

Politeja

Nr 1(88/3), 2024, s. 167-180

<https://doi.org/10.12797/Politeja.21.2024.88.3.11>

Licencja: CC BY-NC-ND 4.0

Bartosz KWIECIŃSKI 

Uniwersytet Jagielloński

bartosz.kwiecinski@uj.edu.pl

PŁYNNE TOŻSAMOŚCI

PYTANIA TOŻSAMOŚCIOWE W KINIE EUROPEJSKIM.

KRYZYS I TRAUMA

ABSTRACT

Fluid Identities: Identity Questions in European Cinema: Crisis and Trauma

A review of recent scholarly writing on European cinema suggests that the two most significant developments in European cinema in the last couple of decades – the trend to national and cultural fragmentation, on the one hand, and to pan-Europeanisation on the other hand – have shifted the debate from the question, *What is the identity of European cinema?* (i.e. how does it differ from other cinemas, particularly from Hollywood) to the question, *What is European identity in cinema?* and, more specifically, *What identities are represented in European cinema?* These classic questions have lost their relevance. I will trace European identities through the example of the Lux European Audience Award, which is selected by European parliamentarians and European audiences. The themes and motifs that the awarded and selected films address stand in stark contrast to the naïve narrative of EU documentaries. The picture of Europe that emerges from them is that of a continent mired in trauma, fears about the uncertain future of the European community. I will also show that the axiological centre – despite the enlargement of the community – is still oriented towards the countries of the old union.

Keywords: European cinema, European identities, LUX Audience Award

Słowa kluczowe: kino europejskie, europejskie tożsamości, nagroda publiczności LUX

Zdefiniowanie tożsamości europejskiej i stworzenie próby jej definicji poprzez analizę transkulturowych ram, które wyznaczają opowieści kina europejskiego, jest z jednej strony zadaniem łatwym, z drugiej – niezwykle intuicyjnym i wymykającym się próbie jednoznacznych rozstrzygnięć. W tekście postaram się przedstawić główne punkty napięcia – przybliżę jądro tematyczne i peryferia, które składają się na określoną przeze mnie w tytule płynną tożsamość. W tym celu posłużę się dotąd nieopisanym w literaturze przykładem nagrody filmowej przyznawanej przez europejską publiczność wraz z europejskimi parlamentarzystami i podejmę próbę wyznaczenia kręgu tematycznego, który składa się na pojemną formułę kina europejskiego i jego tożsamościowe obszary.

W 2005 roku grupa polskich filmoznawców wydała tom *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*¹, w którym zadali pytania, czy taka tożsamość w ogóle istnieje i czy kino europejskie może być definiowane i rozpoznane jako osobny, identyfikowalny przez widzów dyskurs tworzący poczucie wspólnoty. Redaktorka tomu – po przeanalizowaniu znaczących desygnatów, które mają odróżniać europejskie teksty kultury filmowej od kina światowego, szczególnie jego globalizacji i amerykańizacji, czy zamkniętych narracji kinematografii narodowych – nie znajduje jednoznacznej odpowiedzi. Najbliższe definicyjnym ramom dla autorki staje się koncepcja transkulturowości Wolfganga Welscha ujęta w artykule *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*². Niemiecki filozof twierdzi, że tradycyjne kulturowe granice są nie do utrzymania, że jesteśmy poddani ciągłej fluktuacji kodów kulturowych na skalę dotychczas nieznaną, że kultura europejska jest ze swej natury procesualna i ewolucyjna. (...) *Europa zawsze miała charakter transkulturowy i z historii wynika, iż proces ten nie miał, i teraz również nie posiada, charakteru uniformizacji, a wręcz powoduje wytwarzanie nowej różnorodności. Co więcej, Welsch widzi w ramach transkulturowości możliwość zaspokojenia dwóch przeciwstawnych ruchów: dążenia do globalizacji oraz pragnienia specyficzności*³ – konkluduje redaktorka tomu.

Wydaje się jednak, że diagnozy, które można było stawiać w 2005 roku, w 2023 roku tracą swoją podmiotowość. Europa przeszła pandemię, trwa wojna, stabilizują się etnocentryzmy, a populizm stał się istotną narracją europejskiej polityki. Permanentny kryzys uchodźczy domaga się instytucjonalnego uregulowania. Przyjrzyjmy się, jak Europa wygląda z perspektywy europejskiego kina, jakie traumy stara się przepracować, jakie definiuje punkty ciężkości w publicznej debacie.

Thomas Elsaesser, który w kinie dostrzega najpełniejsze lustro lęków współczesnych mieszkańców Europy, zauważa, że staje się ono najbardziej efektywnym modelem przepracowania zbiorowej traumy. Niemiecki badacz odrzuca także dotychczasowe wzorce interpretacyjne: klasyczną teorię filmu wraz z jej krytycznym rozpoznaniem aparatu ideologicznego oraz metodę interpretacyjną charakterystyczną dla studiów kulturowych (polityka reprezentacji i tożsamości). Zamiast nich proponuje przyjrzenie się Europie jako

¹ *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Kraków 2006.

² W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteki, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998.

³ B. Kita, *Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości?*, [w:] *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Kraków 2006, s. 18.

kontynentowi, który w erze globalizacji przesunął się z centrum na peryferia. (...) *Europa nie ma już heroicznej narracji o własnej tożsamości i samokreacji (...) wiemy, jak bardzo ta heroiczna narracja opierała się również na imperializmie, niewolnictwie i kolonializmie, na wyzysku i wykluczeniu, nie jesteśmy już z niej tak dumni. Europa Środkowo-Wschodnia – w konsekwencji uwolnienia się od totalitaryzmu – doświadczyła odrodzenia nacjonalizmu, ale jest to odrodzenie zrodzone ze strachu i niechęci, trzymające się resztek heroicznej narracji w wyraźnie nieheroicznych czasach korupcji i kumoterstwa. Innymi słowy, kondycja postnarodowa nie doprowadziła ani do wiarygodnej narracji postheroicznej (czykolwiek miałyby się ona okazać), ani do przyjęcia globalizacji całym sercem, inaczej niż w formie turystyki, wypoczynku i konsumpcji. Zamiast tego Europa jest obsesyjnie zwrócona do wewnątrz, ku przeszłości, ku upamiętnianiu i zbiorowej nostalgii⁴ – zauważa historyk kina.*

Do swojej analizy wykorzystam filmy wyselekcjonowane do nagrody filmowej publiczności przyznawanej od 2007 r. przez Parlament Europejski i Europejską Akademię Filmową (LUX), która według mnie jest nieoczywistym, ale miarodajnym probierzem gustów europejskiej publiczności, jak i polityków. Kolejno postaram się usystematyzować filmy nagrodzone i wyselekcjonowane oraz odpowiem na pytanie, jaka Europa ukazuje się w odbiciu lustra swojego kina.

