

Dr. Hab. Adam Sikora
Uniwersytet Śląski
Wydział Radia i Telewizji

Recenzja rozprawy doktorskiej oraz
dorobku artystycznego i naukowego
mgr. Macieja Kozłowskiego na wniosek
Rady Wydziału Operatorskiego i Realizacji
Telewizyjnej, PWSFTVi Teatralnej w Łodzi

Kilka słów o rozprawie doktorskiej

Macieja Kozłowskiego. Przeczytałem ją z ogromnym zainteresowaniem, budzi szacunek erudycyjne przygotowanie autora, odniesienia do licznych cytatów zaczerpniętych z historii ludzkiej myśli. Autor rozpoczyna pracę od złożonego treściowo wstępu który na poziomie idei obrazu i jego funkcji omawia znaczenie obrazu filmowego. Odwołuje się do fundamentalnych dla zachodniej kultury paradygmatów zawartych w pismach Platona i Arystotelesa. Wyrażone przez nich pojęcie mimesis stało się wyznacznikiem refleksji nad znaczeniem przedstawienia w tradycji europejskiej. To bardzo interesujący temat który mógł stać się kluczowym problemem w przedstawionej dysertacji. Autor jednak ujął go w sposób instrumentalny traktując jako pomost do współczesnej interpretacji tego pojęcia. Skupienie się na antycznej definicji tego podstawowego pojęcia sztuki mogłoby implikować głębszą refleksję nad naturą przedstawienia. Przytoczę fragment z myśli Platona,

„according to Plato, all artistic creation is a form of imitation, that which really exist (in the world of ideas) is a type created by God. Therefore, the painter, the tragedian and the musician are imitator of a imitation...).

Pojawia się zatem problem podwójnego przedstawienia, pierwszym jest świat form które pozostają emanacją Idei, drugi poziom jest odzworowaniem pierwotnego przedstawienia. To bardzo interesujący problem, owej podwójności natury przedstawienia. W myśli Platona mimesis zawiera wiele znaczeń, jest przedstawieniem realności, idei oraz zachowań ludzkich. Zachowania ludzkie wyrażone chociażby przez tragedię grecką również pozostają częścią problemu mimesis. Odnosząc to do filmu można pokusić się o namysł nad istotą przedstawienia filmowego. Bo przecież istnieje tu wielopiętrowa struktura nakładających się na siebie form przedstawienia. Arystoteles genialnie dookreśla pojęcie mimesis

(... imitation always involves selecting something from the continuum of experience, thus giving boundaries to what really has no beginning and end. Mimesis involves a framing of reality, that announces that what is contained within the frame is not simply real...)

Ta definicja mimesis wywołuje możliwość bardzo pogłębionej analizy pojęcia przedstawienia. Fragmentaryzacja ciągłości doświadczenia i oglądu rzeczywistości wyjątkowo bowiem przystaje do natury przedstawienia w dziele filmowym. Odnosi się bowiem z jednej strony do wizualnej

reprezentacji obrazu filmowego który dokonuje procesu fragmentaryzacji rzeczywistości, który z rozciąglej i płynnej struktury rzeczywistości wyodrębia jednorodne struktury obrazowe. Myśl Arystotelesa pozwala również na releksję nad naturą kadru, frame, nad naturą granicy pomiędzy tym co jest przedstawione a co znajduje się poza polem przedstawienia. Tego typu refleksja nieuchronnie doprowadza do współczesnej teorii kadru wyrażonej przez Jacquesa Derridę czy wybitnego polskiego reżysera Grzegorza Królikiewicza. Jest to dosyć fundamentalna refleksja implikująca istotę tego co wewnątrz i tego co na zewnątrz kadru. Co jest zatem polem mimesis, a co nim nie jest. Obaj teoretycy zwracają uwagę na organiczne powiązanie tych dwóch przestrzeni rozdzielonych kadrem, frame. To co nie stanowi bezpośredniego pola mimesis warunkuje i dookreśla podmiot przedstawienia.

Pojęcie fragmentaryzacji pozostaje szczególnie istotne. Film bowiem jest sztuką która oparta jest na tworzeniu całości z fragmentów. Ta fragmentaryzacja może przebiegać na różnych poziomach, w niektórych dziełach może być zatarta i sprawiać wrażenie ciągłości czasowo-przestrzennej, w innych świadomie ujawniać swoją collagową strukturę. Problem mimesis w filmie jest zatem wyjątkowo interesujący, zawiera w sobie dwa różne aspekty tego pojęcia. Z jednej strony dotyczy klasycznej reprezentacji wizualnej wywodzącej się z materii rzeczywistości, w więc jest refleksją nad istotą przedstawienia wizualnego, z drugiej jednak strony implikuje refleksję nad zagadnieniem przedstawienia zachowań i emocji. Ta dwoistość natury przedstawienia w filmie może wywołać niezliczone tropy interpretacyjne. Autor pracy wykazując się rozległą wiedzą czego dowodem są liczne cytaty, gubi jednak pewną ciągłość wywodu. Ale być może taka jest natura jego dysertacji, opartej raczej na strukturze różnorodnych tropów pojęciowych wykazujących postmodernistyczne otwarcie na cytaty.

