



**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**

Studia Doktoranckie

Marcin Sucharski

Nr albumu: 7511

**Struktura dramaturgiczna w filmie dokumentalnym w
odniesieniu do *xABo. Książę Boniecki*.**

Praca wykonana pod kierunkiem
dr hab. Milenii Fiedler

Łódź, październik 2022

Oświadczenie kierującej pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu naukowego.

Data

Podpis kierującej pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadomy odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu naukowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza praca jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

SPIS TREŚCI

| | |
|---|-----------|
| Wstęp..... | 4 |
| 1. Główne tendencje oraz próby zdefiniowania idei filmu dokumentalnego.. | 7 |
| 1.1. John Grierson i jego szkoła..... | 7 |
| 1.2. Film dokumentalny, a obserwacja świata rzeczywistego..... | 9 |
| 1.3. Kreacja w filmie dokumentalnym..... | 12 |
| 1.4. Film dokumentalny w ujęciu teoretyków..... | 19 |
| 2. Struktura dzieła sztuki w ujęciu teoretycznym oraz w odniesieniu do filmu dokumentalnego..... | 24 |
| 2.1. Dzieło sztuki i jego struktura..... | 24 |
| 2.2. Struktura dramaturgiczna w filmie dokumentalnym..... | 28 |
| 2.3. Montaż jako etap kształtowania struktury..... | 36 |
| 2.4. Fabularyzacja struktury | 44 |
| 3. Struktura dramaturgiczna xABo.Książd Boniecki..... | 47 |
| 3.1. Wprowadzenie..... | 47 |
| 3.2. Obserwacja bohatera..... | 49 |
| 3.3. Obraz kontrolowany..... | 53 |
| 3.4. Monolog wewnętrzny..... | 60 |
| 3.5. Idea wędrówki myśli..... | 69 |
| Zakończenie..... | 79 |
| Bibliografia..... | 81 |
| Filmografia..... | 84 |
| Aneks..... | 85 |

Wstęp

Rozważania na temat struktury dramaturgicznej w filmie dokumentalnym należałoby rozpocząć od przedstawienia jej komponentów oraz wyjaśnienia ich znaczenia w kompozycji dzieła. Niewątpliwie najistotniejszym jej budulcem jest zaobserwowany świat rzeczywisty i wszystkie jego zauważalne przez widza elementy oraz relacje pomiędzy nimi. Natomiast w około stuletniej już historii dokumentalizmu pozostałe części składowe struktury, notabene są to środki języka filmowego, pojawiały się, by następnie zniknąć i zostać uznanymi za niestosowne w gatunku zwanym filmem dokumentalnym. Zwykle tego charakteru zmiany były powodowane ewolucją myśli filmowej oraz rozwojem technologii, która umożliwiała, bądź nie, określone rozwiązania. Wystarczy wspomnieć chociażby udźwiękowanie filmu lub zastosowanie lekkich kamer 16 mm, etc.

Na przemiany kina dokumentalnego istotnie wpłynęło także rozpowszechnienie się sygnału telewizyjnego albo o kluczowe wręcz, z punktu widzenia dzisiejszego przemysłu filmowego, wprowadzenie kamer cyfrowych. Wszystkie te aspekty w odpowiedni dla siebie sposób wpłynęły na zmiany jakościowe w obrębie gatunku dokumentalnego. Na potrzeby tego wprowadzenia chciałbym zwrócić uwagę jedynie na ostatni z przytoczonych przykładów swego rodzaju rewolucji w obszarze kinematografii - rewolucji cyfrowej.

Wprowadzenie kamer cyfrowych w równym stopniu wpłynęło na proces tworzenia filmów dokumentalnych na całym świecie. Powody wydają się dość oczywiste, jednak pozwolę sobie jedynie zaznaczyć, że ilości zarejestrowanego materiału bywają olbrzymie, potrafią dochodzić do stu, dwustu, pięciuset godzin, z których następnie powstaje dzieło. W czasach, kiedy filmy realizowało się na taśmie światłoczułej, taka sytuacja była praktycznie nie do pomyślenia, z uwagi przede wszystkim na koszty.

Czy ma to znaczenie z punktu widzenia obserwatora i jednocześnie montażysty filmów dokumentalnych? Wydaje mi się, że różnica jest znacząca. Przede wszystkim powstaje znacznie więcej dzieł pełnometrażowych. Warto dla porównania przypomnieć, że w drugiej połowie XX wieku w polskiej kinematografii dominowały tzw. jednoaktówki – utwory nie trwające dłużej niż około dwadzieścia minut, których konstrukcja była mocno zarysowana już przed etapem zdjęciowym. W przypadku współczesnych produkcji rola procesu montażu filmu stała się jeszcze bardziej istotna, gdyż zazwyczaj wspomniane wstępne konstrukcyjne założenia nie występują.

Łatwo się domyślić, iż należałoby wymienić jeszcze szereg technologicznych rozwiązań, które umożliwiły twórcom artystyczne ich zastosowanie, wpływając tym samym znacząco na rozwój kinematografii, jednak ich hasłowe tylko przywołanie miało zasadniczo inny cel.

Rozwój kina dokumentalnego, fabularnego również, zależał także, a może i przede wszystkim, od twórców. W historii filmu fikcji możemy wyliczyć kilka przynajmniej istotnych wydarzeń, które stanowiły o nagłym zwrocie kina głównego nurtu, o zmianach na poziomie języka filmu, czy nawet funkcji filmu w społeczeństwie. Do takich należy zaliczyć zapewne neorealizm włoski, Nową Falę francuską czy Dogmę 95, które wyznaczały nowe trendy w światowej kinematografii. Jednak te nurty nie zmieniły na tyle sztuki filmowej, by teoretycy musieli na nowo zdefiniować pojęcie filmu fabularnego.

Po przeciwnej stronie znajduje się rozwój kina dokumentalnego, które od samego początku istnienia kinematografii po dzień dzisiejszy funkcjonuje nieco na uboczu sztuki filmowej. Sam nawet fakt przynależenia dokumentalizmu do dziedziny sztuki początkowo nie był oczywisty. Natomiast próby stworzenia teorii, która tłumaczyłaby, czym film dokumentalny jest, jakimi środkami się posługuje, jakie tematy powinien podejmować, jak przebiegać powinna realizacja takiego dzieła, zaczęły się pojawiać praktycznie z momentem sformułowania określenia film dokumentalny. Mirosław Przylipiak w swojej *Poetyce kina dokumentalnego* stwierdza, że „...definicje filmu dokumentalnego idą w dziesiątki, bo każdy nieomal autor rozprawy poczuwa się do obowiązku zdefiniowania swego przedmiotu”¹.

Jest bez wątpienia sytuacją wyjątkową dla dziedziny sztuki przyjęcie “urzędowej” definicji filmu dokumentalnego, które miało miejsce w Pradze w 1948 roku, w trakcie obrad Światowego Kongresu Dokumentalistów². W *Poetyce...* Przylipiaka możemy zapoznać się z kluczowymi, jego zdaniem, definicjami, kolejnymi teoriami, podejściem do świata filmu dokumentalnego. Nie jest jednak moim zamiarem ich ponowny opis, zależy mi raczej na zasygnalizowaniu kilku istotnych nurtów, które będą pomocne w późniejszym zrozumieniu problematyki struktury dramaturgicznej filmu dokumentalnego, do której powoli będę w niniejszej pracy zmierzał.

Istnieje kilka osi konfliktu, wokół których ogniskowały się najczęściej dyskusje i spory na temat filmu dokumentalnego. We wczesnych pracach teoretycznych zazwyczaj spotyka się listę działań, których wykonywać się nie powinno, a do której zalicza się

¹ M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str. 11

² Ibidem, str 11

zarówno określone środki języka filmu, jak i pracę na planie z bohaterem. Mimo to, jestem przekonany, że spór o inscenizację oraz wpływanie na zastaną rzeczywistość jest kluczowy dla zrozumienia idei różnych pokoleń dokumentalistów.

W charakterystyczny dla swojego stylu sposób do tego drażliwego tematu odniósł się Andre Bazin, jednak trzeba zaznaczyć, iż poniższy cytat pochodzi z roku 1945, czyli jeszcze na wiele lat przed rewolucją związaną z kinem bezpośrednim oraz dotyczy jedynie problematyki inscenizowania na planie filmu dokumentalnego:

W istocie odtwarzanie sceny jest dopuszczalne [...], ale pod dwoma warunkami: 1) że nie próbuje się oszukać widza, 2) że charakter samego wydarzenia nie jest sprzeczny z tym, co odtworzono. A oto w "Zagubionym kontynencie" każe nam się ciągle zapominać o obecności ekipy filmowej. Przedstawia nam się pewne sytuacje jako naturalne i autentyczne, a przecież nie mogły być naturalne i autentyczne, jeśli można je było odtworzyć. Pokazanie na pierwszym planie czyhającego na przybycie białych "dzikusa", który obcina głowy, implikuje, że osobnik ów nie jest dzikusem, bo nie obciął głowy operatorowi filmowemu³.

Spór o ingerencję w rzeczywistość przedkamerową w dalszym ciągu jest aktualny, choć obecnie przyjęcie jednej lub drugiej postawy wobec świata realnego nie decyduje o przynależności powstałych dzieł do gatunku. Mamy do czynienia raczej z poszerzaniem obszaru zainteresowań filmu dokumentalnego, aniżeli zawężaniem jego pola. Dla pełniejszego zobrazowania dyskusji przytoczę jeszcze fragment pracy magisterskiej Krzysztofa Kieślowskiego, który to w owym czasie (po latach znacznie zmienił stanowisko w tej kwestii) napisał w ten sposób:

Dokumentalista musi zaufać wszystkiemu co nie jest wymyślone. Element akcji, niespodzianki, pointy[...] to przecież naśladowanie (różnie widzianej) rzeczywistości. Chodzi o to, żeby brać ją taką, jaka jest. Właściwie z jej brakiem point, z jej porządkiem i bałaganem jednocześnie – to najnowocześniejsza i najprawdziwsza ze struktur. Prócz filmu dokumentalnego nie ma metody na zarejestrowanie tej struktury⁴.

³ Andre Bazin, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, str. 32

⁴ Krzysztof Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość*, [w:] red. K. Mąka-Malatyńska, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2018, str. 29

1. Główne tendencje oraz próby zdefiniowania idei filmu dokumentalnego

1.1. John Grierson i jego szkoła

Jednym z pierwszych teoretyków i praktyków jednocześnie był John Grierson. Zrealizował on nie tylko wiele dzieł filmowych, ale ponadto był założycielem swego rodzaju szkoły dokumentalizmu, która miała istotny wpływ na rozwój tego gatunku na świecie. Grierson scharakteryzował film dokumentalny jako *creative treatment of actuality*, co w polskiej literaturze naukowej na nowo rozszyfrował cytowany już Mirosław Przyłipiak. Tradycyjne bowiem tłumaczenie tego sformułowania brzmi *twórcza interpretacja rzeczywistości* i, biorąc pod uwagę współczesne trendy w kinie dokumentalnym, można by ten przekład-definicję nazwać wielce trafnym. Natomiast Przyłipiak, prawdopodobnie odnosząc się bezpośrednio do twórczości Griersona, przeformułował to zdanie w *twórcze przepracowanie materiału bieżącej (w stosunku do momentu filmowania) rzeczywistości fizycznej*⁵.

Charakterystycznymi cechami filmów szkoły Griersona była inscenizacja, komentarz lektorski i brak stuprocentowego dźwięku. Reżyser i jego zwolennicy poprzez inscenizację rozumieли odgrywanie scen, które faktycznie miały miejsce, nie zostały wymyślone przez autorów na korzyść realizowanych filmów. Klasycznym przykładem jest film *Poławiacze śledzi*, w którym to możemy przyjrzeć się zwykłemu pracownikom kutra rybackiego. Jest to debiut Griersona z roku 1929, pozbawiony jeszcze komentarza lektorskiego, jednak wyznaczający charakter i trend wczesnego brytyjskiego dokumentalizmu.

Grierson był wielkim zwolennikiem twierdzenia, że film dokumentalny powinien pełnić również funkcję edukacyjną, w czym można by doszukiwać się społecznej roli filmu. Wybitny teoretyk kina, Siegfried Kracauer, ówczesny film dokumentalny charakteryzuje w ten sposób: *Jak pisze Rotha, film dokumentalny "liczy na zainteresowanie człowieka światem, który go otacza". Chcąc dokładnie sprecyzować tę sprawę Rotha kontynuuje: "Jeśli są [w filmie – przyp.tłum] ludzie, to są podporządkowani zasadniczemu tematowi. Ich prywatne namiętności i zgryźliwości są bez znaczenia". To stwierdzenie jest niezmiernie istotne, ponieważ wynika zeń, że filmy faktu nie badają wszystkich stron materialnej rzeczywistości*.⁶ Jeśli mogę się zgodzić z pierwszą częścią powyższego cytatu, który w dość jasny sposób opisuje funkcję postaci pojawiających się

⁵ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str. 12

⁶ S. Kracauer, *Teoria filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, str. 215

w Griersonowskich dziełach, tak druga jego część skłania mnie do polemiki. Konsekwencją przyjęcia bowiem takiego założenia musi być konstatacja, iż film dokumentalny nie pozwala nam, autorom i widzom, zbliżyć do psychologicznej sfery człowieka, poznać jego emocji, co z dzisiejszych doświadczeń okazuje się zupełnie nieprawdziwe.

Kracauer posługuje się ponadto określeniem *film faktu*, które obejmuje znacznie szerszy obszar, niż film dokumentalny. Filmem faktu możemy nazwać charakterystyczne kroniki filmowe, a nawet telewizyjne reality show. John Grierson niejednokrotnie zwracał uwagę na artystyczny charakter filmu dokumentalnego, który był dla niego jednym z najważniejszych elementów gatunku, wyróżniający go na poziomie filmów faktu. Dobrym przykładem utworu o charakterze artystycznym może być film *Szkło* Berta Haanstry. Niespełna trzydzieści lat po premierze *Poławiaczy śledzi* holenderski reżyser zrealizował film, w którym zestawia tradycyjną formę ręcznego wytwarzania szklanych butelek czy wazoników z taśmową produkcją tychże. Na poziomie realizacyjnym utwór nie różni się od założeń Griersona i podobnie jak debiut brytyjskiego dokumentalisty, pozbawiony jest komentarza z offu. W mojej opinii Haanstra stworzył prawdziwe dzieło sztuki, które nadal jest aktualne w swoim przekazie, a kunszt realizacyjny w dalszym ciągu robi duże wrażenie. Film otrzymał Oscara za najlepszy dokument krótkometrażowy.

Pozwoliłem sobie na tę małą dygresję, gdyż artystyczny charakter filmów dokumentalnych miał dla Griersona duże znaczenie, jednak na pierwszym miejscu zawsze znajdowała się funkcja edukacyjna. W przytoczonym filmie holenderskiego reżysera otrzymujemy jedno i drugie. Na poziomie interpretacji widz dochodzi do wniosku, że bezmyślne maszyny nie są w stanie zastąpić człowieka, co niewątpliwie stanowi również element edukacyjny. Natomiast na poziomie doznań estetycznych odbiorca może się zachwycać przepięknie skomponowanymi kadrami i niebywałą kolorystyką ujęć. Z drugiej strony powyższe dzieło zostało uznane za utwór eksperymentalny, przy czym, z punktu widzenia dzisiejszego widza i praktyka, trudno jest się doszukać eksperymentalnych rozwiązań; mamy natomiast szereg sprawnie zastosowanych powtórzeń i montażowych cięć syntetyzujących.

Elementem języka filmu, którego w filmie Haanstry nie odnajdziemy, jest komentarz, tak charakterystyczny dla szkoły griersonowskiej. To za pomocą tekstu lektorskiego brytyjscy twórcy starali się zazwyczaj wprowadzić edukacyjne treści. Cytowany już Sigmund Kracauer w ten oto sposób charakteryzuje swój pogląd na temat roli ówczesnego komentarza lektorskiego:

Zaufanie do słowa i obojętność wobec obrazu filmowego podtrzymywały poglądy Johna Griersona na temat filmu dokumentalnego. Grierson, który zapoczątkował i rozwinął angielski ruch dokumentalny, pobudził ten gatunek filmowy do nowego życia, ale jednocześnie spowodował, że oddalił się on od swego pnia⁷.

Dość jednoznacznie wyrażona opinia na temat zubożenia języka filmu poprzez nadmierne i przeczące naturze komunikatu audiowizualnego stosowanie komentarza prawdopodobnie mogłoby ulec zmianie, gdyby Sigmund Kracauer dożył czasów, kiedy to Werner Herzog wyniósł ten środek wyrazu na zupełnie inny poziom, jednak odnosząc owe refleksje jedynie do filmów szkoły griersonowskiej należałoby się z Kracauerem zgodzić. Bill Nichols, amerykański filmoznawca zwraca uwagę na innego rodzaju zastosowanie, bądź funkcję komentarza spoza kadru. Należy jednak zaznaczyć, że refleksje badacza na temat tego środka języka filmowego powstały znacznie później niż Kracauera.

Komentarz może obejmować nie tylko bezpośrednie wypowiedzi (na przykład narratorów lektorskich lub autorytetów na ekranie), ale także inne metody lub środki (zabiegi stylistyczne, retoryczne), które odciągają uwagę od perspektywy na świat rzeczywisty w kierunku narracji bardziej zdystansowanej, koncepcyjnej.⁸

1.2. Film dokumentalny a obserwacja świata rzeczywistego

Problematyka związana z inscenizacją świata rzeczywistego, a także nadużywania komentarza lektorskiego, który niejednokrotnie poza czysto informacyjną funkcją oddziaływał na widza w sposób narzucający interpretację, stały się podstawą do pojawienia się nowej i zupełnie odmiennej idei dokumentalizmu. Jej istotą stała się czysta obserwacja.

Direct cinema to nurt, który narodził się w Kanadzie za sprawą przede wszystkim Roberta Drewa i zrewolucjonizował dotychczasowe myślenie na temat filmu dokumentalnego. W tym miejscu nie można również zapomnieć o drugim, zbliżonym trendzie, który pojawił się równoległe we Francji i przyjął nazwę *cinema-verite*. Narodzinom obu bardzo pomógł rozwój technologiczny; skonstruowanie lekkich kamer i rejestratorów dźwięku oraz możliwość synchronicznego nagrywania obrazu ze ścieżką audio, pozwoliło autorom na “zbliżenie się” do bohatera i świata go otaczającego.

⁷ S. Kracauer, *Teoria filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, str. 231

⁸ B. Nichols, *Representing reality*, Indiana University Press, 1991, str 118

Mimo ideowych podobieństw oba nurty różniły się w dość charakterystyczny i zauważalny, nawet dla przeciętnego odbiorcy, sposób. Autorzy *kina bezpośredniego* ukrywali swoją obecność na planie, kamerze przypisując "status" nieistniejącego uczestnika obserwowanych wydarzeń; bohaterowie ich filmów nie zwracali uwagi na akt filmowania, nie zdradzali udziału towarzyszących im realizatorów. Ten sam aspekt przyjął zupełnie inną formę we francuskim *cinema-verite*, tu reżyserzy występują przed kamerą, a rozmowy z bohaterami często przyjmują formę sondy, wywiadu ulicznego⁹.

Pomimo odmiennych środków realizacyjnych jednym i drugim autorom zależało na dotarciu do tzw. dokumentalnej prawdy ukazywanych wydarzeń. W *Kronice pewnego lata* J. Roucha i E. Morina, a więc w filmie, który zapoczątkował ruch *cinema-verite*, widzimy wiele scen mających, podobnie jak w *kinie bezpośrednim*, charakter czysto obserwacyjny. Eksperymentalna zdaje się sama koncepcja *Kroniki...*, ponieważ w końcowym fragmencie filmu okazuje się, iż w projekcji towarzyszyli widzowi bohaterowie dokumentu, zaproszeni przez autorów filmu do wypowiedzi, czy to, co przed chwilą obejrzeni było prawdziwe, czy widzą siebie autentycznymi na ekranie, czy jednak odnajdują elementy fałszu w poszczególnych scenach. Uczestniczą więc jakby w dyskusji, czy istnieje tzw. prawda dokumentalna

Powodzenie samego eksperymentu jest dla poniższej rozprawy mniej ważne, istotniejsze wydaje się samo pojawienie się nowej formy realizacji i próby dotarcia do istoty dokumentalizmu, tym samym redefiniując jego podstawowe założenia stosowane przez szkołę griersonowską, czyli inscenizację i nadmierne stosowanie komentarza lektorskiego.

Ciekawym przykładem *kina bezpośredniego* i zarazem, mogłoby się wydawać, dość kontrowersyjnym, jest kanadyjska produkcja Allana Kinga *A married couple*, zmontowany przez Arla Saare. Pełnometrażowy film obrazuje dramat procesu rozpadu młodego małżeństwa. W jednej z końcowych scen, którą można nazwać kulminacyjną, dochodzi do rękoczynów pomiędzy małżonkami, natomiast autorzy filmu jedynie uczestniczą poprzez rejestrację wydarzenia. Można postawić pytanie natury etycznej, czy nie doszło tu do przekroczenia niezapisanej granicy, która dla każdego realizatora znajduje się w trochę innym miejscu. Można też zastanowić się nad "ideą" tego rodzaju podglądactwa i czy ono świadczyć ma aby o dokumentalizmie *sensu stricto*.

Z pewnością dla wielu twórców *kina bezpośredniego* tego rodzaju sceny, i filmy przede wszystkim, stanowiły artykulację istoty ich przekonań. Jednym z ciekawszych, z

⁹ Por. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-63*, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2007 str. 24

punktu widzenia montażysty, elementów idei kina bezpośredniego był właśnie proces montażu. Zgodnie z założeniami, bezpośrednimi wykonawcami tego etapu mogli być jedynie uczestnicy zarejestrowanych wydarzeń, czyli najczęściej operatorzy kamer lub reżyserzy. Wynikało to z przekonania o specyficznym wpływie bezpośredniego kontaktu z rejestrowaną rzeczywistością, często z nastrojem, który dało się odczuć jedynie poprzez faktyczne przeżycie danej sytuacji i następnie oddanie tych wrażeń na poziomie montażu. Te założenia teoretyczne nie do końca się sprawdzały, ponieważ nie każdy operator jest w stanie zmienić swój sposób postrzegania obrazu filmowego i zmontować dobrze film.

Wiele źródeł potwierdza, że próba zmontowania filmu "Primary" siłami operatorów była katastrofą. [...] Po nieudanym doświadczeniu z "Primary" bardzo niewiele filmów kina bezpośredniego było rzeczywiście montowanych przez operatorów¹⁰.

Obecnie funkcjonuje przekonanie, że to montażysta (jeśli nie pracuje jednocześnie na planie filmowym) jest pierwszym widzem i dzięki temu, że pozbawiony jest emocji związanych z etapem realizacji, ma możliwość szerszego oglądu, bardziej obiektywnego spojrzenia na zarejestrowany materiał filmowy. Stanowi to, według mnie, duży atut w pierwszym etapie pracy nad materiałem dokumentalnym.

By w sposób adekwatny do zasług rewolucji kina bezpośredniego scharakteryzować ten nurt, trzeba by poświęcić zagadnieniu znacznie więcej miejsca, jednak na potrzebę niniejszej pracy, pozwolę sobie na krótkie podsumowanie, by uwypuklić interesujące mnie kwestie. Kluczowym, w moim odczuciu, był postulat dotyczący braku ingerencji w zastaną rzeczywistość, autorzy kina bezpośredniego wykluczali wszelkiego rodzaju sondy i wywiady, gdyż uznawali tę formę za wpływanie na reakcje bohaterów, z czym trudno się nie zgodzić. Jak wiemy, francuski nurt korzystał z tego rodzaju środków, jednakże w dużej mierze operował, podobnie do twórców zza Atlantyku, obserwacyjnym charakterem zdjęć. Ponadto, jak wspomniałem wcześniej, wyeliminowano komentarz lektorski, choć tu też pojawiały się wyjątki. Wystarczy przywołać *Kronikę pewnego lata*, którą rozpoczyna krótki tekst wygłoszony offowo. Zatem, jeśli nawet zdarzało się autorom obu nurtów przekroczyć wyznaczone sobie granice, z pewnością "zbliżyli się" do bohaterów dokumentalnych, wyznaczyli zupełnie nowe standardy w ujmowaniu obserwowanej rzeczywistości, przyczyniając się do rozwoju samego gatunku jak i myśli dokumentalizmu.

¹⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str. 125

1.3. Kreacja w filmie dokumentalnym

Mając na uwadze strukturę dramaturgiczną filmu dokumentalnego, należy zwrócić jeszcze uwagę na temat czystej kreacji. Nie mam tu na myśli wszelkiego rodzaju zabiegów reżyserskich, które wpływają na rzeczywistość, ale stuprocentowe wykreowanie tejże rzeczywistości, która następnie staje się jednym z elementów utworu dokumentalnego. Sam fakt tego rodzaju działań artystycznych może poniekąd zaprzeczać idei dokumentalizmu, był zresztą niejednokrotnie tematem sporów o charakterze teoretycznym. Artykułowane były wątpliwości, czy filmy zawierające sceny wykreowane nadal można uważać za dokumentalne; dyskusje owe mają także wymiar praktyczny, ujawniają się pomiędzy twórcami filmów. Dla przykładu przywołam fragment artykułu Stefana Czyżewskiego, który to podjął refleksję nad kwestią kreacji w filmie dokumentalnym:

Realnie istniejący w rzeczywistości obiektywnej fakt, stając się bazą rzeczywistości "przedkamerowej", a ściślej "przedobiektywowej", ulega w związku z powyższymi uwarunkowaniami pewnej transformacji zniekształcającej jego obraz na ekranie, staje się tylko jednym ze składników rzeczywistości ekranowej[...] Jest to podstawa do interpretacji tegoż faktu, która - uwzględniając prawo twórcy do wolnego wyboru środków – może przybrać wymiar obrazu nie tylko zinterpretowanego faktu, lecz nawet obrazu wykreowanego realnie istniejącego faktu¹¹.

Problem kreacji w sztuce filmowej na gruncie teoretycznym należałoby zacząć od ukonstytuowania jej w opozycji do reprodukcji. Nie jest jednak moim celem opis i analiza poszczególnych prób wyjaśnienia tegoż terminu. Na korzyść niniejszej rozprawy kreacją chciałbym określać wszystkie te elementy filmu, których *"istotą jest stwarzanie obrazu rzeczywistości nie wykazującej bezpośrednich związków ze światem realnym, stanowiącej reprezentację raczej strukturalną aniżeli werystyczną owego świata"*.¹²

Kreacja często jest nieco dalej posuniętą inscenizacją scen, choć zapewne różni się od niej pod wieloma względami. Inscenizacje w filmie dokumentalnym zwykle polegają na tym, że postacie odgrywają pewne sceny, które miały, bądź często mają miejsce w ich normalnym życiu. Z kolei jedną z wielu form kreacji jest zastąpienie tychże postaci różnego rodzaju obiektami nieożywionymi.