Moja hipoteza badawcza opiera się na przeświadczeniu, że tematy podejmowane i wyselekcjonowane przez hybrydową (polityczno-społeczną) widownię odzwierciedlają z jednej strony oczekiwania aksjologiczne, jak i – w szerszej perspektywie – społeczną diagnozę nierówności, która jest obrazem wyrosłym z egalitarnych założeń i lewicowej wrażliwości. Metody badawcze wykorzystane w tekście to obok analizy porównawczej rozbudowane studium przypadków, analiza treści oraz krytyczna analiza dyskursu.

TO, CO WIDAĆ. TO, CO UKRYTE

W ramach UE europejska branża filmowa wspierana jest przez programy unijne, gdzie najważniejszym instrumentem mającym na celu wspieranie tego sektora (zwłaszcza branży filmowej) jest podprogram MEDIA⁵, będący częścią programu *Kreatywna Europa* (w edycji 2021-2027 kwota finansowania wyniosła 2,4 mld euro). Zapoczątkowany w 1990 roku projekt skupiał się na pięcie achillesowej europejskiego rynku filmowego – dystrybucji, filmy europejskie w znaczący sposób przegrywały w partycypacji w rynku z produkcjami zza oceanu. Wraz z rozwojem programu zaczęto bezpośrednio odnosić się idei filmu europejskiego jako obszaru aksjomatycznego⁶ znajdującego

⁴ T. Elsaesser, *European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the Context?*, [w:] *The Europeaness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, red. H. Mary, M. Liz, A. Timoshkina, I.B. Tauris, London 2015, s. 25-26 (tłumaczenie własne).

⁵ Więcej o programie: *Program Kreatywna Europa 2021-2027*, [online] <https://kreatywna-europa.eu/media/o-komponencie/>, 15 XII 2023.

⁶ Analiza programu w kontekście kształtowania się europejskiej tożsamości: M. Liz, *The MEDIA Programme: Framing European Cinema*, [w:] M. Liz, *Euro-Visions: Europe in Contemporary Cinema*, New York 2016.

się w kręgach wartości wspólnotowych, które przewyższają narracje narodowe – tym bardziej, że europejska branża filmowa stanowi istotny segment europejskiej gospodarki w dziedzinie kultury⁷. Tę ideę wypowiedziała w 2004 roku Viviane Reding, ówczesna Komisarz Komisji Europejskiej do spraw edukacji i kultury, gdy uznała, że Europejczycy powinni tworzyć: *prawdziwe kino europejskie, a nie tylko narodowe – polskie, węgierskie czy niemieckie – które dla innych na kontynencie jest niezrozumiałe i nieinteresujące*⁸. Jak zauważa Ewa Gębicka: *Narzekaniom nad słabym odzwierciedleniem europejskich poza ich rodzimymi rynkami towarzyszą apele o wypracowanie „nowego europejskiego modelu kina”, opartego na wspólnym europejskim dziedzictwie i zawierającego uniwersalną wymowę. Problem jednak w tym, że nikt nie wie, co miałoby się składać na owo dziedzictwo i do jakich wartości należałoby się odwołać*⁹. Pytania badaczki sformułowane w 2006 roku w dalszym ciągu wyznaczają obszary definicyjnych napięć i prób precyzyjnego określenia kryteriów kwalifikacyjnych dotyczących europejskiej tożsamości. Szukając odpowiedzi, Gębicka rozgranicza kryteria subiektywne (artystyczne, ideologiczne) oraz te wynikające eksplicitnie z biurokratycznego dorobku instytucji europejskich. Zanim zajmiemy się analizą płynnych tożsamości wynikających z uwikłania aparatu ideologicznego i kontekstów wynikających z powidoków kulturowych obecnych w Europie (kolonializm, komunizm, dyskursy mniejszości, napięcia społeczne), to przyjrzyjmy się, jak tożsamość europejska na niwie kina jest definiowana przez pryzmat unijnych dokumentów. We wstępie do programu Kreatywna Europa czytamy, że: *Głównymi celami programu są wsparcie ponadnarodowego obiegu europejskich dzieł i twórców, promocja i ochrona różnorodności kulturowej i językowej oraz europejskiego dziedzictwa kulturowego, budowanie kompetencji profesjonalistów, rozwój publiczności, włączanie społeczne poprzez kulturę i sztukę, zielona transformacja sektorów oraz wykorzystanie technologii i innowacji w celu dostosowania sektorów do zmian cyfrowych*¹⁰. Zwróćmy uwagę, że dekreteowane obszary dotyczą w równym stopniu różnorodności kulturowej, jak i wspólnego europejskiego dziedzictwa – szerzej transnarodowości i lokalności. W dokumentach Komisji Europejskiej czytamy, że celem wsparcia szeroko

⁷ Europejska branża filmowa obejmuje około 91 000 przedsiębiorstw, które dają zatrudnienie ponad 373 000 osobom i osiągają dochody rzędu 60 mld euro, zob.: *Wsparcie dla europejskiej branży filmowej*, Posiedzenie plenarne 5/12/2014, Parlament Europejski, [online] [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA\(2014\)542181_PL.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA(2014)542181_PL.pdf), 15 XII 2023; *United States Cinema Market Overview 2024-2028*, [online] https://www.reportlinker.com/market-report/Movie-Theater/6127/Cinema?term=cinema%20research&matchtype=b&loc_interest=&loc_physical=9067403&utm_group=standard&utm_term=cinema%20research&utm_campaign=ppc&utm_source=google_ads&utm_medium=paid_ads&utm_content=transactionnel-1&gad_source=1&gclid=CjwKCAiAnL-sBhBnEiwAJRGiguP7qrbiFvF4PVSnCjWzkqiWcGRvDP-bys_wWykKskP3Knr3Hi3cQxoCjgQQAvD_BwE, 15 XI 2023.

⁸ Cyt. za T. Sobolewski, *Europejskość to także lokalność*, „Gazeta Wyborcza” 2004, 26 III, s. 7.

