

**Marta Kaprzyk**  
Uniwersytet Wrocławski

## **Fantazmatyczna maszyna zwana kinematografią w perspektywie badań produkcyjnych**

Recenzja: Marcin Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, ss. 285.

„Znaczenie badań produkcyjnych widzę [...] przede wszystkim w ich aspekcie teoretycznym i hermeneutycznym względem sztuki filmowej. Sprowadzają się one po prostu do lepszego, pełniejszego opisu i rozumienia działania fantazmatycznej maszyny zwanej kinematografią”<sup>1</sup> — pisze Marcin Adamczak w zakończeniu swojej książki *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Co ważne, przygotowana przez niego publikacja spełnia bardzo podobną funkcję: dostarcza materiału i narzędzi do opowiadania o kinie oraz sposobie jego tworzenia. Adamczak łączy w swojej filmoznawczej pracy elementy produkcyjne, socjologiczne oraz związane z teorią filmu, natomiast poszczególne rozdziały skupiają się wokół podstawowych, według autora, zagadnień badań produkcyjnych.

We *Wstępie* autor opisuje strukturę swojej książki, a także wyjaśnia przyjęte przez siebie ograniczenia geograficzne i czasowe. Materiału do badań dostarczyła przede wszystkim kinematografia polska, Adamczak odwołuje się jednak także do systemu duńskiego, europejskiego obiegu festiwalowego, a także przykładów spoza kinematografii polskiej. Brak podtytułu sugerującego wyraźne ramy czasowe badań nie oznacza natomiast (niemożliwych do zrealizowania) ambicji uniwersalistycznych, autor skupił się przede wszystkim na realizacjach po roku 2005. Czurę czasową wyznaczyło bowiem powołanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz uchwalenie (rok po przystąpieniu do Unii Europejskiej) nowej ustawy o kinematografii — wydarzenia te, według Adamczaka, zdefiniowały in-

---

<sup>1</sup> M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań 2014, s. 256.

stytucjonalny kształt polskiego kina, w jakim funkcjonuje ono obecnie<sup>2</sup>. Książka podejmuje próbę wyjścia poza klasyczne pojmowanie filmu jako skończonej całości, zapisanej na nośniku, której interpretacji mogą podjąć się następnie badacze, starając się odczytać przekaz dzieła „w sposób możliwie doskonały”. Pomysłem Adamczaka jest zaproponowanie spojrzenia, które odbiera część znaczenia momentowi ukończenia filmu zapisaniem go na nośniku w formie kopii wzorcowej na rzecz tego, co z filmem dzieje się później. Proponowane podejście widzi film jako proces, a wizja ta „będzie oczywiście zakładała rekonstrukcję realiów produkcyjnych, ale w toku rozważań skieruje nas w stronę innych jeszcze kwestii o niebagatelnym znaczeniu: zagadnienia autorstwa filmu [...] oraz ontologii dzieła filmowego wraz z pytaniem o granice interpretacji oraz kryteria rozstrzygnięcia o jej prawomocności”<sup>3</sup>. Równie istotne stają się w tym ujęciu kwestie dystrybucji czy recepcji. Jako inspiracje do traktowania filmu jako procesu (a nie jako rzeczy) Adamczak wymienia trzy podejścia badawcze, a są nimi: brytyjskie studia kulturowe, badania kultury produkcji (prowadzone szczególnie w świecie anglosaskim pod koniec pierwszej dekady XXI wieku) oraz najnowsze metody badań jakościowych. Czwartą inspiracją była dla autora teoria aktora-sieci (*Actor-Network Theory*, ANT) Brunona Latoura, Michela Callona i Johna Lawa.

