

JAKUB MAJ

RÓŻNICE W KULTURZE I ORGANIZACJI PRACY
NA PLANIE FILMOWYM W INDIACH I W POLSCE.
PRZYPADEK TAMILSKIEGO FILMU PT. *MERSAL*

Wprowadzenie

W maju 2017 r. otrzymałem nietypową propozycję: według informacji przekazanych mi telefonicznie do Trójmiasta zmierzała ekipa twórców filmowych z Indii, którzy chcieli zrealizować na Pomorzu zdjęcia do powstającego właśnie pełnometrażowego filmu fabularnego. Hindusi szukali lokalnego kierownika produkcji, który, mając adekwatne doświadczenie i niezbędne kontakty, pomoże im na miejscu w stworzeniu materiału filmowego. Ciekawy nowego wyzwania i oryginalnego doświadczenia przyjąłem propozycję. Jak się później okazało, współpraca ta okupiona była wielkimi nerwami, stresem i przemęczeniem, ale nie ulega wątpliwości, że wiele się w tym czasie nauczyłem i poczyniłem obserwacje, które wykorzystuję w mojej pracy praktycznej i naukowej do dziś. W niniejszym artykule korzystam z paradygmatu badawczego, który w filmoznawstwie nazywany jest „kulturą produkcji”, a w którym – obok źródeł pisanych (zwłaszcza dokumentów produkcyjnych) i literatury przedmiotu – wykorzystuje się także elementy metod etnograficznych, w tym obserwacji uczestniczącej¹.

Kilkudziesięcioosobowa ekipa filmowa, która ostatecznie przyjechała do Trójmiasta, nie składała się wyłącznie z hinduskich twórców filmowych, ale było też wiele osób z Polski. Zostali oni zatrudnieni przez rodzimego producenta serwisowego, który był już wcześniej zaangażowany w tę produkcję. Dużą część grupy zdjęciowej stanowili polscy członkowie pionów technicznych (mistrz oświetlenia, oświetlacze), scenograficznego i kostiumowego (w tym również dyżurni) oraz pionu produkcyjnego – głównie z Warszawy i Krakowa. Zespół ludzi zaangażowanych z samego Trójmiasta ostatecznie liczył około dziesięciu osób – wszyscy z obowiązkami oraz kompetencjami produkcyjnymi i organizacyjnymi (w tym również obsługa

DOI: 10.4467/23538724GS.22.031.16147

ORCID: 0000-0001-6909-3215

¹ Zob. M. Adamczak, *Obok ekranu: perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014, zwł. rozdz. 1 i 3; zob. też: T. Koźuchowski, I. Morozow, R. Sawka, *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Łódź 2019.

statystów i lokacji). Ostateczna proporcja narodowości w całym zespole twórczym wynosiła mniej więcej pół na pół, co, jak się później okazało, było znakomitą okazją, aby obserwować współpracę w tak równomiernie podzielonej grupie.

Film był z góry obliczony na wielki sukces frekwencyjny (na etapie zdjęć estymowano liczbę widzów na świecie na 70 mln). Producentem wiodącym filmu była firma Thenandal Studio Limited, obraz reżyserował Atlee Kumar, a dzieło zostało zrealizowane według prawideł kina tamilskiego, zwanego również zamienne jako filmy z „Kollywood”. Nazwa ta pochodzi od połączenia fraz: Hollywood oraz nazwy głównego miejsca produkcji tego rodzaju filmów – Kobambakkam, czyli dzielnicy Sennaju w stanie Tamil Nadu w południowych Indiach². Zaangażowane zostały gwiazdy filmowe z Indii, które również przyjechały na zdjęcia do Polski – przede wszystkim odtwórca głównej, potrójnej (!) roli, bardzo popularny aktor: Vijay. Muzykę do dzieła skomponował laureat dwóch Oscarów: Allah Rakha Rahman³. Realizacja odbywała się ostatecznie w czterech krajach: oprócz Indii i Polski również w Macedonii oraz Austrii. Nad Wisłą zrealizowano: dwa dni zdjęciowe w Rzeszowie, jeden dzień zdjęciowy w Poznaniu oraz szesnaście dni zdjęciowych w Gdańsku, który w gotowym filmie miał udawać Paryż. Producenci hinduscy zdecydowali, że bardziej oplaca im się adaptować przestrzeń w Trójmieście i udawać, że jesteśmy we Francji (np. malowanie samochodów policyjnych, przebieranie policjantów we francuskie mundury czy zawieszanie francuskojęzycznych szyldów), niż faktycznie realizować zdjęcia w Paryżu. Przesądził zatem czynnik ekonomiczny i różnica w stawkach (honoraria twórców filmowych, sprzęt, hotele i infrastruktura, itp.) w Polsce i we Francji.

Wykonane w Trójmieście zdjęcia zaowocowały przede wszystkim długą sekwencją na lotnisku (realizowaną w Porcie Lotniczym im. Lecha Wałęsy: w terminalu oraz na samej płycie lotniska), która w ostatecznej wersji filmu jest umiejscowiona prawie na samym jego początku, a także teledyskiem do jednej z piosenek pt. *Maacho*⁴. Teledysk ten ma duże znaczenie dla całego filmu – w tej samej postaci pojawia się w fabule. Piosenki bowiem, jak podaje Małgorzata Straszewska, w kinie tamilskim mają za zadanie nie tylko podkreślić emocje w konkretnym momencie filmu, ale pełnią też funkcję pewnego rodzaju metafory aktu seksualnego, zabronionego przez lokalną cenzurę⁵. Sam teledysk zrealizowany w całości w Gdańsku osiągnął na platformie YouTube do tej pory (czerwiec 2022 r.) niebagatelny wynik prawie 90 mln wyświetleń.

