

„Kwartalnik Filmowy” nr 121 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1467>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Michał Piepiórka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0003-2523-7656>

Cudowne dziecko. Studium polsko-kanadyjskiej koprodukcji schyłku PRL

Słowa kluczowe:
koprodukcja;
Waldemar Dziki;
kino transnarodowe;
Polska Rzeczpospolita
Ludowa

Abstrakt

Artykuł stanowi studium polsko-kanadyjskiej koprodukcji – *Cudownego dziecka* (1987) Waldemara Dzikięgo. Autor koncentruje się na rekonstrukcji przyczyn wejścia polskiej ekipy we współpracę z zachodnim kontrahentem oraz przygląda się procesowi produkcji, tropiąc, jak wpłynął on na kształt filmowego dzieła. W ten sposób opisuje specyfikę polskiej kinematografii schyłku PRL – zarówno w aspekcie ekonomicznym, jak i zmian w mentalności twórców oraz decydentów. Kulisy podpisania umowy ujawniają, jakie wartości okazały się niezbędne dla wejścia polskiej kinematografii na międzynarodowy rynek filmowy. Przypadek współpracy produkcyjnej między krajami z obu stron żelaznej kurtyny jest rozpatrywany w perspektywie krytycznej refleksji nad transnarodowością kina, przy wykorzystaniu koncepcji relacji władzy – zarówno *soft*, jak i *hard* – zaproponowanej przez Josepha Nye’a. Badany przykład wskazuje jednak przede wszystkim na rolę negocjacji w międzynarodowych koprodukcjach, która prowadzi do filmowych form hybrydycznych.

Druga połowa lat 80. przyniosła polskiej kinematografii szersze otwarcie na kontakty z krajami zachodnimi. Pogrążająca się w kryzysie gospodarka, w tym przemysł filmowy, potrzebowała dewiz. Jednym z pomysłów na ich zdobywanie była współpraca handlowa z rynkami, które mogły zasilić budżet „twardą walutą” – w przypadku branży filmowej plan ten można było realizować przez koprodukcje. Przykładem skuteczności takiej strategii, uznawanym za szczególnie udany¹, jest utrzymany w poetyce Kina Nowej Przygody film rodzinny *Cudowne dziecko* (1987) Waldemara Dzikiego, w produkcji którego partycypowała strona kanadyjska.

Transnarodowość krytyczna, czyli w stronę teorii negocjacji

Nie tylko potrzeba zdobycia dolarów sprawiła, że Krzysztof Zanussi, szef Zespołu Filmowego Tor, nawiązał kontakt z kanadyjskim producentem Rockiem Demersem ze studia Les Productions la Fête z Quebecu, by wspólnie wyprodukować film na podstawie scenariusza jego młodego podopiecznego, Dzikiego. Na podjęcie takiej decyzji złożyło się wiele przyczyn dających wgląd w specyfikę polskiej kinematografii schyłkowego PRL – zarówno jeśli chodzi o aspekt ekonomiczny, jak i zmiany w mentalności twórców i decydentów. Kulisy podpisania umowy ujawniają te wartości, które okazały się kluczowe dla wejścia kina polskiego na rynek międzynarodowy. Odtwarzając proces powstawania filmu oraz analizując ekranowy efekt, można też dostrzec, że okoliczności tej koprodukcji angażowały zainteresowane podmioty w wielorakie relacje i zależności. Rozwijały się one na różnych poziomach: od realizacji interesów władarzy kinematografii, przez układ władzy i podległości między podmiotami na etapie produkcji, po transfer wartości kulturowych.

Relacje między stronami koprodukcji *Cudownego dziecka* będę rozpatrywał w kontekście badań nad transnarodowością polskiego kina². W szczególny sposób interesuje mnie forma powiązań między rodzimą kinematografią schyłku PRL – a więc w okresie kryzysu ekonomicznego, upowszechniania się zachodniej popkultury, utraty przez władzę socjalistyczną resztek legitymizacji społecznej – a branżą filmową państwa Zachodu.

Zainteresowanie kategorią władzy, przepływami wzorów kulturowych i wzajemnymi zależnościami wiedzie mnie ku refleksji nad transnarodowością kina w krytycznym jej rozumieniu. Przydatne pojęcia zaproponowali na tym polu Will Higbee i Song Hwee Lim, wskazując potrzebę zwrócenia uwagi na relacje sił między zaangażowanymi podmiotami, jako że *wszystkie działania związane z przekraczaniem granic są z konieczności obciążone kwestiami władzy*³. Ich koncepcja zakłada konieczność kontroli tych przepływów na różnych poziomach kontaktów międzynarodowych: od polityki kulturalnej państw po źródła finansowania. Z punktu widzenia badanego przypadku szczególnie istotne jest spostrzeżenie wspomnianych badaczy, że zależności między podmiotami wcale nie muszą wiązać się koniecznie z marginalizacją i (neo)kolonizacją, bo zazwyczaj transnarodowość w kinie objawia się raczej w formie negocjacji⁴ i to ona stanowiła główną zasadę w relacjach przy produkcji *Cudownego dziecka*.

To właśnie negocjacja jest niezbędnym, jak pisze Marsha Siefert, elementem każdej koprodukcji, co w szczególności dotyczy współpracy między państwami z socjalistycznej i kapitalistycznej części świata w epoce zimnej wojny⁵. Autorka zwraca uwagę choćby na fundamentalnie odmienne podejście do produkowania filmów – w Europie, w tym w bloku wschodnim, kino miało być przede wszystkim sztuką, a za oceanem biznesem. Te same kwestie można dostrzec w przypadku produkcji *Cudownego dziecka* – relacja producenta i reżysera stała się przestrzenią gry o władzę. Jej rezultat także rozpatrywać te formy zależności w kategoriach *soft power*, czyli nieuchwytnego przyciągania, o którym pisał Joseph Nye⁶. Z drugiej strony podjęta kooperacja była współpracą czysto biznesową, nad którą kontrolę w dużej mierze sprawowała strona kanadyjska – ona posiadała pożądane przez stronę polską technologię, wiedzę i środki finansowe. Mogła więc kształtować produkcję podług własnej wizji. Jej władza w niektórych aspektach była – a przynajmniej bywała – jak najbardziej *hard*, jako że wyrażała się w nacisku ekonomicznym.

Zależności w ramach omawianej koprodukcji doprowadziły do transferów nie tylko technologii, wiedzy czy ideologii, ale również, nazwijmy to, w sferze wyobraźni. Akcja filmu rozgrywa się w nieokreślonym kraju zachodnim. Można więc odnieść wrażenie, że jest to świat wymyślony przez polską część ekipy, która była odpowiedzialna za scenografię, kostiumy i dekoracje wnętrz; albo też, by użyć określenia Alexeia Yurchaka, *Zachód wyobrażony*⁷ podług docierających do krajów socjalistycznych mitów na temat tamtej części świata. Z dokumentów produkcyjnych wynika jednak, że wykreowany na ekranie obraz niedookreślonej rzeczywistości kraju zza żelaznej kurtyny ma charakter raczej hybrydowy. Duży wpływ na kształt „wyobrażonego Zachodu” mieli specjaliści kanadyjscy. To znów pokazuje, że zasadą rządzącą koprodukcją była negocjacja, dzięki której finalny efekt ma formę synkretyczną i heterotopyczną, co z kolei współgra z rozumieniem kina transnarodowego przez Ewę Mazierską⁸.

Aby prześledzić rzeczywiste zależności między zaangażowanymi stronami, trzeba skrupulatnie odtworzyć proces produkcyjny – od decyzji władz polskiej kinematografii (nie tracąc z oczu również osobistych motywacji poszczególnych osób), po kolejne etapy produkcji filmu. Niezbędnym uzupełnieniem jest tu analiza dyskursów prasowych, jako że prasa należy do długiego łańcucha podmiotów produkujących sensy i budujących istotny kontekst dla odbiorcy gotowego dzieła. Aby podołać temu zadaniu, niezbędna jest perspektywa bliska badaczom z kręgu nowej historii kina, skoncentrowanych na rekonstrukcji losów konkretnych projektów filmowych⁹ i opierających swoje badania na eksploracji archiwów.

Ersatz, *Obcy* i bolący tyłek, czyli jak doszło do koprodukcji?

Temat koprodukcji filmów w okresie zimnej wojny jest dobrze opracowany w literaturze zagranicznej. Badacze z Rosji, Czech i Węgier wielokrotnie opisywali losy międzynarodowych projektów prowadzonych zarówno w obrębie bloku wschodniego, jak i ponad żelazną kurtyną, jednocześnie wskazując na różnorodne przyczyny, dla których takie umowy były podpisywane.

