

Marcin Adamczak

Współpraca w trakcie realizacji filmu a kwestia jego autorstwa

Tematy z Szewskiej nr 1(9), 56-75

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

WSPÓŁPRACA W TRAKCIE REALIZACJI FILMU A KWESTIA JEGO AUTORSTWA

Marcin Adamczak | Poznań

ABSTRAKT

Artykuł podejmuje kwestię współpracy na planie filmowym i jej wpływu na status autora utworu filmowego. W części pierwszej zreferowane są najistotniejsze dla tego tekstu fragmenty obszernego dorobku studiów filmoznawczych nad zagadnieniem autorstwa filmowego, z podkreśleniem najbardziej aktualnych ujęć współczesnych. Następnie ujęcia te odniesione są do trzech przypadków historycznych istniejących na gruncie polskim oraz trzech przypadków realizacji z ostatnich lat z krótko zarysowaną w oparciu o materiał empiryczny specyfiką zespołowej pracy nad każdym z tych projektów. Służą one zaproponowaniu zakorzenionej w badaniach jakościowych „sieciowej” koncepcji autorstwa filmowego opartej na współpracy sieci podmiotów układającej się w zmienne konfiguracje.

słowa kluczowe: współpraca, autorstwo filmu, reżyseria filmowa, film polski w PRL, badania jakościowe

Od początku dwudziestego stulecia, dziesiątki mężczyzn i kobiet przenikało leśne ostępy, decydowało się na życie w nieprzyjnym klimacie i trudnych warunkach pogodowych, pośród nudy i chorób, celem zebrania i opisanego pozostałości kultur tak zwanych społeczeństw prymitywnych. W kontraście do częstotliwości tych antropologicznych wypraw, podjęto relatywnie niewiele prób, aby przeniknąć wewnętrzne relacje znacznie bliższych nam plemion znajdujących się w zasadzie pod ręką. Jest to szczególnie zaskakujące w świetle społecznego postrzegania wagi tych plemion oraz istotności przypisywanej ich wytworom w nowoczesnych, cywilizowanych społeczeństwach: rzecz jasna mamy tu na myśli plemiona naukowców

i wytwarzaną przez nich naukę. Podczas gdy dysponujemy obecnie drobiazgową wiedzą na temat mitów i rytuałów inicjacyjnych egzotycznych plemion, pozostajemy nieświadomi szczegółów podobnych mitów i rytuałów związanych z działalnością plemion naukowców, których wytwory mają, zgodnie z powszechną opinią, rewolucyjny lub, co najmniej, wyjątkowo istotny wpływ na naszą cywilizację¹.

Passus ten pochodzi z wydanej w 1979 roku i zyskującej rozgłos pośród przedstawicieli nauk społecznych w dekadzie następnej pracy Bruno Latoura i Steve’a Woolgara, inaugurującej nurt badań nazywany „etnografią laboratorium”. Fragment ów nie wzbudził wówczas zainteresowania filmoznawców. W latach 80., w burzliwej dekadzie w historii *film studies* znaczonej konfrontacją neoformalistów ze szkoły z Wisconsin z przedstawicielami Wielkich Teorii (psychoanaliza, poststrukturalizm, feminizm, neomarksizm) nie zafrapowała nikogo myśl, czy przypadkiem nie warto poszukać innych jeszcze „plemion” znajdujących się „w zasadzie pod ręką”. Historia badań filmoznawczych potoczyła się inaczej. Neoformaliści precyzyjnie wskazywali słabe punkty dominujących dotąd Wielkich Teorii, zarzucając ich przedstawicielom bezrefleksyjne importowanie na teren filmoznawstwa aktualnie modnych teorii z innych dziedzin humanistyki, tautologiczność i niefalsyfikowalność wniosków, traktowanie kina jedynie jako rezerwuaru arbitralnie wybieranych i dogodnych dla teoretyzującego autora przykładów, a także mylenie teorii z interpretacjami dowolnie wybieranych filmów. Przełom dekad, kiedy ukazał się szereg fundamentalnych prac² bezsprzecznie należał do naukowców z Wisconsin. Po latach nastąpił wyraźny kontrakt polegający na próbach ożywienia podejścia psychoanalitycznego³. Co istotne, autorzy tacy jak Slavoj Žižek czy Todd McGowan nie podjęli jednak próby odpowiedzi na zarzuty Bordwella i współpracowników, walnej rozprawy z nimi, lecz w zasadzie pominęli je milczeniem. Alicja Helman i Jacek Ostaszewski nie bez powodu kończą swoją *Historię myśli filmowej* podrozdziałem zatytułowanym *Krajobraz po bitwie* i powszechny zdaje się być pogląd, iż pole teorii w badaniach filmoznawczych wyznacza wciąż biegunowa alternatywa: neoformalizm i kognitywizm vs. Wielkie Teorie⁴.

Tymczasem w Stanach Zjednoczonych pojawiło się nowe pokolenie filmoznawców, na czele z Toby’em Millerem, Justinem Wyattem, Chuckiem Tryonem, Aidą Hozic, Kanadyjczykiem – Charlesem Aclandem

¹» B. Latour, S. Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, second edition, Princeton: Princeton University Press, 1986, s. 17.

²» D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press, 1985; D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press, 1991; N. Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press, 1991 oraz D. Bordwell, N. Carroll (red.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

³» S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, J. Kutyła, K. Mikurda, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007; T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

⁴» A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.

oraz, nieco od nich starszymi, Jonem Lewisem i Janet Wasko. Akcentują oni ważny wpływ pomijanych wcześniej czynników ekonomicznych i dystrybucyjnych na kino współczesne. Ich dociekania przyniosły szereg kluczowych prac opisujących realia „globalnego Hollywood”. O ile jednak sympatyzujący z tym ujęciem młodszy badacz słusznie wypominali przedstawicielom *Wisconsin project* pomijanie czynników rynkowych, o tyle, jak się zdaje, imponujące swym zakresem analizy Millera, Wasko czy McDonalda wzbogacone być mogą o refleksję dotyczącą mikroświata produkcji filmowej i realiów samego procesu produkcyjnego, na czele z rzeczywistością planu zdjęciowego

W 2008 i 2009 roku ukazują się kluczowe prace reprezentujące nurt nazywany badaniami kultury produkcji⁵. Jego inicjatorem jest John Thornton Caldwell i skupieni wokół niego akademicy. W polu zainteresowań badań kultury produkcji mieszczą się normy, wartości, przekonania, praktyki, sposoby działania, rytuały, a także „mitologie” i auto-narracje tożsamościowe producentów i pracowników przemysłu filmowego oraz telewizyjnego. Szczególnie znaczenie zyskują te ostatnie. Przemysł audiowizualny jest bowiem przemysłem produkującym również wiedzę na swój własny temat i przedstawiającym ją w formie branżowych opowieści. Owe autonarracje są znakomitym źródłem dla badań kultury produkcji, stanowiąc również element refleksyjności przemysłu audiowizualnego. Badania kultury produkcji cechuje duża waga przywiązywana do wiedzy, poglądów i przekonań samych podmiotów uczestniczących w produkcji. Starannie unika się wcielania w rolę teoretyka-filmoznawcy narzucającego na rzeczywistość swoją wizję rzeczywistości i system pojęć, zastępując ją postawą badacza wsłuchującego się uważnie w to, co mają do powiedzenia uczestnicy produkcji, by dopiero na podstawie posiadanej przez nich wiedzy i przy maksymalnym jej wykorzystaniu budować własne teorie. Realizowany w tym duchu opis przemysłu filmowego opiera się na czterech głównych metodach badawczych: analizie tekstów (o szerokim spektrum doboru, nie dyskryminującej żadnego z ich rodzajów), wywiadach z pracownikami przemysłu audiowizualnego, etnograficznej obserwacji uczestniczącej w trakcie okresu zdjęciowego na planie filmowym oraz na analizie ekonomiczno-instytucjonalnej.

Badania kultury produkcji są podejściem tyleż interesującym, co implikującym trudności. Zaczynimy od tych drugich.

Po pierwsze, jest to kwestia dostępu do przedmiotu badań oraz dychotomii *insider/outsider*. Świetnie przedstawia tę kwestię artykuł Sherry Ortner, będący w zasadzie bardzo szczerym wyznaniem, opisującym naukowe niepowodzenie wynikające właśnie ze wspomnianych, trudnych do przewyciężenia przeszkód⁶. Świat filmu, rzeczywistość procesu produkcyjnego, realia planu filmowego, metody w rodzaju częściowo strukturyzowanych wywiadów czy obserwacji uczestniczącej tworzą z całą pewnością warunki badawcze bardziej kłopotliwe i uciążliwsze niż wcześniejsze, „naturalne” środowiska badaczy:

⁵ J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham: Duke University Press, 2008 oraz V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell (red.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, London: Routledge, 2009.

