



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Strategie koprodukcyjne (polsko-francuskie) w perspektywie transkulturowej

Author: Barbara Kita

Citation style: Kita Barbara. (2018). Strategie koprodukcyjne (polsko-francuskie) w perspektywie transkulturowej. W: R. Cudak, K. Pospiszil, A. Tambor, A. Rudzińska (red.), "Literatura (i kultura) polska w świecie" (S. 349-363). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



BARBARA KITA

Uniwersytet Śląski
Katowice, Polska

STRATEGIE KOPRODUKCYJNE (POLSKO-FRANCUSKIE) W PERSPEKTYWIE TRANSKULTUROWEJ

Zrefleksji na temat koprodukcji rozpatrywanej w perspektywie transkulturowej wyłaniają się co najmniej cztery zasadnicze obszary do zagospodarowania:

- 1) koprodukcje filmowe – temat w ograniczony sposób rozpoznany. Fenomen zwykle traktowany w kategoriach produkcyjnych, z naciskiem na umowy je regulujące, aspekt finansowy – czyli proporcje uczestników produkujących film oraz ewentualnie zgodność z dążeniami zawartymi w deklaracjach europejskich obowiązujących od GATT czy wymaganiami rynku Eurimage. Prawie nie bada się koprodukcji w kontekście (trans)kulturowym jako efektu współpracy twórców pochodzących z różnych regionów kultury, z własnym językiem oraz tożsamością;
- 2) transkulturowość – silnie obecna we współczesnych dyskursach i we wszystkich językach, głównie dzięki studiom postkolonialnym, dla których jest niezbywalnym elementem kształtowania refleksji nie tylko naukowej. Każdy badacz staje przed dylematem wyboru pewnej wizji transkulturowości oraz transnarodowości, z czego należy sobie zdać sprawę, odpowiednio modelując daną wizję tak, by była efektywna w prowadzonych badaniach;

- 3) transkulturowe kino – obszar ten zdecydowanie bardziej zaistniał w świadomości badaczy niż sama koprodukcja, choć tekstów poświęconych polskim filmom ujętym z tej perspektywy nie jest wiele, zatem ten dział także wymaga dookreślenia;
- 4) specyfika relacji polsko-francuskich oraz autorstwa filmów koprodukowanych.

Dlaczego koprodukcje polsko-francuskie? Choćby z tego względu, że warto powiedzieć o filmach, które są efektem tej współpracy, gdyż w większości przypadków są udane, może niepopularne, lecz interesujące i faktycznie wnoszą potencjał tematów i stylu transnarodowego. Ale także dlatego, że w przypadku koprodukcji z sąsiadami Polski mechanizm nawiązania współpracy motywowany był i jest inaczej. Nie bez znaczenia są także względy sentymentalne – Polaków do Francji, która zawsze była postrzegana jako wyrafinowana, artystyczna etc. mekka umęczonych artystów różnej proweniencji, szukających w kraju Lumiérów twórczego oddechu. Można i należy także poszukać głębszych historycznych uwarunkowań oraz motywów podejmowania współpracy (to jednak zdecydowanie wychodzi poza zdefiniowany tu obszar badawczy). Charakterystyczna jest tu postawa twórców, jak na przykład Julii Kowalski, francuskiej reżyserki polskiego pochodzenia (*Znam kogoś, kto Cię szuka*), która wprost przyznaje, że w każdym jej filmie musi być coś polskiego, bo ona sama posiada podwójną tożsamość.

Ostatnim krokiem w tak postawionej problematyce jest próba połączenia tych obszarów refleksji w całość, a właściwie szukanie wspólnych miejsc w efektach współpracy, czyli w filmach. O ile istnieje wiele rozpraw o transkulturowości kina, to wszystkie z marszu niejako akcentują współpracę międzynarodową jako jeden z zasadniczych punktów wyjścia do postrzegania filmu w kontekście „trans”. Niemal automatycznie zatem pojawić się mogą miejsca z różnych krajów, pożądane tematem (np. wojny) lokacje, a ekipa poruszać się będzie po różnych kontynentach i krajach. Interesująca, acz – wydaje mi się – trudna do obrony jest koncepcja Hamida Naficy (zob. Leal 2012), który deklaruje jako zasadniczy w kinie transnarodowym rodzaj przenoszenia uczuć i specyficznej atmosfery: alienacji, smutku i samotności, które są wynikiem przemieszczania, wygnania czy mieszania tożsamości bohaterów filmów.

