

Poznań, 11 sierpnia 2023 r.

Dr hab. Mikołaj Jazdon, prof. UAM
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

Recenzja

rozprawy doktorskiej mgra Jakuba Maja
pt. *Zarządzanie niewiadomymi w procesie produkcji
i dystrybucji filmu dokumentalnego w Polsce*

Rozprawę doktorską pana mgra Jakuba Maja czytałem z zainteresowaniem i lekturową satysfakcją, która narastała wraz z kolejną przeczytaną stroną. Autor podjął w niej temat dotyczący zagadnień związanych z produkcją i dystrybucją filmu dokumentalnego w Polsce po powstaniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w 2005 roku, ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji dotyczącej lat ostatnich. W centrum badawczych rozpoznań doktoranta znalazł się złożony proces inicjowania i rozwijania produkcji przede wszystkim pełnometrażowego filmu dokumentalnego o jednostkowym, lub zbiorowym, bohaterze, z przeznaczeniem do rozpowszechniania na festiwalach, platformach streamingowych, w telewizji, czy kinach.

Doktorant postawił przed sobą ambitne zadanie przebadania i opisanie procesu powstawania współczesnego filmu dokumentalnego w Polsce z wykorzystaniem wiedzy z zakresu badań nad kulturą produkcji i dystrybucji filmowej, etnografii planu zdjęciowego, zarządzania ryzykiem w sektorach kreatywnych, antropologii organizacji, prawa autorskiego, historii filmu dokumentalnego, a przede wszystkim zarządzania przedsiębiorstwami, projektami, finansami. Zadanie niełatwe, biorąc pod uwagę wyraźny niedostatek opracowań naukowych dotyczących badań nad produkcją filmów dokumentalnych w Polsce. Autor skoncentrował się na okresie kilku ostatnich lat, odwołując się do własnych doświadczeń producenta filmowego, dobrze zaznajomionego z okolicznościami powstania ważniejszych polskich filmów dokumentalnych. Na kartach pracy wymienia i omawia (w różnym zakresie) tytuły 37 polskich filmów dokumentalnych, z czego aż 24 to utwory zrealizowane w latach

2015 – 2022. Świadczy to zarówno o dobrej orientacji piszącego we współczesnym rodzimym kinie niefikcyjnym, ale nadaje pracy dodatkowy walor, niejako spoza jej głównego zakresu, zaznaczonego w tytule, zawarty właśnie w wyborze tych konkretnych utworów jako pewnego zbioru dzieł istotnych ze względu na powiązane ze sobą w ich przypadku kwestie produkcyjne, dystrybucyjne, artystyczne, czy komercyjne.

Praca została starannie i przejrzyście zakomponowana (pięć dużych rozdziałów z podziałem na podrozdziały i podsumowaniami zawierającymi kluczowe wnioski), aby szczegółowo przedstawić kolejne etapy powstawania filmu dokumentalnego według standardów produkcyjnych obowiązujących w Polsce w drugiej dekadzie naszego stulecia. Autor dysertacji rekonstruuje na podstawie przeprowadzonych badań, w sposób wysoce uszczegółowiony, a przede wszystkim fachowy, sam proces produkcji współczesnego filmu dokumentalnego (czasem określa go mianem utworu audiowizualnego), porównując go do procesu powstawania filmu fabularnego, wskazując na biznesowy wymiar całego przedsięwzięcia, ale także dążąc do nadania opisowi, przedstawionym tezom, argumentom i wnioskom, charakteru poradnika zawodowego, bogatego we wskazówki jak w sposób efektywny pełnić rolę producenta filmu dokumentalnego. Innymi słowy doktorant stara się rozmaite niewiadome stojące przed producentem na drodze do urzeczywistnienia projektu stworzenia dzieła filmowego, atrakcyjnego pod względem artystycznym, ale także komercyjnym, opisać, wskazując sposoby rozwiązywania potencjalnych problemów. Korzysta przy tym ze zgromadzonej wiedzy z zakresu prawa, ekonomii, zarządzania przedsiębiorstwem, czy projektem, a w szczególności wyciąga wnioski z informacji dotyczących okoliczności powstawania konkretnych filmów dokumentalnych. Budzi uznanie tak skrupulatny i fachowy wywód, w którym krok po kroku doktorant stara się wskazać na możliwe niewiadome, jak to określił, w procesie powstawania filmu, od prac wstępnych, dotyczących pomysłu, dokonanie wyboru reżysera przez producenta, gromadzenia dokumentacji i pisanie scenariusza, poprzez kompletowanie zespołu, opracowanie harmonogramu realizacji filmu, jego kosztorysu, wybór sprzętu filmowego, poszukiwanie źródeł finansowania, i dalej, realizację zdjęć, z uwzględnieniem zakresu działań reżysera, wybór bohatera, zarządzanie ekipą filmową, cały czas przy tym trzymając pieczę nad utrzymaniem płynności finansowej w produkcji, aż po prace nad montażem i opracowanie umów ze wszystkimi współtwórcami.