⁹ E. Gębicka, *Programy i działania Unii Europejskiej i Rady Europy, a problem tożsamości europejskiego kina w kontekście globalizacji i amerykanizacji kultury audiowizualnej*, [w:] *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Kraków 2006, s. 36-37.

¹⁰ *Program Kreatywna Europa 2021-2027*, [online] <https://kreatywna-europa.eu/o-programie/informacje/>, 15 XII 2023.

rozumianej branży kreatywnej jest docenienie fundamentalnego znaczenia, jaką są kultura i wolność wypowiedzi. W optyce dokumentów branża kreatywna wzmacnia demokrację i wartości, rozwija wyobraźnię, stymuluje wrażliwość obywatelską, przyczynia się do dobrobytu społecznego i wreszcie odgrywa kluczową rolę w opracowaniu wspólnego dziedzictwa, wspólnych odniesień i kultury jutra (*tomorrow's culture*)¹¹.

Ezopowy język europejskich dokumentów ze swej natury pozbawiony jest konkretnych odniesień – czytelnik ma wrażenie, że sensy rozplývają się w jego nomenklaturowej narracji. Więcej światła na preferencje tematyczne rzuca nagroda filmowa publiczności przyznawana od 2007 r. przez Parlament Europejski i Europejską Akademię Filmową (European Film Academy) – Europejska Nagroda Publiczności (Nagroda Publiczności LUX). Kiedy prześledzimy kolejne edycje nagrody, ujawni nam się pewna znacząco zmienna trajektoria gustów publiczności, ale także, i może przede wszystkim, zmiana aparatu ideologicznego dyskursu i przemieszczenie topografii europejskiej – zaledwie w ciągu 17 lat istnienia nagrody. Preferowana problematyka i pytania o europejską tożsamość okazują się wciąż płynną granicą, w której niegdyś obszary społecznej stratyfikacji degraduje się i zanika. Prześledzenie historii nagrody, filmów wyselekcjonowanych i nagrodzonych pozwoli na poczynienie pewnych obserwacji, w których kino – sztuka egzemplifikująca równocześnie fantazmat tożsamościowy i poprzez swoją masowość programowo zrywający z nim – stanie się probierzem europejskich nadziei, lęków, niepewności.

*Nazwa nagrody pochodzi od jednostki natężenia oświetlenia luks, która po łacinie oznacza „światło”¹² – czytamy w preambule. Nominowane filmy (w 2023 ogłoszone podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji przy udziale posłów do PE oraz branży filmowej) wybierane są przez Komisję Selekcyjną zatwierdzoną przez Komisję Kultury i Edukacji Parlamentu. Zwycięzcą zostaje film, który uzyska największą liczbę głosów – z tym że europejska publiczność decyduje o wyborze w 50 procentach, druga połowa głosów zarezerwowana jest dla europejskich parlamentarzystów. Zatem biorąc pod uwagę selekcję oraz siłę głosów, nagroda w większym stopniu odzwierciedla gusta i oczekiwania europejskich parlamentarzystów. Zgłaszane filmy muszą wypełnić oczekiwania regulaminowe, w których czytamy, że [w] *nietuzinkowy sposób angażują widzów w dyskusje o Europie oraz pokazują, jak piękne i różnorodne jest kino europejskie, buduje kulturowe mosty porozumienia w całej Europie – popularyzuje filmy, które dotyczą sedna europejskiej debaty publicznej*¹³. Preferowane są tematy, które ukazują różnorodność dziedzictwa europejskiego, aktualne napięcia społeczne i polityczne kontynentu, życie codzienne w Europie, inkluzyjność i integracje grup wykluczonych,*

¹¹ *Council Conclusions on Building a European Strategy for the Cultural and Creative Industries Ecosystem*, s. 2, [online] <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-7809-2022-INIT/xx/pdf>, 15 V 2023.

¹² *Nagroda Lux (2007-2019). Czym była Nagroda Filmowa Lux?*, [online] <https://lux-award.europarl.europa.eu/pl/lux-film-prize>; https://europeanfilmawards.eu/en_EN/nomination-current, 15 V 2023.

¹³ *Tamże*.

zaś celem nagrody jest *ożywienie debaty publicznej na temat integracji europejskiej*¹⁴. Co istotne, kryteria formalne nie określają gatunku filmowego (w konkursie funkcjonują obok siebie dokumenty i fabuły oraz filmy animowane), znacząco poszerzone są także kryteria geograficzne (kraje Unii Europejskiej oraz Albania, Armenia, Bośnia i Hercegowina, Gruzja, Islandia, Kosowo, Mołdawia, Czarnogóra, Norwegia, Macedonia Północna, Serbia i Ukraina). Film, który otrzymał najwięcej głosów, ma zagwarantowaną dystrybucję z napisami w 24 językach urzędowych UE w ponad 40 miastach oraz projekcje na 18 festiwalach filmowych. Przy tej unijnej inicjatywie afiliowany jest, skierowany do młodych ludzi, projekt *27/28 Times Cinema*¹⁵, w którym uczestnicy – po festiwalowym przeszkoleniu – pełnią w swoich krajach rolę ambasadorów nagrody.

Przegląd dotychczasowych finalistów i zwycięzców pozwala wstępnie zdefiniować preferencje tematyczne i obszary aksjologiczne. W pierwszej edycji do konkursu przystąpiło 9 obrazów, w tym nagrodzone Złotą Palmą arcydzieło jednego z najważniejszych twórców rumuńskiej nowej fali Cristiana Mungiu¹⁶ (*4 miesiące, 2 tygodnie, 2 dni*), opowiadające o konsekwencjach dekretu z 1966 roku wniesionego przez Ceașescu, który zniósł możliwość przerywania ciąży i uruchomił opresyjny aparat państwa w celu jego egzekwowania. Z tym że, co warto zaznaczyć, dramat Rumuna nie jest afirmacyjnym głosem w debacie *pro-choice*, lecz dojmującym studium społeczeństwa schyłkowego reżimu, w którym zdążyły okrzepnąć mechanizmy korupcji, inteligencja uwłaszczyła się w swoich limitowanych przez partię synekurach, a młode pokolenie – jeszcze nieświadomie – dojrzewa do buntu. Kolejno – *Import/Export* austriackiego mistrza prowokacji Ulricha Seidla. Naturalistyczna opowieść o eksploatacji Europy Wschodniej (Ukraina) przez bogate centrum (Austria). I jak to u Seidla – eksploatacja ekonomiczna jest ukazana na różnych poziomach, w tym szczególnie szokującym, bo seksualnym, który staje się metaforą i równocześnie synekdochą pogardy do wschodnich Europejczyków.

