

Poznań, 6 kwietnia 2019 roku

dr hab. Marcin Adamczak
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Uniwersytet Wrocławski Dziekanat Wydziału Filologicznego (6)		
Wpłynęło do WF	15 -04- 2019	Załączniki
Wpł. do jedn. org.	Data	Symbol
Znak sprawy		

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Marty Kaprzyk
Kino hiszpańskie w XXI wieku. Kino transnarodowe wobec Hollywood

Rozprawa doktorska mgr Marty Kaprzyk rozpoczyna się dynamicznie i błyskotliwie od parafrazy Thomasa Elsaessera, a dalej, inaczej niż w klasycznym cytacie z Hitchcocka, napięcie być może nie narasta, ale z pewnością zostaje utrzymane. Już na pierwszych stronach bowiem, na których autorka wyjawia główne założenie swojej pracy, wypada docenić jej bogactwo metodologiczne, rozciągające się od ujęć kina narodowego i transnarodowego, badań produkcyjnych, analiz instytucjonalnych, analiz wyników frekwencyjnych skorelowanych ze społecznym rezonansem poszczególnych tytułów, śledzeniem trajektorii twórczych poszczególnych reżyserów i reżyserek, rzuconych na tło historii postfrankistowskiej Hiszpanii. Nie mniej imponujący od bogactwa metodologii jest tutaj fakt połączenia różnorodnych podejść badawczych nie powodujący wrażenia niespójności bądź konceptualnego chaosu.

Sam fenomen kina hiszpańskiego lat 2002-2016, co również warto podkreślić, przebadany został w sposób tak gruntowny, iż nie budzi tutaj podejrzeń o zainteresowania przypadkowe bądź stanowiące efekt uboczny akademickiej turystyki do słonecznych regionów świata. Rozprawa ta jest tym cenniejsza, iż słuszny wydaje się pogląd autorki, iż o kinie

hiszpańskim w sposób przekrojowy i wszechstronny pisano do tej pory nad Wisłą nader rzadko, a zainteresowanie jego fenomenem wśród polskich autorów i autorek nosiło najczęściej charakter wybitnie „wycinkowy”, skupiony na poszczególnych autorach bądź pewnych tylko dość wąskich aspektach kinematografii hiszpańskiej. Marcie Kaprzyk udaje się natomiast przedstawić w rozprawie doktorskiej ujęcie tematu rozległe i wszechstronne, lecz zarazem wystrzegające się powierzchowności. Gruntowne odczytanie autorki w literaturze, zwłaszcza anglojęzycznej i hiszpańskojęzycznej, jest tylko punktem wyjścia do stworzenia tekstu drobiazgowego i pełnego szczegółów. Co więcej, już ta istotna wartość tekstu nie jest jednocześnie w mojej opinii jego największą zaletą. Obfitość danych empirycznych, wiedza ugruntowana traktująca o kinie hiszpańskim jest bowiem jedynie etapem pośrednim wiodącym do osiągnięcia finalnego celu rozprawy. Ten zaś upatruję w uczynieniu z kina hiszpańskiego i monografii poświęconej ostatnim kilkunastu latom jego dziejów, swoistego **laboratorium**, jakim staje się ono na kartach tej pracy. W laboratorium tym dokonuje się testów i obserwacji wiążących się z kilkoma węzłowymi zagadnieniami współczesnych badań nad filmem w jego aspektach produkcyjnych, w rozpoznaniach Marty Kaprzyk zarazem mocno ugruntowanych empirycznie, jak i mających pewien posmak uniwersalistyczny.

