

A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

TOMASZ RACZKOWSKI
Uniwersytet Wrocławski

DŁUGIE CIENIE KOLONIALIZMU
KINO JAKO POLE POLITYCZNE GLOBALNEJ KULTURY*

GDZIE SIĘ KRĘCI FILMY? ANTROPOLOGICZNA REFLEKSJA NAD KINEM

Kiedys w rozmowie na temat filmów zostałem zapytany, czy widziałem ostatnio jakiś film nigeryjski. Było to nawiązanie do napotkanej w internecie informacji, że Nigeria stała się trzecim krajem na świecie pod względem liczby wyprodukowanych filmów¹. Zakładaną, naturalną, była oczywi-

Adres do korespondencji: tomasz.raczkowski@uwr.edu.pl; ORCID: 0000-0003-4341-9293

* Artykuł powstał w ramach projektu badawczego realizowanego w toku kształcenia w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w latach 2019–2023. Segment badań przeprowadzonych w 2022 roku w Berlinie został zrealizowany w ramach stypendium badawczego Deutcher Akademischer Austauschdienst (projekt „Beyond screens: Spaces of film and the city”, Short-Term Grants 2021/styczeń–maj 2022/nr rej. 57552337).

¹ Zob. *Hooray for Nollywood: how women are taking on the world's third largest film industry* (<https://www.irishtimes.com/culture/film/hooray-for-nollywood-how-women-are-taking-on-the-world-s-third-largest-film-industry-1.2870650> [dostęp: 4.07.2022]). Według statystyki drugim producentem było indyjskie Bollywood, jednak w przytaczanej sytuacji według mojego rozmówcy na drugim miejscu miała znajdować się Unia Europejska, co zostało zinterpretowane jako efekt wliczania Wielkiej Brytanii. Nie byłem w stanie ustalić, czy mój znajomy odnosił się do innych danych, faktycznie umieszczających nigeryjskie Nollywood za USA i UE, a przed Indiami, czy też był to błąd przekazu. Wydaje się jednak, że potencjalna rozbieżność danych statystycznych, do których udało mi się dotrzeć, z poglądami wyrażanymi w rozmowie dodatkowo potwierdza głębokie zakorzenienie euroatlantyckiej optyki, nakła-

ście odpowiedź przecząca, a samo pytanie implikowało nie tylko egzotyczność kultury nigeryjskiej (i afrykańskiej), ale również sugerowało, że interesujące kino powstaje jedynie w formule anglojęzycznej. Tę banalną sytuację warto potraktować, w duchu antropologicznej nieufności do wszelkich oczywistości, jako pretekst do refleksji na temat sposobu, w jaki kino wpisuje się w globalną tkankę społeczno-dyskursywną — jak wynika z kontekstów historycznych i politycznych, a także jak uczestniczy w ich wytwarzaniu. W tym tekście powyższą anegdotę traktuję jako przejaw mechanizmów społecznego wytwarzania znaczeń na temat kultury w kontekście geograficznym. Refleksja podjęta na jej podstawie posłuży mi do krytycznego przyjrzenia się społeczno-kulturowej pozycji kina, postrzeganego jako pole polityczne na mapie globalizacji i współczesnego kapitalizmu.

Te rozważania osadzam w prowadzonej od 2019 roku praktyce etnograficznej, skoncentrowanej na społecznych kontekstach funkcjonowania kina i otaczających je praktykach dyskursywnych, odnoszonych do istniejących już ujęć krytycznych charakterystyki kina we współczesnym kontekście globalizacji i postindustrializmu. W swoich badaniach wykorzystuję konwencję etnografii wielostanowiskowej (Marcus 1995), która umożliwia rozpatrywanie zjawisk wytwarzanych na przecięciu praktyk wielu podmiotów społecznych (Marcus 1995, s. 97), przy zasadniczej koncentracji nie tyle na pojedynczych zdarzeniach, ile na sieciach powiązań pomiędzy lokalnymi i globalnymi kontekstami, w których osadzone są konkretne praktyki aktorów społecznych (zob. Pawlak 2018, s. 112–113). Taki profil metodologiczny wykorzystuję do analizowania kina przez pryzmat procesów, które wytwarzają określone konfiguracje znaczeń i relacji (Falzon 2009), warunkujące to, czym kino jest w kontekście społecznym. Podążanie za ludźmi i procesami, w których oni uczestniczą, z jednej strony „uziemia” szeroko zorientowane analizy (umożliwiając zakorzenienie badań w poznawanej empirycznie perspektywie oddolnej), z drugiej zaś daje możliwość przekroczenia partykularności danego przypadku i pozwala na mocniejsze niż w klasycznej etnografii uwzględnienie globalnej perspektywy zjawisk.

Przedstawione tu ujęcie polityczności kina wyprowadzam więc z oddolnej perspektywy witryn terenowych (Falzon 2009), którymi są w moich badaniach społeczności filmowe w Opolu, Wrocławiu i Berlinie, ogniskujące się wokół odbywających się tam festiwali filmowych². Na te grupy

danej na otrzymywane informacje i podkreśla egzotyzujące podejście do kultury globalnego Południa.

² Witryny terenowe są celowo dobrane tak, by wybrane społeczności funkcjonowały w odniesieniu do festiwali filmowych o odmiennej skali — w Opolu jest to skala *stricte* lokalna

składają się osoby zajmujące się kinem w sposób zawodowy (lokalni twórcy filmowi, pracownicy instytucji) oraz użytkująca konkretne przestrzenie publiczność, przy czym szczególną uwagę poświęcam tzw. widz(k)om zaangażowanym, czyli takim, którzy/e aktywnie konstruują swoją praktykę widzowską na sposób „świadomy”, obudowujący oglądanie filmów i uczestnictwo w wydarzeniach filmowych śledzeniem dyskursu, co wiąże się ze zdobywaniem oraz wykorzystywaniem „pogłębionej wiedzy”, rozszerzającej rozumienie kina (por. Raczkowski 2020, s. 40–41). Te społeczności rozpatruję z perspektywy festiwalu kluczowych dla lokalnej kultury filmowej (Turner 1999; por. Żygulski 1975), stanowiących punkty węzłowe procesów kształtujących branżę filmową (Cudny 2014) i katalizujących kluczowe z perspektywy podejmowanego tu problemu praktyki wobec kina, czyli praktyki identyfikacji własnych oraz cudzych tożsamości i działań w odniesieniu do kina, rozumianego jako szeroka kategoria życia kulturalnego (Raczkowski 2020). Na tak sprofilowane badania składają się przede wszystkim wielokrotne wizyty terenowe i aktywne uczestnictwo w życiu i praktykach wybranych społeczności, obejmujące obserwację uczestniczącą oraz pogłębione rozmowy terenowe (Wong 2007), monitorowane refleksyjnie wykorzystywanymi notatkami terenowymi (Oakley 2011). Efektem jest wiedza powstająca w wyniku ciągłego wchodzenia w interakcje z wieloma osobami realizującymi wobec kina różne role i praktyki oraz przemieszczanie się między różnymi miejscami i poziomami lokalnego osadzenia kultury filmowej³. Uzyskane w terenie wypowiedzi i praktyki tworzą niejednorodny zbiór konkretnie osadzonych perspektyw, które analizuję w uzyskiwanym dzięki etnograficznemu ruchowi syntezującym ujęciu, odnosząc do siebie różne przypadki, uwzględniając uwarunkowania instytucjonalno-strukturalne oraz własne