Transkulturowość wyparła ukształtowaną w latach 70., 80. i 90. ubiegłego wieku refleksję nad interkulturowością i wielokulturowością. Stała się bardziej poręczną i trafniejszą z punktu widzenia obszarów kulturowych i praktyk zmian kulturowych kategorią opisującą te powszechne z perspektywy globalizacji zjawiska. Natomiast z pewnością nie są one pojęciami wymiennymi. Wojciech Burszta definiując wielokulturowość, odniósł się do doświadczeń Kanady i Australii, które ze względu na specyficzną sytuację zainicjowały te dyskursy. „Amerykańskość” nie jest wszak etnicznie zdefiniowana, na co zwraca uwagę Burszta, stąd relatywna „łatwość” zmian akulturacyjnych oraz asymilacji (Burszta 2004, 169). Jednak zdecydowanie nie można tych doświadczeń przenosić na Europę, która inaczej definiuje pojęcia narodu, obywatelstwa oraz mniejszości etnicznych, na co zwraca uwagę Walicki (cyt. za Burszta 2004, 169). Tu antropolog zgadza się z Michele Wiewiórką, pisząc, iż „Wielokulturowość byłaby zatem istnieniem tożsamości kulturowych zagrożonych destrukcją w społeczeństwach demokratycznych promujących indywidualizm i nieskrępowaną podmiotowość oraz dążenie do wolności” (Burszta 2004, 171). Dodać należy, iż refleksje nad wielokulturowością podkreślają jej wymiar esencjalistyczny, często również wykorzystywany do odbudowy nacjonalizmów. Interesująco do tego odnosi się na gruncie polskiej refleksji kulturoznawczej Ewa Rewers, podkreślając (w odwołaniu do propozycji Wolfganga Welscha), że często koncepcja wielokulturowości „prowadzi do legitymizacji i podkreślania zastanych granic przybierającego np. postać nawoływania do utrwalania kulturowej tożsamości w izolacji innych kultur” (Rewers 2004, 121), widząc potencjał w badaniach transnarodowych inspirowanych studiami postkolonialnymi autorstwa Homiego Bhabhy, Edwarda Saïda czy Gayatri Spivak, które wnoszą perspektywę oddolną, mniejszościową, zarazem znosząc dychotomie na rzecz hybrydyzacji. W kontekście filmoznawczym niezwykle trafna jest konkluzja Rewers, w której pisze ona o roli „wyobraźni transnarodowej łączącej realny i wyobrażony (medialny) świat” (Rewers 2004, 139). Nie chcę tutaj rozwódzić się nadmiernie nad tym zróżnicowaniem, tym bardziej, że nie ono jest przedmiotem rozważań w proponowanym przeze mnie kontekście. Odnoszę jednak wrażenie, że transkulturowość jest postrzegana czasem nazbyt blisko multikulturowości, a przeżywa renesans za sprawą zwrotu postkolonialnego w badaniach (zwrot za Doris

Bachman-Medick jako: uznanie pluralizmu metodologicznego, akceptację swobodnego przekraczania granic, transformację wcześniejszych teorii), na który to zwrot składa się szereg propozycji metodologicznych, w obrębie których pojęcia transkulturowości, hybrydyczności, diasporyczności oraz tożsamości mobilnej czy wielokulturowości łączą się w obraz wspólnot Europy współczesnej.

Pragnę podkreślić w tych rozważaniach jeden z istotnych momentów dla budowania świadomości transkulturowej, a mianowicie propozycję francuskiego badacza pochodzenia rumuńskiego Basaraba Nicolescu, który zainicjował myśl transdyscyplinarną (na pierwszym światowym kongresie transdyscyplinarności [The First World Congress of Transdiciplinarity] w 1994 roku ogłosił kartę transdyscyplinarności). Sądzę, że jego propozycję odnieść można i należy także do transkulturowości oraz transnarodowości jako nadrzędnej, przez zdefiniowanie prefiksu „trans”. „Trans” według Nicolescu „dotyczy czegoś, co jest jednocześnie między dyscyplinami, na wskroś (wnikając w nie) różnych dyscyplin, a także poza każdą z nich oddzielnie. Założeniem jest zrozumienie świata obecnego, którego jednym z imperatywów jest jedność poznania” (Nicolescu 1996, 66). „Tym samym transdyscyplinarność zajmuje się dynamiką rozumianą przez akcję wielu poziomów Realności naraz” (Nicolescu 1996, 67). Taka wizja prowadzi do rozumienia rzeczywistości w sposób wielowymiarowy, budowany na wielu poziomach, zastępując jednowymiarową Realność. W rozdziale o znaczącym tytule: *Transkulturalny i lustró Innego* Nicolescu przez wprowadzenie kategorii Trzeciego włączonego, przekonuje (pokazuje), na czym polega idea transkulturowości obecnie, podkreślając, iż to warunek niezbędny istnienia kultury. Transkulturowość oznacza otwarcie każdej kultury na to, co ją przekracza i przenika (zob. Nicolescu 1996, 161). Postawa transkulturowa, transnarodowa, transreligijna, transpolityczna pozwolą nam lepiej zgłębić własną kulturę, a badanie transdyscyplinarne jest jednocześnie transkulturowym. Choć w propozycji Nicolescu nie ma zawartej instrukcji, jak w praktyce wyrażają się badania transdyscyplinarne lub transkulturowość, to na uwagę zasługuje podkreślenie wymiaru koniecznej zmiany, bycia w dialogu („przestrzeń ciszy” którą konstytuują poziomy percepcji i poziomy Realności – Nicolescu 1996, 158). Nie wystarczy bowiem połączyć lub zestawzić ze sobą dwóch działań dwóch arty-