Temat upośledzonych ekonomicznie europejskich rubieży powraca w węgierskim dramacie Csaby Bollóka – *Podróż Iski*, w którym węgierska prowincja ukazana jest przez pryzmat losów 12-letniej zbieraczki złomu, córki alkoholików, która chwili iluzorycznego szczęścia dozna dopiero w przytułku. W kolejnym rumuńskim dramacie – *California Dreamin'* Cristiana Nemescu rozgrywającym się w czasie wojny jugosłowiańskiej na rumuńskiej prowincji ukazane jest pragnienie wyrwania się do lepszego świata. Tu reprezentowanego przez grupę amerykańskich żołnierzy.

Problem handlu kobietami pojawia się w austriackim eksperymentalnym dokumencie Anji Salomonowitz *Zdarzyło się przed chwilą*, w którym autentyczne historie sprzedanych kobiet opowiedziane są przez mężczyzn, którzy z racji wykonywanego zawodu mogli się z nimi zetknąć (celnik, taksówkarz, barman, dyplomata). W wyprodukowanym przez Bośnię i Hercegowinę w koprodukcji niemiecko-szwajcarskiej dramacie *Das*

¹⁴ *Tamże*.

¹⁵ *Projekt 27/28 Times Cinema*, [online] <https://27timescinema.cineuropa.org/>, 12 X 2023.

¹⁶ Perspektywę wschodnioeuropejską widoczną w filmie Mungiu zanalizował Constantin Parvulescu, zwracając uwagę na kategorię obcości i okrucieństwa: C. Parvulescu, *Narratives of Cruel: Cristian Mungiu's Cinematic Work and the Political Imaginary of East-Central Europe*, „Res Historica” 2020, no. 50, s. 531-551.

Fräulein, wyreżyserowanym przez scenarzystkę Andreę Štakę, losy trzech uciekinierek przed wojną w Jugosławii skonfrontowane są z zimnym i nieprzyjaznym Zurychem – miastem, którego blichtr i obcość są fizycznie odczuwalne przez protagonistki, które pomimo tych awersji nie mogą go opuścić.

Estoński dokument *Plac Kalinowskiego* zrealizowany przez Yury'ego Khashchevatskiy'ego jest natomiast zapisem nastrojów społecznych w dniu wyborów prezydenckich w 2006 roku na Białorusi oraz protestów po ich sfalszowaniu. Reżyser precyzyjnie ukazuje moment, w którym wszelkie iluzje na możliwą zmianę władzy ulatniają się pod pałkami OMON-u.

Wyjątkiem w tych zaangażowanych społecznie i politycznie narracjach jest nostalgiczny hiszpański *Zawsze piękna* Manoela de Oliveira i nostalgiczne epitafium dla Buñuelowskiej – *Piękności dnia* (1967).

Zwycięzcą pierwszej festiwalowej edycji został Fatih Akin¹⁷ z obrazem *Na krawędzi nieba* (*Auf der anderen Seite*¹⁸). Ten nagradzany niemiecki reżyser o tureckich korzeniach¹⁹ podejmuje w swoich filmach tematy styku kultur, asymilacji, homoseksualizmu, emigracji. Bohaterowie jego filmów uwikłani są w równym stopniu w kwestie polityczne, jak i społeczne. Film Akina opowiada historię fascynacji tureckiego emeryta osiadłego w Niemczech do młodej tureckiej prostytutki, która za zarobione pieniądze w Europie stara się wykształcić swoją turecką córkę. Dzieło Niemca jest nie tylko obrazem napięć pomiędzy kulturowymi różnicami, ale w dużym stopniu jest także głosem politycznym dotyczącym poszerzenia granic Unii: *Polityczne są nie tylko 24 rozmowy, jakie prowadzą ze sobą bohaterki „Po drugiej stronie” – działająca w ruchu oporu przeciwko dyskryminacji Ayten i matka jej niemieckiej przyjaciółki – ale przede wszystkim motywacja działań zbuntowanej młodej Turczynki. Dziewczyna przybywa do Niemiec w poszukiwaniu matki, ostatecznie jednak stara się uzyskać azyl polityczny. Ponieważ niemieckie władze odmawiają jej przyznania statusu uchodźcy, Ayten zmuszona jest wrócić do Turcji, gdzie natychmiast trafia do więzienia. Trudno doprawdy o bardziej wyraźny i aktualny akcent o charakterze politycznym*²⁰.

Pierwsza edycja festiwalu ogniskuje filmy, które w znaczący sposób uczestniczą w debacie europejskiej, jednak te zaangażowane obrazy wpisują się w pewien stereotypowy i mentalny schemat. Obrazy wyznaczają pesymistyczną perspektywę. Z jednej strony ukazują zagrożenia demokracji, z innej zaś – utrwalają stereotypowy obraz Europy Wschodniej jako obszaru biedy, niestabilności społecznej i politycznej oraz

¹⁷ O twórczości Akina: E. Fiuk, *Fatih Akin: bardzo osobiste kino*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009, s. 9-25; S. Kassem, *The Transgressive Representations of Gender and Queerness in Fatih Akin's Auf der anderen Seite*, [w:] *German Yearbook 10: Queering German Culture*, Edinburgh 2018, s. 177-196.

¹⁸ W polskiej filmografii obraz funkcjonuje również pod tytułem: *Po drugiej stronie*.

¹⁹ Akin jest przedstawicielem zauważalnej w europejskiej kinematografii obecności twórców o różnym pochodzeniu: turecko-niemieckim, brytyjsko-azjatyckim, maghrebsko-francuskim, albańsko-włoskim, tak jakby kino, dla tych w większości imigrantów w drugim pokoleniu, okazało się idealnym sposobem ekspresji.

²⁰ E. Fiuk, *Fatih Akin: bardzo osobiste kino...*, s. 23-24.

wszechogarniającego widma postsowieckiej mentalności. Nie lepiej wypadają kraje starszej unii – narażone na problemy migracyjne, portretowane przez pryzmat społecznego marginesu, prekariatu czy nielegalnej imigracji.