¹¹ S. Czyżewski, *Film dokumentalny - kreacja rzeczywistości ekranowej* [w:] red. D. Rode, M. Pieńkowski, *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, str. 237

¹² A. Helman, *Film faktów i film fikcji*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977, str. 172

Świetnym przykładem takiego filmu jest "Ogród mojego ojca" Petera Liechti. Na potrzeby dokumentu reżyser stworzył teatr kukielkowy, w którym główne role, czyli postacie rodziców twórcy odgrywają lalki w postaci królików, natomiast postać autora filmu jest swego rodzaju jego karykaturą i wyglądem przypomina zdecydowanie człowieka.



Rys. 1 Kadr z filmu *Ogród mojego ojca*, reż. P. Liechti

Sceny w króliczym teatrze wypełniają dialogi pomiędzy bohaterami filmu, jednak trzeba zaznaczyć, iż głosy rodziców należą do wynajętych aktorów, zostały specjalnie napisane pod konkretne fragmenty. Pojawia się zatem pytanie, w jakim celu Liechti posunął się tak daleko w zastosowaniu formy, która niewątpliwie wyróżnia jego dzieło. Pomijając fakt przeniesienia akcji na scenę kukielkową, który już sam w sobie stanowi przyjęcie pewnego rodzaju umowy z odbiorcą i narzucenie wyrazistej formy możliwej do interpretowania na wiele sposobów, zakładam, że istotnym powodem mogły być przeprowadzone niegdyś, niezarejestrowane rozmowy z rodzicami, których twórca najprawdopodobniej nie chciał odgrywać, a uważał je za znaczące dla filmu.

Kolejny powód ponownie opiera się na domyśle, ale wynika już bezpośrednio z przebiegu poszczególnych sekwencji filmu. Otóż scena, w której dochodzi do kłótni pomiędzy reżyserem a jego ojcem, zostaje przerwana kukielkowym teatrzykiem, w którym można mówić o kontynuacji sporu i tym samym dalszej części opisywanej sceny. Następnie akcja powraca do mieszkania rodziców Liechti, by pokazać zażegnanie konfliktu. Wydaje mi się, że ten zabieg może wynikać potencjalnie z kilku powodów. Po pierwsze, ojciec mógł nakazać synowi wyłączenie kamery, reżyser mógł też sam po prostu zrezygnować z dalszego nagrywania, wreszcie kłótnia mogła przenieść się do tematu, którego reżyser chciał uniknąć w tej scenie. Nie można też wykluczyć przyczyny

technicznej, wynikającej z jakości zarejestrowanego obrazu. Mogło się tak zdarzyć, że reżyser, w przepływie emocji, nie do końca kontrolował kamerę i ostatecznie nagranie okazało się być nieemisyjne.

Są to oczywiście jedynie moje hipotezy, albowiem z pewnością odbiór i interpretacja powyższego dzieła mogą być skrajnie różne, właśnie z uwagi na zastosowanie formy nie do końca bliskiej idei dokumentalizmu (w przypadku zestawienia formy tej kreacji z założeniami *kina bezpośredniego*).

Innym przykładem tego rodzaju kreacji jest film *Brakujące zdjęcie* Rithy Panha. By objaśnić widzowi formę, jaką przybrał ów dokument, autor zwraca się do niego poprzez komentarz z offu, tłumacząc powody, dla których przez znaczną część filmu oglądamy figurki z plasteliny, które to odgrywają opisywane przez reżysera sceny. Jednak kreacja w filmie dokumentalnym nie tylko funkcjonuje jako pewnego rodzaju substytut brakujących materiałów wideo, może przybierać formy nastawione czysto na estetyczne doznania. W ten sposób scharakteryzował kreacyjne filmy dokumentalne Sigmund Kracauer:

Wyobraźmy sobie, że teraz dokumentalista z coraz większą siłą odczuwa chęć przedstawienia swych wizji lub idei, chociaż to, co chce powiedzieć, może nie nadawać się do potraktowania w sposób filmowy; w pewnym momencie to pragnienie może stać się niemal równie silne, jak realistyczne inklinacje realizatora. Ponieważ te ostatnie, w myśl naszego założenia, nadal, choć nieznacznie, przeważają nad zamiarami kreacyjnymi, równowaga pomiędzy dwiema sprzecznymi tendencjami — jakim realizator ulega — nie jest jeszcze niezgodna z preferencjami medium. Jest to jednak chwiejna równowaga; filmy, w których się przejawia, są przypadkami granicznymi¹³.

Jednym z czołowych przedstawicieli kreacyjnego filmu dokumentalnego w polskiej kinematografii jest Wojciech Wiszniewski. Filmy autora *Elementarza* przepełnione są symboliką, wykreowanymi wnętrzami, inscenizacją na planie; pod względem formalnym dziełom Wiszniewskiego jest znacznie bliżej do fabuły aniżeli dokumentu, jednak nie powinno być wątpliwości do jakiego gatunku sztuki filmowej należy zaliczyć jego twórczość.

Sam autor często zwracał uwagę na funkcję społeczną własnych filmów i właśnie w niej upatrywał jeden z głównych celów tworzenia filmów dokumentalnych. Odnosząc się natomiast do estetyki i bardzo specyficznego języka filmu, z którego Wiszniewski jest znany, wyraził się w ten sposób:

¹³ S. Kracauer, *Teoria filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, str. 226

Twórca filmu dokumentalnego dokonuje swoistego procesu symbolizacji, procesu transpozycji rzeczywistości społecznej na język znaków plastycznych i dźwiękowych. Widz ogląda więc zaszyfrowane elementy rzeczywistości. Akceptuje film wówczas – gdy jego interpretacja filmu wydaje mu się zgodna z własnym odczuciem¹⁴.

Z kolei Dorota Wardęszkiewicz, która jest odpowiedzialna za montaż *Elementarza* oraz *Wandy Gościńskiej. Włókniarki*, współpracę z Wiszniewskim wspomina następująco:

Jego eksperymenty stylistyczne budziły w najlepszym wypadku ostrożną ciekawość. Tylko nieliczni dostrzegli w nich oryginalność, niekonwencjonalny styl narracji. To był atak frontalny na dominującą wówczas metodę, a jednocześnie projekt całkowicie autorski, spójny myślowo i wyrafinowany formalnie – idea wyrażona w lapidarnej formie¹⁵.

Pozostawiając na ten moment kreację na stole montażowym, której zazwyczaj przeciętny widz nie jest w stanie dostrzec, a która jest bardzo częstym elementem procesu powstawania filmu. Mam tu na myśli tworzenie scen, korzystając z materiałów, których tematyka nie bezpośrednio determinuje znaczenie powstałych struktur. Istotą tego rodzaju montażu jest umiejętne łączenie tychże ujęć, za sprawą którego pojawia się nowy sens, dzięki czemu możemy mówić o powstaniu mikroprzebiegu bądź sformułowaniu myśli, a przede wszystkim zbudowaniu sceny filmowej. Pozostawiając zatem tego rodzaju kreację, myślę, że wszelkie innego rodzaju wprowadzanie wyraźnie zauważalnej formy jest czymś na podobieństwo umowy pomiędzy twórcą a widzem, z którą spotykamy się w teatrze, z tą jednak różnicą, że ostateczna interpretacja widza musi odnosić się do świata rzeczywistego. Jeśli odbiorca kreacyjnego dokumentu dostrzega potrzebę oraz funkcję zastosowanych form języka filmu i nie traktuje ich jako fałszywe, a jedynie odnosi wrażenie, iż służą one pełniejszemu przeprowadzeniu myśli autorów, to tego rodzaju zabiegi mieszczą się jak najbardziej w granicach gatunku. Bliska mojemu pojmowaniu filmu dokumentalnego jest definicja, którą sformułował Marek Hendrykowski:

[...] rzeczywistość jako taka w filmie nie istnieje. Sformułowana w języku filmu wypowiedź kinematograficzna jest prawdziwa nie dlatego, że na jej utrwalenie złożył się autentyczny fragment rzeczywistości, lecz dlatego, że wyraża ona określoną – sprawdzalną dla odbiorcy zarówno w kinie, jak i poza kinem – prawdę intersubiektywną. Wynika stąd, że o

¹⁴ W. Wiszniewski, *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, praca dyplomowa, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1975, str. 11

¹⁵ D. Wardęszkiewicz, *Co posiadam, co wybieram, co kwestionuję. Montaż jako redakcja scenariusza* [w:] red. K. Mąka-Malatyńska, *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, str. 133

*prawdziwości komunikatu filmowego nie przesądza nigdy statyczna identyfikacja tworzywa utworu z filmową realnością, lecz fakt istnienia dialektycznej w swej istocie homologii struktur – świata przedstawionego filmu i świata, o którym film ten opowiedział*¹⁶.

Bardzo interesującym przykładem dokumentu kreacyjnego ostatnich lat jest film Pawła Ziemilskiego *In Touch*, zmontowany również przez Dorotę Wardęszkiewicz. Utwór podejmuje problematykę emigracji zarobkowej na przykładzie mieszkańców wioski Stare Juchy. Olbrzymi procent społeczności tej małej miejscowości wyjechał do Islandii w poszukiwaniu pracy, pozostawiając tym samym swoich bliskich w popegeerowskiej wsi. Osią dramaturgiczną są internetowe rozmowy pomiędzy członkami rodzin. Najistotniejsza jednak wydaje się być forma realizacji tychże scen dialogowych. W pomieszczeniach, w których aktualnie rozgrywana jest scena, wyświetlane są zarejestrowane materiały wideo z Islandii. Pojawiające się w nich postaci to zazwyczaj dorosłe już dzieci osób, w których mieszkaniu znajduje się kamera. Dodatkowo, często mamy do czynienia z dźwiękiem offowym, z którego słyszymy rozmowy pomiędzy bohaterami aktualnej sytuacji, jednak ich treść nie dotyczy sceny, którą widzimy na poziomie obrazu. Jak wspomniałem, nie jest to dźwięk stuprocentowy, ścieżka audio pochodzi z zupełnie innych nagrań, aczkolwiek zdarzają się oczywiście sceny i sekwencje, w których mamy do czynienia z synchronicznym dźwiękiem.

Z reżyserskiego punktu widzenia uważam, że wart uwagi jest pewien sposób wykreowania interakcji pomiędzy bohaterami. Umiejętne ustawienie rzutnika i wyświetlanie wcześniej zarejestrowanych materiałów pozwala niejako na “dotyk” pomiędzy postaciami z dwóch różnych czasoprzestrzeni. W owych scenach ujawnia się niejednoznaczność tytułu *In Touch*, który można interpretować zgoła inaczej, aniżeli sugeruje nam jego potoczne tłumaczenie, czyli “w kontakcie”. Samo słowo “touch” w języku angielskim może mieć znaczenie rzeczownika i oznaczać wspomniany dotyk lub może być również użyte w formie czasownika, czyli dotknąć. Sceny malowania paznokci, wspólnego tańca, przebierania sukienek albo wyjątkowo wzruszająca kołysanka na dobranoc śpiewana przez dziadka jednej z postaci filmu, stanowią zapewne o sile emocjonalnej strony filmu i z drugiej strony obrazują kreacyjny sposób myślenia reżysera i potrzebę estetycznych doznań.

¹⁶ M. Hendrykowski, *Kreacja i reprodukcja w filmie*, [w:] red. Alicja Helman, *Współczesne problemy metodologii filmu*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977, str. 88.



Rys. 2 Kadr z filmu *In Touch*, reż. P. Ziemilski



Rys. 3 Kadr z filmu *In Touch*, reż. P. Ziemilski



Rys. 4 Kadr z filmu *In Touch*, reż. P. Ziemilski

Jednym z najbardziej skrajnych, znanych mi przykładów kreacji w filmie dokumentalnym jest dzieło wspomnianego już Petera Liechtiego zatytułowane *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, zmontowane przez Tanię Stocklin. Analizując powyższy tytuł należałoby się w pierwszej kolejności zapytać, czy w dalszym ciągu mówimy o filmie dokumentalnym, jedynym bowiem elementem, który posiada poniekąd charakter filmu faktu, to obserwacyjne ujęcia z centrum miast, pubów oraz miejsc bliżej nieokreślonych; jednocześnie traktujemy ten materiał filmowy jako archiwalny, który użyty jest w formie pewnego rodzaju retrospekcji głównego bohatera filmu. Jednak czy zabieg ten pozwala nam stwierdzić, że mamy do czynienia z utworem dokumentalnym? Zapewne nie, ponieważ niezliczona ilość filmów fabularnych posługuje się tego rodzaju archiwaliami i w żadnym wypadku fakt ten nie wpływa na ocenę przynależności gatunkowej tychże dzieł.

Aby umożliwić czytelnikowi zrozumienie omawianego przykładu, należy najpierw przyjrzeć się strukturze dramaturgicznej filmu, która jest nieco skomplikowana. Głównym bohaterem filmu jest autor dziennika, którego treść słyszymy w formie offowego komentarza. Co ciekawe, na samym początku dzieła widz dowiaduje się, że ów bohater

zdecydował się popełnić samobójstwo poprzez zagłodzenie. Ażeby wypełnić to postanowienie nasz protagonista (bo tak możemy określić tę postać) opuszcza miasto i zaszywa się w środku lasu, gdzie buduje coś na wzór namiotu i tam oczekuje śmierci, jednocześnie pisząc wspomniany dziennik. Te kluczowe dla zrozumienia filmu informacje widz otrzymuje w formie zainscenizowanej sekwencji akcji służb policyjnych, które wynoszą z lasu zwłoki tytułowej mumii, czyli głównego bohatera filmu. W trakcie obserwowanej “spóźnionej” akcji ratunkowej słyszymy kobiecy komentarz z offu, opowiadający całe zdarzenie i jego konsekwencje; zdradza również, że dziennik protagonisty został znaleziony przy jego ciele.

W filmie mamy zatem do czynienia z wykreowanym POV (subiektywnym prowadzeniem kamery) nieżyjącej już de facto postaci, które co jakiś czas jest przeplatane ujęciami archiwalnymi. W ścieżce audio towarzyszy nam męski komentarz z offu, który czyta zapiski dziennika.



Rys. 5 *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, reż. P. Liechti Rys. 6 *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, reż. P. Liechti



Rys. 7 Kadr z filmu *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, reż. P. Liechti

Istnieje jeszcze jeden dość znaczący fakt związany z realizacją filmu, mianowicie w napisach końcowych pojawia się tytuł powieści oraz nazwisko jej autora, na podstawie

której napisany został scenariusz powyższego dzieła. Używając terminu z zakresu filmoznawstwa, możemy zatem śmiało określić ów utwór mianem adaptacji. Dlaczego więc mówimy o tym dziele jako filmie dokumentalnym? Reżyser filmu Peter Liechti tłumaczył, że jego dzieło stanowi dokumentację odczytu powieści i wobec tego należy przyjąć, iż nie jest to w żadnym wypadku film fabularny. Pomimo tego, że wszystkie sceny zostały wykreowane, a bohater filmu tak naprawdę nie istnieje i nie sposób ocenić, czy istniał naprawdę, gdyż autor samej powieści odnosi się do dziennika znalezionego w jednym z japońskich lasów, na terenie którego doszło do niejednego samobójstwa; z niewiadomych przyczyn las ten stał się miejscem odpowiednim dla osób chcących zakończyć swoje życie.

Odwołując się do już zacytowanego fragmentu autorstwa Marka Hendrykowskiego, który to sformułował teorię, iż o przynależności filmu do gatunku dokumentalnego decyduje w największym stopniu jego homologia struktury, natomiast rzeczywistość jako taka w filmie nie istnieje, *Odgłosy...* należy traktować jako dokument. Sposób realizacji tego dzieła, odpowiednie obiektywy, kadrowanie oraz komentarz z offu pozwalają odbiorcy faktycznie obserwować postać, która jest bohaterem filmu i jednocześnie nie jest aktorem, który odgrywa rozpisaną w scenariuszu rolę. Ponadto sam scenariusz filmu pozbawiony jest charakterystycznych dla kina fabularnego zwrotów dramaturgicznych, które w odpowiedni sposób wpływają na rozwój akcji. Zamiast tego jest monotonia życia (w tym konkretnym przypadku jego ostatnie dni), która sama w sobie stanowi konstrukcję dramaturgiczną utworu. We wcześniejszej części niniejszej rozprawy zacytowałem fragment z pracy dyplomowej Krzysztofa Kieślowskiego, odnoszący się właśnie do struktury dramaturgicznej filmu dokumentalnego, opisując ją jako odzwierciedlenie rzeczywistości pozbawione dramaturgii znanej nam z teatru czy filmu fabularnego; i myślę, że właśnie dzieło Liechtiego na poziomie przebiegu dramaturgicznego, być może w ten dość nieoczywisty sposób, spełnia ten postulat.

1.4. Film dokumentalny w ujęciu teoretyków

Istnieje niezliczona ilość teorii na temat filmu dokumentalnego, co z jednej strony może zastanawiać, ponieważ to kino fikcji cieszyło się i zapewne nadal wzbudza zainteresowania liczniejszej grupy badaczy sztuki filmowej, ale paradoksalnie to właśnie gatunek dokumentalny przysparza najwięcej trudności z jego zdefiniowaniem. Wraz ze

zmianami podejścia autorów do struktury dramaturgicznej, definicje tego gatunku również ewoluowały.

Powodem, dla którego wydaje mi się koniecznym zawrzeć w niniejszej dysertacji dodatkowo teoretyczne ujęcie zagadnienia filmu dokumentalnego, jest przede wszystkim analityczne podejście badaczy gatunku, próby sklasyfikowania oraz usystematyzowania ogółu dzieł, które, jak starałem się wykazać we wcześniejszych podrozdziałach, potrafiły się znacząco różnić zarówno pod względem języka filmu, jak i samej formy realizacji. Poza tym wprowadzenie dodatkowej taksonomii ułatwi autorowi poruszanie się w obszarze charakterystycznych form realizacji dzieł dokumentalnych oraz próbę interpretacji wpływu struktury dramaturgicznej filmu *xABo...* na odbiór widza.

Wspominałem już o ustanowieniu ogólnie obowiązującego pojęcia filmu dokumentalnego w trakcie obrad Światowego Kongresu Dokumentalistów w Pradze, jednak była to definicja, którą wypracowali praktycy. W refleksji nad próbami ujęcia teoretycznego oraz badaczach dokumentalizmu, należy w pierwszej kolejności wspomnieć Billa Nicholasa. Do jego wielu koncepcji bardzo często odnosi się Mirosław Przyłipiak, ale także kilku innych zagranicznych autorów, jak chociażby Carl Plantinga. Bill Nichols jest autorem zarówno samej definicji filmu dokumentalnego, jak i jego podziału na modele, do którego jeszcze wrócę. Przyłipiak zwraca uwagę, że to właśnie u Billa Nicholasa można odnaleźć rzadko spotykaną, “pozytywną” definicję filmu dokumentalnego. Jest to o tyle interesujące, gdyż znaczna część teorii, które pojawiały się przed propozycją Nicholasa, charakteryzowały się tym, że wyliczały elementy struktury dramaturgicznej lub środki języka filmowego zabronione dla omawianego przez nas gatunku kina.

Amerykański badacz wylicza właściwości charakteryzujące filmy dokumentalne, takie jak: przewaga struktur argumentacyjnych, w tym w szczególności struktury “rozwiązywania problemu”; związana z tym większa niż w filmie fabularnym łatwość przeskoków w czasie i przestrzeni (mniej ważna jest ciągłość czasoprzestrzenna niż płynność i ciągłość argumentacji); duża rola ścieżki dźwiękowej i warstwy słownej w budowaniu konstrukcji dramaturgicznej filmu¹⁷.

Nichols zwraca szczególną uwagę na brak określonych środków języka filmowego, które byłyby charakterystyczne dla kina dokumentalnego, co zdecydowanie wyróżnia jego podejście do problemu.

¹⁷ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str 18.

*Film dokumentalny jako koncepcja lub praktyka nie zajmuje konkretnego terytorium. Nie skupia określonych problemów i nie przyjmuje całkowicie znanej taksonomii form, stylów czy trybów*¹⁸.

Znamienny dla badaczy kina niefikcjonalnego okazał się podział na modele. Pierwszy wypracowany został już w latach trzydziestych za sprawą Paula Rothy, który opisał cztery nurty dominujące w filmie dokumentalnym, były to filmy naturalistyczne, realistyczne, propagandowe oraz kroniki filmowe. Idąc dalej i przywołując ponownie Billa Nicholasa, możemy mówić o trzech próbach tego rodzaju podziału. Ostatecznie Nichols wyróżnił następujące kategorie filmu dokumentalnego: poetycki, objaśniający (perswazyjny), obserwacyjny, uczestniczący (interaktywny), refleksywny oraz performatywny¹⁹. Z kolei Carl Plantinga podzielił obszar gatunku na modele formalne, otwarte i poetyckie, a Mirosław Przyłipiak obok form perswazyjnych i obserwacyjnych wymienia jeszcze artystyczne i telewizyjne²⁰.

Podziały te nie są bezpośrednio uwarunkowane istotą podejścia do struktury dramaturgicznej, jednak łatwo zauważyć, że model obserwacyjny odnosi się bezpośrednio do pewnego rodzaju, nazwijmy to, obiektywnego opisu zastanej rzeczywistości. Model uczestniczący zakłada obecność autorów filmu w rzeczywistości ekranowej. Z kolei podgatunek nazwany refleksywnym kwestionuje formę dokumentalną, wprowadza autotematyzm w obszar treści filmu. Model poetycki odnosi się przede wszystkim do wczesnych prób dokumentalnych, charakteryzujących się dużą dozą abstrakcyjności i reorganizacją elementów świata rzeczywistego. A ostatni już typ nicholsowskiej teorii, czyli performatywny, podkreśla subiektywne aspekty, zwraca się częściej do widza poprzez emocjonalne i ekspresyjne środki wyrazu.

*Te sześć trybów ustanawia luźną sieć powiązań, w obrębie której mogą pracować twórcy; ustala konwencje, które dany film może przyjąć, i kształtuje oczekiwania, których spełnienia mogą spodziewać się widzowie. [...] Film wpisany w dany tryb nie musi odpowiadać mu w całości. Dokument refleksywny może zawierać partie materiału obserwacyjnego lub uczestniczącego; dokument objaśniający mogą współtworzyć fragmenty poetyckie lub performatywne*²¹.

¹⁸ B. Nichols, *Representing reality*, Indiana University Press, 1991, str 12

¹⁹ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, [w:] red. M. Rode, M. Pieńkowski, *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, str.43

²⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str 76

²¹ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, [w:]red. M. Rode, M. Pieńkowski, *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, str. 14

Carl Plantinga zwrócił uwagę na fakt, że aby stworzyć całościową definicję filmu dokumentalnego, należy za każdym razem odnosić się do poszczególnego modelu, tj. niepodobna sformułować pojęcia, które jednocześnie będzie zawierało wszystkie cechy charakterystyczne dla opisywanych pojedynczych modeli (tu akurat przytacza podział Nicholasa)²².

Po przeciwnej stronie sytuuje się Mirosław Przyłipiak, który tworzy definicję, przedstawiając ją jako kompletną na obecnym etapie rozwoju gatunku. Z uwagi na złożoność opisu, odsyłam jednak do źródła²³.

Z punktu widzenia tematu niniejszej rozprawy ciekawa wydaje się także idea filmu dokumentalnego jako gatunku niekontrolowanego, zapoczątkowana wraz z pojawieniem się kina bezpośredniego, a następnie rozwinięta przez Davida Bordwella i Kristin Thompson²⁴. Jednak w moim przekonaniu autor filmów dokumentalnych może nie mieć kontroli jedynie potencjalnie, ponieważ ostatecznie to reżyser, operator, montażysta, producent decydują, co może się w filmie pojawić, a co nie, nawet jeśli tę kontrolę oddało się chwilowo na planie zdjęciowym, a to z kolei wydaje się nieuniknione i wpisuje się także w pewnego rodzaju podstawowe założenia istoty filmu dokumentalnego. Innymi słowy, fakt, że często reżyser nie “dyryguje” bohaterami swoich filmów w trakcie zdjęć, nie do końca świadczy o braku kontroli. Autor kontroluje ten fragment rzeczywistości w szerszym kontekście, mianowicie wyboru tematu filmu, który chce podjąć.

“Brak” owej kontroli potrafi często być brzemienny w skutkach. Nieprzewidywalność struktury dramaturgicznej filmu dokumentalnego, determinowana bezładem, chaosem świata nas otaczającego oraz pojedynczych historii ludzkich, często prowadzi do niesamowitych efektów. W ten oto sposób powyższą refleksję opisał Andre Bazin, odwołując się do filmu *W poszukiwaniu straconego czasu, Paryż 1900*:

Zwracam się teraz do reżyserów: dlaczego deszcz pada właśnie w momencie, kiedy degraduje się sierżanta, i kiedy Deoroulade wygłasza swoje przemówienie? Dlaczego niebo samo współgra z wydarzeniem znacznie lepiej niż atmosfera stworzona najsubtelniej w studio? Słowem – dlaczego przypadek i rzeczywistość mają więcej talentu niż wszyscy filmowcy świata²⁵.

Kończąc próbę bardzo skrótowego przytoczenia najistotniejszych, z punktu widzenia autora niniejszej rozprawy, teorii na temat filmu dokumentalnego, przywołam ponownie

²² Por. C. Plantinga, *What a documentary is, after all*, [w] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, str. 109

²³ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str. 40

²⁴ Ibidem, str. 17

²⁵ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, str. 27-28

Billa Nicholasa, który w bardzo obrazowy sposób, posługując się ponadto nawiązaniem do *Psychozy* Alfreda Hitchcocka, nie definiuje, ale opisuje, czym dla niego jest film dokumentalny. W scenie otwarcia *Psychozy* kamera podąża ponad dachami kamienic, ostatecznie wdzierając się przez okno do pokoju, w którym poznajemy główną bohaterkę filmu. Nichols przywołuje i parafrazuje ten fragment klasycznego dzieła Hitchcocka, aby porównać film dokumentalny z fabularnym. Otóż, wg amerykańskiego badacza film fikcji można opisać jako sytuację, w której widz wychodzi przez okno własnego pokoju i uczestniczy w wydarzeniach związanych z fabułą filmu. Natomiast w utworze dokumentalnym sytuacja jest odwrotna, tu właśnie owo dzieło “wdziera” się przez okno i pojawia się w naszym, czyli odbiorcy pokoju, naruszając tymczasowo porządek i wywierając na niego określony wpływ²⁶.

²⁶ B. Nichols, *Representing reality*, Indiana University Press, 1991, str 112

2. Struktura dzieła sztuki w ujęciu teoretycznym oraz w odniesieniu do filmu dokumentalnego.

2.1. Dzieło sztuki i jego struktura

Definicja sztuki, próba jej stworzenia, wydają się być pozornie łatwym zadaniem. Później, gdyż wszyscy żyjemy w przeświadczeniu, że wiemy, czym jest sztuka, jak ją rozpoznać. Część z nas potrafi ją zanalizować, przypisać poszczególne dzieła sztuki do określonych nurtów, etc. Jednak kiedy stajemy przed próbą stworzenia pełnej definicji, mierzymy się z niebywałym problemem, któremu estetycy do dziś nie są w stanie sprostać. Oczywiście nie znaczy to, że nie było prób zdefiniowania pojęcia sztuki, jednak jak zauważa Władysław Tatarkiewicz, wszelkie dotychczasowe próby kończyły się niepowodzeniem, okazywały się zbyt wąskim bądź zbyt szerokim opisem zagadnienia²⁷.