stów pochodzących z różnych kultur lub narodów (choć wolę nie poruszać się w obrębie transnarodowości w kontekście zmian związanych z rozumieniem idei narodu), by mówić o efekcie transkulturowości, powinna w rezultacie takiego działania zachodzić istotna z punktu widzenia dzieła zmiana, która powoduje trwałe efekty. Tak, by nie dało się już usunąć elementów transgresywnych, by każde pominięcie skutkowało zmianą. By transkulturowość zachodziła w poprzek, na wskroś, nie zaś obok, równolegle. By przekształcać zbiorowe, wielokulturowe doświadczenia w osobiste, transnarodowe, jednostkowe. Zatem trans(dyscyplinarność) – jak podkreśla René Berger – manifestuje się nie tylko jako rodzaj „progresu” następującego po „multi-pluri-inter-dyscyplinarności, ale jako przejście, które prowadzi od fragmentaryczności, podzielenia rzeczywistości, do odkrycia integralności” (Berger 1991).

Co taka perspektywa oznacza dla filmów w koprodukcji? Na ile zatem filmy koprodukowane wyrażają ducha wyobraźni transkulturowej? Nie można bowiem założyć, że każda współpraca filmowa przynosi w efekcie dobry film, o charakterystyce transkulturowej. Jedną z filmoznawczyń włoskich, Claudia Romanelli, twierdzi wręcz, że koprodukcja formalnie nakłada takie ograniczenia, że o transnarodowym wymiarze nie może być mowy (przykład włosko-francuski). Czy wobec tego można wskazać pewne elementy mogące stać się inspiracją do zmiany, która nie zaistniałaby, gdyby nie efekt współpracy międzynarodowej ekipy, reżyserów o wrażliwości przefiltrowanej przez temat, fakt współpracy, lokalizację, pejzaż (trans)kulturowy, czy wreszcie sposoby dystrybucji i zakładany przez koprodukcję dostęp na wstępie do innego kulturowo odbiorcy?

Rozpoznania dokonywane przez niejednego badacza kina polskiego na świecie już pokazały, iż polscy artyści o formacie Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego noszą pierwiastek polskości w emigracji. Stosują oni bowiem pewne autorskie koncepty i rozwiązania formalne, wykorzystując własne doświadczenia, by stworzyć osobiste wizje, będące jednakże efektem doświadczenia lub długofalowego doświadczenia Inności, pozytywnego nastawienia na tę odmienność, przełożenia tych wymiarów wzajem na siebie. Równie istotne jest poszukiwanie tematu-łącznika, tematu interesującego z różnych względów dla wielości, dla przynajmniej dwóch kultur. Jest to kwestia szcze-

gólnie ciekawa w kontekście kinematografii europejskiej, która zgodnie z utopijnymi zaleceniami różnych deklaracji oraz umów w granicach Unii Europejskiej, powinna wykazywać się działaniami o charakterze przeciwdziałającym amerykańskości. Z nieskrywaną ironią rozprawia o tym Zygmunt Bauman, pisząc o europejskiej przygodzie w kontekście Karty tożsamości europejskiej jako utopijnej wizji, która wszak rozwijała się przez setki lat, skutkując kulturą europejską (Bauman 2005, 59). Można bowiem założyć, iż kino hollywoodzkie jest z gruntu transnarodowe, ponieważ dystrybuowane na całym świecie tworzy w efekcie schemat kina na skalę globalną.

Andrew Higson (Higson 2008) pisze o ograniczonej wyobraźni kina narodowego, proponując w zamian kino transnarodowe, które rozszczelnia granice, określa nowe produkcje w oparciu o ich formy dystrybucji i produkcji; inni badacze proponują zaś poszukiwanie tematów charakterystycznych dla kina transnarodowego, dostrzegając je w powtarzającym się motywie migracji i diaspory. Wydaje się jednak, że dość istotny w tych rozważaniach staje się nacisk na produkcję: praktyki produkcji, tematy, podejścia, estetykę, krytyczny odbiór. Deborah Shaw (Shaw 2013) proponuje, by badać 15 obszarów w celu zdiagnozowania filmu transnarodowego. Dla mnie w jej propozycji istotne są:

- tryby transnarodowe produkcji, dystrybucji oraz wystawienia
- transnarodowe sposoby narracji
- filmy o wielu lokalizacjach
- napływowe filmy (uchodźcy), doświadczenie wygnania i emigracji (Polski)
- wpływy innych krajów
- podejście krytyczne
- oglądalność poza krajem
- gwiazdy o sławie wykraczającej poza kraj
- reżyseria światowa
- ponadnarodowa sieć współpracy.

