

Katowice, 20 lipca 2017 r.

dr hab. Magdalena Kempna-Pieniążek
Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Uniwersytet Śląski

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Magdaleny Kowalczyk

Film sportowy jako gatunek

Inicjując swoje refleksje na temat filmu sportowego jako gatunku, mgr Magdalena Kowalczyk przywołuje niezwykle ciekawe sformułowanie Waltera Benjamina: „Właściwość techniki filmowej, w identycznej mierze co i sportu, polega na tym, że ich rezultaty niemal każdy może oceniać jak znawca”¹. Zadanie, które postawiła sobie doktorantka, zdaje się wyrastać z przekonania, że – mimo iż rzeczywiście powszechna dostępność wydarzeń sportowych oraz kina pozwala nawet laikom na wyrażanie opinii na ich temat – to dogłębne zrozumienie ich struktur nie jest wcale łatwe, ponieważ ich uwikłanie w konteksty historyczne, polityczne oraz ideologiczne często wymyka się jednoznacznym rozpoznaniom.

Sądzę, że wywiedziony z Benjamina cytat nasunął się autorce z jeszcze innego względu: oto bowiem, jak czytamy na siódmej stronie rozprawy, koniec XIX wieku to czas narodzin nie tylko kina, lecz także współczesnej idei sportu. Zbieżność ta nie wydaje się przypadkowa, prowokując wręcz stwierdzenie, że obie dziedziny kultury – i sport, i kino – mają u swych podstaw niezwykle silną fascynację ruchem zarówno w tych jego aspektach, które wiążą się z możliwościami ludzkiego ciała, jak i w obszarze ożywiania obrazów, przede wszystkim fotografii. W ujęciu Magdaleny Kowalczyk kino i sport są więc ze sobą ściśle związane nie tylko na niwie formowania się gatunkowych konwencji, lecz także na płaszczyźnie idei.

Nie takie jednak – swoją drogą: bardzo interesujące – relacje stanowią centrum rozprawy. Celem, jaki obrała sobie Magdalena Kowalczyk, jest scharakteryzowanie statusu filmu sportowego jako gatunku. Aby zrealizować to zamierzenie, autorka wykonała ogromną pracę, przedzierając się przez obszerną (w większości anglojęzyczną) literaturę przedmiotu oraz spory zasób filmów – warto w tym miejscu zauważyć, że bibliografia obejmuje aż 324 pozycje, a filmografia aż 152 tytuły. Efektem tych zakrojonych na szeroką skalę poszukiwań jest monumentalnych rozmiarów rozprawa złożona z dziewięciu rozdziałów, z których sześć

¹ W. Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: tegoż: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*. Przeł. K. Krzemieniowa i in. Poznań 1996, s. 223.

ma charakter teoretyczno-historyczny, trzy zaś interpretacyjny. W otwierających częściach autorka skrupulatnie konstruuje definicje, przytacza opinie badaczy sportu oraz kina gatunków i kreśli zarys historii filmu sportowego, wykazując się umiejętnością poszukiwania oraz porządkowania źródeł. W rozdziałach interpretacyjnych znajdujemy z kolei trzy szkice poświęcone bardziej szczegółowemu zjawiskom: w pierwszym z nich Magdalena Kowalczyk zastanawia się nad wątkami narciarstwa i taternictwa w polskim kinie, w drugim na wybranych przykładach omawia najważniejsze konteksty amerykańskiego filmu sportowego, w tym ideologię *American dream*, w trzecim zaś przygląda się kilku realizacjom o tematyce olimpijskiej.

Zastanawiająca może się wydać dysproporcja między częściami teoretyczną a interpretacyjną. Sięgając po elementy sportowego języka, można byłoby powiedzieć, że wynik 6:3 (w przełożeniu na strony: 178:100) wskazuje na zdecydowaną przewagę teorii i historii nad interpretacją. Owa nierównomierność nie jest szczególnie niepokojąca – wszak podjęty temat wymagał teoretycznego wychylenia w celu doprecyzowania specyfiki relacji zachodzących między filmem sportowym a kinem gatunków. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że rozprawa jest zdecydowanie przeciążona definicjami. Chociaż sport ma, rzecz jasna, sporo wspólnego z biologią, to jednak można się zastanawiać nad celem referowania przez autorkę rozumienia pojęcia gatunku na niwie nauk przyrodniczych. Nie widzę też uzasadnienia dla szczegółowego przedstawiania definicji oraz historii sportu – to, w jaki sposób uprawiali go starożytni Fenicjanie i Egipcjanie, może być interesujące dla kulturoznawców, jednak z pewnością nie jest takie dla filmowców. W zasadzie nie wiadomo, do czego autorce jest potrzebny, dajmy na to, kontekst grecko-rzymski, skoro w częściach historycznofilmowej oraz interpretacyjnej nie rozpatruje np. *Ben Hura* (1959) Williama Wylera czy *Gladiatora* (2000) Ridleya Scotta jako filmów sportowych.

