



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

Studia Doktoranckie

mgr Aneta Ptak

Nr albumu: 8829

Śmierć i film dokumentalny.

**Analiza procesu decyzyjnego w aspektach twórczych
i technologicznych przy filmie *Ptaszek*.**

Promotor: prof. dr hab. Jolanta Dylewska

Promotor pomocniczy: dr hab. Wojciech Staroń

Łódź 2023



Pracę tę dedykuję mojemu śp. Staremu,
którego za życia nazywali Ptaszkiem,
a Jego imię i nazwisko było Krzysztof Ptak.
Gdzie jest i jak zowią Go teraz – któż to wie?

Spis treści

Wstęp	4
Część I	
Początki. Poszukiwania. Budowanie fundamentów.	
1.1. Wstęp do Części I	7
1.2. Na początku była myśl. Bezmyślność i Niemyślenie. Wywiady i ucieczka przed wywiadami	11
1.3. Czas pytań i odpowiedzi, podsumowań, decyzji, zawężania pola	17
Część II	
Nadawanie kształtu. Poszukiwanie Formy	
2.1. Wstęp do Części II	25
2.2. Śmierć zamknięta w kadrze	30
2.3. Archiwalia rodzinne	37
a. Slajdy	38
b. Home movies	40
2.4. Reagowanie na tworzywo jako strategia twórcza	42
2.5. Błogosławione ograniczenia	
a. Kilka słów wstępu	44
b. Miejsce i czas. Magia Kopalina w magicznej godzinie	53
c. Kim jest kamera?	54
d. Poszukiwanie poprzez odejmowanie	57
e. Żywioty i natura	59
2.6. Brudy	61
Zakończenie	62
Filmografia	64
Bibliografia	65

Wstęp

„Zeszłam na dno, żeby zbadać ten wrak.

Te słowa to powody.

Te słowa to mapy.

Zeszłam na dno, żeby z bliska obejrzeć zniszczenia
oraz skarby, których wciąż jest tu przecież bez liku”¹

Adrienne Rich, *Diving into the Wreck*

Przedmiotem praktycznej części mojej pracy doktorskiej jest średniometrażowy film dokumentalny pod tytułem *Ptaszek*. W projekcie tym byłam odpowiedzialna za reżyserię, zdjęcia, scenariusz, montaż, a także występuję w nim jako jedna z bohaterek. *Ptaszek* to najbardziej osobista realizacja w mojej dotychczasowej drodze twórczej. Filmem tym zadaję kłam przekonaniu wyznawanemu przez niektórych twórców kina, jakoby najbardziej pożądaną perspektywą w pracy artystycznej był emocjonalny dystans do tematu – otóż *Ptaszek* jest kwintesencją braku owego dystansu. Tworzenie bowiem tego obrazu było nierozdzielnie splecione z moim osobistym doświadczeniem – borykaniem się z żałobą. Ostateczny kształt filmu jest naznaczony tym przeżyciem.

W niniejszej rozprawie doktorskiej szczegółowo przeanalizuję proces decyzyjny w aspektach twórczych i technologicznych przy tworzeniu filmu *Ptaszek* oraz opiszę strategie twórcze przedsięwzięte zarówno przeze mnie jak i wybranych autorów kina dokumentalnego, w podejściu do zagadnienia umierania i żałoby. Ponadto przyjrę się temu, jak konkretne rozwiązania techniczne i artystyczne mogą kształtować percepcję widza. Dysertacja ta nie będzie traktowała o śmierci w filmach dokumentalnych w ujęciu ogólnym, nie dokonam w niej usystematyzowanego przeglądu traktowania na ekranie tego zjawiska. W rozprawie tej znajdzie się natomiast analiza tych realizacji, które były

¹ Adrienne Rich, *Diving into the Wreck: Poems 1971–1972*, W. W. Norton & Company, 2013. [cytuję za: Alexandra Styron, *Oczami córki: Wspomnienia*, przeł. J. Korpany, Świat Książki, Warszawa 2013, s. 7.]

inspiracją w mojej własnej pracy i poszukiwaniach. Przytoczone przeze mnie przykłady filmów będą zatem nieodłączną częścią mojego osobistego procesu poszukiwań twórczych.

Przede wszystkim skupię się na zagadnieniach z obszaru sztuki operatorskiej. W związku z tym jednak, że jako twórczyni występuję tu w wielu rolach, nie będę ograniczała się jedynie do tego aspektu pracy. Proces wykluwania się ostatecznej formy obrazu filmowego przeanalizuję szczegółowo – od zakiełkowania pierwszej myśli aż do postawienia ostatniej sklejki. Przyjmę taki sam punkt widzenia, jak kobiety z fikcyjnego afrykańskiego plemienia, w którym moment narodzin dziecka liczy się od chwili powzięcia decyzji o powołaniu nowego potomka². Choć plemię to jest owocem literackiej wyobraźni, to jednak stanowi idealną metaforę zamiaru, z jakim przystępuję do napisania tej pracy, którym jest próba zrekonstruowania całej architektury myśli, która powiodła do stworzenia filmu *Ptaszek*, ze szczególnym naciskiem na kształt zdjęć. Będę poruszać się w głąb, a moimi znakami geodezyjnymi staną się kolejne decyzje artystyczne oraz ich konsekwencje i weryfikacja osiągniętych rezultatów, które z kolei prowadzić będą do wyznaczania nowego kursu kolejnymi decyzjami. Wyliczę wyzwania i przeszkody prowokujące owe decyzje oraz nazwę cele, które wyznaczały kierunek i nadawały kształt poszukiwaniom, jak również ewolucję tych celów. Opiszę porażki i drogi wiodące na manowce. W tym miejscu nie mogę się powstrzymać przed sparafrazowaniem krótkiej przemowy Zbigniewa Rybczyńskiego z gali oskarowej w 1983 roku – zrobiłam osobisty film, więc będę pisać w osobistym tonie³.

Niniejszą dysertację zdecydowałam się podzielić na dwie części. Nie byłabym w stanie w pełni i wiernie opisać procesu poszukiwań formalnych (Część II) bez wyjaśnienia wprzód całej złożoności kontekstów, które te poszukiwania napędzały (Część I). Poprzez kontekst rozumiem okoliczności, jakie przesądziły o powstaniu tego filmu oraz, które towarzyszyły mi podczas całości prac.

Zdecydowałam się na powyższy temat i problem badawczy, gdyż żywię przekonanie, że mogę wnieść mój świeży wkład w badania anatomii procesu twórczego oraz wzbogacić

² A. Cohen, *A Child's Song*, „Pathways to Family Wellness”, 2012, dostępne przez: <https://pathwaystofamilywellness.org/Letters-from-the-Editor/a-message-from-our-editor-issue-33.html>, [13.05.2022].

³ „Short Film Winners: 1983 Oscars”, dostępne przez: <https://www.youtube.com/watch?v=w3BDAvM1FqY>, [13.05.2022].

współczesny dyskurs w obszarze sztuk audiowizualnych. Wierzę, iż mój punkt widzenia, jako twórczyni filmu osobistego, zrealizowanego z autorskim podejściem, ma szansę nadać niniejszej pracy unikalny ton.

Część I

Początki. Poszukiwania. Budowanie fundamentów.

1.1. Wstęp do Części I

„Anioł Śmierci jest straszny, gdy nadchodzi.