Pierwszym jest poszukiwanie rozwiązań instytucjonalnych, które umożliwią przetrwanie kinematografii lokalnej w możliwie najlepszej kondycji w realiach globalnego Hollywood. W opisywanym przez Martę Kaprzyk przypadku hiszpańskim od dekady lat 80. widzimy próby stosowania różnych rozwiązań: wspierano więc kino dla dzieci, kino eksperymentalne i debiuty, produkowano mniej za większe budżety, walczono o „kino jakości”, by później szukać raczej postawy bardziej rynkowej, prywatnych źródeł finansowania i sukcesu komercyjnego, testowano ściąganie pieniędzy na produkcję z telewizji, wpływanie na katalogi dystrybutorów poprzez licencje dubbingowe, forsowano kwoty ekranowe, dyskutowano o ulgach podatkowych, rozważano czy lepsze są automatyczne subsydia czy ściślejsze powiązanie ich ze zwrotnością i wynikami w kinach. Szczegółowy opis kolejnych regulacji pióra Marty Kaprzyk jest frapującą, a przy okazji dość zasmucającą lekturą. Z jednej strony zastanawia refrenowość i podobieństwo tych rozwiązań do obieranych w innych krajach, zamknięty katalog strategii pozostających w dyspozycji lokalnych przemysłów narodowych, w tym częściowo także nadwiślańskiego. Z drugiej strony, rodzą one dojmujące wrażenie poruszania się od ściany do ściany, odbijania się od pewnego kursu ku biegunowo przeciwnym rozwiązaniom, a ostatecznie wszelkie tak różne koncepty łączy jedna wspólna cecha: umiarkowana skuteczność. Szefowie kinematografii zmieniają się, ich dziedzictwem pozostają fantastycznie brzmiące na papierze elokwentne i racjonalne pomysły reformy oraz akty prawne nazywane ich imieniem, filmy pozostają lepsze albo gorsze zgodnie z meandrycznymi dopływami nowego talentu, a marginalna pozycja lokalnego przemysłu względem

Hollywood pozostaje od lat 80. równie stała i niezmienna, a jednocześnie smętnie beznadziejna jak koryto rzeki Guadalquivir w Kordobie. Wszelkie reformy i usiłowania sprawiają wrażenie bezładnej szarpaniny o z góry określonym mniej więcej przewidywalnym rezultacie, a celem samej gry zdaje się być możliwie długi pobyt na biurokratycznym stołku oraz wiara w iluzję decyzyjności i możliwości zmian.

Podobne wrażenie refrenowej powtarzalności w kontekstach innych lokalnych przemysłów narodowych wzbudzają interesujące wyniki badań sondażowych wykazujące postrzeganie własnej kinematografii, tak pociągającej przecież m.in. autorkę tej pracy, jako „przeciętnej” i „mało interesującej”, jako hermetycznego „kina mniejszości”, akceptowanego tylko „do pewnego stopnia”, dość wysoki stopień niechęci do publicznego subsydiowania jej, przy jednoczesnych pozytywnych konotacjach kina amerykańskiego jako „dobrej zabawy” (s. 118). Zwracam uwagę na to jak podobnie wybrzmiewają konkluzje tych badań do przeprowadzonych rok później i relacjonowanych przez Philippe Meersa w tekście *„It's the language of film!": Young film audiences on Hollywood and Europe* badaniach prowadzonych na temat kina lokalnego oraz europejskiego w Belgii. Pokazuje to jak bardzo zjednoczona jest filmowa Europa, niestety zjednoczona w swoich problemach i w swoim rynkowym rozdrobnieniu. Podobnie wspólnym losem jest dojmujący brak łatwości „podróżowania” kina europejskiego, zaznaczany w pracy na s. 289.

Zaletą pracy Marty Kaprzyk jest wyczulenie na konteksty odbioru, a także wątki produkcyjne i instytucjonalne, a zarazem umiejętność harmonijnego łączenia ich z analizą ukazującą trajektorie twórców i generacyjne przemiany na łonie kina hiszpańskiego, a także ścieżki przejścia z kraju półperyferyjnego do globalnego centrum produkcji kulturowej. Kontekst ekonomii oraz systemów wsparcia celnie przedstawiony zostaje zatem jako pole możliwości pośród których zmuszeni są odnaleźć się reżyserzy i reżyserki, a ich wybory estetyczne oraz kształt tekstualny powstających filmów w istotnym stopniu determinowane są przez to pole możliwości. Reżyser staje się tym samym figurą autora surfującego na zmiennych i zawsze tymczasowych falach instytucjonalnych szans i rynkowych perspektyw. Przy tej okazji warto też zwrócić uwagę na trzeźwą i słuszną opinię Marty Kaprzyk na temat braku potrzeby dyskryminowania koprodukcji podejmowanych w oparciu o przesłanki wyłącznie finansowe (s. 227).