Historię interesującego ją gatunku Magdalena Kowalczyk prezentuje jako ciąg omówień kolejnych filmów. I chociaż jest to część pracy bardzo przyjemna w lekturze, to jednak z metodologicznego punktu widzenia brakuje jej konsekwentnej systematyki oraz głębszej refleksji nad tym, w jaki sposób historyczno-polityczne konteksty wpływały na konwencje filmu sportowego. Co istotne, prezentowana przez autorkę historia filmu sportowego jest *de facto* historią **amerykańskiego** filmu sportowego, na co wpływ ma z jednej strony akcentowana przez Magdalenę Kowalczyk supremacja amerykańskiego przemysłu filmowego w dziedzinie realizowania tego typu konwencji, z drugiej zaś fakt, że znaczna część literatury dotyczącej filmu sportowego to anglojęzyczne opracowania bazujące na kinie hollywoodzkim. Biorąc pod uwagę ogrom pracy wykonanej przez autorkę, nie

chciałabym tu formułować zarzutu związanego z tym czy innym brakiem lekturowym, ogarnięcie rozległego obszaru badawczego, jakim jest gatunkowość filmu sportowego, samo w sobie było bowiem przedsięwzięciem karkołomnym. Mimo wszystko jednak trochę brakuje mi w rozprawie Magdaleny Kowalczyk nawiązań chociażby do niezwykle ciekawego statusu motywu sportowego w kinie Republiki Weimarskiej, o którym w szerszym kontekście pisał Andrzej Gwóźdź w artykule „*Drogi do siły i piękna*” albo o kulturze czasu wolnego w kinie Niemiec weimarskich². Czytając rozdział o historii kina sportowego, można odnieść wrażenie, że autorka sięga do osiągnięć innych kinematografii tylko wtedy, gdy omawia dekady, w których na gruncie amerykańskim film sportowy znajdował się w regresie; w opisie lat sześćdziesiątych pojawiają się na przykład dzieła angielskich Młodych Gniewnych: *Samotność długodystansowca* (1962) Tony’ego Richardsona oraz *Sportowe życie* (1963) Lindsaya Andersona, a także wpisujący się w nurt czeskiej szkoły filmowej *O czymś innym* (1963) Věry Chytilovej. Trudno uznać te realizacje za filmy *stricte* sportowe, o czym zresztą autorka doskonale wie; taka klasyfikacja jest wręcz dezorientująca, przecież bowiem nie każdy film, w którym bohaterowie uprawiają jakiś sport, jest filmem sportowym. A skoro już na kartach rozprawy pojawiło się omówienie takich odległych od konwencji filmu sportowego realizacji, to dlaczego autorka nie wspomniała na przykład o *Gallipoli* (1981) Petera Weira? Film ten, zrealizowany w tym samym roku co słynne *Rydwany ognia* (1981) Hugh Hudsona i niejednokrotnie z nimi porównywany, stanowi przecież ciekawy przykład powiązania tematyki sportowej z tematyką narodową, wszak jego bohaterowie – młodzi australijscy sprinterzy – przekuwają osobistą sportową rywalizację w przyjaźń i solidarność w obliczu zmagania na froncie I wojny światowej.

Co zastanawiające, chociaż na gruncie kina polskiego autorka omawia kategorię filmów górskich, to nie uwzględnia jej w ogólnym zarysie historii kina sportowego. W części dotyczącej narciarstwa i taternictwa prezentuje co prawda definicję tego (pod)gatunku, trudno jednak uznać, że rozwój *Bergfilmu* zakończył się na dziełach Arnolda Fancka i Leni Riefenstahl. A co z takimi przebojami światowego kina, jak *K2* (1991) Franka Roddama czy niedawny *Everest* (2015) Baltasara Kormákura? I co z arcyciekawym *Krzykiem kamienia* (1991) Wenera Herzoga? Nie do końca wiadomo, czy autorka zgadza się z opiniami części cytowanych przez siebie badaczy, którzy wykluczają filmy o sportach ekstremalnych oraz wspinacze wysokogórskiej z obszaru refleksji o kinie sportowym jako gatunku: jeżeli tak, to trudno uzasadnić obecność w pracy rozdziału o polskim filmie górskim; jeżeli nie, to w