Ważnym argumentem za podjęciem współpracy, szczególnie z kapitalistycznym kontrahentem, było podniesienie prestiżu kinematografii socjalistycznej przez zwiększenie jej widzialności na arenie międzynarodowej¹⁰ – możliwość zaistnienia filmu na rynkach państw Zachodu¹¹ i wzięcia udziału w tamtejszych festiwalach filmowych. Dla przemysłu filmowego Związku Sowieckiego szczególną wartość miało to, że w ten sposób można było podjąć walkę z Hollywood¹² i przedstawić siebie jako ważną część kinematografii europejskiej¹³. Koprodukcje pełniły również funkcję fatyczną, podtrzymywały kanały komunikacji między przeciwnymi stronami¹⁴. Podobnie było w przypadku współpracy między krajami socjalistycznymi, ponieważ traktowano ją jako sposobność testowania „przyjaźni między narodami”¹⁵. Nie bez znaczenia był również aspekt kooperacji z zachodnimi specjalistami, którzy mogli zapoznać ekipy z bloku wschodniego z nowymi rozwiązaniami technologicznymi, a także zapewnić im pożądany sprzęt¹⁶. I tylko jednym z wielu argumentów, wielokrotnie marginalizowanym, było dzielenie kosztów produkcji z partnerem zagranicznym¹⁷.

Niektóre z tych motywacji kierowały również stroną polską. Do nich warto jednak dodać te, które wyróżniają projekt *Cudownego dziecka*, wskazując przy okazji na wyjątkowość sytuacji kinematografii schyłkowego PRL. Istniały cztery główne przyczyny zawiązania w tym przypadku współpracy międzynarodowej: pogłębiający się kryzys gospodarczy PRL-owskiej kinematografii, wyzwania technologiczne stawiane przez koncept fabuły, osobiste przekonanie Dzikiego o potrzebie tworzenia „kina globalnego” oraz ekonomiczna rzeczowość Zanusiego.

Kryzys gospodarczy sprawił, że kierownictwo kinematografii musiało z większą uwagą potraktować kwestie finansowe. W oficjalnych dokumentach pojawiały się głosy, że *osiągnięte wpływy nie wystarczyły na pokrycie kosztów działalności sieci kin i łączna dotacja z FRK dla przedsiębiorstw rozpowszechniania (...) nie pozwoliła na osiągnięcie [w 1986 r. – przyp. M. P.] choć minimalnej rentowności*¹⁸. Zarządzanie kinem polskim w dobie socjalizmu było tak nieskuteczne, że nawet gdy filmy ściągały przed ekrany rekordową widownię, jak w 1984 r.¹⁹, to i tak nie przynosiły zysku.

Pomysły na poprawę sytuacji były dwa. Pierwszym było wzbogacanie repertuaru kinowego o pozycje najbardziej pożądane i zapewniające wysoką frekwencję, czyli zachodnie²⁰, najlepiej te wpisujące się w nurt Kina Nowej Przygody²¹. Wynikało to również z motywacji politycznych. Kino eskapistyczne, czysto rozrywkowe, miało – w zamierzeniu władzy – odwracać uwagę od bieżących problemów²². Do przeprowadzenia tego planu potrzebne były jednak dewizy, na brak których rodzima kinematografia stale cierpiała²³.

Drugim pomysłem było kręcenie własnych filmów o dużych możliwościach przyciągania widzów, najlepiej będących namiastką produkcji amerykańskich. W badanym okresie stało się normą, że podczas oceny filmów popularnych w trakcie kolaudacji padały argumenty podkreślające znaczenie potencjału frekwencyjnego²⁴, a kalkulacja ekonomiczna decydowała o produkcji²⁵. Potrzeba komercjalizacji rodzimego kina była tak paląca, że nawet oceniając realizacje Zespołów Filmowych, zwracano uwagę na potrzebę *dalszych, ciągłych zabiegów o widza*²⁶ oraz konieczność brania pod uwagę rentowności projektów²⁷. Jasne było, że jeśli

polskie filmy mają przyciągać widownię do kin, to muszą naśladować przygodowe produkcje amerykańskie²⁸. Taka taktyka miała też aspekt ideologiczny. W ten sposób władza próbowała legitymizować ustrój i własną politykę kulturalną jako wartościową alternatywę dla zalewającej kraj popkultury amerykańskiej²⁹.

Kierownictwo kinematografii identyfikowało kino popularne spod znaku Nowej Przygody przede wszystkim jako produkcje przeznaczone dla młodszej widowni³⁰. Być może właśnie z tego powodu tak wielką wagę przykładano do dystrybucji i produkcji filmów dla dzieci i młodzieży. W protokole z posiedzenia Kolegium NZK z maja 1986 r. można przeczytać notatkę o potrzebie uzupełnienia „kanonu” filmów o pozycje sławne, zwłaszcza w gatunku dziecięco-młodzieżowym³¹. Argumentem za wspieraniem kina dziecięcego był również frekwencyjny sukces *Akademii Pana Kleksa* (reż. Krzysztof Gradowski, 1984), która była najchętniej oglądaną polską produkcją w całych latach 80.³²

Idealną odpowiedzią na wszystkie powyższe kwestie był projekt *Cudownego dziecka*. Od początku było jednak jasne, że nie da się go nakręcić, podpierając się jedynie własnymi możliwościami technicznymi³³. Dlatego też drugą przyczyną, która zdecydowała o podjęciu współpracy z Kanadyjczykami była oczywista potrzeba znalezienia zagranicznego kontrahenta dysponującego odpowiednim sprzętem i wiedzą. Reżyser od początku wiedział, że jedyną szansę, by zrealizować film zgodny z jego zamysłem i odpowiadający minimalnym choćby wymaganiom światowej widowni, daje wejście w koprodukcję z krajem zachodnim. Jak mówił podczas kolaudacji, *te efekty natury technicznej i technologicznej byłem w stanie uzyskać dzięki kontrahentowi kanadyjskiemu, bo w naszych warunkach technicznych nie byłbym w stanie tego wykonać*³⁴.

Dokumenty produkcyjne potwierdzają zasadniczy wkład Kanadyjczyków w realizacyjną stronę produkcji, stanowiący fundament ich koprodukcyjnej siły o charakterze *hard*. W ramach umowy zobowiązali się oni dostarczyć materiały obejmujące wykonanie efektów specjalnych i charakteryzację, a także taśmę filmową. Dodatkowo byli odpowiedzialni za sprowadzenie i wyposażenie kamery Panastar firmy Panavision (w tamtym czasie uważanej za jedną z najnowocześniejszych) oraz sprzęt elektryczny i montażowy. W dalszej części umowy wyszczególniono także wkład strony kanadyjskiej w postaci między innymi obróbki laboratoryjnej taśmy, montażu, stworzenia kopii wzorcowej i pozdjęciowej obróbki dźwięku. Wraz z technologią koproducenci sprowadzili specjalistów: scenografkę Violette Daneau, reżysera efektów specjalnych Louisa Craiga, montażystę André Corriveau, montażystę dźwięku Claude’a Langlois oraz osobę odpowiedzialną na obróbkę laboratoryjną – Serge’a Nadeau. Wkład strony kanadyjskiej oszacowano na 726 726 dolarów kanadyjskich, podczas gdy strona polska według umowy miała wnieść usługi (między innymi honoraria aktorów, rekwizyty, kostiumy, scenografię³⁵, usługi studia filmowego) w kwocie 1 092 290 dolarów kanadyjskich.

Fakt, że sprzęt filmowy był dostarczany przez zagranicznego kontrahenta, oddziaływał na wyobraźnię widzów, a przede wszystkim dziennikarzy, którzy chętnie zwracali uwagę na to, że triki filmowe, montaż czy udźwiękowanie wykonywali specjaliści z Zachodu³⁶. Bodaj największe poruszenie wywołała kamera Panastar³⁷. Informacja o technologicznym wkładzie Kanadyjczyków funk-

cjonowała na prawach reklamy. Dlatego Dziki w wywiadach chętnie podkreślał, że zatrudnieni eksperci od efektów specjalnych byli odpowiedzialni za triki do takich filmów jak *Walka o ogień* (*La guerre de feu*, reż. Jean-Jacques Annaud, 1981) czy *Obcy* (*Alien*, reż. Ridley Scott, 1979)³⁸. Prasa informację tę podchwyciła i powieliła³⁹, przy czym nie ma dokumentów, które by potwierdzały słowa Dzikiego. Prawdą jest jedynie, że Louis Craig miał doświadczenie w Hollywood⁴⁰ i pracował, między innymi, przy realizacji trików do *Muchy* (*The Fly*, reż. David Cronenberg, 1986)⁴¹.

Kolejny powód, dla którego film nakręcono w koprodukcji, był anegdotyczny – odnosił się do odczuć kolegi Dzikiego podczas seansu *Kartki z podróży* (1984), debiutu reżysera, utrzymanego w kluczu autorskim i traktującego o Holokauście. Film został dobrze przyjęty przez krytykę; nawet podczas kolaudacji *Cudownego dziecka* oceniający z powagą wspominali wysoki poziom pierwszego projektu Dzikiego⁴². Po latach od premiery twórca nabrał jednak do niego sporego dystansu. Podczas wywiadów wspominał to doświadczenie jako raczej przykre. Mówił, że w szkole filmowej przekonywano ich, że są artystami, wpajano nonszalancję wobec widzów. Otrzeźwienie przyszło wraz z reakcją kolegi Dzikiego, który szczerze przyznał: *Mnie się nawet to podoba, ale nie gniewaj się, d... boli*⁴³. Potem przyszło rozczarowanie frekwencją (*Liczyłem na te żelazne 300 tys. Nie przyszło 300 tys. Nie przyszło nawet 50 tys.*⁴⁴) i reakcją widzowni na festiwalach (*Tarkowskiego bolała pewna część ciała, mnie teraz, kiedy musiałem słuchać trzaskających krzesel, bolało wszystko. Ludzie wychodzili*⁴⁵).