Ale gdy już stoi przy tobie, jest błogością”⁴.

muzułmańskie powiedzenie

Teraz, gdy piszę te słowa, siedzę przy październowym biurku z Ikei ustawionym naprzeciwko okna na piętrze naszej rodzinnej wiejskiej chatki w nadmorskim Kopalinie. Tuż przede mną rozpościera się cudowny widok – to mój własny, osobisty krajobraz. Piękny, zachwaszczony i zorany przez dziki trawnik, prowadzi mój wzrok do oczka wodnego (zwanego przez członków mojej rodziny „stawikiem”). Rieczony akwenik jest jak oko obramowane rzęsami zielsk: krwawnic, rdestu ptasiego, krzaków dzikiej róży. Gdy w poszukiwaniu chwili wytchnienia czy zapomnienia zwracam swój wzrok w stronę tego oka, ono nigdy mnie nie zawodzi i leczy mnie swoim uzdrawiającym kolorem. Kilka metrów za stawikiem prosta kreska, niewidoczna gołym okiem, za to figurująca w dokumentach Urzędu Gminy Choczewo⁵, znaczy granicę działeczki. Mama nigdy nie zgodziła się na postawienie płotu: „Kocham bezkres i nie chcę się czuć jak w więzieniu”. Na ów „bezkres” składa się łąka o szerokości 500 metrów, a za nią ściana lasu. Właściwie nic wielkiego – porośnięta dzikimi trawskami polana i najzwyczajniejszy w świecie wierzbowo-olchowy las – typowo polski krajobraz. Pejzaż bezcenny. Nie mogę oderwać od niego wzroku i co rusz muszę się dyscyplinować i przypominać sobie o pustce kartki papieru i długopisie w ręku. Cóż ja tam widzę? Co próbuję zobaczyć? Dlaczego wgapiam się w ten pejzaż godzinami, jak zahipnotyzowana? Czyżbym patrzyła w tym właśnie kierunku – na północ – by odtworzyć widok, który kontemplował mój Tata na kilka godzin przed swoją śmiercią? W dzień, który miał przewrócić moje życie do góry nogami, 19

⁴ Joseph Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 727.

⁵ Województwo pomorskie.

sierpnia 2016 roku, w piątek, około godziny 17 rodzice postanowili pojechać na rowerach do lasu na grzyby. Podczas gdy Mama pakowała koszyki, Tata dopalał „papieroska”, jak lubił mawiać. Stał tuż przy stawiku twarzą zwrócony w stronę lasu i wgapiał się w ten sam pejzaż, który mam teraz przed oczyma. Czy mógł przeczuwać to, co ma nadejść? Czy zdawał sobie sprawę z tego, że w Jego ciele wprowadzono już stan wyjątkowy? Dopalił „papieroska” i patrzył dalej. Czuło się zawsze, że Kopalino i tę działeczkę traktował jak swój osobisty azyl.

Mama skończyła w tzw. międzyczasie pakowanie i zawołała Go ponagląco – nie zareagował. Jego zachowanie nie uszło wtedy jej uwagi. Dlaczego się ociąga? Zawołała po raz drugi. Nic. Dopiero po dłuższej pauzie oderwał w końcu oczy od niewiadomego punktu na horyzoncie i ruszył w jej stronę. Pokonując, zryty przez dziki, trawnik odwrócił się za siebie jeszcze kilka razy – w stronę lasu, łąki, stawiku. Z grzybobrania już nie wrócił. Niedługo po tym jak dotarli na swoje stałe leśne „miejsce grzybowe”, źle się poczuł. Ambulans przyjechał dopiero po 30 minutach, bo kluczył długo po leśnych drogach. Mama była przy Nim do końca. Ratownicy przykryli ją i leżącego na mchu Tatę złotą folią termoizolacyjną i odeszli, żeby mama mogła się z Nim pożegnać. Obok nich na mchu stał koszyk z grzybami, które tego popołudnia zbierał Tata. Te grzyby zasuszyliśmy, włożyliśmy do słoika i postawiliśmy na półce w pracowni Taty. Co roku, na Wigilię, wyciągamy z niego tylko jeden mały plasterek i dodajemy do kapusty z grzybami. Mama powiedziała mi później, że wtedy, gdy przykryci złotem żegnali się ze sobą, silnie czuła Jego obecność, chociaż już nie w ciele. Gdy wracała w stronę ambulansu w zmierzchowym świetle zobaczyła, że ratownicy spacerują po lesie zbierając grzyby.

Ten jeden z ostatnich widoków, które kontemlował mój Tata na kilka godzin przed odejściem prześladował mnie latami. Od czasu, gdy moja najbliższa rodzina została uszczuplona o jedną jednostkę, rok w rok, w każde wakacje, łapałam się na tym, że zastygałam przy oknie twarzą zwrócona na północ. Teraz już nie próbuję tego przewycięzać. Opętał mnie demon nieodpartej potrzeby spoglądania na świat Jego okiem. „Zaraza” ta rozlała się na wiele aspektów mojego życia, a przede wszystkim na twórczy. Sześć lat po Jego odejściu kończę mój pierwszy osobisty dokument, którego On jest główną inspiracją i przyczyną. Jego punkt widzenia (dosłownie), miejsce, w którym On postawiłby kamerę, jego sposób fotografowania okażą się kluczem

i owocem, odpowiedzią i rozwiązaniem wieloletnich poszukiwań właściwej formy zdjęć do filmu *Ptaszek*.

Wybiegam jednak za daleko w przeszłość – powróćmy do wydarzeń z sierpnia 2016 roku. Wieści o tym, że On zupełnie bez zapowiedzi zdecydował się zrobić nam wszystkim psikusy i wyciągnąć kopyta, odwalić kitę, kopnąć w kalendarz, wyprawić się na tamten świat – jak zwał tak zwał – dochodzą do mnie, gdy jestem za oceanem, po drugiej stronie globu, daleko od domu rodzinnego, od Kopalina, od Niego. Przez cały tydzień poprzedzający datę 19.08 przesiaduję w fotelu na ganku domu moich przyjaciół, gapiąc się na ścianę rozpościerającego się przede mną lasu. Ku mojemu zdziwieniu, pierwszy raz w dorosłym życiu doświadczam uczucia tęsknoty za rodzicami. Moje małżeństwo sypie się nieubłaganie, ale ja jeszcze wszystkimi siłami próbuję ocalić je przed ostatecznym rozpadem, natomiast każde moje staranie pogarsza sprawę – wybieram zatem bezczynność. Codziennie rozmawiałam za to z Tatą. Wymyślałam jakikolwiek pretekst, by móc do niego zadzwonić. Dnia 18.08 odbywam z Nim rozmowę:

Tata: „I jak? Montujesz?”

Ja: „Nie tato, nie jestem w stanie. Jak zaczynam montować i widzę jak chu***y materiał nakręciłam, to dostaję depresji”.

On: „Wiesz, z chu***ego materiału można jeszcze zawsze zrobić dobry film”.

To ostatnia nauka jakiej mi udzielił. Następnego dnia mój młodszy brat dzwoni na Skype. Gdy widzę jego imię na ekranie telefonu, uśmiecham się. Skoro dzwoni, to musi być jakaś ważna wiadomość, a skoro ważna to na pewno dobra. Jakakolwiek wiadomość, która sprawi, że zapomnę na chwilę o moim walącym się małżeństwie – jest dobrą wiadomością. Odbieram. Michał pokonując dwóch poważnych przeciwników: jąkanie i zakłócenia na cholernym Skypie, w końcu z sukcesem jest w stanie wydukać „tata umarł” wstrzeliwując się idealnie pomiędzy jedną chwilową utratę zasięgu, a kolejną.

