

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1330>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Marcin Adameczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0001-5540-6719>

Podpatrywanie Bollywood i Kollywood. O odmienności kultur produkcji na przykładzie polskiego oraz indyjskiego przemysłu filmowego

Słowa kluczowe:

kultura produkcji;
badania produkcyjne;
indyjskie przemysły
filmowe

Abstrakt

W artykule zostaje postawione pytanie o możliwość istnienia w światowym przemyśle filmowym różnych kultur produkcji. Innymi słowy: czy można w tym względzie wyodrębnić jakąś alternatywną dla tej zachodniej (hollywoodzkiej czy też europejskiej), traktowanej jako uniwersalna. Przykładem tak rozumianej różnorodności dotyczącej procesu produkcji są kinematografie indyjskie (hollywoodzka oraz tamilska). Materiał badawczy stanowiły wywiady z pracownikami polskich ekip produkcyjnych indyjskich filmów. Współpraca ta była okazją do spotkania (lub zderzenia) dwóch kultur produkcji na planie jednego filmu. Na podstawie wywiadów zrekonstruowano osiem kluczowych różnic między europejską i indyjską kulturą produkcji. Umożliwiają one identyfikację modelu alternatywnego, opartego w mniejszym stopniu na procedurach, dokumentacji i planowaniu każdego elementu procesu produkcyjnego, a w większym na spontaniczności i elastyczności w podejściu do niego.

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu „Indyjski przemysł filmowy jako czynnik nowych powiązań społeczno-ekonomicznych między Indiami a Europą”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2017/27/Z/HS4/00039).

Ogrom samego tematu i różnorodność kwestii, które z nim się wiążą, utrudniają jakąkolwiek syntezę. (...) Podpatrujący nie widzi wyraźnie i wielu rzeczy może się tylko domyślać. Obraz, jaki mu się jawi, jest niepewny, zagadkowy, pozabawiony szczegółów, które giną gdzieś w mroku.

Octavio Paz, *Podpatrywanie Indii*¹

Pod względem kulturowym żyjemy na dwóch różnych planetach i to jest zawsze jakaś umiejętność ze strony producentów złożyć te dwa światy, co na pewno nie jest łatwe. Bo przecież niby to jest tylko serwis produkcyjny, ale ostatecznie to nie jest tylko ten serwis.

polka producentka współpracująca od lat z indyjskimi ekipami filmowymi

Jednym z wyróżników kina, którego znaczenie opiera się na prestiżu festiwalu filmowych oraz międzynarodowej dystrybucji arthousowej, jest podkreślanie różnorodności kulturowej oraz walorów międzykulturowości. Filmy wpisujące się w ten system dystrybucyjny umożliwiają z reguły przyjrzenie się odmiennym obyczajom, wierzeniom, krajobrazom, instytucjom, formom ekspresji, strojom, wartościom etc. Celem tego artykułu jest próba połączenia badań nad filmem z refleksją kulturoznawczą, choć nie w kontekście tekstualnego wymiaru konkretnych dzieł czy reprezentacji kulturowych na ekranie. Niniejsza refleksja jest poświęcona kulturowym uwarunkowaniom procesu produkcji i ma stanowić nowy impuls dla studiów produkcyjnych. Za materiał badawczy w przeważającej mierze posłużyły relacje zebrane w trakcie realizacji grantu badawczego dotyczącego przemysłu filmowego jako czynnika powiązań społeczno-ekonomicznych pomiędzy Indiami a Europą.

Nieobecność aspektu kulturowego w badaniach kultury produkcji

Pod koniec pierwszej dekady nowego stulecia w anglosaskich badaniach nad filmem spore zainteresowanie wzbudziła koncepcja badań kultury produkcji zainicjowana przez Johna T. Caldwell, rozwijana następnie przez jego współpracowniczkę². Nowatorstwo tych badań polegało na skierowaniu uwagi ku sferom uznawanym dotąd w filmoznawstwie akademickim za marginalne oraz na wskazaniu ich niebagatelnego znaczenia i złożoności poznawczej. Chodzi tu przede wszystkim o kompleksowość procesu wytwarzania dzieła filmowego, obejmującego czynniki tekstualne, ludzkie, technologiczne i finansowe. Badacze zaproponowali poszerzenie metodologii o narzędzia etnograficzne, takie jak obserwacja uczestnicząca czy niestrukturyzowane wywiady pogłębione, oraz inne – jak choćby korzystanie z dokumentów produkcyjnych, wykraczających poza same scenariusze.

Na określenie proponowanych przez Caldwell metod i zakresu badań używano zamiennie dwóch terminów: *production studies* (badania produkcyjne) i *production culture* (kultura produkcji); pojawiają się one zresztą w tytułach dwóch bardzo ważnych książek inaugurujących to podejście. W kolejnych latach pierwszy z nich wyparł drugi i stało się to nieprzypadkowo. Otóż znacznie le-

piej charakteryzował on działania badawcze podejmowane w duchu koncepcji Caldwell. Analizowano po prostu produkcję filmową: jej instytucje i rynek, pracę ekip filmowych, trajektorie karier, złożony proces tworzenia dzieł filmowych, procedury i środowisko pracy. To produkcja filmowa okazała się głównym przedmiotem refleksji, zaś o kulturze powoli zapominano.

Działo się tak również dlatego, że paradoksalnie sam Caldwell poświęcił jej niezbyt dużo miejsca w swej najważniejszej pracy. Mimo że w tytule używa on pojęcia „kultura produkcji”, zajmuje się nim w stopniu umiarkowanym, wykładając jego rozumienie w lapidarnym przypisie. Kontynuatorom myśli badacza było więc łatwo ów termin zignorować, a on sam zaczął funkcjonować jako atrakcyjny i szlachetny synonim określenia „badania produkcyjne”, co sprzyjało włączaniu tego zagadnienia w programy akademickich studiów filmoznawczych.

Caldwell o kulturze produkcji wspomina na kartach książki zaledwie parokrotnie, przede wszystkim wskazując, że interesuje go ona jako „system interpretacyjny”³. Autor postrzega swój projekt jako studia kulturowe nad autoteoretyzowaniem przedstawicieli branży, odnoszącym się do ich aktywności poznawczej i społecznej, a jednocześnie do produkcji jako praktyki kulturowej⁴. We wspomnianym – dyskretnym – przypisie przyznaje się on także do tradycji Geertzowskiej⁵. Warto przy tym zauważyć, że w kontekście myśli kulturoznawczej to właśnie ta tradycja najlepiej (obok wskazanego dorobku Angeli McRobbie) przystaje do charakteru badań Caldwell, tak mocno akcentującego autorefleksyjność branży, jej praktykę teoretyzowania *ad hoc* i operowania w ramach rozbudowanych struktur interpretacyjno-znaczeniowych⁶. Badacz słusznie, być może po części intuicyjnie, decyduje się na taki sposób rozumienia kultury, który operacyjnie jest najskuteczniejszy w przypadku jego dociekań – zajmuje się nią, zafascynowany bardziej konkretem materiału badawczego niż teoretyzowaniem, czemu daje wyraz w ostatnich częściach książki, samą teorię kojarząc raczej z innymi nurtami w filmoznawstwie⁷.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Caldwell milcząco aprobuje „miękkie”, potoczne rozumienie kultury jako kultury organizacji czy środowiska pracy, jak choćby w przypadku struktur charakterystycznych dla Google’a czy Facebooka. Zaniechanie szerszych dociekań teoretycznych nie szkodzi jego dziełu, bo materiał badawczy jest bardzo interesujący i w dużej mierze nieznan, a owo „miękkie” rozumienie jest właśnie pewną formą etnograficznego podejścia do kultury. Dlatego badania te mogły się tak dobrze rozwijać; również na gruncie polskim, gdzie niewątpliwym pożytkiem jest pełniejsze zrozumienie złożonego procesu tworzenia dzieła czy też wgląd we wnikliwe opisy mechanizmów rynkowych i instytucjonalnych – wiedza mająca walory edukacyjno-praktyczne szczególnie w przypadku pracowników pionu produkcji⁸.