(Festiwal Filmowy Opolskie Lamy), we Wrocławiu ponad/translokalna (Międzynarodowy Festiwal Filmowy Nowe Horyzonty skupiający uwagę ogólnokrajową i zagraniczną w ramach pewnych kręgów branży) oraz międzynarodowa/globalna w Berlinie (MFF w Berlinie, tzw. Berlinale). Dzięki temu w toku badań uzyskuję dostęp do bardzo zróżnicowanych perspektyw społecznego użytkowania i postrzegania kina zarówno w perspektywie mikro, jak i makro.

³ W każdej z trzech zasadniczych wityn terenowych opieram się na kilku osobach, które służą mi za przewodników terenowych i wprowadzają w wybrane społeczności i przestrzenie, umożliwiając zdobywanie dalszych kontaktów. W efekcie w toku badawczego wchodzenia w każdą z wityn terenowych nawarstwiam sieć kontaktów i interakcji, co prowadzi do uformowania się grupy badawczej. W ramach całości badań (2019–2022) przeprowadziłem do tej pory ponad sześćdziesiąt obszernych rozmów terenowych. Przedstawione w tekście wnioski są syntezą informacji uzyskanych w trakcie badań terenowych i własnych, również osadzonych w praktyce terenowej refleksji (powstających w efekcie kolejnych interakcji i obserwacji), uzupełnionych przez literaturę przedmiotu.

doświadczenia związane z zaangażowaniem w praktyki związane z kinem⁴. W ten sposób na podstawie pojedynczych przypadków uzyskuję bardziej przekrojowy obraz tego, jak postrzegane jest kino i w jakich kontekstach jest ono użytkowane na poziomie kinowych praktyków/czek oraz zaangażowanych widzów/ek. Zapewnia to zdywersyfikowaną kontekstowo empiryczną podstawę rozważań, umożliwiając śledzenie przenikających się dyskursów i procesów o charakterze społecznym. W odniesieniu do tematu wymiaru politycznego kina prowadzona w opisany sposób etnografia daje możliwość krytycznego oglądu form dyskursywnego użytkowania kina przez osoby tworzące powiązane z nim społeczności i pozwala na wskazanie zakorzenienia tych działań w szerszych kontekstach społeczno-politycznych. Chcąc zrozumieć miejsce i rolę kina na współczesnej globalnej Północy, sięgam do bezpośredniej praktyki kulturowej, w której przejawiają się interesujące mnie mechanizmy, dotyczące konceptualizacji przestrzeni narodowych i geograficznych kina oraz sposobów, w jakie łączą się twórczość filmowa i społeczna mapa zglobalizowanego świata.

POLITYCZNE DZIEDZICTWO KINA

Kino jako dziedzina artystyczna ma rodowód zdecydowanie europejski. Wyłoniło się w czasach rewolucji przemysłowej w rozwiniętych technicznie społeczeństwach — początkowo jako specyficzna nowinka techniczna w obrębie seansów iluzji i widowiskowych pokazów (Budzik 2015), a po wynalezieniu kinematografu przerodziło się w dynamicznie rozwijającą się branżę rozrywkową (Burns 1999). Niezależnie od tego jak zrekonstruujemy szczegółową genezę kina (por. Pabiś-Orzeszyna 2020), możemy dość precyzyjnie zlokalizować czas i miejsce jego narodzin, rozpoznając je jako modernistyczny wynalazek euroatlantycki⁵. Warty podkreślenia jest fundamentalnie technologiczny wymiar kina jako zjawiska społecznego. Konsekwencje tego faktu zauważali chociażby przedstawiciele szkoły

⁴ W ramach obserwacji uczestniczącej wchodzę w różnego rodzaju interakcje z badanymi festiwalami i społecznościami, angażując się w działalność organizacyjną i krytyczno-publicystyczną. W ten sposób zdobywam własne doświadczenia w interesujących mnie obszarach, które następnie mogę odnosić w toku analizy danych do informacji uzyskanych od innych osób.

⁵ W latach osiemdziesiątych XIX wieku branża filmowa zaczęła się silnie rozwijać w powiązaniu z industrializmem Stanów Zjednoczonych, co symbolizować może fakt, że jednym z pionierów kina był Thomas Edison. Amerykański przemysł filmowy wysunął się na jednoznacznie wiodącą pozycję w latach dwudziestych XX wieku, w związku z postępującą koncentracją kapitału w Stanach Zjednoczonych oraz negatywnym wpływem pierwszej wojny światowej na rynki europejskie, a także drenażem filmowców ze strony Hollywood.

frankfurckiej, widzący w kinie mechanicystyczne medium, będące jednym z fundamentów globalnego przemysłu kulturowego wytwarzanego przez hegemonie polityczno-kulturowe, pozostające w posiadaniu kluczowych środków produkcji oraz co za tym idzie możliwości technologicznych (Adorno, Horkheimer 2002, s. 21–23). W tym ujęciu pojawienie się kina jest ściśle związane z przeobrażeniami kultury w epoce industrialnej (Benjamin 2010, s. 114–116), a ono samo powinno być wpisywane w system instytucji napędzanego przez postęp technologiczny modernizmu (Benjamin 2010, s. 2–5). Modernizmu, który uformował się na kanwie hegemonii kolonialnych potęg europejskich (por. Graeber 2018, s. 505–509), stanowiących centrum kapitalizmu globalizującego nie tylko w wymiarze ekonomicznym, ale i dyskursywnym.

