Film jako plac budowy

Rafał Syska

Rodzime badania systemu produkcji filmowej nie są zbyt popularne, co kontrastuje z anglosaskim przywiązaniem do *production studies*. W okresie PRL-u jedynym, który reprezentował to stanowisko, był Edward Zajiček, a jego książka *Poza ekranem* – pośród kilku innych – stanowiła główne źródło informacji o aspektach produkcyjnych przemysłu kinematograficznego. Już ze względu na sam tytuł książki, *Obok ekranu*, Marcin Adamczak lokuje siebie nie tyle jako kontynuatora myśli Zajička, ile głównego orędownika i propagatora polskich *production studies*. Czyni to w czasach zmasowanej krytyki wobec analizy tekstualnej, której zwolennicy hołdowali humanistycznej z ducha sztuce interpretacji, opierali wywód na antynomii autor-gatunek i prześcigali się w tworzeniu list arcydzieł. Anglosaskie *production studies* – choć różnorodne i wyrastające z niekiedy sprzecznych dziedzictw – zwracają się ku badaniom ekonomicznym, kulturoznawczym i etnograficznym, korzystają z instrumentarium nauk ścisłych (badań ilościowych i jakościowych), lokując się na przecięciu różnorodnych dyscyplin naukowych. Najkrócej rzecz ujmując, korzystają bardziej z badań empirycznie weryfikowalnych niż opartych na spekulatywnym wnioskowaniu, co ma jednak doprowadzić do szerszego, bo wykraczającego poza sam tekst filmowy, oglądu procesów ogólnokulturowych, komunikacyjnych, społecznych, organizacyjnych i zarządczych. To właśnie ich specyfika, ewolucja i zmienność prowadzi do rozpoznań szczególnych i nieuchwytnych na drodze tradycyjnej humanistyki.

Po lekturze książki Marcina Adamczaka poprosiłem studentów filmoznawstwa UJ o napisanie krótkiego eseju na temat wybranego producenta. Efekty były rozczarowujące: większość prac przekształciła się w notki encyklopedyczne barwione anegdotami o „mogulach" palących cygara i otaczających się półnagimi hostessami, zainteresowanych wyłącznie gnębieniem reżyserów i wypychaniem skórzanych portfeli. Na nic się zdały zajęcia wstępne przedstawiające zarys dziejów i metodologiczną przydatność *production studies*, bo wciąż romantyczny i utrwalony przez Bazina, Sarrisa *et consortes* portret producenta filmowego pokutuje jako najprawdziwszy. Dlaczego? Po lekturze książki Adamczaka odpowiedź nasuwa się sama. Studia nad systemem produkcji filmowej są niezmiernie trudne, bo wymagają nie tyle przestawienia się z jednej metody badawczej na inną, ile dynamicznego używania kilku na raz, stałego przemieszczania się między naukami społecznymi (badanie środowiska producentów) i ekonomicznymi (w mikroskali analiza budżetów, a w makroskali porównywanie form dofinansowania). W dodatku należy jeszcze na nie nałożyć narzę-

dzia współczesnego kulturoznawstwa, prawa, humanistyki i antropologii, więc podjęcie przez jedną osobę tak wyczerpujących studiów jest w sumie niemożliwe.

Uświadomienie czytelnikowi wagi i rozległości badań nad systemem produkcji jest więc pierwszą zaletą książki Adamczaka. Co więcej, autor mówi o tym niejako mimochodem. Nie tyle podkreśla doniosłość swej perspektywy, ile daje jej niezbite dowody praktycznym wykorzystaniem narzędzi metodologicznych. Najpierw buduje zaplecze badawcze, wskazuje na głównych oponentów i zwolenników *production studies*, dokonuje krótkiego przeglądu stanowisk, a potem aplikuje poczynione rozpoznania do własnych działań – już empirycznych i praktycznych. W ten sposób analizuje rodzimy system produkcji na kilku przypadkach filmowych, które stanowią egzemplifikację szerszych procesów. To wielka wartość książki, bowiem *Obok ekranu* jest nie tylko analizą systemu produkcji filmowej (choć już z tego powodu byłaby ona godna polecenia – autor zresztą dokonał już tych badań w swej poprzedniej książce [1]), ale też propozycją stworzenia instrumentarium metodologicznego przetestowanego w konkretnej praktyce badawczej.

