

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Politologica 22 (2019)

ISSN 2081-3333

DOI 10.24917/20813333.22.7

Kamil Minkner

Uniwersytet Opolski

ORCID: 0000-0001-9655-5075

O heterogenicznym statusie filmu politycznego

Niniejszy tekst ma na celu przepracowanie relacji filmu i polityki na poziomie możliwie najbardziej rudymenarnym. Chciałbym pokusić się o generalizację, czy wręcz rodzaj syntezy wątków problemowych rozproszonych w różnych moich publikacjach dotyczących filmu politycznego (por.: Minkner 2012; Minkner 2016a: 223–258; Minkner 2016b: 278–308), uwzględniając także te tropy, a czasami przyczynki lub nawiązania, które w ostatnich latach pojawiły się w polskiej literaturze na ten temat (zob. np.: Gawrycki 2011; Wiśniewska 2011; Jeziński i in. 2013) oraz w światowej (zob. szczególnie: Tzioumakis, Molloy 2016). Jednocześnie chciałbym zaprezentować nowe tropy analityczne, które pozwoliłyby rozszerzyć pole refleksji na temat filmu politycznego i polityczności filmu. W tym celu, proponuję podejście ogólne, zintegrowane i wieloaspektowe, dzięki któremu możliwe będzie wypracowanie konceptualizacji politycznego statusu filmu. Tym samym, moim głównym problemem będzie sama istota polityczności filmu: co to znaczy, że film jest albo może być polityczny. Pochodną tego zagadnienia jest natomiast szukanie różnych wariantów rozumienia omawianego fenomenu, a więc – jak film bywa politycznie zróżnicowany.

Zdaję sobie sprawę, że weryfikacja problematyki badawczej wymaga przyjęcia jakiejś perspektywy teoretycznej i przez to zawsze jest na swój sposób stronnicza. Pomimo tego, chciałbym proponować kategorie na tyle pojemne, które sprawią, że bez względu na reprezentowany przez danego badacza paradygmat, mogą one stanowić jeżeli nie fundamentalny punkt odniesienia, to przynajmniej akceptowalny punkt wyjścia do badań nad politycznością filmów. Szukając teoretycznego fundamentu uznałem wyjściowo, że nie jest możliwe proponowanie nadrzędnych kryteriów statusu filmu politycznego opierając się na różnych ujęciach polityki. Orientacji definicyjnych polityki jest tak wiele, że takie dywagacje ukazałyby nam jedynie sposób rozumienia danego utworu pod jakimś konkretnym względem. Ponieważ dla behavioralisty, marksisty czy instytucjonalisty lub biopolityka to, co polityczne ma zupełnie inne konotacje stąd i to, co można określić mianem treści politycznej w utworze filmowym może być odmienne rozumiane. Z tego powodu,

każdy badacz, który chciałby się zająć istotą filmu politycznego powinien najpierw zderzyć się z kategoriami nadrzędnymi, które sprawią, że konkretne referencje polityczne filmu będą niejako ich wypadkową. Analiza takich prymarnych kategorii i skorelowanie ich z kategoriami referencyjnymi (konkretne odniesienia do polityki, polityczności, czy ideologii) to skonkretyzowany cel poniższego artykułu.

Założenia wyjściowe mojego rozumowania badawczego ujmuję zarówno negatywnie, jak i pozytywnie. To pierwsze wiąże się z uznaniem, iż film polityczny z politologicznego punktu widzenia, nie oznacza wyłącznie odnoszenia się w treści do życia politycznego. Założenie to wiąże z szerszym trendem we współczesnej refleksji teoriopolitycznej, polegającym na krytyce instytucjonalnego modelu ujmowania polityki opartego na pojęciu państwa, partii politycznych czy polityki pojmowanej w kategoriach dystrybutywnych (zob. np.: Jabłoński 2012: 41). I dlatego, z drugiej strony, znaczenie polityczne mogą mieć filmy w ogóle nie odnoszące się do życia politycznego. W ten sposób pojawia się pozytywne ujęcie moich założeń wyjściowych, wedle którego film polityczny należy postrzegać jako fenomen heterogeniczny. Oznacza to, że status filmu politycznego nie ma charakteru jednorodnego, a sytuuje się na przecięciach różnych sfer życia społecznego, politycznego i kulturalnego z uwzględnieniem różnych wariantów ich tematyzowania, reprezentowania i praktycznego wykorzystywania oraz w ramach różnych konwencji stylistycznych, formalnych, gatunkowych. W efekcie, nie można mówić o jednym, choćby dominującym wariantcie (tematycznym, formalnym, narracyjnym itp.) filmu politycznego, ale o różnych, które funkcjonują równolegle, komunikują się między sobą, a czasami i nakładają.

Wysiłek poznawczy definiuję przede wszystkim w kategoriach teoretycznych, a wręcz metateoretycznych, interesują mnie bowiem możliwie ogólne twierdzenia na temat rozmaitych mechanizmów i prawidłowości, determinant i uwarunkowań polityczności filmów. A to wiąże się, zarówno z samą istotą zjawisk politycznych oraz z rozumieniem sensu znaczeń politycznych (albo znaczeń w ogóle). Mając na uwadze powyższe założenia, chciałbym w niniejszych rozważaniach przemyśleć dwie tezy związane z określonym przeze mnie celem artykułu. Po pierwsze, polityczny status dowolnego zjawiska należy powiązać ze znaczeniami, a dokładniej ze zmiennością ich rozumienia w zależności od instancji dokonującej interpretacji w obiegu komunikacyjnym. W tym celu przedstawiam koncepcję cyrkulacji znaczeń, która wywodzi się ze studiów kulturowych. Po drugie, twierdzę, że status filmu politycznego jest powiązany z modalnością samego filmu, a więc z rodzajowym sposobem jego funkcjonowania. Chodzi tu nie tylko o poziom analityczny, ale przede wszystkim fenomenologiczny, a więc jak film przejawia się jako zjawisko.

Cyrkulacja znaczeń a istota zjawisk politycznych

Związki filmu z polityką nie są jednoznaczne. Nawet ten film, który tematycznie odnosi się do polityki, władzy czy działań partii politycznych sam w sobie nie jest przecież zjawiskiem należącym pierwotnie do polityki. To raczej fenomen artystyczny lub popkulturowy – w zależności od ujęcia. Z drugiej strony, niektóre filmy niepolityczne w treści mogą stać się częścią życia politycznego. Jest tak w przypadku

filmów propagandowych; dzieje się tak również w momentach, kiedy film porusza jakieś istotne z punktu widzenia debaty publicznej kwestie i w związku z tym zostaje upolityczniony przez podmioty polityczne (np. kontrowersyjne ukazanie treści religijnych).

Założenie, iż film może być rozpatrywany jako zjawisko polityczne traktuję jako ogólniejszy postulat konieczności poszerzania katalogu zjawisk politycznych, otwierania się na różne związki między tym, co polityczne, okołopolityczne, quasi-polityczne, niepolityczne. W ten sposób, niektórzy politolodzy podkreślają, że oprócz zjawisk politycznych z istoty (najczęściej powiązanych z władzą, państwem i jego organami oraz aktywnością partii politycznych), są również takie zjawiska, które stają się albo bywają polityczne lub są upolityczniane. I to wśród nich możemy sytuować także film polityczny. Kazimierz Opałek (1975: 33–34) wyróżniał przykładowo zjawiska o doniosłości politycznej, a więc takie, które są niezamierzone, ale mają polityczne konsekwencje (np. klęska żywiołowa) albo zamierzone, ale bez świadomości zaistnienia skutków politycznych (np. odkrycie w danym kraju bogactw naturalnych). Szczególnym rodzajem tego typu zjawisk są indywidualne działania, celowo zorientowane politycznie, chociażby głos filozofa w sprawie pokoju na świecie. W tym zakresie można lokować także głos artystów, w tym filmowców.

Mirosław Karwat (2010: 73–75) odróżnia z kolei zjawiska polityczne z natury oraz wtórnie upolitycznione. Te drugie to złożony kompleks fenomenów o wielorakich konotacjach i kryteriach przyporządkowania, których polityzacja dokonuje się z powodu różnych okoliczności, uwikłań, intencji rozmaitych podmiotów. Karwat wymienia tu następujące wymiary:

- doniosłość polityczna związana z wywoływaniem skutków w życiu politycznym;
- funkcje polityczne;
- kontekst polityczny (dane zjawisko odnoszone jest do politycznych zdarzeń lub okoliczności);
- wymowa polityczna, a więc pewien subiektywny polityczny sens;
- uwikłane w spór lub walkę polityczną;
- środek, instrument, ale i okazja lub pretekst do działania politycznego.

Wszystkie wyodrębnione przez Karwata kryteria można odnieść także do filmów, a większość z nich zostanie uwzględniona w dalszych partiach tekstu.

Warto także odnotować ujęcie Andrzeja Czajowskiego (2013: 41–69), który zaproponował kategorię zjawisk *quasi*-politycznych, wśród których są działania podejmowane z pobudek politycznych albo te, które wywołują konsekwencje polityczne; to również te działania, które zostały upolitycznione. W odniesieniu do filmu możemy mieć do czynienia z każdym tego typu aspektem, a czasami stają się one stopione poprzez jedno dzieło. Za przykład niech posłuży nam film *Dług* Krzysztofa Krauzego, w którym twórca naświetlił głośną sprawę polskich biznesmenów, którzy z powodu własnej bezsilności zamordowali szantażującego ich fikcyjnym długiem gangstera, za co zostali skazani na długoletnie więzienie. Film nie tylko opowiedział o tej dramatycznej historii, ale w jakimś stopniu przyczynił się do ułaskawienia zabójców. Ciężko wypowiadać się o motywacjach politycznych autora (choć krytyczne ustosunkowanie do polskiego kapitalizmu lat 90. XX w. jest w tym filmie oczywiste), ale żadnych wątpliwości nie budzi fakt, iż film wywołał

polityczne skutki i został w ten sposób upolityczniony ze względu na debatę jaką wywołał, ale i działania, jakie zostały w tym kontekście podjęte przez polityków.

Niektórzy badacze interesujący się zjawiskami o politycznym znaczeniu, wykraczającymi poza politykę, bezpośrednio zajęli się zjawiskami artystycznymi. Za przykład może służyć koncepcja tzw. marginaliów kultury politycznej zaproponowana przez Piotra Lisiewskiego. Zdaniem autora pole polityki, oprócz obszaru fundamentalnego (sfera władzy), zawiera w sobie rozmaite aspekty marginalne, niekiedy będące poza polityką. Wyróżnia wśród nich marginalia ikonograficzne, muzyczne, satyryczne i literackie. Dla nas szczególnie interesujące są te pierwsze, które stanowią dla autora odbicie „ikonograficznych rytuałów polityki, a więc towarzyszących działaniom politycznym obrazów upowszechniających jakąś charakterystyczną treść semantyczną” (Lisiewski 2005: 133). Odnosząc się do konkretnych przykładów filmowych autor stwierdza: „To, co w niedalekiej przeszłości pojmowane było jako fanaberie lewacko-chulikańskie, weszło w dyskurs polityczny nie tylko swoistymi dla siebie treściami, ale raczej mocą pytań, na które nie było dotąd satysfakcjonującej odpowiedzi” (Tamże). Autor przytacza także konkretne przykłady filmowe: *Fahrenheit 9.11* Michaela Moore’a oraz *Super Size Me* Morgana Spurlocka. Politycznością sztuki zajmował się także Karwat przede wszystkim przez pryzmat upolitycznienia dzieł artystycznych. Dostrzegł on wzajemność wpływów obu sfer; z jednej strony – wpływ polityki na życie kulturalne i artystyczne (mechanizmy politycznej ingerencji, polityczna instrumentalizacja sztuki, polityczne zapotrzebowanie na sztukę); z drugiej, oddziaływania poszukiwań estetycznych na sposoby uprawiania polityki, jej oprawę, ornamentykę (Karwat 2018: 16).

