

Poznań, 12.06.2023r.

Prof. UAM dr hab. Tomasz Żaglewski

Zakład Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną

Instytut Kulturoznawstwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Jakuba Maja pt. *Zarządzanie niewiadomymi w procesie produkcji i dystrybucji filmu dokumentalnego w Polsce* napisanej pod kierunkiem Prof. dr hab. Marcina Adamczaka w Zakładzie Filmu i Mediów w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego

Rozprawa doktorska Pana Jakuba Maja została bardzo rzetelnie i logicznie skonstruowana, stanowiąc jednocześnie udaną próbę połączenia swego rodzaju autorefleksji Autora z bardziej uniwersalnymi obserwacjami na temat podjętego tematu. Jak wskazuje tytuł rozprawy - *Zarządzanie niewiadomymi w procesie produkcji i dystrybucji filmu dokumentalnego w Polsce* – podstawowym polem naukowej eksploracji jest tu zdefiniowanie specyfiki rodzimego kina dokumentalnego (z konsekwentnie utrzymywaną przez Autora perspektywą nakierowaną na obecny kształt owej specyfiki w ramach tak zwanego filmu obserwacyjnego), ze szczególnym uwzględnieniem często deprecjonowanej lub też otwarcie pomijanej w okółfilmowej refleksji figury producenta filmowego oraz filozofii produkcji filmowej jako takiej. Już na wstępie niniejszej recenzji zaznaczyć należy, iż podjęte przez Autora wyzwanie zostało w zaprezentowanej pracy z pewnością wyczerpująco zrealizowane, zaś pojawiające się w dalszej części komentarze nie wpływają na jednoznacznie pozytywną ocenę tekstu.

Główna idea pracy zostaje klarownie zarysowana już na stronie 5, gdzie autor słusznie upomina się o potrzebę wyjścia poza perspektywę reżyserską w ramach omawianego przez siebie nurtu filmu dokumentalnego, choć od razu zaznaczyć tu należy, iż jest to słuszny postulat o znacznie bardziej uniwersalnym charakterze,

obejmującym również pole badań nad filmami fabularnymi. Wpisując się zatem w perspektywę swoistego „odromantyzowania” badań filmoznawczych, poprzez odciążenie ich od indywidualistycznej perspektywy reżysero-centricznej oraz zwrócenie uwagi na potrzebę zdefiniowania charakteru tekstu filmowego, jako efektu działania szeregu pozanarracyjnych pól o charakterze ekonomicznym, technologicznym czy też wreszcie kulturowym, Autor w pełni wpisuje się w ramy badań filmoznawczych z nurtu production studies o silnie kulturoznawczym jednocześnie charakterze, dodatkowo wzbogacając tę optykę o szereg zapożyczeń z terenów wiedzy ekonomicznej, marketingowej i teorii zarządzania. Jak słusznie zresztą zauważa sam Autor na stronie 11: „Jeśli zaś chodzi o filmy dokumentalne, można znaleźć dużo opracowań dotyczących gotowych dzieł i procesu ich realizacji, ale prawie zawsze wyłącznie w kontekście reżyserów i ich twórczego podejścia do tegoż procesu. Mało kto bowiem pochyła się nad zagadnieniami produkowania filmów dokumentalnych w Polsce”. Tym samym omawianą pracę ponownie uznać należy za istotną oraz udaną próbę wzbogacenia aktualnego stanu wiedzy we wskazanym zakresie, realizującą stawiany przez promotora pracy – prof. Marcina Adamczaka – w książce „Obok ekranu” postulat dotyczący konieczności analizy mikroświata produkcji filmowej prowadzonej z poziomu oddolnego.

Prezentowana tu interdyscyplinarność wywodu, tak przecież znacząca dla pełnoprawnych production studies, niewątpliwie zalicza się do kluczowych walorów pracy, nie zatrzymując się jednak na poziomie czysto teoretycznym, lecz podbudowując raczej „praktyczny” wymiar całej pracy. Jak wskazuje bowiem sam Autor na stronie 10: „Celem niniejszego opracowania jest zatem przede wszystkim identyfikacja niewiadomych oraz zagrożeń i ryzyka, które mogą wpływać ze źle podjętej w danym obszarze decyzji” i dalej na stronie 17: „Podsumowaniem mojej pracy jest, a przynajmniej chcę, żeby był, zbiór wskazówek dla producentów filmów dokumentalnych, który ułatwi im zarządzanie niewiadomymi w tym niełatwym procesie i tym samym pomoże niwelować ryzyko i zagrożenia”.

