



INDUSTRIALIZACJA BOHEMY

ROZMOWA Z MARCINEM ADAMCZAKIEM

PISF stworzył tak komfortowe warunki dla producentów, że nie mają powodów, by szukać nowych rozwiązań. Zwłaszcza że rynek filmowy w Polsce jest bardzo płytki – mówi autor książki „Obok ekranu”

ANNA BIELAK: Kiedy myślę o tym, co jest obok ekranu, przychodzą mi do głowy eksperymenty, które z obrazem i językiem kina przeprowadzał Grzegorz Królikiewicz. Twoja praca badawcza zwieńczona książką „Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu” też miała wymiar eksperymentu?

MARCIN ADAMCZAK: Nie myślałem o pozakadrowej teorii Królikiewicza w kontekście swoich badań, choć na poziomie metafory to na pewno trafne skojarzenie. Moje badania poniekąd były eksperymentem, ale nie ograniczałbym się do traktowania ich wyłącznie w taki sposób. Miałem wielu prekursorów. W Polsce był nim Edward Zajiček i tytuł mojej książki odwołuje się do klasycznej pozycji jego autorstwa [„Poza ekranem: kinematografia polska 1896–2005” – przyp. red.]. Nie czuję się więc nowatorem. Badacze anglosascy też eksplorują podobne przestrzenie i robią to od lat czterdziestych. Kiedy książkę filmoznawczą pisze się w archiwum, jest po prostu łatwiej. Ma się konkretne założenia, a dostęp do materiału zależy tylko od własnej cierpliwości oraz przychylności archiwisty, na którą z reguły nie ma co narzekać. Wydarza się wtedy mniej przygód. Ja nie wiedziałem, jakie będą rezultaty moich spotkań i rozmów z filmowcami, a to rodziło niepewność, co i jak potoczy się dalej.

Znam ten lęk. Umawiam się na wywiady, które czasem się udają, a czasem nie. Nigdy

nie wiem z góry, jak będzie.

Ciężko było przewidzieć, kto zgodzi się ze mną porozmawiać; kto będzie opowiadał chętnie i konkretnie, a kto mówił okrągłymi zdaniami. Teraz mam wrażenie, że wszyscy, którzy się ze mną spotkali, próbowali mi przekazać tyle wiedzy, ile mogli i potrafili; nie zasłaniali się PR-em i nie używali chwytów marketingowych. Niektórzy prosili tylko o dyskrecję, dlatego w książce nie figurują pod własnymi nazwiskami.

Wspomniałeś o prekursorach i w książce wymieniasz głównie dwa nazwiska: Leo C. Rostena i Hortense Powdermaker, których prace spotkały się z krytyką. Tobie udało się sforsować twierdzą i zbadać środowisko filmowców. Jakie posiadałeś narzędzia?

Myślę, że różnicę między nami nie wyznaczają narzędzia badawcze, ale epoka. Zmienił się też świat akademicki. Filmoznawstwo w późnych latach 50. dopiero się rodziło i nie było jeszcze gotowe, żeby przyjąć refleksje, jakie proponowali Rosten i Powdermaker. Oboje koncentrowali się na tym, co techniczne, związane z pieniędzmi i relacjami panującymi na planie. Ówczesne filmoznawstwo



Marcin Adamczak, arch. prywatne

musiało tymczasem walczyć o autonomię w uniwersyteckiej rzeczywistości i robiło to, pokazując swoją szlachetną stronę. Akcentowano fakt, że to dziedzina zajmująca się autorami i artystami jak w malarstwie czy literaturze. Branżowa strona kina przeszkadzała w ujmowaniu filmu w kategoriach sztuki czystej. W cieniu była teoria, filozofia i wysublimowanie. To pierwszy powód odrzucenia Rostena i jego „Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers” oraz „Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers” Powdermaker.

A drugi powód?

Były nim realne mankamenty ich prac. Sądzę, że Rostena rozłożyła na łopatki ambicja pokazania, że jego praca ma silnie naukowy charakter. Gloryfikował ankiety i wiedzę statystyczną; obliczał procentowo, ilu scenarzystów rozwodziło się raz, a ilu kilkakrotnie.

Staralem się nie pojmować naukowości swojej pracy w równie „pozytywistyczny” sposób. Z drugiej strony nie chciałem też popaść w reportażowy styl, jakim posługiwała się Powdermaker.