Po efektownym wstępie autor przystępuje do przedstawienia na przykładzie wybranych filmów podstawowej tezy swojej pracy czyli „Funkcja kamery w opowiadaniu filmowym”. Tutaj niestety wrażenie braku ciągłości wywodu się pogłębia. Praca sprawia bowiem wrażenie złożonej z kilku osobnych całości które nie przylegają do siebie. Analiza poszczególnych filmów nie konstruuje spójnej całości która byłaby namysłem nad różnorodnością stylów filmowych. Dwa pierwsze filmy, Rosetta w reżyserii Jean-Pierre Dardenne oraz Syn Szawła Laszlo Nemesa pomimo różnic oparte są na podobnej zasadzie eksploracji twarzy jako podstawowego nośnika dramaturgicznego filmu. Autor przeprowadza interesującą refleksję na temat znaczenia bliskiego planu w filmie. Brakuje odniesień do wybitnych autorów kina którzy uczynili z twarzy podstawowy pejzaż filmowego dramatu. Do tak znaczących propozycji jak Persona Ingmara Bergmana czy Faces Johna Cassavetes. Ci dwaj pozornie tak różni twórcy uczynili z twarzy podstawowe tworzywo swoich filmów. Jest to jednak jedna z wielu metod uzyskiwania intensywności dramatu filmowego. Teza, że jedynie bliski plan aktorski zapewnia psychologiczną wyrazistość postaci jest ryzykowna. Istnieje bowiem cała ogromna skala środków formalnych pozwalających na zbudowaniu równie wiarygodnych konstrukcji dramaturgicznych. I to być może jest pewien mankament tej rozprawy, że autor nie przedstawił różnorodnych metod formowania obrazu filmowego. Nie podjął również głębszej analizy znaczenia ruchu kamery filmowej czy też jej bezruchu. Skupił swoją uwagę głównie na propozycjach które oparte są na organicznym związku kamery z aktorem. To również jest tylko jedna z wielu koncepcji rozumienia funkcji kamery w opowiadaniu filmowym. Brakuje odwołań do filmów które oparte są na odmiennej idei ruchu kamery. Jedynie przykład Zwierciadła Andrieja Tarkowskiego pogłębia i różnicuje funkcję kamery w narracji filmowej. W przypadku Andrieja Tarkowskiego można wprowadzić pojęcie Diegesis, czyli pojęcia komplementarnego i w pewnym sensie przeciwnego znaczenia Mimesis. Ponownie trzeba zacytować myśl Arystotelesa

(...mimesis shows rather than tells, be means of directly represented action that is enacted Diagesis, however, is the telling of the story by a narrator: the autor narrates action indirectly and describes what is in the characters mind and emotions....).

Diagesis znakomicie zatem przystaje do charakteru narracji w filmie Tarkowskiego. Obok warstwy reprezentacji czyli mimesis pojawia się Diagesis czyli forma narratora nie powiązanej z realnością przedstawienia. Przykład Tarkowskiego obok analizy znaczenia ruchu w jego filmach mógł też stać się powodem do analizy różnic zachodzących w funkcji obrazu w kulturze Wschodu i Zachodu, czyli pomiędzy tradycją kościoła katolickiego a Bizantyjskiego. Andriej Tarkowski związany był z tradycją ikony, czyli z zupełnie odmienną filozofią znaczenia przedstawienia w sztuce. Tarkowski często odwoływał się do myśli Pawła Floreńskiego zawartej w książce Ikonostas. Powiązanie przedstawienia z ideą Boskości było wykładnią twórczości Andrieja Tarkowskiego. Stąd też zapewne wynikał odmienny stosunek do charakteru ruchu kamery w jego filmach. Ruch kamery wywoływał napięcie metafizyczne, pozbawiony swego użytkowego charakteru powiązanego z inscenizacją filmową tworzył osobną wartość duchową. Ruch kamery w filmach Tarkowskiego stanowił rodzaj kontemplatywnego kontinuum czasowego. Materia czasu uległa rozrzedzeniu wytracając swój fizyczny, namacalny charakter. A zatem podobnie jak w Ikonie natąpił proces sakralizacji rzeczywistości. Odmienną zupełnie propozycję ruchu kamery, jej możliwości kreowania dramaturgicznych wartości filmu zaproponował Alain Resnais w Zeszłego Roku w Marienbadzie. Film ten pozostaje jednym z najbardziej znaczących eksperymentów z formą oraz narracją filmową. Pojawia się w nim podobne połączenie narracji typu Diagesis z Mimesis. Głos niewidzialnego narratora dookreśla treść relacji pomiędzy bohaterami przedstawienia.