Na potrzebę niniejszej rozprawy przytoczę jedną z wielu definicji sztuki, której głównym wyznacznikiem jest uwzględnienie znaczenia struktury dzieła sztuki. Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć* wymienia ten pogląd jako trzeci w kolejności analizowanych definicji:

Cechą swoistą sztuki jest to, że nadaje rzeczom kształt. Sztuka kształtuje rzeczy, czy – używając pokrewnych wyrażen – formuje je, materii i duchowi nadaje kształt, formę, strukturę. Temu jej rozumieniu właściwie dał wyraz już Arystoteles pisząc, że od dzieł sztuki “nie należy żądać nic ponad to, że mają pewien kształt” (Ethica Nicomach, 1105 a 27)²⁸.

Wobec takich konstatacji wybitnego etyka należałoby w pierwszej kolejności wyjaśnić pojęcie samej struktury lub formy dzieła sztuki. W ramach niniejszych rozważań pozwolę sobie posługiwać się jedynie określeniem *struktura*, gdyż pojęcia *formy* w dziedzinie sztuk audiowizualnych lub teatralnych możemy również używać w odniesieniu do węższego pola zagadnień. Zatem *struktura* za Encyklopedią PWN to: “rozmieszczenie elementów składowych oraz zespół relacji między nimi, charakterystyczny dla danego układu jako całości”²⁹.

²⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, str. 46

²⁸ Ibidem, str 42

²⁹ Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/struktura;3980513.html>

W kolejnym etapie rozważań musimy uzupełnić interesujące nas pojęcie o termin *dramaturgiczna*, który umożliwia nam zawężenie przedmiotu badań do dzieł sztuki, które ową dramaturgię posiadają. Celowo zwracam uwagę na istnienie dramaturgicznego rozwoju, gdyż niektóre z cytowanych przeze mnie teorii będą się odnosić zarówno do literatury, jak i filmu fabularnego. Oczywiście niepodobna w pełni stosować pewnych elementów metodologii badań literackich, kiedy przedmiotem naszych rozważań jest film dokumentalny, jednak w odniesieniu do struktury dzieła na jej podstawowym poziomie, czyli konstrukcji, nie tylko nie zauważam przeciwwskazań, ale uważam je za bardzo pomocne. Podobnie ma się rzecz z filmem fabularnym, którego istotą jest próba naśladowania i odzwierciedlenia świata rzeczywistego, co z kolei jest głównym elementem struktury dramaturgicznej w kinie dokumentalnym.

Zatem odnosząc się do fabularnych dzieł sztuki o charakterze dramaturgicznym, Roman Ingarden strukturę opisał w ten sposób:

*Do struktury fabuły należy uporządkowanie czasowe i przestrzenne jej składników, czyli poszczególnych zdarzeń lub rozwijających się procesów w dziele*³⁰.

Jest to zdecydowane podstawowe zadanie struktury utworu charakteryzującego się przebiegiem dramaturgicznym. Umożliwia ono odbiorcy względną orientację na poziomie informacyjnym; względną, gdyż nierzadko pewnego rodzaju niedopowiedzenie, budowanie tajemnicy wokół bohaterów, miejsc lub zdarzeń, jest istotnym elementem przebiegu dramaturgicznego.

Pomijając już informacyjny charakter ustanowienia w czasie i przestrzeni bohaterów czy zdarzeń filmowych, bez którego odbiorca mógłby mieć niewątpliwy problem ze zrozumieniem dzieła, istotnym elementem jest również odpowiednie osadzenie poszczególnych fragmentów na poziomej linii czasu samego dzieła. Ten aspekt można analizować na trzech poziomach – całości utworu, wybranych jego sekwencji oraz w przypadku poszczególnych scen dzieła. Zmieniając kolejność pojawienia się konkretnych zdarzeń dramaturgicznych, korygując nawet rozmieszczenie podstawowych informacji o bohaterach, charakteryzując ich w ekspozycji dzieła, istotnie wpływamy na tworzący się u odbiorcy portret określonych postaci. Wydaje się więc oczywiste, że odpowiednia organizacja składników utworu dramaturgicznego ma kluczowy wpływ na ostateczny odbiór obrazu i jego interpretację.

Henryk Markiewicz, cytując Kazimierza Wóycickiego zwraca szczególną uwagę na związki i zależności pomiędzy składnikami dzieła sztuki:

³⁰ R.Ingarden, *Studia z Estetyki*, tom II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, str 461

W utworze artystycznym każdy pierwiastek nabiera właściwego sensu i znaczenia, żyje w odpowiedni sposób i działa tylko w związku z innymi [...] Zmiany zachodzące w jednym składniku wywołują zmiany w innych, a więc i w charakterze całego utworu. Dzieło sztuki przedstawia się przeto jako niesłychanie subtelny splot różnorodnych zależności. Im zależności i powiązania ściślejsze – tym dzieło nosi wyższe piętno artyzmu³¹.

Powyższe konstatacje świetnie korespondują z budowaniem struktury na poszczególnych poziomach utworu, zaczynając od jego najprostszego elementu, kończąc na konstrukcji całości dzieła, o czym wspominałem wcześniej.

Zawężając przedmiot badań już tylko do sztuki filmowej, Milenia Fiedler strukturę (konstrukcję) charakteryzuje w taki oto sposób (należy jednak zwrócić uwagę, iż niniejszy opis mógłby dotyczyć zarówno literatury, wyjąwszy określenia filmowe *sensu stricte*):

Konstrukcja jest porządkiem, zgodnie z którym organizujemy materiał filmowy tak, by poszczególne jego elementy zajęły względem siebie miejsca najbardziej właściwe dla ujawnienia zawartego w nich znaczenia i ułożyły się w ciąg argumentacji zdolny zaangażować uczucia i intelekt widza, umożliwiając mu odczytanie idei i emocjonalne odebranie filmu stosownie do intencji twórcy³².

W przypadku powstawania filmu fabularnego największą ilość owych znaczeń tworzy się, pracując nad scenariuszem. Oczywiście z tego procesu nie należy wykluczać realizacji zdjęć, gdzie dochodzi do różnorodnych zmian tekstu, nowych form inscenizacji. Jednak ostateczny kształt struktura fabularna nabiera w trakcie procesu montażu.

Zupełnie inaczej sytuacja kształtuje się w pracy nad filmem dokumentalnym. Tu najczęstszym składnikiem struktury dramaturgicznej jest obserwowany fragment rzeczywistości, natomiast etapem, który w największym stopniu wpływa na konstrukcję utworu jest proces montażu. Oczywiście jest, że bez zarejestrowanego materiału filmowego proces montażu nie istnieje, jednak to, jaką ostatecznie film przyjmuje formę, co zostaje w nim zawarte, w jakiej kolejności, o jakich długościach, kreuje montaż filmu. Przywoływana już wcześniej Dorota Wardęszkiewicz, w próbie charakterystyki specyfiki pracy montażysty, zwraca szczególną uwagę właśnie na proces kreowania struktury filmu: *Warsztat montażysty, to pragmatyzm działania ze szczególnym uwzględnieniem zabiegów perswazyjnych. To znaczy takie ukształtowanie struktury za pomocą "gramatyki*

³¹ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, str. 72

³² M. Fiedler, *Fotografia w dokumencie. O montażu filmu dokumentalnego Fotoamator Dariusza Jabłońskiego*, [w:] red. K. Mąka - Malatyńska, *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, str 81

filmowej”, by pokierować uwagą przyszłego widza, by jego myśl się nie “potykała” i biegła jak po sznurku intencji autorów, zgodnie z sugestią zakodowaną w strukturze³³.

Podążając tropem analizy struktury na poszczególnych poziomach organizacji utworu, czyli scen, sekwencji i pełnego dzieła, analogicznie do kształtowania się całości budowy filmu dokumentalnego, o którym decyduje montaż, powstają poszczególne fragmenty obrazu. Czyli przebieg dramaturgiczny poszczególnych scen nie może być przypadkowy i, tak samo jak konstrukcja filmu, podlega autorskim decyzjom. Często zdarza się tak, że wykreowane sceny w trakcie montowania filmu faktycznie nie miały miejsca w rzeczywistości, tzn. powstały ze skrawków materiału, pochodzących z zupełnie różnych od siebie fragmentów realizacji. W mojej opinii, jedną z najważniejszych funkcji montażu jest budowanie znaczeń za pomocą łączenia odpowiednich ujęć. W podobnym tonie aspekt ten opisuje Łukasz Plesnar:

Wydaje się, że w filmie dokumentalnym montaż pełni dwie podstawowe funkcje, które umownie możemy nazwać estetyczną i interpretacyjną. Pierwsza z nich – mówiąc najogólniej – polega na takim łączeniu poszczególnych jednostek montażowych, aby w rezultacie otrzymać spójną pod względem formalnym strukturę. [...] Funkcja interpretacyjna natomiast zasadza się na konstatacji faktu, że poprzez odpowiednie zestawienie ze sobą ujęć, scen lub sekwencji można z nich wydobyć dodatkowe znaczenie, którego – występując oddzielnie - nie posiadały³⁴.

Zagadnienie struktury, konstrukcji, kompozycji utworu szeroko analizował Siergiej Eisenstein. Pomijając w tym momencie jego rozważania na temat prawidłowości komponowania dzieł sztuki, zacytuję jedynie negatywne wnioski, do których doszedł, rozważając skutki źle zorganizowanej struktury:

I wobec tego, że prawa, na których opiera się struktura utworu, są przypadkowe, działanie ich nie jest głębokie ani silne, nie porywa, nie wywołuje wrażenia realności, nie pomaga w realizacji tematu³⁵.

Eisenstein ponadto zwraca uwagę na istotną rolę pewnego rodzaju wiarygodności utworu albo na prawa organizujące jego strukturę, które są prawami znanymi odbiorcy i wynikają z otaczającej go rzeczywistości, czy też naśladują ją³⁶. Taki układ z kolei może

³³ D. Wardęszkiewicz, *Co posiadam, co wybieram, co kwestionuję. Montaż jako redakcja scenariusza*, [w:] red. K. Mąka - Malatyńska, *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, Łódź 2017, str. 124

³⁴ Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, str. 53

³⁵ S. Eisenstein, *Wybór pism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, str. 95

³⁶ Ibidem, str. 237

skutkować, według Eisensteina, większym emocjonalnym zaangażowaniem odbiorcy, gdyż łatwiej mu współodczuwać i utożsamiać się z bohaterami fabuły.

Być może czytelnik zwrócił uwagę na fakt, iż zdarzyło mi się posługiwać się dwoma określeniami struktury – dramaturgiczna i fabularna. Determinowane to jest przede wszystkim problemem, który poniżej postaram się wyjaśnić. Nim jednak przejdę do tej kwestii, chciałbym w tym miejscu wspomnieć jeszcze o teorii, która wywodzi się z literaturoznawstwa, a dokładniej z rosyjskiego formalizmu i dotyczy struktury fabularnej, konkretnie jej podziału na dwie istotne warstwy.

*Struktura fabularna [...] jest pewną całością, którą da się ukształtować na dwa odmienne sposoby, otrzymując w rezultacie fabułę lub, tzw. schemat fabularny, czyli wedle innej nomenklatury – sjużet*³⁷.

Sjużet to inaczej treść dzieła w kolejności pojawiania się w jego obrębie (czyli konstrukcja), natomiast fabuła opisuje treść w ujęciu chronologicznym. Zwracam uwagę na ten podział, ponieważ ułatwi on zrozumienie problematyki, o której będzie mowa w następnym podrozdziale.

2.2. Struktura dramaturgiczna w filmie dokumentalnym.

Zdążyłem już zaznaczyć występowanie dwóch podobnych do siebie, by nie powiedzieć – bliskoznacznych pojęć, czyli struktury fabularnej oraz dramaturgicznej. W moim przekonaniu oba terminy opisują ten sam aspekt w odniesieniu do utworu fabularnego. W pracach naukowych często są stosowane zamiennie. Jednak kiedy używamy określenia struktura dramaturgiczna, rozważając charakterystykę filmu dokumentalnego, ów przymiotnik – dramaturgiczna – stanowi nieco bardziej złożoną kwestię i oczywiście przestaje być synonimem określenia fabularna.

W pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy starałem się wyszczególnić najistotniejsze elementy, budulce, składniki, z których może powstać dzieło dokumentalne. Zwróciłem również uwagę na fakt, iż istniał (albo nadal istnieje) spór dotyczący zakresu ingerencji autorów filmów dokumentalnych w kreowanie rzeczywistości. Wszystkie wymienione wcześniej aspekty, poza samą dyskusją na temat wpływu reżysera na rzeczywistość, możemy sprowadzić do jednego pojęcia, jakim jest struktura dramaturgiczna.

³⁷ Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, str. 203

Fakt, że szybciej odnajdziemy w literaturze naukowej różnego rodzaju podziały filmu dokumentalnego na modele, o których wspominałem w poprzednim rozdziale, niż definicję struktury dramaturgicznej badanego gatunku, wynika z dość prozaicznego powodu, którym jest dowolność i wyjątkowość konstrukcji, różnorodność na poziomie narracji oraz odmienny stosunek autorów wobec ingerencji w rzeczywistość przedkamerową.

Cytowane wcześniej definicje, określające strukturę fabularną, powstały przede wszystkim z tego powodu, że badaczom sztuki filmowej zdecydowanie łatwiej było usystematyzować pewne powtarzające się zależności na poziomie utworów fikcyjnych. Wystarczy wspomnieć Władimira Proppa, który w analizie baśni dostrzegł i przypisał postaciom występującym w fabule określone funkcje. Podobna sytuacja miała miejsce w odniesieniu do przebiegu wydarzeń wokół protagonisty utworu, tzw. wędrówki bohatera. Oczywiście w prezentowanej rozprawie nie ma miejsca na szczegółową analizę tego problemu, jednak zwracam uwagę na znacznie większą łatwość w stworzeniu precyzyjnych bardzo zasad strukturalnych na poziomie dzieł fabularnych.

W przypadku struktury utworu dokumentalnego mamy do czynienia ze znacznie bardziej złożonym problemem. Oczywiście obecnie możemy znaleźć podręczniki dla dokumentalistów, gdzie wyłożone są pewne schematy dotyczące samej konstrukcji utworu (fabularnego sjużetu), ale należy przy tym dodać, że owa proponowana struktura nawiązuje w dużej mierze do podziału opowiadania na trzy akty, który znamy jeszcze z refleksji Arystotelesa. Dla przykładu przywołam rozważania Sheili Bernard, która w swojej próbie opisu trzyaktowej konstrukcji filmu dokumentalnego pisze w ten sposób:

Akt to seria sekwencji, która prowadzi do głównego punktu zwrotnego [...] Każdy akt odgrywa istotną rolę w strukturze opowiadania, a napięcie i impet kolejnego aktu, winien być większy od poprzedniego. [...] wiele filmów dokumentalnych nie da się elegancko wpasować w strukturę trzyaktową, zaledwie w jakieś przybliżenie [...] w filmie dokumentalnym jest wiele możliwości stworzenia frapującej struktury dramaturgicznej (w odniesieniu do przebiegu – przyp. autora) [...] nie zbliżając się nawet do tradycyjnej struktury trzyaktowej³⁸.

Filmy oparte na trzyaktowej konstrukcji najczęściej spotykamy w telewizjach, platformach streamingowych, itd. W znacznej części są one z góry nastawione na mniej wymagającego widza i można je często określić dziełami o charakterze

³⁸ S. C. Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, str. 73-74

popularno-naukowym lub komercyjnym po prostu. Oczywiście nie stwierdzam tym samym, że niepodobna stworzyć filmu dokumentalnego trzyaktowego, który będzie się charakteryzował autorskim podejściem i będzie posiadał wszelkie elementy dzieła artystycznego.

Przypomina się w tym miejscu problem, z którym zmagał się poniekąd John Grierson. Z jednej strony uważał, że artystyczny charakter obrazów dokumentalnych jest wielce istotny, ale z drugiej, nie umiał pogodzić tego podejścia z funkcją edukacyjną, co doprowadziło ówczesne kino niefikcjonalne do pewnego rodzaju regresu i odejścia od założenia, iż film powinien być przede wszystkim dziełem sztuki. Ten sam problem zauważam dziś, oglądając filmy z gatunku dokumentu, wyprodukowane, na przykład przez Netflix. Poza szeregiem popularno-naukowych utworów, dominującą rolę odgrywają dokumentalne serie opowiadające historie znanych przestępców, morderców, a także biografie niesłusznie oskarżonych zwykłych ludzi. Trzeba w tym miejscu nadmienić, że wraz z rosnącą popularnością wszelkich platform streamingowych, możemy zauważyć ogromny przyrost produkcji seriali dokumentalnych, które stały się jednym z najpopularniejszych podgatunków kina faktów i ponadto możemy mówić o dużej systematyzacji pod względem strukturalnym na poziomie tejże formy dokumentalnej.

Wracając do meritum, czyli do samego pojęcia struktury dramaturgicznej filmu dokumentalnego, możemy stwierdzić, że kluczowym jej elementem jest zaobserwowana rzeczywistość, która poprzez twórcze działanie przyjmuje charakter rzeczywistości ekranowej. W utworach dokumentalnych jednak występują również inne środki języka filmowego, które mogą wchodzić w skład kompozycji dzieła, a zatem także struktury dramaturgicznej. Można do nich zaliczyć komentarz lektorski, kreację, inscenizację, animację, użycie fotografii, materiałów archiwalnych, itd. Zapewne niektóre wymienione przeze mnie elementy języka filmowego należałoby zaliczyć do warstwy narracyjnej dzieła, jednak wszystkie one mogą także nieść za sobą określoną treść, mogą wchodzić w pewnego rodzaju relacje z zarejestrowanym obrazem rzeczywistości i tworzyć nowe, dodatkowe znaczenia. Uważam zatem, że analizując utwór dokumentalny, należy owe środki traktować jako elementy struktury dramaturgicznej, natomiast absolutnie nie jest konieczne ich występowanie.

By nieco jeszcze przybliżyć mój punkt widzenia, przywołam refleksję Milenii Fiedler na temat materiałów fotograficznych, które stanowiły główny element struktury dramaturgicznej filmu *Fotoamator*.

Fotoamator stworzony został w większości z materiałów będących autentycznym, historycznym świadectwem. Ale jego emocjonalne oddziaływanie nie rodzi się z bezpośredniej konfrontacji widza z materiałem historycznym, tylko z konfrontacji z pewną konstrukcją myślową stworzoną z wykorzystaniem tego materiału³⁹.

Zatem sama decyzja o użyciu materiałów fotograficznych stanowi przyjęcie określonej formy narracji, natomiast pojawiające się znaczenie tychże zdjęć, ich funkcjonowanie na poziomie treściowym, jest już elementem struktury dramaturgicznej. Oczywiście najczęstszym powodem, dla którego powstaje film dokumentalny, jest zaobserwowany fragment rzeczywistości, o podobnej genezie możemy także mówić w przypadku wspomnianego *Fotoamatora*. Natomiast czym owa realna materia się wyróżnia? Tym, że zazwyczaj posiada już własną dramaturgię. Tu pojawia się pierwsze i podstawowe pytanie: jak autor powinien przełożyć tę zastaną, prawdziwą historię na film? Zatem już na samym początku rozważań jawi się nam problem, wobec którego należałoby wyróżnić przynajmniej cztery rodzaje postawy twórczej:

- brak ingerencji ze strony reżysera na planie zdjęciowym oraz brak ingerencji w trakcie procesu montażu (zachowanie ciągłości oraz kolejności wydarzeń wynikającej z dramaturgii obserwowanej materii),
- brak ingerencji ze strony reżysera na planie zdjęciowym, tworzenie nowej struktury oraz znaczeń w trakcie montażu filmu,
- ingerencja reżysera w zastaną rzeczywistość, tworzenie struktury w oraz znaczeń w trakcie montażu filmu,
- rejestracja określonych fragmentów rzeczywistości podyktowana tematem, tworzenie, tzw. *filmu ideowego*⁴⁰.

Powyższy problem stanowi bardzo istotną część w dyskusji na temat filmu dokumentalnego i trzeba zaznaczyć, iż był często poruszany przez polskich twórców. Pozwolę sobie przytoczyć kilka cytatów, aby uwypuklić wagę tejże kwestii. W znacznej mierze wypowiedzi pochodzą z zapisanych rozmów Kazimierza Karabasza, które prowadził w latach 70. i 80. XX wieku, z wybranymi polskimi reżyserami oraz z prac dyplomowych poszczególnych filmowców.

³⁹ M. Fiedler, *Fotografia w dokumencie. O montażu filmu dokumentalnego Fotoamator Dariusza Jabłońskiego*, [w:] red. K. Mąka - Malatyńska, *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, str 89

⁴⁰ Por. K. Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, [w] *Images*, vol. XVI/no. 25, Poznań 2015, str. 26

Uważam, że trzeba znaleźć jakąś formę dramaturgiczną, odrzucić “literaturę scenariuszy” z zamkniętą konstrukcją. Może trzeba robić film, wychodząc z kilku węzłowych założeń problemowych, z tym, żeby materia dramaturgiczna formowała się na planie zdjęciowym (**Kazimierz Karabasz**)⁴¹.

Samo życie trzeba uczynić pretekstem i treścią filmów równocześnie. Tak jak wygląda, jak trwa, jak biegnie. Z całym inwentarzem (**Krzysztof Kieślowski**)⁴².

...jeśli film jest wydarzeniówką i dramaturgia ma tkwić w rozwoju wydarzeń, to demagogią byłoby tłumić rzeczywistość (**Marcel Łoziński**)⁴³.

...przecież my dzisiaj “obserwujemy” i “dajemy prawdę życia” - nie musimy “sztucznie konstruować”, ani też nie musimy używać żadnych “chwyty dramaturgicznych”, samo życie “pisze dramat”...Tak, ale wielce bełkotliwy (**Tadeusz Makarczyński**)⁴⁴.

...jeśli film ma ścisłą konstrukcję intelektualną i jego przesłanie jest apriorycznie ustalone przez autora, należy ten scenariusz w miarę możliwości realizować konsekwentnie (**Marcel Łoziński**)⁴⁵.

Sztuka montażu łączy się ze sztuką dramaturgii. Zaniechanie montażu, to przeświadczenie o staroświeckości montażu...(**Tadeusz Makarczyński**)⁴⁶.

Wierzyłem, że jest coś takiego, jak dramaturgia istniejąca w rzeczywistości. Że akcja, to nie jest rzecz, którą trzeba wymyślać. [...] Myślałem, że to jest takie ważne. Otóż zrozumiałem, że to nie jest ważne (**Krzysztof Kieślowski**)⁴⁷.

Powyższe cytaty nie tylko świadczą o istocie problemu i jego ważkości, ale także ukazują, że stanowiska niektórych twórców zmieniały się w trakcie rozwoju ich artystycznej drogi. Największą zmianę możemy dostrzec u autora *Pierwszej miłości* – Krzysztofa Kieślowskiego. Nie bez powodu zwracam uwagę na ten tytuł. *Pierwsza miłość*, zmontowana we współpracy z Lidią Zonn, w założeniach miała być realizowana zgodnie ze wczesną ideą Kieślowskiego, która dotyczyła dramaturgii rzeczywistości “przedkamerowej”. Znaczna część materiału była w dużej mierze obserwacją

⁴¹ M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja*, [w] K. Mąka-Malatyńska, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2018, str. 70

⁴² K. Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość*, [w] K. Mąka-Malatyńska, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2018 str. 31

⁴³ M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja*, [w] K. Mąka-Malatyńska, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2018, str. 68

⁴⁴ K. Karabasz, *Bez fikcji - z notatek filmowego dokumentalisty*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, str. 57

⁴⁵ M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja*, [w] K. Mąka-Malatyńska, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2018, str. 68

⁴⁶ K. Karabasz, *Bez fikcji - z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985, str. 57

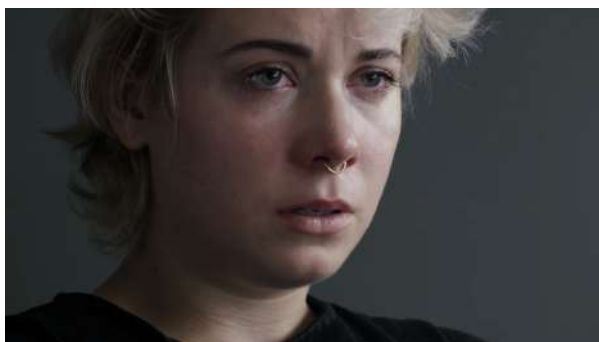
⁴⁷ Ibidem, str. 93

początkowego okresu współżycia młodej pary. Jednak w filmie pojawia się scena, którą w całości sprowokował reżyser. Mam tu na myśli fragment, w którym do mieszkania młodej pary nagle wkracza milicjant, żeby przeprowadzić rutynową kontrolę. Bohaterowie nie mieli świadomości zaaranżowania tej sytuacji przez reżysera, co zresztą odbiorca zauważa po reakcjach na ich twarzach i lekkim zdenerwowaniu. Z relacji montażystki filmu – Lidii Zonn, jak i wywiadów z Kiesłowskim, wiemy, że autor miał do siebie pretensje o realizację opisywanej sceny. Miał świadomość przekroczenia pewnej granicy, co w znacznej mierze wpłynęło na specyfikę jego kolejnych filmów, w których na pierwszy plan częściej wyłania się idea towarzysząca twórcy, a niekoniecznie dramaturgia rzeczywistości, dla przykładu wspomnę *Siedem kobiet w różnym wieku*⁴⁸.

Często się zdarza, że jednak autorzy starają się za wszelką cenę ukryć ingerencję na planie zdjęciowym, dążą do tego, by ostatecznie film sprawiał wrażenie właśnie zastanej i zaobserwowanej rzeczywistości, gdzie praca reżysera charakteryzuje się cierpliwością, współuczestnictwem w codziennym życiu bohaterów, oczekiwaniem na zarejestrowanie dramaturgicznie istotnych wydarzeń, itd. W rzeczywistości, równie często, ci sami autorzy mocno reżyserują tę rzeczywistość, jednocześnie nie przyznając się do tego odbiorcy. Mówiąc wprost, widz jest w jakimś stopniu oszukiwany, gdyż jest przekonany o “prawdziwości” materiału dokumentalnego. Można sobie zatem zadać pytanie, czy tego rodzaju postawa jest aby ideowo bliższa dokumentalizmowi od jawnej kreacji połączonej z dokumentalną substancją, która to kreacja ma za zadanie wzmocnić temat podjęty przez autora.