⁶ Sh. B. Ortner, *Studying Sideways: Ethnographic Access in Hollywood*, [w:] V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell (red.), dz. cyt.

archiwa, czytelnie, wygodne gabinety z podręczną biblioteczką i komputerem. Ponadto w przypadku badań kultury produkcji, specyfika metod oraz przedmiotu badań sprawiają, iż wiele zależy w nich od czynników innych niż pracowitość, talentu, upór i determinacja filmoznawcy, wiążąc się z kwestią zdobycia dostępu do kluczowych informatorów oraz zaskarżenia sobie ich zaufania. Przedstawiciele *film studies* zmierzyć się muszą wówczas z całym spektrum egzotycznych dla nich problemów, z którymi z kolei od dekad świetnie zaznajomieni są antropolodzy i etnografowie. Co ciekawe, kwestia dychotomii *insider/outsider* była aspektem, z którego istotnej roli zdawali sobie sprawę już odlegli przodkowie badaczy kultury produkcji, mianowicie Leo C. Rosten i Hortense Powdermaker, realizujący wzorowaną na metodach etnograficznych eksplorację Hollywood lat 40. i 50.⁷

Jeśli idzie o drugi z głównych problemów, to również pouczającym przykładem mogą być dla nas amerykańscy prekursorzy tego rodzaju badań – Rosten i Powdermaker. Poglądy tego pierwszego spotkały się z pryncypialną krytyką ze strony recenzenta czasopisma naukowego, piszącego, iż: „ten nie jest rodzajem raportu, który badacze społecznie mają zwyczaj przygotowywać. Jest raczej dziennikarskim opisem kolonii filmowej i jej pracy”⁸. Z kolei pracę Powdermaker branzowe „Variety” scharakteryzowało w następujący sposób: „Nudne i napisane bez polotu tomiszcze. . . od początku do końca niedorzeczne. . . większość z tego mogłaby być zebrana przez dowolnego hollywoodzkiego korespondenta w ciągu dwóch tygodni”⁹.

W powyższym przykładzie źródłem niepewności i badawczych rozterek nie jest już przede wszystkim świat branży filmowej, lecz świat akademii; między tymi dwoma uniwersami sytuuje się bowiem badacz kultury produkcji. Musi on przekonać innych filmoznawców, iż zajmowanie się planem zdjęciowym, relacjami w ekipie, opowieściami, anegdotami czy nawet konfabulacjami przedstawicieli rozmaitych grup zawodowych, mało nobliwymi dokumentami w rodzaju kalendarzowego planu zdjęć, ma istotne znaczenie naukowe, a nie jest lokowaniem swoich akademickich zainteresowań w sferze irrelevantnych triwiów lub co najwyżej pracy dziennikarskiej. Dwie pierwsze z trudności sprawiają, iż badacz kultury produkcji doświadczać musi nierzadko poczucia osamotnienia i frustracji bliskiej słynnemu wyznaniu Bronisława Malinowskiego z *Argonautów Zachodniego Pacyfiku*¹⁰, choć geneza Caldwellowskich badań kultury produkcji dotyczy innego rodzaju „argonautów”, poszukujących „złotego runa” w „fabryce snów” po drugiej stronie Pacyfiku.

⁷ L.C. Rosten, *Hollywood: the Movie Colony, the Movie Makers*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1941; H. Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, New York: Little, Brown and Company, 1950.

⁸ Cyt. za: J.L. Sullivan, *Leo C. Rosten's Hollywood: Power, Status, and the Primacy of Economic and Social Networks in Cultural Production*, [w:] V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell (red.), dz. cyt., s. 42. Recenzja ukazała się w „The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science” w 1942 roku.

⁹ Cyt. za: J.T. Caldwell, *Production Culture*. . . s. 9.

¹⁰ „Wyobraź sobie czytelniku, że znalazłeś się nagle z całym swym ekwipunkiem, sam na tropikalnej plaży w pobliżu wioski tubylczej, podczas gdy statek czy łódź, która cię tu przywiozła, odpływa i znika na widnokręgu. Ponieważ zapewne zamieszkaż

Po trzecie wreszcie, badania kultury produkcji coraz wyraźniej jawią się jako przedsięwzięcie przekraczające możliwości jednego badacza. Skomplikowanie opisywanej materii jest tak wielkie, iż trudno w sposób wnikliwy opisać ją, wykorzystując siły, utalentowanego nawet i pracowitego, pojedynczego naukowca. Ten może inicjować projekty czy wstępnie testować pewne możliwości, skazany jest jednak na ujęcia cząstkowe. Solidne dzieło powstające w oparciu o wspomniane założenie metodologiczne zdaje się wymagać zaangażowania sił kilkuosobowego co najmniej zespołu, którego przedstawiciele umieszczeni będą w różnych obszarach i na różnych etapach realizacji danego tytułu. W ten sposób możliwe będzie uzyskanie „holograficznego” obrazu przekrojowo opisującego daną realizację. Pewnym argumentem na rzecz konieczności zespołowych badań zdaje się fakt, iż mimo upływu kilku lat od swego wyłonienia się i dużego zainteresowania, jakie wzbudziły badania kultury produkcji pośród przedstawicieli *film studies* podejście to z całą pewnością czeka jeszcze na pracę taką, jaką dla neoformalistów ze szkoły z Wisconsin było *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*¹¹.

Wspomniane trudności bynajmniej nie świadczą jednak o tym, iż badania kultury produkcji są niewarte podjęcia ryzyka i nieprzeciętnego wysiłku naukowego. Wręcz przeciwnie, są one wyzwaniem frapującym, wciąż czekającym na pełną realizację lub też sprawdzenie czy rzeczywiście mogą w istotny sposób wzbogacić nasze rozumienie dzieła filmowego. Nowe metody badań jakościowych, analiza szerszego spektrum dokumentów, obserwacja uczestnicząca na planie, wywiady pogłębione, teoria ugruntowana, perspektywa „oddolna” i budowanie na podstawie zebranego w jej ramach materiału szerszych ujęć teoretycznych, niosą szansę na nowy, interesujący materiał badawczy. Wykraczałby on poza rozpoznania, których dostarczać mogą dominujące do tej pory i biegunowo przeciwstawne sobie na obszarze metodologii filmoznawstwa ujęcia psychoanalityczne oraz kognitywistyczne. Wydaje się, że w nowym stuleciu badania filmoznawcze mają przed sobą jeszcze całkiem szeroki horyzont tematów jeszcze nie do końca rozpoznanych, a oferujących frapującą wiedzę. Dla przykładu, wciąż czekają na zbadanie i opisanie: nowe, całościowe ujęcie procesu produkcyjnego, palimpsestowy charakter dzieła filmowego ze szczególnym uwzględnieniem scenariusza, opis środowiska pracy ekipy filmowych jako modelowego

w domu jakiegoś białego człowieka, kupca czy misjonarza, nie pozostaje ci nic innego, jak przystąpić od razu do swojej etnograficznej pracy. Wyobraź sobie ponadto, że jesteś badaczem początkującym, nie masz żadnych uprzednich doświadczeń ani niczego, co mogłoby ci służyć jako przewodnik, ani nikogo, kto mógłby ci pomóc, biały człowiek jest chwilowo nieobecny, lub też nie może, czy nie chce, poświęcić ci ani chwili czasu. Tak właśnie wyglądały początki mojej pracy terenowej. Doskonale pamiętam owe długie wizyty, w poszczególnych wioskach podczas pierwszych tygodni; to uczucie beznadziejności i rozpacz po wielu uporczywych, ale bezowocnych usiłowaniach, które wcale nie doprowadziły do nawiązania rzeczywistego kontaktu z tubylcami, ani też nie dostarczyły mi żadnego materiału. Miewałem okresy zniechęcenia, kiedy to pograżałem się w czytaniu powieści jak człowiek, który zaczyna pić w napadzie tropikalnej depresji i apatii”. B. Malinowski, *Argonauści Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przekł. oprac. i post. opatrzył A. Waligórski, tłum. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, Warszawa: PWN, 1981, s. 31–32.

¹¹ » D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, dz. cyt.

dla tzw. sektorów kreatywnych współczesnej gospodarki, porównawczy opis przemysłów filmowych regionu Europy Środkowo-Wschodniej, instytucjonalna analiza festiwalu filmowego i właściwych mu mechanizmów selekcji oraz konsekwencji. Istotna jest także kwestia wpływu mechanizmów finansowania na tekstualny wymiar dzieła oraz zagadnienie „rozszerzenia łańcucha produkcyjnego” o interpretację i recepcję dzieła rozumianych w duchu konstruktywizmu.