Przywołuję tylko kilka przykładów które mogły rozbudować i poszerzyć pole refleksji nad ideą i znaczeniem ruchu kamery w filmie. Ciekawe jest również zagadnienie bezruchu, całkowicie neutralnego, pozbawionego właściwości empatycznych obserwatora. Autor przedstawia tego rodzaju formę obecności kamery na przykładzie dokumentalnej twórczości Sergieja Łożnicy. Szkoda jednak, że nie wspomniał o tak wybitnym, współczesnym twórcy kina jak Roy Anderson. Estetyka jaką proponuje Anderson jest całkowitym zaprzeczeniem intensywnego obrazu filmowego zrośniętego z twarzą bohatera. W miejsce ruchu pojawia się bezruch, kamera pozbawiona zostaje jakichkolwiek funkcji wzmagających wrażenie emocjonalnej inensywności. Staje się obserwatorem zdystansowanym, znajdującym się nijako poza polem przedstawienia. Ta zadziwiająca obojętność w przedstawianiu postaci paradoksalnie wywołuje jednak niezwykłą emocjonalną intensywność. Filmy Andersona pomimo zawartej w nich groteski stanowią z całą pewnością najbardziej przejmujący i tragiczny portret współczesnego człowieka. Anderson uwalnia się od konieczności opowiedzenia poszczególnego ludzkiego dramatu. W jego twórczości następuje odwrócenie porządku, to nie przez tragiczny los jednostki wyraża myśl o tzw. dramacie istnienia, lecz poprzez uogólnienie, poprzez stworzenie sytuacji alegorycznej wyraża diagnozę współczesnego człowieka odartego z wszelkich atrybutów wzniosłości czy jak chcą niektórzy duchowości. Trzeba bowiem zwrócić uwagę na przeciwieństwo tak pozornie uwodzących jakości kina jak ruch, subiektywność narracji, bliski plan aktora czyli na wartości które zawarte są w twórczości takich reżyserów jak chociażby Roy Anderson. Jego twórczość przywołuje postać założycielską europejskiego postmodernizmu literackiego Samuela Becketta. Podobnie jak Beckett tworzy postaci balansujące pomiędzy groteską a dramatem. Napięcie dramaturgiczne zastąpione zostaje całkowitym brakiem emocjonalności. Obojętność, to kluczowe dla Becketta słowo określające cechy jego bohaterów przylega również do postaci z filmów Andersona. I drugie istotne pojęcie zaczerpnięte z Martina Heideggera „oblivion of being”, czyli zapomnienie istnienia. To było jedyne rozwiązanie problemu wyczerpania wartości kultury europejskiej.

Dotyychczasowa struktura artystyczno-metafizyczna spopieliła się w krematoriach Birkenau. Traumatyczne i graniczne doświadczenie Holocaustu pozbawiło nadziei na obecność jakiegokolwiek zasady normującej poziomą i pionową strukturę świata. Literatura powojenna i egzystencjalizm musiały zrewidować katalog wartości i ustanowić nowy język opisujący sytuację egzystencjalnej pustki, wydziedziczenia z metafizycznych iluzji rezurekcji. Nic

wymagało ustanowienia nowej formy mimesis na poziomie języka. Beckett był jednym z tych którzy wyartykuowali nowy język człowieka osadzonego w Nic. Odwoływał się do myśli Demokryta „nic nie jest tak realne jak nic”.

Pomimo polemicznego tonu, wielu wyrażonych wątpliwości oceniam pracę dobrze. Jest ona dowodem dużej wiedzy autora, przedstawia rozległą panoramę myśli teoretycznej poświęconej strukturze dzieła filmowego. Dzięki tej pracy, a szczególnie przywołaniu zapomnianego już pojęcia mimesis jako odbiorca zmuszony zostałem do głębszej refleksji nad istotą przedstawienia w filmie. Bardzo za to autorowi dziękuję, ponieważ praktyka zawodowa często oparta jest na działaniach intuicyjnych, nie zawsze uświadomionych. Autor obok ciekawej pracy teoretycznej posiada duży dorobek artystyczny oraz dydaktyczno-naukowy. Jest autorem wielu interesujących publikacji naukowych poświęconych zagadnieniom dzieła filmowego. Sprawnie operuje terminologią naukową, przywołuje nazwiska autorów które świadczą o rozpoznaniu obszaru współczesnej myśli humanistycznej. Autor posiada również znaczący dorobek filmowy. Wartość jego twórczości została potwierdzona obecnością i nagrodami na ważnych festiwalach filmowych.

A zatem rozprawa doktorska oraz dorobek artystyczno-naukowy spełniają warunki określone w art.13 ust.1 ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (wraz z późniejszymi zmianami). Popieram zatem wniosek Rady Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi o nadanie Panu Maciejowi Kozłowskiemu stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuk filmowych oraz dalszych czynności związanych z procedurą przewodu doktorskiego.

Dr. Hab. Adam Sikora