Ciekawym przykładem, który w pewnym stopniu dotyka rozważanego przed momentem problemu, jest dzieło Pawła Łozińskiego, *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham*, zmontowane przez Dorotę Wardęszkiewicz. Utwór jest zapisem szeregu spotkań terapeutycznych matki i córki ze znanym psychologiem, prof. Bogdanem de Barbaro. Sesje mają silnie emocjonalny charakter, widz jest wprowadzony w najgłębsze terytoria konfliktu między kobietami. Empatyczny odbiorca zapewne mocno współodczuwa obserwowane sytuacje i angażuje się wewnętrznie, szukając we własnych myślach przestrzeni, w której bohaterki filmu mogłyby wzajemnie wybaczyć sobie krzywdy i spróbować stworzyć nową relację, opartą na miłości.

⁴⁸ Por. K. Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, [w:] Images, vol. XVI/no. 25, Poznań 2015, str. 32



Rys. 8 Kadr z filmu *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham*, reż. P. Łoziński



Rys. 9 Kadr z filmu *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham*, reż. P. Łoziński



Rys. 10 Kadr z filmu *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham*, reż. P. Łoziński

Ten sam empatyczny odbiorca w trakcie napisów końcowych filmu może nagle poczuć się niesprawiedliwie oszukany przez reżysera, który to wyjaśnia za pomocą planszy tekstowej, że zasada poufności nie pozwala na rejestrację sesji terapeutycznych; bohaterki filmu w rzeczywistości nie są w żaden sposób spokrewnione; jedyną dokumentalną postacią jest profesor de Barbaro. Scenariusz filmu powstał na podstawie zapisów kilku różnych sesji psychoterapeutycznych, zatem nawet historia tych dwu kobiet jest syntezą doświadczeń, przeżyć wielu zupełnie obcych wobec siebie osób.

Nie mnie oceniać, czy taka strategia wobec widza jest słuszna, film ma zapewne zarówno swoich zwolenników jak i grupę osób, które nie potrafią się pogodzić z tego

rodzaju zabiegiem. Ja jako widz nie dałem się zwieść i domyśliłem się w trakcie oglądania, że materiał jest inscenizacją. Należy postawić jednak pytanie, czy przywołana struktura jest zaledwie zbiorem odtworzonych historii, czy jednak dominuje w niej próba jakiejś konfrontacji świadomego reżysera z nieświadomym odbiorcą.

W tym miejscu można się odwołać do zasygnalizowanego wcześniej modelu filmu dokumentalnego, który wyróżnił Bill Nichols. Myślę o typie refleksyjnym, w którym poza treściami wynikającymi z rzeczywistości ekranowej, pojawia się także aspekt autotematyczny, kwestionujący formę dokumentalną. Nie sądzę, że w przypadku filmu Pawła Łozińskiego, ów zabieg zwrócenia uwagi odbiorcy na nieco inną warstwę dzieła, poza jego podstawową treścią, czyli inscenizacją sesji terapeutycznej, był dla reżysera kluczowy. Jednak poddanie w wątpliwość własnego dzieła jako filmu dokumentalnego w najbardziej potocznym znaczeniu tego określenia, niewątpliwie skłania widza do dodatkowej refleksji i należy zdecydowanie uznać za działanie godne uwagi.

Poza rejestracją określonej rzeczywistości przedkamerowej autorzy często korzystają z innych środków języka filmowego, niosących dodatkowe treści, tworzących nowe znaczenia. Powyższe działania zdradzają jednoznacznie ingerencję autorów w przekazywaną treść, która dotyczy obserwowanego fragmentu rzeczywistości, jednak czy w wyniku ich pojawienia się, obrazy stają się "mniej dokumentalne"? Moim zdaniem, absolutnie nie. Co wyróżnia dzieło dokumentalne, to subiektywne spojrzenie autora na opisywany przez niego temat. Zazwyczaj istnienie tego stanowiska uświadamia sobie odbiorca. Oczywiście powstają obrazy niefikcjonalne, które starają się w sposób jak najbardziej obiektywny przedstawić temat. Jednak w porównaniu z utworami fabularnymi sztuki filmowej to właśnie w gatunku dokumentalnym znacznie częściej widz może poznać pewnego rodzaju przekonania, postawy, a nawet światopogląd autorów.

Absurdalne jest żądanie by każdy film dokumentalny był obiektywną syntezą rzeczywistości, aby każdy mówił: bywa wprawdzie czasem źle, ale równocześnie jest dobrze. Kinematografia, która umożliwi autorowi widzenie subiektywne – ma szansę jako całość stać się obrazem rzeczywistości maksymalnie zbliżonym do prawdy [...] Takiego wyważenia proporcji nie można żądać od pojedynczego filmu⁴⁹.

⁴⁹ M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja*, [w:] K. Mąka-Malatyńska, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2018, str. 70

2.3. Montaż jako etap kształtowania struktury

Wspomniałem wcześniej o dwóch zasadniczych typach postaw działania w stosunku do rejestrowanego materiału dokumentalnego. O podobnym problemie możemy mówić na etapie montażu filmu. Podstawowym kryterium wydaje się kwestia ingerencji w dramaturgię rzeczywistości, kształtowanie konstrukcji filmu, budowanie dodatkowych znaczeń. Pomijając na ten moment filmy, których materia nie posiada własnego rozwoju oraz dzieła o charakterze ideowym, muszę przyznać, że powstaje niewiele utworów dokumentalnych, w których proces montażu ogranicza się jedynie do wyboru materiałów i nadania filmowi odpowiedniego rytmu opowiadania – takie sytuacje praktycznie nie mają miejsca. W erze kamer cyfrowych, gdzie realizatorzy nie mają ograniczeń związanych z ilością filmowanego materiału, o czym wspominałem w początkowej części rozprawy, zapisuje się dziesiątki, setki godzin, z których następnie powstaje około półtoragodzinny film. Łatwo się domyślić zatem, jak duże znaczenie dla ostatecznego kształtu dzieła ma proces montażu.

Z powyższych rozważań wykluczyłem utwory o charakterze ideowym oraz pozbawione własnej dramaturgii, gdyż w przypadku pracy nad tego rodzaju dziełami kwestia wydaje się być jeszcze bardziej złożona. Wówczas to właśnie w montażu formuje się kompozycja dzieła, która zazwyczaj jest wynikiem dość zwięzłej, wcześniejszej myśli, koncepcji reżysera, wyznaczającej kierunek działań na planie filmowym oraz kształtującej ogólny zarys powstałego filmu. Należy tu jednak dodać, że utwory posiadające własną, wstępną dramaturgię, wynikającą z rozwoju rejestrowanej rzeczywistości, wcale nie muszą być ekranowym odzwierciedleniem porządku obserwowanej materii.

By potwierdzić tę tezę, mógłbym przywołać wiele przykładów, jednak pozwolę sobie odnieść się do filmu, który montowałem we współpracy z Bartoszem Pietrasem. *Hugo*, bo ten utwór mam na myśli, realizowany był przez okres około dwóch lat. Za reżyserię filmu odpowiadali Wojciech Klimala i Mateusz Wajda, który jednocześnie był operatorem zdjęć. W trakcie realizacji zdjęć miało miejsce wiele zdarzeń wpływających na losy bohaterów filmu. Jednak na etapie montażu istotne momenty, z punktu widzenia dramaturgii filmu, znacząco zmieniły chronologiczną kolejność względem siebie. Inaczej mówiąc, doszło do przekonstruowania dramaturgii rzeczywistości. Należy jednak zaznaczyć, iż nie były to takie zmiany, które wpłynęły na stworzenie zupełnie nowej historii.

W jednym z wcześniej przywołanych cytatów pojawiło się określenie “bełkotliwy” porządek, odnoszące się do dramaturgii rzeczywistości przedkamerowej. Dystrybucja

informacjami, charakteryzującymi postaci filmowe, a także odnoszącymi się do istotnych zdarzeń, oraz myślenie kategoriami dramaturgicznymi, zmusiły nas poniekąd do wprowadzenia owych zmian.

Trudniejszym jednak zadaniem zdaje się być montaż filmu dokumentalnego, który nie posiada własnego, naturalnego rozwoju wydarzeń. Przy tego typu utworach jedną z możliwych konstrukcji jest stworzenie swego rodzaju wędrówki myśli, która przejmując dramaturgiczną funkcję klasycznej “wydarzeniówki” (do tego tematu wrócę w trakcie analizy filmu *xABo. Ksiądz Boniecki* w kolejnym rozdziale). Istotą takiej konstrukcji nie jest postawienie jakiejś konkretnej tezy w początkowej fazie filmu, a następnie dążenie do jej potwierdzenia, bądź zaprzeczenia. Tego rodzaju próby budowania schematu dramaturgicznego zdecydowanie bardziej charakteryzują się tym, że odbiorca początkowo niekoniecznie musi sobie zdawać sprawę z faktu, że uczestniczy w takiej wędrówce, lecz umiejętne organizacja struktury filmu pozwala ostatecznie widzowi dojść do wniosku, że tę refleksyjną podróż odbył.

Zapewne powyższa, bardzo skrótowa, charakterystyka proponowanej strategii budowy kompozycji może się wydawać czytelnikowi zbyt ogólna, ale fakt ten jest kwintesencją pracy nad filmem dokumentalnym. Istotą kina niefikcjonalnego jest to, że na poziomie nieco głębszej analizy konstrukcji dzieła różnią się w sposób niebywały, stąd tak ogólny opis tejże koncepcji.

Ażeby podkreślić, iż mój pogląd na kwestię budowy filmu dokumentalnego nie jest odosobniony, a zwyczajnie wynika z doświadczenia w pracy nad tą materią, pozwolę sobie ponownie zacytować fragmenty rozmów Kazimierza Karabasza:

Oczywiście, trudność złożenia materiału dokumentalnego w jakąś określoną formę jest bardzo duża. Kształtowanie tego materiału odbywa się na stole montażowym. Ale muszą być już pewne założenia zrobione wcześniej. [...] Dramaturgia, konstrukcja – to jest to, co odróżnia dzieło sztuki od jakiegoś chłamu, od surowca, który każdy amator może zgromadzić(**Tadeusz Makarczyński**)⁵⁰.

Mam wrażenie, że dokument jest sztuką - wyraźnie. Często bardziej niż fabuła - i to właśnie z powodów zasadniczych, dramaturgicznych. Cóż to jest dramaturgia? To jest organizacja. I mam uczucie, że w fabule ta organizacja jest bardzo prosta, oparta na parętnastu schematach(**Krzysztof Kieślowski**)⁵¹.

⁵⁰ K. Karabasz, *Bez fikcji - z notatek filmowego dokumentalisty*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, str. 55

⁵¹ Ibidem, str. 92

I to jest piękne w dokumencie, że ilekroć podejmujesz jakiś temat, to on zawsze jest "pierwszy". Doświadczenia z poprzedniego? [...] Masz dziesięć czy dwadzieścia sposobów, które są owocem doświadczeń z poprzednich filmów, jednak to mało, bo nowa sprawa wymaga nowych sposobów (Jan Łomnicki)⁵².

Zapewne czytelnik może zarzucić brak obiektywizmu autorowi rozprawy, który zdaje się wynikać z racji wykonywanego przezeń zawodu montażysty filmowego, zatem pozwolę sobie na dygresję wobec postawionej tezy, ponieważ oczywistym jest fakt, iż nie zawsze to etap montażu ma największy wpływ na kształtowanie kompozycji utworu dokumentalnego.

Bardzo dobrym i ponadto ciekawym przykładem filmu ideowego, który już na poziomie scenariusza posiada mocno zarysowaną konstrukcję, może być *Dług według Margaret Atwood* w reżyserii Jennifer Baichwal. Punktem wyjścia i osią konstrukcji jest esej kanadyjskiej pisarki, zatytułowany *Dług*. Natomiast filmowy materiał dokumentalny można podzielić na dwie warstwy: pierwszą stanowi inscenizowana obserwacja tworzącej właśnie esej autorki oraz jego publiczny przezeń odczyt. Drugą zaś warstwę tworzy pięć dokumentalnych historii, które stanowią pewnego rodzaju dyskurs z treścią eseju. Obie grupy materiałów są montowane w sposób równoległy, dokumentalne wątki przenikają się. Wraz z intensyfikacją twórczej myśli na poziomie eseju Atwood rozwój wydarzeń obserwowanych historii podlega zagęszczeniu. Zatem, jak wspomniałem, oś konstrukcji została z góry wymyślona przez autorkę dzieła, natomiast kreacji w montażu na pewno podlegały pozostałe kwestie, czyli budowa poszczególnych scen, momenty ich pojawiania się, rytm, etc. Film posiada eseistyczny rys, jednak jeśli miałbym podjąć się określenia jego gatunku, to skłaniałbym się zdecydowanie ku utworowi dokumentalnemu.

Scharakteryzowałem pokrótce dominujące tendencje w procesie montażu materiału dokumentalnego, pozostawiając na razie w refleksji pozostałe środki języka filmowego, tworzone zazwyczaj już po realizacji zdjęć, kiedy praca przenosi się do montażowni. Mam oczywiście na myśli przede wszystkim komentarz lektorski, użycie archiwaliów, kreacyjny dźwięk, itd.

Temat lektorskiego komentarza poddam szczegółowej refleksji w trakcie analizy tego środka języka filmowego na przykładzie *xABO. Ksiądz Boniecki*. Na potrzebę tego akapitu chciałbym jedynie zwrócić uwagę na rozwój tegoż elementu gramatyki filmowej, który zauważamy na poziomie interpretacji utworów dokumentalnych.

⁵² K. Karabasz, *Bez fikcji - z notatek filmowego dokumentalisty*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, str. 68

W dobie kina niefikcjonalnego sprzed rewolucji *direct cinema* najistotniejszą różnicę w podejściu do pracy nad narracją z “offu” widzę już w samym procesie jej tworzenia. Otóż wówczas to właśnie tekst odgrywał kluczową rolę i należy zakładać, że powstawał jako pierwszy w kolejności w stosunku do materiałów wizualnych. Następnie na stole montażowym dobierane były ujęcia odpowiednie do zobrazowania treści, wynikającej z komentarza lektora. Ponadto problem charakteryzował się tym, iż zmontowany obraz, pozbawiony ścieżki dźwiękowej, niewiele znaczył. Nie istniał jako oddzielna warstwa, jedynie służył nadrzędnemu celowi, którym było po prostu jednowymiarowe zobrazowanie wygłaszanej z “offu” treści.

Cytowany już teoretyk filmu, Siegfried Kracauer przywołuje wypowiedź Richarda Griffitha, który opisując filmy z serii *World in Action*, stwierdził, że:

*Obraz był w nich “doczepiony do ponurego komentarza w sposób tak bezsensowny, jak gdyby dążono do tego, by widz ani nie wiedział, ani nie dbał o to, co ogląda; równie dobrze mógłby siedzieć w domu i słuchać radia*⁵³.

Szczęśliwie taki charakter lektorskiego komentarza należy już do przeszłości, choć należy zwrócić uwagę na fakt, iż w produkcjach telewizyjnych, nastawionych na prostotę i stosunkowo niewysoką potrzebę umiejętnego łączenia wątków i interpretacji filmu, funkcjonuje do dnia dzisiejszego. Jednak chciałbym jeszcze wrócić do znacznie ciekawszego problemu, czyli twórczego użycia komentarza z offu.

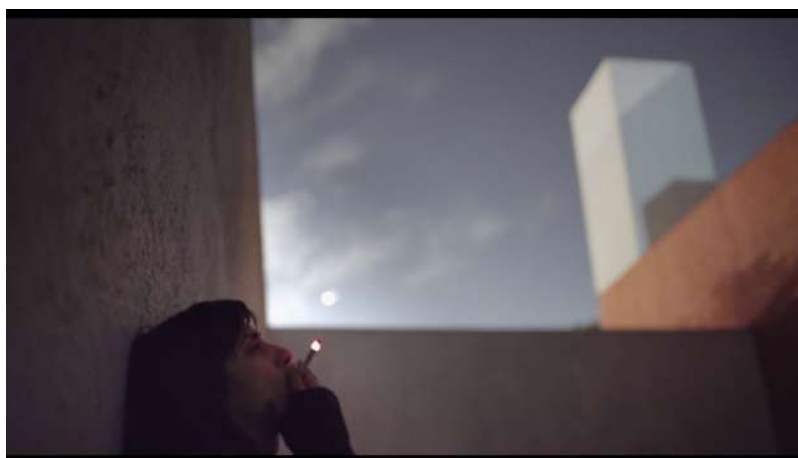
Interesującym przykładem jest dzieło Jill Magid, *Niezwykła propozycja*, którego osiłą konstrukcyjną jest korespondencja autorki z pewną historyczką sztuki. Kluczową informacją dotyczącą owej badaczki jest dość specyficzna forma otrzymanego prezentu zaręczynowego, którym stało się archiwum wybitnego meksykańskiego architekta, Luisa Barragana. Federica Zanco, szczęśliwa posiadaczka spuścizny latynoskiego twórcy, od wielu lat broni dostępu do projektów innym badaczom, dziennikarzom, artystom. Innymi słowy nie dopuszcza do wglądu w swoje archiwum Barragana. Film Magid jest próbą dotarcia do Federicy i przekonania jej do zmiany swojego nastawienia i udostępnienia zbiorów.

Na poziomie narracyjnym mamy do czynienia ze znaczną przewagą offowo wygłaszanych treści, które możemy podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich będzie już wspomniana korespondencja, natomiast do drugiej zaliczyłbym swego rodzaju monolog wewnętrzny reżyserki i tym samym bohaterki filmu.

⁵³ S. Kracauer, *Teoria filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, str. 231

Na spotkaniu z autorką filmu, które zorganizowałem wraz z Pawłem Ziemińskim dla studentów reżyserii i montażu łódzkiej Szkoły Filmowej, usłyszeliśmy, jak powstawała interesująca nas warstwa narracyjna. Otóż punktem wyjścia okazała się być napisana przez Jill Magid powieść, która ostatecznie nie została opublikowana, natomiast przerodziła się w dzieło dokumentalne. Można by zatem doszukać się podobieństw w genezie tegoż filmu ze wspomnianymi wcześniej dziełami z serii *World in Action*. Jednak poza tym faktem więcej zbieżności na poziomie wzajemnego oddziaływania na siebie, warstw audialnej i wizualnej, nie dostrzegam, gdyż sfera obrazowa utworu Magid ma niebagatelne znaczenie.

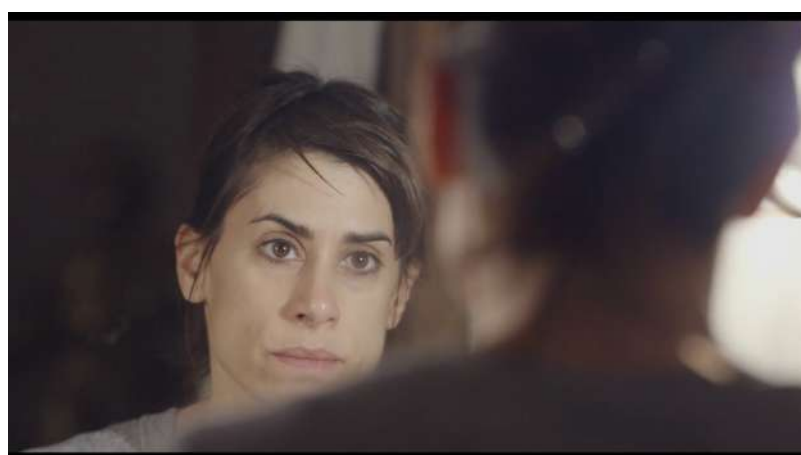
Reżyserka po pierwsze stara się w sposób interesujący przenieść na grunt filmu fragmenty prac Barragana, ale po drugie, i w tym miejscu znacznie istotniejsze z punktu widzenia prowadzonych rozważań, buduje aurę tajemniczości. Początkowo kamera obserwuje autorkę filmu z pewnej odległości, w sposób dość obiektywny. Jednak wraz z zawiązywaniem się pewnego rodzaju intrygi, rodzącej się w umyśle artystki, kamera powoli “zbliża się” do postaci Magid, by wreszcie odsłonić jej twarz w lustrzanym odbiciu, w bliskim planie. Co ciekawe, jest to pierwsze, tak duże, zbliżenie na oblicze Jill Magid w całym filmie (punkt zwrotny dramaturgii). Ponadto charakter obserwowania artystki, która w wielu scenach snuje się po byłym mieszkaniu architekta, buduje pewnego rodzaju erotyczne napięcie, a w połączeniu z towarzyszącym w warstwie offowej tekście tworzy niesamowicie absorbujący utwór.



Rys. 11 Kadr z filmu *Niezwykła propozycja*, reż. J. Magid



Rys. 12 Kadr z filmu *Niezwyczajna propozycja*, reż. J. Magid



Rys. 12 Kadr z filmu *Niezwyczajna propozycja*, reż. J. Magid

Sam komentarz został w znacznej mierze spisany w formie powieści zanim doszło do realizacji filmu, jednak na etapie montażu, o czym również wspomniała reżyserka, wielokrotnie zmieniał swój kształt.

W pracy nad filmem bardzo często treść offu powstaje podczas montażu filmu i ponadto montażyści bywają współodpowiedzialni za jego powstawanie. Zazwyczaj jednak nie przypisuje się im tego wkładu (jeśli oczywiście takowy ma miejsce). Dobrym tego przykładem jest amerykański montażyista Joe Bini, który otwarcie mówi o współpracy z Wernerem Herzogiem nad takimi filmami jak: *Mały Dieter chciałby latać*, czy *Człowiek Niedźwiedź*. Podkreśla w wywiadach, że był autorem albo współautorem wielu fragmentów tekstu lektorskiego w powyższych utworach.

Na potrzebę niniejszych rozważań chciałbym jednak przywołać sekwencję innego filmu niemieckiego reżysera, zmontowanego również z Joe Binim. *Spotkania na krańcach świata*, bo o tym dziele mowa, jest zapisem wyprawy Herzoga na Antarktydę. Ekspedycja

owa miała na celu zgłębienie wiedzy na temat tamtejszego miejsca, ale przede wszystkim przyjrzenie się badaczom tego kontynentu, którzy niejednokrotnie poświęcają całe swoje życie, by lepiej zrozumieć odległy ląd.

Interesująca mnie sekwencja opisuje dość przypadkowo uchwycone, rzadko spotykane zachowanie jednego z głównych mieszkańców Antarktydy, czyli pingwina. W trakcie realizowania wywiadu z jednym z badaczy tego gatunku ptaków, autorzy filmu zauważyli, iż jeden z pingwinów odłącza się od grupy; wybiera własną ścieżkę, która nie wiedzie ani w kierunku oceanu, ani nie jest powrotną drogą do miejsca, w którym przebywa stado. Herzog dopytuje się naukowca o przyczynę takiego zachowania, jednak nie otrzymuje satysfakcjonującej odpowiedzi. W tym momencie następuje zmiana narracji i pojawia się, charakterystyczny dla filmów dokumentalnych niemieckiego reżysera, komentarz z offu. W obrazie widzimy maszerującego pingwina, który na swojej drodze napotyka innych naukowców, jednak nie zwracając na nich uwagi, brnie przed siebie, co jest przyczyną refleksji narratora. Autor zdradza, że nawet gdyby spróbowano przenieść owego osobnika w miejsce, gdzie aktualnie znajduje się jego stado, ten i tak ponownie ruszyłby na wyprawę w obranym wcześniej kierunku. Ponadto dodaje, że przed ptakiem jest kilkanaście tysięcy kilometrów drogi przez góry i jest to droga ku śmierci. Charakter tej sekwencji ma wielce egzystencjalną wymowę, a ton, z jakim reżyser wypowiada napisane kwestie, mocno świadczy o doniosłości podjętej przez ptaka decyzji.



Rys. 13 Kadr z filmu *Spotkania na krańcach świata*, reż. W. Herzog



Rys. 14 Kadr z filmu *Spotkania na krańcach świata*, reż. W. Herzog



Rys. 15 Kadr z filmu *Spotkania na krańcach świata*, reż. W. Herzog



Rys. 16 Kadr z filmu *Spotkania na krańcach świata*, reż. W. Herzog

Pozwoliłem sobie przywołać tę sekwencję z prostego powodu. Pomijając charakter wypowiedzi, stosowanej formy narracyjnej, chciałbym zwrócić uwagę na pewien bezsporny, jednak bardzo ważny fakt, czyli kwestię kolejności powstawania poszczególnych składników tegoż fragmentu. Oczywistym jest, że zaobserwowane przypadkowo zdarzenie skłoniło reżysera do podjęcia refleksji, jednak należy zaznaczyć, iż bez komentarza, który zapewne powstał w trakcie montażu filmu, powyższa scena byłaby raczej nieczytelna; widz prawdopodobnie mógłby zgadywać, że nasz bohater-pingwin się zagubił lub po prostu zmierza do jakiegoś określonego miejsca. Treść, która pada z offu nie jest tylko suchą “informacją”; w połączeniu z obrazem i podniosłą ścieżką dźwiękową stanowi wielce inspirującą i poruszającą sekwencję filmową. W takiej formie użycia narracji lektorskiej widzieć więc należy nie tylko jeden ze środków języka filmowego, ale istotny element struktury dramaturgicznej, o czym często zapominają badacze filmu dokumentalnego.

2.4. Fabularyzacja struktury

Problematyka struktury dramaturgicznej filmu dokumentalnego wydaje się być bardzo ogólna i jednocześnie prosta w swych podstawowych założeniach. Trudności związane z jej charakterystyką zaczynają się w trakcie pogłębionej analizy, gdyż nagle okazuje się, iż różnice pomiędzy poszczególnymi dziełami z gatunku kina niefikcjonalnego są na tyle znaczące, że niejednokrotnie wykluczają zaklasyfikowanie ich do tego samego gatunku. Wystarczy chociażby porównać *High school* Fredericka Wisemana ze wspomnianym wcześniej dziełem Petera Liechtiego, *Odgłosy robaków. Zapiski mumii*.

Starając się znaleźć wspólny mianownik dla utworów dokumentalnych, badacze rozpoczęli pogłębioną analizę kwestii fabularyzacji dzieł niefikcjonalnych. Podjęta została próba potwierdzenia tezy, że nie ma istotnych różnic między filmami z gatunku dokumentu, a utworami fikcjonalnymi, gdyż w każdym przypadku uchwycona rzeczywistość przedkamerowa podlega fabularyzacji struktury. Ponadto postawiono hipotezę, że filmy faktu posługują się dokładnie tymi samymi narzędziami budowania dramaturgii, jakie możemy zaobserwować w obszarze kina fabularnego⁵⁴.

Mirosław Przyłipiak wymienia szereg prób podejmowanych przez kolejnych filmoznawców, którzy poprzez analizę wybranych dzieł z gatunku kina dokumentalnego, dochodzili do różnych wniosków, jednak ani razu nie udało się badaczom postawić znaku równości pomiędzy gatunkami. Zwracali natomiast zawsze uwagę na występowanie owego czynnika fabularyzacji struktury filmu dokumentalnego, w większym lub mniejszym stopniu, w odniesieniu do konkretnych dzieł. Szczególnie interesująca wydaje mi się praca Williama Guynna, który to podjął się zbadaniu jedenastu klasycznych utworów niefikcjonalnych pod kątem ośmiu typów organizacji syntagmatycznej, sformułowanej przez Christiana Metza⁵⁵. Pozwolę sobie zacytować za Przyłipiakiem tylko pierwszy wniosek, do którego doszedł Guynn; pozostałe sformułowane są w podobnym tonie:

W analizowanych filmach występuje bardzo duża różnorodność typów syntagmatycznych oraz kompozycyjnych, od filmów wyraźnie nawiązujących w sposobie konstrukcji oraz rozkładzie poszczególnych typów syntagmatycznych do klasycznego filmu fabularnego (np, Nanook), aż do filmów diametralnie odmiennych, jak The City czy The River; w których

⁵⁴ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str. 60

⁵⁵ Ibidem, str. 61

*odnośniki czasoprzestrzenne są podporządkowane organizacji dyskursu, a diegeza, osłabiona i przerywana, podporządkowana jest strukturze pojęciowej*⁵⁶.