Niemniej warto powrócić do nieco zapomnianego terminu „kultura produkcji” i odnieść się do niego nie tylko w rozumieniu etnograficznym lub jak do zręcznej formuły uzasadniającej w środowisku uniwersyteckim istnienie badań produkcyjnych (kojarzonych ze sposobami finansowania, techniką i logistyką, a nie wzniosłymi kategoriami, takimi jak duch czy sztuka). W ten sposób można byłoby dokonać podziału zainicjowanej przez Caldwell subdyscypliny na zorientowane pragmatycznie badania produkcyjne, stanowiące analizę procesów produkcji, oraz

badania kultury produkcji – skoncentrowane na tworzeniu filmów w ich wymiarze tekstualnym (styl, narracja) i ściśle powiązane z zagadnieniami recepcji czy ogólniej: kultury filmowej, wyłaniającej się z szerszych konfiguracji kulturowych.

W przypadku ponownego podjęcia dyskusji o kulturze produkcji, jak również wyodrębnienia jej jako subdyscypliny kluczowe jest pytanie o to, czy istnieje jedna, czy też wiele takich kultur? Jeśli jedna, to musiałaby być ona uniwersalna, co oznaczałoby, że wszędzie na świecie filmy produkuje się w ten sam sposób. Ponieważ jednak intuicyjnie wyczuwamy, że pojęcie „kultura” zakłada różnorodność, powinniśmy spróbować odnaleźć przykład takiego przemysłu filmowego, który różniłby się od hollywoodzkiego (ewentualnie europejskiego), traktowanego jako uniwersalny.

Indyjski test kulturowy

Dobrym materiałem do rozważań są z pewnością kinematografie indyjskie, zwłaszcza dwie najbardziej znane, czyli bollywoodzka i tamilska. Są one bogate i dobrze rozwinięte, a jednocześnie w istotny sposób różnią się od zachodnich przemysłów filmowych, takich jak hollywoodzki czy europejski. Ich bogactwo przejawia się nie tylko w dużej liczbie produkcji (szacuje się, że z mniej więcej dwóch tysięcy filmów produkowanych rocznie w Indiach 20 proc. powstaje w Bollywood, zaś 15 proc. w obrębie kinematografii tamilskiej), lecz także w wysokości budżetu, maestrii inscenizacyjnej i sprawności warsztatowej, które nie ustępują tym znanym z produkcji zachodnich, dominujących nad indyjską pod względem udziału w rynku światowym czy też liczby sukcesów festiwalowych⁹. Jednocześnie ciekawe są pewne różnice: inne podejście do kwestii realizmu filmowego; struktura narracji z punktem kulminacyjnym przed przerwą w połowie kinowego seansu, wynikająca z innej organizacji spektakli kinowych; charakterystyczny dla fabuły, manichejski podział na dobro i zło; własne tradycje gatunkowe i franczyzowe; własny system gwiazd; a także – najczęściej wymieniane w tym kontekście – rozbudowane sekwencje piosenek i tańców.

Z tych powodów – oglądane z perspektywy europejskiej – kinematografie indyjskie nie tylko fascynują odmiennością, dostarczając unikatowej przyjemności kinofilskiej, ale przede wszystkim jawią się jako doskonały materiał do analizy prowadzonej w perspektywie badań kultury produkcji. Innymi słowy, jeśli mielibyśmy wskazać odmienności kulturowe w procesie powstawania filmów, pozwalające stawiać tezy o istnieniu odmiennej kultury produkcji niż ta, która wywodzi się ze świata Zachodu, to powinniśmy poszukać ich przede wszystkim pośród kinematografii indyjskich. Ich analiza może dostarczyć wstępnych odpowiedzi na pytanie o istnienie bądź nieistnienie różnorodnych kultur produkcji.

Materiał, na jakim się oparłem w badaniu tego zagadnienia, stanowi osiem pogłębionych, niestrukturyzowanych wywiadów z producentami, kierownikami produkcji i innymi pracownikami pionu produkcyjnego, którzy współtworzyli wysokobudżetowe filmy bollywoodzkie lub tamilskie realizowane w Polsce, mają doświadczenia z planów zdjęciowych w Indiach lub byli członkami ekip filmów niestanowiących koprodukcji. Na planach ulokowanych w Polsce powstała część zdjęć do poszczególnych filmów, a ekipy realizacyjne były mniej więcej w rów-

nym stopniu złożone z Polaków i Indusów. Z Indii pochodzili aktorzy i członkowie zespołu kreatywnego (reżyser, producent, operator, scenograf oraz ich asystenci); natomiast z Polski pracownicy pionu produkcji i sekcji technicznej oraz usytuowani niżej w hierarchii zawodowej przedstawiciele pozostałych pionów. Fakt, że przeważająca część materiału została zebrana na planach filmowych w Polsce, czyni zasadnym pytanie o jego wartość poznawczą w kontekście filmów indyjskich kręconych w Indiach. Gwarantem wiarygodności okazują się w tym wypadku dwie rozmowy z przedstawicielami polskich firm produkcyjnych mającymi doświadczenia z planów filmów bollywoodzkich i tamilskich, które powstały w warunkach lokalnych. Ponadto wszystkie filmy realizowane w Polsce miały rozbudowane sekwencje indyjskie i powstawały przy udziale ekip pracujących nad tymi samymi projektami w Indiach. Czynnikiem komparatystycznym, sprzyjającym badaniom, było w końcu spotkanie przy realizacji jednego projektu dwóch, przypuszczalnie odmiennych, kultur produkcji.

Przytoczone wypowiedzi stanowią tylko część rozmów przeprowadzonych podczas realizacji grantu, ponieważ zasadniczo dotyczył on nieco innych zagadnień (oczekiwania ekip indyjskich względem przemysłów europejskich, czynniki przyciągające realizatorów filmowych z Indii do Europy), a kwestie kulturowe stanowiły jedynie wątek poboczny badań. Postanowiłem jednak wykorzystać zebrany materiał na potrzeby wspomnianego testu kulturowego, służącego zdefiniowaniu odrębnych kultur produkcji. Z uwagi na konieczność zapewnienia rozmówcom anonimowości ich nazwiska, tytuły filmów i inne informacje umożliwiające identyfikację zostały ukryte¹⁰. Zdaje sobie sprawę z ograniczonego charakteru tej próby i traktuję ją jako okazję do zapoczątkowania badań, które będą mogły zostać rozwinięte lub zweryfikowane. Już teraz dzięki publikacjom takim jak chociażby *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry* Tejaswini Ganti¹¹ jest możliwa częściowa weryfikacja pewnych spostrzeżeń. Okazuje się, że prezentowane przeze mnie opinie w znacznej mierze korelują z tezami fundamentalnej pracy badaczki. Jednak próba podjęta w niniejszym artykule wydaje się warta uwagi nie tylko z tego powodu. Otóż serwis gwarantowany przez polskie firmy produkcyjne i realizowany w Polsce na rzecz dużych produkcji bollywoodzkich i tamilskich stwarzał szansę na spotkanie dwóch różnych pod względem kulturowym i narodowym ekip filmowych, a tym samym na obserwację różnych kultur produkcji w działaniu i wzajemnej interakcji, w procesie kooperacji, a niekiedy także konfliktu.

Osiem kluczowych różnic

W wypowiedziach tworzących materiał badawczy ujawnia się osiem różnic w kulturach produkcji, które domagałyby się dalszej analizy i weryfikacji.

1) Bardziej restrykcyjna hierarchizacja w indyjskiej ekipie zdjęciowej, będąca być może pochodną oficjalnie nieistniejącego już systemu kastowego, który jednak – jak się wydaje – nadal determinuje rozwój zawodowy (także w przemyśle filmowym), uniemożliwiając wielu ludziom osiągnięcie sukcesu z powodu pochodzenia: *Mówi się, że w Indiach już nie ma kast, ale to nie jest prawda. Kastowość występuje, również w branży filmowej. Zdarzają się świetni, utalentowani ludzie, którzy przez 25-30 lat będą wykonywać tylko i wyłącznie proste prace na planie, bo nikt nie da im*

stanowiska operatora. A nie da im go ze względu na ich pozycję materialną czy społeczną. Wciąż wkłada się ludzi w „boksy”. Wydaje mi się, że to jest krzywdzące dla wielu, ale z drugiej strony nikt nie robi szumu wokół tego, bo jest to częścią kultury¹².