Kolejne edycje festiwalu zdają się potwierdzać tę zarysowaną tendencję. W 2008 roku festiwal wygrywa nagradzane *Milczenie Lorny*, dzieło ulubieńców europejskich festiwali braci Luca i Jean-Pierre'a Dardenne'ów²¹. Reżyserzy specjalizują się w opowieściach o ludziach zagubionych, niedostosowanych społecznie, pochodzących z belgijskiego proletariatu lub wyrzuconych na marginesy społeczne wyrzutków czy nielegalnych emigrantów: *Ich filmy są raczej zapisem tego, co dzieje się tu i teraz, historii konkretnego człowieka będącego reprezentantem społeczeństwa chorego z racji zaniku wartości, rozwarstwienia, wszystkiego, co przynosi ze sobą tragiczny postęp cywilizacyjny i szok kulturowy, którego doświadczamy każdego dnia*²² – podsumowuje twórczość braci polska badaczka. Do konkursu zakwalifikowały się filmy – nie przesądzając o ich artystycznej randze – które ponownie powielają stereotyp „dzikiej” i postsowieckiej Europy Wschodniej: jak węgierska *Delta* Kornéla Mundruczó, estoński *Jesienny Bal* Veiko Õunpuu, bułgarski ostalgiczny *Świat jest wielki, a zbawienie czai się za rogiem* Stephana Komandareva czy dokument *Obywatel Havel* Miroslava Janka i Pavla Koutecký'ego – ukazujący szczególny polityczny moment działalności przywódcy w 1992 roku, w kraju ogarniętym chaosem politycznej zmiany.

Nie znajdując miejsca na tak szczegółowe analizy kolejnych edycji festiwalu, przytoczę filmy nagrodzone: w 2009 roku zwyciężył *Witamy* Philippe'a Lioreta – opowieść o przebywającym nielegalnie we Francji Bilalu, który by połączyć się z mieszkającą w Wielkiej Brytanii rodziną, postanawia samodzielnie przepłynąć kanał La Manche; w 2010 roku triumfował niemiecki dramat *Obca* Feo Aladaga, w którym maltretowana przez męża Turczynka ucieka do Niemiec, ale i tam za popełniony czyn zostaje skazana na infamię ze strony muzułmańskiej rodziny; zaś w 2011 roku nagrodzono francuski dramat Roberta Guédiguiana *Śniegi Kilimandżaro* – to historia zwolnionego z pracy działacza związkowego, któremu nie będzie dane celebrować swojej rocznicy ślubu. W kolejnym roku laureatem został włosko-francuski obraz wyreżyserowany przez Andreego Segrego i Marca Pettenella – *Shun Li and The Poet*²³, w którym pomiędzy Chinką i Serbem (emigrantami przebywającymi we Włoszech) nawiązuje się nić porozumienia. Rok 2013 należał do Holendra Felixa Van Groeningena i jego *W kręgu miłości* – w którym choroba córki rozbija małżeństwo, w 2014 triumfowała *Ida* Pawła Pawlikowskiego²⁴, w 2015 zaś laury zebrał *Mustang* Deniz Gamze Ergüvena – liryczna opowieść o emancypacji młodych kobiet skazanych na niechciane

²¹ O społecznym przesłaniu filmów braci: B. Dillet, B.T. Puri, *Left-Over Spaces: The Cinema of the Dardenne Brothers*, „Film-Philosophy” 2013, no. 17, s. 367-382.

²² I. Łopuch, *Luc i Jean-Pierre Dardenne: fikcja prawdziwsza niż życie*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 4, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2008, s. 22.

²³ Istnieje alternatywny tytuł: *Nazywam się Li*.

²⁴ Polskie produkcje, które zostały zakwalifikowane do konkursu od początku jego trwania: *Sztuczki* Andrzeja Jakimowskiego, *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego, *Ostatnia rodzina* J.P. Matuszyńskiego, *Twarz* Małgorzaty Szumowskiej, *Kler* Wojciecha Smarzowskiego, *Boże ciało* Jana Komasy.

małżeństwa. W 2016 roku zwycięża słodko-gorzki *Toni Erdmann* Maren Ade – po raz pierwszy nagrodzonym filmem jest autorska komedia, jeden z najważniejszych filarów europejskiego kina gatunków²⁵. Rok później nagroda trafia do Amandy Kernell za *Krew Saamów* – jest to historia dziewczyny, która postanawia porzucić szwedzką część Laponii i zerwać więzy ze swoim ludem w poszukiwaniu szczęścia w Europie; w 2018 roku zaś doceniony zostaje islandzki komediodramat *Kobieta idzie na wojnę* Benedikta Erlingssona, opowiadający o ekolożce, która samotnie walczy z koncernem energetycznym i nie stroni od terroryzmu, by chronić przyrodę; w 2019 roku wyróżnienie trafia w ręce Macedonki – Teony Strugar Mitevskej za skandalizujący film *Bóg istnieje, a jej imię to Petrunia* – w którym portret społeczności małego miasteczka ociera się o karykaturę, jest niezwykle stereotypowy, a obrazoburstwo i szok są jedną z wybranych przez autorkę świadomie użytych stylistyk. W 2021 doceniono doskonały rumuński dokument interwencyjny o pesymistycznym przesłaniu *Kolektyw* Alexandra Nanau. Rumunia portretowana jest przez pryzmat rządowej korupcji, marazmu społecznego i braku wolnych mediów – antyrządowe śledztwo, przy braku zainteresowania prasy opiniotwórczej, ujawnia gazeta sportowa. W jego wyniku dochodzi do chwilowej sanacji politycznej, ale kolejne wybory wygrywają nie reformatorzy, lecz politycy uwikłani w korupcyjny układ. W 2021 nagrodzono głośną *Aidę* Jasmily Žbanić z wybitną kreacją Jasny Djuric. Film jest studium osamotnienia wobec ludobójstwa w Srebrenicy – tytułowa Aida pracująca jako tłumaczka dla ONZ bezradnie przygląda się bierności stacjonujących wojsk. Rok później wyróżnienie trafiło do rąk Lukasa Dhonta za *Blisko* – inicjacyjną opowieść o przyjaźni dwóch dorastających chłopców – jedyny nagrodzony film, który pozbawiony jest desygnatów kina zaangażowanego²⁶, i skupia się na intymnej, psychologicznej narracji.