Po premierze *Cudownego dziecka* Dziki przekonywał, że pomysł na bezprezycyjne kino rozrywkowe, mówiące językiem uniwersalnym, przeznaczone dla masowej, globalnej widzowni, wziął się właśnie z reakcji na nadmierny hermetyzm *Kartki z podróży*⁴⁶. Przekonywał, że zależało mu na tym, by sprawdzić się jako profesjonalista, na dodatek w skali kina światowego⁴⁷.

Sięgnąć po widzownię międzynarodową można było w tamtym momencie jedynie (albo – najłatwiej), wchodząc w koprodukcję z krajem zachodnim. Bardzo możliwe, że plan by się nie powiódł, gdyby nie szefujący w tamtym czasie Torem Zanussi, postać kluczowa dla całego przedsięwzięcia. Ale zanim autor *Struktury kryształu* (1969) zaprotegował Dzikiego Demersowi, przyczynił się, niemniej niż przykre doświadczenie debiutu, do ukształtowania jego postawy twórczej. Autor *Cudownego dziecka* wspominał, że Zanussi od chwili, gdy został szefem zespołu, przekonywał jego członków, że ich filmy nie mają wiele wspólnego z prawdziwą kinematografią, bo brakuje im masowej widzowni⁴⁸. Projekt Dzikiego miał być odpowiedzią na te słowa.

Działanie Zanussiego to czwarty z czynników, który przyczynił się do podpisania umowy koprodukcyjnej. Miał on wyrobioną opinię w branży, szczególnie u swoich współpracowników z Toru. Kierownik produkcji, Michał Szczerbic, nazwał go prekursorem zachodniego stylu pracy w Polsce: jako producent był zdecydowany, sprawny organizacyjnie, podporządkowany ekonomii czasu i konsekwentnie realizujący zamierzone przedsięwzięcia⁴⁹. W sposób szczególny Zanussi miał nie tolerować rozrzutności⁵⁰. Ten styl starał się wdrożyć w całym Zespole, który dzięki niemu zaczął działać na zasadach (niemal) rynkowych, daleko przed nastaniem gospodarki kapitalistycznej⁵¹, co bardzo pomogło studiu przejść przez





trudny okres transformacji. Zaowocowały tu przede wszystkim liczne kontakty międzynarodowe Zanussiego⁵² (zwykł mawiać, że Zespół jest w stanie przetrwać jedynie na styku z zagranicą⁵³), również po 1989 r.⁵⁴ Relacje te wykorzystywał pragmatycznie, by funkcjonować w światowym obiegu artystycznym. Otwarcie przyznawał, że pieniądze na produkcję *Stanu posiadania* (1989) celowo pozyskał od strony niemieckiej, by w ten sposób wprowadzić film na rynek zachodni⁵⁵. Można więc domniemywać, że dokładnie taki sam schemat myślenia towarzyszył mu przy poszukiwaniu koproducenta dla *Cudownego dziecka*.

Strategia Zanussiego przyniosła efekt: dzięki kontrahentowi kanadyjskiemu film faktycznie zrobił międzynarodową karierę – za sprawą zarówno dystrybucji zagranicznej, jak i obecności na festiwalach. Dziki przekonywał, że *Cudowne dziecko* zostało sprzedane do pięćdziesięciu państw⁵⁶, w prasie pojawiały się informacje, że film trafił do szeregu krajów tzw. drugiego obszaru⁵⁷ i że jest pokazywany od USA do Japonii⁵⁸. Z oficjalnych dokumentów o rocznym eksporcie filmów w roku 1988 wynika, że *Cudowne dziecko* zostało sprzedane jedynie do Węgier, NRD, Jugosławii, Czechosłowacji, Bułgarii i ZSRR, co i tak dało mu we wskazanym roku pierwsze miejsce wśród towarów eksportowych naszej kinematografii (zgrupował zysk w wysokości 25,6 mln zł). W dokumentach nie ma jednak słowa o tym, że film udało się sprzedać do krajów kapitalistycznych⁵⁹. Nie oznacza to jednak, że tak nie było. Prawa do dystrybucji na tym obszarze obsługiwała bowiem strona kanadyjska, co można interpretować w kategoriach Nye'a jako potwierdzenie *soft power* zagranicznego kontrahenta dysponującego mocniejszą pozycją na rynkach zachodnich. W ramach umowy koprodukcyjnej strefy wpływów podzielono następująco: strona polska miała prawa do sprzedaży filmu do krajów socjalistycznych, natomiast Kanadyjczycy – do rozpowszechniania w Kanadzie oraz w Stanach Zjednoczonych. Na innych rynkach strony dzieliły się prawami w stosunku 60/40 na rzecz Polski. Ponadto partnerzy zza oceanu mogli sprzedać prawa na „terenie neutralnym”, ale przy akceptacji strony polskiej⁶⁰.

Film objechał świat, kwalifikując się na liczne festiwale i przywożąc z nich nagrody⁶¹, co z pewnością spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem przez kierownictwo kinematografii. Autor analizy ekonomicznej przemysłu filmowego za rok 1986 pisał wprost, że udział w międzynarodowych festiwalach filmowych uważamy za potrzebny i korzystny, jako najważniejszy element promocji polskiej kinematografii⁶², ponieważ toruje on drogę do kin i szerszego rozpowszechniania za granicą. Natomiast filmy zdobywające główne nagrody miałyby być, według autora analizy, niemal automatycznie zakupywane przez światowe firmy dystrybucyjne, na dodatek po wyższych cenach licencyjnych⁶³.

Racjonalności ekonomicznej Zanussiego nie podważa fakt, że realizacja *Cudownego dziecka* w koprodukcji wygenerowała dodatkowe koszty. W sprawozdaniu finansowym pojawia się uwaga: o tym, że film był tak drogi, zdecydowały warunki realizacji narzucone przez koproducenta kanadyjskiego. Gdyby to był tylko polski film, byłby on niewspółmiernie tańszy⁶⁴. Argumentowano, że głównym powodem wzrostu kosztów była interwencja strony kanadyjskiej w kwestię scenografii: żądano, by akcja filmu rozgrywała się w Europie Zachodniej, co powodowało, że

każdy obiekt miał zupełnie inny standard niż obiekty w filmach polskich i przyczyniło się do drastycznego pomnożenia wydatków⁶⁵. Na podniesienie budżetu niebagatelny wpływ miało również wydłużenie dni zdjęciowych z planowanych 42 do 85⁶⁶. Obciążenie finansowe polskiej strony zwiększyło się więc z planowanych 121 900 000 zł (to kwota uzyskana po zwyżce inflacyjnej, pierwszy kosztorys opiewał na kwotę 115 mln zł⁶⁷) do 153 198 896 zł⁶⁸. Nie przeszkodziło to zawrzeć w sprawozdaniu ekonomicznym opinii, że efekt jakościowy tłumaczy wszystkie koszty naszego filmu⁶⁹ oraz że powstał film drogi, ale pod względem jakości rzadko spotykany w naszej kinematografii⁷⁰.

Analizując wpływ Zanussiego na zawiązanie koprodukcji, nie można pominąć przyczyn zwrócenia się z propozycją akurat do Demersa. Argumentem z pewnością był fakt, że Kanadyjczyk współpracował już wcześniej z filmowcami z Europy Wschodniej. Zanim założył *Les Productions la Fête*, prowadził firmę dystrybucyjną Faroun Films, rozpowszechniającą między innymi filmy Márty Mészáros⁷¹ i samego Zanussiego⁷² (*Życie rodzinne* /1971/ i *Strukturę kryształ* /1969/⁷³). Co istotne, Demers specjalizował się w produkcji filmów rodzinnych⁷⁴ i właśnie zapoczątkował ich nową serię (*Tales for All*), z których pierwszy – *Pies, który zatrzymał wojnę* (*The Dog Who Stopped the War*, reż. André Mélançon, 1984) – dopiero co zdobył sto nagród na całym świecie i został obwołany najlepiej zarabiającym filmem roku w Kanadzie⁷⁵. Demers miał bogate doświadczenie w działalności międzynarodowej⁷⁶, był uznawany za jednego z najbardziej utytułowanych producentów w historii kina kanadyjskiego⁷⁷ i podobnie jak Zanussi słynął ze swojej ekonomicznej rzetelności⁷⁸.