² M. Straszewska, *Przemoc, nacjonalizm, tańce i wzruszenia. Kollywood – tamilski przemysł filmowy* [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009, s. 421–429.

³ Allah Rakha Rahman odebrał dwie statuetki w 2009 r. za muzykę i piosenkę do filmu *Slumdog. Milioner z ulicy* (reż. Danny Boyle, 2008).

⁴ Teledysk zrealizowany w Gdańsku można obejrzeć na platformie YouTube pod linkiem: <https://www.youtube.com/watch?v=MmvpbLdaIRs> (dostęp: 4.04.2022).

⁵ M. Straszewska, *Przemoc, nacjonalizm...*, s. 424.

Na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji oraz literatury przedmiotu zaprezentuję w artykule kilka różnic w kulturze i organizacji pracy na planie filmowym w Polsce i w Indiach oraz podejmę się próby odpowiedzi, skąd te różnice wynikają. Zamierzam również zbadać, czy angażowanie do jednego dzieła twórców z dwóch bardzo odległych i odmiennych kulturowo zakątków świata w ostatecznym rozrachunku może filmowi zaszkodzić, czy też może go wzbogacić.

Bóg? Zaraz po reżyserze

Jeśli spojrzeć na decyzyjność i ponoszoną odpowiedzialność zespołu ludzi, który podejmuje się produkcji filmu w Polsce i w Europie, struktura takiej organizacji ma układ liniowy lub doń zbliżony. Charakteryzuje się jednolitością kierowania, gdzie każdy podwładny ma swojego przełożonego, a odpowiedzialność za poszczególne zadania jest indywidualna i ściśle określona. Jedną z głównych zalet zastosowania tego modelu w praktyce jest szybkość w podejmowaniu decyzji⁶.

W rodzimej branży wygląda to tak, że z jednej strony, na samym szczycie zasiada producent, któremu podlegają szefowie poszczególnych pionów: przede wszystkim reżyser i kierownik produkcji, a dalej scenograf, autor zdjęć itd. Ci zaś swoje podzespoły również układają dalej pionowo pod kątem hierarchii i delegują zadania odpowiednio w dół, w zależności od funkcji osoby, której konkretne zadanie jest powierzane (charakterystyka pionowa). Z drugiej zaś strony względem siebie samych często ułożeni są równorzędnie, jeśli chodzi o decyzyjność i odpowiedzialność, więc komunikują się „poziomo” w ramach struktury⁷. Niemniej, niezależnie od miejsca, które członek ekipy zajmuje w strukturze danej produkcji, podstawą współpracy jest, a przynajmniej powinien być, wzajemny szacunek – zarówno do osób, jak i wykonywanej przez nie pracy.

Pozornie i według wstępnych założeń w ekipie twórców, którzy przyjechali z Indii do Polski, aby robić film *Mersal*, struktura organizacji była dokładnie taka sama. Tylko w teorii. Rzeczywistość bowiem okazała się dalece odbiegająca od wyżej opisanego modelu „polskiego”. Pierwsza i zarazem zasadnicza różnica była taka, że na planie filmu tamilskiego najważniejszy był reżyser, a nie producent. To jego decyzjom (czy częściej: kaprysom) podporządkowane były działania całej kilkudziesięcioosobowej ekipy. Zaakceptowane wcześniej przez samego reżysera lokacje czy odebrana scenografia bywały przez niego samego odrzucane tuż przed wejściem na konkretny plan. Oczywiście narzucało to na pion organizacyjno-produkcyjny konieczność natychmiastowego poszukiwania alternatywnych rozwiązań. Wiązało się to z poczuciem daremnego trudu, czasu i pracy już włożonych w przygotowanie

⁶ A. Bednarski, *Zarys teorii organizacji i zarządzania*, Toruń 2001, s. 177.

⁷ M. Zablocki, *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Warszawa 2013, s. 159–211.

danej sceny, rozgoryczeniem i bezradnością. Producent ze strony hinduskiej zawsze stał po stronie swojego reżysera i od członków polskiej ekipy wymagał bezdyskusyjnego podporządkowania się. Oczywiście te decyzje nie pozostawały bez wpływu na ponoszone przez Hindusów koszty produkcji. Każda bowiem zmiana wprowadzona w ostatniej chwili generowała dodatkowe, wcześniej niezaplanowane wydatki.

Kolejną osobą zajmującą bardzo wysoką pozycję w hierarchii naszej mieszanej grupy zdjęciowej był pierwszoplanowy aktor Vijay. O ile wcale nie dziwił fakt, że wszystkim członkom ekipy zależało na tym, aby był on zadowolony (co jest albo przynajmniej powinno być standardem na każdym planie filmowym), o tyle zaspokajanie jego zachcianek zajmowało nieproporcjonalnie wysoką pozycję na liście służbowych priorytetów ekipy filmowej. Szczególną uwagę zwracała kilkusobowa (*sic!*) grupa najbliższych asystentów aktora, którzy wyřęczali go w najprostszych codziennych czynnościach, takich jak: wiązanie butów czy przytrzymywanie mu lustra, aby mógł poprawić włosy. Dla polskiej części filmowej ekipy były to sytuacje wcześniej niewyobrażalne, ale dla Hindusów, żyjących w systemie kastowym, jest to zupełnie normalne.