Jednym z najciekawszych wątków tej pracy jest zastosowanie postulowanego przez Elasaessera innego spojrzenia na funkcjonowanie autora filmowego w realiach współczesnej kinematografii i nazywanej przez Elasaessera „globalizującą autorskością”, w której autor jest „zarówno konstruktem, jak i osobowością”, nie będący już kluczowym dla całego systemu (być może poza festiwalami), ale jednocześnie wciąż pozostający „częścią informacji lub jednym ze

wskaźników rozpoznania, dzięki którym widzowie uznają film za warty ich uwagi” (s. 217). Marta Kaprzyk czyni sensowny użytek z tej kategorii w swoich własnych analizach. Zauważamy tu ponownie jak nieśmiertelnym gatunkiem filmoznawczego pisarstwa jest „kwestia autorska”, a z drugiej strony jak gatunek (jak przystało na długowieczny *genre*) ożywa wciąż i jest poddawany ograniczeniom, ale jednak innowacjom wyznaczanym przez rytm otoczenia współczesnej kultury filmowej.

Owa powtarzalność w pracy nieśmiertelnych wątków, ujętych jednakże w niebanalny sposób poprzez solidne empiryczne ich ugruntowanie w rzeczywistości iberyjskiej lub, ujmując rzecz inaczej, poprzez obsadzenie dobrze znanego i uniwersalnego dramatu w hiszpańskim kostiumie dostrzegamy w soczystym zrelacjonowaniu przez autorkę (s. 121-130) debaty na temat kina hiszpańskiego oraz kina festiwalowego toczonej pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. Mamy tu więc znów tak jednobrzmiące od Lizbony po Bug lamenty nad hegemoniczną dominacją kina „wielkiej szóstki” na poszczególnych rynkach lokalnych oraz ilościowej nadprodukcji dostrzeganej w przemysłach narodowych, przy jednoczesnym odnotowywanym nierzadko braku zainteresowania lokalnej widowni własnym kinem narodowym. Dostrzegamy podobnie dobrze znaną figurę złośliwego krytyka, dziennikarskiego niezadowolenia z festiwalowych konkursów, a następnie szybko konstytuujące się w sporze tożsamości plemienne – ludzi branży oraz tych piszących o kinie, w efekcie prowadzące do debat na temat wolności słowa krytyki oraz jej odpowiedzialności. Spory tego rodzaju z natury dążą do plemiennych konfiguracji. Na marginesie warto jednak dodać, iż taka niechęć branży wobec piszących jest jednak także dowodem brania w ogóle pod uwagę ich opinii, a kolejne „miesiące miodowe” krytyki i narodowego kina prowadzą niekiedy do złośliwych sformułowań samej branży, której w nadwiślańskich realiach zdarza się mówić prześmiewczo o niektórych krytykach „on nigdy złego słowa o żadnym polskim filmie nie napisał”.

Obok tych wątków debata przynosi jednak kwestię równie nieśmiertelną, co wciąż w Europie kluczową, mianowicie zagadnienie sensowności subsydiowania produkcji filmowej oraz towarzyszące im dyskusje czy wspierać raczej kino artystyczne czy może przede wszystkim kino popularne? Rzecz nie jest łatwa do rozstrzygnięcia, bo po szczęśliwym pożegnaniu podziału na sztukę wysoką i niską często zauważalna jest dziś sympatia przede wszystkim dla kina popularnego. Przekładając to na konkretne rozwiązania i nieco tylko upraszczając: czy w tej sytuacji powinno się jednak subsydiować Patryka Vegę lub kolejne planety z galaktyki singli czy może jednak np. Jagodę Szelc? Dyskusje te i padające w ich trakcie zmienne odpowiedzi często również zmierzają do wspomnianego już wrażenia miotania się od ściany do ściany przy podobnie umiarkowanych rynkowych rezultatach kolejnych wprowadzanych rozwiązań.