Artykuł niniejszy jest wstępną próbą refleksji inspirowanej badaniami kultury produkcji i częściowo sięga po postulowane w ich dziedzinie metody. Wyrasta on z pytania, czy do jednego z „założycielskich problemów” filmoznawstwa, czyli kwestii autorstwa dzieła filmowego wnieść coś może bliższe przyjrzenie się realiom mikroświata produkcji filmowej i zachodzącego w nim procesu twórczego.

* * *

Sposób myślenia o autorstwie dzieła filmowego oraz praktykę społeczną tak różnych aktorów jak krytycy filmowi, pracownicy działów dystrybucji i marketingu oraz widzowie filmowi wciąż zdaje się wyznaczać „polityka autorska” z lat 60. Jest to fenomen o tyle intrygujący, że mimo krytyki, jakiej została poddana już na przełomie lat 60. i 70., przekonania o jej słabości metodologicznej sformułowanego już wówczas przez przedstawicieli uniwersyteckich badań nad filmem oraz jej odsunięcia w cień w tychże badaniach przez przedstawicieli innych kierunków: strukturalizmu, poststrukturalizmu, psychoanalizy i krytyki feministycznej oraz neoformalizmu i kognitywizmu, w praktyce społecznej teoria autorska wciąż „trzyma się mocno”. W artykule tym do fenomenu owej trwałości powrócimy na końcu, wcześniej próbując dokonać weryfikacji teorii autorskiej za pomocą metody dotychczas do tego celu raczej nie stosowanej. Zaczniemy jednak od krótkiego przybliżenia założeń tejże teorii w oparciu o dwa klasyczne dla niej teksty. Jest to manifest *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro* Alexandre Astruca oraz *Reżyser: ten, kto nie ma prawa się skarżyć* Francois Truffaut¹².

Astruc w swym słynnym tekście opublikowanym w 1948 roku, wyprzedzającym tym samym o dekadę epokę filmowego modernizmu, w której we Francji chętnie do tekstu tego się odwoływano, pisał:

Po przejściu – kolejno – przez stadium jarmarcznej atrakcji, przez stadium rozrywki analogicznej do teatru bulwarowego, czy wreszcie – sposobu utrwalania obrazów epoki, kino stopniowo staje się językiem. Językiem, czyli formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje, dokładnie tak, jak robi to dziś w eseju albo powieści. Oto dlaczego nazywam ten nowy wiek kina – wiekiem Kamery-pióra¹³.

¹²» A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, tłum. T. Lubelski, [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002. F. Truffaut, *Reżyser: ten, kto nie ma prawa się skarżyć*, tłum. T. Lubelski, [w:] tamże.

¹³» A. Astruc, dz. cyt., s. 63.

Koncepcja ta opiera się na utożsamieniu reżysera z autorem dzieła filmowego oraz wizji kina, które od tego dopiero momentu dysponować ma pełnoprawnym językiem artystycznym, nie ustępującym swą złożonością, subtelnnością i wyrafinowaniem tradycyjnym dyscyplinom artystycznym. Tak postrzegany reżyser dysponuje identycznym stopniem kontroli filmowego medium jako narzędzia indywidualnej autorskiej wypowiedzi, jak pisarz w przypadku tworzenia dzieła literackiego używający pióra i papieru. Wyniesienie postaci reżysera filmowego do rangi jedynego autora pociąga za sobą nagłą konieczność usunięcia w cień i zakwestionowania wkładów twórczych innych członków ekipy, na czele ze scenarzystami. To przede wszystkim oni, a nie reżyser, pracują „piórem” – pozostają więc dla celów zawartych w manifeście przeszkodą szczególnie kłopotliwą. Nieprzypadkowo znajdujemy więc w tekście Astruca fragment:

Wynika stąd, oczywiście, że scenarzysta może realizować swoje filmy sam. Lepiej jeszcze, kiedy w ogóle nie ma scenarzysty, ponieważ w tym nowym kinie rozróżnienie między autorem a reżyserem traci wszelki sens. Reżyserowanie nie jest już środkiem ilustrowania czy przedstawiania sceny, ale prawdziwym pisaniem. Autor pisze kamerą, jak pisarz pisze piórem¹⁴.

Metafora kamery-pióra oraz utożsamienie reżysera z jedynym autorem filmu o identycznym stopniu samodzielnej kontroli nad powstającym dziełem jak w przypadku działalności pisarskiej są w świecie pobieżnej nawet znajomości filmowej praktyki twórczej, nader wątpliwe. Nieprzypadkowo Marek Haltof w swym znakomitym omówieniu zmieniających się koncepcji autorstwa filmowego nazywa koncepcję kamery-pióra „pojęciem dziś już tylko o historycznym znaczeniu”¹⁵. Stojąca za nim idea jednostkowego autorstwa, nawet jeżeli pozostaje już historyczną na gruncie dociekań akademickich, zachowuje jednak zadziwiająco żywotność w praktyce społecznej (dyskurs krytyki filmowej, strategie dystrybucyjne, obieg festiwalowy).

Drugi ze wspomnianych manifestów, napisany w 1960 roku tekst autorstwa François Truffauta, zaczyna się bardzo obiecująco: „Określenie, kto jest prawdziwym autorem filmu, nie zawsze jest oczywiste: są filmy reżyserów, filmy scenarzystów, filmy operatorów, filmy gwiazd”¹⁶, by natychmiast zaskoczył czytelnika spodziewającego się wnikliwej analizy poszczególnych przypadków twórczości filmowej kategoriycznym sformułowaniem:

W zasadzie jednak można uznać, że autorem filmu jest jego reżyser, wyłącznie on, nawet jeśli sam nie napisał ani linijki scenariusza, nie kierował aktorami i nie wybrał punktów widzenia kamery; dobry czy zły film zawsze przypomina tego, kto odpowiada za jego realizację i nawet w najgorszym – przytoczonym

¹⁴» Tamże, s. 66.

¹⁵» M. Haltof, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków: Rabid, 2001, s. 18.

¹⁶» F. Truffaut, dz. cyt., s. 137.

wyżej – wypadku mamy do czynienia z filmem kogoś, kto sam nie prowadził aktorów, nie współpracował przy scenariuszu ani nie decydował o punktach widzenia¹⁷.

Sformułowanie to jest równie kategoryczne, co beztrzesko w tekście nieuargumentowane. Przyjemna kwestia dowodzenia, jak się zdaje, niespecjalnie pociąga wybitnego krytyka i filmowca. Żmudne to i niewdzięczne zadanie najpewniej pozostawiono akademickim wyrobnikom pióra. Nie wiemy więc, dlaczego to „w zasadzie można uznać”, że autorem filmu jest wyłącznie jego reżyser. Co więcej, Truffaut proponuje śmielszą jeszcze tezę o wartości filmu jako pochodnej wartości reżysera, co otwiera szerokie pole do przyszłej interpretacyjnej błyskotliwości w udowodnianiu wybitności nieudanego filmu wybitnego autora jako wartościowszego niż solidne dzieło nie cieszącego się chwalebnyim statusem *auteur* rzemieślnika¹⁸.

Błędne byłoby przypuszczenie, że światowe zwycięstwo teorii autorskiej w praktyce krytyczno-interpretacyjnej, było łatwe i nie spotkało się z żadnym oporem, co pokazują koleje słynnej zażartej debaty między Andrew Sarrisem i Pauline Kael¹⁹. Tym niemniej fakt owego zwycięstwa jest niepodważalny, a jego skutki odczuwane po dziś dzień, nawet w refleksji akademickiej, w której z jednej strony teoria ta budzi uzasadnione wątpliwości metodologiczne i od lat uchodzi za rzecz o znaczeniu historycznym, z drugiej jednak monografie autorskie pozostają wciąż podstawowym „gatunkiem” filmoznawczej twórczości.

Przyjrzyjmy się dwóm z późniejszych druzgocących krytyk, prowadzonych w dwóch różnych rejestrach i opartych na odmiennych przesłankach. Pierwsza to sarkastyczna krytyka Williama Goldmana zwarta w jego przenikliwych i potocznych *Przygodach scenarzysty*²⁰. Oparta jest przede wszystkim na wiedzy praktycznej, własnych doświadczeniach i znajomości produkcyjnych mechanizmów. Jej retoryka oparta jest na taktyce „zdrowego rozsądku”. Goldman pisze:

Być może gdzieś jest to prawdą. Może Truffaut sam projektuje dekoracje do swoich filmów, nie wykluczam, że Fellini sam stoi za kamerą, i mogę sobie wyobrazić, że Kurosawa montuje każdy centymetr filmu, którego jest reżyserem. Są to niezwykle utalentowani ludzie i nie mam pojęcia, czy istnieją jakieś ograniczenia dla ich talentu. Prawdę rzekłszy, nie wiem nic o tym, jak robi się filmy za granicą. Ta książka nie dotyczy tego w najmniejszym stopniu.[...] Nie spotkałem choćby jednego filmowca, pracownika technicznego, operatora, producenta czy montażysty, który by w to wierzył. Nie spotkałem nawet reżysera, który wierzyłby w «auteur theory».[...] Spójrzmy na to racjonalnie. Szefowie wytwórni nie są głupi i, wierząc w to lub nie, potrafią liczyć koszty filmu. Jeśli to reżyser «tworzy» film, dlaczego wytwórnie wynajmują fachowych montażystów, płacąc im po trzy tysiące dolarów tygodniowo? Lub po cztery tysiące dolarów równie fachowym scenografom? Lub dziesięć tysięcy plus procent od zysku najlepszym operatorom?²¹.