Nieprzypadkowo w tytule tego fragmentu artykułu użyłem określenia: Bóg. Podpatrując współpracowników z Indii oraz sposób, w jaki traktują i zwracają się do reżysera i pierwszoplanowego aktora (niektórym członkom hinduskiej ekipy w ogóle nie wolno było z nimi rozmawiać), dało się odczuć pewnego rodzaju kult, jakim otacza się bóstwa. Te relacje były podszyte z jednej strony szacunkiem i podziwem, ale z drugiej też respektem czy nawet lękiem. Moja obserwacja znajduje zresztą potwierdzenie w literaturze kulturoznawczej: twórcy filmowi w Indiach (najczęściej dotyczy to najbardziej popularnych aktorów) otaczani są wręcz boską czcią, a ich popularność ma religijne konotacje. Nierzadko bowiem zdarzają się sytuacje, w których gwiazda filmowa utożsamiana jest z bogiem, a portret aktora umieszcza się na rodzinnym oltarzu⁸.

Hindusi są społeczeństwem kastowym⁹. Dlatego zupełnie nie dziwi, że każdy członek ekipy filmowej miał przypisane miejsce w hierarchii. Dziwne, ale poniekąd zrozumiałe pod kątem kulturowym było jednak to, że przykładowo asystent techniczny kamery z Indii nie miał prawa odezwać się słowem do pierwszoplanowego aktora albo do reżysera – po prostu dzieliła ich kastowa przepaść co najmniej kilku szczebli. Na planie filmu *Mersal* zauważyłem ponadto, że w opozycji do szacunku, z jakim traktowali się nawzajem wszyscy członkowie polskiej części ekipy, nie można było tego samego powiedzieć o współpracownikach z Indii. Niejednokrotnie

⁸ S. Velayutham, *Introduction: The Cultural History and Politics of South Indian Tamil Cinema* [w:] *Tamil Cinema: The Cultural Politics of India's Other Film Industry*, ed. S. Velayutham, New York 2008, s. 8.

⁹ A. L. Basham, *Indie. Od początku dziejów do podboju muzułmańskiego*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 2000, s. 147, 157–162.

byłem świadkiem jawnego okazywania pogardy (czasem przybierającej nawet formę przemocy fizycznej) wobec osoby niżej postawionej w hierarchii. Niestety, nie czułem się w takich sytuacjach uprzywilejowany czy umocowany do interweniowania. Wiedziałem bowiem, że tak po prostu jest skonstruowany ich świat, a „ofiara” takich działań na planie nie widzi nic dziwnego w tym, że osoby wyżej postawione w hierarchii nie okazują jej szacunku. Warto też odnotować, że tak jak my nie ingerowaliśmy w ich relacje i układ hierarchii, tak Hindusi zdawali się rozumieć, że w Polsce wygląda to inaczej i nawet nie próbowali przymierzyć swojego systemu kastowego do polskiej części ekipy. Traktowali nas wszystkich mniej więcej podobnie – jak podległych im wykonawców, ale z szacunkiem.

Kolejną i chyba najbardziej uciążliwą różnicą między polskim a hinduskim systemem produkcyjnym było podejście do delegowania zadań. O ile członkowie polskiej ekipy starali się dbać o to, aby każdy wiedział, za co jest odpowiedzialny i jakie zadania ma w danym momencie wykonywać, o tyle nie można tego samego powiedzieć o naszych współpracownikach z Azji. Bardzo często bowiem zdarzało się, że jedno i to samo zadanie zlecane przez członka hinduskiej części ekipy było równolegle powierzane kilku osobom naraz z polskiej jej części. Rezultatem były sytuacje, w których kilka osób równolegle pracowało nad tym samym wyzwaniem.

Podsumowując ten wątek, pod kątem organizacji pracy na planie filmowym hinduska część ekipy znacząco różniła się od polskiej. Trochę inne ustawienie hierarchii, a także traktowanie z sakralną wręcz czcią reżysera oraz pierwszoplanowego aktora można było rozpatrywać w kategoriach ciekawostki, którą członkowie rodzimej ekipy przyjęli do wiadomości i, na ile to było możliwe, dostosowali się. Podobnie było z konsekwencjami systemu kastowego. Jednakże delegowanie jednego i tego samego zadania kilku osobom jednocześnie wprowadzało niepotrzebny chaos i było najzwyczajniej w świecie marnowaniem czasu i zasobów. W tym przypadku polska część ekipy produkcyjnej musiała reagować. Gdy tylko zorientowaliśmy się, że nasi mocodawcy z Indii mają tendencję do takich ruchów, aby unikać sytuacji, w których dublowaliśmy naszą pracę, pozostawaliśmy w ciągłej komunikacji, wielokrotnie monitorując i potwierdzając aktualnie wykonywane czynności. Gdy okazywało się, że więcej niż jedna osoba pracuje nad tym samym zadaniem, dzielono się pracą adekwatnie do potrzeb.