Punktem wyjścia było jednak osadzenie *production studies* w przestrzeni współczesnego filmoznawstwa. Kłopotem dla autora nie był wspomniany już wcześniej krytycyzm wobec analizy tekstualnej i osławionej SLAB – kąśliwy ton został tu sprowadzony do kilku przytyków względem jej zwolenników, a sam autor lokuje swą refleksję na ścieżce wyznaczonej przez Nową Historię Kina i tzw. projekt Wisconsin Davida Bordwella. Więcej problemów sprawiło Adamczakowi postrzeganie badań nad systemem produkcji jako miałkich i plotkarskich. W powszechnym odczuciu *production studies* ograniczają się bowiem do śledzenia box office'u i konfliktów na linii producent–reżyser, wypełniają się anegdotami o prostactwie tych pierwszych i opowieściami o nieszczęsnych *final cuts*, które zniszczyły niejedno arcydzieło. W najlepszym wypadku *production studies* miały doprowadzić do rozważań o autodestrukcyjnej sile kapitalizmu i chciwości. Te ograniczenia nie mogą dziwić. Jak już wspomniałem, narzędzia metodologiczne są w tym wypadku szczególnie kłopotliwe, wymagają wiedzy i różnorodnych kompetencji, zaś ucieczka w stereotypy i enumeratywny charakter wniosków stanowi niemal jedyną puentę rozważań.

W pułapkę tę wpadają nie tylko studenci filmoznawstwa niewyposażeni w odpowiednią wiedzę i narzędzia, ale również o wiele bogatsi (w stypendia i granty) uczeni. Adamczak ze swadą opowiada o badaniach Leo C. Rostena, który we wczesnych latach 40. XX w., korzystając z funduszy Carnegiego i Rockefellera, powołał do życia kilkuosobowy zespół socjologów, ekonomistów, statystyków oraz specjalistów od zarządzania i postanowił „położyć Hollywood pod mikroskopem nauki społecznej". W efekcie spędził kilka miesięcy na hollywoodzkich bankietach, jadał w ekskluzywnych restauracjach i obserwował z bliska największe gwiazdy filmowe (wszystko dla dobra nauki), po czym przedstawił wyliczenia statystyczne nieodległe od tych zawartych w kolorowych czasopismach (stwierdzając m.in., że ze 129 scenarzystów, którzy odpowiedzieli na jego ankiety, 71,3 procent było żonatych /s. 30/). Inne badania oparte na analizie etnograficznej nie były dużo lepsze, więc ich efekty mocno rozczarowywały.

Jak się okazało, więcej można się było dowiedzieć z bardziej „stacjonarnych" *production studies*, rozwijanych przez amerykańskich akademików od lat 70. XX w. Fundamentalne w tym kontekście rozprawy Tina Balio [2] i Thomasa

Schatza [3] mam od lat na półce i sięgam do nich chętnie. Podobnie jak do wielotomowej, „srebrnej" *History of the American Cinema* (wydawanej przez University of California Press), w dużej mierze hołdującej perspektywie producencko-dystrybucyjnej (ściśle powiązanej z analizą aspektów technologicznych, systemem gwiazd i recepcją filmów). W maju tego roku na gdańskiej konferencji naukowej poświęconej twórczości Orsona Wellesa wygłosiłem referat o ewolucji systemu produkcyjnego RKO, żywiąc w analizie specyfiki tego studia przekonanie, że kapitał zarządczy zebrany ze służby jego kolejnych szefów produkcji, od LeBarona i Selznicka po Schaefera i Koernera, zaowocował stworzeniem warunków do powstania *Obywatela Kane'a* (*Citizen Kane*, 1941) i *Wspaniałości Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*, 1942). Nie tylko geniusz jednego reżysera, ale przede wszystkim polityka produkcyjno-dystrybucyjna studia, fluktuacje w zarządzie, powiązania biznesowe i mechanizmy finansowe są ważne, by pojąć charakter kina hollywoodzkiego – nawet tak bardzo autorskiego.