17» Tamże.

18» Tamże, s. 142.

19» Por. P. Kael, *Co dzień w kinie*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978, s. 181–198.

20» W. Goldman, *Przygody scenarzysty*, tłum. M. Karpiński, Warszawa: Instytucja Filmowa Agencja Scenariuszowa, 1999.

21» Tamże, s. 95.

Scenarzysta *Butcha Cassidy i Sundance Kida*, doceniając rolę puenty, wieńczy swe wywody wyrafinowaną złośliwością:

A więc nie istnieje amerykański reżyser-autor? Być może jest taki ktoś. Ktoś, kto sam wymyśla swoje historie, jest producentem swoich filmów i sam je reżyseruje. I sam staje za kamerą jako operator. Nie trzeba nawet wspominać, że sam montuje te filmy. Wszystko to łączy z wysoce osobistą, odrębną wizją świata. Ten człowiek to Russ Meyer. Nie mogę się doczekać, kiedy Truffaut napisze o nim książkę²².

W rejestrze naukowym wszechstronną krytyczną analizą teorii autorskiej jest także tekst amerykańskiego autora. Berys Gaut w artykule z 1997 roku, prezentującym mocne stanowisko na rzecz zbiorowej, opartej na współpracy wizji autorstwa filmowego, rozpoczyna swe rozważania od zarysowania wcześniejszych, konkurencyjnych stanowisk²³. Układają się one w mapę wielorakich argumentów. Gaut dzieli wspomniane argumenty na te o naturze: egzystencjalnej (istnieją autorzy filmów artystycznych na podobieństwo autorów dzieł literackich), hermeneutycznej (związane z interpretacją krytyków i strategią rozumienia danych tytułów jako specyficznych dzieł takich a nie innych reżyserów) oraz wartościującej (panteon artystów-autorów wyróżniających się na tle rzeszy rzemieślników). Następnie Gaut wskazuje na rozmaite postrzeganie ontologicznego statusu autora jako: realnie istniejącej osoby bądź konstruktu stworzonego w dyskursie krytyków i filmoznawców, a także na rozmaite profesje związane z produkcją filmu, z którymi utożsamiano w różnych ujęciach filmowego autora: oczywiście reżysera, ale także scenarzystę bądź gwiazdę aktorską, bądź też producenta lub całe studio produkcyjne. Wreszcie, zarysowuje kolejną różnicę związaną z przekonaniem o indywidualnym lub zbiorowym autorstwie dzieła filmowego. Autor wskazuje też na możliwe kombinacje polegające na rozmaitym układzie twierdzeń z kilku zarysowanych tutaj kategorii. Gaut porządkuje również trzy podstawowe rodzaje argumentacji na rzecz indywidualnego autorstwa dzieła filmowego, mianowicie: strategię restrykcji (dany film i jego walory mogły powstać tylko i wyłącznie w wyniku pracy tego reżysera i żadnego innego), strategię wystarczającej kontroli (reżyser charakteryzuje się wysokim stopniem kontroli i możliwością decyzji przesądzającą o losie wkładów twórczych innych członków ekipy), wreszcie strategią konstruktywistyczną (autor jako wytwór krytyczno-filmoznawczego dyskursu).

Gaut, będąc rzecznikiem autorstwa zbiorowego funkcjonującego w oparciu o zasadę współpracy ekipy filmowej, polemizuje z ujęciami konkurencyjnymi. Istotny walor stanowi zwłaszcza dyskusja ze strategią drugą i trzecią, w sytuacji gdy pierwsza nie jest już artykułowana nawet przez rzeczników teorii autorskiej z taką pewnością jak na początku drugiej połowy ubiegłego stulecia. W przypadku strategii trzeciej Gaut posługuje się ironią bliską cierpkim uwagom cytowanego wyżej Goldmana pisząc o jej

²²» Tamże, s. 99.

²³» B. Gaut, *Film Authorship and Collaboration*, [w:] R. Allen, M. Smith (red.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 149–172.

niezbyt imponującej wartości poznawczej i niewielkich korzyściach ze „[...] spekulowania na temat psychologii pewnego rodzaju superinteligentnej ośmiornicy, której macki zdolne są kontrolować niezliczone mechanizmy kina i sięgać do zakamarków duszy aktorów”²⁴. Dużą wagę ma zwłaszcza polemika z wciąż stosunkowo mocną i przekonującą strategią drugą. Gaut opiera ją na poglądzie o specyfice pracy nad dziełem filmowym, nie znajdującym analogii w żadnej z innych dyscyplin artystycznych (również w architekturze i metaforze wznoszenia katedry, jaką rzeczniczy teorii autorskiej często wygodnie uspokajali wątpliwości na temat indywidualnego autorstwa filmu), szczególnie zaś odległa jest od literatury, z którą tak często i chętnie ją zestawiano. Reżyser filmu, nawet w przypadku przyjęcia modelowej jego wizji jako najsilniejszego podmiotu w procesie twórczym, nie posiada bowiem kontroli tego rodzaju jak architekt nad budowniczymi, malarz korzystający z przygotowania płótna przez swoich uczniów, a przede wszystkim jak pisarz nad tekstem swojego wiersza, powieści lub sztuki. Stopień kontroli nad wkładami twórczymi pozostałych członków ekipy jest, jak przekonuje Gaut, znacznie bardziej ograniczony, a ich inwencja, swoboda i autonomia większa niż w przypadku jakiegokolwiek innej dyscypliny artystycznej.

Szczególną uwagę Gaut poświęca postaciom aktorów, wskazując na fundamentalne różnice ontologiczne między statusem aktora teatralnego i filmowego. Ten pierwszy interpretuje i aktualizuje zapis sztuki, istniejącej obiektywnie i nie podlegającej zmianom. W drugim przypadku aktor wraz ze swoją cielesnością, gestami i intonacją staje się immanentnym i nie podlegającym zmianie składnikiem dzieła filmowego, jednym z elementów go konstytuujących. Autor przekonuje o nietekstualnym i Nieliterackim charakterze filmu jako obiektu innego rodzaju, w żadnej mierze nietożsamego z literackim zapisem, na podstawie identycznego zapisu, jak słusznie dowodzi, można bowiem stworzyć bardzo różne filmy.

Gaut prezentuje mocne stanowisko na rzecz autorstwa zbiorowego, a jego artykuł traktuję w tym tekście jako póki co ostatnie ważne teoretyczne sformułowanie studiów nad filmem w tej, zajmującej badaczy przez dziesięciolecia, kwestii²⁵.

Spróbujmy zatem poddać je empirycznemu sprawdzeniu, rozpatrując kilka przypadków z dziedziny kina polskiego, zarówno historycznych, jak i współczesnych. Zaczniemy od trzech przykładów związanych z trzema pierwszymi filmami Andrzeja Wajdy, przedstawionych tutaj w porządku niechronologicznym.

W *Popiele i diamentach* (1958) znajduje się legendarna scena, w której Maciek Chełmicki (Zbigniew Cybulski) i Andrzej (Adam Pawlikowski) wspominają zmarłych przyjaciół, podpalając kieliszki

²⁴ » Tamże, s. 161.