Niezrozumiały natomiast, dla autora niniejszej dysertacji, wydaje się wniosek końcowy przywołanych badań, do którego odnosi się Przyłipiak:

*Guynn poddał szczegółowemu badaniu jedenaście filmów i aż w ośmiu z nich znalazł poważne odstępstwa od wzorca Metzowskiego, a trzy najwierniejsze wzorcowi również nie są z nim tożsame. Zamiast więc ogłosić (co byłoby najzupełniej logiczne), że filmy dokumentalne nie posługują się fabułą lub przynajmniej, że ich ewentualna fabularność jest zupełnie innej niż filmów fabularnych natury, Guynn stwierdza przeciwnie: że są z gruntu fabularne, w związku z tym obecność lub nieobecność fabuły nie może służyć odróżnieniu kina fikcjonalnego od niefikcjonalnego*⁵⁷.

Powyzsze próby przypisania gatunkowi dokumentalnemu cech filmu fabularnego nie przyniosły ostatecznie zakładanych rezultatów. Pomimo faktu, że autorzy badań starali się za wszelką cenę, często naciągając logiczny tryb wnioskowania, wykazać słusność ich założeń i znaczne podobieństwo pomiędzy dwoma głównymi gatunkami kina, ich konkluzje należy traktować z dużym dystansem. Jednak celem ich przywołania nie była próba charakterystyki owych działań, szczegółowa ich analiza, a jedynie potwierdzenie wcześniej postawionej tezy, mówiącej o trudnościach związanych z usystematyzowaniem kwestii strukturalnych (konstrukcyjnych) filmu dokumentalnego.

Ponadto kluczowe i zarazem błędne, z punktu widzenia autora niniejszej dysertacji, jest założenie wspomnianych badaczy, iż fabularyzacja, budowa dramaturgii, jest nie tylko wyznacznikiem kina fikcji, ale przede wszystkim jest czymś wyjątkowo spotykanym na tym polu. William Guynn raczył zapomnieć o jednej, podstawowej zasadzie filmów fabularnych, a mianowicie ich naśladownictwie świata rzeczywistego, gdzie chociażby przyczynowo-skutkowe zależności są jednymi z jego charakterystycznych elementów.

Ponadto chciałbym w tym miejscu przypomnieć cytowany wcześniej wniosek Siergieja Eisensteina, który dotyczył praw organizujących strukturę w filmie i faktu, iż jeśli są one dla widza wiarygodne, to jest, odzwierciedlają zasady, którymi rządzi się wszechświat, tym silniej owa kompozycja oddziałuje na odbiorcę. Zatem wydaje się być wręcz absurdalne założenie Guynna, które miało świadczyć o wyjątkowości dramaturgii fabuły, jakoby odrębnej formie organizacji, sztucznie stworzonej wobec materii nas otaczającej.

⁵⁶ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str 61

⁵⁷ Ibidem, str 62

Kończąc powyższe rozważania, chciałbym jeszcze wrócić na moment do podziału kina dokumentalnego na modele, opisanego przez Billa Nicholasa. Uważam bowiem, że jest to ścieżka, która faktycznie pozwala na, w miarę możliwości, dogłębny zarys poszczególnych dzieł utworów niefikcyjnych i ich charakterystykę. Kluczowymi pojęciami, które będą towarzyszyły czytelnikowi w dalszej części rozprawy, gdzie autor skupi swą uwagę na konkretnym dziele, czyli *xABo. Książd Boniecki*, będą *dyskurs* i *wędrówka myśli*. Natomiast problem struktury dramaturgicznej powracać będzie na poziomie analizy oraz interpretacji utworu.

3. Struktura dramaturgiczna *xABo. Ksiądz Boniecki*

3.1. Wprowadzenie

xABo. Ksiądz Boniecki w reżyserii Aleksandry Potoczek, którego montażystą jest autor niniejszej rozprawy, to portret dokumentalny znanego zakonnika, byłego redaktora naczelnego "Tygodnika Powszechnego". Osoby publicznej, która swoją postawą niejednokrotnie wzbudzała kontrowersje środowiska duchownych, ale także obserwatorów i komentatorów wspólnoty kościoła katolickiego. Celem reżyserki nie było stworzenie filmu o charakterze biograficznym. Dzieło pozbawione jest wielu informacji, które niewątpliwie byłyby pomocne dla widza, któremu postać księdza Bonieckiego jest nieznana. Najistotniejszym założeniem artystycznym było ukazanie marianina w takim świetle, ażeby odarty z wszelkiego rodzaju sławy bohater filmu dał ponowne świadectwo swojej mądrości, wiary i człowieczeństwa.

W tym miejscu moim celem nie jest interpretacja utworu, zatem tych kilka zdawkowych odniesień musi wystarczyć czytelnikowi, gdyż tematem, który znacznie bardziej interesuje autora dysertacji, jest struktura dramaturgiczna filmu i wpływ jej poszczególnych elementów na przeprowadzenie założeń reżyserskich. Jednakże do kwestii interpretacyjnych na pewno będę wracał przy okazji szczegółowej analizy określonych fragmentów dzieła.

Zatem, nawiązując do wyszczególnionych wcześniej rodzajów materiału, który może stanowić strukturę dramaturgiczną filmu dokumentalnego, wymienię trzy elementy, z których składa się powyższe dzieło:

- obserwacyjny materiał dokumentalny,
- inscenizowane rozmowy-spotkania z przyjaciółmi i znajomymi głównego bohatera,
- komentarz lektorski - monolog wewnętrzny księdza.

Zarejestrowany materiał o charakterze obserwacyjnym nie posiadał własnej dramaturgii wydarzeń. To znaczy, że nie istniał jeden kluczowy przebieg. Pojawiają się natomiast przyczynowo-skutkowe związki pomiędzy sfilmowanymi scenami, jednak są one mało istotne, a z punktu widzenia idei filmu wręcz nieważne.

Osią dramaturgiczną utworu miała być ciągła wędrówka bohatera, który przemieszcza się z jednego miasta do drugiego, by odbyć spotkania z miłośnikami twórczości i osoby

księdza. Materiał był realizowany około dwa lata, początkowo bez głównego operatora zdjęć, Adama Palenty, który dołączył do ekipy po ponad roku w którym to okresie reżyserka skupiła się na “zbliżeniu się” do bohatera. Materiał zarejestrowany bez udziału Palenty w zdecydowanej większości nie trafił do filmu, stąd mogę ocenić ten etap bardziej jako zdjęcia dokumentacyjne, niż właściwą materię.

Charakter obserwacyjnych materiałów, i to dotyczy wszystkich filmów, cechuje się wieloma niedoskonałościami, ale posiada także niewątpliwe zalety, jak chociażby nieprzewidywalność. W przypadku naszego utworu, ową wyjątkowo ciekawą przypadkowość można dostrzec w scenie na dworcu kolejowym, kiedy pewien mężczyzna dosiada się do księdza i zaczyna mu się zwierzać ze swej tęsknoty za zmarłą niedawno matką. Podobna sytuacja, chociaż emocjonalnie znacznie mniej doniosła, ma miejsce w trakcie posiłku w restauracji McDonald’s, kiedy to przechodzień prosi zakonnika o zrobienie wspólnego zdjęcia. Tego rodzaju materiały niewątpliwie są esencją dokumentalizmu, jednak czasami nie wystarczają do stworzenia pełnometrażowego filmu, który jest jednak niemałym wyzwaniem na poziomie dramaturgicznym. Natomiast w początkowej fazie realizacji zdjęć, obserwacyjny charakter materiałów dokumentalnych był jedyną formą, którą obrała reżyserka.

Drugim w kolejności etapem realizacji materiałów był pomysł na zorganizowanie spotkań głównego bohatera z jego przyjaciółmi. Rozmowy te były w znacznej mierze wyreżyserowane, tzn. autorka wybierała tematy, układała pytania, które miały zostać zadane księdzu przez rozmówców, ale przebieg samych dyskusji nie był w pełni kontrolowany.

Na tym etapie zdjęć rozpoczął się proces montażu, a dokładniej – wyboru materiałów. Jednym z istotnych aspektów tego rodzaju symultanicznej pracy jest możliwość sugestii dogrywania określonych treści, które po wstępnej selekcji materiałów wydają się być pożądane w celach dalszej pracy, a które nie zostały wcześniej zarejestrowane.

Pomimo teoretycznej kontroli i przemyślanych wyborów co do tematów spotkań głównego bohatera z konkretnymi osobami, nie wszystkie zaaranżowane spotkania znalazły swoje miejsce w filmie. W trakcie montażu doszliśmy z reżyserką do wniosku, że tematycznie lub z innych istotnych powodów, pojawienie się niektórych rozmów było niepotrzebne, a wręcz źle działało na konstrukcję dzieła. Co ciekawe, fragment jednego spotkania księdza Bonieckiego z autorką wywiadu rzeki z tymże – Anną Goc, zmienił swój charakter i funkcjonuje w filmie jako monolog wewnętrzny bohatera, natomiast sama scena w formie, jakiej została zrealizowana, w utworze się nie pojawia.

Ostatnim elementem, na ten moment jedynie zasygnalizowanym, był komentarz lektorski, który w przypadku omawianego filmu jest głosem bohatera. Nawiązując do tradycji literackich, możemy go określić mianem monologu wewnętrznego bohatera.

W pierwszym etapie montażu, czyli pogłębionej selekcji i budowania wstępnych wersji poszczególnych scen, zauważyłem dość ważny aspekt dotychczas zarejestrowanych materiałów. Otóż, moim zdaniem, bohater nie pozwalał na pełne otwarcie się przed widzami, tj. była widoczna trudność w możliwości pełnego zrozumienia, współodczuwania i identyfikacji z bohaterem. Ważną też przyczyną dla propozycji wprowadzenia wspomnianego monologu wewnętrznego była twórczość literacka księdza Bonieckiego, która w pierwszych próbach użycia offu wyznaczyła kierunek i jego przyszły charakter. Początkowo reżyserka była nieprzychylnie nastawiona do pomysłu wprowadzenia tego środka narracji, jednak ostatecznie podzieliła mój pogląd i rozpoczęliśmy pracę nad kolejnym składnikiem struktury dramaturgicznej dzieła, czyli monologiem wewnętrznym bohatera filmu, na który składają się fragmenty zapisków księdza, reportaży, wcześniejszych wywiadów, materiałów zrealizowanych w formie obserwacji, itd.

3.2. Obserwacja bohatera

Wspomniana oś dramaturgiczna, czyli w tym przypadku podstawowe założenie reżyserki, nadające filmowi ton (podróż księdza), ustanowiła szkielet, wokół którego rozpoczęła się budowa konstrukcji dzieła. W tym miejscu chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na fakt, iż w pierwszej wersji montażowej filmu zostały użyte materiały archiwalne, jednak w drugim i kolejnych wariantach kompozycja nie posiadała już tych źródeł. Próba wprowadzenia tego środka języka filmowego wynikała z prostej przyczyny, którą była chęć prezentacji księdza odbiorcom niezaznajomionym z jego osobą.

Wracając już do materiałów obserwacyjnych i głównej idei autorki, czyli postaci podróżującego księdza, należy zwrócić szczególną uwagę na jedną kluczową kwestię, wynikającą z tego pomysłu, czyli efekt *powtórzenia*. Problem wydaje się być dość oczywisty, jednak nie sposób go pominąć, omawiając kompozycję utworu. Ponadto wynikają z niego przynajmniej dwa istotne wnioski, których faktyczne występowanie niekoniecznie jest dla odbiorcy świadome.

Pierwsza kwestia to dość jednoznaczne ustanowienie bohatera w obserwowanej rzeczywistości, istotne tym bardziej, że, jak wspominałem, nie występuje w powyższym

filmie żaden naturalny rozwój wydarzeń. Dzięki takiemu osadzeniu postaci w pewnego rodzaju stanie permanentnego przemieszczania się odbiorca odnajduje ciągłość epizodyczną, która jest wiarygodna i może wynikać z faktycznego rozwoju zdarzeń. Innymi słowy sceny powracających spotkań z czytelnikami ułatwiają widzowi poznanie bohatera i świata wokół niego. Na etapie ekspozycji utworu dostarczenie tego typu informacji dotyczących głównego bohatera filmu jest kluczowe, gdyż umożliwia przekierowanie uwagi odbiorcy w trakcie kolejnych scen na znaczenia wynikające już z interpretacji.

Druga konsekwencja pojawienia się zabiegu *powtórzenia*, która jest zapewne równie ważna, jeśli nie jest istotniejsza, dotyczy już samej kompozycji. W poprzednim akapicie skupiłem swoją uwagę wokół umożliwienia odbiorcy swobodniejszego poruszania się w materii filmu. Jednak samo *powtórzenie* przede wszystkim tworzy szkielet struktury, wokół którego postać i wydarzenia z nią związane podlegają ciągłej rozbudowie, czyli jest osią dramaturgiczną filmu i jak pisał Siergiej Eisenstein, omawiając ten środek języka filmowego: “...przyczynia się do [...] nadania utworowi jednolitego charakteru”⁵⁸.

Zatem na poziomie gatunkowym moglibyśmy zakładać, że mamy do czynienia z klasycznym kinem drogi, pomimo tego, że w znacznej mierze opis ten dotyczy zazwyczaj filmów fabularnych i na ich poziomie występuje pod tą nazwą. Jednak wspomniane próby Guynna postawienia znaku równości pomiędzy kinem fikcji a filmem dokumentalnym nie bez powodu zakończyły się fiaskiem i na pewno dobrym przykładem tych różnic mógłby być *xABO...*, bowiem znacznym uproszczeniem byłoby sprowadzanie powyższego utworu do gatunku kina drogi, nawet w sferze ramy konstrukcyjnej dzieła.

Problem dotyczy przede wszystkim głównego bohatera, który klasycznej podróży nie odbywa; jego wędrówka nie ma określonego celu. Owszem podróżuje, ale jest to stan, który nie ulega zmianie. Każde kolejne spotkanie jest równoważne z poprzednim; nie występuje tu rozwój na poziomie “dziania się”, o czym już wspominałem kilkakrotnie. W kwestii strukturalnej, sceny przemieszczania się oraz kolejnych spotkań z przypadkowymi ludźmi, ułatwiają także wprowadzanie inscenizowanych scen-rozmów, które trudno byłoby wprowadzić w tkankę filmu, nie korzystając ze swego rodzaju spójnika, jakim jest ciągła podróż księdza.

⁵⁸ S. Eisenstein, *Wybór Pism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, str. 95

Do tematu *wędrówki* powrócę w dalszej części pracy także na poziomie performatywnego charakteru jej użycia, jednak nim to nastąpi należy pogłębić analizę poszczególnych składników struktury dramaturgicznej filmu *xABo...*

Wspominałem już o pewnego rodzaju trudnościach wynikających ze specyfiki realizacji materiałów filmowych w sposób obserwacyjny, gdzie reżyser i realizatorzy starają się nie ingerować w rzeczywistość. Pomijając już wszelkiego rodzaju przypadkowe błędy operatorskie, które są nieuniknione w takich sytuacjach, a także nie wliczając w tym momencie zbędnych fragmentów, które są po prostu odrzucane przy pierwszej selekcji, często bywa tak, że pewnych treści brakuje w montażu. Aby przybliżyć problem, opiszę pokrótce, jak powstała sekwencja powrotu głównego bohatera po otwierającym film spotkaniu z czytelnikami.

W ekspozycji, po pierwszym spotkaniu z fanami, ksiądz Boniecki jako ostatni wychodzi z opustoszałego już budynku warszawskiego Muzeum Historii Żydów POLIN, w którym ledwo zakończył się jego pewnego rodzaju występ. Następnie widzimy postać spacerującą ulicą wieczorową porą, by ostatecznie móc z marianinem wejść do jego mieszkania i wspólnie pykać nieodłączną fajkę przez krótką chwilę.

Jak wspominałem, zarejestrowane spotkanie odbyło się w Warszawie, natomiast dla wiadomości czytelnika podam, że ulica, którą przechadza się ksiądz w drodze powrotnej do domu, faktycznie znajduje się we Lwowie. Ponadto mieszkanie, do którego wraca bohater, w rzeczywistości mieści się w pewnej krakowskiej kamienicy.

Na poziomie filmu opisywana sekwencja jawi się odbiorcy jako zwykły wieczór, podczas którego główny bohater wraca do swojego lokum. Fragment zachowuje pełną chronologię zdarzeń i nie wprowadza w dezorientację, gdyż widz nie jest świadomy, że każdy z tych elementów należy do zupełnie innej czasoprzestrzeni.

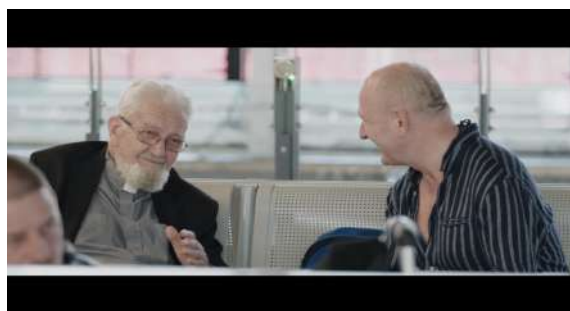
Powyższy przykład można by uznać za pewnego rodzaju manipulację, jednak czy tego rodzaju działanie zakłamuje rzeczywistość? Tegoż wieczora ksiądz Boniecki wrócił do swojego mieszkania, a dokładnie do zakonnej celi, która z nazwy może prowadzić do błędnych konotacji, gdyż wyglądem i charakterem znacznie jest jej bliżej do przeciętnego mieszkania wypełnionego po brzegi regałami z książkami. Po przybyciu zapewne zapalił swoją fajkę i szukał formy odpoczynku. Zatem opisywana sekwencja jest swego rodzaju inscenizacją albo odzwierciedleniem tego określonego wieczoru, przy czym składa się z materiałów sfilmowanych w trakcie innych dni zdjęciowych.

Powyższych “manipulacji” znajdziemy wiele zarówno w opisywanym, jak i wszelkiego rodzaju innych filmach dokumentalnych. Zwracając uwagę na ten aspekt lub

charakterystykę materiałów obserwacyjnych i ogólnej pracy nad kompozycją, scenami, etc., chciałbym skierować uwagę czytelnika na najważniejszy powód, dla którego niniejsza sekwencja została przywołana, a jest nim po prostu treść. W przypadku filmu fabularnego przywołana sekwencja zostałaby zapisana już w scenariuszu. Etap jej realizacji byłby znacznie prostszy i z góry przewidziany. Podobna sytuacja miałaby miejsce, jeśli Aleksandra Potoczek stworzyłaby na tyle szczegółowy scenariusz swojego filmu dokumentalnego jeszcze przed zdjęciami i starała się nieco bardziej ingerować w zastaną rzeczywistość. Nawiasem mówiąc, powód w tym konkretnym przypadku, który przyczynił się do niemożliwości kontynuowania rejestracji tegoż wieczoru, był bardziej prozaiczny i wynikał z zakazu wejścia dla ekipy filmowej na teren zakonu, a nie z decyzji o braku ingerencji w rzeczywistość przedkamerową.

Absolutnie nie twierdzę, że błędne były założenia realizacyjne, które skupiały się w dużej mierze na swego rodzaju śledzeniu lub podglądaniu głównego bohatera. Jest to forma pracy na planie, która jest pewnie jedną z najbardziej popularnych, jednak wiąże się z pewnymi ułomnościami. W przypadku niewielkiego wpływu realizatorów na rzeczywistość trudno jest kontrolować przepływ treści. Stąd, przypomnę, wzięła się teoria na temat filmu dokumentalnego jako gatunku niekontrolowanego autorstwa Bordwella i Thomsona.

Dzięki tej formie realizacji udało się na pewno zarejestrować sceny wyjątkowe (wspomniana wcześniej rozmowa na dworcu kolejowym), które są esencją dokumentalizmu w duchu *direct cinema*. Ponadto same spotkania z czytelnikami obfitują w emocje, które widz może zaobserwować u poszczególnych osób; raz proszą księdza o błogosławieństwo, innym razem dopytują o naukę kościoła w sprawie samobójstwa bliskiej osoby, pojawia się także prezent od osoby homoseksualnej. Dzięki tym materiałom postać księdza jawi się odbiorcy jako człowiek, który przede wszystkim jest swego rodzaju obrońcą duchowym i zarazem autorytetem dla wielopokoleniowej grupy ludzi.



Rys. 17 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek



Rys. 18 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek



Rys. 19 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

Podsumowując charakterystykę materiałów obserwacyjnych niniejszego utworu, muszę także zaznaczyć, iż nie wszystkie powstały w jednolitej formie, tzn. niewielkiej lub braku ingerencji autorki na planie. Są oczywiście sekwencje lub sceny, których realizacja była wynikiem określonych zamiarów, jak chociażby większość obserwacji prowadzącego samochód księdza lub scena chrztu w początkowej części filmu. Tu należy na moment powrócić do idei filmu niekontrolowanego. Otóż nawet, jeśli rozwój zarejestrowanych wydarzeń (na poziomie sceny czy sekwencji) nie jest wynikiem realizacji założeń reżyserskich, to jednak powód, dla którego kamera pojawia się w określonych momentach obserwowanych postaci lub zdarzeń, zazwyczaj jest autorom znany i nie jest dziełem przypadku.

3.3. Obraz kontrolowany

Poniższy podrozdział dotyczyć będzie wspomnianych już wcześniej scen – spotkań, w których ksiądz Boniecki prowadzi dyskusje na tematy ważne dla wspólnoty kościoła katolickiego, ale także z punktu widzenia własnych doświadczeń życiowych i podjętej ścieżki zakonnika.

Spotkania były aranżowane przez autorkę filmu; podjęte tematy w trakcie rozmów również były wynikiem wyborów reżyserki oraz wcześniejszego ich omówienia wraz z uczestnikami scen.

Powyższa forma realizacji materiałów dokumentalnych jest oczywiście dość powszechna, Bill Nichols nazwał ją “zamaskowanym wywiadem”⁵⁹. W przypadku naszego filmu pomysł na zainscenizowanie omawianych scen był podyktowany potrzebą wprowadzenia w tkankę filmu pogłębionej dyskusji, w której widzimy bohatera pełnego wątpliwości. Tematy tych spotkań częściej bezpośrednio dotyczyły głównego bohatera filmu, niż miało to miejsce w przypadku scen o charakterze obserwacyjnym. Ale co najistotniejsze z punktu widzenia twórców, ksiądz Boniecki, paradoksalnie, chętniej otwierał się w trakcie tych zaaranżowanych dyskusji. Kluczem zapewne był dobór rozmówców, z którymi bohater się przyjaźnił lub które uznawał za swego rodzaju autorytet w określonej dziedzinie. Dyskutanci absolutnie nie pozostawali bierni i często podejmowali polemikę z księdzem, niejednokrotnie zadając bohaterowi trudne pytania dotyczące kościoła katolickiego w Polsce i stając w opozycji do idealistycznych przekonań Bonieckiego. Jest to o tyle istotne, że sceny ukazują problematykę podjętych tematów z odrębnych punktów widzenia, a nie jedynie z perspektywy głównego bohatera. Ponadto uwypuklają wewnętrzny konflikt księdza Bonieckiego, który często musiał się ustosunkować wobec krytyki wspólnoty kościoła katolickiego, której to wspólnocie poświęcił całe swoje życie.



Rys. 20 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

⁵⁹ B. Nichols, *Representing reality*, Indiana University Press, 1991, str. 51-54



Rys. 21 Kadr z filmu *xABO. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

Cechą wyróżniającą przywołane sceny, w porównaniu do pozostałych składników struktury dramaturgicznej filmu, jest fakt, że wyjęte z kontekstu nie zmieniają swojego tematu, ani tym bardziej znaczenia. Oczywiście interpretacje, które mogą się pojawić odnośnie postaci zakonnika, wynikające ze współwystępowania z pozostałą materiałą filmową, ulegną częściowej eliminacji, jednak same sceny nadal będą pogłębionymi dyskusjami, wyrażającymi poglądy, przekonania i stosunek pojawiających się postaci wobec podjętych tematów. Innymi słowy, można by bez wątpienia oglądać poszczególne fragmenty jako struktury odrębne, których wartość intelektualna nie zostałaby naruszona na poziomie analitycznym.

Dla porównania, nieco inaczej kształtuje się ta sama kwestia na poziomie scen o charakterze obserwacyjnym. Oczywistym jest fakt, że analogicznie stanowią one struktury oddzielne, jednak są znacznie bardziej zależne od pozostałych elementów struktury dzieła. Dla przykładu, fragment, podczas którego ksiądz Boniecki zostaje zaczepiony przez przypadkowego mężczyznę w trakcie jedzenia posiłku, świadczyłby jedynie o popularności bohatera filmu i wobec tego nie uznałbym tego krótkiego wydarzenia za szczególnie interesujące, jeśli zestawilibym je z zarejestrowaną rozmową z profesorem de Barbaro. Natomiast ta sama scena, odpowiednio umiejscowiona w filmie, może być już odbierana znacznie szerzej i skłaniać do dodatkowych refleksji.

Wracając jeszcze do rozważań na temat odseparowania wybranych materiałów dokumentalnych, co innego należałoby stwierdzić w przypadku, kiedy podjęlibyśmy się próby analizy wpływu owych scen-spotkań na ostateczny odbiór całego filmu. Eliminując przywołane fragmenty ze struktury dzieła, pozbawilibyśmy odbiorcę wielu informacji, przemyśleń, spostrzeżeń i co najważniejsze – interpretacji. Postać księdza Bonieckiego, którą charakteryzuje dzieło filmowe, byłaby znacznie uboższa. Należy

oczywiście dodać, że eliminując ze struktury całego utworu jakikolwiek z jej głównych składników (sceny obserwacyjne, spotkania, komentarz z offu), wpłynęlibyśmy znacząco na przedstawioną postać. Jednak jestem przekonany o tym, że owe spotkania najsilniej charakteryzują postać księdza Bonieckiego, jako zwykłego człowieka, a nie autorytet lub osobę publiczną.

Jednym z najważniejszych skutków realizacji analizowanych scen-spotkań był efekt pogłębionej refleksji u bohatera, która w największej mierze dotyczyła jego samego. Wszystkie powyżej przywołane tematy, jak na przykład wspólnota kościoła katolickiego, odbiorca filmu postrzega przez pryzmat bohatera, co jest kluczowe dla rozwoju myśli w utworze.