Te argumenty były ważne, ale wydaje się, że miałyby mniejsze znaczenie, gdyby nie osobista historia Zanussiego, która nieoczekiwanie połączyła obu filmowców. W roku 1958 Demers, podróżując w trakcie europejskiego stażu, który odbywał w Paryżu, pojawił się na Dworcu Centralnym w Warszawie, poszukując taniego noclegu. Próbuąc dogadać się z kimś łamaną angielszczyzną, natknął się na mężczyznę, który od razu rozpoznał, że pierwszym językiem Demersa jest francuski i właśnie w nim zaoferował mu pomoc. Tym mężczyzną był Zanussi, który nie tylko wskazał Kanadyjczykowi drogę, ale też zaprzyjaźnił się z nim. Zapoznał go z Wajdą, Kawalerowiczem, Munkiem i najważniejszymi krytykami w kraju. Dwadzieścia pięć lat później Demers zaprosił go do jury kierowanego przez siebie festiwalu. To właśnie wtedy Zanussi zaprotegował Dzikiego.

Zapewne nie doszłoby do koprodukcji, gdyby nie splot tych wyjątkowych okoliczności. Nie ma w tym jednak przypadku. Przywołana sytuacja wiele mówi o samym Zanussim, który jak sam wspomina, w dzieciństwie zamiast grać w piłkę wolał szlifować języki obce⁷⁹. Mówi nam coś także o Demersie: o jego ciekawości świata, wbrew stereotypowym podziałom na dobry Zachód i zły Wschód. Ten amalgamat cech charakterów zdecydował o kluczowym dla biznesu zasobie – zaufaniu,⁸⁰ niezbędnym⁸¹, by zainwestować niemałe pieniądze i zaryzykować utratę reputacji, wchodząc we współpracę z nikomu nieznanym młodym filmowcem, który zapragnął stać się Stevenem Spielbergiem z za żelaznej kurtyny.

Rok krwawych zmagañ, czyli Wschód z Zachodem na planie filmowym

Cudowne dziecko podaje się jako przykład idealnie przeprowadzonej koprodukcji polskiego filmu z krajem Zachodu⁸² i takim się zdaje, gdy spojrzysz na efekt artystyczny i frekwencyjny, szczególnie w porównaniu z wyjątkowo nieudaną kooperacją z Amerykanami przy tworzeniu *Białego smoka*, powstającego w tym samym czasie w Zespole Perspektywa⁸³. Dokumenty produkcyjne mówią jednak co innego. Potwierdzają to słowa Zanussiego, który podczas kolaudacji dziękował reżyserowi za wytrzymałość, bo okres produkcji, był *rokiem krwawych zmagañ*⁸⁴. Liczne problemy, które pojawiły się podczas kręcenia, niejednokrotnie były spowodowane niedostosowaniem polskiej kinematografii do wymagań Kanadyjczyków, ale także odległością między kontrahentami i rozbieżnością wizji twórczej. Obie strony różniło nie tylko zaplecze techniczne, ale również styl pracy i kultura produkcji. Podczas okresu zdjęciowego pojawiły się konflikty świadczące o grze sił, w ramach której wykorzystywano zarówno *soft*, jak i *hard power*. Spory między koproducentami dotyczyły również kontroli nad sensami filmu, co finalnie przełożyło się na efekt ekranowy.

Problemy przewidywano już na etapie przygotowywania umowy. Na roboczą wersję dokumentu naniesiono poprawki. Przekreślono sugerowanych pierwotnie 35 dni zdjęciowych i wpisano 40, zwięźle wyliczając potencjalne źródła kłopotów: *a) jesień, b) tricki, c) dzieci*⁸⁵. Okazało się, że żaden z tych elementów nie miał takiego wpływu na czas kręcenia (finalnie liczba dni zdjęciowych wyniosła 85, a okres zdjęciowy 130), jak zmiany koncepcji scenograficznej i niewystarczające przygotowanie produkcji w fazie wstępnej. Były to główne powody opóźnień, a tym samym podniesienia kosztów. Polacy twierdzili, że to Kanadyjczycy w ostatniej chwili zażądali zmiany wizji scenografii⁸⁶, tak by wskazywała, że akcja rozgrywa się w kraju Europy Zachodniej. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Wątpliwe, by tak ważna kwestia została wprowadzona do scenariusza przed samym rozpoczęciem zdjęć, rujnując wcześniejszą koncepcję. Tym bardziej, że scenariusz ten był pisany przez Dzikiego przez kilka miesięcy pod czujnym okiem Demersa w jego domu w Montrealu⁸⁷, a kanadyjski producent był znany z tego, że przykrajał teksty do własnych oczekiwań⁸⁸. Koproducenci zza oceanu mieli własne wytłumaczenie zaistniałej sytuacji. Demers wspominał, że członkowie polskiej ekipy zwykli mawiać, śmiejąc się przy tym, że *są źle opłacani, to i źle pracują*⁸⁹.

Bez względu na to, po której stronie była racja, problemy ze scenografią faktycznie były głównym zarzewiem konfliktów, a te wskazywały, kto dysponuje większą władzą i to raczej w formie *hard* niż *soft*. W sprawozdaniu ekonomicznym podano, że na etapie przygotowawczym *nie wybrano nawet większości obiektów. Propozycje zgłaszane przez pion scenograficzny nie odpowiadały przyjętym wymaganiom*⁹⁰. Ponadto okazało się, że obiekty zdjęciowe mają odpowiadać standardom zachodnim tzn. *akcja filmu miała toczyć się na Zachodzie Europy. Po drugie decydujący głos przy wyborze obiektów miała scenografka kanadyjska, której wymagania przerastały nasze możliwości finansowe i czasowe*⁹¹. Atmosfera gęstniała, przeradzając się w otwarty konflikt. W sprawozdaniu można znaleźć anegdotę, według której prostego obiektu w po-

staci skrzyżowania drogi asfaltowej z polną, nieopodal którego rośnie drzewo, poszukiwano tydzień, co i tak nie przyniosło efektu satysfakcjonującej scenografki. Sprawa zakończyła się wkopaniem drzewa przywiezionego na tę okazję z odległości 20 km. Skończyło się więc na dwukrotnej zmianie scenografa z Andrzeja Przedworskiego na Andrzeja Halińskiego, którego z kolei zastąpił Jerzy Sajko. Dokonano również przetasowań wśród dekoratorów wnętrz – zostali nimi Ewa Braun i Michał Sulikiewicz. Pion produkcyjny wzmocniono osobą Michała Szczerbica. Wszystko to i tak nie przyniosło oczekiwanych rezultatów.

Po latach Szczerbic wspominał, że nigdy nie widział tak źle przygotowanej produkcji, bez żadnej spójnej koncepcji: *Popelniono masę błędów: źle postawiono dekoracje, źle rozplanowano pracę, niemal wszystko się waliło*⁹² i dodawał, że produkcja właściwie nadawała się do zamknięcia⁹³. Znajduje to potwierdzenie w sprawozdaniu ekonomicznym, gdzie pada zdanie sugerujące, że faktycznie rozważano taką możliwość: *Ponieważ film był koprodukcją, zgodnie ze słowami ówczesnego dyrektora Przedsiębiorstwa [Zespoły Filmowe – przyp. M. P.], należało go bezwzględnie ukończyć*⁹⁴. Rozwiązanie przyszło dzięki niespodziewanej synergii sił strony kanadyjskiej i socjalistycznego państwa. Kontrahenci przesłali bezpłatnie część scenografii zza oceanu, a na planie pomagało wojsko i milicja, bez pomocy których, jak wspominał Szczerbic, nic by się nie udało⁹⁵.

Do innych źródeł konfliktów, które obnażały rozbieżności w modelach produkcji i pułapki koprodukcji, należały niewystarczający czas na przygotowanie okresu zdjęciowego, rozdzielenie oceanem, co generowało problemy z transportem⁹⁶, trudności komunikacyjne (dwóch głównych aktorów mówiło po angielsku, a reszta po polsku), zaangażowanie Kanadyjczyków w inne projekty (zdjęcia opóźniono, bo kończono film *Mészáros*), przedłużający się montaż (na tym etapie ciągle brano pod uwagę ostatecznie zarzucony pomysł przygotowania ze zrealizowanego materiału 6-odcinkowego serialu telewizyjnego). Polska strona nie była w stanie sprostać standardom zachodnim, a Kanadyjczycy nie potrafili przystosować się do polskich warunków.

Informacje o tych problemach nie przedostawały się do prasy – tu chętniej dzielono się innymi historiami z planu, które według twórców wpływały na opóźnienia. Zarówno Polacy⁹⁷, jak i Kanadyjczycy⁹⁸ opowiadali o niewytłumaczalnym pechu, utożsamianym z ponadnaturalną siłą, złośliwie zakłócającą pracę. Awarii uległa jedna z maszyn do gry, eksplodowały żarówki i reflektory, psuła się skrzynia biegów w nowiutkim BMW, pojawiła się niewytłumaczalna pulsacja światła na nagranych materiałach. Do tego doszły kraksy, złamania kończyn, choroby i urazy pleców. W prasie łączono te wydarzenia z tematem filmu, który przecież traktuje o siłach paranormalnych.