Indie oficjalnie zaprzeczają, że kasty istnieją, ale oczywiście istnieją i będą istnieć. Jeśli ktoś mówi, że nie istnieją, to kłamie albo nie wie, o czym mówi. Uważam, że to jest mocno zakorzenione w DNA tamtego świata, że tego tak łatwo nie da się usunąć. Jeździłem tam od czterech lat, brałem udział w czterech dużych produkcjach i trochę już widziałem. (...) syn kierowcy niestety nigdy nie będzie aktorem, (...) szewc czy sprzedawca albo kucharz też prawdopodobnie nie zostanie operatorem. Pod tym względem można znaleźć analogię do struktury kastowej w Indiach (...). Wsparcie rodzinne, czyli to, w jakim miejscu człowiek się urodził i co robiła jego rodzina, przekłada się na to, co on będzie robił w życiu. Wiadomo, że w Polsce też tak jest, że jak ktoś ma w rodzinie kogoś z doświadczeniami w branży filmowej, to łatwiej jest mu do niej trafić, ale tam jest nieporównywalnie gorzej pod tym względem, ta brama jest dużo węższa niż w Polsce¹³.

To jest moja obserwacja: jak Hindus podchodzi do kogoś, kogo nie zna, od razu stara się ustalić, jak wygląda hierarchia, czyli czy osoba, z którą rozmawia, jest wyżej czy niżej¹⁴.

2) Inny model komunikacji w obrębie ekipy filmowej, związany ze wspomnianą hierarchizacją. Uniemożliwia on dyskusowanie o koncepcjach twórczych, kwestionowanie poleceń osób znajdujących się wyżej w strukturze poszczególnych pionów oraz stworzenie horyzontalnego układu decyzyjności, wymiany poglądów czy określonych rozwiązań w procesie realizacji filmu: *Jeżeli wynikały jakieś problemy komunikacyjne, to właśnie z tego, że my jako Europejczycy zadawaliśmy im pytania, kwestionowaliśmy, mówiliśmy, że może lepiej byłoby zrobić tak, a nie inaczej, albo dlaczego w ogóle mamy coś robić lub dlaczego w taki sposób. Wydaje mi się, że to wynika z kastowości. Kiedy Hindus usłyszy polecenie od kogoś, kto jest wyżej w hierarchii, to nie będzie pytał, dlaczego, po co i jak ma to zrobić, po prostu to robi. Tymczasem w polskich ekipach mamy poczucie, że gramy do jednej bramki, nikt nie jest nieomylny i po to są różne osoby na planie i każdy ma swoją specjalizację, aby wносить własną wiedzę, różne doświadczenia i pomysły¹⁵.*

To jest pewne napięcie, które pojawia się między ludźmi wtedy, gdy wchodzi się do jakiejś grupy i wnosi tam swoją energię. I ważne jest, czy w takiej grupie nie spotka się osoby, która nią kieruje i traktuje wszystkich i wszystko w taki sposób, jakby tylko ona miała rację. W Indiach na pewno częściej napotyka się takie sytuacje, bo wydaje się to częścią tej zhierarchizowanej kultury. U nas pewne działania na planie powinny być jednak poparte konkretnym wyjaśnieniem, dlaczego coś się robi, a nie po prostu skwitowane stwierdzeniem „bo ja tak mówię”. Natomiast w Indiach to drugie czasami wystarcza¹⁶.

3) Wyższy stopień przemocy (również fizycznej) na planie filmowym, niewykluczający bezpośredniej agresji osób stojących wyżej w hierarchii wobec współpracowników im podlegających: *Oni mają ustaloną hierarchię i jeżeli ktoś znajduje się niżej, to – według moich obserwacji – jest traktowany bez szacunku. Zdarzało się, że asystent kamery po prostu dostawał kuksańca, jeżeli popełnił jakiś błąd¹⁷.*

Tutaj pierwszy raz spotkałem się z przemocą fizyczną na planie między członkami ekipy hinduskiej, gdzie – mówiąc kolokwialnie – „listkiewicz” był wyplacany, jak coś poszło nie tak, nie po myśli, zwłaszcza producenta czy reżysera, który w tym momencie nie miał nikogo nad sobą¹⁸.

Na innym planie widziałem, jak drugi reżyser podchodzi do reżysera i rozmawia z nim. Nagle patrzę, a tu idzie „forehand”, gość wpadł w krzaki, wstał i po prostu sobie poszedł. Dostał też następnego dnia, a nawet został wyrzucony z busa produkcyjnego i musiał wracać na piechotę. Podjechałem po chwili do niego i powiedziałem, że my, drudzy reżyserzy, musimy trzymać się razem i wziąłem go do swojego samochodu. Głupia sytuacja, więc zagailem: „Słuchaj, stary, jak wrócisz do Indii, to pewnie zmieniasz firmę?”. A on na to: „Nie, dlaczego? Po tym tutaj? To są wakacje, to jest 20 proc. tego, co mam normalnie na miejscu u siebie. Tutaj to ja odpoczywam”¹⁹.

Słyszałem nie raz, że zdarzały się uderzenia na planie ze strony reżysera w stosunku do kogoś z ekipy. (...) to jest przerażające, ale tak wyglądały i po części wyglądają dziś Indie²⁰.

4) Bardziej elastyczne podejście do planowania produkcji i układania harmonogramów oraz mniejszy stopień biurokratyzacji. Z odmiennością tą wiąże się również znacznie mniejsza niż w przypadku zachodnich kultur produkcji konieczność sporządzania rozmaitych dokumentów i niewielka formalizacja procesu realizacji filmu, zastępowana działaniami spontanicznymi, podejmowanymi *ad hoc* i stanowiącymi bezpośrednią reakcję na daną sytuację lub zmiany w koncepcji artystycznej czy produkcyjnej: *Dość często zdarzały się sytuacje, które powodowały pewien chaos w naszej pracy. Bywało, że ktoś prosił o jedną rzecz kilka osób naraz. I te kilka osób zajmowało się tym samym, a później okazywało się, że niepotrzebnie. Czasem to wszystko wyglądało dość chaotycznie, trzeba było zrobić coś na za godzinę, na jutro (...). Do wielu rzeczy nie mogliśmy się przygotować, po prostu nie mieliśmy na to czasu*²¹.

Zadzzwonili do nas po raz pierwszy na pięć dni przed produkcją, już z Polski, z innego miasta. Przyjechali trzy dni później. Mieliśmy dwa, trzy dni na wybranie obiektów i pozyskanie zgód i zaraz wjeżdżała ekipa. Czyli: czwartek, piątek, sobota – my szukaliśmy, oni w sobotę wieczorem przyjechali, a w poniedziałek już kręcili²².

Europejczycy, czy w ogóle firmy produkcyjne, które są dofinansowywane z pieniędzy publicznych, mają jasno zaplanowane ujęcia i lokacje, wiedzą wcześniej, z czym to się wiąże, jakie są koszty. To jest oczywiste. Natomiast Hindusi widzi starówkę, patrzy na kolorowe domki i mówi: „Tu robimy. Czy tak się da?”. I oczekuje odpowiedzi, czy się da, czy nie, z minuty na minutę. I już za chwilę planujemy realizację na następny dzień. A to nie jest tak, że oni realizują jakąś małą scenę, tylko nagle wjeżdża 15 samochodów, pojawia się 15 osób z obsady, 30 osób z ekipy, latają drony. Co ciekawe – oni potrafią nie wiedzieć, co będą robić jutro i mieć cały sprzęt w gotowości, płacić za niego²³.

Dostaliśmy „brieff”. Z Hindusami, niestety, jest ten problem, że „brieff” jest skąpy. Nikt nie ma scenariusza. To znaczy jest jakiś zarys, ale u nich to wygląda tak, że przyjeżdżają z planu, po dniu zdjęciowym i różne pionysiadają z nimi, a oni na bieżąco wymyślają, co dalej²⁴.

Nie ma kalendarzówek, planów, harmonogramów i tak dalej²⁵.