Dziś jednym krytykom się zarzuca, że nie mają pojęcia o tym, jak wygląda plan filmowy, więc wyłącznie teoretyzują. Innych się gani za kumpłowanie się z filmowcami i przekraczanie granic.

Marcin Adamczak

Nie zgadzam się z tym, że krytyk musi wiedzieć, jak pracuje się na planie i jak zbudowana jest kamera. Moim zdaniem działalność krytyka jest paraliteracka.

Filmoznawca, krytyk filmowy, publicysta. Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwent oraz wykładowca Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2010 i 2011). Laureat konkursu im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych (2011). Autor książki „Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku” (2010). Publikował m.in. w „Odrze”, „Kwartalniku Filmowym”, „Kinie” i kilku tomach zbiorowych. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na ekonomicznych aspektach kina współczesnego oraz kulturze produkcji polskiego przemysłu filmowego.

Jest kwestią gustu, smaku, metafory i jako taka powinna zachować względną autonomię. Bratanie się z filmowcami bardziej niż krytykowi może się przydać dziennikarzowi, który musi wiedzieć, co w trawie piszczy. Akademickie filmoznawstwo to tymczasem odrębna sfera i nauka, dla której znajomość branży może być istotnych kontekstem. Nie chcę deprecjonować tradycyjnych modeli edukacji nastawionych na teorię. Filmoznawstwo jest jednak na tyle szeroką dyscypliną, że w jej ramach mogą pracować równolegle feministki, psychoanaliticy, neomarksyści, fani analizy bordwellowskiej i badań techniczno-produkcyjnych. Mnie marzy się pisanie o kinie, które będzie łączyło estetykę, produkcję i teorię, że krytycy to też swego rodzaju „producenci”, bo tworzą i rekonstruują filmowe znaczenia.

Dokładnie tak piszesz o przemyśle filmowym w swojej książce.

Staram się rozszerzyć łańcuch produkcyjny i pokazać, że film nie jest skończony w momencie premiery.

Ożywa lub ginie w procesie odbioru i interpretacji. Ta jest tworzona w tekstach krytyków i w pracach filmoznawców oraz historyków kina. To oni wnoszą film na wyżyny albo wdeptują go w ziemię. Mogą też zmienić recepcję filmu albo autora po latach. Dokonała tego ostatnio Monika Talarczyk-Gubała, pisząc książkę o Wandzie Jakubowskiej [„Wanda Jakubowska. Od nowa”]. Moje podejście badawcze kwestionuje myślenie o krytykach jako o wrogach branży.

Badając branżę, zachowujesz się jak etnograf badający plemię. Obserwujesz wewnętrzne rytuały, narracje, strefy kontaktu, praktyki i wartości. Obraz jakiej społeczności się z tego wyłania?

Skojarzenie z plemieniem było mi bardzo bliskie w trakcie pisania. Podobny pomysł miał już Bruno Latour na przełomie lat 70. i 80. opisujący środowisko naukowców. Z moich badań wyłania się portret społeczności, w której pierwszoplanowe role grają aplikanci walczący o karierę w ogromnym stresie. Na porządku dziennym mierzą się z wielką konkurencją. Posługując się metaforą ze starej książki Arkadego Fiedlera, powiedziałbym, że to „szare korzenie bujnych kwiatów”. Staram się pokazać ich wkład, obciążenie, jakie na siebie biorą i poświęcenie dla pracy, które przekłada się na trudne relacje w życiu osobistym. Z obserwacji wynika też, że reżyser nie jest jedynym autorem filmu. Nie jest to wiekopomne odkrycie, ale plan filmowy pozwala je zweryfikować empirycznie. Reżyser jest centrum sieci, przez które przepływa wiele decyzji. Taka sieciowość autorstwa, która nie przekreśla wpływu reżysera, ale pokazuje go jako człowieka działającego wśród rozmaitych ograniczeń, może być podstawą dalszych badań.

Filmoznawstwo jest na tyle szeroką dyscypliną, że w jej ramach mogą pracować równolegle feministki, psychoanalitycy, neomarksyści, fani analizy bordwellowskiej i badań techniczno-produkcyjnych

Zamierzasz je kontynuować?