Autorka odnosi te kryteria do twórców znanych jako „trzej amigos” (Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro oraz Alejandro González Iñárritu), zresztą wiąże je w swej analizie z kinem meksykańskim. Mam jednak wrażenie, iż większość filmów współczesnych spełniałoby te kryteria, choć może nie

wszystkie jednocześnie, są one bowiem dość pojemne. Natomiast jeśli chodzi o koprodukcje, sprawa przedstawia się – pomimo uwikłania w system produkcji i wiążące się z tym zobowiązania – zdecydowanie bardziej klarownie.

W przypadku filmów koprodukcyjnych już na wstępie kilka spośród powyższych założeń jest spełnionych: oglądalność poza jednym krajem – automatycznie dystrybucja jest zapewniona w Polsce i we Francji. Lokalizacje najczęściej wykorzystywane są z obu krajów – często na tym zasadza się współpraca, by móc realizować zdjęcia w lokalizacjach miast polskich lub francuskich. Wpływy innych kultur – przez zatrudnienie własnych operatorów, filmy realizowane zrazu jako wielojęzyczne – zwykle to również jest sugestia dla rozwoju pewnej dramaturgii przez wprowadzenie języka bohatera. Wymiar krytyki transnarodowej oraz wpływy transnarodowe rozumie się przez charakter filmów, niektóre są „bardziej polskie” niż inne w swym charakterze.

Od początku współpracy kinematograficznej Polski z Francją, datowanej na 1914 rok (kiedy to premierę miał film niemy *Bóg wojny* – melodramat w reżyserii Aleksandra Hertza, opowieść o Napoleonie zakochanym w polskiej mężatce), rozwijanej także w międzywojniu (*Cham* z 1931 roku w reżyserii Jana Nowiny-Przybylskiego i Charlesa Méré'a) po najnowsze produkcje z 2016 roku można doliczyć się około 200 zrealizowanych filmów. Nie liczę tu filmów dokumentalnych, animacji filmowych, które stanowią inny segment produkcji i inaczej powinny być także rozpatrywane. Trudno mi także jest odnieść się do nielicznych prawdopodobnie filmów, które nie były ujawnione jako realizacje polsko-francuskie, czego przykładem może być film *Noc i mgła* w reżyserii nowofalowego twórcy Alaina Resnaisa z roku 1955 („ni dokument ni mowa oskarżycielska” – jak określił dzieło kolegi François Truffaut), który nie figuruje jako dzieło w koprodukcji z Polską (wówczas przeżywającą okres socrealizmu), a był to jeden z nielicznych na tamte czasy krótkometrażowych dokumentów wojennych o obozach nazistowskich.

Współpraca między naszymi krajami regulowana była dwoma umowami: pierwsza została podpisana w 1975 roku (druga dopiero w 2012 roku) i skutkowała natychmiast podjętą współpracą z Francją autorów znanych już w Polsce i na świecie, czyli Andrzeja Wajdy (*Panny z Wilka*, 1979; *Danton*, 1983), Jerzego Kawalerowicza (*Jeniec Europy*, 1989 roku) czy Jerzego Wojciecha Hasa

(*Niezwykła podróż Baltazara Kobera*, 1988). Co ciekawe, filmy te się różniły, niemniej każdy oddawał naturę udanej współpracy, choć nie wszystkie z tych dzieł były na tym samym poziomie, a przede wszystkim nie wszystkie były tak samo dobrze znane publiczności. W każdym z wymienionych filmów można znaleźć istotę transkulturowego kina: obecność gwiazd formatu europejskiego (najlepsi aktorzy polscy oraz francuscy), tematy bliskie obu nacjom, adaptacje polskiej literatury o francuskiej historii. W *Dantonie* Wajdy rewolucja francuska postrzegana była jako metafora ówczesnej napiętej sytuacji politycznej Polski w okresie głębokich transformacji oraz Francji w przeddzień wyborów. W istocie film opowiada ponadczasową historię, dla której rewolucja francuska zawsze stanowić będzie paradygmat zrywu wolnościowego i narodowego. W *Pannach z Wilka* można odnaleźć (zgodnie z oryginałem literackim autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza) pewien typ wrażliwości bliski koncepcjom kina autorskiego, na które – zwłaszcza od lat 60. – francuska publiczność oraz krytycy i sami filmowcy byli szczególnie uwrażliwieni. Dotąd zresztą istotną kategorią w ocenie dzieła filmowego jest jego autorskość, którą każdy z wymienionych filmów spełniał z nadstatkiem. Has także inspirował swą wizją surrealistycznej narracji, postrzeganej z perspektywy autora, tu istotne było epatowanie podobnym typem wrażliwości odbioru w obu krajach produkcji. Pamiętać należy, że każdy film jest produktem i powinien spełniać rolę komercyjną, dlatego wydatkuje się środki na filmy potencjalnie oglądane przez publiczność, tym samym zarabiające na sobie.