Wszystko co działo się tuż przedtem i tuż potem wryło się w mojej pamięci w przedziwny sposób – niektóre zdarzenia zostały pominięte przez mój wewnętrzny rekorder, inne przypominają zdjęcia podwodne wykonane zepsutą kamerą, a jeszcze inne – zapisały się z dokładnością i intensywnością pozostawiającą daleko w tyle wrażenia z kina 4DX. Zapamiętałam masę drobnych szczegółów, takich jak kąt padania promieni słonecznych, gdy zadzwonił Skype, wzór na kołdrze, którą składałam rano, zapach

porannego powietrza, fakturę powierzchni klamki u drzwi do mojego pokoju. Mówiąc o klamce – tego dnia, gdzieś we mnie, w środku – klamka zapadła. Mimo, że byłam oszołomiona, podjęłam wtedy decyzję: „zrobię o Nim film”. Choć lata świetlne dzielą mnie od osoby, którą byłam i od stanu emocjonalnego, w jakim się wówczas znajdowałam – z postanowienia się nie wycofałam, Wyboista droga, w którą wyruszyłam tamtego dnia ma swój finał teraz, sześć lat później.

1.2. Na początku była myśl.

Bezmyślność i Niemyślenie.

Wywiady i ucieczka przed wywiadami.

„Praktyka artystyczna jest egzorcyzmem, aktem rytualnym, orędownictwem, zaspokojeniem wewnętrznej potrzeby”⁶.

Ingmar Bergman

“Moja sztuka zaczyna się od tego, że aktor schodzi do salonu, dusi krytyka i czyta na głos z czarnej książeczki zapiski robione pod wpływem upokorzeń. Potem wymiotuje na publiczność. Następnie wychodzi i strzela sobie w łeb”⁷.

Ingmar Bergman

Rok 2016 był najtrudniejszym rokiem w moim dotychczasowym życiu. Wtedy to cała konstelacja rzeczy, spraw, zjawisk, relacji wokół mnie przetasowała się i stanęła na głowie. Prawie namacalnie czułam na skórze podmuch, który za jednym zamachem sprzątnął z mojego życia dwóch najważniejszych dla mnie mężczyzn – Ojca i Męża.

Stan oszołomienia nagłymi wydarzeniami, w którym byłam, gdy podjęłam decyzję o zrobieniu filmu o Nim, bynajmniej nie zaowocował przemyślanym czy refleksyjnym podejściem do realizacji tego zamiaru. Moje działania podyktowane były podświadomymi instynktami i potrzebami, a praca miała wtedy przede wszystkim przynieść mi ukojenie – nie liczyły się owoce moich starań i zabiegów. Jako, że na pierwszym etapie nie kierowała mną racjonalna celowość, nie zastanawiałam się wcale nad formą, a pytanie „jaki?” nie

⁶ Stig Björkman, Jonas Sima, Torsten Manns, *Ingmar Bergman: Man kan ju göra vad som helst på film!*, Chaplin, no. 10, 1968. [cytuję za: Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 16.]

⁷ Ingmar Bergman, *Dziennik roboczy z 19 lipca 1964*. [cytuję za: Tadeusz Szczepański, *Bergman Obrazy*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1993, s. 5.]

pojawiło się nawet w mojej głowie. W tym szaleństwie była jednak metoda, a z nielogiczności wyłaniała się logika natury innej – emocjonalnej. Chciałam o Nim myśleć, mówić, słuchać, wspominać Go, nie mogłam dopuścić, by Jego temat zszedł z języków.

Spakowałam kamerę pod jedną pachę, statyw pod drugą i przeczesalam Łódź i Warszawę rejestrując w sumie około 40 godzin rozmów z trzydziestoma czterema osobami, z którymi Tata przeżył na planach filmowych większość swojego życia⁸. Myślę, że nie będzie przesadą, stwierdzenie, iż oni i one spędzili z Nim więcej czasu niż ja, dlatego każda i każdy z nich był dla mnie Jego przedłużeniem. Teraz, z perspektywy czasu, gdy stać mnie na większą refleksyjność pamiętam dokładnie ciężące mi poczucie żalu o to, że było Go tak mało, o ciągły brak Jego obecności, o to że na planach spędzał więcej czasu niż z nami, swoją najbliższą rodziną, w domu. Gniotło mnie niewypowiedziane uczucie, że tak mało o Nim wiem, że jest tak jak zawsze nieobecny, że zawiął się zanim zdołałam Go poznać. Równocześnie bolała mnie moja własna buta i potrzeba zbuntowania się przeciwko Niemu, która wyгнаła mnie z domu hen daleko, w poszukiwaniu „mojej własnej drogi”, „po mojemu”, „sama dam sobie radę, nie potrzebuję Ciebie”. Konsekwencje były następujące: umarł nie przekazawszy mi swojego fachu. Jego wiedza, talent, doświadczenie, które miałam na wyciągnięcie ręki – wszystko w piach. Liczyłam, łudziłam się, miałam nadzieję na to, że pośrednio przez Jego przyjaciół i znajomych z branży choć kropla tego co On w sobie miał spłynie na mnie. Plułam sobie w brodę, bo czułam, że powinnam była „odpuścić w cholere” moje małżeństwo dużo wcześniej – skoro i tak pisany był mu upadek – a dany mi czas spożytkować lepiej, spędzając go z Tatą, który nareszcie zdawał się dorosnąć do roli ojca i zamiast ukrywać się za kamerą, pragnął pełnowartościowej międzyludzkiej interakcji.

⁸ Były to następujące osoby:

- Operatorzy: Wit Dąbał, Jacek Januszyk, Ryszard Lenczewski, Józef Romasz, Michał Sobociński, Piotr Sobociński Jr., Michał Stajniak, Wojciech Staroń, Piotr Śliskowski, Stanisław Śliskowski, Janusz Tylman, Piotr Wojtowicz;
- Reżyserzy: Maciej Dejczer, Bogdan Dziworski, Joanna Kos-Krauze, Jan Jakub Kolski, Grzegorz Królikiewicz, Wojciech Marczewski, Wojciech Smarzowski, Piotr Trzaskalski, Leszek Wosiewicz;
- Aktorzy: Jowita Budnik, Janusz Gajos, Krzysztof Majchrzak;
- Montażysty: Agnieszka Bojanowska, Cezary Kowalczyk;
- mistrzowie oświetlenia: Marek Modzelewski, Ferdynand Szczerbowski;
- asystenci operatora: Krzysztof Ciołkowski, Ireneusz Dybowski, Wiesław Kaźmierczak;
- scenograf: Zbigniew Warpechowski);
- producentki: Teresa Paszkiewicz, Ewa Puszczyńska.

Pracowałam ciężko, bo była to dla mnie ścieżka pokuty. Pokutowałam i karałam siebie również za to, że nie zrobiłam o Nim filmu wtedy, gdy jeszcze żył, choć zapewne sam tego nie potrzebował, ani On ani Jego ego. Na tamtym etapie mojego życia osobistego i twórczego wciąż powtarzane hasło „robię film o moim Tacie” działało jak wytrych, zaklęcie, mantra, kolejna rata spłacanego długu. Nie potrafiłam myśleć o przyszłości. Nie byłam w stanie zaplanować czegokolwiek dalej niż na tydzień, może dwa do przodu. Jedynym bezpiecznym miejscem okazała się chwila tu i teraz, a najskuteczniejszym egzorcyzmem – działanie. Co najważniejsze, pochłaniające zajęcie, które sobie przydzieliłam, chroniło mnie przed zbyt intensywnym myśleniem i czuciem – z gwarantowaną skutecznością.