²⁵ » Na gruncie polskim szczególną wartość ma tutaj praca Marka Hendrykowskiego, zwłaszcza jej pierwsze rozdziały, prezentujące bardzo podobne rozumienie autorstwa filmowego do tego, które później przedstawione zostanie na gruncie anglosaskim przez Gauta. Por. M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań: Wydawnictwo UAM, 1988. Przywoływany artykuł amerykańskiego filmoznawcy co prawda opublikowany został pierwotnie w 1997 roku, ale później w rozszerzonej postaci oraz z zachowaniem głównych tez, struktury i argumentacji znalazł się w książce Gauta *A Philosophy of Cinematic Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 98–151), stąd piszę o „ostatnim ważnym teoretycznym sformułowaniu” problemu.

ze spirytusem. Scena ta była po wielokroć analizowana, niekiedy cytowana w innych utworach filmowych, przez lata obrastając legendą²⁶. Ma ona kształt odmienny od tego ze scenariusza i scenopisu, nadany jej dopiero w czasie realizacji. Autorem pomysłu nie był zaś sam reżyser, lecz jego ówczesny zastępca (drugi reżyser) Janusz Morgenstern. Sam proces pracy na planie, szukanie koncepcji tego jak scenę tę zainscenizować, musiał mieć charakter kolektywny i improwizowany, o czym świadczyć może wypatrzona na jednym z fotosów przez Krzysztofa Kornackiego sterta niedopałków za barem, przy którym rozmawiają w filmie Maciek Chełmicki i Andrzej, będąca najpewniej dowodem ożywionej aktywności dyskusyjno-intelektualnej. Co więcej, znaczący wpływ Morgensterna na film związany jest też z zaproponowaniem przez niego i przekonywaniem Andrzeja Wajdy (myślącego wcześniej o Tadeuszu Janczarze jako odtwórcy roli Chełmickiego) do obsadzenia Cybulskiego w głównej roli. Waga tej decyzji jest łatwa czytelna dla każdego kinomana, gdy pomyśli przez chwilę o *Popiole i diamencie* bez Cybulskiego. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której główny aktor i kluczowa scena w filmie Andrzeja Wajdy są wynikiem inicjatywy drugiego reżysera. Pozostawmy na moment wnioski i pytanie, czy w jakikolwiek sposób wpływa to na status Andrzeja Wajdy jako autora *Popiołu i diamentu*.

W debiutanckim filmie tegoż reżysera rolę odegrał inny, później głośny i samodzielny reżyser, ówczesnie pracujący z Wajdą jako asystent, mianowicie Kazimierz Kutz. Problemem realizacyjnym w *Pokoleniu* była techniczna kwestia nakręcenia efektu kuli uderzającej w ciało. Reżyser o śląskich korzeniach skonstruował zmyślne urządzenie oparte na detonatorze używanym w kopalniach oraz prezerwatywach wypełnionych czerwoną mazią, które świetnie sprawdziło się potem, w przedstawieniu postrzeleń i ran powstałych w ich wyniku²⁷.

²⁶ »Scena z *Popiołu i diamentu* należy do najbardziej znanych w historii kina polskiego. Jak gdyby «odłączyła» się od całości i oddziaływała, jak chyba żadna inna, na zbiorową wyobraźnię Polaków, także filmowców». M. Przyłipiak, *Czy było kiedyś tyłu fajnych chłopców i dziewcząt?*, „Kino” 1996, nr 3. Cyt. za: K. Kornacki, *„Popiół i diament” Andrzeja Wajdy*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 6.

²⁷ »Ł. Figielski, B. Michalak, *Prywatna historia kina polskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005, s. 70–73. Kutz tak wspomina realia ówczesnej pracy nad filmem: „Zakwaterowani byliśmy w jednym pokoju – operatorzy i reżyserzy. Żyliśmy tym filmem totalnie. Cośmy wymyślili wieczorem, to realizowaliśmy nazajutrz, a po kolacji spotykaliśmy się i kombinowaliśmy, co dalej”. Tamże, s. 70. Wajda zaś opisuje dokładnie wynalazek swego asystenta:

„Przykładem tego, że zaczynaliśmy wszystko od początku, był niezwykły wynalazek Kazimierza Kutza. W tym czasie w filmach strzelano się z ostrej amunicji, bo ślepe naboje nie dawały odrzutu i można było wystrzelić tylko raz. Nikt też nie potrafił zrobić efektu uderzenia pocisku w człowieka. A ja chciałem to koniecznie mieć na ekranie i powierzyłem całą rzecz mojemu nieocenionemu asystentowi. Kazik pracował kilka dni w całkowitej tajemnicy. Kiedy się znów zjawił na planie, żeby zademonstrować rezultat, przyniósł gotowe urządzenie. Podstawą był detonator używany do odpalania dynamitu w kopalniach. Kutz zamontował go na ołowianej blaszce, która ochraniała ciało aktora, do niej na zewnątrz, bandażem, przymocowany był detonator, a na nim dopiero prezerwatywa wypełniona cieczą w kolorze krwi. Teraz wystarczyło kable od detonatora wciągnąć przez spodnie tak, żeby nie było ich widać na ekranie i połączyć z akumulatorem, aby w każdej chwili mogła nastąpić eksplozja”. Tamże, s. 71–72.

W filmie *Kanał* Andrzej Wajda pełnił rolę drugiego reżysera. Po wielu latach stwierdził, iż w istocie wyreżyserował on samodzielnie około 1/3 filmu, co wynikało z wcześniejszej umowy między nim a Wajdą, według której udział asystenta był tak duży po to, aby mógł przedstawić tę pracę jako swój dyplom w Łódzkiej Szkole Filmowej²⁸. Twierdzenie to wywołało dyskusję i krytykę twierdzenia Kutza²⁹.

Warty uwagi jest status autora dzieła filmowego (utożsamianego z reżyserem), noszący pewne cechy „sakralności”, prowadzące się do tego, że jakiegokolwiek wyraźne podkreślenie innych wkładów twórczych przy okazji wybitnych dzieł znanych reżyserów, budzi wrażenie czegoś niestosownego, otoczonego aurą skandalu. Nieprzypadkowo Krzysztof Kornacki, omawiając wspomnianą kwestię w swojej wnikliwej monografii dzieła Wajdy, zaznacza: „Wobec kolegialnej metody twórczej dochodzenie, kto wpadł na jej pomysł, byłoby bezproduktywne i małostkowe (Wajda utrzymuje, że Morgenstern, który to potwierdzał)”³⁰.

Dzieje się tak zresztą już w przypadku najśtywniejszej tego rodzaju dyskusji wywołanej książką Pauline Kael o *Obywatelu Kane*, w której podważała dominującą rolę Wellesa na rzecz podkreślenia wkładu scenarzysty Josepha L. Mankiewicza³¹. Skandal polegał nie tylko na krytyce stanowiska Kael (zadziwiająco długotrwałej³²), lecz także na rozważaniu przez Wellesa pozwania autorki książki do sądu³³.

Zastanówmy się jednak nad wskazanymi trzema polskimi przypadkami. Podważanie roli Andrzeja Wajdy jako autora *Popiołu i diamentu*, *Pokolenia* i *Kanału* zakrawałoby na szaleństwo. Pisanie o *Popiele i diamentcie* jako dziele Wajdy, powstałym przy istotnym udziale Morgensterna, byłoby niewiele mniejszą aberracją, ponadto natychmiast budzącą pytania dlaczego by nie pisać o dziele Wajdy – Morgensterna – Andrzejewskiego – Wójcika – Cybulskiego. Zapewne też z większą łatwością zgodzilibyśmy się na istotny udział w kształcie finalnym Morgensterna (pomysł na inscenizację przynajmniej jednej ze scen, która okazała się legendarną, nader fortunate zaproponowanie głównego aktora i przekonanie do tej propozycji) niż Kutza (pomysł zastosowania detonatora oraz prezerwatywy wypełnionych imitacją krwi), co wskazywałoby na różny status propozycji konceptualnych, ściśle artystycznych oraz propozycji

²⁸» E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz: z dołu widać inaczej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1994, s. 10 i s. 254.

Autorka w przypisie podaje też jako źródło szerszej informacji artykuł reżysera *Było inaczej: nie mam dyplomu*, „Życie Literackie” 1983, nr 2, ale nie udało mi się odnaleźć tego tekstu pod wskazanym adresem bibliograficznym.

²⁹» Najostrzej wypowiedział się pełniący przy realizacji *Kanału* funkcję operatora kamery (szwenkiera) Jerzy Wójcik stwierdzając: „Sformułowania Kutza są głęboko krzywdzące i nieprawdziwe”. Tadeusz Konwicki (ówczesny kierownik literacki zespołu „Kadr”, w którym film powstawał) oraz Janusz Morgenstern (asystent reżysera *Kanału*) odmówili komentarza. Patrz: P. Sarzyński, *Kto nakręcił „Kanał”*, „Polityka” 30 maja 1987, nr 22, s. 16. Do dyskusji tej odnosi się też Marek Hendrykowski. Patrz: tegoż, *Autor jako problem poetyki filmu...*, s. 28.

³⁰» K. Kornacki, dz. cyt., s. 185.

³¹» P. Kael, *The Citizen Kane Book*, New York: Bantam Doubleday Dell, 1971.

³²» Por.: jedyną recenzję książki Kael zamieszczoną na portalu Amazon: www.amazon.com/Citizen-Kane-Book-Pauline-Kael/dp/0553142739 (8.06.2013).