5) Swobodniejsze podejście przez ekipy indyjskie do efektywności wykorzystania zamawianych na plan rekwizytów, kostiumów czy sprzętu operatorskiego (lub szerzej: włożonego w organizację zdjęć wysiłku pionu produkcyjnego). Odmiennosc ta nie musi być jednakowo postrzegana przez wszystkich członków zachodniej ekipy filmowej, a różnice w odbiorze są widoczne szczególnie w reakcjach pracowników pionu produkcyjnego i operatorskiego: *Wszystko mieliśmy przygotowane na podstawie kilkakrotnie przeprowadzanej dokumentacji, reżyser potwier-*

dził lokację, a my w tej lokacji, bardzo trudnej, zorganizowaliśmy miejsce dla całej ekipy, która liczyła sto kilkadziesiąt osób i trzystu statystów, a także kilkanaście, czy nawet powyżej dwudziestu wozów ze sprzętem. To było bardzo trudne do zorganizowania, bo oczywiście mieliśmy mało czasu, ale udało się. Tymczasem reżyser rano w dzień zdjęciowy powiedział, że jemu się tam nie podoba i chce jechać gdzie indziej. I zamiast kręcić na skraju lasu, gdzie mieliśmy wszystko przygotowane, reżyser w ostatniej chwili zażyczył sobie, żeby wjechać w środek lasu, do czego nie mieliśmy prawa, nie mieliśmy żadnej zgody, bo to nie było wcześniej ustalane, no i finalnie była to partyzantka²⁶.

Zażyczyli sobie na przykład, żeby scenę jakiejś imprezy nakręcić na 33. piętrze. Zaczął się zmundny proces załatwiania tej sprawy, bo to nie był zwykły blok, gdzie można było pójść do wspólnoty. Dostaliśmy do dyspozycji to miejsce na kilka godzin, za co trzeba było naprawdę słono zapłacić. A że udało się to załatwić w ostatniej chwili, to już tam zostaliśmy. Oni kończyli sceny w innym miejscu, a my przerzucaliśmy w tym czasie scenografię i przygotowywaliśmy scenę imprezy z widokiem na miasto. Czekamy na miejscu ze sprzętem, wszystko jest porozstawiane, i dzwoniemy do nich: „Słuchajcie, czas się kończy” – mieliśmy to wynajęte na osiem godzin i ani chwili dłużej. A oni odpowiadają: „Nie przeszkadzajcie teraz, reżyser jeszcze realizuje coś innego, nie możemy teraz rozmawiać”. Czekamy i dzwoniemy co jakiś czas, mijają cztery godziny pod taką presją. I w końcu przychodzi odpowiedź: „Dobra, nie robimy tego, zwijajcie się, ta scena już nie jest nam potrzebna”²⁷.

Mam wrażenie, że to jest „just in case”, na zasadzie: „miejmy to, bo czasami mnóstwo z rzeczy, które realizujemy, nie wchodzi”. Kręcimy jakieś sceny, a potem, gdy już oglądasz film, zastanawiasz się, gdzie oni w ogóle chcieli je wkleić, czemu one miały służyć²⁸.

Organizacja zachodnich planów filmowych jest oparta na strukturze korporacyjnej. Coś, co zostało zamówione na etapie preprodukcji, przygotowania i zostało zbudżetowane, nie może zmienić się w trakcie realizacji, kiedy jesteśmy w procesie zdjęciowym, bo wszystko już zostało tak policzone, że nie ma żadnych buforów. Oni dają sobie troszkę więcej przestrzeni, to więcej kosztuje, ale czasami dzięki temu można być bardziej elastycznym, kiedy jest jakaś zmiana decyzji i trzeba coś szybko zrobić. Czasami faktycznie jest troszkę więcej sprzętu niż potrzeba, ale akurat ja nie będę na to narzekał, mogę się tylko cieszyć, bo ja za to nie płacę²⁹.

6) Częstsze operowanie gotówką przez Indusów oraz większa nieformalność rozliczeń. Odmienność ta przejawia się w sposobie finansowania, który nie wiąże się tak mocno jak w systemie zachodnim z koniecznością dokumentowania wydatków, spowodowaną późniejszymi rozliczeniami otrzymanych środków publicznych: Co odróżnia kino hinduskie od europejskiego? System finansowania. Oni po prostu często wyciągają pieniądze z portfela. Jest inwestor, który ma środki finansowe, i tak było także przy naszym projekcie. On chodził niemalże z walizką gotówki. U nas produkcje skrojone są pod budżet. My trzymamy się planu, musimy, bo rozliczamy się na podstawie budżetów, przedstawionych wcześniej kosztorysów. Trzeba rozliczyć się skrupulatnie z każdej faktury. Tam tego nie ma³⁰.

Gestem w zasadzie niemożliwym na polskim planie było to, że po skończonych zdjęciach reżyser wręczył koperty osobom, które uważał za najbliższe (chodziło głównie o pion reżyserski). I każdy miał tam jakąś sumę w euro. Reżyser sądził, że to miłe, i tak było, ale gdyby to wydarzyło się na naszym planie, to byłoby coś dziwnego, jakaś łapówka, a na planie Netflixu w ogóle by to nie przeszło³¹.

7) Mniejsze znaczenie formalnych umów i kontraktów, związane z rzadkim odwoływaniem się do ustaleń między stronami: *Teraz, po latach, mamy już na szczęście jakąś strukturę współpracy, której na początku nie było. Pamiętam, że jak pytałam, czy spisujemy kontrakt, to zdziwienie na twarzy producenta było duże: „Kontrakt? Ale po co, przecież wszystko ustaliliśmy”³².*

8) Rytuály religijne i wierzenia związane z procesem produkcji; odwoływanie się do sił nadprzyrodzonych w procesie realizacji filmu, również w celu osiągnięcia sukcesu finansowego: *Pierwszy dzień zdjęciowy zaczyna się zazwyczaj od ceremonii, tak zwanej Pudży, odprawianej nad scenariuszem, nad kłapsem. Jest kapłan, który celebruje ją w obecności szefów pionów, reżysera, producenta. Scenariusz zostaje poświęcony, pali się ogień. To tradycyjna ceremonia odprawiana „na szczęście” na początku zdjęć. To się dzieje przy każdym filmie. Sam brałem udział w takim rytuale. Oczywiście jest też rozbicie kokosa, które jest bardzo ważne. Bez rozbicia kokosa i rozchlapania wody kokosowej również się nie może obyć. Dostałem nawet zaszczytu, żeby rozbić kokos. Pierwszego dnia odbywa się ta duża ceremonia, w której bierze udział reżyser, producenci, a nawet ekipa, natomiast potem każdy dzień zdjęciowy rozpoczyna się taką mikroceremonią w skromniejszym wymiarze. Zazwyczaj jest to robione przez asystentów planu oraz asystentów kamery, którzy dbają o to, żeby pierwsze ujęcie danego dnia było ujęciem jakiegoś ołtarza poświęconego jednemu z bogów, zazwyczaj Ganeshy. Jest też to rozbicie kokosa, który potem kroi się w kawałki (...) i każdy może się nim poczęstować „na szczęście”. W Polsce się niczego podobnego nie robi³³.*

Przed premierą oni oblewają mlekiem plakat z głównym aktorem, co ma przynieść szczęście. To jest rytuał, po którym zaczyna się premierowy pokaz filmu³⁴.

Jednocześnie można zauważyć uniwersalność w stosowaniu techniki zdjęciowej oraz szeroko pojętej technologii produkcji: *Ogólnie używamy właściwie tej samej technologii, która jest dostępna na całym świecie. Powiedzmy, że jest to pewien standard, który został wyznaczony już dawno temu, i w zasadzie wszyscy, którzy chcą osiągnąć najwyższą jakość – mówimy tutaj o realizacji filmu fabularnego – używają tych samych kamer, tego samego sprzętu. Technicznie nie możemy zauważyć żadnej różnicy, a tutaj jest to dyktowane przez technologię i ekonomię³⁵.*

Myślę, że te różnice stają się widoczne w niuansach, bo w fabularnej produkcji filmowej na najwyższym poziomie przez lata doświadczeń, dajmy na to przez 120 czy 130 lat, wykształcił się pewien sposób realizacji, który po prostu się sprawdza i dlatego jest wspólny. Struktura ekip filmowych jest także bardzo podobna – na przykład jest reżyser, który komunikuje się z planem przez drugiego reżysera, i to odbywa się w zasadzie tak samo w Indiach, Stanach Zjednoczonych i w Polsce³⁶.