Pojęcie zjawisk wtórnie politycznych, *quasi*-politycznych, czy procesów upolitycznienia otwiera przed nami zupełnie nowe, poszerzone pole analiz filmów pod kątem politycznym. Po pierwsze, możemy spoglądać na filmy, których treść, tematyka czy problematyka nie są bynajmniej eksplicytnie polityczne, a tym samym wykraczają poza tematyzowanie zjawisk pierwotnych politycznie. Po drugie, możemy dostrzegać kontekstowy wymiar politycznego funkcjonowania filmu bez względu na jego treść. Interesuje nas wówczas nie tyle analiza znaczeń w obrębie filmu, a analiza praktyk społecznych i politycznych, w które film jest uwikłany. Przykładem mogą być działania ograniczające wolność wypowiedzi artystycznej z powodów politycznych, ale i obyczajowych, czy religijnych. Po trzecie, taka rozwinięta optyka postrzegania zjawisk politycznych, poszerza także ogląd instancji, do których odnosić się możemy w analizie. Nadawanie wymowy lub doniosłości politycznej można bowiem badać poprzez odniesienia do instancji nadawcy (twórca, ale i instytucje, które stoją za danym filmem), do instancji pośredniczących (krytycy filmowi, naukowcy), instytucji publicznych i podmiotów politycznych, a także zwykłych widzów. Tym torem analizy poszedł Marek Jeziński w swojej konceptualizacji teatru politycznego (2013: 13–23). I wreszcie, po czwarte powinniśmy założyć, że z punktu widzenia różnych instancji, nawet ten sam film lub grupa tematycznie czy gatunkowo powiązanych filmów mogą być różnie rozumiane. Tym samym, powinniśmy zjawiska polityczne postrzegać interpretatywnie, przez pryzmat przypisywanych im znaczeń oraz ich dyskursywnych napięć.

Mając na uwadze powyższe twierdzenia i nie przesądzając wartości poznawczej żadnego z paradygmatów, uznaję, iż najczęściej pożytków poznawczych daje rozpatrywanie filmu politycznego w ramach szeroko rozumianego paradygmatu interpretacyjnego (zob. szerzej: Minkner 2007: 130–144). Oznacza to, iż film można potraktować jako narrację, dzięki czemu nasze rozumienie polityki poszerzy się o analizę znaczeń, które cyrkulują w przestrzeni kultury popularnej i sztuki. Z jednej strony, możemy w filmach odczytywać znaczenia znane z życia politycznego. Z drugiej strony, jeżeli uznamy, że to, co polityczne rozciąga się także na sferę kultury, w tym kultury popularnej, to możemy uznać, że polityka to nie tylko sfera walki o władzę, ale także, jak proponują studia kulturowe, sfera walki o dominujący kształt znaczeń odnośnie różnych problemów i zjawisk (zob.: Barker 2005; Storey 2003). Film jest zarówno narzędziem tej konfrontacji, ale i przedmiotem czy punktem odniesienia. Czym innym jest sytuacja, kiedy twórca zabiera głos politycznie donośny w jakiejś sprawie, czym innym jest sytuacja, kiedy dane dzieło staje się przedmiotem sprzecznych interpretacji politycznych, nierzadko o bardzo utylitarystycznym charakterze.

Dyskusja o zjawiskach politycznych (nie tylko filmach politycznych) uwzględniająca pryzmat znaczeń winna zarazem uwzględniać ich zmienność, płynność, swego rodzaju rotację. Pomocna w tym zakresie może być koncepcja obiegu kulturowego sformułowana w ramach studiów kulturowych przez takich badaczy, jak Paul du Gay, Stuart Hall, Hugh Mackay, Linda Janes i Keith Negus (2003). Według tych badaczy, omawiając znaczenie jakiegoś zjawiska należy zwrócić uwagę na różne sposoby jego rozumienia w zależności od instancji, jego funkcji i lokalizacji w przestrzeni kulturowej. Model ten wykracza poza tradycyjne, a więc transmisyjne modele komunikacji, w których badacze zakładali, że komunikat jest przekazywany od nadawcy do odbiorcy i na poszczególnych odcinkach należy go jedynie zdekodować. W tego typu ujęciach zakłada się, że znaczenie jest określone i może być ono co najwyżej zakłócanie podczas transmisji.

W przypadku modelu cyrkulacyjnego uznaje się, że znaczenia nie tyle są przekazywane co konstruowane na każdym etapie przez poszczególne podmioty. Co więcej nie ma żadnych koniecznych związków pomiędzy poszczególnymi etapami czy instancjami. Zależności, wpływy, interakcje są zróżnicowane i uzależnione od różnych czynników. Nie można też ustalić jakiejś jednej kolejności w procesie semiozy chociaż są bardziej i mniej typowe więzki połączeń. Poszczególne instancje są względnie autonomiczne, ale zarazem nigdy nie są zupełnie oddzielone; wpływają na siebie, ale nie w sposób determinujący. Uczni, którzy zaproponowali ten model wyodrębniają pięć kluczowych momentów obiegu znaczeń: Produkcja, Konsumpcja, Reprezentacja, Tożsamość, Regulacja; przy czym najciekawsze są analizy jednego obiektu lub ich grupy, na wielu poziomach, żeby wykazać zmienność znaczeń. Tak właśnie autorzy koncepcji uczynili z walkmanem Sony (du Gay i in.: 3–5). Na poziomie reklamy producenta był on przede wszystkim przeznaczony dla ludzi młodych bez względu na status socjoekonomiczny i rzeczywiście wśród użytkowników o wiele częściej zdarzali się ludzie młodzi. Niemniej badania społeczne wykazały zarazem, że typowy użytkownik walkmana Sony jest nie tylko osobą młodą, ale zarazem: raczej z klasy średniej niż niższej, pracującą niż nie pracującą. Dokładniejsza

analiza strategii odbiorczych wykazała także, że walkman przyczynia się do indywidualizacji, a zarazem podmywa granice między sferą prywatną a publiczną, co z kolei prowadziło do różnych praktyk regulacyjnych (np. informacje w metrze, żeby nie słuchać zbyt głośno i nie przeszkadzać innym).

Model cyrkulacyjny wydaje się niezwykle interesujący poznawczo w rozpatrywaniu filmowych znaczeń politycznych. Już na poziomie produkcji należy wyodrębnić możliwe różnice między punktem widzenia twórców oraz różnych instytucji, które przyczyniają się do powstania dzieła (np. firma produkcyjna, publiczne instytucje finansujące). Przykładowo, twórca może podkreślać przede wszystkim walory estetyczne dzieła, producent jego ekonomiczną opłacalność, a eksperci z instytucji publicznej walory użyteczności społecznej. W przypadku odbioru dzieła analizować możemy zarówno punkt widzenia zwykłych widzów, ale i tych profesjonalnych (np. krytyków filmowych). Kolejny etap, czyli reprezentacja, każe nam się pochylić nad reklamą, strategiami marketingowymi, aktywnościami z zakresu PR. Przykładowo, film *Big Love* Barbary Białowąs, którego autor tego artykułu był współscenarzystą, traktował o toksycznej miłości, tymczasem dystrybutor reklamował go bardziej w stylu komedii romantycznej (zastosowano adekwatny zwiastun filmowy, plakat oraz określony rodzaj kampanii społecznej), a w celu przyciągnięcia większej liczby młodych widzów, wybrano jako termin premiery datę 14 lutego (Walentynki). Z politologicznego punktu widzenia analiza reklamy filmowej pod kątem takich kategorii jak np. płeć, status socjoekonomiczny, wartości kulturowe, idee może być więc interesującym wyzwaniem badawczym. Szczególnie istotnym aspektem analitycznym jest odniesienie się do kwestii tożsamości. W tym przypadku chodzi o powiązanie filmu z aspiracjami i potrzebami grup. Odnosząc się do danego filmu – aprobatywnie, krytycznie, negocjująco – grupy te (poprzez swoich reprezentantów) dokonują własnej autoidentyfikacji, promują bliskie im wartości i idee oraz artykułują cele i interesy publiczne. I wreszcie na poziomie regulacji, analiza filmu polega na badaniu różnych praktyk normatywnych, które mają wpływ na produkcję, dystrybucję i sformalizowany odbiór filmu. Wśród przykładów można wymienić działalność instytucji cenzorskich w państwie, zinstytucjonalizowaną autocenzurę środowisk twórczych, aktywność grup interesów ukierunkowaną na zakazanie rozpowszechniania jakiegoś utworu oraz wszelkie ingerencje w wolność wypowiedzi artystycznej (zob. np.: Misiak 2006; Przastek 2016). Z punktu widzenia omawianej koncepcji zasadne jest postrzeganie poszczególnych instancji przez pryzmat napięć pomiędzy spójnością a sprzecznościami. W odróżnieniu od modelu transmisyjnego, nie tylko pomiędzy poszczególnymi instancjami może istnieć rozdźwięk, ale i w ich obrębie (np. rozmijanie się dążeń twórcy filmowego i producenta).

Przywołana koncepcja jest niezwykle atrakcyjna analitycznie ponieważ pozwala ona zerwać ze statycznymi rozważaniami na temat znaczeń (także politycznych) danego dzieła. Niemniej, celem zwiększenia jej politologicznej atrakcyjności wydaje się konieczna modyfikacja. Bez takiego zabiegu ciężko byłoby ułokować przykładowo moment konfrontacji politycznej czy ideologicznej z udziałem filmu albo postrzegać go jako oręż czy chociażby pretekst w debacie publicznej. Z tego powodu, aby nie komplikować modelu i nie wprowadzać nowych instancji proponuję poszerzyć przede wszystkim zakres instancji określanej przez autorów koncepcji

jako „Reprezentacja”. W tym celu chciałbym zaproponować wyodrębnienie różnych jej wymiarów. Oprócz tego, który występuje w oryginalnej koncepcji i odnosi się przede wszystkim do płaszczyzny ekonomiczno-marketingowej, zasadne wydaje się z politologicznego punktu widzenia, wyodrębnienie jeszcze dwóch dodatkowych płaszczyzn. Pierwsza z nich to płaszczyzna reprezentacji politycznej, a więc to jak film jest wpłatany w życie polityczne – zarówno w odniesieniu do działań konfrontacyjnych, jak i prób przełamywania konfliktów. Drugim obszarem poszerzenia wniwn stać się wymiar dyskursywny, a więc to, jak film staje się orężem w debacie publicznej (albo jej częścią z powodu pewnego uwikłania), co ma przecież nierzadko bezpośredni związek z polityką. Zasadne wydaje się również pochylenie nad polem Tożsamości i uznanie, iż nie chodzi tu wyłącznie o tożsamości grupowe, ale także swoiste makrotożsamości (np. narodowe, etniczne, religijne), co jest ważne, aby troić międzynarodowy, a tym samym międzykulturowy obieg filmu.