Kino jest więc historycznie sprzężone z dyskursami kolonialnymi i euroatlantycko sprofilowaną globalizacją. Począwszy od lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku środek ciężkości globalnego przemysłu kulturalnego przesunął się wyraźnie ku Stanom Zjednoczonym, które do dziś pozostają dla kina punktem odniesienia zarówno pod względem ekonomicznym, jak i prestiżowym. Mapa światowego kina jest więc zorientowana analogicznie do map światowych potęg gospodarczych — centralną pozycję zyskuje kinematografia wyrastająca wprost z hegemonicznej w ostatnich dekadach gospodarki, silne są kinematografie krajów jeszcze niedawno dominujących nad większością globu w ramach struktur kolonialnych. Kinematografie wyzwolonych spod kolonialnej władzy społeczeństw są w dużej mierze powiązane z kontekstem dawnych metropolii (Marshall 2010), a kinematografie krajów peryferyjnych lokują się na peryferiach takiej mapy. Sądzę jednak, że kina nie należy postrzegać jako sfery biernie odbijającej konteksty geopolityczne, ale raczej jako jeden z elementów je współkreujących. Wyrastająca z określonej kondycji społecznej kultura jest aktywnym elementem rzeczywistości (por. Diamond 2017, s. 139–140), nie tylko manifestuje, ale i reprodukuje zastane dyskursy i zjawiska. Kino postrzegam więc jako jedno z narzędzi dyskursywnego wytwarzania globalnego układu sił.

Jako modernistyczna zdobycz techniki kino gładko wpisało się w zestaw atrybutów technologicznej dominacji centrum nad terytoriami peryferyjnymi (por. Wolf 2010, s. 301–303), będąc zarówno emblematem imperialnego kapitału, jak i narzędziem szerzenia euroatlantyckiej kultury oraz kolonialnych hierarchii (Iordanova, Martin-Jones, Vidal 2010). Niezależnie od pryzmatu, przez który zdefiniujemy współczesną epokę społeczną — jako postmodernizm, późny kapitalizm, postindustrializm itd. (por. Latour 2011) — podstawową cechą jej kondycji jest bezpośrednie

zakorzenie społeczne „dzisiaj” we „wczorajszym” projekcie modernistycznym. Kino może w tym kontekście służyć za marker dynamiki przejścia od modernizmu do ponowoczesności, które cechuje seria przeobrażeń wyznaczających kształt procesów życia społecznego, z biegiem czasu nie tyle zmieniających się w sposób fundamentalny, ile adaptujących się do nowych warunków (Harvey 2008). Bezpośrednią dominację kolonialnych centrów zastąpiła zapośredniczana „miękkimi” czy też ukrytymi zależnościami „grawitacja” ku ekonomicznie dominującemu ośrodkom⁶. Zamiast „twardej” politycznej władzy administracyjnej trwa transmisja neokolonialna poprzez bardziej elastyczne i przenikające codzienność media oraz sieci powiązań ekonomicznych, a otwarty etnocentryzm zastąpiła anglofońska globalizacja (Lash, Lury 2011, s. 30–36; por. Iordanova, Martin-Jones, Vidal 2010), kształtowana w znacznej mierze przez popularne, dystrybuowane międzynarodowo filmy.

Prymat kina anglojęzycznego wynika wprost z globalnej dynamiki wpływów, a krótka historia rozwoju kina jako elementu nowoczesnej gospodarki przemysłowej wskazuje na zależność globalnego bilansu sił świata filmu od geografii ekonomiczno-politycznej, czego przykładem może być „amerykańskie przesunięcie”. Bazując na rozpowszechnieniu angielskiego jako języka używanego do komunikacji międzynarodowej, globalne kino anglojęzyczne jednocześnie pogłębia ten stan rzeczy, ugruntowując uniwersalność angielskiego za pomocą popularnych filmów upowszechniających anglosaski język i kulturę, ale także za pomocą określonych praktyk, takich jak nierzadko oferowanie na międzynarodowych festiwalach wyłącznie napisów angielskich (z pominięciem lokalnych, narodowych). Ten proces jest w istocie bardzo zbliżony do sposobu, w jaki kino utrzymywało język centrum w krajach kolonialnych, chociażby w Afryce czy Indiach w okresie kolonialnym. W sposób, który z pozoru jest całkowicie przezroczysty ideologicznie (odwołuje się jedynie do zastanego stanu rzeczy — powstawania większości filmów, zwłaszcza popularnych, w języku angielskim oraz relatywnej uniwersalności tegoż), kreowana jest globalna rzeczywistość, w której domyślnym punktem odniesienia są wzorce kulturowe północnoatlantyckiego kręgu kulturowego.

Wraz z wyłonieniem się postindustrialnej rzeczywistości kino stało się jeszcze bardziej dyskursywnie scentralizowane i jednolite⁷. Jeszcze w trak-

⁶ Nieprzypadkowo najsilniejsze kinematografie pozaeuropejskie/pozaamerykańskie w drugiej połowie XX wieku rozwijały się w Indiach, Kenii czy Egipcie na bazie infrastruktury stworzonej przez rządy kolonialne (por. Martin 2017, s. 14–16).

⁷ Po drugiej wojnie światowej, w następstwie odpływu ludzi i kapitału z niestabilnej Europy oraz załamania ciągłości życia ekonomicznego i kulturalnego w takich krajach jak Niemcy,

cie zimnej wojny wykrystalizowały się dwa pozostające w nierównej relacji centra — Hollywood wyznaczające standard kina jako rozrywki i europejski obieg festiwalowy (zob. de Valck 2007; Adamczak 2018), będący punktem odniesienia dla „kina artystycznego”, „niekomercyjnego”⁸. Dynamika rozwoju kina jest więc zbieżna z przesunięciami procesów makroekonomicznych — branża filmowa podąża za ruchami kapitału i dostosowuje się do aktualnie panujących warunków. Te zaś sprzyjają coraz większemu „usiecuieniu” społecznej heterogeniczności w ramach jednego globalnego kontekstu. Wyznacznikiem tego procesu jest pojawienie się w branży platform streamingowych, które obecnie wywierają coraz większy wpływ na kształt kina i jego odbiór — rozwój streamingu jest kolejnym elementem przesunięć kina w kierunku neoliberalnego uelastycznienia praktyk kulturalnych i ich koncentracji wokół korporacyjnych marek (Lash, Lury 2011, s. 220–235). Tak ukształtowana branża filmowa jest kontekstem, w którym znajdują się wkraczając na teren kultur i społeczności filmowych.

FILMOWE MAPY ŚWIATA

Oddziałując równocześnie na zmysły i myślenie za pomocą narracji słowno-wizualnych, kino wytwarza znaczenia i sposoby myślenia o świecie, co obserwuję prowadząc w przestrzeniach festiwalowych dotyczące go rozmowy, w trakcie których regularnie spotykam się z wykorzystywaniem kontekstu kinowego do określania kwestii geograficznych. Mając wciąż w pamięci cytowaną na początku rozmowę o kinie nigeryjskim, podejmuję te wątki, starając się wyznaczyć ich wspólną charakterystykę. Są to konceptualizacje ściśle skorelowane z mapą globalnych wpływów — centralnym aktorem światowego filmu jest kino amerykańskie, a konkret-

Dania czy Francja, w zasadzie zanikła obecna jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych rywalizacja o światowe przodownictwo w branży filmowej.