Niezależnie od krytycznych opinii o współpracy z Indusami polscy uczestnicy wspólnych planów właściwie bez wyjątku chwalili większy rozmach produkcyjny i lepsze zaplecze finansowe kinematografii indyjskich, przynajmniej w przypadku tych filmów, przy których mieli okazję pracować: *Mieli dużo pieniędzy, a reżyser chciał mieć wszystko najlepsze, więc mogłem zobaczyć, jak się pracuje na chyba najlepszych i najdroższych kamerach dostępnych w Polsce. Mogłem też zobaczyć najlepszych kaskaderów w Europie przy pracy, którzy zostali ściągnięci z Bułgarii. To była ta sama ekipa, która pracowała przy „Grze o tron”, dwóch częściach Bonda i „Mission Impossible”³⁷.*

Były pościgi, mieliśmy motocyklistów goniących pociąg i musieliśmy zamknąć linię kolejową (...). Mieliśmy też cały pociąg do dyspozycji³⁸.

To też był „gruby” projekt – zrzucanie autobusu, helikopter. Po te autobusy wysyłałem swoich ludzi, którzy kupowali je w Wielkiej Brytanii³⁹.

Projekt z Hindusami zaczęliśmy chwilę po tym, jak skończyliśmy poprzedni [głośny serial HBO], w którym rzeczywiście dużo się działo – pościgi, wypadki, wybuchy, płonące samochody. Wydałiśmy na to mnóstwo pieniędzy. I mówimy: „Wow, taki projekt zrobiliśmy! Nieprędko ktoś to przebije”. Przyszli Hindusi i przebili w dwa dni. Przebili pół roku pracy przy serialu i dużo, jak wcześniej sądziliśmy, wydanych przy nim pieniędzy⁴⁰.

Musimy wziąć pod uwagę, że w Bombaju, szczególnie tam, film to machina, którą napędzają ogromne pieniądze i duża liczba ludzi. To jest przemysł. W Polsce nie mamy tak dużego przemysłu filmowego⁴¹.

Kultura produkcji jako pochodna szerszej zakrojonych konfiguracji kulturowych

Wydaje się, że przynajmniej niektóre ze wskazanych różnic możemy odnosić do pewnych szerszej zakrojonych konfiguracji kulturowych. Większa skłonność do hierarchizowania jest łączona przez rozmówców z pozostałościami systemu kastowego. Bardziej elastyczne podejście do harmonogramu zdjęć, jak również wykorzystania zgromadzonych na planie i opłaconych środków inscenizacyjnych interpretuje się z kolei w świetle mniejszego niż w kulturze zachodniej nacisku na kontrolę i planowanie. Natomiast rytuał *mahurat*, związany przede wszystkim z poszukiwaniem optymalnej astrologicznie daty rozpoczęcia zdjęć, łączący w istocie elementy religijne i *public relations*, niemal idealnie pasuje do „opisu gestego” Clifforda Geertza⁴². W tym ostatnim przypadku należy jednak zauważyć, że kwestia rytuałów religijnych na planie pojawia się w wypowiedzi polskiego członka ekipy mającego kilkuletnie doświadczenie w pracy w Indiach. Podczas prac realizacyjnych w Polsce albo nie były one odbywane, albo też polska część ekipy nie została do nich dopuszczona i nie miała świadomości ich istnienia.

Warto przy tym podkreślić, że celem takiego zestawienia nie jest bynajmniej wskazanie wyższości jednej kultury produkcji nad inną. Prawdziwość twierdzenia, że na przykład indyjska kultura produkcji miałaby być gorsza do zachodniej – opartej na działaniu racjonalnym i dokładnej kontroli oraz planowaniu – jest złudna. Tym, co dla mnie istotne, jest rekonstrukcja odmiennej kultury jako spójnej i alternatywnej konfiguracji. Ważne okazuje się zatem przede wszystkim pytanie o to, co udaje się w takich ramach uzyskać, to znaczy, jakie są korzyści z procedur, które w oglądzie odmiennej kultury wydają się irracjonalne.

Tropienie tych korzyści należałoby rozpocząć od pewnej obserwacji. Otóż, związane nie tylko z nakładem finansowym, ale także wysiłkiem członków ekipy, sprowadzanie na plan zwierząt bądź rekwizytów, które nie zostały potem wykorzystane, budziło przede wszystkim frustrację przedstawicieli pionu produkcyjnego, bowiem to oni są odpowiedzialni za te działania. Frustracja wynikała z poczucia, że ich praca nie jest szanowana, a wysiłek był daremny⁴³. Zauważyliśmy jednak, że osoba reprezentująca pion zdjęciowy nie spoglądała już tak krytycznie na kwestię sprowadzenia na plan większej niż potrzebna ilości sprzętu operatorskiego⁴⁴. Także na polskich planach filmowych pracują operatorzy, którzy słyną

z zamawiania większej ilości sprzętu oświetleniowego czy obiektywów, ponieważ lubią mieć je pod ręką. Nie chodzi jedynie o to, że w ich przypadku zwyczajnie z planów indyjskich są potencjalnie bardziej korzystne, ale również o to, że zjawisko to pomaga zrozumieć pożytek płynący z pozornie nieefektywnego zarządzania sprzętem. Można się domyślać, że taka sytuacja daje reżyserowi poczucie sprawczości, być może jest inspirująca i pozwala na większą i swobodniejszą improwizację podczas realizacji zdjęć.

Podobnie może działać luźniejsze podejście do harmonogramu. W obrębie indyjskiej kultury produkcji okazuje się ono funkcjonalne także z innych względów. Otóż w tamtejszym systemie gwiazd pozycja aktora lub aktorki jest bardzo wysoka. Jak twierdzi Tejaswini Ganti, gwiazdom nierzadko zdarza się spóźnić albo w ogóle nie pojawić na planie⁴⁵. Spóźnienia takie zdarzają się także na polskich planach filmowych, ale są one incydentalne. Tymczasem według analiz badaczki na planach indyjskich jest to zjawisko stosunkowo częste. W tej sytuacji możliwość szybkiej korekty harmonogramu zdjęć i łatwość wprowadzania zmian stanowi swoiste zabezpieczenie, ułatwiające organizację dnia zdjęciowego. Pozornie nieefektywne działanie może zatem zyskać uzasadnienie i okazać się funkcjonalne w systemie odmiennej kultury produkcji.

Nieuzasadnione poczucie wyższości reprezentantów szeroko pojętej zachodniej kultury produkcji odnoszące się do sposobu jej funkcjonowania jest problematyczne także z innego powodu. Możliwości budżetowe i rozmach inscenizacyjny kinematografii indyjskiej z całą pewnością nie pozwalają bowiem na traktowanie jej jako podrzędnej względem na przykład kina polskiego. Przeciwnie, trudno oprzeć się wrażeniu (przynajmniej biorąc pod uwagę wypowiedzi przedstawicieli rodzimej branży obecnych na planach filmów bollywoodzkich i tamilskich), że z punktu widzenia Indusów kinematografia polska niekoniecznie musiała się jawić jako równorzędny partner; mogła wydawać się skromna produkcyjnie oraz pozbawiona pierwiastka twórczego szaleństwa. To, co z perspektywy zachodniej wydaje się rozsądnym i racjonalnym zarządzaniem finansami i procesem produkcyjnym, w obrębie innej kultury produkcji może zatem sprawiać wrażenie nadmiernej oszczędności, ograniczającej reżyserską kreatywność.

Inną interesującą kwestią są rytuały religijne i konsultacje astrologiczne odbywane w celu zapewnienia powodzenia realizacji filmu. Wprawdzie są one odległe kulturowo w przypadku przedstawicieli zachodnich przemysłów filmowych, jednak polskie środowisko dysponuje własnym rezerwuarem przesądów i wierzeń – na przykład niektórzy dystrybutorzy uważają, że filmy o sporcie albo takie, w których eksponuje się konie, to murowana porażka w *box office*.

Zebrane w trakcie wywiadów obserwacje i opinie są w dużej mierze zgodne z cząstkowymi wnioskami obecnymi zarówno w literaturze dotyczącej ekonomii oraz produkcji kinematografii indyjskich, jak również w pracach poświęconych szerzej pojętym zagadnieniom związanym z tamtejszą kulturą. Wskazać tu można następujące kwestie: przemoc w życiu publicznym⁴⁶, odmienne wizje ontologiczne oraz uwarunkowania społeczne sprzyjające dystansowaniu się wobec realizmu w sztuce⁴⁷, rytuały religijne i praktyki astrologiczne na planach filmowych⁴⁸, mniejsza transparentność finansowa⁴⁹, a także swobodniejszy stosunek do planowania produkcji oraz jej dokumentowania⁵⁰.