Koncepcja obiegu kulturowego, wraz z poczynionymi modyfikacjami, zakłada tekstualne postrzeganie różnych zjawisk czy praktyk w rzeczywistości społecznej, a więc przez pryzmat generowanych przez nie lub przypisywanych im znaczeń. Istotna jest tu nie tylko treść dzieła, ale i konteksty oraz jego konfrontowanie z potrzebami czy oczekiwaniami różnych grup czy środowisk społecznych. Wydaje się, że pozwala to, rozpatrywać film polityczny jako medium, które nie tyle jest nośnikiem zdeponowanych znaczeń, co raczej stanowi pretekst do ich konstruowania i przetwarzania na różnych etapach komunikacji społeczno-politycznej. Chociaż polityczny sens zjawisk można w konkretny sposób pojmować na podstawie określonych kryteriów, to zarazem znaczenia te podlegają cyrkulacji, a więc są zmienne w zależności od tego, do jakiej instancji je odnosimy. Inne było rozumienie *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy dla ówczesnej władzy, która podkreślała niesprawiedliwości kapitalizmu, a inne dla twórcy filmu, który uwypuklał raczej tradycyjne wartości ziemiańskie (Lubelski 1997: 118–128).

Twierdzenie, iż film polityczny jest zjawiskiem wtórnym politycznie, któremu nie można przypisać jednego zestawu znaczeń wiąże teoretycznie z tymi ujęciami tego, co polityczne, które właściwości zjawisk politycznych ujmują antyformalistycznie: relacyjnie, aspektowo i syndromatycznie, a więc bez odnoszenia do jakiejś substancji politycznej, a przede wszystkim w ramach relacji pomiędzy tym, co polityczne i niepolityczne, czy wręcz między niepolitycznymi sferami życia społecznego. Relacyjność oznacza, iż znaczenia polityczne nigdy nie są autoteliczne, trwale osadzone w przekazie, ale odczytywać je należy poprzez różne rodzaje odniesień w stosunku do rzeczywistości społeczno-politycznej (por.: Blok 2009, Czajowski 2013) oraz poprzez intencje działającego podmiotu (Młynczyk 2015). Przez wymiar aspektowości (Karwat 2010) rozumie się to, że polityczność filmu nie jest ani atrybutem wyłącznym, ani jedynym, ani semantycznie trwałym, a jest jednym z możliwych sposobów jego rozpatrywania. Z kolei kategoria syndromu (Karwat 2009, Pierzchalski 2013) wskazuje na to, że zjawiska polityczne (np. film polityczny) nie stanowią jednorodnego przedmiotu badań. Jak twierdzi Mirosław Karwat: „Termin ‘syndrom’ określa więc nie podmioty, ale ich właściwości, zależności pomiędzy nimi, oddziaływania zamierzone i niezamierzone, nieuświadamiane, tendencje i kierunki przekształceń w ich życiu wewnętrznym lub wzajemnych stosunkach” (2009: 175).

Zarówno kultura popularna, z której film się genetycznie wywodzi, ale i polityka nie są autonomicznymi sferami życia społecznego, ale składają się nań zjawiska nie tylko o różnorodnym charakterze i złożonej strukturze, ale także takie, które zawierają różne sploty, konfiguracje i układy relacji. Sprawia to, że zjawiska popkulturowe mogą mieć polityczny charakter, a polityczne popkulturową formę. Z tego powodu możemy dzisiaj mówić o popkulturyzacji polityki i polityzacji kultury popularnej (Piontek 2011: 98–123). Takim fenomenem ulokowanym „pomiędzy” jest również film polityczny, który umożliwia przepracowywanie granic pomiędzy kulturą popularną czy sferą sztuki a polityką, a jeszcze bardziej ogólnie – pomiędzy nie-polityką a polityką. Zjawiska nie-polityczne nigdy nie są bowiem trwale wyłączone z potencjalnego chociażby kontaktu z polityką. Odnieśmy teraz te teoretyczne założenia do filmu politycznego.

Modalność filmu politycznego

Mówiąc o filmie politycznym powinniśmy rozróżnić dwa główne sposoby rodzajowego pojmowania samego filmu¹. Po pierwsze, jako dzieło; po drugie, jako praktykę. Film rozumiany jako dzieło oznacza dla mnie ukierunkowanie przede wszystkim na sam utwór filmowy – jego treść i formę, strukturę i znaczenia, tematykę i problematykę, opowiadanie i dramaturgię itd. Nie znaczy to jednak, że pomijam dyskursywny, czy kontekstualny charakter funkcjonowania tego dzieła. Wręcz przeciwnie – zgodnie z koncepcją obiegu kulturowego interesuje mnie to, jak dane dzieło jest postrzegane przez różne instancje: szczególnie zaś twórców dzieła, jak również różne grupy odbiorców. Mając do czynienia z *tym samym* dziełem, nigdy nie jest ono *takie samo*. Bez względu na instancję przedmiotem moich zainteresowań pod tym względem jest dzieło jako pewien odrębny fenomen estetyczno-semiotyczny, a nie pragmatyka jego uobecniania się w przestrzeni publicznej; chodzi więc o znaczenia, a nie cele polityczne. Z kolei, film ujmowany jako praktyka to próba wyjścia poza ramy dzieła filmowego i potraktowanie go w kategoriach realnych efektów istotnych politycznie. Nie chodzi już tylko o to, o czym dzieło opowiada, ale o to, „co robi” oraz „co z nim robi się” w polityce. Film jest więc rozpatrywany jako gest znaczący oraz przedmiot gestów znaczących w sferze publicznej. Z jednej strony, film może być bowiem intencjonalnym narzędziem aktywności publicznej ukierunkowanej na osiąganie celów politycznych; z drugiej – film jest w politykę wikłany ze względu na różne, często kolizyjne cele, podmiotów publicznych. A gdzieś pośrodku, film jest również polem, w którym realne stosunki władzy się uobecniają.

Chciałbym podkreślić, że obie formy to nie dwie grupy filmów, a raczej dwa wymiary analityczne. Wprawdzie do poszczególnych wymiarów jedne filmy mogą pasować bardziej, a inne mniej, to jednak ten sam film może być zarazem analizowany pod oboma względami. Wymiary te nie są szczelne, ale splatają się ze sobą. Niemniej jednak ich wyodrębnienie jest istotne, żeby nie tylko dokładniej poznać możliwie zróżnicowane kryteria polityczności filmów, ale także różne modele filmów politycznych, jak również funkcje, które są powiązane z każdym wariantem.

¹ O różnych sposobach teoretycznego i metodologicznego rozumienia czym jest film zob.: A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Łódź 1985, s. 21–51.

Znajomość wskazanych wymiarów wpływa także na różne strategie analityczne ze strony samego badacza. Omówmy dokładniej te kwestie.

Film polityczny jako dzieło o polityce

Ujęcie filmu politycznego jako dzieła to rozpatrywanie go jako utworu, który opowiada o polityce, o życiu politycznym, o politycznych kontekstach i uwarunkowaniach zjawisk społecznych, o społecznych, ekonomicznych, czy kulturowych determinantach polityki oraz o politycznych skutkach różnych działań i procesów. Drugorzędny jest natomiast realny związek danego filmu z aktywnością polityczną. Analizując dane dzieło pod takim względem bierzemy pod uwagę – w bardziej „zewnętrznej” warstwie – zarówno temat filmu, jego problematykę, czy przedstawiane realia świata politycznego. Przykładowo, w filmie *Ucieczka z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego przyglądamy się związkom polityki i sztuki, zgłębiamy problem wolności wypowiedzi artystycznej oraz autonomii praktyk artystycznych, a poszczególne wydarzenia ekranowe przedstawione są w realiach świata niedemokratycznego, chociaż w momencie jego erozji. W warstwie głębokiej filmowych dzieł o polityce analizować natomiast możemy schematy i motywy narracyjne, a więc pewne struktury opowiadania stojące u podstaw konkretnej fabuły, które są nośnikami znaczeń politycznych lub ideologicznych (zob.: Minkner 2018). Narracja to nie po prostu opowiadanie historii, ale mechanizm konstrukcji sensu, który przetwarza chaos rzeczywistości na spójną konstrukcję uporządkowanych czasowo i przyczynowo wydarzeń (Fiske 1987: 129). W narrację wpisany jest zawsze określony punkt widzenia, który sprawia, że w ramach danej konwencji narracyjnej określonym postaciom czy wydarzeniom przypisuje się określone znaczenia. D. Piontek (2011: 115) wymienia za Liesbet van Zoonen cztery ramy narracyjne filmowych fikcji politycznych: poszukiwań (podróży), opery mydlanej, biurokracji i spisku. Dwie pierwsze związane ze staraniami jednostek; dwie pozostałe dotyczą ciemnych sił, które wykraczają poza możliwości kontroli pojedynczych ludzi. W odróżnieniu od wyróżnika tematu, kategoria schematu narracyjnego pozwala nam zrozumieć, jak opowiadane są historie polityczne, w oparciu o jakie kulturowe zasoby i struktury znaczeń. To o tyle ważne, że w realnym życiu politycznym mamy do czynienia z tymi samymi konwencjami. Kino zarówno je przetwarza, ale jest także ich źródłem.

Ustalenie właściwego zakresu filmowego dzieła o polityce wymaga wskazania kategorii referencyjnych, które wskazują różne warianty pojmowania tego, co polityczne. Za takie kategorie uznaje kolejno: politykę, polityczność, metapolitykę oraz ideologię. Zdaje sobie oczywiście sprawę z różnic conceptualnych jakie tu występują i nie jest moją rolą ich przewyżczanie, a raczej zorientowanie się w terminologicznej rozpiętości pojęć związanych z tym, co polityczne.

Wyjściowym pojęciem jest polityka jako swego rodzaju życie polityczne (*politics*), a więc sfera konfliktów społecznych wokół władzy, w które angażują się różne zbiorowe podmioty zmierzające do wpływu, przejęcia lub utrzymania władzy. Polityka nie jest jednak nigdy czystą władzą, a wiąże się zawsze z artykułowaniem, narzucaniem, zaspokojeniem, negocjowaniem, ale i sprzecznością potrzeb i interesów społecznych (zob. np.: Karwat 2004b: 11–43). Z tego powodu byłoby błędem

uznawać za filmy o polityce wyłącznie te, które ukazują kampanie wyborcze, konflikty partyjne, działania władz państwowych, negocjacje międzynarodowe, czyli wydarzenia polityczne *par excellence*. Takich filmów nie brakuje (np. fabularny Śmierć prezydenta Jerzego Kawalerowicza albo dokumentalny *Primary* Roberta Drew) niemniej jednak nie wyczerpują one katalogu możliwości. Są przecież filmy, które pokazują raczej procesy artykulacji interesów społecznych w przestrzeni publicznej, niż aktywność partii politycznych (np. *Obywatel Milk* Gusa van Santa). Istnieje również cała masa wariantów pośrednich. Przykładem niech będzie sytuacja, kiedy akcja filmu wprawdzie nie jest osadzona w polu polityki, ale w sferze społecznej, ale sposób jej przedstawienia ma silnie upolityczniony charakter (np. w filmach propagandowych). Z kolei w zaangażowanych thrillerach politycznych w rodzaju Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem Elia Petriego fabuła filmu dowodzi, jak upolitycznione są takie instytucje, jak wymiar sprawiedliwości, chociaż i w tym przypadku nie oglądamy wydarzeń osadzonych w świecie typowej polityki partyjnej czy parlamentarnej. Natomiast w filmie *Autor widmo* Romana Polańskiego, wprawdzie oglądamy działania polityków, ale bardziej z perspektywy tzw. zwykłego człowieka (pisarza, który pomaga w pisaniu biografii premiera Wielkiej Brytanii).