³³» P. Houston, *Pauline Kael*, www.guardian.co.uk/news/2001/sep/05/guardianobituaries.arts1 (8.06.2013).

natury technicznej, mających jedynie pewne konsekwencje artystyczne, niezależnie od nazwisk obu proponujących je reżyserów związany z funkcjonującym uniwersalnie podziałem na ekipy na pionory twórcze (*above-the-line*) i techniczne (*below-the-line*). Podpalanie spirytusu ma tym samym inny status niż napełnianie prezerwatyw krwią.

Przed wszystkim jednak te trzy przypadki historyczne, opisywane na podstawie źródeł pisanych, wskazują na pewien, jawiący się jako nierozwiązywalny, splot problemów. Nie sposób podważać autorskiej roli słynnego reżysera w opisywanych przypadkach trzech jego pierwszych filmów, naturalnym jest, że ludzie z ekipy przynoszą własne pomysły, jakiegokolwiek relatywizowanie autorstwa doprowadzi szybko do *reductio ab absurdo*, w którym poszerzając grono kluczowych aktorów natychmiast pojawić się mogą opinie o konieczności włączenia kolejnych postaci, o nieco tylko mniejszym wpływie na całość, niż właśnie włączone, doprowadzając w efekcie do szacowania roli sekretarki grupy zdjęciowej i szefa elektryków. Dołączyć do tego możemy zarzuty natury etycznej („małostkowość”, o jakiej pisze Kornacki). *A jednak to Morgenstern wymyślił scenę ze spirytusem i Cybulskiego w roli Chełmickiego* – możemy rzecz parafrazując słynnego Włocha stojącego przed inkwizycyjnym trybunałem.

Problem ten jawi się jako nierozwiązywalny na gruncie analizy źródeł pisanych dotyczących poszczególnych przypadków. Może okazać się jednak dobrym testem przydatności w studiach nad filmem „etnograficznych” metod badań jakościowych postulowanych przez badania „kultury produkcji”. Skoro kwestia filmowego autorstwa od lat budzi kontrowersje, co jak sądzę nie pozostawia wątpliwości w świetle wcześniejszej części artykułu, dlaczegożby nie zbadać na gruncie obserwacji i analizy konkretnych przypadków „w terenie”, jak kształtuje się filmowe autorstwo. W dalszej części zaproponuję więc fragmenty materiału zebranego w czasie pogłębionych, częściowo strukturyzowanych wywiadów, dotyczących autorstwa lub przypadków trzech poszczególnych realizacji. Składają się one na cząstkową wiedzę, niejednokrotnie dotyczącą spraw bardzo drobnych, swoistych „okrucich” nieporównywalnych ze statusem legendarnej sceny w jednym z najważniejszych polskich filmów. Celem jest bowiem zaprezentowanie rodzaju teorii ugruntowanej, budowanej „oddolnie”, szukającej pewnej uniwersalnej prawidłowości na podstawie szerszego zbioru niewielkich elementów, niezwiązanych koniecznie z dziełami o historycznej wartości, ale nie różnicującymi ich statusu w optyce metod badań społecznych³⁴. Co ciekawe, wydaje się, że w rezultacie możliwa będzie na bazie tego materiału daleko idąca obrona „autorskiego” statusu reżysera na podstawie zmodyfikowanej koncepcji filmowego autorstwa.

Przed wszystkim zwraca uwagę fakt, że nawet pracownicy pionów produkcji, znający najlepiej kulisy i rzeczywistość realizacji, a do tego należący – obok scenarzystów – do najczęściej wymienianych jako pozbawieni symboliczno-prestizżowych korzyści z realizacji, nie kwestionują pozycji reżysera jako autora i centralnej postaci dla procesu produkcji. Argumentem, który wymieniany jest na rzecz tego statusu jest głównie kwestia odpowiedzialności oraz decyzyjności, tj. wymóg akceptacji poszczególnych

³⁴ Por. E. Domańska, *Jakie metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.

propozycji z jego strony. Jednocześnie w relacjach tych, przy okazji innych wątków, wyłania się skomplikowana psychologicznie materia związana z realiami planu i panujących na nim międzyludzkich relacji, z którą to materia, wedle branżowych opowieści, nie każdy reżyser radzi sobie w sposób doskonały. Niepowodzenia i potknięcia w tej dziedzinie prowadzić mogą do obojętności, braku respektu bądź mniej lub bardziej manifestacyjnego lekceważenia reżysera przez członków ekipy. Wiąże się to z inną często poruszaną w trakcie wywiadów kwestią, mianowicie wyjątkowością i niepowtarzalnością każdej realizacji, faktem, że każda z nich jest unikalną konfiguracją ludzkich oraz tekstualnych i materialnych czynników. Co za tym idzie – trudno o przedstawienie uniwersalnego modelu przedstawiającego pozycję reżysera oraz jego status w relacjach ze współautorami, w sytuacji w której jest to czynnik mogący bardzo różnie kształtować się przy okazji kolejnych realizacji. Typologia tego rodzaju byłaby potencjalnie bardzo szeroka, związana nie tylko z indywidualnymi różnicami charyzmy i charakteru, ale i łatwiej uchwytnymi np. gdy młodemu i niedoświadczonemu reżyserowi towarzyszy operator o bogatym i wieloletnim dorobku lub gwiazda aktorska o podobnym stażu, gdy ekipa twórcza pozostaje mniej więcej domeną rówieśników lub zależnie od tego w jakim stopniu ekspansywną jest osoba producenta. Jakikolwiek model musiałby być zatem modelem o ogromnej elastyczności i opartym o konstytuujące go założenie o daleko idącej zmienności.

Przyjrzyjmy się poszczególnym przykładom współpracy twórczej, traktowanym tutaj jako wspomniane informacje drobne i cząstkowe, mające rolę puzzli służących większej układance:

Wymyk (2011)

W przypadku tego filmu charakterystycznym elementem jest oparcie scenariusza na napisanej kilka lat wcześniej noweli Cezarego Harasimowicza, w bardzo daleko idący sposób przekształconej następnie w trakcie prac scenariuszowych przez duet Greg Zgliński – Janusz Margański. Reżyser mówi o trzydziestu – czterdziestu wersjach scenariusza przed rozpoczęciem okresu zdjęciowego, w czasie których z pierwotnej noweli Harasimowicza pozostał jedynie rdzeń w postaci tragicznego wydarzenia w pociągu, cała reszta natomiast uległa zmianie. Rozważając nawet prostą, zdawałoby się, sprawę współpracy przy scenariuszu duetu autorów, natrafiamy na kompleks zależności. W realiach współczesnej produkcji trudno mówić o sytuacji pisania scenariusza przez dwójkę autorów, a następnie po ewentualnych drobnych korektach, kierowania go do produkcji. Coraz większą rolę zaczynają odrywać obecnie laboratoria scenariuszowe, markety koprodukcyjne, script doktorzy oraz programy developmentowe. „Wymyk” uczestniczył w tego rodzaju programie „Ekran” organizowanym przez Szkołę Wajdy. W jego trakcie Zgliński, Margański oraz producent Łukasz Dziecioł w czasie trzech sesji w ciągu roku prezentowali scenariusz, nad którym kontynuowano prace, międzynarodowemu gronu tutorów (m.in. Agnieszka Holland, Wojciech Marczewski, Edward Żebrowski, Joanna Krauze, Deljal Hasanovic, Niger Orrillard). Prócz tego prezentowano go wybranym przez autorów ludziom z branży, słuchając następnie ich uwag. W wyniku dyskusji, w tym również spostrzeżeń krytycznych, krystalizowali swoją wizję historii i głównego bohatera. O tym,

jak duże mogły tutaj zachodzić zmiany świadczy to, że zmieniono konstrukcję z niemalże nowelowej, opartej na trzech równorzędnych głównych wątkach i trzech bohaterach, na finalną, opierającą się tylko na jednym z nich. W sytuacji tej rozważając współpracę, musielibyśmy wskazać na relację, w której dwójka autorów pod wpływem dyskusji i krytycznych uwag kształtuje swój skrypt i to w relacji bardziej powikłanej niż ujmowanie spostrzeżeń tutorów jako korekt niwelujących mankamenty, ale często także w procesie odrzucania i polemiki z uwagami krytycznymi oraz ich funkcjonowania przede wszystkim jako elementów uruchamiających własne myślenie na podstawie dyskusji.

Ponadto warto jeszcze wspomnieć o dwóch sytuacjach z planu. Po pierwsze, inicjatywą parokrotnie wykazywał się Robert Więckiewicz, proponując niekiedy drobne zmiany inscenizacyjne (które akceptował bądź też nie reżyser filmu)³⁵. Po drugie, istotną rolę odgrywał producent, często obecny na planie i w trudnych momentach wspierający reżysera. Greg Zgliński wspomina tę relację w sposób następujący:

Zazwyczaj jak producent pojawia się na planie, to u wszystkich pojawia się napięcie. A w tym filmie to działało dokładnie odwrotnie, kiedy Łukasz się pojawiał, to ja czułem taki luz, rozluźnienie i poczucie bezpieczeństwa. W takim momencie kryzysu, o jakim mówiłem beczenny jest producent, który nie krzyczy i nie ma pretensji, tylko jest członkiem drużyny³⁶.