Ład w chaosie? W stronę identyfikacji alternatywnej kultury produkcji

Polscy członkowie ekip filmowych doceniali rozmach i swoiste szaleństwo twórcze obecne w produkcjach indyjskich, czego dowodem jest część przytoczonych wywiadów. Relacje z planów odbiegają jednak od idyllicznych obrazów międzykulturowego spotkania. W istocie zauważalny jest brak znaczącej międzykulturowej wymiany i transferu wiedzy. Nie chodzi tu oczywiście o kwestie błahe, takie jak to, że polska i indyjska część ekipy w ciągu dnia jadały osobno, ale wieczorami, zdarzało się, świętowały razem⁵¹. Istotniejsze jest to, co zachodzi na głębszym poziomie. W tym aspekcie relacje z planów nie są szczególnie budujące: *Wydaje mi się, że chodziło o to, że po prostu ma być kolorowo, ma się dużo dziać, ma być „na bogato”. My bardziej dociekaliśmy na początku, bo później już przestaliśmy drążyć, daliśmy sobie z tym spokój. Oni mówili: „Nie rozumiecie naszego kina, bo robicie inne, więc jeżeli prosimy o sto parasolek albo niedźwiedzia, to przywieźcie nam sto parasolek i niedźwiedzia, nie dyskutujcie, nie zadawajcie głupich pytań”⁵².*

Dla mnie to było właśnie szalenie ciekawe – zobaczyć, jak w ogóle się pracuje z ludźmi z drugiego końca świata, z zupełnie innej kultury, i to kolekcjonowanie doświadczeń było super. Natomiast na pewno nie nauczyłem się od nich, jak profesjonalnie zrobić film, bo moim zdaniem to, co oni robią jest dalekie od profesjonalizmu⁵³.

Niezależnie od trudności związanych z realną wymianą międzykulturową i transferem wiedzy członkowie polskich ekip, którzy często pracowali z Indusami, lepiej rozumieli strukturalne uwarunkowania pozornie nieracjonalnego sposobu organizacji produkcji, a także – być może intuicyjnie – wyczuwali, że istnieje alternatywna kultura, która pod pewnymi względami może mieć przewagę nad polską (zachodnią, europejską). Przewaga ta polegałaby przede wszystkim na znacznie większej elastyczności oraz umiejętności reagowania na zmiany, jak również większej spontaniczności i mniej restrykcyjnym wpływie ograniczeń produkcyjnych na swobodę twórczą: *W każdym chaosie jest jakiś ład. Ostatecznie oni wiedzą mimo wszystko, co chcą zrealizować⁵⁴.*

To zależy od systemu pracy aktora, bo czasami może się on w ogóle nie pojawić na planie albo pojawić się pięć godzin później i to wyraca projekt do góry nogami. I głowa reżysera w tym, by spać tak czy siak te ujęcia⁵⁵.

Ja byłem świadkiem czegoś takiego, że u nas, żeby podjąć jakąś decyzję, to niestety czasami trzeba wchodzić w korporacyjną strukturę decyzyjną i jak już wszystko zostało zaplanowane, to się tego nie zmienia, bo żeby to zmienić, to potrzeba dwóch tygodni i 180 maili. Taki mi się nasuwa wniosek dotyczący różnic między światem Wschodu i Zachodu. Nie chcę, by zabrzmiało to postkolonialnie, ale tam jest czasem łatwiej podejmować decyzje, ponieważ przychodzi „król” i mówi, że tak będzie i tyle. I nie potrzebuje do tego stu podpisów⁵⁶.

Co więcej, jeden z respondentów zetknięcie z indyjską kulturą produkcji poddawał refleksji jako wydarzenie, które częściowo przeobraziło jego postawę i działanie nie tylko na planie filmowym: *Może po prostu wniosło to trochę więcej luzu do mojego życia. I na pewno mogę być przez to trochę bardziej otwarty na różnego rodzaju eksperymenty, a zmiany decyzji nie są dla mnie tak bardzo zaskakujące, żeby mi kompletnie podciąć skrzydła i spowodować, że stracę grunt pod nogami⁵⁷.*

Tam jest więcej miejsca na spontaniczność. A zatem ktoś, kto jest przyzwyczajony do planowania wszystkiego, będąc na planie w Indiach, może się czuć czasem bardzo niepewnie, może być zaskoczony niespodziewaną zmianą decyzji, na przykład, że jutro robimy jednak inną scenę niż ta, która była zaplanowana. Mimo że ten ktoś już sobie poukladał w głowie, że będzie coś robić w określony sposób, że ma taki i taki sprzęt, a do zrobienia to i to⁵⁸.

Tejaswini Ganti dzieli się spostrzeżeniami dotyczącymi możliwości identyfikacji alternatywnej kultury produkcji, wykraczającej poza pozornie uniwersalną, którą postrzega jako nie-Weberowską: *Jakiej wiedzy o produkcji audiowizualnej dostarcza przykład przemysłu hinduskiego? Po pierwsze, wolnorynkowy kapitał przedsiębiorców oraz zdecentralizowana sieć produkcji, dystrybucji i kin umożliwiają produkcję form medialnych cyrkulujących globalnie, wszechobecnych i dochodowych w takim samym stopniu, jak te wytwarzane przez zintegrowane konglomeraty działające na podstawie kapitału korporacyjnego. (...) wysokobudżetowe, wystawne filmy fabularne mogą być produkowane w warunkach nieprzejawiających cech Weberowskiej biurokratycznej racjonalności⁵⁹.*

Zarówno rozpoznania badaczki, jak i korespondujące z nimi wnioski z wywiadów z przedstawicielami polskiego przemysłu filmowego, a więc ośrodka zachodniego, ale spoza Hollywood traktowanego przez Ganti jako główny punkt odniesienia dla Bollywood, oferują możliwość wstępnego określenia cech odmiennej kultury produkcji. Jednocześnie odmiennosc ta, jak często bywa w przypadku relacji międzykulturowych, stanowi kontekst, w którym dostrzegamy specyficzne uwarunkowania kulturowe produkcji zachodniej, traktowanej powszechnie jako uniwersalna. W tym kontekście widać, jak duży jest stopień proceduralności i biurokratyzacji produkcji zachodniej (przejawiających się w szczegółowym dokumentowaniu), zarówno w wydaniu amerykańskim, jak i europejskim. Taki stan rzeczy wynika z pewnością z uwarunkowań kulturowych oraz systemu finansowania, opartego w przeważającej mierze na funduszach korporacyjnych (w USA) lub publicznych (w Europie). Jego efektem są określone standardy w księgowości i sposób rozliczania się z instytucjami przyznającymi subsydia. Porównanie z systemem indyjskim pozwala wyobrazić sobie zastosowanie na Zachodzie innych modeli produkcji lub przynajmniej dostrzec, pozorną w gruncie rzeczy, uniwersalność tych, które tu obowiązują.

Mimo ostrożności względem rozległych, choć niedostatecznie udokumentowanych konceptów teoretycznych nie sposób uciec od refleksji o głębszych korzeniach kulturowych organizacji produkcji i komunikacji wewnątrz ekipy filmowej. Uderzający jest zarysowany uprzednio, odmienny w porównaniu z indyjskim polski stosunek do poleceń, a ściślej rzecz ujmując: ich kwestionowanie, które jest postrzegane jako dowód zaangażowania w projekt (chodzi przede wszystkim o wspólne znalezienie jak najlepszych rozwiązań artystycznych i ekonomicznych). W alternatywnej kulturze produkcji pozytywnie oceniane może być tymczasem wykonywanie ich bez zbędnych dyskusji. Jest to trop wskazujący pochodność kultury produkcji od ogólnych konfiguracji wzorów kultury (system kastowy, gospodarka nieformalna, stosunkowo wysoki stopień tolerancji przemocy, istotna rola religii w społeczeństwie).