Drugą kategorią referencyjną jest polityczność, jako pojęcie odrębne, czy nawet wykraczające poza pojęcie polityki². Pojęcie polityczności możemy rozumieć w trzech wariantach. Pierwszy, niejako nominalny, odnosi polityczność do zjawisk społecznych czy kulturowych, które opierają się na mechanizmach powszechnie uznawanych za polityczne (np. relacje władzy, konflikty). Tego typu ujęcie możemy rozpoznać w filmowych metaforach politycznych (np. niemiecki film *Fala* Dennisa Gansela o zjawisku autorytaryzmu na przykładzie szkoły; *Władca much* Petera Brooka o władzy na przykładzie chłopców na bezludnej wyspie). Drugie ujęcie zasadza się na kontradystykojności polityki i polityczności. Polityczność jest w takim ujęciu często pozytywnie wartościowana i związana z oddolnymi działaniami politycznymi w sferze poza tradycyjną polityką, która jest postrzegana jako zepsuta i społecznie nieakceptowana³. Za przykład weźmy film dokumentalny *Yes-Meni*

² Kompleksowo kwestie teoretyczne związane z pojęciem polityczności są omówione w specjalnym numerze „Studiów Politologicznych” pt. *Polityczność i polityka w refleksji teoriopolitycznej* (vol. 37). Znajdują się tu teksty m.in. Zbigniewa Bloka i Małgorzaty Kołodziejczak, Mirosława Karwata, Andrzeja W. Jabłońskiego, Lecha Rubisza, Janusza Golinowskiego oraz autora tego artykułu.

³ Z jednej strony może tu chodzić o konkretne działania o politycznym znaczeniu, które wykraczają poza sferę polityki. Przykładowo, inicjatorzy Manifestu Otwartej Akademii, pracownicy Uniwersytetu Adama Mickiewicza, walczący z fanatyzmem religijnym w sferze publicznej stwierdzili: „Zamierzamy działać na innej płaszczyźnie, interesuje nas polityczność życia publicznego, polityka nie” (Mazur 2014: 2). Z kolei prof. P. Czapliński mówiąc o polityczności literatury odnosił polityczność do politycznego angażowania się o możliwie ogólnym charakterze, nie uwikłanym w jedną opcję. „Polityczność literatury należałoby natomiast rozumieć jako zdolność do wtrącania się we wszystkie aspekty polityki. Nie chodzi więc o zajmowanie stanowiska w jakiejś konkretnej sprawie, lecz o rozpoznawanie zasad działania polityki. Polityczność literatury wyraża się nie poprzez zaangażowanie dzieła w określoną opcję, lecz poprzez umiejętność angażowania odbiorcy w samodzielne określanie reguł

naprawiają świat, który pokazuje dwóch aktywistów przeprowadzających happeningowe akcje przeciwko wielkim korporacjom, aby obnażyć ich nieuczciwe praktyki. Jeszcze dalej idą tacy badacze, jak Paweł Mościcki (2008), który na przykładzie polityczności teatru stwierdził, iż polityczność to symboliczna sfera metapolitycznego delimitowania tego, co jest, a co nie jest polityczne. Taki teatr ma by już nie tylko zaangażowany, ale i angażujący widza; ma go wybić z wygodnego przekonania, że sfera prywatna (np. seksualność) są niepolityczne. Teatr tego typu obejmuje razem działa wysublimowane formalnie, które mają stanowić alternatywną formę w stosunku do typowych konwencji. Przykładem dzieł filmowych o takich charakterze mogą być niektóre filmy awangardowe (np. feministyczny film *Sieci popołudnia* Mai Deren).

Podejście Mościckiego ma już wiele wspólnego teoretycznie z trzecim wariantem, który wiąże się z ujmowaniem polityczności w kategoriach pewnych fundamentów (politycznych, ideologicznych, strukturalnych, symbolicznych itd.) porządku społecznego, które przenicowują różne wymiary rzeczywistości społecznej. W ten zakres rozważań wpisują się teorie Carla Schmitta [antagonizm i wrogość] (2000: 191–250), Chantal Mouffe [agonizm] (2008), Ágnes Heller [wolność w sferze publicznej] (2005: 76–82), Jacquesa Rancière’a [estetyka jako polityka] (2007), czy Claude’a Leforta [symboliczność tego, co polityczne] (1986). Na tej podstawie możemy analizować, jak problem polityczności jest tematyzowany w dziele filmowym. Przykładowo, w filmie *Biała wstążka* Michaela Haneke poznajemy, przez pryzmat małej niemieckiej wioski, korzenie nazizmu. Jego głębokie uwarunkowania, zdaniem twórcy, leżą w określonym typie osobowości autorytarnej, która kształtowała się poprzez tłamszenie dziecięcej kreatywności, swoistą grę pozorów, w ramach której wspólnota nie omawia otwarcie spraw wstydlivych, a przede w ramach systemu okrutnych kar – zarówno w rodzinie, jak i w instytucjach takich, jak szkoła. Błażej Hrapkiewicz (2009: 72–73) szukając klucza interpretacyjnego do tego dzieła, uznał, że najbardziej adekwatnym pojęciem będzie to, że prywatne też jest polityczne.

Trzecim pojęciem referencyjnym jest metapolityka, która zdaniem M. Karwata oznacza ujmowanie polityki nie z partykularnego, stronniczego czy nawet moralistycznego punktu widzenia, lecz z pozycji społecznej kontroli nad polityką jako taką, ustanowienia określonych ograniczeń i zaproponowania rozwiązań uniwersalnych aby minimalizować ryzyko i zagrożenia dotyczące wszystkich uczestników systemu społecznego. W metapolityce chodzi więc o wytyczenie nieprzekraczalnych granic, obejmujących także reguły gry politycznej (Karwat 2004b: 29–42). Uwzględnienie tej kategorii, przy analizie praktyk artystycznych wydaje się istotne ponieważ artyści mogą być również tymi, którzy komentują, oceniają czy proponują rozmaite standardy aktywności metapolitycznej. Z drugiej strony, mechanizmy życia politycznego nie ujawniają się w twórczości artystycznej wprost czy nawet intencjonalnie, ale poprzez różne sytuacje, które można by określić mianem metapolitycznych. Wśród filmów, które przepracowują dylematy metapolityczne wymienić można te utwory, w których pojawia się chociażby refleksja na temat okrutnych zbrodni wojennych

sprawowania władzy. Aby takie odwrócenie mogło nastąpić, autor musi umykać istniejącym podziałom ideologicznym i równocześnie je kwestionować” (*Polityczność w literaturze...*: 79).

(np. *Wyrok w Norymberdze* Stanleya Kramera albo *Hannah Arendt* Margarethe von Trotty). Szeroko ten rodzaj filmów reprezentują dzieła poruszające problematykę praw człowieka.

Ostatnią kategorią referencyjną jest ideologia. Termin ten ma w naukach społecznych zróżnicowane rozumienie. Z politologicznego punktu widzenia najczęściej uznaje się, że ideologia to system (mniej lub bardziej spójny i zwarty) idei, przez pryzmat którego podmioty polityczne interpretują rzeczywistość, prowadzą własne działania polityczne, a przede wszystkim starają się wywoływać realne efekty w rzeczywistości społecznej (zob. np.: Heywood 2007: 25). W tym sensie ideologią jest liberalizm, konserwatyzm, socjalizm, anarchizm itd. Analiza filmowa polega w tym względzie na próbie rekonstrukcji danego systemu idei w ramach danego dzieła uwzględniając zarówno jego spójność, jak i rozmaite sprzeczności czy szczeliny. Z punktu widzenia statusu filmu politycznego, przekazy ideologiczne mogą mieć postać otwartą, eksplicytną, jako czytelna deklaracja ideologiczna lub ideowa twórcy. Tego typu dzieła powstawały w systemach totalitarnych (np. nazistowskie lub komunistyczne filmy propagandowe, jak: antysemitki Żyd Suss Veita Harlana albo komunistyczny w wymowie *Pancernik Potiomkin* S. Eisensteina), w demokracjach zachodnich (np. socjalistyczna w wymowie *Klasa robotnicza idzie do raju* Elia Petriego) i w krajach tzw. Południa (np. antykolonialny w swojej wymowie utwór boliwijski *Krew kondora* Jorge Sanjinésa, który pokazywał proceder sterylizacji kobiet przez amerykańską organizację medyczną). Wśród filmów, których twórcy prezentują jawny przekaz ideowy, są także te, które w mniejszym stopniu promują pewną zwartą ideologię, co raczej pewne zestawy idei. Zdaniem Terence'a Balla i Richarda Daggera ideologie to „zbiory idei, które kształtują ludzkie myślenie i działanie ze względu na rasę, narodowość, rolę i funkcję rządu, relacje między mężczyznami i kobietami, odpowiedzialność człowieka za środowisko naturalne i wiele innych tematów” (2004: 2). Wśród takich tematów możemy odnaleźć np. pacyfizm (np. *Urodzony 4 lipca* Olivera Stone'a) albo alterglobalizm (np. *Wierny ogrodnik* Fernando Meirellesa). Istotną grupą tego typu filmów są współcześnie te dzieła, których twórcy prezentują swoje deklaracje ideowe pod kątem kryteriów społecznej i politycznej dyskryminacji, chociażby na tle płciowym (np. polski *Dzień kobiet* Marii Sadowskiej albo amerykańska *Daleka północ* Niki Caro).

Niezależnie od utworów jawnie ideologicznych jest wiele filmów stosujących bardziej miękką formę przekazu ideologicznego (np. polskie komedie z okresu gomułkowskiej „małej stabilizacji”, w których można było krytykować biurokrację, ale nie przedstawicieli partii – zob.: Skotarczak 2004: 123 i n.). Należy zaznaczyć, że treść filmów ideologicznych może, ale nie musi odnosić się do polityki.

Film traktowany w kategoriach dzieła jest więc polityczny jako narracja odnosząca się do szerokiego wachlarza zjawisk politycznych, tematyzująca lub komentująca procesy polityczne, przedstawiająca analizę mechanizmów politycznych lub rekonstrukcję politycznych wydarzeń (Minkner 2018: 42–71). Przy czym strategię tych referencji mogą być zróżnicowane. Pod względem stopnia ich wyrazistości życie polityczne przedstawiane jest w filmach bezpośrednio (eksplicytnie) lub też zjawiska polityczne są pośrednio komentowane poprzez metafory lub symbole. Różna może być też wartość poznawcza odniesień politycznych w filmach. Wysoka jest

w „czystych filmach politycznych”, których akcja jest nie tylko osadzona na szczytach władzy, ale zarazem realia i mechanizmy polityczne są prezentowane w bardzo wiarygodny i rzetelny sposób (np. *Trzydzieści dni* Rogera Donaldsona o kryzysie kubańskim). Niska jest w fasadowych filmach politycznych, które stanowią niejako antytezę czystych filmów politycznych. Ich akcja również jest osadzona na szczytach władzy, a bohaterami mogą być nawet politycy, ale głównym celem twórcy jest atrakcyjna intryga sensacyjna (np. *Air Force One* Wolfganga Petersena) albo melodramatyczna (np. *Prezydent – miłość w Białym Domu* Roba Reiner). I wreszcie różny jest poziom intencjonalności politycznej w dziele filmowym. Z jednej strony, mamy do czynienia z założonymi przez twórców komentarzami do rzeczywistości politycznej. Z drugiej – są to raczej swego rodzaju zwierciadła polityczne, które odbijają w swojej zawartości aktualne tendencje (np. polskie komedie romantyczne to również ideologiczne zwierciadła wyobrażeń na temat sukcesu ekonomicznego i relacji płciowych).