⁸ Ta kategoryzacja — przytoczona na podstawie rozmów terenowych i istniejącego w środowisku utartego schematu — sama w sobie wymaga problematyzacji i dekonstrukcji. Warto zwrócić uwagę, że choć „kino artystyczne”, utożsamiane z festiwalami, jest niekiedy przedstawiane jako opozycja wobec masowego przemysłu kulturalnego, to jest to w znacznej mierze opozycja złudna, jako że modernistyczne kino artystyczne jest tak samo jak jego popularny odpowiednik produktem uwarunkowania „specyficzn[ego] układ[u] społeczno-ekonomiczn[ego], który je wspiera, sankcjonuje i legitymizuje” (Stelmach 2020, s. 92). W tym miejscu jednak nie chcę zbyt długo zagłębiać się w rozważania na tym polu. Wykorzystuję (pozorną) dychotomię kino komercyjne/kino artystyczne w formie strategicznego wskazania dwóch zasadniczych orientacji w dyskursie na temat kina; obie orientacje składają się na opisanywane tu zjawisko.

niej jego wysokobudżetowy mainstream znany pod szyldem Hollywood⁹. Stamtąd pochodzą filmy zdobywające światową popularność i stanowiące najbardziej uniwersalne punkty odniesienia w rozmowach na temat branży filmowej, to tam zlokalizowane są najbardziej rozpoznawalne nagrody branżowe (Oscary i Złote Globy), i to właśnie tam skoncentrowany jest największy procent środków ekonomicznych, a co za tym idzie — to Hollywood jest kluczowym generatorem prestiżu w branży, mierzonego rozpoznawalnością twórców i filmów. Wymiar politycznej perswazji kina zasada się przede wszystkim na światowej, wywodzącej się z kolonialnych hierarchii, unifikacji w ramach „uniwersalnego języka filmu”, za pomocą których z kolei rozprzestrzeniane są gotowe zestawy „do myślenia” o rzeczach, instytucjach czy miejscach. Taki proces zachodzi prymarnie w percepcji pojedynczych widzów i widzek, z tego poziomu rozszerza się jednak na większe grupy i kolektywne formy myślenia. Kształtowane filmowo mapy świata, jkkolwiek przetwarzane przez indywidualny odbiór, można traktować jako coś zbliżonego do Foucaultowskich formacji dyskursywnych (Foucault 1977, s. 63–64), w których z nagromadzenia elementów wyłaniają się stopniowo regularnościnaające kształt konstelacji znaczeń i determinowanych przez nie praktyk. Za pojawianie się tych regularności, odpowiedzialne są w tym miejscu te same treści, na podstawie których omawiane wyobrażenia są wytwarzane.

W tym kontekście film można określić mianem nośnika dyskursywnego geografii, na podstawie którego odbiorcy kształtują swoje myślenie o lokacjach, krajach, ich kontrastach, powiązaniach i charakterystykach. Oglądanie filmów można traktować jako „wizualne podróże po świecie”, pozwalające na „zobaczenie jak wyglądają różne miejsca, jak zachowują się ludzie i co się tam dzieje”. Co istotne, osoby, które formułowały w rozmowach ze mną taki pogląd, niemal nie stawiały rozróżnienia między filmami dokumentalnymi a fabularnymi, kwestię fikcyjności kreacji filmowych oddalając i ewentualne przekłamanie traktując jako rzecz „w zasadzie nieistotną w momencie, gdy oglądamy zdjęcia z autentycznych lokacji, wyglądających przecież [...] tak samo niezależnie od tego, czy to dokument o górnikach czy adaptacja Sofoklesa”¹⁰. Jedna z moich rozmówczyń zwróciła uwagę, że „chodzi nie tylko o to, co konkretnie jest

⁹ Hollywood to z jednej strony nazwa dystryktu Los Angeles, w którym ulokowane są studia filmowe i siedziby wiodących wytwórni, z drugiej strony termin ten funkcjonuje obecnie jako dyskursywna etykieta głównego nurtu kina amerykańskiego oraz całego środowiska z nim związanego.

¹⁰ Cytaty pochodzą z przeprowadzonej w listopadzie 2020 roku rozmowy z Agatą, zaangażowaną widzką stałą uczestniczką festiwalu Nowe Horyzonty. W przypadku wszystkich

pokazane, ale też jak całość [film] jest skonstruowany [...], a to wynika też z tożsamości i backgroundu twórców [...] — jeśli oglądamy film indyjski stworzony przez Hindusów, to ich własne światopoglądy, hinduskie postrzeganie świata i doświadczenia życia w tym kraju, określają to, jaki ten film jest”¹¹. Chciałbym zwrócić uwagę na to spostrzeżenie, ponieważ klarownie werbalizuje istotną kwestię — film jako nośnik geografii wytwarzany jest zarówno przez swoją treść i przekaz, jak i cały proces powstawania w określonym kontekście społeczno-kulturowym. Oznacza to, że poprzez międzynarodowy odbiór kreowany jest określony wizerunek miejsc i ludzi. Z uwagi na tradycyjne hierarchie geopolityczne wpisane w systemy produkcji filmowej (por. Adamczak 2018), jest to zazwyczaj wizerunek nacechowany euroatlantyckim etnocentryzmem, a filmowe obrazy skrojone są dla „zachodniego oka”¹².

W takim procesie formowania map mentalnych poprzez filmy, tytuły o największym zasięgu mają największe szanse na trwałe zakorzenienie obrazów i treści w kolektywnym myśleniu. Dlatego kino amerykańskie i anglojęzyczne, jako to, które dociera do największych grup publiczności i jest najliczniej reprezentowane w obiegu popkulturowym, wpływa na pogłębianie zorientowania filmowych map” na euroatlantyckie centrum (zob. Adamczak 2018, s. 57–60). W rozmowach prowadzonych w trakcie festiwalu w Berlinie powtarzał się wspólny dla wielu osób pogląd, że festiwale to miejsca, w których „główny nurt kina autorskiego [amerykański i europejski — przyp. T.R.] spotyka się z głosami, które na co dzień są zbyt odległe, byśmy je dostrzegali [tu padały przykłady filmów azjatyckich — głównie chińskich, koreańskich i irańskich]”. Nie należy traktować tych wypowiedzi jako równoznacznych z tym, że filmy nieeuro-

cytatów z badań własnych, jeśli nie były pierwotnie sformułowane w języku polskim, zostały przełożone z angielskiego.

¹¹ Cytat pochodzi z przeprowadzonej w marcu 2021 roku rozmowy z Klaudią, studentką, stałą uczestniczką festiwalu Nowe Horyzonty i American Film Festival.