² Zob. A. Gwóźdź: „*Drogi do siły i piękna*” albo o kulturze czasu wolnego w kinie Niemiec weimarskich. W: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 2004, s. 47-62.

omówieniu historii kina sportowego *Bergfilmy* powinny zostać choć wspomniane. Powyższe uwagi i zastrzeżenia dałoby się w gruncie rzeczy sprowadzić do jednej kwestii: otóż wydaje mi się, że pomysł pisania historii filmu sportowego jako historii konkretnych dzieł nie jest najtrafniejszy; bardziej efektywną strategią byłoby chyba skupienie się na ogólnej charakterystyce konwencji i funkcji filmu sportowego w kolejnych dekadach / okresach historycznych.

Interpretacyjne części rozprawy doktorskiej, podobnie jak fragmenty dotyczące historii filmu sportowego, są obciążone bolączką nazbyt rozbudowanych przytoczeń fabularnych. Prezentacja akcji kolejnych dzieł zajmuje niewspółmiernie dużo miejsca w porównaniu z samą analizą i interpretacją. Szkoda, że autorka zdecydowała się na takie rozwiązanie, wszak sama relacja między amerykańskim snem a filmem sportowym jest czymś absolutnie fascynującym. Na zasadzie uzupełnienia podrzucam przykład z mojego własnego „badawczego podwórka”: bardzo ciekawym wątkiem jest, jak sędzę, dekonstruowanie ideologii amerykańskiego snu za pomocą filmu sportowego w *Mocnym uderzeniu* (*The Edge of America*, 2003) rdzennego Amerykanina Chrisa Eyre’a, w którym główny bohater, afroamerykański nauczyciel języka angielskiego, zostaje trenerem szkolnej drużyny indiańskich koszykarek. Film, formalnie realizujący konwencje kina sportowego, z „żelaznymi” fabularnymi punktami, takimi jak trudności w nawiązaniu relacji na linii trener-podopieczne, wytężony trening, osiąganie pierwszych sukcesów itd., ujawnia cały szereg problemów rasowych, jakimi podszyta jest sportowa rywalizacja w rzekomo demokratycznej Ameryce. Młode koszykarki z *Mocnego uderzenia* wykorzystują sport nie w celu realizacji swojego amerykańskiego snu, ponieważ ten jest dla nich ideą nie tyle nawet kulturowo obcą, co zdyskredytowaną i kojarzoną z kolonizatorem, lecz w celu zmanifestowania swojej obecności, przypomnienia, że na tytułowym „skraju Ameryki” żyją osoby, których głos powinien zostać usłyszany.

Wspominam o tym filmie nie po to, by wytknąć Magdalenie Kowalczyk jakiegokolwiek braki w filmografii. Zastanawiam się jednak, do jakich wniosków autorka doszłaby, gdyby zechciała zajrzeć nieco głębiej pod podszewkę konwencji filmu sportowego. W ostatnim rozdziale rozprawy młoda badaczka analizuje dzieła świadczące o możliwości ideologicznego zawłaszczania olimpijskiego ducha. Naturalną konsekwencją takich rozważań mogłaby być refleksja o tym, w jaki sposób poszczególne ideologie zawłaszczają koncept filmu sportowego. Jeszcze innym tropem, który wydaje mi się godny kontynuacji, jest wątek genderowy: autorka wspomina o nim zresztą, pisząc o tradycyjalistycznym podejściu do kwestii płci obowiązującym w sporcie. Chyba zresztą nie tylko w nim: również i filmy

sportowe wydają się pod tym względem bardzo zachowawcze. Chociaż kobietom udziela się w nich prawa do osiągnięcia sportowego sukcesu, nawet za cenę życia rodzinnego, to chyba nie jest przypadkiem, że w lwiej części tego typu realizacji sportsmenki zostają symbolicznie podporządkowane męskim trenerom...