My swoje, wy swoje

Podjmując wyzwanie współpracy przy produkcji z Kollywood, traktowałem to jako szansę na szeroką pojętą integrację z filmowcami z Indii. Liczyłem na to, że oprócz wspólnej pracy nad filmem poznamy się też lepiej, może nawet zaprzyjaźnimy z niektórymi członkami ekipy. Byłaby to znakomita okazja do poszerzenia kręgu znajomych nie tylko w sensie służbowym i biznesowym, ale też takim

zwykłym – towarzyskim. Niestety, rzeczywistość zweryfikowała te nadzieje i już po kilku pierwszych dniach zdjęciowych łatwo było się zorientować się, że szanse na integrację z filmowcami z Indii są niewielkie.

Fundamentalne znaczenie miało w tym kontekście podejście Hindusów do kina w pojęciu ogólnym. Jak podaje Sudhanva Deshpande, większość filmów hindi eksploatuje sztywną, estetyczną konwencję: obrazuje walkę dobra ze złem, zawiera około osiem – dziewięć piosenek, a typy głównych bohaterów fabuły od lat pozostają niezmiennie¹⁰. Nie ma tu miejsca na twórczą wyjątkowość i improwizację. Widać zatem wyraźnie, że ten „model” znacząco odbiega od filmów kina polskiego. Hinduscy współpracownicy wielokrotnie podkreślali, że oni inaczej pojmują filmy i metodologię ich produkowania oraz że Polacy i tak nie będą w stanie tego zrozumieć. Rola polskiej ekipy miała się sprowadzać wyłącznie do wykonywania zleconych zadań: nie dyskutować i nie pytać, tylko działać według otrzymywanych instrukcji. Jak wspomniałem – byliśmy traktowani z szacunkiem, ale jednocześnie patrzono na nas z góry, jako na podwykonawców, a nie współpracowników ani tym bardziej współtwórców.

Na planie filmowym w sensie służbowym oczywiście wszyscy współpracowali i „grali do jednej bramki”, ale w sensie prywatnym istniały dwa odrębne obozy. Nawet posiłki w czasie przerwy obiadowej spożywane były osobno. Filmowcy z Indii przyjechali ze swoim kucharzem, któremu należało zapewnić osobną kuchnię i codziennie robić odpowiednie zakupy spożywcze. W rezultacie na planie *Mersala* każdego dnia funkcjonowały dwa barobusy: polski, obsługiwany przez polskich kucharzy oraz hinduski dla naszych gości z Azji.

Hindusi okazali się mało towarzyscy i dość zamknięci w sobie. Nie miało to większego przełożenia na efekty naszej współpracy w sensie profesjonalnym, ale pozostawiło emocjonalny niedosyt. Starzy polscy filmowcy lubią powtarzać, że w robieniu filmów nie chodzi jedynie o ciężką pracę, ale też o to, aby sprawiała ona przyjemność. Ciężko zaś mówić o przyjemności płynącej ze współpracy dwóch zupełnie niezintegrowanych z sobą obozów, z dwóch bardzo od siebie odmiennych i odległych kręgów kulturowych.

Studnia bez dna

Na planie filmu *Mersal* wielokrotnie zdarzały się sytuacje, w których nagle decyzje czy wręcz kaprysy generowały dodatkowe, wcześniej nieplanowane koszty. Członkowie ekipy z Indii w ogóle nie mogliby sobie pozwolić na tego typu spontaniczne ruchy, gdyby nie posiadali środków zabezpieczonych na ten cel. Trzeba przyznać,

¹⁰ S. Deshpande, *The Consumable Hero of Globalised India* [w:] *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, eds. R. Kaur, A.J. Sinha, New Delhi – London 2005, s. 186–187.

że twórcy z Kollywood przyjechali do Trójmiasta rzeczywiście realizować superprodukcję i byli na to przygotowani pod względem finansowym.

Twórcy filmowi z Indii mieli bardzo wysokie wymagania. Dotyczyło to wszystkich aspektów ich pobytu w Trójmieście: począwszy od najlepszego sprzętu (pion organizacyjno-produkcyjny ściągnął z całej Polski najlepsze kamery i sprzęt oświetleniowy), po hotele dla reżysera i gwiazd (baza noclegowa w Trójmieście jest bogata w oferty, aczkolwiek liczba hoteli pięciogwiazdkowych jest akurat ograniczona, a tylko takie interesowały Hindusów, jeśli chodzi o noclegi dla najważniejszych osób z ich ekipy; problemem było także to, że nie było możliwości rezerwacji noclegów z wyprzedzeniem – o powodach jeszcze wspomnę). Niemniej – co ważne, a wcale nie zawsze oczywiste dla wszystkich producentów filmowych – twórcy z Indii mogli pozwolić sobie na wysokie wymagania, bo zwyczajnie było ich na to stać.

Budżet, jakim dysponowali, pozwolił nie tylko na wykorzystanie na planie filmu wszystkiego, co najlepsze w Polsce, ale też na ściągnięcie w niektórych przypadkach wsparcia z zagranicy. Do realizacji sceny na lotnisku udało się zaangażować najlepszych kaskaderów w Europie, którzy przyjechali do Gdańska specjalnie z Bułgarii. Ekipa miała na swoim koncie pracę przy takich produkcjach, jak *Gra o tron*, *Mission Impossible* czy filmy o Bondzie. Drugą grupą specjalistów zaproszonych do współpracy przy tej produkcji byli rolkarze z Rumunii. Zostali zaangażowani do wykonania dynamicznych scen pościgu na terminalu lotniska oraz płynnych, długich ujęć na płycie. Rolkarze jeździli za bohaterami filmu z kamerą zamocowaną na gimbalu.