Jednak istotniejsze wydają się być kwestie związane z doświadczeniami bohatera, jego wspomnieniami. W założeniach reżyserskich to właśnie tego rodzaju tematy były najbardziej oczekiwanymi, jednak trudno było zakładać, że ta próba się powiedzie. Biorąc pod uwagę częsty zarzut sztuczności, mało dokumentalny, a bardziej telewizyjny charakter realizacji, można było powątpiewać w osiągnięcie zakładanych celów. Zapewne wielu dokumentalistów z góry odrzuciłoby tego rodzaju plan działania i starałoby się dotrzeć do zbliżonych rezultatów poprzez obserwacyjny sposób rejestracji.

W tym miejscu chciałbym opisać jeden z najbardziej osobistych fragmentów filmu, który funkcjonuje jako komentarz lektorski głównego bohatera, a w rzeczywistości pochodzi z jednej z zarejestrowanych rozmów. Po sekwencji wizyty księdza u siostry Chmielewskiej ma miejsce krótka scena, w której bohater idzie ulicą w bliżej nieokreślonym kierunku. Z offu odbiorca słyszy wspomnienie księdza, który wraca pamięcią do dawnego wyjazdu w góry i pewnej samotnej nocy w namiocie, w trakcie której boleśnie przeżywał fakt, iż nigdy nie założy rodziny, że wybór drogi zakonnika skazuje go na osamotnienie. Na koniec dodaje, że to był ten jeden raz, kiedy taka refleksja doprowadziła go do płaczu i od tamtej pory, po jej “wypłakaniu”, już tak często ona nie wraca.



Rys. 22 Kadr z filmu *xBo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek



Rys. 23 Kadr z filmu *xABO. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

Jest dość oczywistym fakt, że ta wypowiedź ma charakter mocno emocjonalny, że zapewne nie było łatwo bohaterowi wrócić pamięcią do tej sytuacji i jeszcze dodatkowo podzielić się nią z realizatorami, a także z widzami. Należy zatem zadać pytanie, co skłoniło księdza do takiej wylewności, skoro, jak twierdzi wielu dokumentalistów, z założenia charakter takiej realizacji wytwarza sztuczne, niesprzyjające środowisko.

Opisywany fragment pochodzi z rozmowy z Anną Goc, która jeszcze przed realizacją filmu napisała swego rodzaju biografię księdza Bonieckiego. Fakt, że łączy ich dość bliska relacja, miał zapewne olbrzymi wpływ na przebieg filmowanej rozmowy, natomiast nie był to fakt jedyny. Materiał został zrealizowany jako jeden z ostatnich w przeciągu ponad dwóch lat zdjęć i ta kwestia zapewne również odegrała niemałą rolę, gdyż realizatorzy również stali się bliżsi księdzu i wiele początkowych barier w kontaktach międzyludzkich po prostu zniknęło.

Z kilku powodów, w tym natury technicznej, zarejestrowany materiał nie pojawia się w ostatecznej wersji filmu w formie wizualnej, natomiast został użyty jako komentarz z offu. Ta decyzja nie należała do najprostszych, chociażby z uwagi na początkową sporą niechęć reżyserki do wprowadzania komentarza lektorskiego. Należałoby jednak zadać sobie pytanie, czy w postaci audio-wizualnej, gdzie widz miałby dodatkowo możliwość obserwowania wypowiadającego się właśnie księdza, emocjonalny odbiór takiej sceny byłby silniejszy.

Pozostawiając tę kwestię nierozstrzygniętą, powrócę do rozważań na temat samej formy realizacji w odniesieniu do teorii dokumentalistyki jako gatunku niekontrolowanego, ale także do założeń twórców *direct cinema*.

Zaczynając od sposobu filmowania owego materiału, należałoby się odnieść w pierwszej kolejności do zarzutów, jakie stawiali autorzy jednego z najważniejszych w historii dokumentalistyki nurtu. Jak starałem się wyjaśnić w pierwszym rozdziale poniższej

rozprawy, twórcy *direct cinema* w swoich założeniach odrzucali jakiegokolwiek rodzaju inscenizowanie obserwowanych wydarzeń, ograniczali się jedynie do biernego uczestniczenia, podczas którego rejestrowali materiał filmowy. To podejście argumentowali stworzeniem warunków, które skutkowałyby możliwością dotarcia do obiektywnej prawdy. Mówiąc o stwarzaniu warunków, mam oczywiście na myśli brak ingerencji w świat rzeczywisty. Zatem należałoby dojść do wniosku, że, w myśl założeń *direct cinema*, niepodobna uchwycić prawdę dokumentalną, stosując inne środki realizacyjne, które zakładają wpływ reżysera na obserwowany fragment rzeczywistości.

Idąc dalej, w trakcie różnego rodzaju spotkań z dokumentalistami, studentami reżyserii, kiedy to pokazywaliśmy w celach konsultacji aktualne wersje montażowe filmu, często słyszeliśmy, że sceny-spotkania nie do końca oddają ducha dokumentalizmu, że to jest zbyt telewizyjna forma. Wyjątek stanowiła jedynie wizyta u siostry Chmielewskiej, która to sekwencja częściej stanowiła obiekt pochwał, aniżeli uwag krytycznych. Ponownie zatem należy zadać pytanie, dlaczego akurat ten fragment nie zasługiwał na krytykę związaną ze stosowaniem, lub jego brakiem, określonych zasad realizacyjnych. Odpowiedź w tym przypadku jest banalna i dotyczy emocji, jakie może odczuwać widz, oglądając powyższy materiał dokumentalny.

W tym miejscu nie należy zapominać o niebywałej charyzmie siostry Chmielewskiej, która to wspólnie z księdzem Bonieckim stanowią dla odbiorcy wielce interesujących dyskutantów, ale także przede wszystkim parę empatycznych członków wspólnoty, już nie tylko kościelnej, ale częściej po prostu ludzkiej.

Ponadto zakładam, iż częściowo obserwacyjny charakter materiału z odwiedzin u siostry zakonnej, delikatnie zatuszował założenia dotyczące rejestracji dyskusji pomiędzy obojgiem bohaterów, tzn. pewnego rodzaju obudowa samej sceny rozmowy, mam tu na myśli ujęcia psów, biegnącej dziewczynki, cała ekspozycja sekwencji, w której widz poznaje poszczególne postaci żyjące wraz z siostrą Chmielewską, sprawiły, iż zainscenizowany fragment wydaje się być zupełnie naturalnym elementem wizyty księdza.

Wracając jednak do problematyki związanej z ingerowaniem w świat rzeczywisty, należy pamiętać, iż cały materiał z wyjazdu księdza Bonieckiego na wieś, do siostry Chmielewskiej, był zainicjowany przez autorkę filmu. Tym samym można stwierdzić, że reżyserka namówiła bohatera do podjęcia pewnych działań, czyli że w sposób znaczący wpłynęła na bieg wydarzeń. Zatem ponownie należałoby podjąć dyskusję, czy tego rodzaju działania nie kształtują bezpośrednio tzw. prawdy dokumentalnej.

Wracając na moment do przywołanej wcześniej sceny wizyty milicjanta w filmie *Pierwsza miłość* Krzysztofa Kieślowskiego, można by zadać podobne pytanie, jak powyżej. Dla przypomnienia zwrócę uwagę na fakt, iż Kieślowski także zaaranżował całą sytuację. Istotna różnica polega jednak na tym, że bohaterowie filmu *xABo...* mieli pełną świadomość rozgrywających się wydarzeń i wyrazili zgodę na realizację planów reżyserki. Jeśli zatem podejmujemy refleksję nad problemem prawdy w filmie dokumentalnym, niewątpliwie pod wieloma aspektami reakcje bohaterów filmu Kieślowskiego odnajdujemy jako bardziej wiarygodne, nie wykreowane. Z drugiej strony, nie podlega dyskusji fakt, iż ksiądz Boniecki, jak i siostra Chmielewska, również reagowali zupełnie spontanicznie w trakcie prowadzenia rozmowy. Nie posiadali scenariusza, ich dyskusja rozwijała się w sposób zupełnie naturalny i zależny w znacznej mierze tylko od nich.

Kontrola nad rejestrowanym materiałem jest kwestią złożoną bardziej, niż to się może początkowo wydawać. Wyjątkowość filmów dokumentalnych polega w dużej mierze na tym, iż faktycznie duża część elementów składających się na zrealizowane dzieło, nie wynika z samej ich reżyserii, ale po prostu z rejestracji, tzw. “dziania się”. W takich przypadkach pozostaje jeszcze kwestia podjęcia decyzji co do skierowania kamery w odpowiednią stronę, by uchwycić określony fragment dziejącej się wokół rzeczywistości. Kieślowski zakładał, że młoda para znajdzie się w dość niekomfortowej sytuacji, jednak ich reakcji przewidzieć nie mógł. Nakłonienie głównego bohatera filmu do określonego działania możemy nazwać formą kontroli. Owa kontrola również przejawia się w wyborze miejsca realizacji scen, sugerowaniem tematów podjętych w trakcie rejestracji materiałów video. Można by stwierdzić, że realizatorzy mają pełną kontrolę i z pełną świadomością podchodzą do filmowania. Jednak czy w trakcie trwania tego procesu mają pewność, że ów materiał ostatecznie znajdzie się w skończonym dziele – niekoniecznie. Ponadto, i co jest zapewne jednym z najciekawszych elementów materiałów dokumentalnych, realizatorzy nie mają pełnej kontroli nad filmowanym człowiekiem, który w każdej możliwej chwili może wykonać coś zupełnie nieoczekiwanego. Oczywiście zawsze istnieje opcja przerwania ujęcia, jeśli zachowanie jest nieadekwatne z założonymi celami realizacyjnymi. Mnie jednak bardziej interesuje pozytywny aspekt tejże sytuacji. Często wynikiem takich nieplanowanych rezultatów potrafi być niespodziewane zdarzenie, słowo, jakaś określona reakcja emocjonalna, która jawi się być ciekawszym materiałem do filmu niż początkowe założenia autorów. I wobec tego przywołane przez autora sceny-rozmowy, i jednocześnie nazwane kontrolowanymi, w pełnym stopniu kontrolowanymi nigdy nie

będą, co jedynie możemy uznać za zaletę i co często stanowi o sile gatunku dokumentalnego.

3.4. Monolog wewnętrzny

Ostatnim elementem struktury dramaturgicznej *xABo...*, który poniżej zostanie omówiony, jest komentarz lektorski księdza Bonieckiego. W odniesieniu do owego środka języka filmowego, zamiennie będę używać określenia *monolog wewnętrzny* pochodzącego z literaturoznawstwa.

Powód, dla którego ów komentarz z offu w filmie się pojawił, scharakteryzowałem we wcześniejszym fragmencie rozprawy, jednak na potrzebę niniejszego podrozdziału uważam za stosowne jego ponowny opis.

Na początkowym etapie montażu, którym jest zapoznanie się z dotychczas zarejestrowanym materiałem oraz jego wstępna selekcja, wyciągnąłem wniosek, który zdecydował o podjęciu dodatkowych działań w sferze struktury dramaturgicznej. Otóż, moim zdaniem, forma obserwacji głównego bohatera, a także materiał pochodzący ze scen-spotkań, nie umożliwiły odbiorcy dogłębnego zrozumienia postaci i współodczuwania z bohaterem. Ksiądz Boniecki oczywiście jawi się jako osoba pełna empatii, wyrozumiałości i refleksji nad samym sobą, jednak w moim odczuciu, było to niewystarczające do przeprowadzenia swoistej wędrówki myśli, którą opiszę w następnej części niniejszej dysertacji.

Dorota Wardęszkiewicz w przywoływanym już wcześniej artykule pisze:

Niepełna informacja dotycząca bohaterów, zdarzenia, przypadkowość obserwacji, brak jednolitości stylistycznej – stanowiące zazwyczaj trudność podczas montażu dokumentu, mogą również uruchomić inwencję montażysty. Szuka on wtedy jakiegoś rozwiązania, które będzie antidotum na niedoskonałość materiału⁶⁰.

W przypadku *xABo...* powód nie dotyczył braku informacji, ani też przypadkowości obserwacji. Po pierwsze, brak podstawowych, biograficznych wiadomości na temat postaci księdza był poniekąd jednym z założeń reżyserskich (z którymi akurat nie do końca się zgadzam). Przypadkowość obserwacji na pewno można dostrzegać w każdym materiale, charakteryzującym się małą ingerencją w rzeczywistość przedkamerową, więc jest to jeden z podstawowych wyróżników tejże praktyki reżyserskiej. Z drugiej strony, na

⁶⁰ D. Wardęszkiewicz, *Co posiadam, co wybieram, co kwestionuję. Montaż jako redakcja scenariusza*, [w:] red. K. Mąka - Małatyńska, *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, str. 120

pewno można poddać refleksji brak jednolitości stylistycznej, z uwagi chociażby na dwie bardzo różne formy realizacyjne (obserwacja i wywiady). Jednak, jak już wspomniałem wcześniej, potrzebę wprowadzenia komentarza lektorskiego można wytłumaczyć przede wszystkim koniecznością wykreowania przebiegu dramaturgicznego na poziomie refleksji głównego bohatera, jednocześnie przenosząc widza w zupełnie inną sferę poznawczą, odkrywając nieodkrytą stronę protagonisty.

Wspólnie z reżyserką czytaliśmy reportaże księdza Bonieckiego, słuchaliśmy archiwalnych wywiadów, ale także korzystaliśmy z własnych materiałów filmowych, które następnie zostały użyte w formie offu.

Punktem zwrotnym i swego rodzaju wyznacznikiem charakteru powstającego monologu wewnętrznego był fragment reportażu księdza Bonieckiego *Stary człowiek i morze*. Za zgodą autora wybrany cytat został przez nas zredagowany i na pewnym etapie montażu filmu występował w takiej formie:

Byłem kiedyś na Alasce. Mieszkaliśmy blisko kościoła w domu wynajętym u zaprzyjaźnionych Eskimosów. Dom stał tuż nad morzem. Gospodarzem był stary, dobrze po osiemdziesiątce, rybak udręczony uporczywym kaszlem. Obudziłem się wcześnie. Morze groźnie falowało i widziałem, jak co jakiś czas fala podnosi kuter, szarpie nim, jakby chcąc zerwać mizerną linę, łączącą go z ziemią. Po chwili zobaczyłem drobną postać gospodarza. Stary człowiek walczył o kuter. Uczepiony liny czekał, aż fale go podniosą, i wtedy błyskawicznie całym swoim ciałem rzucał się do przodu. Kuter, opadając, trafiał na ląd. Zaledwie maleńka jego część znajdowała się na brzegu i nadal mógł być porwany przez fale. Stary człowiek biegł do miejsca, gdzie była wbita kotwica. Wyjmował ją, szedł dwa, trzy kroki dalej i wbijał na nowo. Wszystko powtarzało się niemal rytmicznie, ze znikomym skutkiem. To trwało godzinę. Zafascynowany stałem w oknie. Walka uporczywa i beznadziejna, w której nie można wygrać i nie można ustąpić, walka o przesunięcie opornego ciężaru na stały ląd o kilka centymetrów głębiej, wiedząc, że następna fala być może z powrotem zepchnie kuter do wody⁶¹.

Jak zapewne czytelnik wnioskuje, cytat ostatecznie w filmie się nie pojawia. Z uwagi na wpływ czasu trudno ocenić, co było głównym powodem, dla którego ów fragment został usunięty. Zapewne jedną z przyczyn było porzucenie całej sekwencji wyjazdu bohatera w Bieszczady, do której niniejszy off stanowił narrację. Jednak od powodów usunięcia

⁶¹ ks. A. Boniecki, *Stary człowiek i morze* [w:] Tygodnik Powszechny nr 1, 2019

wspomnianej sekwencji istotniejsze wydaje mi się wyznaczenie kierunku dla całokształtu prowadzonego strumienia świadomości głównego bohatera.

Milena Fiedler zwraca uwagę na dość mało znany, ale często powtarzający się aspekt pracy nad montażem filmu, który w pewnym sensie charakteryzuje naszą profesję:

Oglądając film, często mówimy: “dla tej sceny, dla tego ujęcia warto go było robić”. Ale jednocześnie zdarza się, że element, dla którego było warto, to pierwotne “lśnienie”, w ogóle się w gotowym utworze nie pojawia. Wszyscy znamy to ujęcie, które wędruje przez cały film, które uporczywie nie chce się zmieścić w tworzonej strukturze, a ma dla nas znaczenie tak istotne, że w końcu najchętniej dołączylibyśmy je w formie suplementu⁶².

Dla autora niniejszej rozprawy przywołany fragment reportażu księdza Bonieckiego był czymś w rodzaju punktu zwrotnego w procesie montażu. Pojawił się bowiem element struktury, który jawił się jako rozwiązanie wszystkich problemów dotyczących pracy nad konstrukcją filmu. Oczywiście powstało wiele wersji filmu, nim udało się doprowadzić utwór do ostatecznego kształtu, jednak to niejako przełomowe odkrycie miało szczególny wpływ na późniejszy etap pracy nad filmem.

Podjmując problematykę narracji offowej w filmie *xABo...*, nie sposób nie odnieść się ponownie do rozważań na temat modeli filmów dokumentalnych Billa Nicholasa. Pierwszoosobowa perspektywa komentarza lektorskiego może skutkować subiektywnym charakterem prowadzonej narracji, do czego dążyliśmy wraz z reżyserką w pracy nad naszym filmem. Nichols jeden z modeli nazwał filmem performatywnym. Ów rodzaj filmu faktu opisał w taki sposób:

Dokument performatywny podkreśla złożoność naszej wiedzy o świecie poprzez nacisk na jej subiektywne i emocjonalne wymiary [...]. Faktyczne zdarzenia zostają wzmocnione przez zdarzenia wyobrażone. Dowolne połączenia między faktycznym a wyobrażonym są wspólną cechą dokumentów performatywnych⁶³.

I dalej:

Wszystkie te filmy łączy przesunięcie dokumentalnej emfazy z realistycznej reprezentacji historycznego świata w stronę poetyckiej wolności, bardziej niekonwencjonalnych struktur narracyjnych i bardziej subiektywnych form reprezentacji⁶⁴.

⁶² M. Fiedler, *Fotografia w dokumencie. O montażu filmu dokumentalnego Fotoamator Dariusza Jabłońskiego*, [w:] red. K. Mąka - Malatyńska, *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, str. 77

⁶³ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, [w:] red. M. Rode, M. Pieńkowski, *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, str. 38

⁶⁴ Ibidem, str. 39

Bardzo dobrym przykładem przywołanego powyżej modelu filmu dokumentalnego może być utwór *20 000 dni na Ziemi*, wyreżyserowany przez Iana Forsytha i Jane Pollard, zmontowany przez Jonathana Amosa. Osia dramaturgiczną tytułu jest dzień z życia Nicka Cave'a numer 20 000. Widz towarzyszy głównemu bohaterowi filmu od wczesnego ranka, poprzez wizytę u terapeuty, odwiedzin przyjaciela z zespołu, spotkanie w archiwum, aż po powrót do domu i wspólne oglądanie telewizji z dziećmi protagonisty.

Elementów struktury dramaturgicznej w niniejszym filmie jest więcej, a jego konstrukcja wielce interesująca. Natomiast powód, dla którego ów tytuł został przywołany, to monolog wewnętrzny Nicka Cave'a, który odgrywa znaczącą rolę w strukturze tegoż utworu. Tak naprawdę to właśnie dzięki zastosowaniu wspomnianej formy narracji, widz ma poczucie przeżycia tego konkretnego dnia z bohaterem filmu. Obiektywna rejestracja filmowa przyniosłaby nieco inny rezultat. Niewątpliwie w dalszym ciągu odbiorca miałby możliwość obserwacji i poniekąd uczestniczenia w wyjątkowym dniu bohatera, jednak byłaby to w dużej mierze powierzchowna i zapewne mniej angażująca forma opowiedzenia tej samej historii.

Określenie obiektywnej rejestracji dotyczy oczywiście pracy kamery, a w przypadku dzieła Forsytha i Pollard widz ma do czynienia ze zmieniającym się charakterem obrazu. W znacznej części jest to próba subiektywizacji, która wsparta strumieniem świadomości protagonisty, pozwala uchwycić refleksje i stany emocjonalne, często nieuchwytnie dla obiektywnej formy realizacji materiału dokumentalnego. Użyta forma narracji umożliwia wzmożone oddziaływanie także fragmentów refleksji Cave'a, które pozbawione są komentarza z offu. Moim zdaniem tenże efekt udało się osiągnąć właśnie dzięki monologowi wewnętrznemu, który ustanawia możliwość swoistego udziału odbiorcy w przeżywaniu wraz z protagonistą.

Ciekawostką jest fakt, iż Nick Cave jest także współautorem scenariusza filmu, czyli jednocześnie twórcą i bohaterem obrazu. Z drugiej jednak strony fakt ten mógłby wydawać się oczywisty z uwagi na charakter jego aktywności artystycznej.

W przypadku filmu *xABo...* podobna sytuacja nie miała miejsca. Reżyserka filmu otrzymała zgodę od księdza Bonieckiego na redakcję wybranych przez nas fragmentów, natomiast samej redakcji dokonywaliśmy w trakcie prac montażowych, autor tekstów nie uczestniczył w tym procesie.

Z punktu widzenia montażu filmu wprowadzenie monologu wewnętrznego miało również korzyść związaną nie tylko z możliwością poznania refleksji głównego bohatera,

ale także z pracą nad *continuum* fizycznej egzystencji. Siegfried Kracauer w ten sposób przybliżył zrozumienie problemu:

Ponieważ continuum jest nieograniczone, dążenie, by przedstawić je w całości, jest oczywiście nie do spełnienia. Realizator będzie więc musiał użyć pewnego sposobu [...] dla zaznaczenia koniecznych przerw w przedstawianiu continuum i (albo) dla płynnego połączenia rozmaitych jego wycinków⁶⁵.

W przypadku filmu *xABo...* główną formą łączenia poszczególnych elementów wspomnianego continuum jest podróżowanie bohatera. Pozwala ono na skoki w dowolne czasoprzestrzenie, a przyczynowo-skutkowe ciągi montażowe odgrywają niewielkie znaczenie w konstrukcji. Jednak odbiorca zwykle oczekuje celowości w działaniu bohaterów filmów, a w przypadku omawianego utworu mamy do czynienia z permanentnym stanem przemieszczania się, anizeli próbą dotarcia do jakiegoś wyznaczonego miejsca. Wobec tego faktu monolog wewnętrzny bohatera filmu, pojawiający się zwykle w trakcie trwania scen związanych z “wędrowką”, stanowi swego rodzaju substytut potrzeby poznania celu podróży poprzez refleksję księdza Bonieckiego. Zamiast celowości określonego działania, widz otrzymuje treść skłaniającą go do przemyśleń.

Przywołany Kracauer wymienia pięć możliwych form pracy nad continuum, a jedną z nich jest monolog wewnętrzny bohatera. By przybliżyć problem, analizuje “szkice montażowe” Siergieja Eisensteina, które odnoszą się co prawda do utworu fikcjonalnego, jednakże powód i rola zastosowania owego monologu miały być (gdyż ostatecznie nie doszło do realizacji filmu) bardzo zbliżone do jego kształtu w *xABo...* – retrospekcji znaczących momentów życia bohatera⁶⁶.

Pierwszy pojawiający się w filmie fragment monologu wewnętrznego pełnić miał podwójną rolę. Z jednej strony widz bardzo szybko zostaje zapoznany z jedną z form języka filmowego i dzięki temu zakłada, że będzie ona kontynuowana w dalszej części utworu. Drugi natomiast aspekt dotyczy bezpośrednio treści użytego w pierwszej scenie komentarza. By we właściwy sposób zanalizować jego znaczenie, należy się odnieść do pojęć: odbiorcy empirycznego i modelowego.

Czytelnik modelowy nie jest czytelnikiem empirycznym. Czytelnik empiryczny to ty, ja, każdy, kto czyta jakiś tekst. Czytelnik empiryczny czyta na wiele sposobów [...], albowiem

⁶⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, str. 85

⁶⁶ Ibidem, str. 88

*często traktuje on tekst jako pojemnik dla własnych namiętności, które mogą pochodzić spoza tekstu lub które tenże tekst może w nim przypadkowo wzbudzić*⁶⁷.

Przywołany cytat Umberto Eco dotyczy oczywiście bezpośrednio literatury, natomiast sam autor w dalszej części eseju omawianą problematykę odnosi także do sztuki filmowej, zamieniając jedynie pierwszy człon nazwy pojęcia – czytelnik staje się widzem.

Wracając już do meritum, czyli pierwszego fragmentu monologu wewnętrznego w *xABo...* i jego roli, należy ów fragment traktować jako próbę rozpoczęcia współpracy z widzem modelowym, czyli w pewnym sensie idealnym typem widza, *którego tekst nie tylko przewiduje w roli współpracownika, ale i próbuje stworzyć*⁶⁸. Otóż widz modelowy rozpoznaje, po obejrzeniu analizowanej sceny, z filmem jakiego charakteru będzie miał do czynienia. Dla porządku zacytuję tenże fragment:

Byłem krótko dosyć jeszcze księdzem, byłem w Poznaniu, miałem rekolekcje dla studentów i poprosili mnie do umierającej studentki. Miała jakąś chorobę, która sprawiała jej nieludzkie bóle i jakoś tak podobały jej się te rekolekcje. I: niech ksiądz idzie do niej, ona bardzo tego potrzebuje. No więc ja: ha, ha, ha, ha, przyjdzie do niej, nadzwyczajny ksiądz Boniecki przyjdzie do niej. I ta dziewczyna (widać, że ona cierpi), i ona mi tak cichym głosem mówi: niech mi ksiądz mówi o Bogu dobrym... No nokaut.

Interpretacje niniejszego fragmentu zapewne mogą być bardzo różne, natomiast widz modelowy jest w stanie zrozumieć dwie, istotne bardzo z punktu widzenia autorów filmu, treści. Po pierwsze, że bohater ma dystans do swojej osoby oraz w dość oryginalny sposób mówi o Bogu, co w przypadku księży katolickich nie jest wcale powszechnym zjawiskiem. Po drugie, że film będzie swego rodzaju refleksją bohatera nad własnymi doświadczeniami, nad życiem innych, nad otaczającym nas światem, który nie jest idealny.



Rys. 24 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

⁶⁷ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, str. 13

⁶⁸ Ibidem, str. 14



Rys. 24 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

Kontynuując założenia odnośnie próby formowania myśli widza modelowego, nie można zapominać o sile obrazu, który towarzyszy przywołanemu fragmentowi monologu wewnętrznego. Załączone powyżej stopklatki pochodzą z analizowanej sceny. Oczywiście interpretację owych stopklatek nie należy równać ze znaczeniem obrazu filmowego, jednak można wysunąć przynajmniej jeden wspólny wniosek. Odbiorca przygląda się portretom milczącego bohatera, który jadąc pociągiem, spogląda gdzieś w dal, poza okno. Na twarzy rysuje się delikatny uśmiech i nic nie wskazuje na to, by postać nurtowało jakieś dawne wspomnienie. Dzięki wprowadzeniu monologu wewnętrznego bohatera, ujęcia przestają być jedynie zapisem fragmentu podróży, która nie ma większego znaczenia dla dramaturgii utworu, ale budują postać, która z racji swego wieku, doświadczenia i przede wszystkim treści wynikającej z użytego fragmentu wypowiedzi księdza, może uchodzić za swego rodzaju mędrca. Widz modelowy rozpoznaje formę i charakter postaci, domyśla się, jakiego rodzaju będzie to utwór, dzięki czemu każde kolejne pojawienie się sceny z użyciem strumienia świadomości próbuje odczytywać jako pewnego rodzaju kontynuację przemyśleń bohatera. Widz empiryczny natomiast niekoniecznie zwróci uwagę na formę sceny, ale przede wszystkim jego treść, w której będzie odnajdywał własne doświadczenia.