Chociaż pod względem faktograficznym i teoretycznym rozprawa Magdaleny Kowalczyk charakteryzuje się wysokim stopniem dopracowania, to jednak zawiera kilka usterek merytorycznych. François Truffaut nie był, jak czytamy na stronie 73, jednym z twórców „Cahiers du Cinéma”, choć oczywiście należał do czołowych krytyków pracujących dla tego pisma. *Wielka ekstaza snycerza Steinera* (1974) Wernera Herzoga w żadnej mierze nie jest filmem fabularnym, a jako taka zostaje ujęta na setnej stronie rozprawy. Jednym ze współautorów filmu *Trzy starty* był nie Stanisław Lorentowicz, lecz Stanisław Lenartowicz, a pierwszy pokaz kinematografu odbył się w roku 1895, nie zaś – jak czytamy w przypisie nr 749 – w 1896. Ostatni z wymienionych błędów jest zresztą na pewno tylko techniczną pomyłką, ponieważ w innym miejscu pojawia się właściwa data tego wydarzenia.

Gwoli uzupełnienia warto dodać, że na stronie 62 w spisie najczęściej wymienianych gatunków filmu fabularnego zdecydowanie brakuje filmu gangsterskiego, z kolei w omówieniu specyfiki kina dokumentalnego na stronie 63 zastanawia brak odniesień do najbardziej wyczerpującej definicji sformułowanej przez Mirosława Przylipiaka w książce *Poetyka kina dokumentalnego*. Autorem przywołanego na stronie 101 hasła *Film sportowy w Encyklopedii kina* jest Jerzy Armata, nie zaś Tadeusz Lubelski, będący redaktorem tomu. Trzeba także zauważyć, że seria filmów o Rockym liczy obecnie już nie sześć, jak wspomniano na 107 stronie, a siedem filmów, wszak w 2015 roku miał premierę *Creed. Narodziny legendy* Ryana Cooglera, w którym bohater grany przez Sylvestra Stallone'a zostaje trenerem syna swojego niegdysiejszego przeciwnika i przyjaciela. Domyślam się, że brak tego tytułu wynika z postawionej sobie przez autorkę cezury czasowej – najnowsze z omawianych przez nią filmów pochodzą z 2012 roku. Nie jestem pewna, czy ustanowienie takiej granicy było trafnym pomysłem, wyeliminowało wszak z obszaru zainteresowań młodej badaczki nie tylko wspomnianego *Creeda*... czy *Everest*, lecz także dokumentalną *Drużynę* (2014) Marcina Bielawskiego opowiadającą o polskich siatkarzach oraz tegoroczne *Gwiazdy* (2017) Jana Kidawy-Błońskiego.

Niektóre sformułowania zawarte w rozprawie wydają się nie do końca przemyślane. Co autorka ma na myśli, twierdząc, że wiele charakterystycznych motywów westernu można wywieść z mitologii Indian? Przywołana na stronie 65 opowieść o Pocahontas, choć wiąże się z indiańską postacią, nie jest przecież elementem jakiegokolwiek mitu rdzennych

Amerykanów, lecz fragmentem europejskiej narracji kolonialnej. Rozprawa nie jest także wolna od usterek językowych, stylistycznych, interpunkcyjnych oraz ortograficznych. Wyraz „niekoniecznie” niekoniecznie należy zapisywać rozłącznie, a w nazwisku „Jean-Luc Godard” na końcu powinno się pojawić „d”, a nie „t” (s. 75). Na stronie 72 pojawia się zresztą cały szereg literówek i usterek w odmianie nazwisk takich reżyserów, jak Akira Kurosawa, Jean Epstein czy Siergiej Eisenstein. Redakcyjne opracowanie rozprawy także pozostawia co nieco do życzenia: nie wiedzieć czemu, autorka zapisuje tytuły cytowanych artykułów i książek w cudzysłowie zamiast kursywą, a tytuły filmów przytacza, często nie podając przy pierwszym przywołaniu daty produkcji. Usterki te siłą rzeczy przenoszą się z tekstu głównego i przypisów do filmografii i bibliografii.

Powyższe uwagi i zastrzeżenia nie mają wpływ na pozytywną ocenę rozprawy doktorskiej Magdaleny Kowalczyk. *Film sportowy jako gatunek* to dysertacja będąca wynikiem bez wątpienia wyteżonej i skrupulatnej pracy. Jej autorka wykazała się badawczą dojrzałością i umiejętnościami poszukiwania oraz selekcji źródeł. Jako praca stanowiąca oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, wykazująca ogólną wiedzę teoretyczną doktorantki w dyscyplinie kulturoznawstwa oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej, rozprawa doktorska Magdaleny Kowalczyk **spełnia warunki określone w art. 13 p. 1. ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.**

.....