Daas (2011)

W przypadku tej relacji bardzo istotna dla kształtu ekranowego dzieła była współpraca debiutującego reżysera Adriana Panka i uznanego operatora Arkadiusza Tomiaka. Wizualny wymiar filmu wyłaniał się ze wspólnych dyskusji, których początkiem bywały różne punkty widzenia, a konkluzją wizja kompromisowa. Reżyser filmu wspomina:

Od początku wyobrażałem sobie, że Daas nie powinien być tak zrobiony jak się zazwyczaj robi filmy dziejące się gdzieś na końcu XVIII wieku, w których masz takie bardzo ładne i dopracowane zdjęcia, w sensie odpowiednio skomponowanych kadrów i płynnych jazd kamery, gładkości całej strony wizualnej. Wiedziałem, że on nie powinien być w sumie „XVIII-wieczny”, w sensie pozbawienia go całej tej symetrii i uroklowości kojarzonej z filmowymi przedstawieniami tej epoki. Tymczasem że on traktuje w dużej mierze o sprawach związanych z ciałem, z cielesnością, to powinien być taki trochę chropowaty. I właśnie tutaj

³⁵» Greg Zgliński opowiadając o tych sytuacjach mówi m.in. jednej ze scen kolejowych: „W „Wymyku” była scena na peronie, co do której też do ostatniej chwili nie wiedziałem do końca jak ją nakręcić. Wiedziałem, że chcę mieć ujęcie z grupką ludzi i pociąg w tle. Ale wymyśliłem tą scenę dość statycznie, że Alfred widzi tam Jurka, krzyczy Jurek i oni go od razu łapią. A Robert zaproponował: nie, wiesz co, ja się wyrwę i pobiegnę do niego, bo taki mam impuls. To od razu uruchomiło kamerę i natychmiast ta cała scena się też zdynamizowała. [...] U czujnych aktorów zazwyczaj te propozycje w 99 procentach są słuszne. Od tego momentu jak on wyrwał się, znowu kamera się uruchomiła i znowu montażowo zaczęło to inaczej funkcjonować”. Wywiad w posiadaniu autora.

³⁶» Tamże.

mieliśmy zasadniczą dyskusję z Arkiem. On trochę się bał tego, że jak kamera będzie z ręki, to będzie zbyt przypominało Dogmę, a poza tym, że będzie też trudniejsze w odbiorze. Jako udało mi się go przekonać, bo osiągnęliśmy kompromis polegający na tym, że były jazdy kamery, ale były to takie jazdy surowe, z innych rzeczy niż wózek³⁷.

Adrian Panek prezentuje też spojrzenie na kwestię autorstwa filmowego zakorzenioną w jego reżyserskiej praktyce i zdecydowanie odbiegającą od prezentowanych na początku tego rozdziału ujęć:

Dla mnie teoretyczne rozważania o statusie autora nie są interesujące. Zauważyłem po czterech latach, w czasie których byłem w zasadzie sam ze swoim scenariuszem, byłem bardzo ciekawy tego, co inni mogą wnieść do tego filmu. Wiedziałem jak wiele dzieje się w czasie prób z aktorami albo jak wiele dzieje się, kiedy pracujesz z operatorem i o tym, że on też ma wpływ na inscenizację. Spędziliśmy dużo czasu na próbach aktorskich i cały czas rozmawialiśmy o tym projekcie. Miałem wszystko w głowie, jak to powinno wyglądać i jak się powinno to zrobić, ale cały czas czekałem na kontrpropozycje³⁸.

W przypadku zespołowej współpracy przy „Daas” nie sposób pominąć też wkładu scenografki, kostiumografki oraz rekwizytora w przedsięwzięcie będące historycznym filmem kostiumowym realizowanym przy budżecie mniejszym niż przeciętne koszty filmu współczesnego pozbawionego spektakularnych scen oraz udział producenta, który zdecydował się zaufać debiutującemu reżyserowi – jak wspomina Adrian Panek – częstokroć przedkładał ekranowy efekt nad typowo producencką kalkulację finansową.

Jesteś Bogiem (2012)

W przypadku tego filmu rdzeniem ekipy była innego rodzaju konfiguracja: bardzo silną pozycją scenarzysty od blisko dekady zabiegającego o realizację filmu, będącego autorem bestsellerowego wydania książkowego scenariusza, które poprzedzało decyzję o skierowaniu filmu do produkcji, młody reżyser (drugi film Leszka Dawida) w pewnym sensie „wybrany” przez scenarzystę dla projektu oraz producent cieszący się dużą renomą w środowisku (Jerzy Kapuściński i studio Kadr). W trakcie realizacji okazało się, że wizja przyszłego filmu scenarzysty i reżysera w pewnych aspektach różnią się. O ile dla Macieja Piuska kluczowy wydawał się wymiar społeczny, związany z panoramą młodego polskiego kapitalizmu lat 90., o tyle dla Leszka Dawida ciekawszym wydawał się bardziej uniwersalny aspekt losu artysty. Ponadto różnice dotyczyły konkretnych decyzji warsztatowych: wyrzucenia bądź pozostawienia narracji z offu (ostatecznie pozostały tylko jej elementy w początkowej sekwencji filmu) oraz związanego z tym wyboru sposobu opowiadania (narracja linearna czy oparta na retrospekcji).

Reżyser odnosząc się do tych problemów mówi:

³⁷ » Wywiad w posiadaniu autora.

³⁸ » Tamże.

Wszedłem w ten projekt, wiedząc, że Maciek włożył w scenariusz mnóstwo pracy, świetnie wszystko udokumentował, chciałem poznać jego motywację. Zapytałem go: „Maciek, zdajesz sobie sprawę, że to będzie wyglądało inaczej, niż sobie zakładasz?”. Powiedział: „Wiem, wiem, mam nadzieję, że nie będzie bołało aż tak bardzo”³⁹.

Z kolei scenarzysta wspomina:

Były dyskusje, natomiast oczywiste było dla wszystkich, że ostateczna decyzja należy do Leszka, ponieważ on bierze odpowiedzialność za ten etap pracy. [...] Widziałem, że to zaczyna ciążyć w pewną stronę, która odbiega od sensu, który był dla mnie ważny. Zadawałem sobie pytania – czy to złe, czy dobre, bo to może znaczyć, że powstanie coś ciekawszego, może Leszek wie coś więcej, może inna wersja tej historii bardziej sprawdzi się w kinie? Zgłaszałem wątpliwości, ale nie rozdzierałem szat. Uważałem, że Leszek ma prawo do zmian i myślałem, że wyłoni się z tego jakaś alternatywna historia niezgodna z moimi intencjami, ale równie ciekawa, odślanająca inne sensy⁴⁰.

Wcześniej zaznacza jednak:

Uważam, że Leszek zrobił świetny, uczciwy film. Historia Paktofoniki jako taka nie została zafałszowana, Leszek włożył w ten film całe serce, genialnie poprowadził aktorów. Skorzystał z mojego scenariusza, ale opowiedział trochę swoją historię, zinterpretował ją po swojemu i miał do tego prawo. Postąpił zgodnie z własnym sumieniem. Stwierdzam jasno – ja się od tego filmu nie dystansuję. Chcę tylko powiedzieć, że film i scenariusz to trochę dwie różne historie. Liczyłem, że to jednak będzie ta sama opowieść, liczyłem na pewien cud, ale ten cud się nie wydarzył⁴¹.

Co ciekawe, instancją rozstrzygającą w dyskusjach reżysera i scenarzysty był niekiedy producent, któremu prezentowali alternatywne rozwiązania, nie mówiąc kto z dwójki jest ich autorem⁴².

Sądzę, że już nawet ten cząstkowy materiał empiryczny pozwala na zaproponowanie nieco odmiennej, niż przyjmowane do tej pory, koncepcji autorstwa filmowego. Jest ona wizją autorstwa zbiorowego, bardzo bliską teoretycznym ustaleniom Berysa Gauta, aczkolwiek jednocześnie nie przekreślającą istotnej pozycji reżysera. Jest to koncepcja autorstwa zbiorowego, którą można nazwać „sieciowym autorstwem filmu”. Zakłada ona powstawanie filmu w wyniku twórczej współpracy sieci podmiotów,

³⁹» *Spotkałem świetny* team. *Rozmowa z Leszkiem Dawidem*, [w:] M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński (red.), *Restart zespołów filmowych*, Kraków: Ha!art, 2012, s. 214.