W celu zrealizowania swojego przedsięwzięcia naukowego, Autor – jak sam jednoznacznie wskazuje na stronie 7 – dokonuje połączenia pomiędzy metodami badawczymi należącymi do obszaru filmoznawstwa z „wiedzą biznesową”. W ramach konkretyzacji tak sformułowanej metodologii wskazana zostaje za Donaldem Schönem pozycja „refleksyjnego praktyka”, która daje tu szansę prowadzenia „obserwacji bezpośrednio uczestniczącej”, co w ramach omawianej pracy okazuje się perspektywą szczególnie wartościową z uwagi na otwierającą się przed czytelnikiem zakulisową wiedzę Autora, jaką czerpie on ze swojej własnej działalności ‘praktycznej’, będąc aktywnym producentem filmowym. Owe praktyczne uwagi i spostrzeżenia Autor konstruuje z kolei w oparciu o analizę tzw. critical cases, czyli wskazanych przez siebie tekstów ‘znaczących’ z uwagi na własną obecność na planie wybranej realizacji (jak w przypadku filmu „Cheerleaderki”) lub też istotność konkretnego przykładu w zakresie podejmowanej przez siebie refleksji (jak ma to miejsce w ostatniej części pracy, gdzie produkcje „Skandal. Ewenement Molesty” oraz „Kult. Film” zostają zaprezentowane w kontekście ich dystrybucyjnej specyfiki uwarunkowanej przez pandemię Covid-19). Należy w tym miejscu wyróżnić jednocześnie świadomość Autora w zakresie ograniczeń wybranych przez siebie narzędzi badawczych, co wybrzmiewa w uwadze na stronie 155, gdzie zostaje jasno wyartykułowana obawa o sporządzanie uogólniających wniosków dotyczących specyfiki produkcji filmów dokumentalnych w oparciu o jednak dość mocno ograniczony zestaw materiałów do analizy.

Kończąc „rekonstrukcyjną” część niniejszej recenzji, chciałbym podkreślić, iż praca nie budzi zastrzeżeń pod kątem językowym lub też strukturalnym. Jak wspomniałem wcześniej, problem badawczy zostaje tu jasno zdefiniowany już na początku, zaś układ kolejnych rozdziałów w sposób konsekwentny oraz przejrzysty prowadzi czytelnika poprzez kolejne etapy omawiania wskazanych w tytule wyzwań, dotyczących zarządzania niewiadomymi w procesie produkcji filmu dokumentalnego, kolejno przechodząc od wstępnego developmentu projektu, poprzez opracowanie planu pracy, skonstruowanie budżetu produkcji, realizacji (zarówno na poziomie

omówienia technikiów, takich jak dobór sprzętu nagrywającego, jak i wagi etapu montażu dla końcowej produkcji), kończąc na szeregu uwag dotyczących dystrybucji gotowego dzieła i planowania dla niego działań marketingowych. Nieustannie należy tu podkreślać, iż kolejne etapy refleksji są podparte przez Autora bardzo drobiazgowymi uwagami na temat każdej z wymienionych powyżej faz produkcji filmowej, dzięki czemu pojawiają się tu np. konkretne wskazówki dotyczące pracy z bohaterem/bohaterami filmu obserwacyjnego czy też omówienie strategii związanych z utrzymywaniem finansowej stabilności oraz płynności. Tego rodzaju „konkretyzację”, polegającą na uwrażliwieniu potencjalnego czytelnika w osobie zarówno badacza, jak i praktyka, ponownie uznać należy za niewątpliwą wartość tekstu.