Moich rozmówców kręciłam w statycznych planach, ujęciach „setkowych”, półzblizeniach, w zastanych lokacjach, najczęściej ich własnych mieszkaniach. Część z nich to świetni operatorzy, którzy sami ustawili dla siebie światło i wybrali kompozycję kadru. Moje główne zadanie polegało na wciśnięciu „krostry”⁹, a i to czasem okazywało się wyczynem ponad siły, gdy w przyptywie emocji zdarzyło mi się parokrotnie zapomnieć o mojej małej, acz odpowiedzialnej roli. Mimo, iż od strony operatorskiej rejestracje te nie reprezentowały wysublimowanego poziomu artystycznego, często były nieostre (tak, ostrzenie też było moim zadaniem), to jednak miały „to coś”, bo partyzancka energia w jakiej powstawały przenosiła się na ekran i dodawała im świeżości i lekkości w ogólnym wyrazie. Na taki odbiór wpływał szczególnie fakt, iż zwracano się do mnie w sposób ciepły i poufały, nie mówiąc o Nim per „Krzysztof Ptak”, ale „twój Tato”. Prowadząc i rejestrując wszystkie rozmowy doświadczałam ulgi, wparcia, pocieszenia, obecności. Każda kolejna zapisana godzina zmieniała mnie. Nie oczekiwałam niczyich zachwyków, chociaż – jak można się domyślić – dostałam swoją porcję „Krzysztof Ptak wielkim operatorem był”. To nie było dla mnie odrabianie pracy domowej, chciałam dowiedzieć się czegoś więcej o Nim ponad to, co wiedziałam, bądź wydawało mi się, że wiem. Nie chodziło tylko o umawianie się, stawianie kamery, naciskanie „krostry” i płynięcie z prądem – to byłoby najłatwiejsze. Pomiędzy jednym zachwytem, a kolejnym wyłapywałam spójne informacje, które kreśliły linię ewolucji Jego drogi twórczej i zawodowej. Wyłaniał się ciekawy portret innowacyjnego artysty zmagającego się

⁹ Potoczne określenie przycisku „REC” na kamerze.

z tworzywem, technologią, swoimi własnymi ograniczeniami i traumami, próbującego, często bezskutecznie, znaleźć równowagę pomiędzy karierą, a życiem rodzinnym. Zapotrzebowanie na rejestrowany przeze mnie materiał dało szybko o sobie znać. Robocze układki z fragmentami wywiadów, wykopiowaniami z filmów ze zdjęciami Jego autorstwa, fotosami i werkami z planów filmowych zafunkcjonowały w przestrzeni publicznej na dwóch wydarzeniach poświęconych Jego pamięci: festiwalu Camerimage w Bydgoszczy w 2016 roku oraz Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2017 roku. Forma tych montażówek była przede wszystkim odpowiedzią na domniemane oczekiwania organizatorów i widzów każdego z tych wydarzeń i musiała wpisać się w kontekst. Miałam okazję, by zmierzyć się z odzewem publiczności na moją pracę, co było oczywiście niezwykle cenne. W obu przypadkach każda układka spełniła swoją funkcję wyśmienicie – dostarczyła uśmiechów i wzruszeń. Dręczyło mnie jednak pytanie: czy wyjąwszy je z kontekstu, w jakim były prezentowane – zafunkcjonowałyby równie silnie?

Ostatecznie, w konsekwencji nagłego zrywu, nagrałam fascynujące wywiady i dostałam od moich rozmówców niesamowicie dużo. Czulałam, że mimo iż działałam po omacku, udało mi się zgromadzić prawdziwe perły. Nadchodził jednak etap pracy, na którym należało dokonać destylacji, zawęzić moje pole, obrać kierunek i zdecydować się na temat. Pojęcie „Film o Nim” zaczynało się przepełniać.

Niektórzy z moich rozmówców i znajomych z branży sugerowali mi, abym w moim filmie zmierzyła się z podjęciem próby zrozumienia, choćby w ułamku, istoty Jego talentu. Zadanie to wydawało mi się jednak niewykonalne z kilku powodów. Najważniejszy: do dzisiaj nie wiem czym jest ten osławiony „talent”, a słownikowa definicja nie przybliżyła mi do zrozumienia.

talent I

1. wybitne uzdolnienie do czegoś
 2. człowiek obdarzony wybitnymi zdolnościami twórczymi
- talencik

talent II

1. starożytna jednostka płaćnicza
2. w średniowieczu: pieniężna jednostka obrachunkowa¹⁰

¹⁰ hasło: talent, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, dostępne przez: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/talent.html> [01.12.2022]

Słowo „uzdolnienie” to co najwyżej synonim. Jakże mogłabym próbować pojąć istotę czyjegokolwiek talentu nie pojawiwszy wprzód znaczenia tego słowa? Niemożliwość. Perspektywa stworzenia filmu-pomnika, peanu pochwalnego, utworu hagiograficznego – nikła we mgle. Zdecydowanie czułam, że jestem niewłaściwą osobą do zrealizowania takiego rodzaju filmu. Jako córce trudno by mi było zachować pożądany dystans i przestać patrzeć na Niego jak na człowieka z krwi, kości, mięśni i potu. Perspektywa „na kolanach”, tym bardziej wobec mojego własnego Ojca, nie byłaby dla mnie pozycją ani wygodną, ani twórczo stymulującą.

Poza tym inna rzecz o wiele bardziej nie dawała mi spokoju. Chodziło o trudny do zintegrowania rozdzwięk pomiędzy wizją Ojca, którą rysowali przede mną moi rozmówcy, a moim wewnętrznym obrazem człowieka, który mnie wychował. Z odmetów niezliczonych anegdot z planów i wspomnień nierzadko zakrapianych procentami zaczął wyłaniać się Krzysiu, którego nie znałam. Obca osoba. Towarzyski? Dowcipny? Gawędziarz? Kto? Jak? Kiedy? Oczywiście na przestrzeni lat Tata się zmieniał. Z wczesnego dzieciństwa pamiętam Go przede wszystkim z krótkich okresów, kiedy wracał do domu z jednego planu filmowego, tylko po to, by przygotować się na kolejny. Z czasów nastoletnich utrwalił mi się obraz Jego jako osoby stroniącej od spotkań towarzyskich. Pytania o pracę zbywał zdawkowymi burknięciami, zaszywał się w swojej pracowni, był małomówny, cichy, nieobecny, jakby wcale jeszcze nie wrócił z planu, nie reagował, gdy Matka wołała Go na obiad. Ten rozdzwięk męczył mnie, bo prowokował dręczące mnie pełne żalu myśli i wnioski, dlatego dla przeciwwagi kontemplowałam Jego rodzinną twarz i nurkowałam w przepastnych domowych archiwach. Kojąco działał na mnie Jego głos zza kadru, który zapisał się na taśmach Hi-8 podczas wspólnych wakacji nad morzem. Rozbrajało mnie nawet Jego kategoryczne „uważaj, nie kopnij w statyw”, albo „nie wejdź w kadr”. Tak, to był człowiek, którego znałam, o takim Nim chciałam myśleć i opowiadać.

Podejmowałam kolejne i kolejne próby połączenia wywiadów z rodzinnymi archiwaliami – zarówno na „stole montażowym”, jak i w mojej głowie. Powstawała jedna układka po drugiej, na przeróżne sposoby sklejałam ze sobą te dwa odległe od siebie światy: Jego filmowca i Jego ojca na łonie rodziny. Były to jednak próby, według mnie,

zakończone fiaskiem. Owe dwa żywioły odpychały się i opierały wszelkim zamiarom scalenia w jedno ciało.