Nie-Wschód, czyli w stronę heterotopii

Z punktu widzenia polskiej ekipy to Kanadyjczycy sprawowali władzę nad planem i kluczowymi decyzjami artystycznymi: główni aktorzy (Rusty Jedwab i Eduard Garson) byli z pochodzenia Kanadyjczykami, zasadniczy pion scenograficzny nadzorowała Kanadyjka. To oni również dysponowali technologią, re-

kwizytami i wiedzą, dzięki którym można było ukończyć film. Stąd z pewnością nacisk szefa Zespołów Filmowych, by bez względu na wszystko doprowadzić produkcję do końca. Zerwanie współpracy spowodowałoby na rodzimą kinematografię problemy, nie tylko natury finansowej, strona polska stałaby się bowiem niewiarygodnym partnerem dla przyszłych kontrahentów. Władza, jaką dysponowali Kanadyjczycy, była więc raczej *hard*, nie *soft*.

Zdając sobie z tego sprawę, mogli narzucać własne wymagania. Najistotniejszym z nich, mającym najbardziej dalekosiężne konsekwencje, był wybór miejsca akcji. Decyzja o tym, by umieścić historię w realiach kraju zachodniego – bez względu na to, czy podjęta już na etapie pisania scenariusza, czy przed samym rozpoczęciem zdjęć – wyprowadziła cały film (rozumiany nie tylko jako tekst filmowy, ale również produkt) poza kontekst Polski i bloku państw socjalistycznych. Scenografka dbała o to, by w kadrze nie pojawiło się nic sugerującego, że film kręcono po wschodniej stronie żelaznej kurtyny. Co więcej, zdecydowano się na lokacje i rekwizyty, które podkreślały „zachodniość”⁹⁹: film rozpoczyna scena gry w hokeja, kojarzącego się raczej z Kanadą niż Polską, bohaterowie odwiedzają między innymi salon z nowoczesnymi maszynami do gier, centrum handlowe pełne szyldów z angielskimi nazwami marek (na przykład Lego), na imprezie urodzinowej bohater doprowadza do eksplozji puszek z napojami Pepsi, Fanta i Sprite. Domem tytułowego dziecka jest duża, przestronna willa, wyposażona w najnowsze sprzęty RTV (dodatkowy telewizor w jadalni) i AGD (toster), w kuchni znajdują się koszyki z egzotycznymi i niedostępnymi powszechnie w Polsce owocami (ananas), na komisariacie policji wisi plakat z jednoznacznie kojarzącą się ze Stanami Zjednoczonymi Statuą Wolności, a w jednej ze scen bohater czyta komiks o Supermanie. Natomiast korespondent z planu nie mógł nacieszyć oczu gumkami *Made in Canada* i zeszytami z trójwymiarowymi okładkami¹⁰⁰. Dodatkowo twórcy zadbali, by nasycić film cytataми z kultury amerykańskiej. W jednym z dialogów słychać nawiązanie do niedawnego hollywoodzkiego przeboju – *Pogromców duchów* (*Ghostbusters*, reż. Ivan Reitman, 1984). Podczas rozmowy rodziców bohatera o tym, że w ich domu dzieją się dziwne rzeczy, ojciec z przymrużeniem oka mówi: *W tym domu po prostu są duchy. Ale nie martw się, zadzwonię do pewnej agencji, przyjadą i wypłoszą*. Natomiast scena pościgu była stylizowana na amerykańską burleskę, którą zresztą przez chwilę ogląda w telewizji mama głównego bohatera.

Wykluczenie polskich kontekstów z filmu można byłoby traktować jako przykład władzy jednego kontrahenta nad drugim. Wydaje się jednak, że ani na poziomie pertraktacji, ani w tekście filmowym nie objawiła się jednostronna dominacja silniejszego partnera. Można dostrzec tu raczej formę negocjacji, bowiem umieszczenie akcji „gdzieś na Zachodzie” oraz obsadzenie w rolach głównych młodych aktorów posługujących się płynnie językiem angielskim zwiększało szanse na międzynarodowy sukces, na czym zależało przecież obu stronom.

Ekranowy rezultat pracy nad scenografią również nie stanowi przykładu hegemonicznego narzucenia konkretnej wizji wykreowanej przez Kanadyjczyków. Filmowa rzeczywistość nie jest nawet w pełni Zachodem, ale raczej amalgamatem, kolażem, dość nietypową wypadkową wyobraźni obu stron. Nie stanowi ani świata zachodniego, wyobrażonego przez mieszkańców kraju socja-

listycznego, ani kopii autentycznego Zachodu. Zachód jest tu projektowany na polskie pałacyki (ZSMP przy ulicy Piotrowskiej w Łodzi), łódzkie parki, domy handlowe (Hermes i Juventus), poczty i kwaciarnie. Na bandach hokejowego lodowiska reklamują się polskie linie lotnicze LOT, w centrum handlowym bohaterowie wpadają na wystawę składającą się z samych plastikowych misek, co dość mocno odbiega od standardu witryn zachodnich sklepów. Wnętrza szkoły z daleka pachną realiami socjalistycznymi, podobnie zresztą jest z leciwym autobusem, odwożącym dzieci po szkole do domów. Ekranowy efekt to idealny przykład produktu kina transnarodowego, którego domeną są – jak pisała Ewa Mazierska – synkretyzm, kreolizacja, bricolage, translacja kulturowa, hybrydyzacja¹⁰¹. Fakt, że scenografka najbardziej dbała o to, by scenografia nie ujawniła się ze swoją „polskością”¹⁰², sprawia, że wykreowany na ekranie świat nie jest ani w pełni Zachodem, ani tym bardziej Wschodem. Jest czymś pośrednim, wynegocjowanym przez scenografów kanadyjskich, odtwarzających zachodnie ulice, i polskich, wyszukujących lokalacje spośród tych dostępnych w Łodzi i okolicach – czymś, co można nazwać „nie-Polską” albo „nie-Wschodem”.

Tim Bergfelder, Sue Harris i Sarah Street nazywają tego typu praktyki tworzenia przestrzeni hybrydycznych, eksterytorialnych, pracą *wyobraźni transnarodowej*¹⁰³. Mazierska natomiast korzysta z koncepcji heterotopii autorstwa Michela Foucaulta, którą wykorzystuje do opisu światów przedstawionych filmowych koprodukcji¹⁰⁴. Heterotopie zestawiają idee i obrazy, które są wzajemnie niekompatybilne – jak Wschód i Zachód wyrażone w jednej scenografii, zamienione w „nie-Wschód” i „nie-Zachód”, coś, co łączy światy oddalone i nigdy razem nie występujące.

Zabieg hybrydyzacji miał również wpływ na warstwę fabularną. Dzięki niemu można było nienachalnie przemycić tematy polityczne. Demers wspominał, że łatwiej było im wprowadzić do filmu motyw wszędobylskiej policji. Gdyby akcja rozgrywała się w Polsce, mogłoby to zostać źle odebrane przez władze¹⁰⁵. Podobnie było zapewne z krytyką autorytaryzmu, reprezentowanego przez błędzących dorosłych – dyrektora szkoły, szefa filharmonii i komendanta policji. To samo dotyczyło motywu potężnej broni, którą przewozili nieodpowiedzialni wojskowi. Kanadyjski krytyk zauważył, że sugerowali oni *niekanadyjski rodzaj nacjonalizmu*¹⁰⁶. Takie krytyczne aspekty wymowy filmu, które można interpretować również jako wycelowane w ustrój socjalistyczny, dało się wyrazić tylko dzięki przeniesieniu akcji poza Polskę.

Heterotopiczność zdradzająca transnarodowy czy raczej transkulturowy charakter przedsięwzięcia objawia się również w kwestiach językowych. Firma *Les Productions la Fête* pochodziła z Quebecu, odrębnej kulturowo kanadyjskiej prowincji, w której podstawowym językiem jest francuski, co wyraźnie odbiło się na procesie produkcji i kształcie samego filmu. W umowie między Zespołami Filmowymi a Filmem Polskim zawarto punkt określający, że *w czasie zdjęć dialogi będą rejestrowane w języku polskim. Zespoły Filmowe będą jednakże przestrzegały zasady, by możliwie jak najczęściej zbliżenia głównych postaci rejestrowane były także w języku francuskim i angielskim*¹⁰⁷. Z tak powstałych ujęć zmontowano trzy wersje językowe filmu¹⁰⁸.



Soft power i transfer kulturowy

Wspominałem o tym, że jednym z powodów, dla których *Cudowne dziecko* powstało jako koprodukcja, była chęć Dzikiego nakręcenia „filmu globalnego”. W licznych wypowiedziach po premierze *Cudownego dziecka* Dziki jawi się jako twórca wyłamujący się z dominującego w Polsce modelu autora filmowego. Przedkłada profesjonalizm, komercjalizację i współpracę z producentem nad własną wizję artystyczną. Zmianę, jaka dokonała się w Dzikim, można także rozumieć jako efekt działania *soft power* północnoamerykańskiego modelu produkcji filmowej.