W przywołanym fragmencie filmu możemy mówić o scenie, w której mamy do czynienia z “dzianiem się” zewnętrznym i wewnętrznym. Obie płaszczyzny współmiernie na siebie oddziałują, tworząc postać, której nieobca jest autorefleksja. Problem “dziania się” zewnętrznego i wewnętrznego scharakteryzował Henryk Markiewicz, analizując ów pod kątem występowania w strukturze dzieła literackiego⁶⁹. Na polu filmu dokumentalnego podział na dwie sfery rzeczywistości brany był pod wątpliwość, tzn. niektórzy dokumentaliści byli zdania, iż nie jest możliwe dotarcie w głąb bohatera

⁶⁹ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, str. 84

dokumentalnego, że realizatorzy nie dysponują takimi środkami języka filmowego, który umożliwi widzom poznanie wewnętrznych stanów postaci.

Jerzy Bossak uważa, że film dokumentalny nie dociera i nie może dotrzeć do doznań jednostki, że niedostępna mu jest materia psychologiczna. [...] Nie można się z tym zgodzić, trzeba przekroczyć barierę, o której wyżej, i można to zrobić⁷⁰.

Myślę, że przeważająca większość obecnie powstających dzieł z gatunku dokumentalnego dąży do wysunięcia na pierwszy plan doznań i emocji bohaterów filmowych. Opinia Jerzego Bossaka natomiast została sformułowana w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia i bez wątpienia straciła na aktualności, o ile w ogóle kiedykolwiek była słuszna. Jednak uznałem za istotne ją przywołać, by ponownie zwrócić uwagę na delikatność materii oraz zupełnie odmienne formy pojmowania charakterystyki filmu dokumentalnego. Aby podsumować naszkicowany problem, pozwolę sobie jeszcze zacytować ponownie Andre Bazina, który w zupełnie odmienny sposób, pełen przenikliwej analizy, sformułował swoją myśl:

Prawdą jest, że film ma możliwość zbliżenia się do przedmiotu swych zainteresowań tylko od zewnątrz; ale istnieją tysiące sposobów, dzięki którym operując tylko zewnętrznym wyglądem można wyeliminować zeń wszelkie dwuznaczności i uczynić z zewnętrznego wyglądu jedynie manifestację świata wewnętrznego⁷¹.

Zapewne jednym z wielu sposobów, o których wspominał Bazin, mógłby być monolog wewnętrzny bohatera. I nie mam tu na myśli dosłownie samego fragmentu filmu, w którym widz odbiera tej formy komunikat, natomiast wpływ tejże formy na późniejszy odbiór i interpretację obrazu we fragmentach pozbawionych strumienia świadomości.

Powrócę w tym momencie do powodów, dla których uważałem za konieczne wprowadzenie monologu wewnętrznego księdza Bonieckiego. Jak czytelnik zapewne pamięta, jednym z nich była trudność w dotarciu do psychologicznej sfery bohatera. W mojej opinii ów zabieg wprowadzania kolejnego elementu struktury dramaturgicznej należy uznać za właściwy. Często w rozmowach z innymi twórcami dokumentalnymi na temat *xABo...* słyszałem komentarze, iż strumień świadomości księdza Bonieckiego jest elementem, który spina całość struktury, dzięki czemu pojawia się swego rodzaju przebieg dramaturgiczny (ten aspekt omówię w kolejnym podrozdziale). Natomiast spotkałem się także z zupełnie przeciwnymi stanowiskami. Zastanawiająca wydaje się owa rozbieżność

⁷⁰ K. Kieślowski, *Film dokumentalny, a rzeczywistość* [w] red. K. Mąka-Malatyńska, M. Jazdon, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2020, str. 21

⁷¹ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, str. 89

opinii. Komentarze niepochlebne zwykle odnosiły się do aspektów estetycznych. Ich autorzy zwracali uwagę na fakt, iż w zasadzie komentarz z offu jest domeną telewizyjnych produkcji, a nie kina autorskiego, artystycznego. Tym samym wprowadzenie monologu wewnętrznego poskutkowało obniżeniem oceny utworu u tychże odbiorców.

Zastanawiające jest, iż to nie sama treść odgrywała kluczową rolę w negatywnych ocenach, ale właśnie forma. Forma, która towarzyszy gatunkowi dokumentalnemu od dziesiątek lat. We wcześniejszym fragmencie niniejszej rozprawy po krótko scharakteryzowałem rozwój tegoż środka języka filmowego i zwróciłem uwagę na fakt, iż dla niektórych wybitnych autorów kina dokumentalnego, ów środek wyrazu wydaje się kluczowy dla ich twórczości.

Dorota Wardęszkiewicz pisze: *Siła filmu dokumentalnego leży nie w jego temacie, choćby najbardziej podniosłym i ważnym, ale w sugestywności formy*⁷². Jest to zapewne dość kontrowersyjna opinia, jednakże w moim odczuciu bliska prawdy. Rzeczywistość przedkamerowa potrafi przynieść niebywałe scenariusze, natomiast kluczowe jest podejście do tematu, sposób jego podjęcia i przeniesienia na język filmu.

Wróćę zatem do podjętego problemu dotyczącego komentarzy niektórych dokumentalistów młodego pokolenia na temat monologu wewnętrznego księdza Bonieckiego. W moim odczuciu na polskim gruncie dokumentalizmu nadal obowiązuje swego rodzaju dyskusja, która sprowadza się do zagadnień dotyczących możliwych do użycia środków języka filmowego w gatunku dokumentalnym. Myślę, że wewnętrzna potrzeba zdefiniowania najbardziej artystycznej formy filmu faktu jest nadal obecna u wielu twórców. Stąd tego rodzaju sprzeczne wręcz komentarze na temat monologu wewnętrznego.

Można zarzucać sztuczne wykreowanie postaci dokumentalnej poprzez użycie komentarza z offu, jednak w mojej opinii jest to po prostu artystyczny zabieg, jeden ze środków wyrazu języka filmowego i nie należy go oceniać pod tym kątem. Koncentrując się już tylko nad analizowanym tytułem, należy wspomnieć, że niektóre fragmenty monologu księdza Bonieckiego to tak naprawdę zmontowana ścieżka audio, wyjęta z zarejestrowanych materiałów filmowych, czyli ze scen obserwacyjnych lub scen-spotkań, które analizowałem we wcześniejszej części rozdziału. Zatem nawet w tym przypadku powinniśmy mówić przede wszystkim o świadomej decyzji artystycznej.

⁷² D. Wardęszkiewicz, *Co posiadam, co wybieram, co kwestionuję.. Montaż jako redakcja scenariusza*, [w:] red. K. Mąka-Malatyńska, *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, str. 19

W przypadku *xABo...* należy jeszcze zwrócić uwagę na fakt, iż ksiądz Boniecki został zaproszony do studia dźwiękowego, by część zredagowanych przez nas tekstów ponownie nagrać. Zatem miał pełną świadomość powstałej treści, nim zakończyliśmy pracę nad filmem. Nie była to taka forma udziału, jak w przypadku przywołanego Nicka Cave'a, ksiądz nie współpracował w trakcie selekcji i redakcji materiałów tworzących monolog wewnętrzny bohatera, jednakże miał okazję ku temu, by przekazać reżyserce swoje ewentualne uwagi, z której nie skorzystał.

3.5. Idea wędrówki myśli na przykładzie *xABo. Ksiądz Boniecki*.

Wielokrotnie już zwracałem uwagę na fakt, iż zazwyczaj rzeczywistość przedkamerowa posiada własną dramaturgię, co w znacznym stopniu determinuje konstrukcję utworów dokumentalnych. Nie mam tu na myśli bardzo szczegółowego porządku wewnętrznego struktury filmu, ale przede wszystkim jej ramy kompozycyjne. Dla przykładu bohaterką filmu może być kobieta, która spodziewa się dziecka. Tym samym pewne sceny, wynikające z zarejestrowanego materiału (pierwsze miesiące ciąży lub poród dziecka), będą miały z góry przypisane miejsce w poszczególnych częściach powstającego utworu, chyba że autorzy zdecydują się na niechronologiczną konstrukcję. W przypadku tak oczywistym i zauważalnym dla każdego widza, zmiana naturalnej kolejności wydarzeń spotkać się musi z przeniesieniem znaczeń zależnych bezpośrednio od odpowiednich etapów rzeczywistości przedkamerowej. Inaczej mówiąc, decyzja o jawnym zakłóceniu chronologii może się wiązać z próbą zwrócenia uwagi na zupełnie inny aspekt życia postaci, niż ten, który w pierwszej chwili jawić się może jako najistotniejszy, czyli ciąża bohaterki. Niemniej jednak dramaturgia rzeczywistości przedkamerowej wynikająca z naturalnego przebiegu wydarzeń odgrywa w takim przypadku znaczącą rolę.

Film *xABo...* pozbawiony jest dramaturgii opartej na przyczynowo-skutkowych zdarzeniach. Co prawda na poziomie niektórych sekwencji czy scen oczywiście możemy odnaleźć kontynuację pewnych działań bohatera, jednak nie mają one wpływu na ramy konstrukcyjne. Innymi słowy kolejność wszystkich scen w filmie nie jest zdeterminowana przebiegiem jakiegoś konkretnego wydarzenia, dążeniem do osiągnięcia celu czy odbyciem podróży. Jednak w moim przekonaniu struktura *xABo...* jest niewątpliwie "wędrówką". Przy czym nie jest to klasyczna wędrówka bohatera, ale wędrówka myśli.

Film jest zdecydowanie przykładem portretu dokumentalnego, w którym niewiele miejsca poświęca się na biograficzne wątki bohatera, natomiast akcent przeniesiony jest na obserwację postaci w określonym momencie życia. Ten fakt może być nieco zaskakujący, gdyż żywot księdza Bonieckiego z powodzeniem mógłby stać się źródłem inspiracji dla dokumentu biograficznego. Podejrzewam również, że wielu zainteresowanych odbiorców mogło mieć tego rodzaju oczekiwania wobec *xABo...* przed obejrzeniem utworu.

Zwracam uwagę na ten fakt, ponieważ próba przedstawienia życiorysu księdza wiązałaby się bezpośrednio z wewnętrzną dramaturgią rzeczywistości i zapewne odegrałaby kluczową rolę w pracy nad konstrukcją filmu.

Brak widocznego rozwoju wydarzeń w *xABo...* był źródłem pomysłu na wypełnienie luki dramaturgicznej poprzez przekaz, który na poziomie treści może przypominać pamiętnik głównego bohatera złożony z szeregu bliżej niezwiązanych ze sobą autorefleksji.

Każdy fragment filmu, w którym pojawia się strumień świadomości, mówi o aspektach życia wynikających z bycia księdzem, o relacji z Bogiem, o życiu we wspólnocie, itd. Jednak wypowiedzi te mają charakter subiektywny, stąd porównanie do formy zapisków w pamiętniku. Ów subiektywizm odgrywa kluczową rolę w interpretacji pozostałych elementów struktury dramaturgicznej. Dzięki uwypukleniu tejże formy narracji, istotniejsze wydają się być wszelkie fragmenty rozmów lub wydarzeń zaprezentowanych w filmie, które poruszają aspekty egzystencjalne i metafizyczne. Widz zapomina o tym, że każda podróż powinna mieć określony cel, przestaje zwracać uwagę na powody pojawienia się bohatera w jakimś konkretnym miejscu. Innymi słowy, dramaturgia oparta na wydarzeniach przyczynowo-skutkowych przestaje odgrywać kluczową rolę w konstrukcji dzieła, jej miejsce zastępuje retoryka.

Istotę tejże idei formy dramaturgicznej świetnie oddaje wypowiedź Krzysztofa Kieślowskiego:

...dramaturgia polega na tym, że widz [...] odkrywa, co autor miał na myśli[...]. Na tym, że próbujemy naszą myśl w filmie rozwinąć lub na tym, że pozwalamy ją widzowi odkryć. [...] Czasem autor coś dodaje, sumuje - i nagle patrzymy, że on już nie dodaje nic, tylko powolutku zaczyna odsuwać niejasność, która się wokół myśli zaczyna wytwarzać. Jakąś niepewność. Otóż powolutku on to eliminuje i dochodzi do tej klarowności, o którą mu od początku chodziło⁷³.

⁷³ K. Kieślowski, *Film dokumentalny, a rzeczywistość*, [w] K. Mąka-Malatyńska, M. Jazdon, *Teoria praktyki*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2020, str. 42

Przywołany cytat rozróżnia dwie formy dramaturgii, które są trudne do usystematyzowania, jakie znamy z filmu fikcji. Owe formy są bardziej próbą naszkicowania pewnego rodzaju ścieżki prowadzenia dyskursu logicznego w filmie, aniżeli schematem konstrukcji. Moim jednak zdaniem nie wykluczają się nawzajem, co może sugerować użyty w cytacie spójnik *lub*. Jestem nawet przekonany, iż we współczesnym kinie dokumentalnym, mam tu na myśli utwory pełnometrażowe, bardzo często współwystępują przywołane strategie prowadzenia dyskursu.

Odwołując się do *xABo...*, widz odkrywa w pierwszej kolejności elementy, z jakich składa się struktura dramaturgiczna. Oczywiście jednocześnie pojawiają się pierwsze informacje na temat bohatera filmu, jego otoczenia i bycia w wiecznej podróży. Na tym etapie filmu, czyli dość długiej ekspozycji, trudno jest zakładać, iż widzowi będą towarzyszyć liczne interpretacje obrazu. Każdy odbiorca w pierwszej kolejności próbuje znaleźć odpowiedź na podstawowe pytania dotyczące filmu, czyli kto jest bohaterem, gdzie rozgrywa się akcja, itd. Wraz z rozwojem dramaturgicznym widz coraz to bardziej zaczyna interpretować obraz, wielokrotnie wracając myślami do początkowych fragmentów filmu, które w momencie oglądania nie zostały poddane wystarczającej refleksji lub otrzymują nowe znaczenia dzięki pojawieniu się dodatkowych informacji.

Zatem widz stara się odkryć na początku nie tylko myśl autora, ale także siłą rzeczy zapoznaje się z elementami struktury dramaturgicznej i ten fakt delikatnie spowalnia proces głębszej interpretacji.

Z drugiej strony przywołany wcześniej fragment monologu księdza Bonieckiego z otwarcia filmu, który mówił o spotkaniu z chorą studentką, w sposób bardzo klarowny ustanawia relację z widzem. Zaproszenie skierowane do odbiorcy, dotyczące przeniesienia uwagi na refleksyjny charakter postaci, pojawia się praktycznie z chwilą rozpoczęcia filmu.

Otwarcie ma często kluczowe znaczenie we współczesnym filmie dokumentalnym. Ma za zadanie zaintrygować widza, ale także ułatwić mu odbiór, naszkicować główny temat filmu. Dla porównania utwór fikcyjny, który rozpoczyna się sceną morderstwa, sugeruje odbiorcy, że będzie oglądał kino oparte na próbie rozwikłania intrygi.

Należy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego współczesne kino dokumentalne posługuje się często próbą zaintrygowania, zainteresowania widza już w pierwszych minutach filmu. Oczywiście nie sposób znaleźć jednoznacznej odpowiedzi, powody są często różne. Jednakże zabieg ten pozwala autorom przeprowadzić odbiorcę przez często bardzo zagmatwaną ekspozycję. Intrygując, autorzy otrzymują pewien czas ekranowy na

wyjaśnienie podstawowych elementów struktury dramaturgicznej, gdyż zainteresowany otwarciem filmu widz z większą uwagą i cierpliwością przebrnie przez ekspozycję.

Istotną rolę w tak częstym operowaniu dającym do myślenia otwarciem filmu zapewne odegrał także przekaz telewizyjny, który był przez długi czas najważniejszym medium dla kina faktów i zapewne nadal jest. Doprowadził do sytuacji, w której utwór dokumentalny został w pewien sposób zmuszony do posługiwania się podobnymi środkami wyrazu, jakie znamy z telewizyjnych produkcji, by skutecznie “utrzymać widza”⁷⁴.

W przypadku naszego filmu powodem było jawne zwrócenie uwagi odbiorcy na refleksyjny aspekt bohatera i tym samym do czynnego udziału w wędrówce myśli na temat formującego się portretu postaci.

Kolejne problemy, na które chciałbym zwrócić uwagę, wymagają w pierwszej kolejności odpowiedzi na pytanie, czym dla mnie, jako współautora filmu, jest owa wędrówka myśli w *xABo*....

W moim odczuciu kwestia ta dotyczy przede wszystkim dyskusji z samym sobą, którą prowadzi ksiądz Boniecki, jednak nie ograniczając się jedynie do fragmentów monologu wewnętrznego. Oczywiście wszystkie sceny, w których nie pojawia się strumień świadomości bohatera, odgrywają olbrzymi wpływ na przebieg tejże dyskusji, a może po prostu autorefleksji. Tematy poruszane w scenach-spotkaniach uruchamiają wspomnienia, rozmowy z obcymi księżdu ludźmi skłaniają do ponownej analizy i próby samokrytyki wspólnoty, z którą postać się utożsamia, itd., itp. Widz towarzyszy refleksjom głównego bohatera, a dzięki zastosowaniu szeregu subiektywizujących form narracji, relacja postać filmowa – odbiorca jest zacieśniona.

Świadomość operowania strukturą wędrówki myśli wcale nie musi pojawić się u widza z początkiem filmu. W zależności od charakteru utworu, od założeń autorskich, to poczucie odbywanej “podróży” może zostać zrozumiane w późniejszych częściach dzieła, nawet w sekwencji finałowej. I myślę, że właśnie z taką formą widz spotyka się, oglądając *xABo*...

Finałem owej wędrówki jest oczywiście monolog: *W jakiego Boga nie wierzę*. Wielce interesująca wydaje mi się formuła tej wypowiedzi, gdyż skupia się na wyliczaniu negatywnym. Zapewne jest także próbą swego rodzaju odpowiedzi na jedną z najstarszych modlitw kościoła katolickiego, jaką jest *Wierzę w Boga*.

⁷⁴ Por. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, str. 192

Wyznanie wiary księdza Bonieckiego znacząco różni się tonem wypowiedzi od kościelnej wersji. Przede wszystkim zwraca uwagę fakt bezpośredniego odniesienia się do możliwych “reakcji Boga” na określone działania człowieka. Nie ma tu miejsca na wychwalanie i opis wyjątkowości Stwórcy, który możemy odnaleźć w klasycznym wariacie. Odbijając się od kolejnych przykładów zaczerpniętych z obserwacji życia zwykłego człowieka, bohater opisuje swojego Boga. Nie jest to postać wyjęta bezpośrednio z Biblii, gdyż umiejscowiona jest w bardzo określonych realiach i opisana z naiwnością przypominającą często charakter wypowiedzianą się Kubusia Puchatka. Pomijając wszystkie aspekty metafizyczne, do których nawiązuje treść wyznania wiary księdza i koncentrując się jedynie na elementach przynależnych do świata materialnego, można by stwierdzić, że bohater opisuje istotę, którą chciałby odzwierciedlać swoją postawą życiową. I nie ma w tym nic złego, gdyż w tej materii Bóg księdza Bonieckiego jest bardzo ludzki, pełen zrozumienia i empatii.

Z drugiej strony *W jakiego Boga nie wierzę* można także odczytywać jako polemikę z nauką wielu przedstawicieli kościoła katolickiego, którzy często zapominają o podstawach chrześcijaństwa, jak chociażby umiłowaniu bliźniego. Instytucja kościoła katolickiego przepełniona jest hierarchami, których postępowanie, nie tyle jest w opozycji wobec dogmatów wyznania rzymsko-katolickiego, ale często wykracza poza normy moralne lub powinno być karane. Boniecki nie mówi o tym wprost, ale interpretacja poszczególnych fragmentów przywołanej wypowiedzi może nasunąć również takie wnioski.

Na sekwencję finałową filmu składa się również ostatnie jej ujęcie, w którym ponownie widzimy podróżującego protagonistę. Motyw permanentnej wędrówki księdza powraca. Rozwój myśli, który towarzyszył widzowi podczas całego seansu, dobiegł końca, natomiast bohater wraca do obranej przez siebie ścieżki życia, do roli, którą zdecydował się odgrywać. Powinna jednak zaistnieć pewna różnica w postrzeganiu tej nieustającej podróży, gdyż widz ma także świadomość bardzo indywidualnej filozofii życia, jaka towarzyszy bohaterowi w jego własnej wędrówce. To wszystko jest zasługą ukształtowania się myśli, z którą odbiorca utworu jest już zaznajomiony.

Oczywiście interpretacje wyznania wiary księdza Bonieckiego mogą być bardzo różne i nie jest moim celem analiza treści przywołanej wypowiedzi. Natomiast nie sposób pozostawić ją bez jakiegokolwiek komentarza, stąd próba zarysowania najistotniejszych, z punktu widzenia autora, wynikających z niej kwestii.

Wracając zatem do idei wędrówki myśli i stwierdzenia, że w przypadku omawianego dzieła odbiorca zauważa jej istnienie w finałowej sekwencji, można by postawić pytanie,

czy w takiej sytuacji widz ma świadomość, jaki utwór ogląda, czy pojmuje treści pojawiające się na przestrzeni całości konstrukcji filmu. Otóż jestem przekonany, że problemowa struktura dzieła ma swoje zalety i jej podstawową jest ważkość poszczególnych elementów. Ponadto dyskursywny charakter konstrukcji wędrówki myśli opiera się na pojawianiu się wielu tematów, które to ostatecznie zaktualizowane i wypełnione przez odbiorcę tworzą tę konkretną myśl. Przywołane wyznanie wiary księdza Bonieckiego jest niczym innym, jak pewnego rodzaju podsumowaniem wniosków, które mogły się nasuwać odbiorcy w trakcie interpretacji poszczególnych fragmentów.

W przypadku naszego filmu wysunięcie egzystencjalnych treści na pierwszy plan, następnie stawianie trudnych pytań bohaterowi, jak chociażby o jego przynależność do wspólnoty, skutkuje potrzebą ciągłej uwagi. Odpowiedzi na tak złożone kwestie tego wymagają.

Konstrukcja *xABo...* nastawiona jest na retoryczny charakter wypowiedzi, zatem proste rozwiązania, dla przykładu kolejność pór roku, nad którymi odbiorca skupiać się szczególnie nie musi, praktycznie nie istnieją. Oczywiście należy zakładać, że nie każdy widz prześledzi z pełną uwagą cały utwór, dodatkowo zapewne wielu odbiorców będzie narzekać na trudność z określeniem czasu i miejsca oglądanych scen, niemniej jednak powtarzalność bardzo określonych form narracyjnych jest pomocna w zrozumieniu specyfiki tejże struktury.

Istotnym aspektem uczestniczenia odbiorcy w wędrówce myśli analizowanego filmu jest powracająca forma subiektywizacji i bardzo silnej koncentracji oka kamery na głównym bohaterze. W wielu fragmentach możemy mówić o pojawianiu się białych plam na poziomie werbalnym, są to zazwyczaj ujęcia obserwacyjne, które pozwalają widzowi wypełnić obraz indywidualną treścią. Oczywiście autorzy zwykle starają się zawęzić obszar naddanych znaczeń, jednak nie sposób przewidzieć wszystkich możliwych interpretacji, gdyż każdy odbiorca posiada bardzo indywidualny zakres doświadczeń, który przekłada się na pojawienie sensów. Niemniej jednak autorzy zakładają i liczą na aktywny udział odbiorców dzieła, gdyż także dzięki niemu omawiana wędrówka myśli ma sens⁷⁵.

Przykładem może być początek wizyty księdza u siostry Chmielewskiej. W pierwszych fragmentach sekwencji widzimy, jak oboje zapalają papierosa i fajkę. Obraz dość rzadko spotykany, jeśli przeanalizowalibyśmy fotografie zakonników. Wśród niektórych odbiorców ten widok może wywołać delikatny uśmiech, natomiast u innych

⁷⁵ Por. U. Eco, *Lector in fabula*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, str. 75

negatywną ocenę postaci. W obu przypadkach to odbiorca oceni bohaterów subiektywnie i w zależności od własnych doświadczeń doda znaczenia tej scenie.



Rys. 25 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek



Rys. 26 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

W języku filmowym istnieje termin potocznie nazywany “oddechem”, który zazwyczaj określa pojedyncze ujęcia, pojawiające się tuż po emocjonalnej, mocno informacyjnej albo akcyjnej scenie czy też sekwencji. Przywołany “oddech” służy uspokojeniu rozwoju filmu i także pozwala widzowi na uporządkowanie poznanych dotychczas treści. Jednak nie należy go przyrównywać z zastopowaniem akcji, gdyż w tym przypadku możemy mówić o przynajmniej kilku powodach pojawienia się tego rodzaju zabiegów w strukturze. Umberto Eco w jednym ze swoich esejów mówi o formie porozumiewania się z odbiorcą:

*W każdym dziele [...] tekst wysyła sygnał zawieszenia akcji, jak gdyby dyskurs zwalniał wtedy tempo czy nawet całkiem się zatrzymał; jakby pisarz sugerował: “A teraz ty sam spróbuj dalej...”*⁷⁶.

Eco odnosi się tu do tekstu pisanego, jednak w dalszej części tegoż wątku mówi również o kinie fikcji. Tego rodzaju formy zawieszenia przebiegu wydarzeń najłatwiej rozpoznać w produkcjach hollywoodzkich z uwagi na ich sugestywność, bowiem zabieg

⁷⁶ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, str. 58

ten nie może pozostać niezauważony dla odbiorcy, gdyż często zakłada budowanie napięcia u widza.

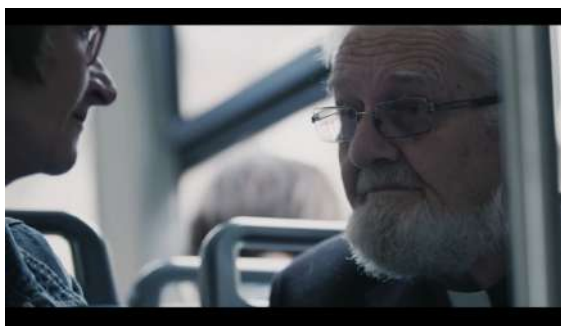
Zastosowane środki języka filmowego w *xABo...*, które jawnie przypominają przywołany termin, odgrywają nieco inną rolę, choć w dalszym ciągu opierają się na podobnych założeniach, które skupiają się wokół pojęcia wycieczki inferencyjnej. Termin ten ponownie zakłada czynny udział odbiorcy, tylko tym razem skupia się na sugestii przewidywania kolejnych wydarzeń. Umberto Eco opisuje ten mechanizm w ten sposób:

...jeśli fabuła mówi mu [czytelnikowi – przyp. autora]: “x dokonuje takiego oto działania”, czytelnik zaryzykuje rozumowanie: “a ponieważ za każdym razem, kiedy jakiś x spełnia takie oto działanie, zazwyczaj występuje wynik y” – po to, by zakonkludować: “w takim razie działanie x da w wyniku y”⁷⁷.