W ramach koprodukcji polskich z lat 70. i 80. dominował typ prestiżowo-dyplomatyczny, jak określił to Jerzy Płażewski (Płażewski 1976), który preferował raczej podejmowanie współpracy z krajami ościennymi (o tej samej koniunkturze politycznej – „demoludami”), co nie było tylko strategią uzasadnioną politycznie, gdyż takie współprace nawiązuje się przede wszystkim ze względu na wspólne zaplecze kulturowe, szczególnie pojętą wspólnotę interesów oraz wspólną historię, najczęściej wiążącą nas z sąsiadami, z którymi łączy nas nieodmiennie wspólny powikłany los, będący wynikiem spłotu wojen, konfliktów, mariaży czy wreszcie samej graniczności generującej hybrydowość i transgresyjne zachowania po obu stronach granicy. W latach 1945–1990 można doliczyć się raptem 45 filmów polskich powstałych we współpracy z innymi kinematografiami. I niestety poza nielicznymi wyjąt-

kami (z czego podkreślić wypada filmy Wajdy w koprodukcji z Francją) nie osiągnęły one sukcesu artystycznego ani też nie podbiły serc publiczności. Już koniec lat 80. przynosi częściową zmianę, przepisem zaś staje się gra na producenta (ogrywanie stereotypów narodowych) lub gra na widza (czyli osiągnięcie sukcesu kasowego). Te dwie nazwane przez Pawła Sarzyńskiego (Sarzyński 1993) strategie są oczywiście umowną wersją, operują sporym skrótem, co nie zmienia faktu, że stereotyp (narodowy lub trafniej: wyobrażony) staje się w filmach nośnikiem znaczenia i dostarcza widzowi serii niezbędnych danych, by zidentyfikować sytuację filmową. Z drugiej strony, jakże często w filmach stawia się na sprawdzone schematy, ograne sytuacje lub reżysera, który ma być gwarancją sukcesu, przynajmniej frekwencyjnego.

Ciekawym pozostaje fakt, iż Wajdowski *Danton* mimo uwag krytycznych (o brak dokładności historycznej, ironię obrazów wykreowanych przez tandem Wajda – Carrière, zbytnią metaforyczność obrazu – co działa akurat na korzyść filmu) odniósł sukces (nagroda Louisa Delluca), przeciwnie do rachunkowej *Miłości w Niemczech* (1983, *de facto* z tego samego okresu), po premierze której sam reżyser przyznał, że rozminął się z oczekiwaniami odbiorców. Mimo nośnego tematu uczuć zakazanych w czasach wojny i nazizmu nie znalazł zrozumienia, zwłaszcza w Niemczech. Zwraca uwagę fakt, że Wajda uznał *Dantona* za film francuski (sic!), twierdząc, iż „ekonomia ma niemalże konsekwencję filozoficzną w odniesieniu do formy i opracowania tematu” (Wajda 1996, 10), co doskonale koresponduje z podobnie wyrażoną intuicją o konieczności odcięcia korzeni w drodze do Europy oraz przywdziania maski outsidera przez polskich reżyserów (zob. Rutkowska 1994).

Sądzę jednak, że zwłaszcza w kontekście refleksji transkulturowej (transnarodowej), która postuluje, nawet w odniesieniu do pojmowania narodu, brak homogenizacji, a wręcz budowanie w oparciu o przenikanie oraz przepływy, nie jest to właściwe podejście. Nie ma to nic wspólnego z ujednolicaniem kultur ani z unieważnianiem różnic, raczej idzie o przenikanie źródeł, wyrażanie heterogeniczności (Loska 2016, 219). Dlatego uważam, że pozbywanie się bagażu kulturowego przez polskich twórców za granicą prowadzi do bylejakości, braku rozpoznawalności prowadzącej do sytuacji „zbędności” twórcy (dany film może zrobić ktokolwiek inny). To rodzaj kulturowej mimikry, która w odniesieniu do autorskich praktyk filmowców nie powinna mieć