Coraz częściej przy tym zagadnienie subwencjonowania niesie za sobą podteksty o negatywnych konotacjach, swoiste pośmiertne życie twardego liberalnego rynkowego myślenia o kulturze z lat 90., mianowicie myślenie o zjawisku „zarabiania na samym fakcie produkowania filmu”, manipulacjach przy budżetach, lekceważeniu wyników rynkowych i braku determinacji w walce o nich czy wreszcie rozleniwiającym wpływie dotacji na branżę. Tymczasem sam po latach zmierzam raczej ku myśleniu o fortunności luksusu, jakim jest w europejskiej kulturze filmowej ochrona przed rynkiem. Ten ostatni bowiem mityzowany jest jako sfera wolnej i nieskrępowanej konkurencji, gdzie liczy się pracowitość, konkurencyjność i zdolność podejmowania ryzyka. W istocie, nawet w kontekście relatywnie niewielkiego polskiego przemysłu, rynek audiowizualny uprzywilejowuje nieuchronnie graczy o największym potencjale kapitałowym, najczęściej ze wsparciem korporacyjnym, a ochrona przed nieograniczoną dominacją rynku rzeczywiście wspiera różnorodność oferty. Ponadto czyż obok kryterium czysto ekonomicznego nie powinniśmy też brać pod uwagę kulturowego i społecznego rezonansu, zwłaszcza rozciągniętego w czasie? Zaletą pracy Marty Kaprzyk jest m.in. to, iż dzięki szczegółowemu opisaniu hiszpańskiej sytuacji ponownie przywraca te kwestie do debaty. Co więcej, hiszpański, a więc dość odległy kontekst, pozwala na obserwację argumentacji pojawiającej się w tych dyskusjach i ocenę konkretnych rozwiązań ze sprzyjającego refleksji dystansu oraz bez nadmiernych emocji wynikających z osobistych interesów bądź zaangażowania w zmagania o określone stawki. Wracamy tu do optyki wskazanej w pierwszych akapitach tej recenzji, mianowicie wartości tej dysertacji jako swoistego laboratorium i zapisu eksperymentów instytucjonalnych oraz ich efektów.

Mankamenty pracy Marty Kaprzyk są doprawdy niewielkie. Recenzentowi nie pozostawiono nawet litościwie błędnie postawionych przecinków, by mógł tym sposobem wykazać krytycyzm swojej lektury. Niewielkie słabości dostrzegam w niej dwie. Występują one obok również dwukrotnie pojawiającego się poczucia lekkiego niedosytu.

Mankamentem pierwszym jest w moim odczuciu nieco zbyt ogólne i w kontekście współczesnych licznych pól eksploatacji nadmiernie podkreślające wagę szerokiej dystrybucji kinowej uwagi na s. 156. Sformułowanie o trafieniu „na półkę” w filmotece wobec braku takiej dystrybucji uważam za dość mocne. Nie mogę z całkowitą pewnością wykluczyć, iż nie jest ono uzasadnione, domagałoby się ono jednak szerszego uzasadnienia i skrupulatnej analizy popartej danymi bądź przykładami. Idzie tu o to, iż mnogość kanałów telewizyjnych oraz platform VoD nie przekreśla dziś obecności filmu w tych kanałach rozpowszechniania bez uprzedniej szerokiej ekspozycji na ekranach kinowych. Szczególnie istotnym czynnikiem są też tutaj zakupy pakietowe do telewizji i na VoD oraz istnienie tzw. agregatów. „Życie filmu” jest dzisiaj bardziej skomplikowane niż kiedykolwiek wcześniej i stosowny akapit na s. 156 domagałby się

rozbudowania. Nawet jeśli ostatecznie jego konkluzje pozostałyby te same i jakimś cudem reguły zakupów na hiszpańskim rynku telewizyjnym i VoD są zupełnie inne niż w Polsce i krajach sąsiednich, to na pewno warto byłoby wzmocnić tutaj argumentację. Przypuszczam jednak, że reguły tych zakupów nie są znacząco inne.