Zajmując się filmem politycznym jako dziełem powinniśmy brać pod uwagę nie tylko treść, ale i formę. To szczególnie kłopotliwa dla politologa kwestia ponieważ nie ma on właściwych narzędzi z zakresu własnej dyscypliny, żeby rozpatrywać takie zagadnienia, jak język filmu, środki stylistyczne, rozwiązania estetyczne. Tymczasem badanie formy może dostarczać wielu interesujących wniosków z politologicznego punktu widzenia. Przykładowo, w rewolucyjnych filmach kubańskich przekaz polityczny i ideologiczny był często uwydatniany za pośrednictwem wyrazistej konwencji znoszącej czytelne podziały między fikcją a dokumentalizmem, dzięki czemu chciano widza angażować i prowokować. Przykładem może być film *Pierwsza szarża na maczety* Manuela Octavio Gómeza, który opowiadał o walce Kubańczyków z Hiszpanami w XIX wieku, a został zrealizowany w konwencji reportażu telewizyjnego ze zdjęciami wystylizowanymi na dagerotypy. Jeszcze innym przykładem świadomego zastosowania formy jako instrumentu politycznego myślenia była konwencja brechtowska. Jej nazwa odnosiła się do formuły wybitnego dramaturga, Bertolta Brechta, który zrywał z realizmem na rzecz różnych strategii dystansujących widza (tzw. efekt obcości), który nie miał utożsamiać się z bohaterami, a obserwować ich niejako z zewnątrz; nie emocjonalnie, a intelektualnie (Pavis 2002: 62, 128). W filmie koncepcja ta była stosowana przez Jeana-Luca Godarda, który zerwał z przeźroczystością formy i pozwalał bohaterom wypowiadać się do kamery albo komentować poczynania reżysera. Swoje filmy, zwłaszcza po 1967, realizował na wzór esejów politycznych, w których ideologiczne odezwy nie były upływniane w atrakcyjnej narracji. Przykłady: *Chinka*, *Wiatr ze Wschodu*, *Wszystko w porządku* (Mazierska 2010: 107 i n.).

Namysł nad formą jest szczególnie istotny w odniesieniu do awangardowych filmów politycznych. W tym przypadku cele i motywacje twórców filmu są polityczne, polityczna i ideologiczna również jest zawartość filmu, ale efekt ten uzyskuje się przede wszystkim poprzez zabiegi formalne. Filmy te odchodzą od realistycznej formuły, za pomocą której autor kładzie nacisk na opowiadanie historii, ale także od konwencji modernistycznej, autorskiej kina artystycznego. Środki estetyczne mają charakter eksperymentalny, konceptualny i wykraczają poza kanon zabiegów konwencjonalnego kina rozrywkowego lub artystycznego. Przykładowo, w filmach *Blok*

Hieronima Neumanna oraz *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego przyglądamy się szarej rzeczywistości PRL-u za pomocą synekdochy komunistycznego bloku. W pierwszym przypadku, kamera „lata” od mieszkania do mieszkania i pokazuje krótkie scenki rodzajowe z ludźmi pełnymi marazmu; w drugim – autor sukcesywnie dodaje kolejnych bohaterów w jednym mieszkaniu oraz zapętlą ich różne czynności jakby nawiązując do chocholego tańca z *Wesela* S. Wyspiańskiego. Odbiór awangardowych filmów politycznych ma dwojaki charakter. Z jednej strony, filmy te mogą być odbierane jako polityczne przez widownię elitarną i odpowiednio do tego typu projekcji przygotowaną. Przez szersze rzesze widzów są one jednak odrzucane i niezrozumiałe.

Postrzeganie filmu politycznego jako dzieła traktującego o szeroko rozumianej polityce ma też znaczenie funkcjonalne. Z politologicznego punktu widzenia wyraża się to szczególnie w ramach dynamicznych relacji filmu politycznego z wiedzą polityczną (por.: Genovese 1987), którą można określać jako swego rodzaju usystematyzowaną, utrwaloną i uspołnioną świadomość polityczną w zakresie rozumienia i interpretowania świata społeczno-politycznego (por.: Sobkowiak 1999: 157–158). Co ważne, nie chodzi tu wyłącznie o to, że film jest, czy może być źródłem wiedzy o polityce, ale że jest jej formą, a więc stanowi jej zeksternalizowaną i intersubiektywnie dostępną postać, wyrastającą z wiedzy podmiotów, które film zrealizowały, ale także odbiorców przypisujących mu określone znaczenia.

Twierdzenia powyższe odnoszą się do różnych rodzajów wiedzy (zob. np.: Such, Szcześniak 2000: 35–41). Po pierwsze, do wiedzy potocznej. Filmy, szczególnie popularne i komercyjne, z powodu zysków odnoszą się do potrzeb typowego widza, a tym samym reprodukują jego sposób widzenia świata. Nawet wówczas, kiedy twórcy filmów popularnych chcą poszerzyć świadomość widza albo wybić go z utartych schematów myślenia, czynią to w sposób typowy dla wiedzy potocznej, a więc symplifikacyjny, oparty na rozpowszechnionych stereotypach, mocno ogólny, żeby zgodziły się z tym różne grupy społeczne. Przykładowo, ogromna większość sensacyjnych albo kryminalnych filmów z intrygą polityczną ukazuje politykę jako miejsce z gruntu zdeprawowane, pełne niemoralnych uczynków (np. serial *House of Cards*). Szczególnym rodzajem wiedzy, którą wiele łączy z wiedzą potoczną jest wiedza spiskologiczna. Wiele filmów politycznych lub pokazuje politykę jako arenę elit spiskujących przeciwko obywatelom (np. film dokumentalny *Endgame* Alexa Jonesa o grupie Bildenberga rzekomo rządzącej światową ekonomią).

Po drugie, film ze swej istoty jest formą wiedzy artystycznej, która nie musi opierać się na detalicznej faktografii, opowiadaniu wprost i bezpośrednio o jakichś politycznych wydarzeniach albo podręcznikowym wyważaniu racji, by zachować obiektywizm. Filmy, szczególnie fabularne albo animowane z założenia są subiektywne, stronnicze, perswazyjne, retoryczne, a ich głównym orężem nie są fakty, ale metafory, symbole oraz różne środki stylistyczne i formalne, które mogą zniekształcać rzeczywistość, a jednocześnie na poziomie metaforycznym komentować prawidłowości w jej obrębie (np. film *12 gniewnych ludzi* Sidneya Lumeta ukazujący obrady ławników w sprawie o morderstwo jest w praktyce zbiorem metafor na temat demokracji jako praktyki debatowania obywateli o różnych poglądach). Zabiegi symboliczne są szczególnie istotne w politycznych animacjach, które z założenia

uciekać od realizmu na rzecz konceptualnej umowności pozwalającej wizualizować abstrakcyjne mechanizmy polityki. Przykładem mogą być filmy z tzw. polskiej szkoły animacji, które obnażały konformizm społeczny lub amoralne dążenie do władzy (np. *Fotel* Daniela Szczechury albo *Sztandar* Mirosława Kijowicza).

Po trzecie, film może być także formą wiedzy filozoficznej, a szerzej spekulatywnej. Polityczny charakter wielu filmów wiąże się wówczas z próbą wgłębiania się w preliminaria zjawisk politycznych. Za dobry przykład może służyć film *Danton* Andrzeja Wajdy, który z politologicznego punktu widzenia okazuje się nie tylko opowieścią o rewolucji francuskiej, ale filozoficznym traktatem o dwoistej i sprzecznej naturze demokracji, która skazana jest na przewrotny dylemat: albo niedoskonałość związana z namiętnościami, populizmem, omijaniem prawa (*Danton*) albo pozorna czystość i doskonałość egzekwowana przez terror (*Robespierre*).

Traktowanie filmu jako dzieła i postrzeganie go w relacjach z wiedzą polityczną nie oznacza, że jest to dzieło zamknięte. Zgodnie z przywołaną wcześniej koncepcją cyrkulacji znaczeń, znaczenia polityczne odnoszone do filmu mogą być odmiennie rozumiane na różnych etapach obiegu komunikacyjnego. W ten sposób rozpatrzmy jeszcze jeden ważny aspekt polityczności filmów, który można by określić umownie mianem „politologiczności”. Polityczny charakter takiego filmu odnosi się do sytuacji, kiedy polityczne znaczenie filmu eksplikowane jest przede wszystkim przez badacza, nierzadko w celach dydaktycznych. Filmy tego typu nie muszą odnosić się do polityki wprost ani nawet metaforycznie, mogą jednak przedstawiać mechanizmy ważne z punktu widzenia politologa. W przypadku „politologiczności” filmów mamy do czynienia z poszerzaniem sfery zbiorowej świadomości politycznej poprzez gesty interpretatywne.

Film jako praktyka polityczna

Postrzeganie filmu jako praktyki politycznej wiąże się z realnym powiązaniem go z działaniami, aktywnościami, zachowaniami politycznymi. Film nie tyle o nich opowiada, co jest ich częścią; nie tylko tematyzuje politykę, ale jest w nią uwikłany; nie tylko jest źródłem wiedzy o działalności politycznej, ale jest jej narzędziem. Możemy wyróżnić trzy rodzaje filmowych praktyk artystycznych istotnych z politologicznego punktu widzenia.

Po pierwsze, film może być traktowany jako praktyka instytucjonalna, a więc jako produkt, wyraz, odzwierciedlenie, przejaw działania różnych instytucji publicznych, w tym organów władzy państwowej⁴. Z drugiej strony, rozumienie kontekstu instytucjonalnego pozwala pojąć, że niektóre dzieła wymykają się pewnym instytucjonalnym założeniom i właśnie dlatego są politycznie znaczące, np. kiedy twórca omija cenzorskie nakazy strategiami ezopowymi (choć i w tym przypadku to

⁴ Szczególnie znaczącą pozycją ukazującą relację między sztuką a instytucjonalną polityką kulturalną jest praca politologiczna Daniela Przastka: *Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015*, Elipsa, Warszawa 2017. Warto też zobaczyć prace o polityce kinematograficznej, np.: A. Moran (red.), *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*, Routledge 1996; E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, FilMOTEKA Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.

instytucja determinuje taki sposób twórczego działania). W perspektywie instytucjonalnej, ważny jest nie tylko sam w sobie film jako dzieło, ale kontekst jego produkcji, dystrybucji i szeroko rozumianego obiegu instytucjonalnego. Przy czym, referencje instytucjonalne filmu politycznego możemy badać przynajmniej na trzech poziomach: instytucji władzy państwowej (np. kwestia cenzury, wytyczanie kierunków polityki kulturalnej; polityka kinematograficzna), organizacji środowiska artystycznego (np. autocenzura; środowisko filmowe jako grupa interesu) oraz uwarunkowań rynkowych (przemysł kinematograficzny).

Podejściem, który uwydatniło optykę instytucjonalnego wymiaru kina był nowy historycyzm. Zdaniem reprezentantów tego podejścia, Douglasa Gomery oraz Roberta C. Allena (1985) chcąc zrozumieć filmy nie wystarczy je oglądać, ale należy odwoływać się do rozmaitych rejestrów pozafilmowych, w tym ekonomii i polityki. Michèle Lagny oraz Dianah Jackson w swoim tekście pod znamienym tytułem *Historia pomocą dla kina* (1986) dodawali, iż historia kina powinna zaprzestać koncentrowania się na pomnikach filmowej wielkości, a skupić na badaniu tożsamości, funkcji i relacji ze społeczeństwem, mając jednocześnie na uwadze uwarunkowania ekonomiczne, czy też rozmaite stosunki między kulturą masową a elitarną. Równie istotny jest kontekst społeczny, określony kształt instytucjonalny, czy też zasady, za pomocą których społeczeństwo wyraża samo siebie. Podobnymi ścieżkami podążyli David Bordwell wraz z Kristin Thompson (1994).