¹² Warto tu zwrócić uwagę, że w kinematografiach pozaeuropejskich, głównie azjatyckich, można obserwować wyraźny podział na kino skierowane na rynek wewnętrzny — bardziej rozrywkowe, odwołujące się do lokalnych estetyk połączonych z mainstreamowymi wzorcami kina gatunkowego — oraz „towary eksportowe”, będące najczęściej dramatami, ciężącymi ku europejskiemu realizmowi społecznemu. Drugi typ filmów wyrasta częściowo z erudycji i wrażliwości lokalnych twórców ukształtowanych przez euroatlantycką klasykę kina, a po części z dążenia do maksymalnej uniwersalizacji przekazu, tak aby filmy mogły funkcjonować w obiegu globalnym za pośrednictwem festiwalu. Pisząc o kinematografiach nieeuropejskich, mam na myśli przede wszystkim ten drugi typ filmów, ponieważ to on jest tym wymiarem peryferyjnych kinematografii, który mocniej wpisuje się w globalne sieci kina, i to z nim spotykają się moi partnerzy i partnerki terenowe za pośrednictwem obiegu festiwalowego i niezależnego (por. de Valck, 2007, s. 85–121).

atlantyckie są na co dzień całkowicie nieobecne w świadomości publiczności europejskiej — Anders¹³, który sformułował w rozmowie ze mną zbliżoną myśl, jest dogłębnie zorientowany w kinematografii wschodnioazjatyckiej i z pewnością nie bagatelizuje tamtejszych twórców. Jednak właśnie w fakcie, że osoby mocno zanurzone w problematyce kinematografii regionalnych i nieanglojęzycznych posługują się kategoriami takimi jak „europejskie=nasze/głównonurtowe” i „nieeuropejskie=peryferyjne/obce/egzotyczne”¹⁴ dostrzegam istotną przesłankę przemawiającą za dyskursywnym/mentalnym sprofilowaniem myślenia o kinie i za pomocą kina na kontekst angloamerykański, w dalszej kolejności zachodnioeuropejski. Inne tożsamości filmowe traktowane są w kategoriach egzotyki stopniowanej w miarę bliskości do euroatlantyckiego standardu.

W ten sposób kino współwytwarza pewien specyficzny rodzaj zglobalizowanej, „bazowej” tożsamości. Znajomość filmowego mainstreamu wytwarza ponadlokalne więzi zasadzające się na wspólnym kodzie kulturowym dostarczanym przez arcydzieła Hollywood czy klasyki europejskich mistrzów. Analogicznie można też dostrzec „głębsze poziomy” takiej translokalnej wspólnotowości, opierającej się na znajomości tzw. obiegu festiwalowego czy rozmaitych nisz. W każdym wypadku zachodzi tu ten sam proces — odbiorcy kina z różnych miejsc na świecie i różnych kontekstów kulturowych użytkują wspólną domenę semantyczną, łączącą świadomość dyskursywnymi niemi wytwarzanymi przez oglądanie tych samych filmów. Skoro można mówić o pewnym rodzaju globalnej świadomości wytwarzanej przez kino, logiczną konsekwencją jest transmitowanie w tej przestrzeni określonych treści o zabarwieniu politycznym czy wręcz ideologicznym.

PRZEOBRAŻENIA GLOBALNYCH HEGEMONII

Coraz większa rola, jaką odgrywają w świecie filmu nowe technologie, z definicji elastyczne, płynne, przekazywane siecią komunikacji na odległość, paradoksalnie stwarza być może przestrzeń do emancypacyjnych kontr. Zwiększona liczba miejsc, w których można oglądać filmy, oraz co za tym idzie wzrost liczby i zróżnicowania oferty dostępnej dla widzów, często w następstwie pandemii była wskazywana jako „pozytywny skutek”

¹³ Anders jest dziennikarzem freelancerem, na co dzień mieszkającym w Hamburgu. Przytaczana wypowiedź pochodzi z rozmowy z 2020 roku.

¹⁴ Warto zwrócić uwagę, że termin „egzotyczny” stosowany jest bardzo często, nawet przez osoby zasadniczo wyczulone na problematyczność takiej klasyfikacji.

kryzysu, wzbogacający perspektywę członków/iń społeczności filmowych (por. Raczkowski 2020), Oczywiście nowe kanały dystrybucji i obiegu filmów w sensie ekonomicznym są zdominowane przez ośrodki dysponujące największymi kapitałami symbolicznymi i finansowymi. Przemiany instytucjonalne — swego rodzaju skrócenie dystansu dystrybucyjnego i możliwość ominięcia bariery fizycznego bycia warunkującego obejrzenie filmów — powodują, że otwierają się nowe przestrzenie dla graczy bardziej marginalnych. Prowadzi to do wzmocnienia obecności kinematografii dotąd peryferyjnych, nie-euroatlantyckich, czyli pewnego wzrostu polifonii w obrębie kina światowego. Taka decentralizacja panoramy kina z jednej strony ma wymiar postkolonialnej rewizji (Iordanova, Martin-Jones, Vidal 2010) — wprowadzając czy też przesuwając bliżej głównego nurtu wyrazy krytycznej rewizji globalizacji i związanej z nią dominacji kulturowej — z drugiej zaś jest w znacznej mierze klarowną konsekwencją tych samych procesów, które wcześniej tę dominację ustanowiły. Geograficzna decentralizacja kina jest powiązana ze zmianami globalnego rozkładu sił ekonomiczno-politycznych (Martin 2017) i przesuwają środek ciężkości tego pola ku obszarom nowych koncentracji kapitału. Kulturowy wymiar globalnej rzeczywistości znów podąża więc za wektorami ekonomicznymi, a kino sygnalizuje dynamikę zmian w sferze globalnych hegemonii.

Dotyczy to przede wszystkim kinematografii chińskiej. Wzrost jej znaczenia należy wiązać z postępowaniem procesów neoliberalnych, w których awangardzie (mimo komunistycznej fasady chińskiego systemu) znajduje się administracja ChRL. Chiny od lat za pośrednictwem kina realizowały cele propagandowe, ale w ostatnich latach da się zauważyć w tej kwestii zwrot (zob. Ilyas, Malik, Ramsay 2020). Wcześniej kinematografia z tego kraju wyraźnie nastawiona była na eksport na rynek europejski i amerykański projektów o wysokim walorze artystycznym, które z jednej strony stanowiły „okno na chińską kulturę”, z drugiej zaś niejednokrotnie stawały się „kontrolowaną manifestacją wolności słowa”¹⁵ poprzez poruszanie mogących podlegać cenzurze tematów społeczno-politycznych¹⁶. Ten sposób kreacji wizerunku Chin dla zachodniego widza załamał się po 2019 roku, wraz z ogólnym zwrotem w polityce chińskiej, odchodzącej

¹⁵ Rozmowa z Claudią, dziennikarką współpracującą z redakcjami międzynarodowymi, z lutego 2022 roku.