Drugim mankamentem jest ograniczenie uwagi w sekcji poświęconej festiwalowej obecności współczesnego kina hiszpańskiego jedynie do trzech najważniejszych imprez: Cannes, Berlina i Wenecji. Respektuję wybór autorki, która być może pragnęła uniknąć encyklopedycznego i dość mechanicznego wymieniania ewentualnych nagród na innych festiwalach, nawet tych przynależących do niegdysiejszej tzw. kategorii A. Sądzę jednak, że w pracy tak pełnej szczegółów i empirycznie bogatej istotnym brakiem jest zaniechanie uważniejszego przyjrzenia się festiwalowi w San Sebastian i funkcjonowania na nim kina hiszpańskiego, bo od lat uchodzi on raczej bezdyskusyjnie za jeden z pięciu najważniejszych festiwali wspomnianej kategorii A, tworzący obok Locarno „drugi krąg” imprez najistotniejszych po Cannes, Berlinie i Wenecji. Warto, jak sądzę, przyjrzeć się jego znaczeniu dla kina hiszpańskiego i prześledzić obecność kina hiszpańskiego na tej arenie festiwalowej. Z uwagi na swoją specyfikę i wynikające z niej znaczenie na podobną uwagę zasługuje w mojej opinii wzmiankowany jedynie w dysertacji festiwal w Sitges, tak znakomicie wpisujący się przecież w gatunkowy krąg zainteresowań wielu ważnych współczesnych reżyserów hiszpańskich. Nawet przy świadomym ograniczeniu liczby analizowanych festiwali z uwagi na tematykę pracy poddaję jednak pod rozważenie autorki rozszerzenie części poświęconej festiwalom o te dwie bardzo ważne imprezy lokalne.

Marta Kaprzyk w pracy wielokrotnie wskazuje słusznie na częstotliwość koprodukcji z krajami Ameryki Południowej oraz istotne powiązania rynków tych krajów z rynkiem hiszpańskim. Istotną zaletą tej pracy jest to, że gdy czytelnik, nawet oddany badaniom produkcyjnym i instytucjonalnym, zaczyna łaknąć nieco bardziej ujęcia tekstualnego jako uzupełniającego w rozdziale siódmym ujęcie takie otrzymuje. Brakuje mi jednak tekstualnego przyjrzenia się bliżej fenomenom tych koprodukcji, prześledzenia ich tematycznego fabularnego wymiaru, ze szczególnym uwzględnieniem splotu wątków kolonialnych i postkolonialnych. Niedosyt ten w części jest komplementem, wynika bowiem z pragnienia dowiedzenia się więcej od tak kompetentnej autorki i dowiedzenia się więcej od tak wnikliwej analityczki. Sądzę, że fragmenty takie świetnie uzupełniałyby pracę i stanowiły również okazję do nieco głębszego pisarskiego „oddechu”, zaprezentowania interpretacyjnej brawury i śmiałości wnioskowania.

Wreszcie, zaskoczony nie tak w końcu najzupełniej znikomą liczbą koprodukcji polsko-hiszpańskich chętnie zapoznałbym się z ich listą i dowiedział w jakim typie koprodukcji sytuuje je autorka i czy fakt ich zaistnienia wynika przede wszystkim z okoliczności i koincydencji

finansowych (jak przypuszczam) czy też może stoją za nimi motywacje innego rodzaju?

Wskazane wyżej niewielkie mankamenty tej bardzo dobrej pracy punktuje przede wszystkim z myślą o przyszłej publikacji. Sądzę, że te skromne korekty mogłyby ją jeszcze wzbogacić, a znakomity tekst dysertacji z pewnością zasługuje na wydanie książkowe.

Praca doktorska Marty Kaprzyk *Kino hiszpańskie w XXI wieku. Kino transnarodowe wobec Hollywood* jest świetnie udokumentowana, dojrzała, znakomicie osadzona w literaturze przedmiotu, bogata metodologicznie, a przy tym sprawnie napisana. Wnioskuje tym samym o dopuszczenie autorki do dalszych etapów postępowania doktorskiego oraz o uhonorowanie jej rozprawy wyróżnieniem.