Traktując film jako praktykę instytucjonalną nie powinniśmy zapominać o obiegu znaczeń. Wymiar instytucjonalno-produkcyjny to w praktyce tylko jeden z momentów konstruowania znaczeń, które nie muszą być wcale odbierane w taki właśnie sposób na innych poziomach. W oparciu o takie założenia, Alina Madej zbudowała swoją historyczną narrację o kinie polskim w latach 1944–1949, analizując jego funkcjonowanie na płaszczyźnie instytucjonalnej i biorąc pod uwagę odbiór społeczny oraz kontekst polityczny. Autorka dowiodła, że obieg komunikacyjny filmów podlegał raczej prawom napięć i sprzeczności między instytucjami a widzami, a nie zasadom linearnej komunikacji. W rezultacie, założenia instytucji odpowiedzialnych za finansowanie i nadzór nad produkcją filmów były nierzadko podważane przez widzów, jak stało się to w przypadku filmu *Zakazane piosenki* Leonarda Buczkowskiego, który widzowie początkowo odrzucili za uproszczenia w obrazowaniu wojny. Z drugiej strony, realizowany z autentycznego przekonania (a nie instytucjonalnego nakazu) film Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap*, zgłębiający obozowy koszmar Auschwitz został przez widzów przyjęty bardzo dobrze pomimo komunistycznej i stalinowskiej propagandy. Tylko z takim parawanem ideologicznym widzowie byli w stanie przyrzeć się tragicznym losom więźniów (Madej 2002).

Drugim rodzajem filmu jako praktyki politycznej jest potraktowanie go przez pryzmat dyskursywno-symboliczny. Filmy w tym ujęciu współkształtują, wzmacniają, reprodukują, strukturyzują fundamentalne dla danej wspólnoty znaczenia, symbole i wartości, które konstytuują tożsamość, ciągłość, zakorzenienie zarówno wspólnoty jako pewnej całości, jak i poszczególnych grup w jej obrębie. Jak stwierdza antropolog Ivan Čolović prawdziwa i realna władza to władza nad symbolami, stąd stawką właściwej konfrontacji politycznej jest próba politycznego skolonizowania sfery symboliczności. „Dzięki regułom fabulacji można ustalić sensowne na

pozór związki między skądinąd niespójnymi, sprzecznymi czy ambiwalentnymi wydarzeniami politycznymi, ideami i postaciami owej polityki” (Čolović 2001: 15). W takim przypadku film działa niczym mit, a całą komunikację można rozumieć przede wszystkim w kategoriach kulturowych. Ten sposób rozumienia możemy połączyć z tym, co James Carey określa mianem rytualnego modelu komunikowania. W jego ujęciu, w procesie komunikacji nie chodzi o przekazywanie informacji, ale o trwanie społeczeństwa w czasie, o reprezentację wspólnych przekonań, a szczególnie o tworzenie symbolicznej przestrzeni jedności między nadawcami i odbiorcami, które zarazem przyczyniają się do społecznej integracji (Carey 2009: 11–28).

Film jako praktyka symboliczna jest również rozpatrywany w ramach studiów kulturowych. Ten złożony wielodyscyplinarny projekt naukowy zakłada, że kultura popularna ma polityczny sens, ponieważ w jej obrębie zderzają się różne dyskursy, orientacje, role i pozycje – zarówno te o proveniencji hegemonicznej, te krytyczne, ale i kontestujące. W obszarze kultury popularnej trwa więc nieustanna walka o to, które znaczenia będą w systemie dominować (Fiske 2010). W takiej perspektywie swoje studia nad filmami realizują Douglas Kellner i Michael Ryan, którzy pojmują relacje filmu ze społeczną historią (kontekstem) w kategoriach procesu dyskursywnego transkodowania (*discursive transcoding*). W jego ramach filmy przekształcają dyskursy życia społecznego w różne narracje oraz zarządzają transferami pomiędzy różnymi dyskursami, które nie opierają się nigdy na jednym schemacie ideologicznym. Dlatego filmy o przekazie konserwatywnym zawsze konkurowały w USA z filmami liberalnymi (1990: 1–16).

Czasami filmy omawiane w ramach tego ujęcia nie mają nic wspólnego z klasycznie rozumianym pojęciem tego, co polityczne. Nawiązując do teorii Jacquesa Lacana tacy badacze, jak Slavoj Žižek, czy Todd McGowan starają się badać wszelkie możliwe filmy poprzez analizę struktur świata, który jest w nich przedstawiony. Jeden z kluczowych wymiarów analizy dotyczy napięcia pomiędzy ideologią a politycznością. Ideologia symbolizuje tu spójność, domknięcie, szczelność porządku symbolicznego, a dostarczane widzowi fantazje są w pełni scalone z potrzebami widza. Z kolei, polityczność odnosi się do przełamywania efektu ideologicznego. W takim ujęciu, każdy film można badać pod kątem ideologicznym lub politycznym. Przy czym kategorie te nie odnoszą się do konkretnych znaczeń politycznych, ale do mechanizmu strukturyzującego porządek symboliczny (Žižek 2007; McGowan 2008).

I wreszcie trzeci sposób rozpatrywania filmu jako praktyki politycznej można określić mianem instrumentu aktywności w sferze publicznej. Chodzi tu bowiem o konkretne działania w sferze publicznej, pragmatyczne wywieranie wpływu na inne podmioty, wchodzenie w relacje z innymi z innymi praktykami politycznych działań podmiotów (np. z innymi utworami artystycznymi), potencjał artykułowania idei i treści ideologicznych oraz nagłaśnianie problemów społecznych, które kształtują debatę publiczną. Z politologicznego punktu widzenia ten rodzaj jest szczególnie istotny i dlatego poświęcam mu osobne miejsce na trzech płaszczyznach analitycznych.

Film jako narzędzie aktywności politycznej

Pierwsza z sytuacji analitycznych odnosi się do wymiaru realnie politycznego. Chodzi o konwencjonalnie rozumianą politykę, a więc sferę działania organów władzy państwowej (np. film jako narzędzie zinstytucjonalizowanej propagandy politycznej), rywalizacji partii politycznych, wpływu grup interesu na władzę. Istotna jest tu także sfera relacji społecznych w politycznym układzie odniesienia (np. film jako instrument artykulacji interesów grup wykluczonych, jak w przypadku filmów antyrasistowskich tworzonych przez afroamerykańskich reżyserów). Pod względem zamierzeń twórczych mówimy tu o filmach intencjonalnie planowanych jako oręż w walce politycznej przez artystów działających w interesie władzy państwowej, różnych organizacji politycznych, ale i samodzielnie, którzy we własnym imieniu pragną włączyć się w bieżący nurt życia politycznego i świadomie kształtują swoje dzieło w kierunku społecznego i politycznego zaangażowania, o czym mówi nam nie tylko samo dzieło, ale także twórca (np. w wywiadach prasowych). Cele filmowców są polityczne, polityczna jest treść ich filmu (albo rzeczywistość społeczna zostaje politycznie lub ideologicznie zinterpretowana), polityczny jest również odbiór filmu. Tego typu dzieła określiłem swego czasu mianem programowo politycznych (Minkner 2012), przy czym w tym przypadku chodzi mi o te dzieła, które nie tylko opowiadają o polityce, ale są (stają się, bywają) dodatkowo jej częścią.

Należy podkreślić, że badając tego typu filmy nie należy brać pod uwagę wyłącznie instancji nadawczej. Zgodnie z koncepcją obiegu kulturowego należy zwrócić uwagę, jak tego typu dzieła są traktowane przez różne instancje odbiorcze, a więc podmioty publiczne (np. grupy interesu), jak i polityczne (np. partie polityczne, organy władzy państwowej), które wykorzystują dane dzieło w swoich aktywnościach politycznych. Oba porządki instancyjne mogą być względnie skorelowane ze sobą, co nie znaczy, że poszczególne instancje odbiorcze będą dekodować komunikaty instancji nadawczej zgodnie z jej intencjami (np. w przypadku filmów propagandowych odbiorcy mogą rozumieć przekaz, ale go odrzucać). Z drugiej strony, możemy mieć do czynienia z wyjściem poza zakres politycznej zawartości filmu, co oznacza, że podmioty upolityczniają dany film niejako wtórnie, czyli wykraczają poza zaprogramowane znaczenia.

Najbardziej charakterystycznym wymiarem omawiania związków tej grupy filmów z polityką jest systemowe zorientowanie danego dzieła. W przypadku używania filmu w realnych działaniach politycznych mamy najczęściej do czynienia z dwiema orientacjami względem systemu politycznego. Z jednej strony będą to filmy reprodukcji systemowej, a więc takie dzieła, które wspierają dominujący porządek polityczny, jak w przypadku utworów będących produktem państwowej propagandy. Nie chodzi tu o mimowolne włączanie się w działalność propagandową (na zasadzie rejestrowania klimatu epoki), nie chodzi o jakieś wtórne uwikłanie albo negocjujące formy akceptacji, ale o programowe działania instytucjonalnego aparatu państwowego, ale także o intencjonalne i jednoznacznie postrzeganie swojej twórczości jako wkładu w budowę lub w podtrzymanie porządku politycznego. Twórca nie działa tu jako odrębny podmiot artystyczny, ale jako część instytucjonalnej maszyny komunikacyjnej. Przy czym nie ma znaczenia, czy akcja takich filmów

umiejscowiona jest w sferze polityki. Bardzo często, jak np. w filmach socrealistycznych czy nazistowskich, ideologicznie interpretowana była w tym celu przestrzeń społeczna.

Drugi wariant systemowego zorientowania filmów będących orężem aktywności politycznej to filmy walczące. Mam tu na uwadze te utwory, które nie tyle są krytyczne wobec systemu albo nawet kontestują systemowe praktyki (w tym przypadku twórcy raczej włączają się w debatę publiczną niż konkretną polityczną aktywność), ale takie, których twórcy walczą z systemem, domagają się jego odrzucenia i całościowej zmiany. Z tego powodu, filmy te nie powstają w obrębie systemu i nie podlegają również instytucjonalnej dystrybucji. Grupa tych dzieł jest niejednorodna. Odnajdujemy tu, przykładowo, filmowców z autorytarnych krajów latynoamerykańskich takich, jak Argentyna w czasach junty z lat 60. XX wieku. Filmy zaangażowane realizowano tam wówczas nielegalnie, a prezentowano np. w fabrykach, na terenie wyższych uczelni albo podczas objazdów po wsiach i małych miasteczkach. Do przykładów zaliczyć można fabularną *Operację Masakrę* Jorge'a Cedrona oraz słynny dokument polityczny *Godzina pieców* Octavia Getiny i Fernanda Solanasa, który opowiadał sytuacji politycznej w Argentynie w czasach junty, ale i neokolonializmie w Ameryce Południowej (Minkner 2016a). Z drugiej strony, filmy walczące realizowane były także w krajach demokratycznych. Przykładem może być działalność Francuza Jeana-Luca Godard. On też, po 1968 roku, realizował swoje projekty poza systemem oficjalnej produkcji i dystrybucji, niemniej wynikało to z jego świadomej i nieprzymuszonej decyzji, żeby realizować lewicowo zaangażowane dzieła (Mazierska 2010).

