – np. wydającego z siebie dziwaczne okrzyki. Oprócz tego charakteryzuje Wanga przebiegłość, sadyzm, władczość, z jaką traktuje swoich i Polaków, oraz okrucieństwo – stereotypowo przypisywane ludziom wojny z Dalekiego Wschodu. Jednak barwność i wyrazistość tej postaci raczej dobrze koresponduje niż odcina się od rodzimych protagonistów, którzy, za Witkacym, prezentują się u Grodeckiego podobnie, a może nawet ponad miarę (Kocmołuchowicz – Cezary Pazura) ekspresyjnie.

Z kolei w *Operacji Samum* Pasikowskiego wróg jest umiejscowiony na Bliskim Wschodzie, w tym przypadku w Iraku. Polskie kino nieczęsto wyprawia się ten rejon świata, choć ostatnio ulega to zmianie (*vide*: dziejąca się już na Środkowym Wschodzie serialowa *Misja Afganistan* Macieja Dejczerza z 2012 roku). W tytułowej akcji w 1990 roku polskie służby specjalne pomagają wydostać się bezpiecznie z Iraku kilku amerykańskim szpiegom wraz z ważnymi planami i danymi, przydatnymi przy operacji Pustynna Burza. Żaden inny kraj nie chciał się podjąć tak trudnego zadania. Informacje o nim ujrzały światło dzienne po raz pierwszy w prasie amerykańskiej w roku 1995, a kilka lat później powstał film Władysława Pasikowskiego. Na ekranie obserwujemy sensacyjne wydarzenia, których doniosłość polityczną i napięcie osłabia fakt, że iraccy żołnierze i policjanci są zupełnie bezradni wobec działań polskich komandosów. Irakijczyk to wróg słaby i dość anonimowy, jakby nie warty pogłębienia wizerunku emocjonalno-psychologicznego; to zbiorowy przeciwnik, który łatwo daje się oszukać, na przekór groźnemu obliczu swego szefa i pana – Saddama Husseina. W filmie widzimy dziarskich Polaków, wywodzących w pole wroga, który jest nim nie tyle z racji międzynarodowych zależności sojuszniczych, ile raczej (czy także) z powodów osobistych: jeden bohaterów musi bowiem ratować syna z irackiego więzienia, który znalazł się tam z powodu nieodpowiednich znajomości. Walka to bardziej przygoda w egzotycznych okolicznościach, co poniekąd każe nam wrócić do wpływu Henryka Sienkiewicza na polskie kino. Pod tym względem istotna jest rola jego powieści pt. *W pustyni i w puszczy* oraz – choć nie tylko – jej dwóch filmowych adaptacji. Pojawia się też przy tej okazji kwestia obecności i kształtowania postawy kolonialnej oraz jej późniejszej ewentualnej modyfikacji. Choć, oczywiście, akcja książki rozgrywa się w Afryce, a nie na Bliskim Wschodzie czy w Azji, to zawarty w niej wizerunek Araba jest charakterystyczny także dla tamtych kręgów geograficzno-kulturowych. Pisząc o kwestiach dotyczących kolonializmu i postkolonializmu, wypada choć pokrótce określić ramy metodologiczne dla analizowanych zagadnień. Proponuję zatem związłą i praktyczną definicję tej ostatniej postawy metodologicznej, autorstwa Michała Pawła Markowskiego dla uwag, które są tu czynione. Twierdzi on, że:

Najogólniej rzecz ujmując, badania postkolonialne – które można traktować jako subdyscyplinę badań kulturowych – zajmującą się analizą wyobrażeń świata konstruowanych z imperialnego (a więc dominującego politycznie i kulturowo) punktu widzenia<sup>6</sup>.

Wracając do Sienkiewicza i jego *W pustyni i w puszczy*: w utworze tym dostrzec można niechęć do Arabów oraz przypisywanie określonego znaczenia przedstawicielom rasy innej niż biała<sup>7</sup>. Zwróćmy uwagę zwłaszcza na obecny w powieści negatywny obraz mahdiego (mesjasza) i jego współplemieńców. Nie ulega dzisiaj wątpliwości, że powstanie mahdystów w Sudanie było częścią zrywu niepodległościowego (1881–84, 1899 – ostateczne pokonanie mahdystów przez siły egipsko-brytyjskie), choć nie bez fanatyzmu na tle religijnym. W pewnej mierze należy się zgodzić z faktem, że – mówiąc ogólniej – takie spojrzenie na Innego to pochodna pewnej części polskiej literatury (patrz np. cykl *Przygód Tomka* Alfreda Szklarskiego), skażonej – jak się wyraziła **Joanna Tokarska-Bakir – kolonializmem, choć w szczególnej sytuacji nieposiadania przez nas kolonii**<sup>8</sup>. Ponadto stwierdzić można, że – zgodnie z tezą Edwarda Saïda zawartą w *Orientalizmie* –