Równolegle, od sierpnia 2016 roku, niezależnie od wywiadów, kręciłam „co wlezie” i „ile wlezie”. Jakkolwiek by na to nie spojrzeć, filmowanie było moją terapią 24/7/365. Cokolwiek znajdowało się w zasięgu mojej kamery lub rejestratora dźwięku – zostawało uwiecznione. Tymczasowo zamieszkałam u mojej mamy, gdzie częstymi gośćmi było dwóch moich braci. Zawzięcie dokumentowałam życie najbliższej rodziny w tym trudnym dla nas wszystkich czasie. Proceder ten niestety niejednokrotnie stawał się zarzewiem bójek i awantur. Kamera ustawiona na statywie, na wysokości wzroku bohaterów była niewidocznym, chłodnym, niezaangażowanym obserwatorem.

Okres radosnej, beztrioskiej twórczości kategorycznie i nieodwracalnie zakończyło na amen pewne przypadkowe spotkanie z Wojtkiem Staroniem, przy okazji pogrzebu śp. Grzegorza Królikiewicza. Gdy opuszczałam cmentarz, on na odchodnym zagadnął: „Jeśli chcesz, my z Gosią [Staroń – przyp. A.P.] chętnie wyprodukujemy twój film”. Przerazenie sparaliżowało mnie i uczyniło twórczo bezpłodną na kolejnych kilka miesięcy. Ten „twój film” wizualizowałam sobie jako, co najwyżej, link nieśmiało wysłany któregoś popołudnia na skrzynki mailowe Taty bliskich, koleżanek, kolegów, aby każda i każdy miał pretekst, by w zaciszu swego domu uronić nad Nim łzę. Nie myślałam wcale, o zgrozo, o jakiegokolwiek produkcji.

Udawałam sama przed sobą, że nic takiego się nie stało i kontynuowałam rejestracje rozmów, ale z powodu wewnętrznej presji duch partyzancki poległ. Rękawica została rzucona, a cała „sprawa” wokół tego, co nazywałam „filmem” domagała się przeformatowania.

1.3. Czas pytań i odpowiedzi, podsumowań, decyzji, zawężania pola.

Nieodwołalnie, to był ten moment, ta chwila, przed którą nie sposób było już dłużej uciekać. Należało powrócić do samego początku, do metaforycznego *Genesis*. Powrócić do pytań wcześniej nie zadanych.

Dlaczego film dokumentalny?

O czym ma opowiadać? Jak ma opowiadać?

Jak uchwycić na ekranie żywą obecność bohatera nieobecnego, wskrzesić Go, zaprzeczając Jego fizycznej śmierci?

Jak dokonać tego posiłkując się wyłącznie wspomnieniami osób trzecich i archiwaliami, w sytuacji, gdy okoliczności odebrały mi możliwość uczynienia z Niego obiektu obserwacji dokumentalnej?

Jak obejść tę największą przeszkodę – śmierć człowieka, którego pragnęłam uczynić głównym bohaterem?

Kim jest On – w życiu i w filmie?

Gdzie w tej układance jest miejsce Jego, a gdzie moje?

Jak unieść brzemień oczekiwań środowiska polskich filmowców wobec postawionego przede mną zadania?

Mój mózg gotował się od niewyjaśnionych zagadek, które po kolei brałam na warsztat, poddając najpierw w wątpliwość zasadność i sens tego pierwszego impulsu, który popchnął mnie do działania. Zgodnie z koncepcją Marshalla McLuhana, twórcy podstaw teorii mediów, „The Medium is The Message”, co możemy przetłumaczyć jako „środek przekazu jest przekazem”¹¹. Wedle tego kanadyjskiego profesora i filozofa, forma i metoda komunikowania treści sama w sobie niesie treść. Zatem przeanalizowanie decyzji

¹¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The extensions of man*, McGraw-Hill, London 1964, s. 7 [tłum. własne].

o wyborze środka wyrazu wydawało się sprawą kategorycznie pierwszorzędą. Jako absolwentka Wydziału Komunikacji Multimedialnej na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, miałam na podorędziu, można by rzec – w rękawie, przeróżne środki do wyrażenia całej gamy kotłujących się we mnie przekonań, uczuć i pragnień, wliczając w to te, które do tej pory sprawiały mi najwięcej satysfakcji twórczej: performance, video art, video instalacje. Dlaczego zatem miałabym zapuszczać się na nieznane mi dotąd tereny i wybrać medium filmowe w jego dokumentalnej odsłonie? Czy sam fakt, że Ojciec – główny bohater, był filmowcem, w tym dokumentalistą¹², stanowiło dostatecznie silny argument mogący przeważać o ostatecznej decyzji? Perspektywa zrealizowania filmu kusila. Przecież nawet znani, utytułowani artyści, zarówno ci aktywnie działający na światowym, jak i na polskim rynku sztuki, niejednokrotnie ulegali urokowi tego medium i wdawali się w romans z kinem¹³. Czyż można się im dziwić?

O właściwościach, zaletach i możliwościach filmu jako środka wyrazu artystycznego chyba najpełniej rozpisywali się reprezentanci i entuzjaści Wielkiej Awangardy, którzy jako pierwsi spostrzegli moc, wyklutej praktycznie na ich oczach, potęgi i adekwatnie do dostępnych im narzędzi przeanalizowali jego atrybuty oraz skalę i sposób oddziaływania na jednostkę i kulturę. W klasycznym okresie awangardy upatrywano w filmie sztukę totalną, syntezę sztuk¹⁴, wychwalając takie jego własności, jak między innymi: dynamizm, kinetyczność i ruchową potencję, łączenie wartości artystycznych i poznawczych, zdolność kreowania świata wolnego od wszystkich praw rządzących rzeczywistością realną, zdolności komunikacyjne polegające na szerokiej dostępności, przystępności, łatwości docierania do szerokiego grona odbiorców i sugestywnego na nich oddziaływania¹⁵.

W 1923 roku Pierre Mac Orlan stwierdził: „film umożliwia wierne przetłumaczenie psychologii naszych czasów. Można by nawet powiedzieć, że sztukę filmową stworzono instynktownie, aby obdarzyć naszą epokę jedynym właściwym środkiem wyrazu”¹⁶. Jean Epstein był przekonany, że „kino korzystając z ruchu odnajdywanego w rzeczywistości

¹² Tak o nim, z nieskrywanym podziwem, mówił Wojciech Staroń i Piotr Śliskowski podczas rozmów, które przeprowadziłam z nimi w 2017 roku.

¹³ Matthew Barney, Steve McQueen, Julian Rosefeldt, Laurie Anderson, Wilhelm Sasnal, by wymienić tylko niektórych.

¹⁴ Por.: Ryszard W. Kluszczyński, *Film - sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Łódź 1990, s. 64.

¹⁵ Por.: Ibidem, s. 36-72.