miejsca, ze względu na wytracanie potencjału własnej tożsamości, co prowadzi tym samym do wyzbycia się „przyjemności hybrydyzacji”. Symboliczny gest przekraczania granicy z ekipą filmową w celu poszukiwania tematu, pejzażu, inspiracji innymi ludźmi, aktorami oraz operatorem czy scenarzystą już stanowi rodzaj wyzwania rzuconego zastanym koncepcjom. Tym bardziej, że gesty te są coraz częstsze oraz poparte zmianami na poziomie globalnym: nieustannymi migracjami dzięki środkom transportu, nieszczelności granic, efektowi postkolonializmu czy wreszcie rozwojowi technologii komunikacyjnej. Lokalizacja staje się globalizacją, która wyraża właśnie ducha mieszania czasu oraz przestrzeni, łączenia realnych obrazów z medialnymi, tych z daleka z tymi z bliska; wszystko jest na wyciągnięcie ręki. A kino zdaje się idealnym medium, wrażliwym na prezentację takich obrazów chybotałej czy, jakby to ujął Zygmunt Bauman, „płynnej tożsamości” (Bauman 2006). Samo kino jest bowiem w efekcie koprodukcji bytem o hybrydowej tożsamości kulturowej oraz – przez wzgląd na rozwój potencjału obrazowego/wizualnego – dziełem o hybrydowej naturze technologicznej.

Czy transkulturowość byłaby zatem wyrazicielem nowej tożsamości europejskiej, o której rozprawiano szczególnie w kontekście zmian po 1989 roku, stworzeniu Unii Europejskiej, czy wreszcie z perspektywy Europy Środkowej, która zawsze była „pomiędzy” Wschodem a Zachodem, czy „pod wpływem” jakichś historycznych dominacji, od wieków właściwie o tożsamości hybrydycznej (Dziamski 2004)?

O tym, że Roman Polański jest transkulturowym artystą, przekonują z powodzeniem wypowiedzi Joanny Rydzewskiej oraz trafny tekst autorstwa Andreasa Leala poświęcony *Autorowi widmo*. Lecz wychodząc z perspektywy transkulturowości jako mieszania i przenikania czynników innej kultury z własną w celu stworzenia nowej jakości, to za twórcę transkulturowego można uznać również Juliusza Machulskiego czy Władysława Pasikowskiego, którzy udanie łączą w swych filmach elementy kina hollywoodzkiego, czerpiąc z wzorców gatunkowych i wpisując je w konteksty polskiej rzeczywistości. Polańskiego należy uznać – jak sam deklaruje – za przykład migracyjnej tożsamości, która zrazu zakłada pewien wymiar transkulturowy. Zaś inne spośród realizacji polskich twórców za granicą lub francuskich w Polsce (efekt koprodukcji), zwłaszcza po roku 2012 (wystarczy 10%, by Polska mo-

gła być współproducentem filmów z Francją, wcześniej – 30%), kiedy została ponownie podpisana umowa o współpracy kinematografii, oscylują wokół tematów wyodrębnionych jako:

- poszukiwanie tożsamości – na skutek ruchów migracyjnych, zawirowań wojennych, postpamięci. Przykładami takiej wersji historii są: *Podróże* – fabularyzowany dokument o powrocie do Polski po latach emigracji w celu odwiedzenia miejsc rodzinnych, składający się z trzech nowel (reż. Emmanuel Finkiel, 1999); *Polana pośród brzeziny* (reż. Merceline Ivens, 2003) – historia siedemdziesięcioletniej Myriam, byłej więźniarki Auschwitz, która u schyłku życia jest gotowa, by wrócić do Polski. To mocne, ale delikatnie opowiedziane kino, łączące pożądane dla koprodukcji aspekty: pamięci, wspólnego losu, wybaczenia, ironii historii. Można także wspomnieć o filmie z 2016 roku w reżyserii Anne Fontain: *Niewinne* – o zapomnianej, właściwie wymazanej z pamięci historii zakonnicy pod koniec II wojny światowej. Filmy te absolutnie nie mają potencjału rozrachunkowego, raczej to współczesne obrazy o kobietach (to także ciekawy aspekt!), które muszą zmierzyć się z przeszłością, z własnymi wyobrażeniami, wspomnieniami;
- wojna jako doświadczenie wspólne dla całej Europy – dramaty wojenne: *Europa Europa* Agnieszki Holland (1990), *Biegnij chłopcze biegnij* Pepe Danquarta (2013), *Wielki tydzień* Andrzeja Wajdy (1995), *Tragarz puchu* Janusza Kijowskiego, (1992), *Les Mille* Sebastiana Gralla (1995), *Korczak* Wajdy (1990). Tutaj można także włączyć *Pianistę* Romana Polańskiego (2002);
- podróże/spotkania, które wymuszają mobilność bohaterów – w poszukiwaniu utraconych wartości, przyjaciół, korzeni rodzinnych: *Znam kogoś, kto Cię szuka* Julii Kowalski (2015), *Handlarz cudów* Jarosława Szody i Bolesława Pawicy (2009) czy *Wichry Kołomy* Marleen Goris obfitujące w aspekty biograficzne. Innym przykładem filmu udanie łączącego strategię autorską reżysera z tematem poszukiwania przez młodą Francuzkę ojca jest *Magneto* Jana Jakuba Kolskiego (1993). Akcja filmu jak zwykle u Kolskiego rozgrywa się w małej miejscowości, a sprawy miasteczka oraz dawne historie stają się tłem dla rozwiązania zagadki z przeszłości;