Film jako środek w debacie publicznej

Druga sytuacja odnosi się do filmów, które możemy interpretować w kategoriach społecznej praktyki komunikacyjnej oraz przestrzeni, „w której demokratyczna wspólnota może dyskutować o kluczowych dla siebie problemach” (Wiśniewska 2011: 6). Film nie tyle jest tu częścią nurtu życia politycznego (choć wykazuje z nim bliski związek), co płaszczyzny formowania się opinii publicznej – zarówno z udziałem elit symbolicznych (twórcy, krytycy, naukowcy), ale i zwykłych ludzi, którzy obecnie mają wokandę dla nieskrępowanej wypowiedzi na temat danego filmu w mediach społecznościowych. W tym przypadku, twórcy poprzez medium nagłaśniają problemy społeczne i proponują ich interpretację, która staje się głosem w dyskursie wokół danego zagadnienia. Przykładem mogą być filmy na temat antysemityzmu, przemocy rasowej, eksploatacji ekonomicznej itp. Bardzo często zdarza się, że oba wymiary – polityczny i dyskursywny – są połączone np. poprzez ingerencję cenzury, jako przedmiot zainteresowania polityków, świadome polityczne angażowanie się twórcy.

Film traktowany jako środek debaty publicznej to taka praktyka artystyczna, dla której istotne znaczenie ma dialog, partycypacja, zaangażowanie. Tego typu ujęcie kładzie nacisk nie tyle na elementy kreacyjne, na autonomię i oderwanie dzieła od jego kontekstu funkcjonowania, ale wręcz przeciwnie – na jego otwarty i komunikacyjny charakter. Ten pierwszy wymiar wskazuje, iż dzieło nie funkcjonuje

w jednej, ściśle określonej przestrzeni oraz, że w związku z tym dociera ono do różnych grup odbiorców. W świecie nowych mediów stanowi to ważne dopowiedzenie, ponieważ filmu nie ogląda się już wyłącznie w kinie. Film funkcjonuje w różnych kontekstach odbiorczych, które nie pozostają bez wpływu na przypisywane mu znaczenia przez zróżnicowane grupy odbiorców. W ten sposób pojawia się komunikacyjny wymiar tego typu praktyki artystycznej. Nie chodzi o to, co dzieło przekazuje, ale co znaczy na różnych etapach komunikacji politycznej. Tym samym film okazuje się praktyką dyskursywną ponieważ poprzez tego typu aktywności podejmowane są zarazem „działania w sferze publicznej, to znaczy takie, w których toku partnerzy interakcji wzajemnie wysuwają roszczenia do ważności (obiektywnej, normatywnej, doświadczeniowej), sprzeciwiają się im lub je akceptują, ujawniając w ten sposób swoje publiczne tożsamości i stając się podmiotami (autorami) dyskursu publicznego” (Niziołek 2016: 28). Sztuka filmowa może być więc częścią dyskursu politycznego elit symbolicznych, które opisują, interpretują czy oceniają określone zdarzenia, a szerzej: kształtują sferę publiczną poza polem polityki (choć mogą na nią wpływać). Płaszczyzna ta obejmuje symboliczne przetwarzanie realnych faktów co wiąże się z kreowaniem, zniekształcaniem, przemilczaniem i zafałszowywaniem obrazu rzeczywistości społecznej. Elity symboliczne nie odnoszą się do władzy politycznej, ale do kulturowo-normatywnej kontroli nad dyskursem publicznym, która wyraża się w ustalaniu hierarchii spraw ważnych oraz wartości moralnych i estetycznych (Czyżewski i in 1997). Przy czym, w odniesieniu do omawianego zagadnienia twierdzą, że produktem omawianego dyskursu są zarówno same dokonania artystyczne, jak i publiczne komentarze wobec nich czynione przez nadawców i odbiorców w ideologicznym kontekście.

Przekładając te ogólne twierdzenia na sytuacje konkretne możemy wyodrębnić kilka strategii referencyjnych w zakresie relacji filmów ze sferą debaty publicznej:

- filmy o problemach społecznych, które mają polityczne znaczenie (np. bezrobocie, nierówności społeczne, rasizm, wychowanie dzieci, opieka zdrowotna itd.); wyrazistych i autentycznych przykładów dostarcza kino dokumentalne o wykluczonych społecznie z powodu ubóstwa (np. *Arizona* Ewy Borzęckiej, *Warszawa do wzięcia* Karoliny Bielawskiej i Julii Ruszkiewicz, *Wszyscy jesteśmy z węgla* Tomasza Wiszniewskiego);
- filmy rozrachunkowe, które rozprawiają się z minioną epoką, z poprzednim systemem (np. niemieckie *Życie na podsłuchu* Florian Henckel von Donnersmarcka); filmy tej grupy funkcjonować mogą jako swoiste modele pamięci historycznej (np. w Polsce utwory odnoszące się do polskiego antysemityzmu – np. *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego);
- filmy interwencyjne, których twórcy nie tylko zwracają uwagę na jakiś realny problem, ale dążą do jego rozwiązania; filmy te są często na styku debaty publicznej i polityki (np. filmy dokumentalne Krzysztofa Krauzego upominające się o konieczność ujawnienia Ketmana, agenta SB infiltrującego studenckie środowisko studentów polonistyki na UJ w latach 70. XX w.; reżyser ten zrealizował na ten temat również film fabularny *Gry uliczne*);
- filmy historiozoficzne, starające się zrozumieć, uchwycić sens historii, ze szczególnym uwzględnieniem kluczowych wydarzeń z życia narodu oraz istotnych

dla niego mitów (np. filmy szkoły polskiej przepracowujące romantyczny mit bohaterstwa w takich filmach jak *Zeżowate szczęście* albo *Eroica* Andrzeja Munka);

- filmy interpretujące różne wymiary struktury społecznej: kwestie płciowe, seksualne, etniczne, rasowe (np.: *Daleka północ* N. Caro; *Miasto gniewu* Paula Haggisa);
- filmy świadomie promujące jakąś wizję ideową odnośnie kwestii aksjologicznych i światopoglądowych, niekoniecznie związanych z polityką, ale istotnych z (meta)politycznego punktu widzenia (np. utwory dotyczące kary śmierci, problemów bioetycznych, sensowności wojny); np.: *W stronę morza* Alejandro Amenábara traktujący o eutanazji; katolicki *Niemý krzyk* Jacka Dabnera krytykujący aborcję;
- filmy z problemem moralnym, religijnym, nie stanowiące jakiegś świadomej deklaracji światopoglądowej, niemniej wywołujące polemiki publiczne (np. *Ksiądz* Antonii Bird);
- filmy o mediach i komunikowaniu, tematyzujące debatę publiczną (np. *Frost/Nixon* Rona Howarda).

Pod względem zorientowania systemowego filmy jako instrumenty debaty publicznej występują najczęściej w dwóch wariantach: negocjującym i krytycznym. Filmy negocjujące to dzieła wspierające porządek dominujący, a zarazem pokazujące aberracje w życiu społecznym i politycznym, które nie mają charakteru strukturalnego, a wynikają np. z uposażenia moralnego jednostki. Filmy tego typu przekonują, że w system wbudowane są bezpieczniki, czyli procedury i praktyki radzenia sobie z napięciami, sprzecznościami, konfliktami itd. Przykładowo w klasycznym filmie *Gubernator* Roberta Rossena, to nie polityka lub system są w swej istocie niemoralne, a tytułowy bohater, który z czasem zaprzecza swoim wartościom i zaczyna prowadzić karykaturalną, nieszczerą populistyczną działalność publiczną. Podobnie w polskim serialu *Ekipa* Agnieszki Holland albo w amerykańskich serialach politycznych: *West Wing* lub *Designated Survivor*, polityka jest przedstawiona jako sfera racjonalnej kalkulacji i moralnego namysłu, dzięki czemu możliwe jest rozwiązywanie problemów społecznych i politycznych. Praktyki niemoralne się zdarzają, podobnie jak niemoralni politycy, ale system potrafi sobie z nimi poradzić.

Natomiast filmy krytyki politycznej nie tyle krytykują pewne powierzchowne tendencje w życiu publicznym, ale same jego fundamenty. Krytyka nie dotyczy więc symptomów, a struktur; jest samą istotą tych filmów. Jednocześnie, należy podkreślić, że filmy te realizowane są jednak w obrębie systemu i w związku z tym są w jakimś stopniu jego częścią (mogą przykładowo być bardzo dochodowe dla twórcy). Z tego powodu, radykalni filmowcy walczący (np. J.-L. Godard po 1968) zarzucali filmowcom z tej grupy, że tylko imitują oni krytykę systemu, a tak naprawdę przyczyniają się do jego reprodukcji. Do najbardziej znanych filmów krytycznych zaliczyć można wiele zachodnich dzieł z lat 60. i 70. XX w., które krytykowały kondycję ówczesnych demokracji. Przykłady: francuskie *Z Costy-Gavrasa*, włoskie *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* Elia Petriego, amerykański *Parallax View* Alana J. Pakuli, zachodnioniemiecki *Utracona cześć Katarzyny Blum* Volkea Schlöndorffa i Margarethe von Trotty.

Polityczne uwikłanie filmów

Trzecia sytuacja odnosi się do filmów, które bez względu na treść są w określony sposób upolityczniane. To szczególnie interesująca z punktu widzenia założeń tego artykułu grupa filmów ponieważ nie były one planowane jako polityczne; ich upolitycznienie dokonuje się wtórnie, na poziomie społecznego i komunikacyjnego obiegu dzieła. Cele twórcy oraz treść utworu nie są polityczne; polityczna jest przede wszystkim recepcja danego utworu. Filmy te najczytelniej wpisują się w przywołaną na początku artykułu kategorię zjawisk wtórnych politycznie.

Wydaje się, że najbardziej interesującym poznawczo pojęciem analitycznym, żeby rozpatrywać związki filmów niepolitycznych z polityką na zasadzie upolitycznienia jest kategoria uwikłania (zob. na ten temat: Karwat 2004; Karwat 2013). Chodzi tu przede wszystkim o swoiste wplątanie filmu w politykę, które nie wynika z samych tylko: treści, formy, intencji, zakładanych skutków, ale z różnych okoliczności, które sprawiają, że dany film i politykę zaczynają krępować nie dające się rozerwać związki. W rezultacie, film, który w ogóle nie miał nic wspólnego z polityką, a czasami był wręcz planowany jako jawnie apolityczny, zostaje włączony w polityczne działania różnych podmiotów. Tego typu uwikłanie może wiązać także podmiot, który stworzył dane dzieło i to wbrew jego zamierzeniom, żeby w politykę się nie mieszać.

Możemy odnotować trzy rodzaje uwikłań filmu i polityki, których granice są raczej płynne. Pierwszy typ odnosi się do uwikłania przypadkowego, kiedy twórca nie myślał o skutkach politycznych swego dzieła, ani w żaden, chociażby pośredni sposób, nie wiązał swojego utworu z polityką. Polityczne konotacje danego dzieła mają miejsce przede wszystkim ze względu na zaistnienie nie dających się przewidzieć sytuacji (np. zamach terrorystyczny, klęska żywiołowa, śmierć znanej osobistości). Druga sytuacja odnosi się do świadomego, chociaż raczej pośredniego włączania się podmiotu twórczego w debatę polityczną poprzez swoje dzieło, niemniej przy założeniu, że podmiot ów nie doszacował skutków swojego przedsięwzięcia. Filmy te nierzadko możemy określać jako *quasi*-polityczne ponieważ artysta wypowiada się w ten sposób doniosłym głosem w jakiejś istotnej sprawie. Filmy te są na styku polityki i debaty publicznej – zarówno co do celów, zawartości, jak i odbioru. Z tego typu sytuacją możemy mieć do czynienia, kiedy autor tworzy dzieło odnoszące się do politycznej historii swojego kraju, włącza się tym samym w debatę publiczną na ten temat, ale ostatecznie dzieło to zostaje zawłaszczone przez jedną ze stron sporu politycznego wbrew samym intencjom twórcy (lub różne strony starają się o takie zawłaszczenie) albo jedna ze stron stara się narzucić w debacie politycznej określony sposób politycznego rozumienia danego dzieła. Wiele cech tego typu sytuacji mieliśmy do czynienia w przypadku *Idy* Pawła Pawlikowskiego oraz *Pokłosa* Władysława Pasikowskiego, a więc dwóch filmów odnoszących się do trudnych relacji Polaków i Żydów. I wreszcie, trzecią sytuacją jest samouwikłanie, a więc sytuacja, w której twórca wplątuje się w sytuację sam, a obrót sprawy nie jest zwykłym niedoszacowaniem skutków politycznych, ale jest całkowicie niezgodny z jego zamierzeniami. Odnaleźć możemy tu te filmy, których treść odnosi się do naruszania tabu religijnego lub obyczajowego albo które zawierają sceny przemocy lub seksu.