¹⁶ Cyt. według: R. Clair, *Po namyśle*, tłum. I. Nomańczukowa, Warszawa 1960, s. 15-16. [cytuję za: R. W. Kluszczyński, op.cit., s. 30.]

ujawnia dynamiczną naturę wszechświata¹⁷, a Sergiej Eisenstein, że „film stanowi strukturę homogeniczną wobec psychicznej aktywności człowieka”, w związku z czym twórca filmowy posiada władzę „sterowania intelektualno-emocjonalnymi reakcjami widza i, co za tym idzie, możliwość kształtowania jego świadomości”¹⁸. „Dla kina nie istnieją prawa ciężenia, ruchu, nie ma rzeczy nieprzenikliwych, nie na żadnych przeszkod naturalnych”¹⁹ (Karel Čapek), posiada ono „całkowitą władzę nad czasem i przestrzenią”²⁰ (Borys Kuszner) i ma moc, by „przenieść widza z naturalnego, codziennego otoczenia w zupełnie inny świat”²¹ (André Breton), przeistaczając „codzienne, pogardliwe mijanie i niedostrzegane przedmioty w źródła głębokich, zadziwiających przeżyć”²² (Marcel Gromaire), destylując „z normalnej realności świetlny alkohol superrealności”²³ (Jiří Voskovec). Jednym słowem, „kino jest czymś więcej niż sztuką”²⁴. Uwadze radykałów awangardowych nie umknęło spostrzeżenie, iż magia świetlistego ekranu ma wręcz narkotyczny wpływ na świadomość widzów. Clair pisał: „ciemność sali, ociążałość wywołana muzyką, defilada cieni na świetlistym ekranie – wszystko sprzyja pogrążeniu widza w stan jakiegoś półsnu, półjawy, w którym sugestywna moc obrazów bierze go w swoje władanie”²⁵. Chociaż „[k]ino projektowane przez świadomość filmową Wielkiej Awangardy, to kino możliwe, a nie – jedyne i konieczne”²⁶ i mimo, iż niektóre z cytowanych powyżej wypowiedzi mogą brzmieć zbyt naiwnie, zbyt górnolotnie czy wydawać się niejednokrotnie niczym więcej jak pobożnym życzeniem²⁷, to w wielu aspektach nie sposób nie oddać im sprawiedliwości.

Ostatecznie, pod wpływem zarejestrowanych wywiadów, tego, czego się z nich dowiedziałam o Tacie oraz oczarowana nakręconymi przez Niego *home movies*, pierwszy

¹⁷ R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 38.

¹⁸ Sergiej Eisenstein, *O budowie utworów* [1939], tłum. A. Kaltbaum, [w:] idem *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 229. [cytuję za: Ibidem.]

¹⁹ Karel Čapek, *Kino*, tłum. N. Gurfinkel, „Film, krytyka, dyskusje”, 1965, nr 6, s. 5-6. [cytuję za: R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 39.]

²⁰ Borys Kuszner, *Izopowiesť*, „LEF”, 1923, nr 3, s. 134. [cytuję za: R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 39.]

²¹ André Breton, *Comme dans un Bois*, [w:] idem, *La Cle des Chaps*, Paris 1953, s. 241-246. [cytuję za: R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 40.]

²² Marcel Gromaire, *Le cinema actuel ey sans deux tendances*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 30. [cytuję za: R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 48.]

²³ Jiří Voskovec, *Fotogenie a suprarealita*, „Disk 2”, wiosna 1925, s. 144. [cytuję za: R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 48.]

²⁴ R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 57.

²⁵ R. Clair, *Po namyśle*, s. 88 [tekst z 1926 r.]. [cytuję za: Ibidem, s. 74.]

²⁶ R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 78.

²⁷ Szczególnie wtedy, gdy, jak pokazała późniejsza historia, film – dzięki swoim własnościom – okazał się ciężką artylerią w propagandowych wojnach.

raz w życiu odkrywałam Go w nowych rolach i zaczynałam pojmować czym w istocie jest to, co nazywano Jego magicznym „dokumentalnym okiem”²⁸. Postanowiłam zatem opowiadać, używając tego narzędzia, które było naturalnym dla Niego środkiem wyrazu i którym operował być może swobodniej niż słowem. Decyzja ta – ukłon w Jego stronę – jednocześnie wiązała się – z kolei mojej strony – z koniecznością komunikowania się językiem, w którym nie posiadałam biegłości. Rysowała się przede mną perspektywa wieloletniej żmudnej pracy, stawiania kolejnych kroków ostrożnie i po omacku oraz wkalkulowania potknięć i bolesnych upadków. Decyzja ta, będąc skokiem na główkę, była jednocześnie jedyną słuszną i logiczną.

Odpowiedziawszy sobie na pierwsze, podstawowe pytanie poczułam, jakbym zaczynała od nowa, a każda kolejna odpowiedź, nowe odkrycie, nowy dzień pracy przynosił mi to samo uczucie, że – po raz kolejny – zaczynam od początku. Dwa lata po odejściu Taty, dokonałam pierwszej ewaluacji materiału, którym dysponowałam. Rejestracje podzieliłam na następujące kategorie:

- współczesna obserwacja dokumentalna mojej rodziny,
- wywiady z filmowcami,
- wywiady z nie-filmowcami (siostrą, przyjacielem ze szkolnych lat etc.),
- archiwalia dokumentujące życie rodzinne (slajdy i nagrania na taśmach Hi8, Super8, miniDV).

Na chłodno i z największym możliwym krytycyzmem i obiektywizmem, na jaki było mnie stać, zasiadłam do podsumowania i oceny. Wśród materiałów z pierwszej grupy elektryzujące okazały się wyłącznie nagrania dźwiękowe z czasu tuż po śmierci Taty. Zarejestrowane były na nich moje rozmowy z Mamą i Jej opowieści o ostatnim dniu życia Taty i ich pożegnaniu. W jej słowach, w tym co mówi, w tym jak mówi, czułam rozbijającą szczerłość, prawdziwość i autentyczność jej granicznego przeżycia. Nasączony ogromnymi emocjami język, którego używała, był żywy i obrazowy, na przykład, gdy opisywała ciszę w lesie – intuicyjnie przechodziła w szept. Poprzez głos ujawniała swoją duchową, refleksyjną, wysoce wrażliwą naturę. Jej opowieść była wręcz niesamowita z powodu niesamowitości bohaterki. Z nagrania dało się odczuć, że mama doświadczyła czegoś potężnego – pięknego i przerażającego zarazem. Jej sposób reagowania na tak

²⁸ Określenie użyte przez Wojciecha Staronia i Piotra Śliskowskiego.

skrajne przeżycie i otwartość, z jaką się nim dzieliła zapadały głęboko w słuchaczu – takie wrażenie odnosiłam nawet ja, Jej córka, przyzwyczajona do Jej sposobu wystawiania się. Czułam, że owe nagrania są tym, co zdecydowanie będę chciała użyć w filmie. Przede wszystkim natomiast przyciągnęły mnie, gdyż reprezentowały jakość stojącą w opozycji do najbardziej oczywistej i przewidywalnej (w naszej kulturze) gamy reakcji, takich jak rozpacz, przerażenie, ból, smutek. W wielu momentach emocja, którą wyczuwało się w głosie bohaterki plasowała się w spektrum spokoju, zrozumienia, akceptacji, wyższej świadomości. Zdarzało się, że Matka opisywała szczegóły tamtego dnia w tonie wręcz baśniowym, jakby doświadczyła przeżycia mistycznego. Bałabym się zrealizować obraz reprezentujący – pod względem treściowym, znaczeniowym i estetycznym – filmowy ekwiwalent żałobnej estetyki wyjętej żywcem z żurnali domów pogrzebowych, w których przepych patosu zaakcentowany jest kiczowatą symboliką, obowiązkowym plastikowym złotem, roniącymi łezki aniołkami oraz kwiatami o fallicznych kształtach (Eros i Tanatos?). Uwielbiam przesyt *campu*²⁹, ale w tym przypadku temat dotyczył mnie w tak bliski sposób, że nie stać mnie było na ironię. Postawiłam na wieloaspektowy minimalizm. Tropiłam i skrzętnie notowałam wszystko, co nieoczywiste, niespodziewane, a zarazem subtelne. Właśnie ten wymiar nagrań rozmów z Mamą nie uszedł mojej uwadze i postanowiłam go w filmie wyeksploatować.