¹⁶ Z przejawami tej polityki zetknąłem się osobiście w trakcie festiwalu Berlinale w 2019 roku, kiedy zostałem poproszony o napisanie krótkich recenzji produkcji ChRL na anglojęzyczny portal poświęcony kulturze chińskiej. Edytorka (Chinka pracująca wówczas w Stanach Zjednoczonych) podkreślała, że redakcji zależy na ocenie społeczno-politycznego wydźwięku filmów i opinii zachodnich dziennikarzy na temat ewentualnej cenzury filmów.

od westernizacji i budowania sieci porozumień z globalnym centrum i zakładającej mocniejsze dążenie do przesuwania środka ciężkości ku sobie (Ilyas, Malik, Ramsay 2020). I znów, odzwierciedlenie tej dynamiki widać w przestrzeni kina — wraz z destabilizacją układu centrum–aspirujący Pekin zacieśniono wewnętrzną cenzurę, a uwagę zwrócono na produkcje przeznaczone na rosnący rynek krajowy, z którego rodzime chińskie produkcje wysokobudżetowe wypierają amerykańskie blockbustery. Równocześnie kino amerykańskie ulega znaczącej „dalekowschodniej infiltracji”¹⁷, objawiającej się rosnącą liczbą produkcji tworzonych głównie przez reprezentantów chińskiej diaspory w Stanach Zjednoczonych i wyrastających z jej doświadczeń kulturowego pogranicza.

Co ciekawe, chiński kontekst przenika się z afrykańskim — zwiększając się działania neokolonialne ChRL na tym kontynencie widać w sferze filmu — zarówno w wymiarze pojawienia się nowego kapitału, napędzającego w pewnym stopniu rozwój lokalnych (antyeurocentrycznych) kinematografii, jak i w obszarze tematycznym, jako że chińska obecność w Afryce po prostu zaczęła być zjawiskiem zauważanym, również przez kino. Wspomniane na wstępie kino nigeryjskie, tzw. Nollywood, jest przejawem interesującego zwrotu w afrykańskiej konsumpcji kultury. Aktywność skutkująca wzrostem ilościowych wskaźników prowadzi do zaznaczenia Nigerii na kinowej mapie świata jako nowego rynku o wrastającej jakości — a dzięki platformom streamingowym rozpowszechnienia jego produktów w szerokim obiegu — ale co istotne, rozwój kina nigeryjskiego napędzany jest przez zapotrzebowanie ze strony rodzimych odbiorców, a nie zewnętrzne (zachodnie) impulsy i aspiracje, które przez pierwsze dekady postkolonialnej niezależności determinowały działalność przemysłów filmowych kontynentu. Stopniowo kino afrykańskie przestaje być „ciekawostką dla Europejczyków”, a staje się „integralną częścią afrykańskiej kultury”¹⁸, która w globalnej panoramie kina funkcjonuje na bardziej

¹⁷ Rozmowa z Claudią z lutego 2022 roku.

¹⁸ Warto w tym miejscu zastrzec, że hasło „kino afrykańskie” obejmuje zbiorczo szereg lokalnych, krajowych czy regionalnych kinematografii. Najważniejszym rozróżnieniem będzie rzecz jasna podział na kino afrykańskie kręgu arabskiego oraz kino Afryki subsaharyjskiej, przy czym te sfery przenikają się miejscami w znaczący sposób ze względu na kulturową łączność między społecznościami muzułmańskimi zlokalizowanymi w różnych regionach Afryki. Wobec etykiety „kino afrykańskie” można wysunąć zarzut, że ponownie esencjalizuje różnorodność kontynentu w ramach hegemonicznej logiki centrum/peryferii. Stosuję je tu jednak jako termin natywny — w prowadzonych przeze mnie rozmowach (zarówno w języku polskim, jak i angielskim) jest to pojęcie powszechne, służące zgrupowaniu specyficznego kontekstu w obrębie kina, na analogicznej zasadzie jak terminy „kino europejskie”, „kino Azji” czy „kino amerykańskie” (gdzie każdy z tych terminów należy głębiej konkrety-

autonomicznych zasadach¹⁹. Zwrot od użytkowania kina jako „kultury eksportowej”, formułowanej w zachodnio zakorzenionym języku, ku podejściom bardziej autonomicznym, priorytetyzującym lokalną recepcję cechuje także ostatnie lata kina chińskiego.

Patrząc na przemiany kina w kontekście afrykańskim i wschodnioazjatyckim, widzimy dość wyraźnie, jak geopolityczne napięcia i transformacje wpływają na kino. W przedstawianej tu perspektywie etnograficznej dostrzec można, że nie tylko odbija ono szersze konteksty i procesy, ale jest ich częścią. Określone agendy polityczne znajdują w kinie wehikuł, za pomocą którego mogą przenikać tkankę kulturalną w ramach neoliberalnej konstrukcji rzeczywistości społecznej (Harvey 2008, s. 244). Podważanie hegemonii odbywa się z pomocą stwarzanego przez nią medium — w warunkach rynkowej cyrkulacji filmy realnie kontrujące utrwalane przez mainstream obrazy są skazane na funkcjonowanie na marginesach, a ich zasięg najczęściej jest niszowy.

Każdy obraz głównego nurtu, z którym się spotykają widzowie w dowolnej części świata, powinien więc być odbierany jako wypadkowa konkretnie motywowanych działań i obraz perswadujący określoną wizję danego miejsca lub kręgu kulturowego (por. Dweyer 2021, s. 232–234). Co więcej, wiele filmów pochodzących spoza globalnego centrum cechuje coś, co można nazwać „autoorientalizacją”, czyli dopasowywanie obrazu rodzimego kontekstu do przyzwyczajień zachodniego widza, co skutkuje zinternalizowaną egzotyką pozornie wiernych przedstawień lokalnych kontekstów. Zwracała na to uwagę mieszkająca w Berlinie Iranka Rana²⁰, krytykująca pokazywane na Berlinale irańskie filmy jako „tworzone pod zachodniego widza”, przez co „zakłamuje obraz Iranu, tworzą jego nierealistyczny obraz jako dziwnego kraju, w którym wszystko jest paradoksem, nie ma nic poza zniewoleniem”²¹. Między zawierzeniem filmowym obra-

zować, jednak ze względu na relatywne powiązania kręgów kulturowych są one retorycznie użyteczne).