Demers uważał, że nie ma jednego autora filmu, istnieje tylko współpraca reżysera, scenarzysty i producenta, a ich finalny wkład jest równy¹⁰⁹. Z takim układem sił, jakże odległym od realiów kinematografii PRL-owskiej, miał Dziki z początku problem. Kanadyjczyk wspominał, że polski reżyser był jedynym współpracującym z nim twórcą, który nie potrafił zaakceptować partycypacyjnego modelu kooperacji, jako że *w krajach socjalistycznych reżyser jest królem*¹¹⁰. W wywiadach udzielanych w Polsce, szczególnie tych po realizacji *Cudownego dziecka*, Dziki przedstawia się już inaczej – jako zadeklarowany entuzjasta kinematografii producenckiej, wręcz zwalczający kino autorskie. Wydaje się więc, że podczas intensywnej współpracy z Demersem przejął jego wzory kultury produkcji. W wywiadach po premierze swoje opowieści o zaściankowości rodzimej kinematografii i konieczności otwarcia na szerszą widownię chętnie ubarwiał angielskimi zwrotami¹¹¹, anegdotami z wizyty w Kanadzie¹¹² i Stanów Zjednoczonych¹¹³. Jednocześnie nawoływał do przeszczepienia na polski grunt amerykańskiej mentalności *ciągu do zwycięstwa*¹¹⁴, co pokazuje, że zmiana, jaka w nim zaszła, dotyczyła nie tylko transmisji północnoamerykańskiej kultury produkcji, ale kultury w ogóle. Dostosował się do narzuconych wzorów na tyle, że zapragnął wyreżyserować kolejny film z Demersem¹¹⁵. O trwałości jego przemiany może zaświadczyć to, że Dziki-reżyser przeistoczył się w Dzikiego-producenta: po 1989 r. założył jedną z pierwszych firm produkcyjnych, *Pleograf*¹¹⁶, specjalizującą się zresztą w koprodukcjach¹¹⁷.

Formę nacisku, jaką zastosował Demers wobec Dzikiego, można określić jako *soft power*. Kanadyjskiemu producentowi udało się bowiem osiągnąć swoje cele, używając jedynie perswazji. Zaowocowało to nie tylko zmianą w postrzeganiu przez Dzikiego kultury filmowej, ale również uzyskaniem możliwości ingerowania w kluczowe aspekty produkcji. Co istotne, i co potwierdza koncepcje Nye'a¹¹⁸, polski reżyser odebrał działania Demersa jako słuszne i atrakcyjne, na co z pewnością miały wpływ lekcje otrzymane wcześniej od Zanussiego. W konsekwencji łatwiej mu było te wartości zinternalizować. W ten sposób Demers pozyskał realną kontrolę nad kształtem produkcji: nie tylko wymógł na nim, mimo odmiennej wizji reżysera¹¹⁹, obsadzenie kanadyjskich chłopców w rolach głównych, ale także uczestniczył w decyzjach dotyczących polskiej części obsady¹²⁰.

Trudno oszacować, w jakim stopniu Demers ingerował w kształt scenariusza, ale bezsprzecznie wymowa fabuły wpisuje się w system wartości bardziej kojarzony z porządkiem kapitalistycznym niż socjalistycznym. *Cudowne dziecko* opowiada o potrzebie samodyscypliny, pracy nad umiejętnościami, a jednocze-

śnie o sile wiary we własne możliwości. Główny bohater posiada dar, ale nie potrafi go kontrolować. Rolą drugiego chłopca, wiolonczelisty, jest nauczenie go, jak pielegnować talent, jednocześnie dążąc do sukcesu i realizacji marzeń. To wartości identyfikowane z liberalizmem, który stawia na zdeterminowaną jednostkę, dbającą o własny interes. To ukierunkowanie ku *duchowi nowoczesnemu*, w kontrze do tradycji *narodowej kłęski*, zauważyła również jedna z rodzimych krytyczek, stwierdzając, że film ukazuje, iż w dzisiejszym świecie *obowiązuje wyścig z wiarą w sukces, ekonomika kosztów, i praca – warunki osiągnięcia pułapu*¹²¹.

Analiza produkcyjnych aspektów realizacji *Cudownego dziecka* wskazuje na kilka węzłowych elementów, istotnych dla współpracy kraju kapitalistycznego z socjalistycznym. Pozwala dostrzec, że choć to strona polska zabiegała o wsparcie Kanadyjczyków, a ci dysponowali wszelkimi atutami w postaci niezbędnej technologii, wiedzy i dostępu do międzynarodowego rynku, to nie nadużywali siły w wersji *hard*. Co więcej, współpraca ta polegała na negocjacji, wpisując się w strategię kina transnarodowego, tworzącego heterotopyczną rzeczywistość filmową, budowaną z nieprzystających do siebie elementów. Dlatego być może najlepiej specyfikę realizacji *Cudownego dziecka* ujął korespondent „Filmu”, wskazując na kolażowy charakter produkcji, w której Wschód spotykał się z Zachodem: *Czyżby Steven Spielberg zjawił się na planie filmowym w Łodzi? W pierwszej chwili jestem kompletnie zaskoczony. Niby wszystko się zgadza: młoda, przestłonięta ogromną brodą twarz reżysera, okulary, nienaganna angielszczyzna. I tylko jedno wyraźnie się nie zgadza: jest przestój, ekipa czeka na „elektrownię”, czyli wóz techniczny z agregatem prądowym...*¹²².

¹ Zob. K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody*, w: *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 90.

² Zob. M. Podsiadło, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2017, s. 9-20.

³ W. Higbee, S. H. Lim, *Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies*, „*Transnational Cinemas*” 2010, nr 1, s. 18.

⁴ Tamże.

⁵ M. Siefert, *Co-producing Cold War Culture: East-West Film-Making and Cultural Diplomacy*, w: *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, red. P. Romijn, G. Scott-Smith, J. Segal, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, s. 74.

⁶ J. S. Nye jr., *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, tłum. J. Zaborowski, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 36.

⁷ Zob. A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, New Jersey 2005, s. 195.

⁸ E. Mazierska, *International Co-productions as Productions of Heterotopias*, w: *A Companion to Eastern European Cinema*, red. A. Imre, John Wiley & Sons Inc, West Sussex 2012, s. 483.

⁹ Zob. P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2014, nr 85, s. 35.

¹⁰ Zob. P. Skopal, *The Czechoslovak-East German Co-production „Tři oříšky pro Popelku”/„Drei Haselnüsse für Aschenbrödel”/„Three Wishes for Cinderella”: A Transnational Tale*, w: *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, red. D. Ostrowska, F. Pitàssio, Z. Varga, I. B. Tauris, London – New York 2017, s. 184.

¹¹ P. A. Michaels, *Mikhail Kalatozov's „The Red Tent”: A Case Study in International Co-production Across the Iron Curtain*, „*Historical*