- chęć uniwersalizacji własnej lokalności (glokalizacji), twórcy osiągają to m.in. przez obsadę międzynarodową, lokowanie wydarzeń w nowych miejscach czy w innych miastach. Tu przykłady są dość zróżnicowane: może to być zarówno *Sponsoring* Małgorzaty Szumowskiej (2011), *Ostatni rozdział* Yvesa Angelo (1997), który ma zadanie wyrażenia pewnego rodzaju utopijnego nie-miejsca, stworzonego dla wszystkich z całej Europy w polskich Tatrach w czasie pierwszej wojny światowej, a także *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego (2010), którego akcja rozgrywa się wszędzie-nigdzie, jest uniwersalną opowieścią o zmaganiach człowieka z losem, bólem, trudem.

Można zauważyć, iż większość z tych filmów oscyluje pomiędzy kategoriami zaproponowanymi przez Shaw, jednocześnie wpisując się w różnym stopniu w każdą z nich, ponieważ doświadczenia transkulturowe fundowane są na różnorodności, która jednocześnie generuje różne porządki. Każda niemal opowieść filmowa już przez sam fakt zapośredniczenia przez kamerę, sfilmowania, nabiera potencjału uniwersalności, każdy film w pewnym stopniu jest narracją uniwersalną, o charakterze mitu. Podobnie rzecz ma się z tematem, jakim jest podróż, w którą bohaterowie filmów wyruszają w celu poznania siebie, poznania własnej historii, przeszłości, określenia tożsamości, droga zawsze wyznacza w filmie spektrum tematów związanych ze zmianą postaci. A przy okazji umożliwia wykorzystanie różnych krajobrazów kulturowych, daje konieczny potencjał do podjęcia współpracy z partnerami koprodukcji, naturalnie wprowadza postaci z różnych kultur, obszarów współpracy.

Często filmy powstające w koprodukcji podejmują temat łączący doświadczenia wielu krajów europejskich, jakim jest bez wątpienia wojna, która dosięga niemal wszystkich w jakimś stopniu. Dlatego jest też ona częstym motywem splatającym losy ludzi z różnych miejsc w Europie, którzy znajdują się w nich przez wzgląd na podobne uwarunkowania: ucieczkę przed zawieruchą wojny (*Ostatni rozdział*), konsekwencje wojny (*Pianista*, *Europa Europa* czy *Wielki tydzień*). Tego typu narracje dają naturalne możliwości opowiedzenia historii, która zainteresuje większą część odbiorców, jak również spowodują „normalny” (niemal automatyczny) wybór partnera współpracy do koprodukcji. Marcin Adamczak proponujący określanie Europy jako archi-

pelagu przylegających do siebie narodów o wspólnej proweniencji, ale bez wspólnej, jasno wyrażonej tożsamości, zauważa:

Rzecz tutaj nie w tym, by koprodukcje miałyby być czymś złym, bardzo wiele krajów ostro rywalizuje obecnie o to, by hollywoodzkie plany filmowe konkretnych tytułów znalazły się na ich terytoriach. Zagrożenie polega jedynie na daleko idącym przeprofilowaniu własnego przemysłu filmowego w kierunku roli mniejszościowego koproducenta oraz podwykonawcy (Adamczak 2010, 401).

Pisze on tutaj, rzecz jasna, o zagrożeniach związanych z dominacją kinematografii spod znaku wielkich wytwórni hollywoodzkich na kinematografie europejskie, także w kontekście podejmowanej współpracy. Można jednak zastanowić się – zmieniając perspektywę – czy koprodukcje podejmowane przez państwa-archipelagi europejskie nie stanowiłyby również remedium na bolączkę dominacji wielkich produkcji zza oceanu. Wiadomo także, że w Europie kino amerykańskie zawsze było postrzegane jako Inny w oparciu o którego, paradoksalnie, konstruowana była tożsamość kina europejskiego.