¹⁹ Cytaty terenowe dotyczące kina afrykańskiego pochodzą z rozmów z Piotrem, zawodowo związanym z rynkiem festiwalowym i dystrybucyjnym, posiadającym szerokie doświadczenie w zakresie kina afrykańskiego. Rozmowy miały miejsce w listopadzie i grudniu 2021 roku.

²⁰ Rana jest widzką zaangażowaną, regularnie uczestniczącą w Berlinale oraz lokalnych wydarzeniach filmowych, określa siebie jako *film enthusiast*. Rozmowę przeprowadziłem w lutym 2022 roku w Berlinie. Tego rodzaju zarzuty ze strony emigrantów i ekspatów powinno się traktować z dystansem — wielu z nich chciałoby kreować na migracji wyidealizowany obraz swojego kraju i narodu — nie należy ich jednak ignorować.

²¹ Bywa to źródłem napięć w ramach lokalnych grup filmowych oraz pomiędzy nimi a organami oficjalnej reprezentacji. Odwołać się tu mogę przede wszystkim do przykładu Ukraini-

zom a nieufnością wobec nich objawia się kluczowe dla zrozumienia kwestii polityczności kina napięcie — stawką filmowej kreacji jest wytwarzanie interpretacji rzeczywistości w taki sposób, by były one jak najbardziej wiarygodne dla publiczności, która przyjmuje je jako informatywny realizm (Caton 1999, s. 93) lub wchodzi z nimi w (krytyczny) dialog.

KINO JAKO POLE POLITYCZNE

Kino w żadnym wypadku nie powinno być traktowane jako ideologicznie przezroczyste, należy je rozpatrywać przy uwzględnieniu dyskursów politycznych i zależności, w ramach których filmy powstają i funkcjonują. W analizie tego rodzaju uwikłań szczególnie korzystna jest perspektywa etnograficzna, pozwalająca prześledzić praktyczne realizacje określonych procesów oraz uchwycić sposoby, w jakie filmy wiążą się z codzienną konceptualizacją rzeczywistości — co jest mniej klarowne, jeśli podchodzimy do problemu z perspektywy formalnej, zastanawiając się w pierwszej kolejności, „jak film jest zrobiony”. Etnografia kina pozwala przenieść punkt ciężkości na pytanie „jak film jest odbierany”, a zagadnienia konstrukcji dzieła postrzegać dopiero w odniesieniu do tych oddolnych sposobów użytkowania kina.

Kino ma zdolność do organizowania dyskursów i kreowania w globalnej świadomości złożonych konstruktów o charakterze politycznym. Jako medium wyrosłe z kolonialnego gruntu samą swoją konfiguracją geograficzną generuje określone stratyfikacje miejsc i kultur. Równocześnie może stawać się przestrzenią oporu wobec globalnych wyobrażeń, poprzez kreowanie oddolnych wizerunków i kontrglobalistycznych obrazów. W tym sensie większość twórców filmowych spoza tradycyjnego kręgu dokonuje w filmie rodzaju translacji kulturowej, przetwarzając lokalność w zuniwersalizowany język. Odpowiedź na pytanie, ile oglądamy filmów nigeryjskich, bhutańskich czy chilijskich, jest więc o tyle naturalna, że wpisana w samą konstrukcję świata filmu. Jest to świat z definicji euro/anglocentryczny.

Wirtualne podróże za pośrednictwem kina są może z pozoru niewinne, jednak mają daleko idące konsekwencje. Kreują bowiem postrzeganie rzeczywistości i nadają kształt globalnej „geografii wyobrażonej”. Inny-

skiego Klubu Filmowego w Berlinie, który według jego członkiń parokrotnie spotykał się ze sceptycznymi reakcjami rządowych instytucji ukraińskich wobec pokazywanych filmów jako prezentujących berlińczykom „zły obraz ojczyzny” (m.in. o dramaty społeczne poruszające temat biedy).

mi słowy, miejsca są wytwarzane za pomocą medium filmu, które oferuje „wiedzę, jakie są, jak wyglądają miejsca daleko stąd”²², przy czym wiedza ta jest budowana za pomocą reprezentacji skonstruowanych w procesie głębokiej parafrazy rzeczywistości (Caton 1999, s. 90–95). Nie jest to oczywiście proces wszechwładny, a Inność miejsc nie jest przez kino absolutnie kontrolowana — istnieje zresztą metonimiczna łączność pomiędzy filmowymi obrazami a ich kreacją filmową. Nawet jednak w przypadku możliwości skonfrontowania wyrobionego za pośrednictwem filmów obrazu danego miejsca z innymi źródłami, a nawet z bezpośrednią obserwacją, kinowe zapośredniczenie ustanawia pewien filtr, który rzutuje na percepcję miejsc i ich postrzeganie²³.

W zarysowanej tu perspektywie kino okazuje się więc przestrzenią polityczną, w której lokowane są rozgrywki o charakterze globalnym. W pewnym zakresie napięcia pomiędzy poszczególnymi graczami i przesuwaniem dyskursów determinujących kształt kina odbijają procesy zachodzące równocześnie na rynkach ekonomiczno-gospodarczych — co w perspektywie historycznej wydaje się całkowicie zrozumiałe. Kino zawsze powstawało tam, gdzie aktualnie znajdowały się największe koncentracje kapitału finansowo-przemysłowego. Rozwój kina towarzyszył spektakularnym wzrostom gospodarczym (Chiny), podobnie jak kryzysy branży nierzadko zbiegały się z zapaściami rynków (Stany Zjednoczone). Z kolei wzrastające, nowe postkolonialne kinematografie cechuje z jednej strony ściśle powiązanie z odzyskiwaniem przez podporządkowane społeczeństwa kontroli nad własnymi ekonomiami (a co za tym idzie, zdobywanie możliwości kreowania za ich pomocą własnych narracji), z drugiej jednak w systemie produkcji filmowych krajów afrykańskich czy postsowieckich widać wyraźnie skomplikowane zależności z dawnymi centrami i/lub nowymi sojusznikami, otrzymane w spadku po poprzednim porządku.

Anegdotyczne pytanie, od którego rozpocząłem tekst, jest emanacją stanu rzeczy, w którym kino jest elementem sieci konstruktów historycznie powiązanych z aktualnym kształtem zglobalizowanego świata. Sposób

²² Rozmowa z Darią, zaangażowaną widzka i stałą współpracowniczką DKF-ów, przeprowadzona w sierpniu 2021 roku.