Przechodząc do uwag o charakterze merytorycznym chciałbym na wstępie zdefiniować trzy podstawowe obszary pracy, które uznaję za najbardziej wartościowe oraz najlepiej zrealizowane. Mowa tutaj o swoistej triangulacji motywów wspomnianej już wcześniej „praktyczności” podejmowanych rozważań, obecności filmoznawczo-kulturoznawczego spojrzenia oraz udanego zaaplikowania przez Autora narzędzi i terminów o charakterze ekonomicznym do opisu działalności producenta filmowego. Będąc zdecydowanie teoretykiem, a nie praktykiem sztuki filmowej, z autentycznym zainteresowaniem śledziłem refleksję autora na temat mocno „technicznych”, a jednak – jak słusznie udowadnia Pan Jakub Maj – kluczowych terminów i rozwiązań, powiązanych z produkcją filmu. Autorowi należą się słowa uznania za faktycznie drobiazgowo i przede wszystkim potencjalnie pomocne rozpoznania na temat charakterystyki formularzy wykorzystywanych w procesie ubiegania się o dofinansowanie, m.in. ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (s. 63), różnic w planowaniu kosztorysu oraz budżetu filmu (s. 68), możliwych strategii w ramach prowadzenia kampanii crowdfundingowych (s. 77) lub też koniecznego przemyślenia relacji producent – reżyser (s. 95) i wreszcie całościowych warunków właściwych interakcji ekipy filmowej na planie filmowym, którego opiekunem i animatorem powinien przecież być producent filmowy (s. 108). Często przejawiające się w całej pracy pojęcie „kontrolowania ryzyka”, które Autor przeszczepia tu z terenu

kultur korporacyjnych, okazuje się nader operatywne w zakresie definiowania specyfiki kultur produkcyjnych, co Pan Jakub Maj udowadnia, zarówno odwołując się do ponownie czysto praktycznych wskazówek dotyczących stałego monitorowania przez producenta materiałów z planu zgodnie z teorią zarządzania ryzykiem (s. 97), jak i do zarządzania talentami w postaci poszczególnych członków filmowej ekipy oraz bohaterów samej produkcji. Jak bowiem czytamy na s. 112: „W sektorze kreatywnym noszącym znamiona działalności innowacyjnej zarządzanie ryzykiem sprowadza się przede wszystkim do zarządzania talentami”.

Z punktu widzenia autora niniejszej recenzji zdecydowanie najciekawszym wątkiem okazał się jednak wspomniany aspekt kulturowy podjętej tu refleksji, który Autor słusznie definiuje jako szereg kompetencji miękkich, oczekiwanych ze strony producenta filmowego podczas realizacji filmu. Z dużym zaciekawieniem śledziłem zatem fragmenty poświęcone chociażby wspomnianemu projektowi „Cheerleaderki”, przy którym Autor rozprawy miał przecież okazję pracować, dobitnie wykazujące konieczność posiadania szeregu umiejętności i kompetencji społecznych, oczekiwanych ze strony producenta, pełniącego rolę zarządcy kreatywnego procesu. Jak słusznie komentuje Autor (s. 159): „Te kompetencje okazują się szczególnie przydatne właśnie w sytuacjach, gdy trzeba pogodzić wolę artystycznej części ekipy (zazwyczaj różnego rodzaju oczekiwania czy mniej lub bardziej abstrakcyjne pomysły realizacyjne) z możliwościami organizacyjnymi i finansowymi pionu produkcji”. Rozwijając tę myśl w innych partiach pracy o chociażby kluczowe dla filmu dokumentalnego budowanie relacji między bohaterami, a ekipą filmową (s. 108) Autor w przekonujący sposób udowadnia, iż proces realizacji materiału filmowego (w szczególności zaś dokumentalnego) opiera się z punktu widzenia osoby pełniącej funkcję producenta nie tylko o szereg kompetencji organizacyjnych i technicznych, ale przede wszystkim kulturowych, odnoszących się de facto do konieczności odpowiedniego przemyślenia i rozplanowania kolejnych etapów budowania interakcji między uczestnikami poszczególnych procesów powstawania filmu na równi z podobnie holistycznym przemyśleniem technicznego zaplecza w postaci

sfinansowania projektu, jego organizacyjnej konceptualizacji i technicznego opracowania.