Ten syntetyczny przegląd nagrody pozwala na typologiczną systematyzację tematów. Po pierwsze, zauważalna jest znacząca obecność kina imigranckiego. Portretowana społeczność znajduje się w permanentnym kryzysie. Europa stoi w obliczu traumy konfrontacji i dostosowania się do islamu: *raczej imigracji niż podboju militarnego; raczej współistnienia niż krucjaty; raczej handlu ludźmi, narkotykami i prostytutką niż przyprawami, jedwabiem i ceramiką; raczej radykalizmu rodzimej diaspory niż egzotycznego turystycznego „orientalizmu”*²⁷. Filmy te ukazują niemożliwość procesów asymilacji. Nawet jeśli ich bohaterowie uciekają przed opresyjną kulturą islamu, nie znajdują spełnienia w zlaicyzowanej Europie. W żadnym z nagrodzonych ani wyselekcjonowanych obrazów nie znajdziemy płaszczyzny dla kulturowej koncyliacji. To pierwsza z ujawnionych traum. I tak w nagrodzonym *Shun Li and the Poet* Bepi – serbski emigrant, który przybył do Włoch trzydzieści lat temu – jest postrzegany przez miejscowych jako Włoch. Shun Li na taki status liczyć nie może. Jak zauważa badaczka:

²⁵ Por. *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, t. 1, Kraków 2016.

²⁶ W konkursie film Dhonta stanowił wyjątek wśród wyselekcjonowanych obrazów. Pozostałe wpisywały się w dominujące narracje. Por. *Nagroda Lux (2007-2019). Czym była Nagroda Filmowa Lux?*, [online] <https://lux-award.europarl.europa.eu/pl/films>, 21 XII 2023.

²⁷ T. Elsaesser, *European Cinema into the Twenty-First Century...*, s. 29.

(...) *Włosi z rosnącą podejrzliwością obserwują rozkwitającą przyjaźń między Shun Li i Bepim, konflikty klasowe są stopniowo przyćmiewane przez konflikty rasowe. Co istotne, przez cały film Shun Li odnosi się do Bepiego jako do „Włocha”, co oznacza, że postrzega go przede wszystkim jako białego Europejczyka, a nie imigranta takiego jak ona. W miarę jak Włosi stają się coraz bardziej wrogo nastawieni do Shun Li, racjonalizują swoje uprzedzenia rasowe, odwołując się do ekonomii: w jednej scenie Avvocato wyjaśnia zagrożenie gospodarcze, jakie Shun Li stanowi dla Włoch, ponieważ chińscy imigranci nadal kradną pracę Włochom: „To inwazja! Nowe imperium!”. Wraz z eskalacją wrogości wobec Shun Li, i Chińczyków w ogóle, starsze i młodsze pokolenia Włochów, które wcześniej były ze sobą skłócone, jednoczą się przeciwko wspólnemu zagrożeniu ze strony rasowego Innego*²⁸.

Po drugie, filmy z Europy Wschodniej egzemplifikują lęki Zachodu i powielają stereotyp „dzikiego” Wschodu. Ich pole semantyczne rozciąga się pomiędzy stereotypem, karykaturą a postsowieckim ostalgitycznym paradygmatem. I pomimo że realizowane są przez rodzimych twórców najlepiej znających realia swoich krajów, to wydają się być tworzone pod gust zachodniej publiczności, utwierdzając ją w słuszności swoich przesądów²⁹. Jest to bez wątpienia świadome pozycjonowanie się w obszarze europejskich peryferii, czy szerzej – w kontekstach postkolonialnych³⁰.

Po trzecie, są to narracje o proletariacie, prekariacie, jawnie sprzeciwiające się neoliberalizmowi. W znakomitej większości z nich nie znajdziemy przedstawicieli klasy średniej ani nawet rodzin o stabilnej sytuacji ekonomicznej. Wpisuje się to w dominującą tendencję. Jest to kolejna egzemplifikacja jednego z europejskich lęków³¹. Jest to

²⁸ T. Trifonova, *Crossovers Between the Cinema of Migration and the Cinema of Precarity*, [w:] T. Trifonova, *The Figure of the Migrant in Contemporary European Cinema*, London 2020, s. 269 (tłumaczenie własne).

²⁹ Najjaskrawszym przykładem tej tendencji jest kino Małgorzaty Szumowskiej. Reżyserka doskonale odnalazła się w systemie europejskich festiwali i systemu koprodukcyjnego. Dystrybucja jej filmów przeznaczona jest w znacznej mierze na rynek zachodnioeuropejski. Por. B. Kwieciński, *Polskie epicedion. Żaloba narodowa w kinie polskim*, [w:] *Polska czyli... Idee wspólnoty politycznej i tożsamości narodowej w polskiej tradycji intelektualnej*, red. A. Rzegocki, Kraków 2011, s. 267–268.

³⁰ Tę zauważalną tendencję „formatowania” tematów do gustów zachodnioeuropejskiej publiczności znajdziemy szczególnie w kinie obecnym na festiwalach europejskich, gdzie nagradzane są filmy z byłych kolonii, które zazwyczaj nie funkcjonują w rodzimym obiegu dystrybucyjnym. Jak zauważa Miłosz Stelmach w rozmowie z Janem Luśnią: *Chcielibyśmy, żeby z Senegalu czy Tajlandii płynęły do nas wybitne filmy artystyczne, ale to my wyznaczamy miarę, która określa je jako wybitne. Kiedy film tajski czy z Afryki Subsaharyjskiej wygrywa na europejskim festiwalu, dochodzi jakby do wyzwolenia, ale równocześnie zostają utrwalone reguły, wedle których to europejscy „bramkarze” określają, co jest wartościowe, a co nie. Afrykańskie filmy interesują nas, gdy zdobywają nagrody w Berlinie, Wenecji i Cannes, ale nie widziamy, żeby ktoś w Europie ekscytował się tym, kto wygrał festiwal FESPACO w Wagadugu w Burkina Faso, będący największym festiwalem kina afrykańskiego. A to właśnie byłoby prawdziwym otwarciem się na postkolonialną perspektywę. Prawdopodobnie nie da się wyjść z tej kulturowej pułapki. Zob. Nowoczesne kino ma swój początek w europejskim kolonializmie, z Miłoszem Stelmachem rozmawia Jan Luśnia, [online] <https://klubjagiellonski.pl/2021/04/18/nowoczesne-kino-ma-swoj-poczatek-w-europejskim-kolonializmie/>, 11 XI 2023.*

³¹ Na temat dominujących narracji kryzysu i społeczeństwa poddanego nieustającej ekonomicznej presji w kinie europejskim ukazało się kilka ważnych monografii: *Cruel Optimism* Laurenta Berlanta (2011), *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology* Ewy Mazierskiej i Larsa Kristensena (2018)

obraz społeczności z jednej strony poddanej ekonomicznej presji, z drugiej – niewychodzącej z permanentnego kryzysu.