Idźmy na żywioł! Za godzinę, najpóźniej jutro

Współpraca z filmowcami z Indii była niezwykle intensywna, co przede wszystkim sprowadzało się do krótkiego czasu powierzanego na realizację wyznaczonych zadań. Propozycję objęcia kierownictwa produkcji zdjęć w Trójmieście otrzymałem w sobotę około południa, kiedy kilkudziesięciosobowa polsko-hinduska ekipa była już w drodze do północnej Polski, a pierwszy z szesnastu dni zdjęciowych w Gdańsku mieli realizować... dwa dni później (jak można się domyślić, mocno skomplikowało to wynajem pokoi w luksusowych hotelach).

Praca w pionie produkcyjnym podczas realizacji filmów fabularnych sprowadza się w dużej mierze do planowania, organizacji oraz późniejszego zarządzania procesem produkcji¹¹. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że ekipa liczy zazwyczaj kilkadziesiąt osób lub więcej, kilka lub kilkanaście pojazdów (często dużych samochodów transportujących technikę zdjęciową), aktorów, statystów, toalety planowe, mobilne biuro, make-up, garderobę, scenografię, barobus i inne, to wyraźnie widać, że wymaga to wszystko adekwatnej ilości czasu na zaplanowanie i przygotowanie. Konieczne

¹¹ M. Zablocki, *Organizacja produkcji filmu...*, s. 253–282.

jest zabezpieczenie całej infrastruktury, parkingów, noclegów, pozwoleń na realizację zdjęć i innych. Tymczasem na przygotowanie się na przyjazd ekipy dostałem półtorej dnia – w dodatku w weekend, kiedy wielu przedsiębiorców po prostu nie pracuje, o urzędach i jednostkach administracyjnych nie wspominając.

Hindusi zdawali się nie rozumieć, że na pewne rzeczy po prostu potrzeba czasu. Wychodzili z założenia, że skoro placą polskiej części ekipy za wykonywaną pracę, to wystarczy zgłosić, co mamy zrobić i na kiedy – w ogóle nie poświęcali ani chwili refleksji na to, na ile dana prośba jest możliwa do spełnienia. Udawało się to jedynie dzięki niebywalemu wręcz profesjonalizmowi polskich współpracowników, którzy trudne zadania realizowali w godzinę, a na te „niemożliwe” potrzebowali około doby. W zasadzie jedyną rzeczą, której nie udało się trójmiejskiej załodze pionu produkcyjnego załatwić, było ściągnięcie niedźwiedzia (*siv!*) na plan zdjęciowy. A i to byłoby dla nas możliwe, gdyby nie fakt, że dano nam na realizację tego karkołomnego zadania około półtorej dnia. Ostatecznie niedźwiedzia udało się znaleźć, udało się także wynegocjować satysfakcjonującą obie strony gratyfikację, ale wyzwaniem nie do przeskokowania okazało się zorganizowanie transportu dla zwierzęcia w tak krótkim czasie – niedźwiedź musiałby przyjechać z Monachium.

Największy dyskomfort psychiczny generowały jednak te sytuacje, w których polski pion organizacyjno-produkcyjny otrzymywał bardzo trudne zadanie z krótkim terminem jego realizacji, następnie udawało mu się z tego zadania wywiązać (dzięki tytanicznej pracy, dużemu profesjonalizmowi, wykorzystaniu kontaktów i zmęczeniu), a ostatecznie trud ten okazywał się daremny. Niejednokrotnie zdarzało się bowiem, że reżyser w ostatniej chwili diametralnie zmieniał zdanie, wpadał na inny pomysł i wszystko trzeba było budować, planować i organizować od zera. Znamiennym przykładem jest sytuacja, gdy na koniec jednego z dni zdjęciowych (około godziny 23) kierownictwo produkcji otrzymało od hinduskich zwierzchników polecenie ściągnięcia dużej dorożki z Łodzi do Trójmiasta na godzinę 6 rano następnego dnia. To była jedyna taka dorożka w Polsce, bez niej zdjęcia następnego dnia – według hinduskich współpracowników – nie mogłyby się odbyć (przekonywali, że jest to niezwykle istotny rekwizyt). Kosztem wielkiego wysiłku fizycznego członków polskiej ekipy (w tym moim) „poruszono niebo i ziemię”, by ściągnąć ową dorożkę przed godziną 6 rano. Z bólem serca członkowie polskiej ekipy patrzyli, jak przez cały kolejny dzień zdjęciowy stała na produkcyjnym parkingu – nikt się nią nie zainteresował, scena została zrealizowana bez dorożki, a wieczorem pojazd wrócił do Łodzi.

Wyżej opisane sytuacje wywoływały w polskiej części ekipy frustrację. O ile bowiem na planach filmowych normą jest mierzenie się z bardzo trudnymi wyzwaniami pod ogromną presją czasu, o tyle bynajmniej nie jest normą, że wcześniej za-twierdzone rzeczy są w ostatniej chwili odrzucane. Wywołuje to bowiem poczucie, że praca została wykonana na darmo.

Po co to wszystko?