Moim zdaniem ten wątek wymaga kontynuacji. Byłem na planie tylko ułamek czasu zdjęciowego i uzupełniałem wiedzę, przeprowadzając pogłębione wywiady z twórcami. Tymczasem w idealnej sytuacji przez cały okres trwania zdjęć i w procesie postprodukcji powinien być obecny zespół badawczy złożony ze studentów wydziału produkcji przeszkolonych w metodach badań etnograficznych. Tacy ludzie mogliby być częścią niższych pionów produkcji. Ich badania miałyby wtedy charakter autorefleksyjny. Pamiętam amerykańską karykaturę, na której widzieliśmy chatę i stojące w niej nowoczesne sprzęty. W tle stali ludzie w białych tropikalnych kapeluszach, a w dymku nad ich głowami wisiał tekst: „Uwaga, chowajmy to wszystko, bo antropodzy się zbliżają!”. Uważam, że obserwacja, która nie będzie uczestnicząca, może zakłamywać rzeczywistość.

Podejmowałeś próby stworzenia takiego zespołu?

Tak, przy wsparciu łódzkiej Filmówki składałem podanie o grant na taki cel, ale nie dostaliśmy zielonego światła od instytucji finansujących naukę. Próbuje dalej.

A jak jest w branży filmowej z autorefleksją?

Środowisko filmowe nieustannie teoretyzuje na temat pracy. To jednak teoretyzowanie *ad hoc*. Fascynujące jest analizowanie tych opowieści z planu i anegdot, które pokazując wzorce oraz wartości, stanowią nośnik ogromnej wiedzy i sposób enkulturacji do zawodu.

Z twojej analizy wynika, że nastąpiła tzw. industrializacja bohemy. Wolność, miłość, braterstwo i wolny czas to iluzoryczne wartości?

Przemysł kulturowy jest silnym tworem, który wchłania artystów. Nie chodzi o to, że oni się sprzedają. Przemysł wykorzystuje ich aspiracje, mając blichtrzem filmowego świata. Panuje w nim ogromna konkurencja, więc jeśli ludzie naprawdę lubią to, co robią (a praca w produkcji bywa też silnym narkotykiem), to będą pracowali godzinami, nawet jeśli gratyfikacja finansowa będzie bardzo niewielka albo odroczone w czasie. Granica między czasem wolnym a pracą ulega zatarciu. Wielokrotnie widziałem kierowników produkcji lub reżyserów z dużym dorobkiem, którzy nie muszą pracować, a ciągnie ich na plan. Industrializacja bohemy jest zjawiskiem uniwersalnym w sektorach kreatywnych na świecie. Doświadczają jej środowiska krytyków, grafików, organizatorów targów modowych. Świetnie pisze o tym Angela McRobbie w książce „British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?”.

Szukając odniesień dla działalności polskiego przemysłu, trafiasz też do Danii. Oba Instytuty Filmowe mają podobną funkcję, ale kinematografia ma inne problemy. Duńczycy zawsze mieli na siebie pomysł (najpierw była Dogma, teraz są kryminały).

W Polsce takich pomysłów na kino narodowe na eksport od dawna nie ma. Dlaczego?

Wymyślenie ich jest zadaniem twórców, a nie teoretyków. Dokładnie tak stało się w Danii. W latach 90. ukazał się tam artykuł wybitnej filmoznawczyni Mette Hjort traktujący o kompletnej



Marcin Adamczak, „Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu”, Wydawnictwo Naukowe UAM 2014, 288 stron

nierozpoznawalności duńskiego kina na świecie. Jako receptę proponowała ekranizacje duńskiej literatury. Minęło kilkanaście miesięcy i wszyscy w Europie mówili o kinie duńskim. Twórcy wzięli się w garść i znaleźli sposób, by wypromować niewielką kinematografię na arenie międzynarodowej. Genialnie wykorzystali działanie manifestu, skandalu i wylansowanie poglądu, że filmy, które robią, są fajniejsze od „Gwiezdných wojen”, których nigdy zrobić by nie mogli. Nie wiem, co podobnego może się wydarzyć na polskim rynku.

Ale zawsze możesz dywagować.