Przykładów w tym kontekście można by było wskazać wiele, a choć książka Marcina Adamczaka nie wszystkie z nich przywołuje, to jednak ujawnia ogromny potencjał badań w tym zakresie. Można do nich zaliczyć: system unitów producenckich w Hollywood lat 40., pojawienie się Roberta Evansa i nowoczesnych metod dystrybucji blockbusterowej w latach 70., ewolucję Miramaxu i finansowej dywersyfikacji systemu produkcji w latach 90., współczesny rozwój Wild Bunch i The Match Factory, czyli silnych firm pośredniczących między producentami a dystrybutorami oraz włączenie w system finansowania filmów biur festiwalowych, jak na przykład funduszu Huberta Balsa w Rotterdamie. Czy w badaniach nad epoką filmowego modernizmu można abstrahować od analizy mecenatu państwowego w Europie? Czy nie warto też zbadać, jaki wpływ na niektóre filmy z przełomu lat 70. i 80. miała produkcyjna działalność American Film Institute? Z pewnością tak, a tego rodzaju rozważania okazują się nadzwyczaj cenne, pouczające i poszerzające wiedzę o światowym kinie.

Marcin Adamczak skoncentrował się na filmie polskim, a ściślej – zajął się tym etapem kinematografii, który nastąpił po powołaniu do życia Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, słusznie twierdząc, że wykształcenie się nowoczesnego mecenatu państwowego było punktem zwrotnym w dziejach rodzimego kina. Autor w jednym z rozdziałów przedstawił więc koleje losu ustawy o PISF-ie, przeanalizował jej główne założenia, przywołał liczby i statystyki, sformułował kilka zarzutów i wskazał na możliwe korekty systemu (zwłaszcza w zakresie działalności eksperckiej i definicji koprodukcji). Nie to jednak było celem jego dociekań, bo po – jak się okazało – prawno-ekonomicznym interludium autor powrócił do istoty swych rozważań. Spróbował zatem odpowiedzieć na pytanie, czy istnieją w świecie nauk społecznych takie narzędzia badawcze, które pozwoliłyby na uniknięcie niebezpieczeństw opisanych przy pracy Leo C. Rostena?

Wsparciem dla Adamczaka stały się brytyjskie studia kulturowe i koncepcje Richarda Hoggarta, a także prace badawcze Johna Thorntona Caldwella i Brunona Latoura, który postulował przyglądanie się analizowanym zjawiskom w fazie ich powstawania, jeszcze na etapie – jak to określał – „placu budowy". Finałem metodologicznych poszukiwań autora okazała się więc idea ANT, aktora-sieci, a zatem badacza będącego jednocześnie uczestnikiem procesów realizacyjnych, co na gruncie filmoznawstwa oznaczałoby nie tyle obserwację planu zdjęciowego, ile wto-

pienie się w ekipę, wykonywanie kilku prac rozłożonych na różne etapy, udział w realizacji filmu od możliwie najwcześniejszego momentu. Tylko wówczas można sobie pozwolić na dynamiczną, uwzględniającą różnorodne czynniki analizę procesu produkcji filmowej. Jedynie wtedy można wziąć pod uwagę wewnątrzśrodowiskowe rytuały i narracje, sposoby komunikacji w zespole, a także praktyki i wartościowania (bo czyż można w pełni pojąć historię kina, jeśli nie wie się nic o dobroczynnej i destrukcyjnej roli bankietów festiwalowych?). W obserwacji performatywnej nie unika się analiz dokumentów księgowych i wywiadów z pracownikami wytwórni, a rozważania nad instytucjonalnym osadzeniem całej organizacji (jaką jest firma produkcyjna) wiąże się z badaniami terenowymi prowadzonymi już na planie zdjęciowym bądź w biurach wytwórni. I co ważne – jeszcze w okresie realizacji filmu, nie zaś już po jego premierze, bo to pozwala nie tylko lepiej przyglądać się mechanizmom decyzyjnym, ale również brać w nich (na pewnym poziomie) udział.