Podobne tropy mogą służyć ożywieniu badań produkcyjnych dzięki ukierunkowaniu uwagi na kwestie ogólnokulturowe. W ten sposób rysuje się perspek-

tywa holistycznych badań kultury produkcji, uwzględniających szerzej zakrojone konfiguracje, mogąca potencjalnie zbliżyć badania produkcyjne do filmoznawstwa zorientowanego tekstualnie na podstawie kulturoznawczej. Kinematografie indyjskie dostarczają znakomitego dowodu na złożoność kultur filmowych oraz wzajemnych powiązań wzorców kulturowych, narracyjnego wymiaru filmów, statusu aktorów, organizacji produkcji, relacji w sektorach dystrybucji i wyświetlania oraz obyczajów widowni⁶⁰. Nie warto ponadto tracić z pola widzenia jeszcze jednego, najbardziej pragmatycznego aspektu komparatystycznych badań kultury produkcji. Otóż jeśli udałoby się namówić przedstawicieli przemysłów indyjskich do częstszej realizacji zdjęć w europejskich lokacjach i we współpracy z tutejszymi ekipami, to badania tych fenomenów dostarczyłyby wzorców postępowania przy organizacji planów zdjęciowych, w których biorą udział ekipy mieszane. Wzorce te mogłyby potencjalnie pomóc w uniknięciu konfliktów wynikających z różnic kulturowych oraz sprzyjać lepszemu zrozumieniu, a może nawet wykorzystaniu owych różnic w celu wzbogacenia danej kultury produkcji.

Identyfikacja alternatywnej kultury produkcji charakterystycznej dla Indii sprowadza się do odnotowania trzech anarchizmów: produkcyjnego, scenariuszowego i antymimetycznego. Sam termin „anarchizm” nie jest przy tym wartościowany negatywnie, lecz w duchu pokrewnym do anarchizmu metodologicznego Paula Feyerabenda wraz z jego zasadą „wszystko jest dopuszczalne” (*anything goes*)⁶¹. Anarchizm scenariuszowy przejawia się nie tylko w luźniejszych związkach przyczynowo-skutkowych i mniejszej koherencji narracyjnej, którą wypiera logika spektakularnych scen, ale także innym sposobie pracy nad scenariuszem, jego bardziej amorficznej i nie-dokończonej strukturze, często zmieniającej się na planie w trakcie realizacji zdjęć. W ten sposób idea scenariusza staje się płynna, a on sam podatny na zabiegi reżysera – przeobraża się w rytmie zmian jego decyzji oraz pod wpływem spontanicznej modyfikacji podczas kręcenia filmu. Ponadto, jak wspominałem, zauważalna jest tu większa koncentracja na kilku spektakularnych scenach. Do pozostałych, będących raczej rodzajem łącznika między kluczowymi partiami, przykłada się znacznie mniejszą wagę (także w sensie budżetu i tzw. wartości produkcyjnych). Jest to wyraźna odmienność wobec typowego dla zachodnich kultur produkcji, bardziej linearnego przebiegu fabuły jako względnie jednolitej całości, w obrębie której nie wskazuje się kilku najbardziej spektakularnych momentów. Warto zauważyć, że tak definiowany anarchizm scenariuszowy i wynikający z niego sposób pracy nad skryptami być może lepiej odpowiada mechanizmom percepcji i zapamiętywania treści filmu. Potoczne doświadczenie odbiorcze wskazuje, że z seansu zapamiętujemy raczej wybrane sceny niż pełny przebieg fabuły oraz że to właśnie wybrane sceny w największym stopniu wpływają na naszą ocenę filmu i własnego przeżycia odbiorczego.

Z kolei anarchizm antymimetyczny sprowadza się do wysoce eskapistycznego charakteru narracji. Jest on wyjątkowo mocno zakorzeniony w tradycji i strukturach kultury hinduskiej, a częściowo także w realiach społecznych. Doskonale ujmuje to Grażyna Stachówna: *Dla ogromnej rzeszy widzów indyjskich, trapionych biedą i głodem, kino było i jest nadal miejscem, gdzie oglądają baśniowe światy i snują pocieszycielskie i kompensacyjne marzenia. Filmy tworzą bowiem „własną real-*

ność”, która nie ma nic wspólnego z prawdziwym życiem, ale przystaje do mai – utudy (maja – coś, czego nie ma, koncepcja pojawiająca się w wedancie, nurcie klasycznej filozofii indyjskiej), rozumianej jako „powszechna, bezpoczątkowa skłonność do błędnego postrzegania i tworzenia iluzji”⁶².

Warto podkreślić przy tym, że obok tego głębokiego filozoficznego fundamentu antyrealistycznych skłonności istnieje inny, niewynikający z samego ubóstwa eskapizm o podłożu społecznym, który jest związany z resentymentami i deficytem poczucia sprawiedliwości. W wielu współczesnych popularnych filmach indyjskich pojawia się postać silnego policjanta, wymierzającego sprawiedliwość na własną rękę. Tacy są główni bohaterowie serii zapoczątkowanych filmami *Singham* (reż. Rohit Shetty, 2011) – Bajirao Singham (Ajay Devgn) oraz *Dabangg* (reż. Abhinav Kashyap, 2010) – Chulbul Pandey (Salman Khan). Motyw fabularny, będący gloryfikacją przemocy stosowanej poza procedurami aparatu sprawiedliwości nie bardzo przystaje do zachodniej liberalnej wrażliwości. Antyrealistyczne sceny z *Singhama*, przedstawiające tytułowego bohatera stojącego w obronie bezbronnej kobiety z dzieckiem, wrywającego jedną ręką nadmorską lampę i samotnie rozprawiającego się z grupą przestępców, sprawiającego im lanie skórzanym policyjnym pasem, funkcjonują w Internecie jako żart⁶³. Psychologiczne uwarunkowania tego pomysłu fabularnego można zrozumieć, czytając o niedomaganiach indyjskiego wymiaru sprawiedliwości, powodującego, że na proces czeka się w najlepszym wypadku latami, i gwarantującego w pewnym sensie bezkarność członkom mafii, co doprowadziło do szokującego zjawiska egzekucji dokonywanych przez niektórych policjantów poza systemem prawa⁶⁴. Bohaterowie w rodzaju herosów popularnych serii są zatem nie tyle potomkami Brudnego Harry’ego czy innych samozwańczych stróżów prawa z kontrkulturowych filmów lat 70., ile wyobrażonymi eskapistycznymi konstruktami, inspirowanymi rzeczywistymi praktykami we współczesnych Indiach. Postaci te są odpowiedzią na emocje i potrzeby nieuprzywilejowanej części indyjskiego społeczeństwa, szczególnie dotkniętej niedomaganiem instytucjonalnymi policji oraz sądownictwa.

Wreszcie anarchizm produkcyjny, który w istocie jest pewnym rodzajem porządku, swoistym, wspomnianym już, „ładem w chaosie”. Polega on na lepszym przystosowaniu do – charakterystycznej dla indyjskiej kinematografii – zmienności i niepewności. Produkcyjny „ład w chaosie” jest związany z rezygnacją z biurokratycznej proceduralności typowej dla produkcji zachodnich na rzecz działań spontanicznych, podejmowanych w reakcji na bieg wydarzeń, planowanych z niewielkim wyprzedzeniem; w istocie opiera się na nieustannej improwizacji i kształtowaniu swoistej stałości w niestałości. Dzięki temu alternatywna kultura produkcji, mimo że pozornie nieracjonalna i chaotyczna, okazuje się wysoce funkcjonalna w odpowiednich realiach, stając się podręcznikowym przykładem „antykruchości”, czyli odporności na przypadkowość, zmienność i nieład⁶⁵. Dostarcza też odpowiedzi na pytanie, czy filmy wszędzie produkuje się mniej więcej tak samo. Otóż najwyraźniej nie – posługując się przykładem indyjskim, można nakreślić kontury kultury produkcji odmiennej od zachodniej.