By odnieść się do zarysowanego problemu na przykładzie *xABo...*, przywołam sekwencję, którą rozpoczyna scena rozmowy w tramwaju, a kończy obserwacja bohatera siedzącego przy biurku.

Tematyka tejże sekwencji zaczyna się od próby omówienia problemu pedofilii w kościele katolickim, którą narzuca napotkana kobieta. Następnie bohater pojawia się w biurze Tygodnika Powszechnego i w rozmowie z jednym z redaktorów dowiaduje się, iż we wszystkich artykułach opublikowanych na łamach gazety, opisujących wszelkiego rodzaju afery zogniskowane wokół przedstawicieli kościoła katolickiego, ksiądz stawał w ich obronie. Kolejna scena przenosi widza do wnętrza kościoła, w którym bohater udziela spowiedzi. W dźwięku pojawia się monolog wewnętrzny marianina, który w sposób metaforyczny może być odczytany jako przyznanie się do utraty wiary wobec swoich braci i sióstr zakonnych. Interpretacji tegoż fragmentu może być wiele, jednak kwestia zatracenia i odzyskania ufności wydaje się być tu kluczowa. W następnej scenie widzimy już bohatera czytającego coś w swoim laptopie, zakłopotanego. W tym miejscu należy jeszcze przypomnieć, iż po fragmencie rozmowy z redaktorem pojawia się bardzo sugestywne zbliżenie na zasmuconą twarz księdza, który jawnie nie umie się pogodzić z poznanymi faktami na własny temat.

⁷⁷ U. Eco, *Lector in fabula*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, str. 172



Rys. 27 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek



Rys. 28 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek



Rys. 29 Kadr z filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*, reż. A. Potoczek

Moim zdaniem ostatnia scena opisanej sekwencji pozwala widzowi na zadanie sobie pytania, czy bohater rozważa odejście z zakonu, czy ma zamiar wykonać jakiś gest, który mógłby stanowić formę zadośćuczynienia, czy... Ponownie interpretacji może pojawić się w tym fragmencie wiele, ale co istotniejsze, odbiorca może poczuć chęć przewidzenia dalszego ciągu filmu.

Z uwagi na mocno retoryczny charakter utworu próba odgadnięcia kontynuacji nie ma większego sensu i zapewne uważny widz będzie miał tego świadomość, więc postawione pytania będą retorycznymi, ale sam fakt ich pojawienia się jest wynikiem działania autorów w trakcie montażu filmu.

W *xABo...* wszystkie zabiegi mające na celu zaangażowanie widza, pojawiają się z uwagi na brak rozwoju wydarzeń. Dramaturgia wędrówki myśli jest w tym przypadku

wspierana środkami wyrazu charakterystycznymi dla kina fikcji. Mamy do czynienia z dwiema formami strategii, o której mówił Krzysztof Kieślowski. Z jednej strony autor tworzy pewną myśl, a z drugiej pozostawia odbiorcy możliwość uczestniczenia w tymże tworzeniu lub też wędrowce, która na samym początku wcale nie musi być świadoma u widza.

Zakończenie

We fragmencie niniejszej rozprawy, który dotyczył nurtu *cinema verite*, został przywołany utwór wyznaczający ramy nowo powstałego kierunku – *Kronika pewnego lata*. W finałowej sekwencji filmu widz przysłuchuje się dyskusji pomiędzy reżyserami dzieła, która dotyczy wizerunku i wiarygodności postaci pojawiających się w utworze:

“Osiągnęliśmy stan, kiedy wyszliśmy poza codzienne pojmowanie prawdy. [...] Jeżeli jednak postrzega się tych ludzi jako aktorów albo ekshibicjonistów, to nasz film jest porażką. Jestem jednak pewien, że oni nie są ani jednym, ani drugim”⁷⁸.

Jestem zdania, że film dokumentalny nie powinien się silić na ukazywanie obiektywnej prawdy, gdyż, jak zauważył Marcel Łoziński, dla pojedynczego artysty jest to zadanie niewykonalne. W moim odczuciu film dokumentalny jest przede wszystkim dziełem sztuki i w pierwszej kolejności pod tym kątem należy go postrzegać.

Również żywię nadzieję, że postać księdza Adama Bonieckiego, jaka wyłania się z filmu, który zmontowałem, nie jest odbierana jako przejaw aktorstwa lub ekshibicjonizmu. I podobnie jak reżyserzy *Kroniki...* jestem przekonany, że wykreowana przez nas (twórców filmu) postać marianina jest pewnego rodzaju odbiciem jego rzeczywistej osoby. Odbiciem, które zauważyła w pierwszej kolejności reżyserka filmu, a następnie kolejni współautorzy starali się ten obraz urzeczywistnić, bowiem już sama struktura dramaturgiczna tego utworu jest wynikiem współpracy pomiędzy reżyserką, operatorem i montażystą.

Postawione w rozprawie tezy dotyczące przedmiotu badań zapewne spotkają się z polemiką i wydaje się to być naturalną kolejną rzeczą. Niemniej jednak, jako przede wszystkim praktyk montażysta, a nie teoretyk filmu, uważam, że nazywanie i argumentowanie poszczególnych aspektów struktury dramaturgicznej, pojmowanej w sposób przedstawiony w niniejszej dysertacji, ułatwia pracę nad materiałem dokumentalnym, a zwłaszcza komunikację z reżyserem czy producentem.

Pozostając przy problematyce elementów struktury dramaturgicznej, zdaję sobie sprawę z faktu, iż przynajmniej jeden istotny pozostał przede mną nieomówiony. Mam tu na myśli animację. Powód, dla którego postanowiłem pozostawić tę formę filmową bez komentarza, wynika z faktu, iż współczesny animowany film dokumentalny jest zbyt

⁷⁸ E. Morin, J. Rouche, *Kronika pewnego lata*, Francja 1961 r.

szerokim zagadnieniem. Oczywiście często spotykane wplatanie sekwencji animacyjnych w tkankę utworów dokumentalnych należy traktować na podobnej zasadzie co wszelkiego rodzaju wykreowane elementy struktury dramaturgicznej, natomiast sam animowany film dokumentalny stanowi zapewne nieco odmienny gatunek, który wymaga indywidualnych badań.

Kwintesencją gatunku dokumentalnego w mojej opinii jest brak możliwości jego ostrego usystematyzowania, co przywołuje trudności z ujednoczeniem terminu sztuki, o czym wspominałem w jednym z fragmentów rozprawy. Współczesne kino dokumentalne co jakiś czas potrafi na nowo zaskakiwać użytą formą, wyjątkowością struktury i z tego powodu każda kolejna próba stworzenia jednolitej definicji gatunku wydaje się być coraz bardziej złożona i trudniejsza do sformułowania. Przykładem może być pełnometrażowy debiut Joe Huntinga – *We met in Virtual Reality*, który w całości został zrealizowany w technologii VR. Przywołany utwór nie wyróżnia się pod względem struktury dramaturgicznej, natomiast zaskakuje formą realizacji, gdyż bohaterowie filmu oraz reżyser nigdy nie spotkali się w rzeczywistym świecie, ich bezpośrednie relacje widz może obserwować jedynie poprzez reakcje wygenerowanych avatarów w wirtualnej rzeczywistości.

Ponownie nawiązując do kwestii ujednoczenia terminu sztuki, ale odnosząc się już bezpośrednio do konkretnego aspektu tych prób, czyli do przedstawienia struktury jako kluczowego elementu dzieła sztuki, chciałbym zwrócić uwagę na nieco zaskakujące spostrzeżenie. Otóż nieczęsto można odnaleźć podjęcie niniejszej problematyki przeniesione na grunt kina dokumentalnego w polskich wydawnictwach naukowych i trudno jest mi odpowiedzieć na pytanie, jaka jest przyczyna tego faktu. Być może pokutuje nadal znacznie większe zainteresowanie analizą kina fikcji, co na pewno w dalszym ciągu jest zauważalne. Natomiast na gruncie filmu faktu pojęciem struktury w języku filmowym przyjęło się określać zaledwie kolejność pojawiających się scen. Wielokrotnie pytając studentów Szkoły Filmowej w Łodzi o problem struktury dramaturgicznej w filmie dokumentalnym, zauważałem duże trudności z odpowiedzią. Bardzo często nawet kwestia występowania dramaturgii rzeczywistości i jej wpływu na konstrukcję była tematem, który należało studentom przypomnieć. W moim odczuciu jest to wynikiem bardzo silnego osadzenia omawianej problematyki na obszarze filmu fabularnego oraz właśnie brakiem powszechnego występowania owego terminu na gruncie badań kina dokumentalnego. Niniejsza praca powstała w dużej mierze z chęci zwrócenia uwagi na ową sytuację, która w mojej ocenie powinna prezentować się nieco inaczej.

Bibliografia

1. Bazin A., *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
2. Bernard S. C., *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.
3. ks. Boniecki A., *Stary człowiek i morze* [w:] Tygodnik Powszechny nr 1, 2019
4. Czyżewski S., *Film dokumentalny - kreacja rzeczywistości ekranowej* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.
5. Eco U., *Lector in fabula*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
6. Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
7. Eisenstein S., *Wybór pism*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.
8. Fiedler M., *Fotografia w dokumencie. O montażu filmu dokumentalnego Fotoamator Dariusza Jabłońskiego*, [w:] *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. K. Mąka - Malatyńska, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017.
9. Godzic W. Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej, [w] *Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 692*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.
10. Helman A., *Film faktów i film fikcji*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977.
11. Helman A., *Zagadnienia teoretyczno-estetyczne w polskiej literaturze filmologicznej*, [w] *Kwartalnik Filmowy* t.15, 1965
12. Hendrykowski M., *Kreacja i reprodukcja w filmie*, [w:] *Współczesne problemy metodologii filmu*, red. A. Helman, Uniwersytet Śląski, Katowice 1977.
13. Hendrykowski M., *Obraz filmowy jako dzieło sztuki*, [w] *Przestrzenie Teorii* nr 2, Poznań 2003.
14. Ingarden R., *Studia z Estetyki*, tom II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
15. Jazdon M., *Filmowa sztuka faktu*, Znak 2012, źródło: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6902012mikolaj-jazdonfilmowa-sztuka-faktu/>, data dostępu 25.08.2020.
16. Karabasz K., *Bez fikcji - z notatek filmowego dokumentalisty*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

17. Kieślowski K., *Film dokumentalny a rzeczywistość*, [w:] *Teoria praktyki*, red. K. Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2018.
18. Kopczyński K. Kreatywny punkt widzenia w polskim filmie dokumentalnym (2000-2018), [w] *Kultura i Edukacja* nr 3, 2019
19. Kracauer S., *Teoria filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
20. Łoziński M., *Scenariusz a realizacja*, [w] *Teoria praktyki*, K. Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2020.
21. Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
22. Mąka-Malatyńska K., *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, [w] *Images*, vol. XVI/nr 25, Poznań 2015.
23. Nichols B., *Representing reality*, Indiana University Press, 1991.
24. Nichols B., *Typy filmu dokumentalnego*, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. M. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.
25. Plantinga C., *What a documentary is, after all*, [w] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
26. Plesnar Ł., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
27. Przyłipiak M., *Dokument kreacyjny*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Kraków 2003.
28. Przyłipiak M., *Kino bezpośrednio 1960-63*, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2007
29. Przyłipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
30. Renov M. *Theorizing documentary*, Routledge, Inc. New York 1993
31. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
32. Wardęszkiewicz D., *Co posiadam, co wybieram, co kwestionuję. Montaż jako redakcja scenariusza* [w:] *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. K. Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017.

33. Wichrowska M., *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po 1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.
34. Wiszniewski W., *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego* (praca dyplomowa, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej), Łódź 1975
35. Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/struktura;3980513.html>, data dostępu 27.09.2020

Filmografia

- 20 000 dni na ziemi*, reż. Ian Forsyth, Jane Pollard, Anglia, 2014
- A married couple*, reż. Allan King, USA, 1969
- Brakujące zdjęcie*, reż. Rithy Panh, Kambodża, Francja, 2013
- Człowiek Niedźwiedź*, reż. Werner Herzog, USA, 2005
- Dług według Margaret Atwood*, reż. Jennifer Baichwal, Kanada, 2012
- Elementarz*, reż. Wojciech Wiszniewski, Polska, 1976
- Fotoamator*, reż. Dariusz Jabłoński, Polska, 1998
- High school*, reż. Frederick Wiseman, USA, 1968
- Hugo*, reż. Wojciech Klimala, Mateusz Wajda, Polska, 2017
- In Touch*, reż. Paweł Ziemilski, Polska, 2018
- Kronika pewnego lata*, reż. Jean Rouch, Edgar Morin, Francja, 1961
- Mały Dieter chciałby latać*, reż. Werner Herzog, Niemcy, Anglia, Francja, 1997
- Nanook*, reż. Robert J. Flaherty, USA, 1922
- Nawet nie wiesz, jak bardzo cię Kocham*, reż. Paweł Łoziński, Polska, 2016
- Niezwykła propozycja*, reż. Jill Magid, USA, 2018
- Odgłosy robaków – zapiski mumii*, reż. Peter Liechti, Szwajcaria, 2009
- Ogród mojego ojca*, reż. Peter Liechti, Szwajcaria, 2013
- Pierwsza miłość*, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska, 1974
- Poławiacze śledzi*, reż. John Grierson, Anglia, 1929
- Primary*, reż. Robert Drew, USA, 1960
- Psychoza*, reż. Alfred Hitchcock, USA, 1960
- Siedem kobiet w różnym wieku*, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska, 1978
- Spotkania na krańcach świata*, reż. Werner Herzog, USA, 2007
- Szkło*, reż. Bert Haanstra, Holandia, 1958
- The City*, reż. Ralph Steiner, Willard Van Dyke, USA, 1939
- W poszukiwaniu straconego czasu, Paryż 1900*, reż. Nicole Vedres, Francja, 1947
- Wanda Gościmińska. Włókniarka*, reż. Wojciech Wiszniewski, Polska, 1975
- World in Action*, seria TV, USA, 1963-1998
- xABO. Książdź Boniecki*, reż. Aleksandra Potoczek, Polska, 2020

Aneks

Informacja o filmie *xABO. Ksiądz Boniecki*

FILMPOLSKI.PL
internetowa baza filmu polskiego

Szukaj w bazie

nazwisko osoby lub tytuł filmu fragment


[Kalendarium](#) [Filmy z roku](#) [Filmoteka](#) [Film w prasie polskiej](#) [Biblioteka Scenariuszy Filmowych](#)

XABO. KSIĄDZ BONIECKI

Film dokumentalny
Produkcja: Polska
Rok produkcji: 2020
Premiera: 2020. 07. 24

Barwny, 72 min

Tytuł filmu oznacza inicjały, jakich ksiądz Adam Boniecki używa w „Tygodniku Powszechnym”. Pismo to jest jedynym miejscem, w którym wolno mu publikować po nałożeniu nań zakazu przez kościelnych zwierzchników. Od tamtej pory kapłan stał się jeszcze bardziej aktywny w terenie – odbywa rocznie ponad 200 spotkań z czytelnikami. Film jest intymnym portretem człowieka w drodze. Pokazuje księdza, który w wieku 85 lat zawsze znajduje czas na głęboką rozmowę, a równocześnie pozostaje rozdarty między swoją wiarą i niepokojem o kształt współczesnego Kościoła, szczególnie w Polsce.

 Galeria

Zwiastun [pokaż](#)

Ekipa [pełna](#) | [skrótowa](#) | [schowaj](#)

Reżyseria
Aleksandra Potoczek

Współpraca reżyserska
Adam Palenta

Scenariusz
Aleksandra Potoczek

Inspiracja
Maja Kuczmińska

Zdjęcia
Adam Palenta
Szymon Jan Sinoff

Współpraca operatorska
Paweł Chorzępa
Andrzej Starszewski

Postprodukcja obrazu
Krakowski Park Technologiczny - MultiLab
Mateusz Mleczko *kierownik*
Aleksandra Staniszevska *sekretariat studia*

Data Manager
Piotr Krasny

Mastering DCP
Piotr Krasny


Korekta barwna
Tomasz Poznański

Muzyka
Hania Rani

Wykonanie muzyki
Hania Rani *fortepian, głos*
Karolina Gutowska *utwór "Podróż"; skrzypce*
Kornelia Grądzka *utwór "Podróż"; altówka*
Agnieszka Podiucka *utwór "Podróż"; wiolonczela*
Małgorzata Oller *utwór "Podróż"; kontrabas*
Maciej Dobrzański

Producent muzyczny

SERWIS TWORZY

Szkoła Filmowa w Łodzi 

OSTATNIE PREMIERY

Listopad

- 4 LISTY DOM 5
- 4 LOMBARD (film dokumentalny)
- 4 THE OFFICE PL (seria 2; Canal+ Online)

Październik

- 5 WIELKA WODA (serial tv; Netflix)
- 7 ANIA (film dokumentalny)
- 7 APOKAWIXA
- 7 MIŁOŚĆ NA PIERWSZĄ STRONĘ
- 7 SYNDROM HAMLETA (film dokumentalny)
- 11 FERDYDURKE (spektakl Teatru Tv; TVP Kultura)
- 14 GDZIE DIABEL NIE MOŻE, TAM BABY POŚLE
- 14 ORZEL. OSTATNI PATROL
- 14 WOTUM NIEUFNOŚCI (serial tv; Polsat Box Go)
- 16 TO NIE ZE MNA (serial tv; Stopklatka)
- 19 GANG ZIELONEJ REKAWICZKI (serial tv; Netflix)
- 21 ANATOMIA
- 21 BEJBIS
- 21 BRIGITTE BARDOT CUDOWNA
- 21 SILENT TWINS
- 24 APOLLO Z BELLAC (spektakl Teatru Tv; TVP 1)
- 25 ERYNIE (serial tv; TVP VOD)
- 26 OSTATNIA WIECZERZA (Netflix)
- 27 ŚLICZNOTKA

ZMARI

Październik

- 1 Edward Dobrzański
- 1 Krzysztof Maj
- 2 Helena Bialecka
- 2 Mieczysław Gajdo
- 3 Jerzy Urban
- 7 Wojciech Piątkowski
- 10 Liliana Jankowska
- 10 Sabina Mielczarek
- 11 Wanda Wieszczycka
- 16 Józef Cwiertnia
- 16 Adam Łowicki
- 17 Zdzisław Tobiasz
- 19 Barbara Domaradzka
- 20 Marcin Głazycki
- 20 Krzysztof Talczewski
- 26 Jan Hesse
- 30 Maciej Kossowski
- 31 Stefan Szwakopf

| | | |
|-----------------------|---|--|
| | Hania Rani | |
| Montaż muzyki | Robert Docew | |
| Dźwięk | Tomasz Kochan | |
| Dźwięk na planie | Hubert Betlej Wojciech Fularz Janusz Węglusz | |
| Postprodukcja dźwięku | Muzyczne Studio Produkcyjne Spot Robert Docew Magda Miłoś | dyrektor zarządzający |
| Reżyseria dźwięku | Robert Docew | |
| Nagranie dźwięku | Piotr Wieczorek | |
| Miks dźwięku | Piotr Wieczorek | |
| Sound design | Łukasz Świerzawski | |
| Montaż dialogów | Sebastian Włodarczyk | także edycja i premiks |
| Efekty dźwiękowe | Łukasz Świerzawski | edycja, montaż |
| Efekty synchroniczne | Grzegorz Sieradzki Patrik Gaštoł Robert Docew | nagrania, edycja, montaż nagrania, edycja, montaż nagrania, edycja, montaż |
| Zgranie dźwięku | Robert Docew | |
| Montaż | Marcin Sucharski | |
| Współpraca montażowa | Michał Hermański | |
| Opieka artystyczna | Vita Želakevičiute | |
| Redakcja | Richard Bendall Julia Seeholzer Maja Kuczmińska Michał Kuźmiński Piotr Mucharski Anita Piotrowska Jacek Ślusarczyk Marcin Żyła | współpraca współpraca współpraca współpraca współpraca współpraca |
| Promocja | Fine Day Promotion Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska Małgorzata Banasiewicz-Kawka Monika Ignaczewska Johanna Kotter Bartosz Pietras Jacek Prusak Robert Styczeń Grzegorz Trochanowski Paweł Ziemiński | współpraca współpraca współpraca współpraca współpraca współpraca współpraca |
| Grafika | Dawid Zalesky | |
| Fotosy | Grażyna Makara | |
| Wersja angielska | Roboto Global | |
| Tłumaczenie | Justyna Chabiera | |

4 listopada

Urodzili się:

1925 Aleksandra Śląska

Zmarli:

1992 Ludwik Benoit

Premiery:

2000 M JAK MIŁOŚĆ

więcej...

PLANOWANE PREMIERY

Listopad

11 PROROK

14 KORDIAN (spektakl Teatru tv; TVP 1)

15 SKAZANA (seria 2; Player)

15 UCHODŹCY (spektakl Teatru tv; TVP Kultura)

18 CHRZCINY

18 NIE CUDZOŁÓŻ I NIE KRADNIJ

18 PRZYTUL MNIE, POSZUKIWACZE MIODU (film animowany)

18 SŁOŃ

23 PLAN LEKCJI (Netflix)

25 GORZKO, GORZKO

25 ŚWIĘTA INACZEJ

25 TO MY POLACY (film dokumentalny)

Grudzień

1 PEWNEGO RAZU NA KRAJOWEJ JEDYNCE (serial tv; Netflix)

2 ŚUBUK

9 KOBIETA NA DACHU

30 PORADY NA ZDRADY 2

Styczeń 2023

6 NA TWOIM MIEJSCU

6 ZADRA

13 KRÓL DOPALACZY

13 ŚLUB DOSKONAŁY

20 NIEBEZPIECZNI DZENTELMENI

27 CAŁY TEN SEKS

27 MIŁOŚĆ MA CZTERY ŁAPY

Luży 2023

3 MASZ CI LOSI

3 SKOLOWANI

10 HEAVEN IN HELL

17 TATA

17 WYRWA

24 DOPPELGÄNGER. SOBOWTÓR

24 FUKS 2

24 OPIEKUN (film dokumentalny)

24 ŻYCIE W BŁOCIE SIĘ ZŁOCI

Marzec 2023

3 BEREK

10 POKUSA

17 UKRYTA SIEĆ

17 JEZIORO SŁONE

Sierpień 2023

18 O PSIE, KTÓRY JEŹDZIŁ KOLEJĄ

Wrzesień 2023

15 CHŁOPI

22 RÓŻYCZKA 2

29 TEŚCIOWIE 2

Październik 2023

6 KOS

20 BIAŁA ODWAGA

Listopad 2023

10 KAJTEK CZARODZIEJ

10 KADZY ŻYJE JAK UMIE

Obsługa prawna

Dawid Mizerski

Kierownictwo produkcji

Lidia Barankiewicz

Współpraca produkcyjna

Anna Dziurdzikowska
Marta Filipiuk-Michniewicz
Iwona Kuciel
Tatiana Matysiak
Edyta Płachta
Katarzyna Wilk

Pomoc na planie

Dawid Drożdż

Finanse

Patryk Stanik *fundraising*

Producent wykonawczy

Agnieszka Iskra

Producent

Aleksander Kardyś

Produkcja

Fundacja Tygodnika Powszechnego

Koprodukcja

TVN
Krakowskie Biuro Festiwalowe

Współfinansowanie

Regionalny Fundusz Filmowy (Kraków)

Dystrybucja

Gutek Film (firma dystrybucyjna)

Bohater

Adam Boniecki

Nagrody

[schowaj](#)

| | |
|------|---|
| 2020 | Kraków (Krakowski Festiwal Filmowy - Konkurs Polski)-Nagroda im. Macieja Szumowskiego |
| 2021 | Perm (Międzynarodowy Festiwal Filmu Dokumentalnego "Flahertiana")-Grand Prix "Wielki Złoty Nanuk" |

2022.08.21
08.21.28

Styczeń 2024

5. AKADEMIA PANA KLEKSA

NAJNOWSZE AKTUALIZACJE W BAZIE

Filmy

- ANJA
- LISTY DO M 5
- NIEBEZPIECZNI DZENTELMENI
- ŚWIĘTA INACZEJ

Zdjęcia

- ANJA
- NA TWOIM MIEJSCU

Zwłastuny

- CHRZCINY
- GORZKO, GORZKO!
- HEAVEN IN HELL
- LISTY DO M 5
- LOMBARD
- NA TWOIM MIEJSCU
- NIE CUDZOŁÓŻ I NIE KRADNĀJ
- PEWNEGO RAZU NA KRAJOWEJ JEDYNCE
- ŚUBUK
- ŚWIĘTA INACZEJ

REDAKCJA

Jarosław Czembrowski (red. nac.)
Agata Chróścicka
Iwona Marchewka
Monika Sarwińska
Wojciech Krupa (oprogramowanie)
Aleksandra Bednarz (oprawa graficzna)
Katarzyna Mąka-Malatyńska (filnoteka)

Rada naukowa:

dr hab. Katarzyna Mąka – Malatyńska
dr Anna Zarychta
dr hab. Monika Talarczyk
dr Marek Rudnicki

Biblioteka PWSFTvIT
ul. Targowa 61/63
90-323 Łódź
Tel.: 42 6345875
e-mail: film.polski@filmschool.lodz.pl

WSPIERAMY

Archiwum
Szkoły Filmowej
w Łodzi



WSPIERA NAS

POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ

© 1998-2022 Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi.

Internetowa Baza Filmu Polskiego filmipolski.pl jest bazą danych chronioną przepisami Ustawy z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych (Dz. U. 2001 nr 128 poz. 1402). Kopiowanie treści zawartych w serwisie bez zgody redakcji zabronione. Kopiowanie i wykorzystywanie fotodźwiękowych materiałów i audiodźwiękowych w serwisie bezwzględnie zabronione, z zastrzeżeniem wyjątków przewidzianych przez prawo. Cytowanie fragmentów treści zawartych w serwisie wymaga zgody redakcji. W każdym przypadku konieczne jest podanie źródła w podpisie pod cytowanym fragmentem. W przypadku portali internetowych źródło musi być linkiem do serwisu filmipolski.pl.
Internetowa Baza Filmu Polskiego filmipolski.pl działa na podstawie art. 2 Ustawy z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (Dz.U. 2018 poz. 1000).
Internetowa Baza Filmu Polskiego filmipolski.pl współpracuje z TVN w zakresie publikacji promocyjnych materiałów audiodźwiękowych. Administratorom danych pozyskanych w związku z emisją tych materiałów jest TVN.
Ta strona używa plików cookie. Zapisywanie plików cookies można zablokować, zmieniając ustawienia przeglądarki.



e-teatr.pl

instytut+teatralny