I wreszcie czwarta rozpoznana tendencja, wynikająca eksplicitnie z kryzysu, w której jak zauważa kanadyjska badaczka: *krystalizują się różne reakcje afektywne na rosnącą różnorodność etniczną, rasową, kulturową i religijną w Europie. (...) w dużej mierze w odpowiedzi na kryzys gospodarczy oraz kryzys migracyjny i uchodźczy, rodzina nie jest już jedyną – ani najbardziej – centralną, wiążącą i reprezentatywną strukturą społeczną; Funkcję tę przejęło raczej miejsce pracy i relacje zawodowe, o czym świadczy rosnąca liczba filmów eksplorujących więzi łączące lub dzielące współpracowników oraz erozję podziału na sferę publiczną i prywatną*³². Te przenikające się sfery nigdy się nie uzupełniają i jeżeli istnieją, to raczej w konfrontacji wobec siebie.

Trzon motywów stanowią filmy, których akcja rozgrywa się w krajach starej unii. Zauważalny jest swoisty dyktat centrum, wokół którego orbitują bliższe i dalsze satelity. Jeżeli miałbym zdefiniować te bliższe – to Europa środkowo-wschodnia, kraje nowej Unii, z ich całym niesionym stereotypem. Drugie peryferia wyznaczają dyskursy byłych kolonii, w których opowieści istnieją tylko wobec paradygmatu centrum, czyli problemów emigracji, biedy, problemów klasowych i rasowych. Widocznie zarysowane kręgi obcości definiują aksjologiczne paradygmaty Europy. Jedność i wspólnota zostają opowiedziane przez rozpad, traumę, a Europejczyk definiowany jest tożsamościowo wobec Innego. Jeżeli uznamy, że kino europejskie jest zwierciadłem społecznych nastrojów mieszkańców kontynentu, to stawiana diagnoza jest daleka od optymizmu.

W wydany w 2011 *Cruel Optimism*³³ Laurenta Berlanta będącym „studium „postfordowskiego afektu” autor twierdzi, że poczucie nieprzynależności doświadczane zarówno przez prekariat, jak i osoby niebędące obywatelami było odpowiedzialne za pojawienie się, począwszy od lat 90. XX wieku, „okrutnego optymizmu” – ucieleśnionego w nowych gatunkach, takich jak tragedia sytuacyjna (połączenie melodramatu i komedii sytuacyjnej) oraz wyłaniającej się estetyki kina prekariatu, które postrzega jako kontynuację spuścizny neorealizmu. Obecne strategie przystosowawcze nie rozwijają się w ramach znanego modelu traumy, ponieważ straciła ona obecnie swój nadzwyczajny charakter. Ponieważ trauma i kryzys stały się powszechne, zmieniły się również strategie przystosowawcze. „Okrutny optymizm” jest formą masochizmu, który w specyficzny sposób ujawnia się w kinie europejskim, powiedzielibyśmy porzuceniem wszelkich nadziei na społeczną zmianę. Pesymistyczna wymowa większości narracji kina europejskiego nie jest zapisem traumy jako szoku, lęku – jako przerażenia. Jest stanem stałym i oswojonym – konkluduje Autor – po dokonaniu analizy kina współczesnej Europy.

oraz *Contemporary European Cinema: Crisis Narratives and Narratives in Crisis* Betty Kaklamanidou i Any Corbalan (2018).

³² T. Trifonova, *Crossovers Between the Cinema...*, s. 231 (tłumaczenie własne).

³³ L. Berlant, *Cruel Optimism*, Durham 2011.

OSTROŻNE KONKLUZJE

Oddziaływanie centrum na peryferia (które wyznaczają niekiedy odmienne orbity i zależności) w płaszczyźnie aksjologicznej opiera się na transferze wartości, które zdefiniować należy jako prawa podstawowe. Centrum stanowi środek układu, który wpływa na swoje peryferia – peryferia zdefiniowane są jako upośledzone i domagające się ciągłego oświecenia. Peryferia zaś – świadome istniejących schematów, spełniają oczekiwania centrum, dostarczając dowodu na regres wartości wobec Centrum, które nie chce zaabsorbować nawet szczątkowych punktów widzenia peryferii.

Oczywiście te konkluzje opierają się wyłącznie na filmowych dyskursach i dodatkowo ograniczonych do jednej nagrody filmowej. Ale obrazują pewną zauważalną tendencję kulturową, którą można nazwać – na użytek tego szkicu – ograniczonym buntem peryferii. Wyjaśnię ten proces na konkretnym przykładzie dokumentu z 2023 *Niewidzialne. Pracownice z Europy Centralnej* w reżyserii Apoleny Rychlikovej. Ta czesko-francuska koprodukcja zrealizowana przez telewizję ARTE (Association relative aux télévisions européennes) w warstwie deskryptywnej jest klasycznym reportażem interwencyjnym. W istocie jest *bildungsroman*, w którym czeska dziennikarka Saša Ulhová przemierza kraje starej unii, zajmując się do najgorzej płatnych prac, na które skazani są pracownicy z Europy Wschodniej. Podróż rozpoczyna od gospodarstwa rolnego w Niemczech prowadzonego przez polsko-niemieckie małżeństwo, w którym zatrudnione są wyłącznie Polki. Następnie próbuje się zatrudnić bezskutecznie w postbrexitowej Wielkiej Brytanii, by znaleźć zatrudnienie w irlandzkim hotelu na prowincji, który zatrudnia głównie Słowaków. W końcu zostaje zaangażowana jako opiekunka do starszych osób dotkniętych demencją we Francji. W czasie traumatycznej wędrówki za chlebem Ulhová doświadcza całego spektrum ekonomicznej emigrantki: eksploatacji, omijania prawa pracy, protekcyjnalizmu i paternalizmu pracodawców, pracy ponad miarę, traumy związanej z doświadczeniem granicznym (nieuleczalnej choroby). Nie było by nic zaskakującego w tym ponad 90-minutowym dokumencie, gdyby nie sama postać bohaterki, która czyni opowieść transgresją schematu losu anonimowej pracownicy z Europy Wschodniej. Saša Ulhová jest uznaną w Czechach dziennikarką i córką Petra Uhla – czeskiego dysydenta i sygnatariusza *Karty 77*. Równoległa narracja spleta dwa dyskursy – przedmiotowy, gdy wykonuje powierzoną pracę i godnościowy – gdy towarzyszy ojcu w Pradze, by ostatecznie uczestniczyć w jego państwowym pogrzebie. W filmie Apoleny Rychlikovej dziennikarka zadaje wciąż pytania: czemu nas nie widzą? Obiecali, że będziemy jednością, a jesteśmy niewidocznymi.