Tylko ze świadomością, że dywagacje zwykle są falsyfikowane [śmiech]. Sądzę, że warto wykorzystać „Wiedźmina”, który jest rozpoznawalny od La Coruñy po Stambuł i mógłby się stać podstawą europejskiej franczyzy. Fajnym pomysłem jest też myślenie o regionalnych koprodukcjach nie tylko w aspekcie Europy Środkowo-Wschodniej, ale i Europy Zachodniej i Północnej. Nie musimy zbierać wielkich funduszy na ekranizację kolejnej bitwy pod Wiedniem. Wspólna praca może być wystarczająco

wzbogacająca.

Filmy historyczne wcale nie są mocną stroną polskiej kinematografii, a wciąż są traktowane priorytetowo podczas przyznawania dotacji.

Mam tu inne zdanie, bo jeśli spojrzymy na box-office, to okaże się, że filmy historyczne są w Polsce popularne. Po 1989 roku wszystkie filmy, które wymiennie podobały się polskiej widowni to (prócz „Kilera”, „Jesteś bogiem” i „Bogów”) produkcje historyczne lub komedie romantyczne. Zgadzam się, że nie jest to kino, które stanowi dobry towar eksportowy, ale na naszym rynku święci triumfy. Wśród krajów bliskich nam geograficznie tylko na Węgrzech takie kino cieszy się popularnością. Nie ukrywam, że ten trend wśród publiczności to dla mnie pewna zagadka. Zwłaszcza że jestem zwolennikiem dwóch filmów historycznych, które akurat miały fatalne recenzje i wyniki w kinach.

Mówisz o „Hiszpance” Łukasza Barczyka? Lubię ten film.

Tak. Drugi film to „Generał – zamach na Gibraltarze” Anny Jadowskiej. To historyczne produkcje, które wychodzą poza klucz chwalebno-pomnikowy. „Hiszpanka” to wręcz arthousowy blockbuster! Fantastycznie, że ktoś się zdecydował nakręcić coś takiego, bo myślę, że ten film za trzydzieści lat będzie miał status nowego „Rękopisu znalezionej w Saragossie”. Nie rozumiem, dlaczego oba te

filmy miały aż tak fatalne wyniki frekwencyjne w kinach. Mam nadzieję, że casus tych produkcji nie zaowocuje szlabanem na porywanie się na ryzykowne przedsięwzięcia.

Oba filmy są zrobione w kluczu autorskim, a u nas przez lata nie cenilo się bezkompromisowości i autorstwa. Jeszcze w 2006 roku więcej punktów podczas oceniania projektów w Polskim Instytucie mogły dostać projekty filmów gatunkowych niż filmy autorskie. A jeśli ktoś istnieje na rynku międzynarodowym, to są to właśnie autorzy.

Akurat w 2006 roku przeważenie szali na stronę kina gatunkowego było bardzo dobrą decyzją. W budowanie struktury dystrybuującej fundusze publiczne zawsze wpisane jest dbanie o kino artystyczne, ale równie dla niej ważne było wspieranie filmów mających większy rezonans w narodowych kinach. Z tego względu przez pewien czas gatunek był preferowany. Samych filmów raz pojawiało się więcej, a raz mniej. Dzięki temu jednak rok w rok 25 do 30 procent biletów sprzedaje się w kinach na filmy polskie. Porównywalnym zainteresowaniem widzów cieszy się tylko kino czeskie w Czechach, duńskie w Danii i francuskie we Francji. Moim zdaniem nie należy tego lekceważyć. Poza tym mieliśmy bardzo fajny gatunkowy sezon. Na ekrany trafił m.in. „Jeziorak,” [Michała Otłowskiego] i „Fotograf” [Waldemara Krzystka]. Moim zdaniem dobre i przynoszące zyski kino gatunkowe jest zdrową podstawą krajowego przemysłu filmowego. I wcale nie wyklucza obecności eksperymentów i autorskich filmów.

W budowanie struktury dystrybuującej fundusze publiczne zawsze wpisane jest dbanie o kino artystyczne, ale równie dla niej ważne było wspieranie filmów mających większy rezonans w narodowych kinach


Z twojej książki wynika, że generalnie jesteś przeciw *politique des auteurs*, jakby to był romantyczny mit, z którym należy się rozprawić.