W rozdziale pierwszym autor skupia się na wspomnianych wyżej inspiracjach teoretycznych, zakreślając swoją perspektywę badań produkcji filmowej. Pierwszą z nich jest tradycja brytyjskich studiów kulturowych. Badacz podkreśla zasadność skierowania większej uwagi w stronę procesu wytwarzania tekstów i kultury oraz opisu konkretnych środowisk pracy, które ustępowały miejsca — uprzywilejowanemu dotychczas — recepcji i konsumpcji<sup>4</sup>. Drugim tropem badawczym są dla Adamczaka współczesne badania kultury produkcji, które skupiają się na etnograficznych badaniach funkcjonowania przemysłu (i środowiska) filmowego. Trzecim istotnym tropem autora jest wspomniana wyżej teoria aktora-sieci, z której czerpie on zarówno inspiracje teoretyczne, jak i metodologiczne, w tym pojęcia poręczne do opisu filmu jako procesu, a mianowicie: „sieć”, „translacja” i „inskrupcja”. Sieć jest tutaj tworem dynamicznym, funkcjonującym niczym kłaczce („sieci są aktorami, a aktorzy sieciami, natomiast poszczególne elementy przekształcają się i działają w dynamicznej relacji”<sup>5</sup>), pojęcie translacji kładzie nacisk na dynamiczność

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 10. Adamczak zaznacza jednak: „Jednocześnie nie sposób utrzymać, że w roku 2005 zrodziła się w polskim filmie zupełnie nowa, odmienna kultura produkcji. Obyczaje na planie, opowieści branżowe, układ relacji w ekipie zdjęciowej i wiele innych produkcyjnych czynników zmieniają się znacznie wolniej, a współczesna kultura produkcji polskiej kinematografii ma oczywiście swe korzenie w pracy i doświadczeniach PRL-owskich ekip filmowych, w których pierwsze szlify zdobywali filmowcy rozmaitych profesji, płynnie przechodzący potem do pracy w realiach kinematografii III RP. Stąd cezura 2005 roku ani też 1989 nie jest mocniej zaznaczona w tytule, a w tekście nie brakuje odniesień do rzeczywistości wcześniejszej”. *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 23

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 43.

i relacyjność struktur, które z kolei połączone są z dokonaniem inskrypcji, a zatem „zapisu przeistaczającego jedną materialność w inną”<sup>6</sup>. Adamczak uzupełnia swój wywód teoretyczny o uzasadnioną refleksją na temat wartości wykorzystania badań jakościowych (w tym wypadku przede wszystkim w postaci pogłębionych wywiadów z pracownikami przemysłu filmowego oraz uczestnictwem w procesie produkcyjnym filmu) oraz problemów metodologicznych<sup>7</sup>.

Rozdział drugi publikacji został poświęcony instytucjonalnym, rynkowym i regionalnym uwarunkowaniom twórczości filmowej. Opisano w nim mechanizmy finansowania oraz reguły prawne rządzące polskim rynkiem filmowym, rozpoczynając od szczegółowego omówienia funkcjonowania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (oraz istoty i znaczenia pewnych zmian, które dokonały się w PISF na przestrzeni lat), a kończąc na zarysowaniu panoramy współczesnego polskiego rynku filmowego. Wyjątkowo interesujące jest wprowadzenie przez Adamczaka dodatkowego kontekstu, a mianowicie regionalizacji produkcji europejskiej i nawiązanie do podziału kinematografii kontynentu na pięć obszarów, zaproponowanego przez Lindę Beath<sup>8</sup>, co z kolei staje się preludium do zaznaczenia paraleli między kinematografią polską a duńską. Kinematografia Danii traktowana jest bowiem jako wzorcowa kinematografia średniej wielkości (a zatem właściwy punkt odniesienia dla kinematografii polskiej) i daje możliwość zaprezentowania założeń tak zwanego trzeciego modelu kinematograficznego, będącego alternatywą dla dwóch modeli dominujących — organizacji Hollywood z jednej, a modelu autorskiego z drugiej strony<sup>9</sup>. Owa paralela służy autorowi przede wszystkim do pokazania źródeł wzorców instytucjonalnych systemu funkcjonującego w Polsce, jak również do zapoznania czytelnika z przykładami efektywnego wykorzystania tych wzorców. Rozdział drugi uzupełnia analiza sposobu funkcjonowania filmów wewnątrz europejskiego obiegu festiwalowego.