⁴⁰» *Nie napiszę scenariusza, z którym będę potem chodził jak z dywanem pod pachą i zachwalał, jaki piękny*. *Rozmowa z Maciejem Pisukiem*, [w:] M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński (red.), dz. cyt., s. 202.

⁴¹» Tamże, s. 197.

⁴²» *Spotkałem świetny* team. *Rozmowa z Leszkiem Dawidem*, [w:] M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński (red.), dz. cyt., s. 212.

w warunkach europejskich z najczęściej centralną (w aspekcie dycyżności i koordynacji), w największym stopniu wpływającą na sieć i zachodzące w niej procesy postacią reżysera, między innymi korzystającego z pomysłów współpracowników i selekcionującego te rozwiązania, które zostaną ostatecznie wykorzystane. Jednocześnie, jako że konfiguracja zachowuje zmienność w konkretnych realizacjach możliwa jest sytuacja, gdy w przypadku niektórych projektów centralne miejsce zajmuje inny aktor (np. producent) lub możemy mówić o w miarę równorzędnej pozycji kilku autorów (np. reżyser, producent, operator lub scenarzysta). Co więcej, płynność i dynamika „sieciowego autorstwa” sprawia też, iż konfiguracja jest zmienną w poszczególnych fazach realizacji, inna jest na etapie developmentu (gdzie jej rdzeniem bywają najczęściej prace scenariusze i relacja scenarzysta-reżyser), inna na planie filmowym (zmienia się pozycja w sieci tak istotnego wcześniej scenarzysty, ku jej centrum przesuwają się najczęściej operator, bywa, że i gwiazda aktorska), jeszcze inna na etapie postprodukcji (rdzeniem bywa najczęściej relacja reżyser-montażysta). Czynniki sprawczymi w tego rodzaju „autorskiej sieci” mogą być przy tym nie tylko czynniki ludzkie, ale odciskający piętno na całości „aktorzy” innego rodzaju (np. pogoda, technika, finanse). Wkłady twórcze innych uczestników procesu realizacji są w pewnym sensie „przejmowane” przez postać reżysera, najczęściej przy akceptacji pozostałych osób (choć najczęściej, tradycyjnie już, buntują się scenarzyści)⁴³.

Materiał ten pozwala też na zaproponowanie innego rodzaju metaforyki niż „kamery-pióra” lub innych wskazujących na literackie konotacje. Zarówno w artykule Gauta⁴⁴, jak i w ujęciach z dziedziny socjologii sztuki podkreślających zbiorowe i procesualne autorstwo dzieła⁴⁵, pojawiają się porównania do grupy muzyków wspólnie grających na podstawie pewnego tematu, w generalnych ramach przez niego wyznaczonych, ale też w dowolny, twórczy sposób przekształcających go i – co istotne – reagujących na przekształcenia dokonane w improwizacji współpracowników. Tego rodzaju odniesienie jest dobrze zakorzenione w relacjach reżyserów, podkreślających, że nie pragną pilnie strzec zapisów scenariusza, ale przeciwnie – są ciekawi, jak współpracownicy zareagują na zawarte w nim propozycje, jakie zaproponują zmiany, wariacje, przekształcenia, jaki rezonans wzbudzi w nich pierwotna propozycja.

Sięgając do powszechnie znanych autotematycznych filmów traktujących o twórczości filmowej, wiza ta znacznie bliższa byłaby *Nocy amerykańskiej* (1973) Truffauta, w której aspekt współpracy i relacji na planie, przy założeniu centralnej postaci reżysera, odbiega od *Osiem i pół* (1963) Felliniego z podkreślaną w tym dziele sferą indywidualności artysty, jego snów, marzeń i wspomnień z dzieciństwa jako konstytuujących utwór filmowy. Truffaut kilkanaście lat po swoim manifestie przedstawił obraz będący

⁴³» Najbardziej wyrazistym przykładem jest tu mający miejsce w polskiej kinematografii początku lat 60. tzw. „bunt scenarzystów” (Jerzego Stefana Stawińskiego, Aleksandra Ścibora-Rylskiego oraz Józefa Hena), którzy postanowili sami chwycić za kamery.

⁴⁴» B. Gaut, *Film Authorship and Collaboration*..., s. 166.

⁴⁵» H.S. Becker, R.R. Faulkner, B. Kirshenblatt-Gimblett (red.), *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

w jakimś sensie filmowym manifestem artystycznym, w którym odwrotnie niż w o ponad dekadę wcześniejszym, właściwym manifestie znalazło się jednak miejsce na większą gamę czynników wpływających na ostateczny kształt utworu.

Sądzę, że teoretyczna propozycja „sieciowego autorstwa” filmowego lepiej oddaje realia twórczości niż klasyczna teoria autorska. Nie ma przy tym złudzeń co do tego, że pozostanie w najlepszym razie propozycją teoretyczną. Pozwalając sobie na odrobinę autoetnografii zaznaczyć mogę, iż niezależnie od tego rodzaju teoretycznych supozycji w tekstach krytycznych sam posługuję się utożsamieniem reżysera z autorem dzieła, nadmieniając jedynie o innych wkładach twórczych. Thomas Elsaesser zauważa: „Kiedy działasz w biznesie tworzenia autorów, wtedy jeden autor jest «odkryciem», dwóch to pomyślny znak zapowiadający «nową falę», a trzech nowych autorów z tego samego kraju to nic innego jak «nowe kino narodowe»”⁴⁶.

Teoria autorska odniosła tak ogromny sukces, ponieważ była i jest wygodna dla bardzo wielu podmiotów świata filmu. Praktycznie wszystkim przynosi korzyści lub ułatwienia. Oczywiście jest, że korzystają reżyserzy, ale znajdują się oni w znacznie szerszej grupie beneficjentów myślenia wyznaczonego przez tę teorię. Krytyk filmowy, dysponujący ograniczoną ilością znaków oraz równie ograniczonym czasem oddania tekstu w okolicach premiery, ma zawsze poręczne oparcie w *ouevere* danego reżysera. Działy promocji i marketingu oraz producenci mogą korzystać z komercyjnego statusu „marki” danego reżysera-autora⁴⁷. Widz filmowy może stosować autorski klucz (obok gatunkowego wciąż najpopularniejszy) w sprawnym poruszaniu się pośród współczesnej powodzi produktów audiowizualnych. *Last but not least* – o ileż wygodniejsze dla przedstawiciela filmoznawstwa jest aktywność czytelnika i widza, a następnie gabinetowa refleksja zwięziona przed ekranem komputera w pisaniu o danym reżyserze i jego dziele jako spójnym dokonaniu indywidualnego autora, tropiąc cechy stylu, reminiscencje z innych filmów, odniesienia biograficzne, tło epoki etc., niż zapuszczać się w trudno dostępny i często nieprzyjazny oraz hermetyczny świat planu filmowego, przeprowadzać wielogodzinne wywiady będące podstawą żmudnych transkrypcji, śledzić powikłane relacje i wpływy pośród danej „autorskiej sieci”. Innymi słowy, metody badań społecznych są w studiach nad filmem nieporównanie bardziej uciążliwe oraz ryzykowne z uwagi na brak swojego zakorzenienia w ich dorobku niż tradycyjne podejście tekstualne.

Tym samym jednostkowy, indywidualny autor filmowy, usuwający w cień, jak się zdaje znacznie bliższe rzeczywistości, zbiorowe autorstwo filmu, sam z kolei jest konceptem powstającym we współpracy szerokiej gamy aktorów społecznych, których życie czyni łatwiejszym.

⁴⁶ T. Elsaesser, *Film Festival Networks: the New Topographies of Cinema in Europe*, [w:] tegoż, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 99.

⁴⁷ Por. T. Corrigan, *The Commerce of Auteursim: A Voice Without Authority*, „New German Critique” 1990, nr 49 oraz R.E. Kapsis, *Hitchcock: the Making of a Reputation*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Marcin Adamczak

Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Absolwent oraz wykładowca Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTvT 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”, „Panoptikum”, „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym” i kilku tomach zbiorowych. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na ekonomicznych aspektach kina współczesnego oraz kulturze produkcji polskiego przemysłu filmowego.

SUMMARY

Collaborative filmmaking and the film authorship

The article deals with issues of collaboration among the film crew and its influence on the film authorship. At the beginning, the short overview of previous approaches to film authorship question is presented, with particular emphasis put on contemporary theories in the field. Then those theories are examined by three historical examples of productions of socialist cinematography and three realisations of recent feature films based on interviews with film directors, producers and script writer. Finally, the author points the prospect of alternative theory of film authorship based on qualitative research, the so-called „net authorship”, dependent on collaboration of various subjects working in fluid configurations.

Keywords: collaboration, film authorship, film directing, Polish film during Peoples' Republic epoch, qualitative research