Zatem pierwsza pewna współrzędna w moim równaniu – off z nagraniami rozmów z Mamą – prowokował konieczność szukania i znalezienia obrazu, który najpełniej współgrałby z opowieścią, ale nie był jej ilustracyjnym dopełnieniem, tylko stanowił równorzędną rzeczywistość istniejącą na swoich własnych prawach. Próby „położenia” offu na rodzinnych nagraniach video (kolejna pewna współrzędna) nie przyniosły jednak ciekawego rezultatu, oczywistym stało się więc, że obie rzeczywistości będą musiały zafunkcjonować w filmie oddzielnie, a współczesne zdjęcia oryginalne dopiero powstaną. Perspektywa ta napawała mnie uczuciami będącymi mieszaniną lęku i entuzjazmu – moja Matka, ciągle fotografowana przez Ojca, była wdzięczną bohaterką – po pierwsze przyzwyczajona już do wycelowanego w siebie obiektywu, nie musiała się „oswajać”

²⁹ „Kamp (także camp) – konwencja stylistyczna przypisująca pewnym rzeczom wartość dlatego, że są w złym guście, lub z powodu ich wymowy ironicznej”. [w:] *Wikipedia*, dostępne przez: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_\(estetyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_(estetyka)) [01.12.2022]

z nową sytuacją, a po drugie, mówiąc krótko, przekonana byłam i miałam dowody na to, że kamera ją „kocha”.

Na wspomniane archiwalia rodzinne składało się dwadzieścia magazynków slajdów i ponad dziesięć godzin nagrań video, które od dziesiątków lat „leżakowały” w zakurzonej szafie, w oczekiwaniu na „swoj moment”. Materiały te stanowiły niewart zmarnowania skarb o wysokich walorach artystycznych, a nie tylko sentymentalnych, dlatego traktowałam je jako kolejny pewny element w przyszłym filmie.

Wspólnym mianownikiem w obydwu powyższych kategoriach były postaci mojej Matki i moja – nie oznaczało to jeszcze, że opowieść o śmierci z przeszłością (archiwalia) dadzą się „pożenić”. O ile natomiast istniał cień szansy, że to się uda, to jednak, co się tyczy pozostałych dwóch grup materiałów zawierających „setkowe” wywiady – tutaj sprawa wydawała się o wiele trudniejsza. Mimo, że w rozmowach z filmowcami czuło się świeżość, a opowiadane przez nie i przez nich historie były fascynujące, to jednak w zestawieniu z intymnością i silnym ładunkiem emocjonalnym wypowiedzi Mamy, oddziaływanie tych pierwszych bladło i uwidaczniał się fakt, iż obie kategorie rejestracji reprezentowały inny kaliber. Wyznania Matki były bliższe tajemnicy Jego osoby, emanowała z nich obecność Taty i energia relacji łączącej tych dwoje.

Podjęcie ostatecznej decyzji co poczynić w związku z tą dysproporcją kosztowało mnie bardzo dużo czasu i nie przyszła mi łatwo. Jako, że byłam świeżo po realizacji dwóch montażówek powstałych na życzenie organizatorów spotkań poświęconych pamięci Taty, być może siłą rozpędu moją podświadomość (i świadomość) nadal dominował wewnętrzny imperatyw odpowiedzenia tym filmem na oczekiwania polskiego środowiska filmowego i stworzenia obrazu, który Jego koleżanki i koledzy z branży życzyliby sobie zobaczyć. Musiałam przejść przez mozolny proces wewnętrznych zmaganiań, jak również konsultacji³⁰, by z czystym sumieniem zdjąć ze swoich barków samej przez siebie nałożone chomąto. Powoli dochodziłam do tego, że współrzędna w tym równaniu, do której nie przykładałam dotąd zbytnej wagi, to element ludzki, element „żyjący” – to ja. Czy z tego zasobu, którym byłam/jestem mogłam „wycisnąć” jeszcze coś innego, niż to, co do tej pory zrobiłam? Innego niż poufałe i ciepłe zwierzenia filmowców, innego niż

³⁰ Z producentką – Małgorzatą Staroń, opiekunem artystycznym – Wojciechem Staroniem oraz z ekspertami 4. edycji programu DOC LAB POLAND.

podwaliny filmu hagiograficznego o „znanym operatorze” z ukrytym przesłaniem *non omnis moriar?*

Można by rzec, że Bóg, Los czy też Siła oddzielna od mojej woli postawiła mnie w niecodziennych okolicznościach. Jeśli chciałabym być jeszcze bardziej patetyczna stwierdziłabym, że to nie ja wybrałam temat, ale temat wybrał mnie. W tym aspekcie upatruję jeden z przeważających powodów, dla których zdobyliśmy dofinansowanie z PISF-u, zanim jeszcze dostałam się na Wydział Reżyserii w Łódzkiej Szkole Filmowej. W latach od 2016 do 2022 podjęłam masę szalonych decyzji życiowych, do jednej z nich należało rozpoczęcie studiów reżyserskich – konsekwencja przerażenia, które mną owładnęło, gdy uświadomiłam sobie, że zdobyliśmy dofinansowanie na film, ale za to ja nie mam pojęcia o reżyserowaniu. Decyzje twórcze natomiast, do których podjęcia dorosłam, i które pchnęły mnie do przodu w moim procesie, dotyczyły narzucenia sobie ograniczeń w pracy nad *Ptaszkiem*. Pierwsze z nich polegało na postanowieniu, by eksplorować w filmie tylko rodzinną stronę Taty, a zawodową wyłącznie wtedy, gdy wdziera się ona w sferę prywatną. Na potrzeby mojej własnej kontemplacji wypisałam sobie na ścianie hasło: „człowiek, którego znam”. Choć nie przyszło mi to łatwo, zaniechałam użycia w filmie nagranych przeze mnie wywiadów. Te rozmowy są, bez wątpienia, skarbnicą wiedzy i chociaż na razie mieszkają w przysłowiowej szufladzie, to liczę i głęboko wierzę, że nastanie jeszcze ich czas³¹. Zdawałam sobie sprawę z tego, że film eksplorujący postać Taty jako twórcy filmowego, mógłby zrealizować każdy, a opowieść o bliskiej, rodzinnej relacji z Nim – tylko ja. Ostatecznie silnie dała się we znaki potrzeba stworzenia obrazu osobistego, prawdziwego wedle mojej własnej wewnętrznej definicji, obrazu którym również podjęłabym próbę opowiedzenia o moim świecie wewnętrznym i o miejscu, jakie w nim zajmuje mój Ojciec.

Odważyłam się na to, by dowartościować moją perspektywę i osobiste spojrzenie, które jako twórczyni i zarazem córka mam do zaoferowania. Intymność wyznań Mamy wymuszała stworzenie filmu, który reprezentowałby w całości taką właśnie jakość. Decyzja, by zrobić film o przeżyciu straty wydawała mi się najuczciwsza. Jednocześnie liczyłam się z koniecznością pożegnania się nieodwołalnie z koncepcją, by uczynić z Niego głównego bohatera. W 99% *home movies* Tata stał za kamerą, a Jego obecność

³¹ Transkrypcje przeprowadzonych przeze mnie rozmów udostępniłam Katarzynie Taras, gdy rozpoczęła pracę nad publikacją swojego autorstwa, zatytułowaną „Zróbcie oko. Opowieść o Krzysztofie Ptaku”.

zaznaczyła się przeważnie poprzez Jego głos czy też intencjonalność ruchu, bądź spojrzenia kamery. Nie dysponowałam nakręconym za Jego życia materiałem, będącym obserwacją dokumentalną Jego osoby. Moi bracia, zgodnie z ich życzeniem, nie mieli znaleźć się w filmie. Przecież praca twórcza była moim lekarstwem na ból żałoby, a nie ich. Nieobecności braci w materiałach współczesnych nie traktowałam jednak jako przeszkody, gdyż pozwalała ona za to skupić uwagę na eksplorowaniu bliskości relacji mojej i Mamy, intymności chwili, w której ona snuje swoją opowieść.