Doktorant zadbał, aby jego wywód poparty był wiedzą z literatury fachowej oraz praktyczną, pochodzącą z jego własnych doświadczeń producenta filmowego, a także pozyskaną z przeprowadzonych wywiadów z innymi producentami. Uważam, że to umiejętne

korzystanie z własnych doświadczeń producenckich (autor za Donaldem Schönem określa siebie mianem „refleksyjnego praktyka”) stanowi cenny walor pracy, podbudowujący wiarygodność i siłę przywołanej na jej kartach argumentacji. Dowodzi też umiejętności przetwarzania wiedzy praktycznej w teoretyczną.

Istotnym elementem składowym zawartego na kartach rozprawy wywodu jest wykorzystanie wyników analizy okoliczności powstania (wyprodukowania) wybranych filmów dokumentalnych. Doktorant podjął trafną decyzję, by posłużyć się w tym wypadku metodą badawczą określaną jako studium przypadku, *case study*. Skorzystał z niej omawiając sposób tworzenia budżetu do pełnometrażowego filmu dokumentalnego na przykładzie *Diagnosis* (2018), zrealizowanego i podpisanego przez Ewę Podgóorską, ale de facto stworzonego w oparciu o pomysł producentki filmu, Małgorzaty Wabińskiej, i z jej inicjatywy. Podobnie rzecz się miała z drugim z obszerniej omówionych w pracy dokumentów (tym razem w kontekście problemu zaistnienia konieczności zmodyfikowania - w trakcie realizacji filmu - wcześniej przyjętych założeń przez producenta i reżysera), czyli *Cheerleaderek* (2015), w realizacji Sławomira Witka, ale wyprodukowanych przez autora rozprawy doktorskiej, Jakuba Maja, oraz według jego pomysłu. Trzecie z obszernych *case studies* przedstawionych w pracy dotyczy strategii dystrybucyjnych filmów *Skandal. Ewenement Molesty* (2020) Bartosza Paducha oraz *KULT Film* (2019) Olgi Bieniek w trudnym okresie, gdy w kraju obowiązywały obostrzenia związane z pandemią COVID-19. Jednak filmów dokumentalnych omówionych w różnym stopniu uszczegółowienia znajduje się w pracy więcej.

Istotne jest tu zwrócenie przez doktoranta uwagi na kluczową w ich powstaniu rolę producenta filmowego, który urasta na kartach tej pracy do rangi najbardziej znaczącego twórcy. Praktyka w tym wypadku odstaje od tego jak określony został wkład i rola producenta w polskim prawie, o czym autor wspomina na stronie 144 („W tym kontekście interesujące również jest to, że sam producent, przynajmniej w świetle polskiego prawa, nie jest uznawany za osobę wnoszącą wkład twórczy w film.”). Często od niego pochodzi pomysł na film, ale co ważniejsze to on wybiera reżysera, który go zrealizuje - niejako pod dyktando producenta. Jeśli zatem porównać opisaną sytuację współczesnego polskiego filmu dokumentalnego (zapewne nie obejmuje ona wszystkich przypadków) w relacji do sytuacji z poprzednich dekad, z czasów Polskiej Szkoły Dokumentu, to można powiedzieć, że w miejsce dawnego tandemu reżyser – operator filmowy pojawił się inny: producent filmowy – reżyser.