To dopiero na tym placu boju nabiera znaczenia zbieg okoliczności i przypadek, sam film przestaje być dziełem jednoosobowym, a produktem kolektywnym, złożonym nie tylko z pracy wielu ludzi, ale także z ich pomysłów, ograniczeń, niespodziewanych chorób, antagonizmów i przyjaźni. Wejście w głąb środowiska filmowego, przyjęcie pozycji „insidera", który z wewnątrz obserwuje plan zdjęciowy, pozwala poznać dynamikę mechanizmów i procesów produkcyjnych, ale także dowodzi, jak bardzo nieprzewidywalny jest finalny efekt pracy i jak często założenia artystyczne ulegają zmianie, dostosowując się do warunków napotkanych w trakcie kręcenia zdjęć. Filmoznawca zderzony z dziełem końcowym nie analizuje potencjalności jego istnienia, bo zwykle nie ma narzędzi pozwalających na uwzględnienie w refleksji nad filmem jego alternatywnych wersji. Badacz, który uczestniczy w procesie realizacji, dzieło finalne traktuje jako jedno z wielu możliwych do zaistnienia.

Marcin Adamczak zmierzył się z tą ewentualnością podczas analizy trzech filmów: *Wymyku* (2011) Grega Zglińskiego, *Daas* (2011) Adriana Panka i *Jesteś Bogiem* (2012) Leszka Dawida, choć nie uczestniczył intensywnie w ich realizacji. Przeprowadził jednak wywiady z członkami ekipy i odniósł wyniki ankiet do form instytucjonalnego osadzenia filmu w społeczno-ekonomicznym systemie produkcji. Dokonał zatem analizy tej specyficznej kultury organizacji, opisując ścieżki awansu, wzrost znaczenia sieci osobistych relacji, rolę outsourcingu i konkurencyjność w branży. Do tego włączył industrializację bohemy i wytworzenie się pośredniego między kinem hollywoodzkim a autorskim modelu *High Framework*, degradację i powolne odradzanie się działów technicznych wytwórni filmowych, zjawisko endogamii oraz wzrost znaczenia interakcyjnego modelu realizacji filmu (np. *developmentu* na etapie pisania scenariusza).

Czy z tej perspektywy można wyciągnąć wnioski użyteczne dla dalszych badań? Z pewnością tak, a wraz z rozwojem produkcji filmowej w Polsce (dziś rocznie mury uczelni opuszcza trzystu nowych członków branży produkcyjno-filmowej) analizy na przecięciu filmoznawstwa, etnografii, socjologii i ekonomii będą coraz popularniejsze. Trudno oczywiście uniknąć pułapek naturalnych w tym rodzaju badań. Zaangażowanie się w prace realizacyjne wiąże się choćby z utratą możliwości „zobiektywizowanego" osądu filmu, bo choć każdy tekst krytycznofilmowy jest własny i subiektywny, to będąc członkiem ekipy i angażując się w wy-

kluwające się na naszych oczach przedsięwzięcie, trudno się zdobyć na zawsze przydatny dystans. Niełatwo jest także zachować analityczny chłód względem głównych aktorów produkcji filmowej, a przepojony reporterską empatią ton opisu losów pomniejszych członków ekipy jest nie do uniknięcia (chyba że zatrzymamy się na etapie beznamiętnej statystyki *à la* Rosten). Marcin Adamczak nie zawsze unika tych pułapek, być może w finale jego książki brakuje syntezy, która dokonałaby generalizacji współczesnego systemu produkcji w Polsce. Trzy kazusy układają się w logiczny ciąg, ale nie prowadzą do uogólnień. Być może nie miały prowadzić? Puentą książki są więc uwagi o Nowej Historii Kina, o kilku niezrealizowanych filmach, o pułapkach sztuki interpretacji i filmie *Klątwa Doliny Węży* (1987) Marka Piestraka. Nie wiem, czy potrzebnie.

Nie zmienia to faktu, że *Obok ekranu* to książka w rodzimym piśmiennictwie filmoznawczym ważna i potrzebna, otwierająca na nowe propozycje metodologiczne i sprawdzająca je w praktyce badawczej. Może przydałby się tutaj lżejszy, bardziej barwny język wywodu, lekkość frazy godna anglosaskich historyków lub samego Edwarda Zajička. Kompetencje badawcze, erudycję i odwagę Marcin Adamczak już posiadł, a jeśli nadal będzie rozwijał rodzime *production studies*, to z pewnością stanie się promotorem licznej gromadki następców, których też sobie życzę.

RAFAŁ SYSKA

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

[1] M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

[2] *The American Film Industry*, red. T. Balio, The University of Wisconsin Press, Madison 1976.

[3] T. Schatz, *The Genius of the System*, Pantheon Books, New York 1988.