... podobnie jak Zachód Orient jest ideą posiadającą historię i tradycję myśli, wyobrażeń i słownictwa, które urzeczywistniły ją i zaznaczyły jej obecność na Zachodzie i dla Zachodu. Dwa geograficzne byty wspierają się więc wzajemnie i do pewnego stopnia stanowią swoje odbicie<sup>9</sup>.

Wschód to, podobnie jak w dyskursie orientalistycznym, w naszym filmie fabularnym wynalazek, fikcja, w tym przypadku stworzona w dużej mierze przez Sienkiewicza i jego adaptatorów, a nie obiektywna, neutralnie istniejąca rzeczywistość czy jej przedstawiciele. Dominuje tu fantazja o zagrożeniu ze Wschodu, które trzeba zlikwidować na miejscu, ew. tam (*Operacja Samum, Misja Afganistan*). **Temu myśleniu towarzyszy perspektywa kolonialna, co widać dobrze na przykładzie dwóch adaptacji filmowych *W pustyni i w puszczy***, gdzie w pierwszej, autorstwa Władysława Lesickiego, znajdziemy widome echa poglądu głoszącego, że:

Ani imperializm, ani kolonializm nie są prostym aktem akumulacji władzy. Oba opierają się na imponujących rozmachem formacjach ideologicznych oraz formach wiedzy

<sup>6</sup> M. P. Markowski, *Postkolonializm*. W: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 551. Cennym wstępem w tematykę, coraz obficie wydawaną i omawianą w naszym kraju jest także: R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*. Przeł. Marek Król. Kraków 2012.

<sup>7</sup> Zob. m.in. J. Kieniewicz w artykule: *Interpretacje kolonialne, postkolonialne i politycznie poprawne* zawartym w tomie zbiorowym *Wokół W pustyni i w puszczy*. Oprac. i red. J. Axer i T. Bubnicki. Kraków 2012.

<sup>8</sup> Badaczka uczyniła to w kontekście książki M. Szejnert *Dom żółwia. Zanzibar* (Kraków 2011) w artykule: *Biało-czerwone i czarne*, „Gazeta Wyborcza” 15.11.2011, gdzie swoją drogą podkreśla wyważony język autorki omawianej książki reportażowej w odniesieniu do mieszkańców Afryki.

<sup>9</sup> E. W. Saïd, *Orientalizm*. Przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska. Poznań 2005, s. 34.



związanych z dominacją, do których zalicza się pogląd, że pewne terytoria i ludy wymagają dominacji, czy wręcz poddają się jej z własnej woli<sup>10</sup>.

W pierwszej adaptacji utworu Sienkiewicza Mahdi i inni Arabowie pokazani są jako ludzie posługujący się przemocą, aby osiągnąć własne cele wojskowe i polityczne: gotowi są np. więzić przybyłe tam z innych części świata dzieci, w tym przypadku, oczywiście, Stasia i Nell. Te ostatnie – z drugiej strony – prezentują odwagę i rezolucję, jakich nikt by się po osobach w tym wieku nie spodziewał. Dopiero filmowa wersja powieści Sienkiewicza stworzona przez Gavina Hooda, obywatela Republiki Południowej Afryki, zrealizowana przez Polaków w 2001 roku w koprodukcji z tym krajem, zniosła to spojrzenie na rzecz pogłębionego i wyważonego obrazu relacji Biały – Arab – Czarnoskóry w Afryce, którą przedstawiał polski pisarz, a potem jeden i drugi reżyser. Jak zauważył Michał Rogoż, w filmie Hooda głównymi bohaterami są nie Staś i Nell, lecz Kali i Mea, uosabiający „afrykańską mądrość”<sup>11</sup>. Ponadto trzeba się z nim zgodzić w jeszcze jednej kwestii: Afryka jest w tym utworze pokazana jako ziemski raj, a nie – miejsce przygody czy walki. W ten sposób Hood odwraca proporcje w przedstawianiu tego kontynentu w stosunku do swojego poprzednika, stawiając na jego czarnoskórych gospodarzy, a także, co w tym momencie kluczowe, dość skromnie akcentuje arabską przemoc związaną z walką wyzwolenczą. Jednak aby tak się stało, reżyserem filmu musiał stać się Afrykańczyk, wybrany na to stanowisko w wyniku zrządzenia losu: dotychczasowy reżyser, Maciej Dudkiewicz, za namową producenta Waldemara Dzikiego, w obliczu choroby, musiał szybko znaleźć zastępcę.