Krytycy koprodukcji mówią o Europuddingu, jaki serwuje się odbiorcom jako danie niejadalne, pozbawione korzeni, tracące narodowy charakter, kulturowy wymiar. Serge Toubiana (Toubiana 1995) spoglądając na koprodukcje, widzi w nich kino na obrzeżach państw, nachodzące na siebie różnorodnością kulturową i językową. Jeśli film nie posiada swej tożsamości kulturowej, jego szanse są ograniczone, pytaniem pozostaje zatem, czy podkreślać różnice czy je gumować w ramach tego koprodukcyjnego melanzu. Z kolei Jean-Claude Batz mówi, że kino europejskie nie istnieje, a idea kina narodowego całkowicie się przeżyła: „To atomizacja, astrukturacja, kryzys egzystencjalny, osłabienie i niepewne odrodzenia (narodów) uczestniczą w konstrukcji kalejdoskopowego pejzażu, który jednocześnie wyzwala beznadzieję i zachwyty” (Batz 1995). Z drugiej strony istnieje kino europejskie jako mit, najczęściej tak postrzegają je filmowcy spoza Europy – jako idealny projekt, jednak w chwili kreowania wielkiej konstrukcji europejskiej, jak sądzi Anne Jackel (Jackel 1995), łatwiej jest mówić o Europie kina niż o kinie europejskim.

Ja zaś sądzę, że w koprodukcjach drzemie potencjał transkulturowości, która jest obecnie najbardziej pożądaną refleksją nad kulturą kształtowaną

przez przepływ, zmianę, hybrydyczność, zmieniający się język, mobilność, rozchwianie narodów, globalny powrót do historii jako źródła teraźniejszości, w czym uczestniczą nie tylko polscy twórcy na emigracji (Polański czy wcześniej Żuławski lub Kieślowski), ale przede wszystkim polscy reżyserzy, którzy urodzeni w inaczej już definiowanej kulturze europejskiej wyrażają jej ducha.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak M., 2010, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Batz J.-C., 1995, *Cinéma européen et identité culturelle*, „Revue de l'Université de Bruxelles”, no. 1–4.
- Bauman Z., 2005, *Europa niedokończona przygoda*, przeł. Kunz T., Kraków: Wyd. Literackie.
- Bauman Z., 2006, *Płynna nowoczesność*, przeł. Kunz T., Kraków: Wyd. Literackie.
- Berger R., 1991, *Télévision, le nouveau Golem*, Lausanne: Ed. Iderive.
- Burszta W., 2004, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań: Wyd. Poznańskie.
- Dziamski G., 2004, *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowej po 1989*, w: Kalaga W., red., *Dylematy wielokulturowości*, Kraków: Universitas.
- Higson A., 2008, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, przeł. Rutkowska T., „Kwartalnik Filmowy”, nr 62–63.
- Jackel A., *Cinéma européen et identité culturelle*, „Revue de l'Université de Bruxelles”, no. 1–4.
- Leal A.B., 2012, *Exiled From the Absolut: Transnationalism, Displacement and Identitarian Crisis in Roman Polański's „The Ghost Writer”*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Loska K., 2016, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Kraków: Universitas.
- Nicolescu B., 1996, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Paris: Ed. Rocher.
- Płażewski J., 1976, *Współprodukcja: problem awansujący*, „Kino”, nr 12.
- Rewers E., 2004, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-powojennej*, w: Kalaga W., red., *Dylematy wielokulturowości*, Kraków: Universitas.
- Rutkowska T., 1992., *Film polski na świecie*, w: Zajiček E., red., *Film. Kinematografia*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Sarzyński P., 1993, *Punkty za pochodzenie*, „Polityka”, nr 8.
- Shaw D., 2013, *Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'*, in: Dennison S., ed., *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, Tamesis: Woodbridge, https://www.academia.edu/3047234/_Deconstructing_and_Reconstructing_Transnational_Cinema_in_S._Dennison_ed.

_Contemporary_Hispanic_Cinema_Interrogating_Transnationalism_in_Spanish_and_Latin_American_Film._Woodbridge_Tamesis [dostęp: 10.11.2016].

Toubiana S., 1995, *Cinéma européen et identité culturelle*, „Revue de l'Université de Bruxelles”, no. 1–4.

Wajda A., 1995, *Cinéma européen et identité culturelle*, „Revue de l'Université de Bruxelles”, no. 1–4.

Barbara Kita

(POLISH-FRENCH) CO-PRODUCTION STRATEGIES IN THE TRANSCULTURAL PERSPECTIVE

The article aims at presenting film co-production issues from the transcultural perspective. At the beginning of her reflection, the article author distinguishes four areas to be analysed: the essence of co-production, transculturality, transcultural cinema and the specific nature of Polish-French cooperation. The 'trans' perspective is adapted from the concept of Basarab Nicolescu whose universal definition of transdisciplinarity and transculturality seems to override other detailed proposals of, inter alia, Deborah Shaw. Searching for identity, war as a common European experience, travels as well as the desire to universalise one's own locality are the most frequent topics of Polish-French film co-productions. The text is embedded in a critical reflection referring to European cultural identity.

Keywords: Polish-French co-productions, transculturality, transcultural cinema