Film *Mersal* w dniu premiery 18 października 2017 r. wyświetlany był na około 3300 ekranach na świecie, co na tamten czas było wynikiem rekordowym dla dzieł z Kollywood¹². Obraz osiągnął ostatecznie w międzynarodowej dystrybucji niebagatelny przychód w wysokości około 38 mln USD, wpisując się tym samym w czołówkę kina tamilskiego, jeśli chodzi o wyniki *box office'u*. Co ciekawe, w dniu premiery filmu wypełnienie sal kinowych, w których go wyświetlano, wynosiło aż 94%. Zapewne nie bez znaczenia w tym kontekście pozostaje fakt, że w samym stanie Tamil Nadu mieszkańców praktycznie każdej wioski ma dostęp do kina, a bilety są tak tanie, że na ich zakup mogą sobie pozwolić nawet najbiedniejsi robotnicy¹³. *Mersal* okazał się też najbardziej kasowym tytułem w dorobku aktora Vijaya¹⁴. Co ciekawe, główny pokaz dzieła w Europie został zrealizowany w największym, liczącym 2800 miejsc kinie tej części świata: Sali Grand Rex w Paryżu (francuscy widzowie pewnie byli zdziwieni, gdy zobaczyli „gdański Paryż”). Rzekomo decyzja ta została podyktowana ogromnym zainteresowaniem, jakie wzbudził film na starym kontynencie¹⁵.

Powyższe statystyki i informacje wskazują wyraźnie, że *Mersal* osiągnął sukces frekwencyjny i finansowy. Jeśli chodzi o sukces artystyczny oraz oceny i opinie krytyków, zdania są (jak to zazwyczaj w przypadku sztuki bywa) podzielone. Co prawda, kwestie artystyczne nie stanowią istoty niniejszego opracowania, niemniej chciałbym również tej stronie filmu *Mersal* poświęcić chwilę uwagi (w jakimś stopniu także odnoszą się one do kultury produkcji tego obrazu).

Członkowie polskiej ekipy, widząc na planie realizowane przez Hindusów sceny, wielokrotnie przecierali oczy ze zdumienia. Nie odnajdywali żadnej logiki dramaturgicznej, montażowej czy nawet szerzej: nie widać było sensu w realizowaniu zadanych ujęć i scen. Jakiegokolwiek próby dialogu – by chociaż zrozumieć, dlaczego coś na planie oraz w podglądzie z kamery wygląda tak, a nie inaczej, dlaczego bohaterowie filmu podejmują takie, a nie inne decyzje – kwitowano stwierdzeniem, że „my, Polacy i tak nie zrozumiemy ich wizji filmu i kina”. Można się z tym zgodzić, bo – jak pisze M. Straszewska – kino tamilskie charakteryzuje się dość szczególną

¹² V. Madhu, *Vijay's Mersal to release in over 3300 screens worldwide; One of the biggest ever for a Tamil movie*, Onlookers Media, 13.10.2017, <http://onlookersmedia.in/latestnews/vijays-mersal-release-3300-screens-worldwide-one-biggest-ever-tamil-movie/> (dostęp: 5.05.2022).

¹³ R.L. Hardgrave, *Politics and the film in Tamil Nadu: The Stars and the DMK* [w:] *Tamil Cinema: The Cultural Politics of India's Other Film Industry*, ed. S. Velayutham, New York 2008, s. 60.

¹⁴ *Mersal Box Office collection: Vijay's film to enter Rs. 250 crore club*, „Deccan Chronicle”, 24.11.2017, <https://www.deccanchronicle.com/entertainment/kollywood/241117/mersal-box-office-collection-vijays-film-to-enter-rs-250-crore-club.html> (dostęp: 5.05.2022).

¹⁵ A. Pandian, *Mersal moment in France*, Behind Woods, 13.10.2017, <https://www.behindwoods.com/tamil-movies-cinema-news-16/mersal-fever-in-france.html> (dostęp: 5.05.2022).

specyfiką. Po pierwsze, jest dość nacjonalistyczne i podkreśla drawidyjską tożsamość¹⁶. Może to poniekąd wynikać z faktu, że generalnie na świecie kino z Indii kojarzy się głównie z Bollywood, podczas gdy akurat południe kraju, gdzie znajduje się stan Tamil Nadu ze stolicą w Sennaju, jest dużo bardziej płodne pod kątem filmowym¹⁷ (w 2008 r. prawie połowa wszystkich indyjskich kin umiejscowiona była właśnie w stanie Tamil Nadu¹⁸). Schemat filmów tamilskich jest typowy dla produkcji regionalnych: zazwyczaj opowiadają prostą, przewidywalną historię pełną melodramatyzmu i patosu. Są to filmy rozrywkowe, okraszone dużą ilością przerysowanego humoru, ale też mające za zadanie podtrzymywać dominujące wartości społeczne. Niebywale istotne w produkcjach z Kollywood są również muzyka i taniec oraz spektakularne sceny walk. Występują jednak pewne subtelne różnice, jak choćby w podkreśleniu męskości głównego bohatera. W kinie hindi zazwyczaj u protagonistów można zaobserwować gładko ogolone twarze, w tamilskim zaś prawdziwi twardziele noszą zarost – najlepiej wąsy¹⁹. Celem podkreślenia lokalności produkcji filmowych z Kollywood przyodziewa się też głównych bohaterów w tradycyjne dla Tamil Nadu stroje. Dla mężczyzn jest to na przykład biała chusta przewiązana na biodrach²⁰. Vijay, odtwórca trzech głównych ról w filmie *Mersal*, również nosił gestę wąsy, a w scenie realizowanej w gdańskim Porcie Lotniczym im. Lecha Wałęsy wystąpił właśnie w charakterystycznym tamilskim stroju.