## OSWAJANIE OBCEGO

W polskim filmie ostatnich lat pojawia się także inny, istotny i coraz częstszy punkt widzenia na to, jak przedstawiciel Wschodu funkcjonuje w zetknięciu z Polakami lub, co ciekawsze, we współczesnej Polsce. Uderzające jest to, że napotyka on zwykle na różnorakie trudności. **Często jednak nie jest to już wróg, lecz Inny, który pomału staje się bliźnim i z pewnymi trudnościami ulega oswojeniu**, także przez miłość. Taka sytuacja (w pierwszym wariantcie) ma miejsce np. w polsko-szwedzkim filmie Agnieszki Łukasik *Dwa ognie* (2010), gdzie pochodząca z Białorusi Polka, uciekająca przed handlującą dziećmi mafią, trafia do obozu dla uchodźców i przeżywa tam trudną miłość do poszukiwanego przez policję Algierczyka. Ich związek napotyka, co prawda, przeszkody natury także sensacyjnej, ale jest wartością, która nadaje życiu obu protagonistów upragnionego sensu. Takie uczucie jest też poszukiwane i odnajdywane przez bohaterów wymienionych

<sup>10</sup> E.W. Said, *Kultura i imperializm*. Przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska. Kraków 2009, s. 7-8.

<sup>11</sup> M. Rogoż, *Adaptacje filmowe W pustyni i w puszczy*. W: *Wokół pustyni i w puszczy*, op. cit., s. 516.

wcześniej filmów, których akcja rozgrywa się w Mandżurii. Ciekawiej jednak jest się przyjrzeć Innemu ze Wschodu, który zdobywa doświadczenie w zetknięciu z obecną Polską. Pod tym względem znamienne są trzy utwory, pokazujące ten problem w różnych konwencjach. Są to: komediowi *Statyści* (2006) Michała Kwiecińskiego, operująca poetyką dramatu obyczajowego *Moja krew* (2009) Marcina Wrony oraz konwencją thrillera... w ramach kina autorskiego/poetyckiego, jak ma to miejsce w przypadku filmu *Essential Killing* (2010) Jerzego Skolimowskiego, który jest międzynarodową koprodukcją z udziałem Polski.

W *Statystach* mamy do czynienia z filmem w filmie. Oto chińska ekipa realizacyjna przybywa do naszego kraju, szukając statystów o smutnych twarzach (jak słyszeli, w Polsce znajdują takich wiele) do ponurego melodramatu, który właśnie kręca. Wybierają nieduży, prowincjonalny Konin i jego mieszkańców. Zgłaszają się ludzie przeciętni, szarzy, często doświadczeni przez los, jak np. Bożena (Kinga Preis), którą w ciąży, przed kilku laty porzucił narzeczony. Nieudane życie osobiste młoda kobieta powetowała sobie ucząc się chińskiego, co przydaje się jej podczas kastingu. Jednak wbrew początkowym schematom i oczekiwaniom, na planie filmu zwykli ludzie zaczynają nabierać wigoru i blasku. Katalizatorem okazują się azjatyccy filmowcy, początkowo wymagający i krzykliwi, nie zamierzający zgłębiać polskich realiów i problemów, traktujących miejsce i ludzi bardzo pragmatycznie. Z czasem zaczęli jednak doceniać polską gościnność, a zwłaszcza skłonność do biesiady, a i Polacy zobaczyli w nich kogoś innego niż skośnookich, wydających dziwne okrzyki rodem z filmów o sztukach walki. Stereotypy i trudności komunikacyjne zostają częściowo przełamane zgodnie z gatunkową konwencją komedii obyczajowej, ale także zgodnie z nią – właśnie na nich opiera się komizm utworu. Filmowe wnioski są zatem banalne: Polska jest nie tylko dobrym miejscem na filmowy plener, a egzotyczni Chińczycy są całkiem podobni do innych nacji w swych ogólnoludzkich, powtarzalnych reakcjach i potrzebach. Nie ma tu zatem nawet namiastki zderzenia cywilizacji, którego dramatyzm i ostateczność opisywał Samuel Huntington<sup>12</sup>: Metafora ta została zastąpiona swojskimi obrazami, które niwelują egzotyczność czy odmienność Innego. Ale bywa, że nasze kino opisuje ten kontakt bardziej dramatycznie, czego dowodzą wspomniane wyżej: *Moja krew* oraz *Essential Killing*.