- Journal of Film, Radio and Television" 2006, t. 26, nr 3, s. 312-313.
- ¹² M. Siefert, dz. cyt., s. 73-74.
- ¹³ M. Siefert, *Soviet Cinematic Internationalism and Socialist Film-Making, 1955-1972*, w: *Socialism Internationalism in the Cold War: Exploring the Second World*, red. P. Babiracki, A. Jersild, Palgrave Macmillan, Cham 2016, s. 179.
- ¹⁴ Zob. M. Siefert, *Co-producing Cold War Culture...* dz. cyt., s. 93-94.
- ¹⁵ E. Mazierska, dz. cyt., s. 483-484.
- ¹⁶ J. L. Owen, *Alain Robbe-Grillet in Slovakia: Transnational Encounters and the Art of the Co-production*, „Illuminace” 2013, t. 25, nr 4, s. 64.
- ¹⁷ Argument ekonomiczny padał zazwyczaj ze strony wchodzącego w koprodukcję kraju zachodniego. Na przykład dla kinematografii francuskiej atrakcyjnym miejscem była wschodniemiecka DEFA, która umożliwiała im kręcenie w tamtejszym studiu relatywnie niskobudżetowych widowisk, które jednak mogły rywalizować z hollywoodzkimi blockbusterami (zob. M. Silberman, *Learning From the Enemy: DEFA-French Co-productions of the 1950s*, „Film History” 2006, t. 18, s. 39). Podobnie było z aktywnością ekip amerykańskich na Węgrzech, gdzie można było zaangażować tanich miejscowych pracowników o wysokim poziomie umiejętności (zob. O. Sayfo, *Set for Success: Hollywood Runaway Productions in Socialist and Post-socialist Hungary*, „Media Industries” 2020, t. 7, nr 1, s. 47).
- ¹⁸ *Analiza ekonomiczna kinematografii za 1986 rok*, Archiwum Akt Nowych (AAN), sygn. 2/1843/0/12/32.
- ¹⁹ Do kin poszło wtedy 56,6 mln widzów, co uważa się za rekord zarówno przed-, jak i powojenny (E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Studio Filmove Montevideo, Warszawa, 2009, s. 284).
- ²⁰ Zob. E. Sowiński, *Klasyfikacja wiekowa filmów a wyniki frekwencyjne w ostatniej dekadzie PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 112.
- ²¹ K. Kornacki, dz. cyt., s. 81.
- ²² Tamże, s. 80; P. Zwierchowski, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 154.
- ²³ Z załem pisano w analizach ekonomicznych, podsumowujących repertur kinowy 1986 r., że nie udało się zwiększyć liczby filmów z II obiegu płatniczego (*Analiza ekonomiczna...* dz. cyt.). Owo enigmatyczne „nie udało się” odnosiło się do braku funduszy.
- ²⁴ P. Zwierchowski, dz. cyt., s. 155.
- ²⁵ K. Kornacki, dz. cyt., s. 83.
- ²⁶ *Ocena zespołów filmowych w I połowie kadencji*, AAN, sygn. 2/1843/0/2/10.
- ²⁷ J. Grzechowiak, *Zespoły filmowe w latach 80. – polityka personalna, produkcje, oceny*, w: *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, red. P. Kurpiewski, P. Zwierchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022, s. 61.
- ²⁸ Zob. tamże, s. 60; M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 244-245; P. Zwierchowski, dz. cyt., s. 155.
- ²⁹ P. Wasiak, „*Zwoje mięśni monstrialnych rozmiarów i dużo nagiego ciała*”: kultura popularna i nowe technologie medialne i legitymizacja socjalistycznego projektu kulturowego, „Kultura Popularna” 2014, nr 2, s. 77.
- ³⁰ K. Kornacki, dz. cyt., s. 81-82.
- ³¹ *Protokół z posiedzenia Kolegium NZK z maja 1986 roku*, AAN, sygn. 2/1843/0/2/10.
- ³² Zob. E. Sowiński, dz. cyt., s. 110.
- ³³ Brak odpowiednich budżetów oraz technologii był głównym powodem, dla których w późnym PRL powstało tak mało filmów wpisujących się w estetykę Kina Nowej Przygody (K. Kornacki, dz. cyt., s. 83).
- ³⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”*, AAN, sygn. 2/1843/0/5/25.
- ³⁵ W toku produkcji strona kanadyjska przekazała dodatkowo i nieodpłatnie materiały scenograficzne i rekwizyty (*Informacja z Urzędu Celnego, Archiwum Państwowe Dokumentacji Osobowej i Płacowej / APDOIP/*, sygn. 72/3404/0/231).
- ³⁶ Zob. m.in. E. Bielska, *Cudowne dziecko*, „Świat Młodych” 1988, nr 4; M. Malatyńska, *Notatki filmowe. „Cudowne dziecko”*, „Echo Krakowa” 1987, nr 206; B. Biskup, *Magik Rusty Jedwab*, „Nowiny” 1987, nr 239; W. Adamczewski, *Kino rodzinne, „Zwiazkowiec”* 1987, nr 42; M. Miodek, *Zaufaj mi!*, „Film” 1987, nr 45; W. Iwaszkiewicz, „*Cudowne dziecko*” rośnie w koprodukcji z Kanadą, „Express Wieczorny” 1986, nr 55. W materiałach prasowych zgromadzonych w archiwum FilMOTEKI Narodowej, z których korzystałem, brak numerów stron wskazanych artykułów, dlatego też ich nie podaje tutaj i w przypadku niektórych kolejnych przypisów.
- ³⁷ Zob. [Aleksandra], *Cudowne dziecko, czyli chłopiec, który przestawiał szafy...*, „Przekrój” 1987, nr 2210, s. 11; [M. G.], *Cudowne dziecko*, „Głos Pomorza” 1985, nr 291.

- ³⁸ E. Modrzejewska, *Cudowne dziecko*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 14, s. 3.
- ³⁹ Zob. K. Młynarz, „Cudowne dziecko” – czyli Polacy nie gęsi, „Express Poznański” 1987, nr 192.
- ⁴⁰ D. Bélanger, *Métier: coordonnateur d’effets spéciaux. Louis Craig*, „Ciné-Bulles. Le cinéma d’auteur avant tout” 1988, t. 8, nr 1, s. 40.
- ⁴¹ Informacja ta nie pojawiła się w prasie, co zrozumiałe, jako że *Mucha* weszła na polskie ekrany rok po premierze *Cudownego dziecka*.
- ⁴² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”...* dz. cyt.
- ⁴³ B. Janicka, *Jutro* (rozmowa z Waldemarem Dzikim), „Film” 1988, nr 6, s. 4.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ J. Wróblewski, *Kino globalne. Rozmowa z Waldemarem Dzikim*, „Kino” 1990, nr 1, s. 41.
- ⁴⁸ B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół Tor*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 171.
- ⁴⁹ J. A. Łużyńska, *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1996, s. 82.
- ⁵⁰ Tamże, s. 85.
- ⁵¹ B. Hollender, Z. Turowska, dz. cyt., s. 178.
- ⁵² Zanussiego znano ze skutecznego pozyskiwania kontaktów zagranicznych – zarówno dla swoich projektów (Zob. E. Ciszewska, M. Kasprzak, *Zagraniczna twórczość Krzysztofa Zanussiego w PRL-u. Konteksty i konsekwencje współpracy z niemieckimi producentami telewizyjnymi*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 139), jak i współpracowników (skorzystał z tego Filip Bajon, którego Zanussi skontaktował z kontrahentem z RFN, chętnym do współpracy przy realizacji *Limuzyny Daimler-Benz* z 1983 r. (tamże, s. 141; B. Hollender, Z. Turowska, dz. cyt., s. 129) oraz Krzysztof Kieślowski, który dzięki temu mógł zrobić swój *Dekalog* (1989) również z producentem z Zachodnich Niemiec (J. Grzechowiak, dz. cyt., s. 66).
- ⁵³ Tamże, s. 104.
- ⁵⁴ Tamże, s. 202.
- ⁵⁵ B. Hollender, Z. Turowska, dz. cyt., s. 178.
- ⁵⁶ Tamże, s. 171.
- ⁵⁷ W. Cybulski, *Cudowne dziecko*, „Dziennik Polski” 1987, nr 253, s. 10.
- ⁵⁸ B. Knichowiecki, *Cudowne możliwości*, „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 289.
- ⁵⁹ *Eksport filmów fabularnych długometrażowych w 1988 roku z podziałem na tytuły*, APDOiP, sygn. 72/3404/0/100.
- ⁶⁰ *Co-Production Agreement*, ADOiP, sygn. 72/3404/0/231.
- ⁶¹ Internetowa baza Film Polski.pl wymienia nagrody na festiwalach w Moskwie, Gdańsku, Giffoni Valle Piana, Poznaniu, Figueira da Foz, Belgradzie i Teheranie.
- ⁶² *Analiza ekonomiczna kinematografii...* dz. cyt.
- ⁶³ *Film polski za granicą*, AAN, sygn. 2/1843/0/12/32.
- ⁶⁴ *Sprawozdanie ekonomiczne filmu „Cudowne dziecko”*, ADOiP, sygn. 72/3419/0/994.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ Tamże.
- ⁶⁷ Tamże.
- ⁶⁸ Aby oszacować relatywną wysokość tej kwoty, można porównać ją z kosztami innych produkcji polskich z tych samych lat o podobnym rozmachu inscenizacyjnym – prognozowany budżet *Białego smoka* (reż. Janusz Morgenstern, Jerzy Domaradzki, 1987) kształtował się na poziomie 87 mln zł, a *Podróż Pana Kleksa* (reż. Krzysztof Gradowski, 1986) – 190 mln (*Ocena zespołów filmowych w I połowie kadencji...* dz. cyt.). Natomiast przeciętny koszt fabularnego filmu kinowego w 1986 r. wynosił 54 mln 333 tys. zł (*Sprawozdanie z działalności przedsiębiorstwa „Zespoły Filmowe” w 1986 roku*, AAN, sygn. 2/1843/0/12/95).
- ⁶⁹ *Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ G. Partley, *Producer With a Mission*, „Kinema” 1995, nr 1, s. 2.
- ⁷² P. Poulin, *Métier: producteur. Rock Demers*, „Ciné-Bulles. Le cinéma d’auteur avant tout” 1986-1987, t. 6, nr 2, s. 39.
- ⁷³ M. S. Bochniarz, *Rock Demers: antydisneizm w Kanadzie, magia w Polsce i miłość w Rumunii*, „Czas Kultury”, <https://czaskultury.pl/czytanki/rock-demers> (dostęp: 13.12.2022).
- ⁷⁴ G. Partley, dz. cyt., s. 1.
- ⁷⁵ Tamże, s. 3-4.
- ⁷⁶ Tamże, s. 1.
- ⁷⁷ M. Alioff, *Seigneur Rock*, „Cinema Canada” 1987, nr 9, s. 17.
- ⁷⁸ O czym świadczyć miałyby choćby fakt, że inaugurowany projekt rozpiął na lata i zaprojektował jako serię, zakładając, że w ten sposób znacznie łatwiej będzie działać na rynku międzynarodowym – dystrybutorzy chętniej kupują film, który jest częścią większej całości (tamże, s. 20).
- ⁷⁹ K. Zanussi, dz. cyt., s. 48.
- ⁸⁰ Jak ważne były dla Demersa osobiste kontakty niech podkreśli fakt, że podczas tego samego wyjazdu spotkał na Węgrzech Mارتę Mészáros, a w Czechosłowacji Vojtěcha Jasnego – z każdym z nich współpracował w kolejnych latach. Z Mészáros nakręcił film