Jest jeszcze jedna bardzo istotna cecha charakterystyczna kina tamilskiego. Jak podają źródła, w Kollywood eksponuje się charakterystyczny dla całych Indii model patriarchalny. Kobiety w historiach opowiadanych przez tamilskich twórców filmowych mają za zadanie podporządkowywać się uprzywilejowanemu mężczyźnie²¹. Na ekranach oglądamy męskie konflikty, marzenia, tragedie i aspiracje, ich zemsty, heroizm i pragnienia. Żeńskie postaci funkcjonują wyłącznie w relacji z głównymi bohaterami – jako ich żony, kochanki, matki. Bardzo trudno znaleźć w kinie tamilskim przykłady historii opartej na postaci kobiecej²². Ten męski schemat realizował też *Mersal*, co było wyraźnie widać już na planie filmowym. Równie znane jak Vijay aktorki pełniły jedynie funkcję „przystawek” dla głównego bohatera. Dodatkowo, jak podaje Geetanjali Gangoli, we współczesnych nowoczesnych indyjskich produkcjach filmowych główne bohaterki konstruuje się w taki sposób, aby będąc

¹⁶ Tamilowie należą do ludów drawidyjskich. Drowidowie zamieszkują południowe Indie i północną Sri Lankę.

¹⁷ M. Straszewska, *Przemoc, nacjonalizm...*, s. 421–429.

¹⁸ S. Velayutham, *Introduction: The Cultural History...*, s. 10.

¹⁹ M. Straszewska, *Przemoc, nacjonalizm...*, s. 426.

²⁰ S. Velayutham, *Introduction: The Cultural History...*, s. 13.

²¹ S. Chinniah, *The Tamil Film Heroine: From a Passive Subject to Pleasurable Object* [w:] *Tamil Cinema...*, s. 29.

²² B. Nair, *Female Bodies and the Male Gaze: Laura Malvey and Hindi Cinema* [w:] *Films and Feminism: Essays in Indian Cinema*, eds. J. Jain, S. Rai, Jaipur 2002, s. 52–53.

rodowitą Hinduską, kobieta z jednej strony miała w sobie „zachodni” seksapil, a z drugiej stanowiła figurę idealnej żony według tradycyjnych lokalnych standardów²³. Tak było również w *Mersalu*.

Podsumowanie

Praca z filmowcami z Indii przy produkcji filmu *Mersal* była cennym (nie tylko w sensie apanaży) doświadczeniem dla członków polskiej ekipy. Jednak, choć wiele się nauczyłem – co dla producenta jest nieocenione – nie zdecydowałbym się już na taką przygodę. W Polsce jesteśmy przyzwyczajeni do zupełnie innych standardów pracy. Od pewnego czasu – zwłaszcza po wprowadzeniu nowej ustawy o kinematografii w 2005 r. i zwiększeniu finansowania produkcji filmowej – standardem stało się drobiazgowo przygotowywanie zdjęć, a potem działanie według wcześniej ustalonego szczegółowego planu. Oczywiście dopuszcza się pewnego rodzaju zmiany i przesunięcia, ale nie zmiany kardynalne i wprowadzane z dnia na dzień lub z godziny na godzinę. Kolejną, dużo istotniejszą kwestią jest fakt, że jeśli polski producent wykonawczy/kierownik produkcji angażuje się mocno w realizację filmu, to musi widzieć celowość swoich działań (zwiększa to efektywność wykonywanej pracy). W czasie współpracy z twórcami z Indii niejednokrotnie okazywało się, że włożony trud był daremny.

Jeśli chodzi o charakterystykę działań na planie zdjęciowym, to polskich i hinduskich członków ekipy dzieliła przepaść. Praca tych pierwszych była uporządkowana i zorganizowana, tych drugich – chaotyczna i niespójna. Odrobinę inną strukturę grupy zdjęciowej (reżyser i aktor najważniejsi) oraz ściśle określoną hierarchię (kastowość) traktowaliśmy jako kulturowe ciekawostki, natomiast z przykrością obserwowaliśmy brak chęci integracji z naszą częścią ekipy oraz to, że nasi goście wewnątrz swojej grupy nie okazywali sobie często elementarnego szacunku. Na szczęście byli zabezpieczeni finansowo i przygotowani do aspiracji robienia w Polsce filmowej superprodukcji (mimo że, o ironio, względy ekonomiczne zadecydowały o tym, że Gdańsk udawał Paryż).

Obok negatywnych doświadczeń warto przywołać także te pozytywne. Jak wiadomo, najbardziej efektywne kształcenie w pionie produkcji filmowej odbywa się zwykle na planie – żadna teoria go nie zastąpi²⁴. Dzięki temu doświadczeniu jedna z członkiń trójmiejskiego podzespołu produkcyjnego *Mersala* – asystentka produkcji – zdobyła wystarczające szlify, aby rozpocząć pracę na planach największych

²³ G. Gangoli, *Sexuality, Sensuality and Belonging: Representations of the 'Anglo-Indian' and the 'Western' Woman in Hindi Cinema* [w:] *Bollyworld. Popular Indian Cinema...*, s. 161.