Zakończenie – listy miłosne

Niektóre wypowiedzi, mimo że nie unieważniają obecnych w niektórych wywiadach obserwacji krytycznych, brzmią jak swoiste listy miłosne od przedstawicieli jednej kultury produkcji (polskiej, zachodniej) do reprezentantów innej (indyjskiej). Sugerują, że relacje międzykulturowe w produkcji filmowej bywają bardzo skomplikowane, choć jednocześnie dowodzą, że – mimo stresu i znoju związanego z pracą na planie – autentyczne fascynacje w tym zakresie są możliwe: *Bardzo zazdroszczę im takiej wolności twórczej, tego, że dla nich nie ma rzeczy niemożliwych, że wszystko jest do zrobienia. Nieważne, co by wymyślili – wszystko można zrobić i to jest super. W Polsce jesteśmy przyzwyczajeni raczej do tego, że nie można, że jest wiele ograniczeń. A dla nich nie ma – „przecież damy radę, to się zrobi, jasne, nie ma problemu!”⁶⁶.*

Niewykluczone, że kontakt z indyjskimi przemysłami filmowymi może przydać kinematografiom europejskim ożywczego impulsu, zaś samym twórcom umożliwić refleksję nad procedurami produkcyjnymi, a nawet ich rewizję. Tym bardziej warto zadbać o stworzenie warunków do realnego transferu międzykulturowego przy okazji koprodukcji z Bollywood i Kollywood.

¹ O. Paz, *Podpatrywanie Indii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 33.

² J. T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham 2008; *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, red. V. Mayer, M. J. Banks, J. T. Caldwell, Routledge, New York 2009; *Production Studies, The Sequel!: Cultural Studies of Global Media Industries*, red. M. Banks, B. Connor, V. Mayer, Routledge, New York 2016.

³ J. T. Caldwell, dz. cyt., s. 2.

⁴ Tamże, s. 7.

⁵ Tamże, s. 374.

⁶ Tamże, s. 33; A. McRobbie, *British Fashion Design: Rag Trade or Fashion Industry?*, Routledge, London 1998.

⁷ J. T. Caldwell, dz. cyt., s. 342-343.

⁸ T. Kożuchowski, I. Morozow, R. Sawka, *Spółeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2019; A. Majer, A. Orankiewicz, A. Wróblewska, *Pieniądże – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2019; *Kultura produkcji filmowej. Teorie, badania, praktyki*, red. A. Majer, T. Szczepański, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2019.

⁹ T. Ganti, *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, Duke University Press, Durham 2012, s. 13.

¹⁰ Wywiady są kodowane w sposób następujący: liczba po literze „W” oznacza numer wywiadu, skrót „FB” odnosi się do współpracy na planie filmu bollywoodzkiego, natomiast „FT” – tamilskiego. Respondenci mający doświadczenie we współpracy z obiema kinematografiami i odnoszący się do nich łącznie zostali oznaczeni symbolem „FBT”.

¹¹ T. Ganti, dz. cyt.

¹² W5_FB.

¹³ W7_FBT.

¹⁴ W1_FT.

¹⁵ W1_FT.

¹⁶ W7_FBT.

¹⁷ W1_FT.

¹⁸ W2_FBT.

¹⁹ W2_FBT.

²⁰ W5_FB.

²¹ W1_FT.

²² W4_FT.

²³ W4_FT.

²⁴ W2_FBT.

²⁵ Tamże.

²⁶ W1_FT.

²⁷ W2_FBT.

²⁸ Tamże.

²⁹ W7_FBT.

³⁰ W4_FT.

³¹ W8_FT.

³² W5_FB.

³³ W7_FBT.

³⁴ Tamże.

- 35 W7_FBT.
 36 Tamże.
 37 W1_FT.
 38 W3_FBT.
 39 Tamże.
 40 W3_FBT.
 41 W5_FB.
 42 T. Ganti, dz. cyt., s. 248-250.
 43 W1_FT.
 44 W7_FBT.
 45 T. Ganti, dz. cyt., s. 261.
 46 K. Dębnicki, *Konflikt i przemoc w systemie politycznym niepodległych Indii*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2015, s. 207.
 47 Tamże, s. 106; K. Lipka-Chudzik, *Bollywood dla początkujących*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, s. 41-42, 119, 203.
 48 Tamże, s. 378; T. Ganti, dz. cyt., s. 248-250; S. Tharoor, *Bollywood*, tłum. A. Karp, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004, s. 113.
 49 N. Govil, *Bollywood and the Frictions of Global Mobility*, w: *The Bollywood Reader*, red. R. Dudrah, J. Desai, Open University Press, Berkshire 2008, s. 204-206; T. Ganti, dz. cyt., s. 225.
 50 T. Ganti, dz. cyt., s. 158, 175-176, 191, 215-226, 237-238.
 51 W2_FBT.
 52 W1_FT.
 53 Tamże.
 54 W3_FBT.
 55 W5_FB.
 56 W7_FBT.
 57 Tamże.
 58 Tamże.
 59 T. Ganti, dz. cyt., s. 213.
 60 U. Woźniakowska, *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*, Universitas, Kraków 2010.
 61 P. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, tłum. S. Wiertlewski, red. naukowa K. Zamiara, Siedmioróg, Wrocław 2001.
 62 G. Stachówna, *Kino indyjskie*, w: *Historia kina. Tom 3. Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 1225.
 63 <https://www.youtube.com/watch?v=GDH-vwVCKdU> (dostęp: 12.07.2022).
 64 S. Mehta, *Maximum City: Bombaj*, Namas, Poznań 2011, s. 196-218.
 65 N. N. Taleb, *Antykruchosć. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, tłum. O. Siara, Zysk i S-ka, Poznań 2020.
 66 W8_FT.

Marcin Adameczak

Profesor na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; wykłada także w Szkole Filmowej w Łodzi i na Uniwersytecie Gdańskim. Laureat konkursu im. Krzysztofa Mętraka (2011). Współzałożyciel firmy dystrybucyjnej Velvet Spoon. Autor książek: *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* (2010), *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu* (2014) oraz *Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny* (2019).

Bibliografia

- Banks, M., Conor, B., Mayer, V.** (2016). *Production Studies, The Sequel!: Cultural Studies of Global Media Industries*. New York: Routledge.
Caldwell, J. T. (2008). *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.

- Dębnicki, K.** (2015). *Konflikt i przemoc w systemie politycznym niepodległych Indii*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Feyerabend, P.** (2001). *Przeciw metodzie* (tłum. S. Wiertelwski, red. naukowa K. Zamia-ra). Wrocław: Siedmioróg.
- Ganti, T.** (2012). *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham: Duke University Press.
- Govil, N.** (2008). Bollywood and the Frictions of Global Mobility. W: R. Dudrah, J. Desai (red.), *The Bollywood Reader* (ss. 201–215). Berkshire: Open University Press.
- Kożuchowski, T., Morozow, I., Sawka, R.** (2019). *Spółeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Lipka-Chudzik, K.** (2009). *Bollywood dla początkujących*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Majer, A., Orankiewicz, A., Wróblewska, A.** (2019). *Pieniądże – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.
- Majer, A., Szczepański, T.** (red.) (2019). *Kultura produkcji filmowej. Teorie, badania, praktyki*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.
- Mayer, V., Banks, M. J., Caldwell, J. T.** (2009). *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge.
- Mehta, S.** (2011). *Maximum City. Bombaj* (tłum. M. Bręgiel-Benedyk). Poznań: Namas.
- Paz, O.** (1997). *Podpatrywanie Indii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Stachówna, G.** (2015). Kino indyjskie. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 3. Kino epoki nowofalowej* (ss. 1223–1256). Kraków: Universitas.
- Taleb, N. N.** (2020). *Antykruchosć. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy* (tłum. O. Siara). Poznań: Zysk i S-ka.
- Tharoor, S.** (2004). *Bollywood* (tłum. A. Karp). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Woźniakowska, U.** (2010). *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*. Kraków: Universitas.

Keywords:

production culture;
production studies;
Indian film industries

Abstract

Marcin Adamczak

In Light of Bollywood and Kollywood: Differences between the Production Cultures of Polish and Indian Film Industry

The article inquires into the possibility of existence of different production cultures in the global film industry. Is there an alternative to the Western production culture (both Hollywood and European one), which is regarded as universal? A relevant example is provided by Indian film cultures (Bollywood and Tollywood). The author's main source are interviews with Polish members of Indian film crews. This kind of collaboration was a chance for a meeting (or clash) of two production cultures on one film set. On the basis of the interviews, eight major differences between the European and Indian models of production culture have been identified. This distinction enables identifying an alternative production culture, based less on procedures, documentation and the planning of every element of the process, and more on spontaneity and flexibility.