Punkty napięcia ujrane przez reżyserkę definiują z jednej strony deficyty godnościowe krajów Nowej Unii, z drugiej – zastygnięcie w komforcie stereotypowych narracji państw Starej Unii. Dyskurs filmowy wydaje się być antycypacją nieuchronnej zmiany, w której te dwie opowieści o sobie muszą ulec rewindykacji w europejskim imaginarium.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- Berlant L., *Cruel Optimism*, Durham 2011, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220p4w>.
- Dillet B., Puri B.T., *Left-Over Spaces: The Cinema of the Dardenne Brothers*, „Film-Philosophy”, 2013, no. 17, <https://doi.org/10.3366/film.2013.0021>.
- Elsaesser T., *European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the Context?*, [w:] *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, red. H. Mary, M. Liz, A. Timoshkina, I.B. Tauris, London 2015, <https://doi.org/10.5040/9780755694822.ch-001>.
- Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, t. 1-3, Kraków 2016.
- Fiuk E., *Fatih Akin: bardzo osobiste kino*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 5, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009.
- German Yearbook 10: Queering German Culture*, red. L. Dawson, Edinburgh 2018, <https://doi.org/10.1017/9781787441026.007>.
- Gębicka E., *Programy i działania Unii Europejskiej i Rady Europy, a problem tożsamości europejskiego kina w kontekście globalizacji i amerykanizacji kultury audiowizualnej*, [w:] *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Kraków 2006.
- Kassem S., *The Transgressive Representations of Gender and Queerness in Fatih Akin's Auf der anderen Seite*, [w:] *German Yearbook 10: Queering German Culture*, Edinburgh 2018.
- Kita B., *Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości?*, [w:] *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. B. Kita, Kraków 2006.
- Kwieciński B., *Polskie epicedion. Żałoba narodowa w kinie polskim*, [w:] *Polska czyli... Idee wspólnoty politycznej i tożsamości narodowej w polskiej tradycji intelektualnej*, red. A. Rzegocki, Kraków 2011.
- Liz M., *The MEDIA Programme: Framing European Cinema*, [w:] *Euro-Visions: Europe in Contemporary Cinema*, New York 2016, <https://doi.org/10.5040/9781501304774>.
- Lopuch I., *Luc i Jean-Pierre Dardenne: fikcja prawdziwsza niż życie*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 4, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2008.
- Parvulescu C., *Narratives of Cruel: Cristian Mungiu's Cinematic Work and the Political Imaginary of East-Central Europe*, „Res Historica” 2020, no. 50, <https://doi.org/10.17951/rh.2020.50.531-550>.
- Sobolewski T., *Europejskość to także lokalność*, „Gazeta Wyborcza” 2004, 26 III.
- Trifonova T., *Crossovers Between the Cinema of Migration and the Cinema of Precarity*, [w:] T. Trifonova, *The Figure of the Migrant in Contemporary European Cinema*, London 2020, <https://doi.org/10.5040/9781501362484>.
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteci, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfa Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań 1998.

Dokumenty

- Council Conclusions on Building a European Strategy for the Cultural and Creative Industries Ecosystem*, [online] <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-7809-2022-INIT/xx/pdf>.

United States Cinema Market Overview 2024-2028, [online] https://www.reportlinker.com/market-report/Movie-Theater/6127/Cinema?term=cinema%20research&matchtype=b&loc_interest=&loc_physical=9067403&utm_group=standard&utm_term=cinema%20research&utm_campaign=ppc&utm_source=google_ads&utm_medium=paid_ads&utm_content=transactionnel-1&gad_source=1&gclid=CjwKCAiAnL-sBhBnEiwAJRGiguP7qrbiFvf4PVSnCjWzkqiWcGRvDP-bys_wWykKskP3Knr3Hi3cQxoCJgQQAvD_BwE.

Wsparcie dla europejskiej branży filmowej, Posiedzenie plenarne 5/12/2014, Parlament Europejski, [online] [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA\(2014\)542181_PL.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA(2014)542181_PL.pdf).

Źródła internetowe

https://europeanfilmawards.eu/en_EN/nomination-current.

Nagroda Lux (2007-2019). Czym była Nagroda Filmowa Lux?, [online] <https://lux-award.europarl.europa.eu/pl/lux-film-prize>.

Nowoczesne kino ma swój początek w europejskim kolonializmie, z Miłoszem Stelmachem rozmawia Jan Luśnia, [online] <https://klubjagiellonski.pl/2021/04/18/nowoczesne-kino-ma-swoj-poczatek-w-europejskim-kolonializmie>.

Program Kreatywna Europa 2021-2027, [online] <https://kreatywna-europa.eu/media/o-komponencie/>.

Projekt 27/28 Times Cinema, [online] <https://27timescinema.cineuropa.org/>.

Bartosz KWIECIŃSKI – adiunkt w Zakładzie Komunikowania Politycznego i Polityki Medialnej UJ (wcześniej Centrum Badań Holokaustu UJ). Historyk filmu, medioznawca, badacz propagandy antysemickiej. Autor monografii *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*. Wykonawca m.in. grantów NPRH: „Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku”, „Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2015)”. Ostatnio opublikował: B. Kwieciński, *Film fabularny (1945-1989)*, [w:] *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, t. 1, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021; *Neoimperializm rosyjski w kontekście wojny w Ukrainie. Wyzwania dla władz samorządowych i społeczności lokalnej powiatu olkuskiego*, (red. wraz z M. Kiwior-Filo, E. Bujwid-Kurek), Kraków 2023; *Powstanie-appendix. O debiucie Fabularnym Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Historii Żydów”, czerwiec 2023, nr 2(286). Stale współpracuje z Żydowskim Instytutem Historycznym w Warszawie.