Z racji mnogości podejmowanych w omawianej pracy wątków nietrudno pokusić się o cały szereg pytań w kierunku Autora, które nie miałyby jednak podważać zaproponowanej przez niego refleksji, ale raczej wynikałyby z żywej materii omawianego tu tematu, który – jak sam Autor zauważa w końcowych partiach tekstu – ulega istotnym aktualizacjom z racji technicznych i kulturowych przeobrażeń. Zapraszając tym samym Autora do tego rodzaju dyskusji chciałbym podjąć zatem dwa wątki z prośbą o ich skomentowanie. Omawiając zatem w rozdziale 4 specyfikę dystrybucji filmu dokumentalnego w warunkach coraz bardziej dominującej dystrybucji cyfrowej, Pan Jakub Maj zaznacza za Sławomirem Rogowskim, iż: „Generalnie relacja one to one, czyli filozofia, na której bazują serwisy VOD, to jedna z największych zmian wprowadzonych przez epokę Internetu, czego najważniejszym rezultatem jest pogłębienie indywidualizacji widza – odbiorcy. Tradycyjna telewizja przenosi się bowiem do serwisów na żądanie, gdzie technologia oddaje pełnię władzy odbiorcy” (s. 178). W kontekście powyższych słów oraz w wyniku omawianego w innym miejscu przykładu sukcesu głośnego filmu dokumentalnego „Tylko nie mów nikomu” Tomasza Sekielskiego z 2019 roku zasadnym może być pytanie o dodanie kolejnej „niewiadomej” do repertuaru obszarów „do zarządzenia” przez producenta filmowego w postaci postępującej interaktywizacji lektury filmowej z, być może, towarzyszącym jej wzrastającym poziomem atrakcyjności tematycznej „interwencyjności” w przestrzeni mediów „on demand”. Innymi słowy, pytanie brzmiałoby: czy w paradygmacie dystrybucji streamingowej (zarówno w wariacie płatnych platform, jak i otwartych serwisów wideo) ewolucja filmowego dokumentu może zmierzać w stronę projektów „na społeczne zlecenie”, gdzie producent stałby się de facto realizatorem swego rodzaju crowdfundingowych zamówień, zaś dodaną tutaj „niewiadomą” byłaby konieczność monitorowania przez producenta tematów społecznie „nośnych” i potencjalnie atrakcyjnych z punktu widzenia późniejszej „klikalności”. Kreśląc tego rodzaju może nieco katastroficzną wizję z punktu widzenia

potrzeby zdefiniowania 'autorskości' producenta filmowego, o którą Autor słusznie się dopomina, można by dodać tu jeszcze bardziej innowacyjny i potencjalnie zmieniający paradygmat filmu dokumentalnego wątek obecności sztucznej inteligencji także w obszarze produkcji dokumentalnych, jak chociażby w przypadku filmu Ryana Laney'a „Witamy w Czeczenii” z 2020 roku, w którym technologia deepfake została wykorzystana do zamaskowania wizerunków bohaterów filmu, obawiających się ukazania swoich prawdziwych twarzy w projekcie. Z racji podjęcia przez Autora w swojej pracy rozważań na temat swoistej odpowiedzialności twórców (w tym także producenta) za losy i wizerunek bohaterów filmu obserwacyjnego, należałoby poprosić go w tym względzie o komentarz na temat szans, ale i zagrożeń, jakie technologia pokroju deepfake wnosi do filmu dokumentalnego, potencjalnie eliminując część elementów ryzyka ponoszonego w trakcie realizacji, ale przy okazji wprowadzając nowe niewiadome w zakres kompetencji producenta dokumentu, takie jak np. pokusa budowania scenariusza filmu dokumentalnego w oparciu o technologiczną algorytmizację wybranego „problemu” zamiast autorskiego wkładu odpowiedzialnych za skrypt członków filmowej ekipy.

Pan Jakub Maj rozpoczyna swoją pracę od zdefiniowania specyfiki omawianego przez siebie wariantu kina dokumentalnego, jako opartego na drążeniu, szukaniu i gnębieniu (s. 41). Po lekturze przedstawionej pracy mogę stwierdzić, iż podobnemu drążeniu, szukaniu i gnębieniu poddany został ze strony Autora sam film dokumentalny, ze szczególnym uwzględnieniem przewodniej dla samej pracy i zdecydowanie opracowanej w sposób wyczerpujący problematyki działania producenta filmu dokumentalnego w warunkach zarządzania ekonomicznymi, technicznymi oraz kulturowymi niewiadomymi, co należy uznać za istotny wkład w polski wariant production studies. Stwierdzam zatem, iż recenzowana rozprawa doktorska *Zarządzanie niewiadomymi w procesie produkcji i dystrybucji filmu dokumentalnego w Polsce* spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim i na tej podstawie wnioskuję o dopuszczenie magistra Jakuba Maja do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania mu tytułu doktora.

Prof. UAM dr hab. Tomasz Żaglewski

Instytut Kulturoznawstwa UAM

Tomasz Żaglewski