W rozdziale trzecim Adamczak wprowadza elementy badań jakościowych świata produkcji. Autor odbył wiele wywiadów z pracownikami szeroko pojętej branży filmowej, spełniającymi różne funkcje i mogącymi pochwalić się różnorodnym doświadczeniem (między innymi producentami, kierownikami produkcji czy asystentami). Późniejsza analiza wypowiedzi umożliwiła badaczowi stworzenie charakterystyki środowiska i jego wewnętrznych relacji oraz określenie specyfiki pracy przy produkcji filmu, co ma niebagatelny wpływ na sposób jej

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> „Są nimi przede wszystkim kwestia dostępu do badanego środowiska i dychotomii *insider/outsider*, nastawienie badanej społeczności do badacza oraz kwestia języka i sposobu naukowego zwerbalizowania rezultatów badań tak, by nie napotykały (niezależnie czy ze strony środowiska naukowego, czy ze strony branży filmowej) na zarzut bycia pokrewnym zwyczajnemu reporterskiemu artykułowi prasowemu”. *Ibidem*, s. 31.

<sup>8</sup> Te obszary to: skandynawski, wschodnioeuropejski, południowo-europejski, przemysłowy (centralny), anglosaski.

<sup>9</sup> Trzeci model oparty jest przede wszystkim na silnej pozycji narodowego instytutu filmowego.

organizacji (a zatem wpływa też na późniejszą analizę procesu produkcji). Ze-stawienie obserwacji z planu zdjęciowego z refleksją akademicką poprowadziło Adamczaka również do podjęcia kwestii zależności między rzeczywistością planu zdjęciowego a problemem filmowego autorstwa.

Na rozdział czwarty złożyły się analizy konkretnych przypadków. Adamczak opisuje procesy powstania polskich filmów *Wymyk* (2011, reż. Greg Zgliński), *Daas* (2011, reż. Adrian Panek) i *Jesteś Bogiem* (2012, reż. Leszek Dawid). Przywołuje też dwa przykłady filmów, które z różnych powodów nigdy nie powstały (*Inferno* Henri-Georges'a Clouzota i *The Man Who Killed Don Kichote* Terry'ego Gilliana), by ukazać różnorodność okoliczności, jakie mogą wpłynąć na ostateczny kształt produkcji filmowej.

W rozdziale piątym autor powraca do idei filmu jako procesu, zwracając uwagę na to, co dzieje się z gotowym filmem już po jego premierze, gdyż „konstytuująca utwór sieć oraz dynamiczne, płynne sieciowe przeobrażenia filmu pozostają fenomenami aktualnymi również po momencie »stworzenia«, ukończenia danego obrazu”<sup>10</sup>. Podrozdział został uzupełniony o analizę trajektorii dwóch polskich filmów — *Psów* (1992, reż. Władysław Pasikowski) oraz *Kłątwy doliny węży* (1987, reż. Marek Piestrak) — związanych z nimi popremierowych polemik, dyskursów, kontrowersji oraz historii recepcji.

Książka Marcina Adamczaka mieści się w nurcie badań spod znaku *production studies*. Autor w ostatnich latach stał się jednym z jego najważniejszych badaczy. *Obok ekranu* jest zatem niemal naturalną kontynuacją badań, których wcześniejsze wyniki zostały zaprezentowane czytelnikom w poprzednich publikacjach, przede wszystkim w książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*<sup>11</sup>, jak również wielu artykułach i rozdziałach monografii<sup>12</sup>. Autor swobodnie porusza się w teoriach i metodologiach nie tylko filmoznawstwa, lecz także współczesnej humanistyki, z wprawą ukazuje również aktualność pewnych ustaleń klasycznych (jak na przykład teorii konkretyzacji Romana Ingardena bądź neoformalistycznych rozważań Davida Bordwella i jego współpracowników). Publikacja Adamczaka jest niewątpliwie wyjątkową pozycją w bibliografii polskiego filmoznawstwa nie tylko dlatego, że autor podejmuje temat do tej pory niemal pomijany, lecz także z powodu bardzo przekonującej struktury, solidnej metodologii oraz dodatku własnych, oryginalnych obserwacji.

<sup>10</sup> M. Adamczak, *op. cit.*, s. 201.

<sup>11</sup> M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010.

<sup>12</sup> Na przykład: *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010; *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2012.