Teza o kluczowej roli (wciąż rosnącej na znaczeniu) producenta we współczesnym polskim filmie dokumentalnym, należy do najważniejszych w tej pracy. Skłania ona jego

czytelnika do zadania choćby takich pytań: na ile to upodobnienie produkcji filmu dokumentalnego do fabularnego służy rozwojowi tego pierwszego w wymiarze artystycznym? Czy w ogóle jest jeszcze miejsce w obowiązującym systemie produkcji filmów dokumentalnych (poza szkołami filmowymi) na śmiałe twórcze poszukiwania, na eksperyment? Czy znalazłoby się jeszcze miejsce w polskim współczesnym dokumencie na film impresyjny, krótkometrażowy film ikonograficzny, czy poetycki, taki, który stanowiłby propozycję poszerzenia granic tematycznych i formalnych kina niefikcjonalnego? Trudno sobie wyobrazić realizację współczesnego dokumentu o najbardziej zwyczajnej codzienności człowieka z tłumu, podobnego do wielu innych i niczym specjalnym się nie wyróżniającego, jednego z tych w typie bohaterów filmów Kazimierza Karabasa. Po lekturze pracy Jakuba Maja dochodzę do wniosku, że podobnie jak w realiach produkcji filmu fabularnego większą wolność twórczą może reżyserowi zapewnić sytuacja, w której on sam jest jego producentem (jak na przykład wspomniany w pracy Paweł Łoziński), lub jest nim życiowa partnerka lub partner twórcy (wymieniony w pracy przykład Wojciecha Staronia i jego żony, Małgorzaty Staroń, można też dodać inny, tandemu małżeńskiego: Tomasza Wolskiego i Anny Gawlity).

W spójnym wywodzie i argumentacji dotyczącej zarządzania niewiadomymi w procesie produkcji i dystrybucji filmu dokumentalnego w Polsce ostatniej dekady pojawiają się pewne trochę mniej przekonujące fragmenty, które wymagałyby doprecyzowania. Dotyczą one prób zarysowania związków między współczesnymi realiami dotyczącymi produkcji i dystrybucji filmów dokumentalnych a tymi z czasów PRL, w których tworzyli Kazimierz Karabasz, Krzysztof Kieślowski czy Wojciech Wiszniewski (nazwiska ich wiele razy wymieniane są w dysertacji). Wydaje mi się, że różnice są zbyt duże, aby bez poczynienia stosownych zastrzeżeń wskazywać na proste zależności między dzisiejszym dokumentem a tym dawnym, z czasów, gdy państwowe wytwórnie były monopolistami w produkcji filmów, obowiązywała cenzura, kluczowa rola w realizacji filmu przypadała reżyserowi, który często cieszył się statusem autora filmowego, a dokumenty kręcono na taśmie filmowej, najczęściej w formule krótkometrażowego dokumentu. W kontekście tamtych realiów kwestie podjęte na kartach tej rozprawy, takie jak reżyseria filmu dokumentalnego, scenariusz w filmie dokumentalnym, formuła dokumentu obserwacyjnego, etyka dokumentalisty, etapy tworzenia, znaczenie powstałego filmu w wymiarze społecznym, nie dają się łatwo przyporządkować i zespolić z realiami produkcji filmów w czasach dzisiejszych. Innymi słowy: kiedyś znaczyły coś innego niż dzisiaj, bo też współczesny film dokumentalny różni się wyraźnie od tych zrealizowanych przed 1989 rokiem.

Zdaję sobie sprawę, że wymienione powyżej kwestie nie stanowią najbardziej istotnych zagadnień w pracy poświęconej złożonemu procesowi produkcji współczesnego filmu dokumentalnego, ale tym bardziej warto byłoby poczynić w pracy pewne zastrzeżenia, aby nie stawiać znaku równości między określonymi pojęciami i sądami, odnoszącymi się do kina z innej epoki, a tym co znaczą one dzisiaj w świetle odmiennych praktyk realizacyjnych tak szczegółowo i gruntownie omówionych w tym doktoracie. Dla przykładu, na stronie 33, autor sięga do pracy Wojciecha Wiszniewskiego *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego* z 1975 roku, by wymienić grupy potencjalnych odbiorców filmu dokumentalnego i wskazuje, między innymi, na robotników, wojsko, przedstawicieli aparatu władzy. Wiszniewski odnosił się do realiów z PRL lat 70. a te są przecież inne od dzisiejszych także jeśli idzie o charakter widowni współczesnego filmu dokumentalnego i mało prawdopodobne, by wojsko i robotnicy znaleźli się w grupie docelowej jakiegoś filmu.