W pełnometrażowym debiucie Marcina Wrony bohater filmu, znany bokser (Eryk Lubos), dowiedziawszy się o śmiertelnej chorobie, postanawia zostawić po sobie coś naprawdę znaczącego – nowe życie. Szuka zatem kobiety, która da mu potomka. Los chce, że jest nią młoda Wietnamka (Luu De Ly), niemal napastowana przez niego na ulicy, początkowo szantażowana i zastraszana z powodu nielegalnego pobytu i pracy, jaką wykonuje. Jako przedstawicielka społeczności wiet-

---

<sup>12</sup> S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*. Przeł. H. Jankowska. Warszawa 2007.

namskiej w Warszawie, ulokowanej licznie wokół stadionu X-lecia, a także jako młoda kobieta, ma niepewny status społeczny, co bohater filmu skrzętnie wykorzystuje. Jego postawa wyraża nie tylko męski szowinizm, który każe mu traktować kobietę jako obiekt seksualnego i prokreacyjnego spełnienia, ale także kogoś słabszego z powodu pochodzenia i braku dostępu do tych samych praw i przywilejów, także cywilizacyjnych. Jej Inność w tym wypadku oznacza słabszą pozycję. Sytuacja wyjściowa ulega sporej ewolucji. Z czasem to Yen Ha zaczyna zdobywać kolejne przyczółki w tej swoistej „wojnie płci” (i kultur), zdając sobie sprawę, jak bardzo jest potrzebna mężczyźnie. W finale jednakże potwierdza się – do pewnego stopnia – dominacja białego mężczyzny, który przed śmiercią „oddaje” swą wybrankę przyjacielowi, który ma się zaopiekować nią i dzieckiem. Z drugiej strony ta sytuacja odbywa się już w zasadzie „za porozumieniem (wszystkich) stron”. Trochę podobnie, tyle, że mniej gwałtownie, portretuje społeczność wietnamską półgodzinna fabuła Katarzyny Klimkiewicz *Hanoi – Warszawa* (2010), gdzie przedstawia się ten naród jako niewidoczną mniejszość, która ma nam usługiwać i pozostać anonimowa w swej masie. Polak jest wobec niej co najwyżej obojętny, choć polsko-wietnamskie związki uczuciowe za każdym razem czynią wyłom w takiej postawie. Także *Moja krew* dowodzi, że w Polsce są wciąż obecne stereotypowe wyobrażenia gorszej rasy i gorszej płci, jednak obecność osób, które są nośnikami takiego wizerunku, pozwala je niwelować. Ich cierpliwa obecność pomaga w stopniowym zbliżeniu, choć proces ten wydaje się długotrwały.

Najbardziej dramatycznie wygląda sytuacja przybysza z Azji w naszym kraju (choć polska sceneria to domniemanie) w filmie Jerzego Skolimowskiego. W *Essential Killing* oglądamy Mohammeda (Vincent Gallo), być może powiązanego z terrorystami taliba albo też zwykłego, niesłusznie złapanego i więzionego muzułmanina, który ucieka z tajnej bazy wojsk amerykańskich w Europie Środkowej (Polsce?). W sytuacji całkowitego osaczenia, z jednej strony, jest gotów zrobić wszystko, co najgorsze, z drugiej – właśnie tu znajduje bezinteresowną pomoc. Udziela mu jej żyjąca na odludziu głuchoniema kobieta (Emmanuelle Seigner). Zderzenie dwóch światów, dwóch cywilizacji jest pokazane przez Skolimowskiego za pomocą paradoksów. Uciekinier, bohater prowadzący, któremu nieustannie towarzyszy kamera, nie wypowiada żadnego słowa, jego motywacje mają czysto fizyczny, biologiczny charakter. Dowiaduje się o nich z zewnątrz, tylko za pomocą dynamicznej akcji. Motywacji głębszych, związanych z jego przeszłością, nigdy nie poznamy. Jest samotny i osaczony, ale skrajnie groźny. Machina wojskowa, jaka się przeciwko niemu wytacza, jest anonimowa i nieproporcjonalnie wielka. W jej obliczu uległ by każdy, zaszczyty jak zwierzę, na które się poluje. Z drugiej strony, jak wspomniałem wyżej, znajdzie się ktoś, kto zobaczy w nim człowieka, nada mu człowieczeństwo w świecie, w którym wszyscy mu go odmawiają. **Znaczące jednak, że Inny w filmach dramatycznych w zasadzie nie mówi, nie dopuszcza się do werbalizacji jego pragnień/marzeń; może jedynie wypowiadać się gestem**