Nie chcę przekreślać teorii autorskiej, to zresztą niemożliwe, bo nie sposób wyobrazić sobie bez niej filmoznawstwa ostatniego półwiecza. Od lat jestem jednak do niej nastawiony sceptycznie i wcale nie jestem tutaj zresztą jakimś odkrywcą, bo przecież była ona kwestionowana już od wczesnych lat 70. Sceptycyzm ten wynika pewnie trochę z osobistych doświadczeń. W poprzednim stuleciu robiliśmy z kolegami amatorskie filmy, które dziś szumnie nazywa się niezależnymi. To ukształtowało mnie na tyle, że po pierwsze zawsze będzie mi bliższy David Bordwell z jego analizą języka filmowego niż tak zwane Wielkie Teorie filmu. A po drugie, jeśli idzie już o samych autorów, towarzyszy mi od tamtego czasu przekonanie, że autor filmowy nie jest demiurkiem, który wysnuwa z siebie cały świat. W jego tworzeniu bierze udział mnóstwo ludzi i wpływa na nie mnóstwo czynników. Nie wierzę w czyste autorstwo, a koncentrując się na nim w pisaniu, pomijamy właśnie tę wielość czynników. Autor to postać, którą konstruuja krytycy i kreują festiwale; to także twór w dużej mierze marketingowy, swoisty odpowiednik „gatunku” właściwy obiegowi kina artystycznego, w czym zresztą nie ma nic złego.

Kiedy poruszasz kwestie produkcyjne, model autorski proponujesz jednak zastąpić modelem high-framework. Czym on się charakteryzuje?

Model high-framework wykracza poza prostą dychotomię między kinem autorskim, festiwalowym a komercyjnym, gatunkowym. Uważam, że to rozróżnienie, typowe dla XX wieku, powoli staje się nieaktualne. Nie sposób pisać dziś o autorstwie tak, jak pisało się w latach 60. Model high-framework pasuje do przemysłu kształtowanego przez narodowe instytuty filmowe, które – jako centralny gracz na rynku – wyznaczają jego reguły. Ten model bierze też pod uwagę fakt, jaki dany film budzi rezonans społeczny. Instytut dba o dobrobyt branży i stara się kreować przyjazne warunki dla produkcji filmowej. Model high-framework adekwatniej opisuje więc współczesną rzeczywistość niż tradycyjny model autorski.

Brakuje mi w Polsce przeciwwagi dla tego wszystkiego, o czym rozmawiamy, czyli rozwiniętej sceny niezależnej.

Też odczuwam ten brak i myślę nawet, że odczuwa go sam Instytut. Kilka lat temu stwierdzono, że PISF staje się zbyt hegemoniczną instytucją i odsetek filmów na rynku, które powstają przy jego wsparciu, jest zbyt wysoki. PISF stworzył tak komfortowe warunki dla producentów, że nie mają oni powodów, by szukać nowych rozwiązań. Zwłaszcza że rynek filmowy w Polsce jest bardzo płytki, a zyski z kanałów dystrybucji płyną bardzo wolno. Ktoś poza PISF-em musiałby wymyśleć, jak robić filmy poza jego strukturami i na tym zarabiać. Fajnie, gdyby powstały jakieś firmy, fundusze lub instytucje, których profil pozwalałby wspierać takie projekty jak „Hardkor Disko” Krzysztofa Skoniecznego, ale i miał świadomość, że ryzykowne filmy nie zawsze wychodzą. Ważne jednak, by powstawały. Znów wróć do Danii. W ramach duńskiej kinematografii istnieją tzw. Strefy Innowacji i Zabawy, które są nastawione na eksperymenty mogące się nie udać. Filmowcy, którzy dziś tworzą siłę duńskiej kinematografii, w nich się wychowali. Co zrobić w Polsce? Otworzyć się na innowacje. Innymi słowy, więcej „Hardkor Disko”! 

Tekst dostępny na licencji Creative Commons BY-NC-ND 3.0 PL (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/legalcode>).

Autor

Anna Bielak

Rocznik 86. Ukończyła filozofię na UJ, dziennikarka, konsultantka scenariuszowa, programerka. Współpracuje m.in. z: Filmweb.pl, „Kinem” i „Zwierciadłem” oraz „Magazynem Stowarzyszenia Filmowców Polskich”. Ceni dobre mainstreamowe filmy, ale woli niezależne kino i rozmowy z twórcami, których (jeszcze!) nikt nie zna. Stale współpracuje z dwutygodnik.com.

Wydanie
167

Data
09/2015

Tagi
film, film polski, przemysł filmowy