W innym miejscu, na stronie 60, w fragmencie dotyczącym ewolucji technologicznej sprzętu zdjęciowego, pojawia się sugestia, że bezpośrednio przed przełomem cyfrowym filmy dokumentalne kręcono na taśmie filmowej, a przecież już od końca lat 80. stopniowo przechodzono w Polsce na technikę wideo, która dominowała w telewizji w latach 90., gdy ta pełniła rolę głównego producenta i dystrybutora polskich filmów dokumentalnych. Skądinąd ciekawe i spójne z treścią rozprawy byłoby odniesienie się, choćby pokrótce, do sytuacji i roli producenta filmów dokumentalnych, czy kierownika produkcji, z czasów PRL, a potem okresu od 1989 do 2005 roku, choć zdaję sobie sprawę, że trudno byłoby znaleźć odpowiednie opracowania naukowe dotyczące tej problematyki.

Skoro już mowa o pewnych uzupełnieniach, jakie warto poczynić nim praca zostanie wydana drukiem, a na pewno warto ją w ten sposób rozpowszechnić, to zamiast do pierwszego wydania książki Edwarda Zajička, warto byłoby odwołać się do drugiego, rozszerzonego i uzupełnionego, którego tytuł brzmi: *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005* (Warszawa 2009). W rozdziale o montażu zabrakło moim zdaniem odwołania, choćby w przypisie, do przynajmniej jednej z najważniejszych książek jakie wydano na ten temat w Polsce, napisanej przez cenioną montażystkę, Lidię Zonn, czyli *O montażu w filmie dokumentalnym* (Warszawa 1982) lub jej drugiego wydania uzupełnionego i poszerzonego (o część Jerzego Matuli pt. *O montażu elektronicznym*), zatytułowanego *O montażu w filmie* (Warszawa 2001). Ponadto Lidia Zonn wydała dwie inne ważne książki: *Wokół montażu. Wybór tekstów źródłowych* (Łódź 2001) oraz *W montażowni – wczoraj* (Łódź 2008). Warto też bibliografię uzupełnić o niedawno wydaną książkę napisaną

przez producenta filmów dokumentalnych, Krzysztofa Kopczyńskiego, pt. *Polski film dokumentalny po 2005 roku. Koncepcje i doświadczenia* (Warszawa 2023).

Autor zadbał o klarowność i precyzję językowego uporządkowania tekstu przez co pracę czyta się bardzo dobrze. Zdarzają się w niej jednak pewne usterki stylistyczne i rozmaite drobne błędy nie tylko redakcyjne. Na niektóre z nich, dla przykładu, pragnę zwrócić uwagę doktorantowi. Bohaterowie filmu *Bracia Wojciecha Staronia* nazywają się Kułakowscy, a nie Kołakowscy (s. 56). Dzieło Kevina Macdonalda *Czekając na Joe (Touching the Void)* jest filmem dokumentalnym a nie fabularnym. Wojciech Kałużyński napisał o paradoksie Kracauera a nie Kraucera (s. 96). Zamiast wyrazu „przewód” należałoby posłużyć się słowem „wywód” w zdaniach na stronie 18 („Niniejszy przewód ma być analizą zagadnień związanych z zarządzaniem niewiadomymi w procesie produkcji i dystrybucji filmu dokumentalnego”) oraz na stronie 20 („Musimy jednak na potrzeby niniejszego przewodu...”). Podobnie lepiej zamiast słowa „ustęp”, użyć innego, na przykład „rozdział”, „fragment” w zdaniu zawierającym sformułowanie: „we wcześniejszych ustępach niniejszego opracowania” (s. 113).

Powyższe uwagi w niczym nie umniejszają mojej wysokiej oceny całej rozprawy. Podsumowując, pragnę stwierdzić, że mgr Jakub Maj napisał odkrywczą, bardzo wartościową rozprawę doktorską, która stanowi istotne dokonanie naukowe. Stwierdzam, że rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgra Jakuba Maja do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