²³ Postrzeganie to przejawia się między innymi w intuicyjnym „wyławianiu” tych elementów, które zakodowane są w mentalnych obrazach danych miejsc, a także nadawanie zaczerpniętych z filmowych narracji znaczeń miejsc — czego wyraźnie doświadczyłem osobiście w Berlinie, zmapowanym uprzednio w mojej głowie przez filmy takie jak *Niebo nad Berlinem* (1987), *Goodbye Lenin* (2003), *Życie na podłuchu* (2006). Przekroczenie tych wstępnych przesądów było procesem rozłożonym na trzy wizyty, w głównej mierze nastąpiło w trakcie najdłuższego, kilkumiesięcznego pobytu.

postrzegania implikowanych przez nie kontekstów — ulokowania produkcji kulturalnej i jej domyślnego języka — będzie zmieniał się wraz z przemianami tegoż świata. Załączki procesów, które mogą drastycznie zmienić mapę światowego kina, można już dostrzegać. Przeobrażenia te odbywają się cały czas w cieniu kolonialnej konstytucji kina i żeby w pełni zrozumieć to, co dzieje się z kinem i jak wpływa to na szersze konteksty kulturowe, należy uwzględnić głębokie uwikłanie tej formy aktywności w relacje polityczne.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak Marcin, 2018, *Kapitały przemysłu filmowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Adorno Theodor, 1990, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, w: Theodor Adorno, *Sztuka i sztuki*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 13–21.
- Adorno Theodor, Horkheimer Max, 2010, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Benjamin Walter, 2010, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Prism Key Press, New York.
- Budzik Justyna Hanna, 2015, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Burns Paul, 1999, *The History of The Discovery of Cinematography*, Waszyngton (wyd. online [dostęp: 04.07.2020]).
- Caton Steve C., 1999, *Lawrence of Arabia. A Film's Anthropology*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Cudny Waldemar, 2014, *The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications*, „Anthropos”, t. 109(2), s. 640–656.
- de Valck Marijke, 2007, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press (<http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mv45>).
- Diamond Stanley, 2017, *In Search of the Primitive. A Critique of Civilization*, Routledge, London–New York.
- Dwyer Kevin, 2021, *The Unpredictable Odyssey of a Small National Cinema*, w: Raymar D. Rassoukh, Steve C. Caton (red.), *Anthropology, Film Industries, Modularity*, Duke University Press, Durham–London, s. 213–241.
- Falzon Mark-Anthony, 2009, *Multi-sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*, Ashgate, Aldershot.
- Foucault Michel, 1977, *Archeologia wiedzy*, tłum. Andrzej Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Geertz Clifford, 1998, *Deep Hanging Out*, „The New York Review of Books”, 45 (16), 69.
- Graeber David, 2018, *Dług. Pierwsze 5000 lat*, tłum. Bartosz Kuźniarz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Harvey David, 2008, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, tłum. Jerzy Paweł Listwan, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.

- Ibrahim Amrita, 2021, *Film as the Building Blocks of News Narrative in India*, w: Raymar D. Rassoukh, Steve C. Caton (red.), *Anthropology, Film Industries, Modularity*, Duke University Press, Durham–London, s. 89–108.
- Ilyas Ayesha, Malik Raheem, Ramay Shakeel Aahmed, 2020, *China Today: Cultural Soft Power and Cultural Diplomacy*, w: Ayesha Ilyas, Raheem Malik, Aahmed Ramay Shakeel, *China's Cultural Diplomacy*, Sustainable Development Policy Institute, s. 7–8 (<http://www.jstor.org/stable/resrep29117.5> [dostęp: 02.07.2022]).
- Iordanova Dina, Martin-Jones David, Vidal Belén, 2010a, *Introduction. A Peripheral View of World Cinema*, w: Dina Iordanova, David Martin-Jones, Belén Vidal (red.), *Cinema at the Periphery*, Wayne State University Press, Detroit, s. 1–19.
- Iordanova Dina, 2010b, *Rise of the Fringe. Global Cinema's Long Tail*, w: Dina Iordanova, David Martin-Jones, Belén Vidal (red.), *Cinema at the Periphery*, Wayne State University Press, Detroit, s. 23–45.
- Lash Scott, Lury Celia, 2011, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. Robert Mitoraj, Jakub Majmurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Latour Bruno, 2011, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Martin Sylvia J., 2017, *Haunted. An Ethnography of the Hollywood and Hong Kong Media Industries*, Oxford University Press.
- Marcus George E., 1995, *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, „Annual Review of Anthropology”, t. 24, s. 95–117.
- Marshall Bill, 2010, *New Spaces of Empire. Quebec Cinema's Centers and Peripheries*, w: Dina Iordanova, David Martin-Jones, Belén Vidal (red.), *Cinema at the Periphery*, Wayne State University Press, Detroit, s. 119–134.
- Okely Judith, 2011, *Retrospective Reading of Fieldnotes. Living on Gypsy Camps*, „Behemoth. A Journal on Civilisation”, t. 4, z. 1, s. 18–42.
- Pabiś-Orzeszyna Michał, 2020, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Pawlak Marek, 2018, *Zawstydzona tożsamość. Emocje, ideologie i władza w życiu polskich migrantów w Norwegii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Raczkowski Tomasz, 2020, *Wirtualne sale i globalne sieci. Partycypacja w kulturze filmowej w kontekście pandemii*, „Prace Etnograficzne”, t. 48(1), s. 39–55.
- Stelmach Miłosz, 2020. *Przeżycie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Turner Graeme, 1999, *Film as Social Practice*, Routledge, London–New York.
- Wolf Eric, 2010, *Europe and the People Without History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles.
- Wong Sam, 2007, *Ethnography: Alternative Research Methodology*, w: Sam Wong, *Exploring „Unseen” Social Capital in Community Participation: Everyday Lives of Poor Mainland Chinese Migrants in Hong Kong*, Amsterdam University Press, s. 47–72 (<http://www.jstor.org/stable/j.ctt45kfdv.6>).
- Żygulski Kazimierz, 1970, *Kultura filmowa w Polsce*, „Kino”, nr 7 (<http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kultura-filmowa-w-polsce/243> [dostęp: 29.06.2022]).

THE LONG SHADOWS OF COLONIALISM.
CINEMA AS A POLITICAL FIELD OF GLOBAL CULTURE

Tomasz Raczkowski
(University of Wrocław)

Abstract

The article reflects on the political conditioning of cinema in the context of globalisation. The author presents an approach to cinema as a historical product of the Euro-Atlantic cultural circle and the modernism that springs from it, analysing the consequences of such genealogy in terms of the role played by cinema in the contemporary, global world of post-industrialism. On the basis of ethnographic research, the author points to the phenomenon of cinema producing specific images of reality, interpreting them as a manifestation of cinema's deep roots in social and political processes. As a consequence, cinema is characterised as a discursive political space, the cultural meaning of which goes beyond the artistic sphere, but is associated with political processes and flows of tensions.

key words: cinema, globalisation, modernism, discourse

słowa kluczowe: kino, globalizacja, modernizm, dyskurs