²⁴ Zob. K. Przyłęcki, *Jak zadebintować w polskim filmie. Perspektywa produkcyjna* [w:] *Zagadnienia produkcji filmowej*, red. K. Kornacki, seria: Gdyńskie Zeszyty Filmowe SCRIPT, nr 4, Gdynia – Gdańsk 2020, s. 17–64.

produkcji filmowych i serialowych w kraju. Współpraca na planie z Hindusami przygotowała ją do zmagania się z największymi wyzwaniami, pracy pod ogromną presją czasu i mierzenia się z oczekiwaniami, które wydawały się niemożliwe do spełnienia. W pewnym sensie przeszła twardą szkołę i nic już nie jest w stanie jej zaskoczyć.

Ten projekt z wielu powodów nie miał prawa się udać. A jednak się udał (przynajmniej z punktu widzenia praktycznego: pod kątem organizacyjnym i produkcyjnym zdjęć realizowanych w Trójmieście). Oczywiście, robiąc filmy, trzeba czasem odrobiny szczęścia, jednakże o powodzeniu tego przedsięwzięcia przesądził profesjonalizm polskiej części ekipy, co na szczęście zostało zauważone i docenione przez twórców z Indii. Każdą profesjonalną produkcję kończy bankiet – w trakcie jego trwania Hindusi nie mogli się nachwalić sprawności polskiej ekipy. Trudno jednak przypuszczać, że z tej „polskiej lekcji” cokolwiek wynieśli dla swojej kultury produkcji. Zbyt mocno jest ona zanurzona w hinduskiej kulturze jako takiej.

Literatura

- Adamczak M., *Obok ekranu: perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014.
- Basham A.L., *Indie. Od początku dziejów do podboju muzułmańskiego*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 2000.
- Bednarski A., *Zarys teorii organizacji i zarządzania*, Toruń 2001.
- Chinniah S., *The Tamil Film Heroine: From a Passive Subject to Pleasurable Object* [w:] *Tamil Cinema: The Cultural Politics of India's Other Film Industry*, ed. S. Velayutham, New York 2008.
- Deshpande S., *The Consumable Hero of Globalised India* [w:] *Bollywood. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, eds. R. Kaur, A.J. Sinha, New Delhi – London 2005.
- Gangoli G., *Sexuality, Sensuality and Belonging: Representations of the 'Anglo-Indian' and the 'Western' Woman in Hindi Cinema* [w:] *Bollywood. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, eds. R. Kaur, A.J. Sinha, New Delhi – London 2005.
- Hardgrave R.L., *Politics and the film in Tamil Nadu: The Stars and the DMK* [w:] *Tamil Cinema: The Cultural Politics of India's Other Film Industry*, ed. S. Velayutham, New York 2008.
- Kożuchowski T., Morozow I., Sawka R., *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Łódź 2019.
- Madhu V., *Vijay's Mersal to release in over 3300 screens worldwide. One of the biggest ever for a Tamil movie*, Onlookers Media, 13.10.2017, <http://onlookersmedia.in/latestnews/vijays-mersal-release-3300-screens-worldwide-one-biggest-ever-tamil-movie/> (dostęp: 5.05.2022).
- Mersal Box Office collection: Vijay's film to enter Rs. 250 crore club*, „Deccan Chronicle”, 24.11.2017, <https://www.deccanchronicle.com/entertainment/kollywood/241117/mersal-box-office-collection-vijays-film-to-enter-rs-250-crore-club.html> (dostęp: 5.05.2022).
- Nair B., *Female Bodies and the Male Gaze: Laura Mulvey and Hindi Cinema* [w:] *Films and Feminism: Essays in Indian Cinema*, eds. J. Jain, S. Rai, Jaipur 2002.
- Pandian A., *Mersal moment in France*, Behind Woods, 13.10.2017, <https://www.behindwoods.com/tamil-movies-cinema-news-16/mersal-fever-in-france.html> (dostęp: 5.05.2022).
- Przyłęcki K., *Jak zadebintować w polskim filmie. Perspektywa produkcyjna* [w:] *Zagadnienia produkcji filmowej*, red. K. Kornacki, seria: Gdynskie Zeszyty Filmowe SCRIPT, nr 4, Gdynia – Gdańsk 2020.

Straszewska M., *Przemoc, nacjonalizm, tańce i wzruszenia. Kollywood – tamilski przemysł filmowy* [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009.

Velayutham S., *Introduction: The Cultural History and Politics of South Indian Tamil Cinema* [w:] *Tamil Cinema: The Cultural Politics of India's Other Film Industry*, ed. S. Velayutham, New York 2008.

Zablocki M., *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Warszawa 2013.

SUMMARY

TAMIL *MERSAL* IN GDAŃSK. DIFFERENCES IN THE CULTURE AND ORGANISATION OF WORK ON A FILM SET IN INDIA AND POLAND (CASE STUDY)

In 2017, the author of the article was the production manager for the shooting of a Tamil film entitled *Mersal*, which was partially filmed in the Tricity. In the movie, Gdańsk was supposed to imitate Paris. Half of the film crew responsible for production were Poles and half were Indian. Based on his own observations and analysis of the literature, the author describes the differences between filmmakers from two very distant cultures: both in terms of the general understanding of cinema, but also in practice and the approach to the film-making process.