- Czerwony kapturek i wilk (*Bye Bye Chaperon Rouge*, 1989), a z Jasnym Krainę wielkich marzeń (*The Great Land of Small*, 1987).
- ⁸¹ Zob. P. Skopal, *Risk and Trust in State-Socialist Co-production Practice. DEFA-Barrandov Collaborations of 1970s and 1980s*, „Illuminace” 2015, t. 27, nr 3.
- ⁸² K. Kornacki, dz. cyt., s. 91.
- ⁸³ Zob. tamże.
- ⁸⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Cudowne dziecko”*, dz. cyt.
- ⁸⁵ *Co-production Agreement*, dz. cyt.
- ⁸⁶ *Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.
- ⁸⁷ M. S. Bochniarz, dz. cyt.
- ⁸⁸ Scenariusze miały składać się z następujących elementów: głównymi bohaterami miały być dzieci dziesięcio- bądź dwunastoletnie, opowiadane historie powinny być ciekawe dla osób w każdym wieku, konflikty miały nie być budowane na stereotypowym podziale na dobro i zło, a dzieci różnych ras należało pokazywać we wspólnym działaniu, podobnie było z równością płciową (G. Partley, dz. cyt., s. 3).
- ⁸⁹ M. Alioff, dz. cyt., s. 21.
- ⁹⁰ *Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.
- ⁹¹ Tamże.
- ⁹² B. Hollender, Z. Turowska, dz. cyt., s. 171.
- ⁹³ Tamże.
- ⁹⁴ *Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.
- ⁹⁵ B. Hollender, Z. Turowska, dz. cyt., s. 171.
- ⁹⁶ Niektórych elementów scenograficznych nie można było wysłać drogą powietrzną, więc przetrzucano je drogą lądowo-morską z Montrealu przez Wiedeń, Brukselę, Antwerpię i Szczecin do Łodzi (*Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.).
- ⁹⁷ W. Cybulski, dz. cyt.; B. Zagroba, *W komiksowym tempie*, „Film” 1986, nr 7, s. 2; W. Iwaszkiewicz, dz. cyt.
- ⁹⁸ M. Alioff, dz. cyt., s. 21.
- ⁹⁹ Pierwotnie w planach było zbudowanie w atelier tylko trzech obiektów: „Fabryka”, „Komisariat” i „Laboratorium”, ale prawdopodobnie ze względu na niedostosowanie lokacji do wymagań scenografki i fakt, że nie wyrażały „zachodniości” w sposób wystarczający, zbudowano dodatkowo „Pokój Piotra”, „Pokój w szpitalu”, „Salon gier automatycznych”, „Dom rodziców Jacka” i „Ucieczka III” (*Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.).
- ¹⁰⁰ M. Miodek, *Latająca głowa*, „Film” 1986, nr 8, s. 6.
- ¹⁰¹ E. Mazierska, dz. cyt., s. 483.
- ¹⁰² *Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.
- ¹⁰³ T. Bergfelder, S. Harris, S. Street, *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- ¹⁰⁴ E. Mazierska, *Mr. Kleks in Space: Science Fiction for the End of State Socialism*, „Studies in Eastern European Cinema” 2021, t. 12, nr 1, s. 88.
- ¹⁰⁵ M. S. Bochniarz, dz. cyt.
- ¹⁰⁶ J. Gaetz, *Waldemar Dziki’s „Le jeune magicien”*, „Cinema Canada” 1987, nr 5, s. 31.
- ¹⁰⁷ *Umowa między Filmem Polskim a Zespołami Filmowymi dotycząca realizacji w koprodukcji z kontrahentem kanadyjskim filmu fabularnego „Cudowne dziecko”*, ADOiP, sygn. 72/3419/0/231.
- ¹⁰⁸ *Sprawozdanie ekonomiczne...* dz. cyt.
- ¹⁰⁹ P. Poulin, dz. cyt., s. 40.
- ¹¹⁰ M. Alioff, dz. cyt., s. 21.
- ¹¹¹ B. Janicka, *Jutro...* dz. cyt., s. 5.
- ¹¹² M. Marszałek, *Waldemar Dziki – naświetlacz taśmy*, „Kino” 1987, nr 6, s. 2.
- ¹¹³ B. Janicka, *Jutro...* dz. cyt., s. 5.
- ¹¹⁴ Tamże.
- ¹¹⁵ M. Alioff, dz. cyt., s. 21.
- ¹¹⁶ Myślał o tym jeszcze przed transformacją (B. Janicka, *Jutro...* dz. cyt., s. 3).
- ¹¹⁷ Zob. B. Janicka, *Dzisiaj. Z Waldemarem Dzikim rozmawia Bożena Janicka*, „Kino” 1995, nr 11, s. 6.
- ¹¹⁸ Zob. J. S. Nye jr., dz. cyt., s. 34.
- ¹¹⁹ *Załącznik nr 1 do umowy między Film Polski a Les Productions la Fête*, ADOiP, sygn. 72/3404/0/231.
- ¹²⁰ Wspominała o tym Daria Trafankowska, podkreślając, że to właśnie Demers widział ją w roli matki cudownego dziecka (H. Karolak, *Duśka. Opowieść o Darii Trafankowskiej*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2010, s. 20).
- ¹²¹ B. Mruklik, *Dlaczego by nie uwierzyć?*, „Kino” 1987, nr 12, s. 14.
- ¹²² M. Miodek, *Latająca głowa*, dz. cyt., s. 6.

Michał Piepiórka

Doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* (2019). Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Images”, „Ekranach” i „Panoptikum”. Do jego zainteresowań naukowych zaliczają się filmowe obrazy transformacji gospodarczej, przemiany polskiego kina współczesnego i polska kinematografia lat 80. Aktualnie realizuje grant „Miniatura” Narodowego Centrum Nauki, w którym bada kino popularne schyłku PRL.

Bibliografia

- Alioff, M.** (1987). Seigneur Rock. *Cinema Canada*, (9), ss. 17–21.
- Bergfelder, T., Harris, S., Street, S.** (2007). *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bochniarz, M. S.** (2016, 8 grudnia). Rock Demers: antydisneizm w Kanadzie, magia w Polsce i miłość w Rumunii. *Czas Kultury*. <https://czaskultury.pl/czytanki/rock-demers>
- Gaetz, J.** (1987). Waldemar Dziki's „Le jeune magicien”. *Cinema Canada*, (5), s. 31.
- Grzechowiak, J.** (2022). Zespoły filmowe w latach 80. – polityka personalna, produkcje, oceny. W: P. Kurpiewski, P. Zwierzchowski (red.), *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.* Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Higbee, W., Lim, S. H.** (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas*, (1), ss. 7–21.
- Hollender, B., Turowska, Z.** (2000). *Zespół Tór*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Janicka, B.** (1988). Jutro (rozmowa z Waldemarem Dzikim). *Film*, (6), ss. 3–5.
- Janicka, B.** (1995). Dzisiaj. Z Waldemarem Dzikim, szefem Pleografu, rozmawia Bożena Janicka. *Kino*, (11), ss. 6–9.
- Mazierska, E.** (2012). International Co-productions as Productions of Heterotopias. W: A. Imre (red.), *A Companion to Eastern European Cinema* (ss. 483–503). Chichester: John Wiley & Sons Inc.
- Mazierska, E.** (2021). Mr. Kleks in Space: Science Fiction for the End of State Socialism. *Studies in Eastern European Cinema*, 12 (1), ss. 83–94.
- Miodek, M.** (1986). Latająca głowa. *Film*, (8), s. 6–7.
- Mruklik, B.** (1987). Dlaczego by nie uwierzyć?. *Kino*, (12), ss. 11–14.
- Nye jr., J. S.** (2007). *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej* (tłum. J. Zaborski). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Siefert, M.** (2012). Co-producing Cold War Culture: East-West Film-Making and Cultural Diplomacy. W: P. Romijn, G. Scott-Smith, J. Segal (red.), *Divided Dreamworlds?*

The Cultural Cold War in East and West (ss. 73-94). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Wróblewski, J. (1990). Kino globalne. Rozmowa z Waldemarem Dzikim. *Kino*, (1), ss. 38-41.

Yurchak, A. (2005). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. New Jersey: Princeton University Press.

Zwierzchowski, P. (2018). Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80. *Kwartalnik Filmowy*, (103), ss. 154-163.

Keywords:

co-production;
Waldemar Dziki;
transnational cinema;
Polish People's
Republic

Abstract

Michał Piepiórka

The Young Magician: A Study of a Polish-Canadian Co-production in the Decline of the Polish People's Republic

The article is a study of the Polish-Canadian co-production *The Young Magician* (*Cudowne dziecko*, 1987), directed by Waldemar Dziki. The author focuses on reconstructing the Polish filmmakers' reasons for undertaking a collaboration with the Western contractor and reflects on the production process, tracing how it influenced the shape of the film work. In this way, he describes the specificity of Polish cinematography of the declining period of the Polish People's Republic – both in economic terms and in terms of changes in the mentality of artists and decision-makers. The background circumstances in which the agreement was signed reveal the values that proved to be crucial for Polish cinematography to enter the international film market. The case of production cooperation between countries from both sides of the Iron Curtain is examined in the perspective of a critical reflection on transnational cinema, using the concept of power relations – both soft and hard – proposed by Joseph Nye. However, the example of *The Young Magician* above all points to the role of negotiation in international co-productions, which leads to hybrid film forms.