**i mimiką** (jak bohaterka *Mojej krwi*, która uosabia w oczach męskiego protagonisty bierność, uległość), jest obiektem marzeń erotycznych, uosobieniem męskich imperialnych fantazji) lub czystym działaniem (uciekający Mohammed z filmu Skolimowskiego). Jest też obraz Afganistanu pełnego talibów i żołnierzy sił NATO z serialu telewizyjnego pt. *Misja Afganistan*, Macieja Dejcera, który, pokazując realistycznie wojnę, stara się być maksymalnie neutralny. W obrazie znajdziemy więc i dobrych, zwykłych Afgańczyków, współpracujących nawet z misjami wojskowymi, są również takich, którzy robią zasadzki i wysadzają konwoje. Dejcer nie unika najtrudniejszego tematu: możliwości zabicia cywilów przez wojska zachodnie, w tym polskich żołnierzy. Ta daleka wojna pokazana jest jako starcie niejednoznacznych, nieoczywistych racji, co widać najlepiej po wątpliwościach, załamaniach i błędach naszych wojskowych.

Patrząc na wciąż niezbyt wielki zestaw polskich filmów portretujących Orient, a zwłaszcza jego przedstawicieli, **nie można z pewnością dostrzec w nich oznak „zderzenia cywilizacji” w rozumieniu Samuela Huntingtona, geopolitycznej koncepcji zakładającej ostre przeciwstawienie cywilizacji zachodniej innym typom** (*nota bene* krytykowanej m.in. przez Edwarda Saïda za rasistowską i *par excellence* kolonialną). Mimo że dominująca liczbowo jest wciąż grupa filmów z drugiej z wyróżnionych grup, przedstawiających Azjatę, Araba czy muzułmanina jako wroga, pomalą ulega to zmianie. Ogólnie rzecz biorąc –w wielu filmach mamy do czynienia z określaniem własnej postawy i tożsamości wobec orientalnego Innego. Jest ona budowana w dużej mierze w poprzez opozycję swój – Obcy, wyrażaną za pomocą narracji historyczno-sensacyjnej lub, w nowszych utworach, sensacyjno-obyczajowej, gdzie można już zaobserwować inną wizję tej relacji, polegającą na dostrzeżeniu w dotychczasowym Obcym – Innego, któremu kamera przygląda się z zaciekawieniem i pewnym szacunkiem **Nadal jednak w polskich filmach nie ma nadmiernego poszerzenia przestrzeni zrozumiałości, choć ich autorzy na pewno nie opowiadają się przeciwko swoim orientalnym bohaterom. Starają się raczej wzbudzić u widza jakiś rodzaj zrozumienia, a nawet – dość często – współczucia dla nich.** Pytanie jednak, czy ta ostatnia postawa także nie mieści się w imperialno-kolonialnym dyskursie? Pamiętajmy bowiem, że żaden dyskurs nie odtwarza neutralnie i przezroczyście rzeczywistości, lecz ją ideologizuje. I jeszcze jedna uwaga: wypada całkowicie zgodzić się z jednym z czołowych teoretyków postkolonialnych, Homi K. Bhabhą, który podkreślał, że badania te dzisiaj znoszą przestarzałą już relację między Trzecim a Pierwszym Światem jako binarną opozycję<sup>13</sup>. W Polsce wynika to także z ukształtowania naszej historii, rozwoju gospodarczego i geopolitycznych uwarunkowań, które sprawiły, że przynależność, rzecz jasna symboliczna, do któregoś z tych uniwersów, ma charakter zmienny i niejasny. W naszym kinie widać tego odzwierciedlenie, także poprzez stosunek do Orientu.

<sup>13</sup> H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*. Przeł. T. Dobrogoszcz. Kraków 2010, m.in. s. 185.