Przykładowo, moment uwikłania politycznego filmu *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese wiązał się z subiektywnym przeświadczeniem grup konserwatywnych, że film ten obraża ich uczucia religijne. W związku z tym, grupy te protestowały przeciwko dystrybucji i rozpowszechnianiu tego dzieła. Efekty były więc politycznie i społecznie obiektywne.

Podsumowanie

Z politologicznego punktu widzenia film polityczny nie jest po prostu rodzajem konwencji gatunkowej, którą można wyodrębnić ze względu na dominację tematu, formy estetycznej, poetyki, struktury narracyjnej, czy też charakterystycznego bohatera. To raczej swoista kategoria analityczna, za pomocą której możemy pracować z złożone związki pomiędzy tym, co politycznie, niepolityczne, wtórnie upolitycznione, politycznie uwikłane, pozornie polityczne albo *quasi*-polityczne. Nie chodzi więc wyłącznie o to, jak film wchodzi w związki z polityką, ale jak pozwala zrozumieć szeroki zakres pola polityczności oraz różnego rodzaju zjawisk politycznych.

Zgromadzony materiał pozwala dostrzegać przynajmniej dwa wymiary relacji filmów i polityki. Z jednej strony, są filmy o polityce, polityczności czy politycznych uwarunkowaniach, które pozwalają nam zrozumieć złożone mechanizmy życia politycznego oraz procesy upolitycznienia. W tym przypadku, film można potraktować jako dzieło, które jest źródłem i formą wiedzy politycznej. Z drugiej strony, filmy można traktować w kategoriach praktyki politycznej ponieważ wchodzi w złożone interakcje z polityką, stając się narzędziem aktywności politycznej albo instrumentem debaty publicznej. Co więcej, film jest upolityczniany zarówno intencjonalnie, jak i wtórnie wikłany w realia życia politycznego. Należy także dodać, że sama treść polityczna filmu nie przesądza o jego polityczności. Są bowiem filmy o polityce, które nie mają większej wartości politologicznej czy politycznej (np. filmy ukierunkowane na sensacyjną intrygę albo romans); są także filmy, które pozornie do polityki się nie odnoszą, a mają spore znaczenie polityczne. Przykładem mogą być dzieła ukazujące model relacji płciowych albo rasowych, a także filmy propagandowe, które pokazują rzeczywistość społeczną poprzez ideologiczną interpretację.

Bibliografia

- Allen Robert C., Douglas Gomery. 1985. *Film History. Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Ball Terence, Richard Dagger. 2004. *Political Ideologies and the Democratic Ideal*. Arizona State University.
- Barker Chris. 2005. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Błok Zbigniew. 2009. *O polityczności, polityce i politologii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa.
- Bordwell David, Kristin Thompson. 1994. *Film History. An Introduction*, New York: McGraw-Hill.

- Carey James. 2009. *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. Routledge.
- Čolović Ivan. 2001. *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*. Kraków: Universitas.
- Czajowski Andrzej. 2013. *Decydowanie w polityce*. Wrocław: Atla 2.
- Czyżewski Marek, Sergiusz Kowalski, Andrzej Piotrowski (red.). 1997. *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*. Kraków: Wydawnictwo Aureus.
- Fiske John. 2010. *Zrozumieć kulturę popularną*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gawrycki Marcin Florian. 2011. *Uwikłane obrazy. Hollywoodzki film a stosunki międzynarodowe*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- du Gay Paul, Stuart Hall, Hugh Mackay, Linda Janes i Keith Negus. 2003. *Doing cultural studies: The story of the Sony walkman*. London: Sage Publications.
- Genovese Michael. 1986. *Politics and the Cinema: An Introduction to Political Films*. Lexington: Ginn Press.
- Heller Agnes. 2005. „O pojęciu polityczności raz jeszcze”. *Przegląd Polityczny* 2005 (69): 76–82.
- Helman Alicja. 1985. *Przedmiot i metody filmoznawstwa*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Heywood Andrew. 2007. *Ideologie polityczne. Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hrapkowicz Błażej. 2009. „Biała wstążka”. *Kino* (11), 72–73.
- Jabłoński Andrzej. 2012. Polityka. Teoretyczna ewolucja pojęcia. W *Polityka i polityczność. Problemy teoretyczne i metodologiczne*, Andrzej Czajowski, Leszek Sobkowiak (red.), 11–42. Wrocław: Atla 2.
- Jeziński Marek. 2013. Dlaczego teatr jest polityczny? W *Sztuka i polityka. Teatr, kino*, Barbara Brodzińska-Mirowska, Marek Jeziński, Łukasz Wojtkowski (red.), 11–29. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Karwat Mirosław. 2004a. *Figurantwo jako paradoks uczestnictwa. Eseje przewrotne*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Karwat Mirosław. 2004b. „Polityka rzeczowa, stronnicza i metapolityka”. *Studia Politologiczne* 8 : 11–43.
- Karwat Mirosław. 2009. Syndromatyczny charakter przedmiotu nauk o polityce. W *Demokratyczna Polska w globalizującym się świecie*, Konstanty A. Wojtaszczyk, Andżelika Mirska (red.), 175–188. Warszawa.
- Karwat Mirosław. 2010. „Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analiz”. *Studia Politologiczne* 17: 63–88.
- Karwat Mirosław. 2013. Uwikłanie jako korelat i koszt uczestnictwa. W *Metafory polityki* 4, Bohdan Kaczmarek (red.), 322–344. Warszawa: Elipsa.
- Karwat Mirosław. 2018. „O upolitycznieniu twórczości i dzieł twórczych. Modelowa analiza mechanizmu”. *Studia Politologiczne* 50 : 15–41.
- Lagny Michèle, Dianah Jackson. 1986. „History, Cinema’s Auxiliary”, *Substance* 15 (3): 8–19.
- Lefort Claude. 1986. *The Political Forms of Modern Society*. Cambridge.
- Lisewski Piotr. 2005. Marginalne aspekty kultury politycznej. W *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad kulturą polityczną*, Zbigniew Blok (red.), 127–139. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM.
- Lubelski Tadeusz. 1997. „Dwie ziemie jałowe: 1898 i 1974 r.”, *Kwartalnik Filmowy* (18): 118–128.

- Madej Alina. 2002. *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo „Prasa Beskidzka”.
- Mazierska Ewa. 2010. *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*. Kraków–Warszawa 2010: Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty.
- Mazur Natalia. 2014. „Walczą o świeckie państwo”. *Gazeta Wyborcza*, strony lokalne: Poznań, (14 lipca): 2.
- McGowan Tod. 2008. *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Minkner Kamil. 2007. Dyskursywna polityczność kina jako medium. Perspektywa interpretacyjnistyczna. W *Demokracja medialna – źródła władzy*, Andrzej Kracher, Rafał Riedel (red.), 130–144. Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu.
- Minkner Kamil. 2012. *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*. Warszawa: Elipsa.
- Minkner Kamil. 2016a. Film jako środek walki politycznej na przykładzie argentyńskiego „Trzeciego Kina” w latach 60. i 70. XX wieku. W *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, M. Kowalski, T. Sikorski (red.), 223–258. Warszawa: Von Borowiecky.
- Minkner Kamil. 2016b. „Ideologiczne i polityczne aspekty klasycznego westernu na przykładzie *Winchester’73* oraz *Gwiazda Szeryfa* Anthony’ego Manna”. *Kwartalnik Naukowy OAP UW „e-Politikon* (18): 278–308.
- Minkner Kamil. 2018. „Rozważania o ideologicznym charakterze sztuk narracyjnych. Uwagi teoretyczne i metodologiczne”. *Studia politologiczne* 50: 42–71.
- Misiak Anna. 2006. *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*. Kraków: Universitas.
- Młynczyk Łukasz. 2015. *Między kreatywnością a próżnowaniem. Polityczność dwóch typów idealnych*. Warszawa: Elipsa.
- Moran Albert (red.). 1996. *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*. Routledge.
- Mościcki Paweł. 2008. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mouffe Chantal. 2008. *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Niziołek Katarzyna. 2016. Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne. W *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, Grzegorz D. Stunża, Krzysztof Stachura (red.), 28–38. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Opalek Kazimierz. 1975. Przedmiot nauk politycznych. W *Podstawy nauk politycznych*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Pavis Patrice. 2002. *Słownik terminów teatralnych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pierchalski Filip. 2013. Polityka jako rozmyty przedmiot badań. W *Metafory polityki 4*, Bohdan Kaczmarek (red.), 35–51. Warszawa: Elipsa.
- Piontek Dorota. 2011. *Komunikowanie polityczne i kultura popularna. Tabloidyżacja informacji o polityce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Nauk Politycznych i Dziennikarstwa.
- Polityczność w literaturze i polityczność literatury*. Z prof. Przemysławem Czaplińskim rozmawiają Filip Biały i Joanna Jastrzębska. 2013. *Refleksje* (8): 79–89.

- Przastek Daniel. 2016. *Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015*. Warszawa: Elipsa.
- Rancière Jacques. 2007. *Estetyka jako polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Ryan Michael, Kellner Douglas. 1990. *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Schmitt Carl. 2000. Pojęcie polityczności. W *Teologia polityczna i inne pisma*, 191–250. Kraków: Znak.
- Skotarczak Dorota. 2004. *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sobkowiak Leszek. 1999. Świadomość i socjalizacja polityczna. W *Studia z teorii polityki*, t. 1, Andrzej W. Jabłoński, Leszek Sobkowiak (red.), 155–166. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Storey John. 2003. *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Such Jan, Małgorzata Szcześniak. 2000. *Filozofia nauki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Wiśniewska Agnieszka (red.). 2011. *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Zajiček Edward. 1992. *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*. Warszawa: FilMOTEKA Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Žižek Slavoj. 2007. *Lacrimae Rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Kraków: Korporacja Ha!art.

On the heterogeneous status of a political film

Abstract

The purpose of the paper is to reflection on the status of political film and the political status of film. It is about proposing boundary categories that can provide a theoretical basis in detailed analyzes of the film's political core. The political nature of the films has been filtered, in the article, by the concept of circulation of meanings in the cultural circuit of Paul du Gay, Stuart Hall and others. This approach shows that the specific political significance of the film is not simply given, but is constructed and understood differently at the level of different instances of social communication: producers, creators, audiences, film critics, creators of advertising messages, etc. The author of the article assumed that the political status of the film is associated not with specific political references, but with modality of film. Two types of film were presented: as a work and social practice. It was only in this context that specific variants of the political film were ordered.

Słowa kluczowe: film, film polityczny, polityczność, dzieło, praktyka społeczna