Decyzją, by oprzeć narrację o off moich rozmów z Mamą, jej opowieść o śmierci Taty, by dać wyeksponowane miejsce archiwaliom rodzinnym oraz by stworzyć film osobisty, z przebiegiem emocjonalnym, bardziej niż zdarzeniowym, będący swoistym pamiętnikiem procesu żałoby i jednocześnie moim pożegnaniem z Tatą – określiłam pierwszy, podstawowy kierunek pracy nad filmem – punkt na horyzoncie wytyczający kurs, z którego nie miałam już zbroczyć. Na poziomie symbolicznym i treściowym splecenie tych dwóch światów – pierwszego: współczesnej opowieści oraz drugiego: *home movies* i dokumentujących życie rodzinne slajdów – miało sens. Obawiałam się jednak, że ów sens okaże się tylko teorią, nie mającą przełożenia na praktykę. Nie przespałam spokojnie ani jednej nocy do momentu ulepienia pierwszej układki, która potwierdziła, że pomysł się sprawdza. Gdyby tak się nie stało, musiałabym ponownie wrócić do punktu wyjścia i zacząć pracę nad *Ptaszkiem* raz jeszcze od nowa. Natomiast zanim dane mi było zaznanie spokoju i pewności, że to co robię ma sens, moje codzienne życie naznaczone było walką o to, by stworzyć zdjęcia, które staną się spoiwem pomiędzy rzeczywistością offów i archiwaliów.

Mimo, iż nie na wszystkie nurtujące mnie pytania znalazłam odpowiedzi na tamtym etapie powstawiania filmu, to jednak decyzje, które wtedy podjęłam, i których trzymałam się z żelazną konsekwencją – wystarczyły mi jako siła napędowa, by powrócić do pracy nie startując od zera, ale opierając się na fundamentach dających mi poczucie bezpieczeństwa. Film *Ptaszek* traktowałam jako eksperyment. Od początku był i do końca pozostał dla mnie poszukiwaniem w wielu aspektach – formalnych, treściowych, znaczeniowych. Analizie mojego procesu twórczego polegającego na próbach znalezienia odpowiedzi na wszystkie pytania rozpoczynające się od słowa „jak” poświęcona jest następna część niniejszej pracy.

Część II

Nadawanie kształtu

Poszukiwanie Formy

2.1. Wstęp do części II

„Za formą filmową musi stać teoria”³².

Jerzy Wójcik

„Prawda, że często forma nie pokrywa
Umyślonego od artysty wzoru,
Bowiem materia jest nieposkromliwa”³³.

Dante Alighieri

Jako że niniejszą część pracy zdecydowałam się poświęcić dogłębnej analizie procesu poszukiwań formalnych przy tworzeniu zdjęć do filmu *Ptaszek* rozpoczniemy od definicji formy:

„[T]o to, co czyni nas świadomym, że nie mamy do czynienia z rzeczywistym przedmiotem, a z jego »sfotografowaniem«.

Formę determinują czynniki takie jak:

1. Ograniczenie pola widzenia.
2. Rozmieszczenie sfotografowanych przedmiotów w przestrzeni obrazu.
3. Perspektywa, z której przedmioty te są ukazane.
4. Rozmieszczenie i rozkład światła i koloru.
5. Czas trwania i fotografowania.
6. Miejsce ujęcia pośród innych ujęć (we frazie).

³² Alojzy Michalski, *Kino Operatorów, eseje, wypowiedzi, sylwetki*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1995, s. 157.

³³ Dante Alighieri, *Boska komedia - Raj - Pieśń I*, tłum. E. Porębowicz, wers 142–144.

Wg Jana M. Petersa forma nie jest tym, co widzą oczy, lecz tym, jak ten przedmiot jest uwidoczniiony w obrazie (jak go widzi kamera)³⁴.

Powyższa definicja nie zalicza tematu ujęcia do grupy zagadnień formalnych. Tym niemniej moje zadanie, jako reżyserki i operatorki w jednej osobie, polegało na znalezieniu obrazów adekwatnych do intymnej sytuacji rozmowy matki i córki, oraz takich, które współistniejąc z archiwaliami mogły przysłużyć się do stworzenia trzeciej wartości, jakości dodanej. Zadanie to traktowałam zarówno jako wyzwanie reżyserskie, jak i operatorskie, dlatego pozwolę sobie zawrzeć w niniejszej części również opisy tychże poszukiwań.

Rozważania wokół zagadnienia formy stanowiły ważną część realizacji zdjęć, między innymi również dlatego, że w moich wyobrażeniach ostateczny obraz krążył w orbicie dokumentu kreacyjnego³⁵ i eseju filmowego³⁶. W jednym i w drugim przypadku, forma traktowana jest jako istotny element opowieści, w którym odzwierciedla się temat filmu (znów „the medium is the message”³⁷).

Poszukiwania formalne, zarówno podczas etapu przygotowywania się do zdjęć, jak i w ich trakcie, były stymulowane i determinowane przez następujące działania:

- inspirowanie się pracą innych twórców dokumentalnych;

³⁴ Jan M. Peters, *Slikovni znaci i jezik filma*, Institut za film, Belgrad 1987. Przytoczony fragment w tłumaczeniu Jerzego Wójcika pojawia się w jego osobistym zbiorze notatek do wykładów, które prowadził w Szkole Filmowej w Łodzi w latach 1984–2009. Jerzy Wójcik notatki uporządkował w 1993 roku tytułując je „Części i całość”. Kopia, którą dysponowałam pochodzi z archiwum Krzysztofa Ptaka.

³⁵ „dokument kreacyjny – jego twórca, zmierzając do ukazania własnej wizji rejestrowanej rzeczywistości, operuje środkami ekspresji artystycznej zapożyczonymi z kina fabularnego. W sferze wizualnej polega to np. na zastosowaniu zwolnionych lub nakładanych zdjęć bądź nietypowych planów i punktów widzenia, w sferze dźwiękowej na deformacji głosu i wreszcie na zaskakujących rozwiązaniach montażowych. Nurt kreacyjny jest niezwykle reprezentatywny dla polskiego kina dokumentalnego, (...) za sprawą [m.in.] (...) najbardziej radykalnego »kreacjonisty«, W. Wiszniewskiego (...). [w:] Agnieszka Morstin-Popławska, *Dokumentalny film*, [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, dostępne przez: [https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272#:~:text=W%C5%9Br%C3%B3d%20klasycznych%20gatunk%C3%B3w%20filmu%20dokumentalnego,artystycznej%20zapo%C5%BCzonych%20z%20kina%20fabularnego](https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/dokumentalny-film/272#:~:text=W%C5%9Br%C3%B3d%20klasycznych%20gatunk%C3%B3w%20filmu%20dokumentalnego,artystycznej%20zapo%C5%BCzonych%20z%20kina%20fabularnego.). [20.12.2022]

³⁶ „Pojęciem eseju filmowego posłużył się prawdopodobnie jako pierwszy Hans Richter (w roku 1940) – definiując go jako nową formę dokumentalizmu, zdolną do przedstawiania abstrakcyjnych pojęć i idei. (...) Richter akcentował odchodzenie (...) od chronologii w prezentowaniu wydarzeń i poświęcenie wierności nieupozorowanej rzeczywistości wczesnych aktualności filmowych, na rzecz wszelkich technik filmowych, które mogą dopomóc w zilustrowaniu dyskursu autorskiego – a więc także fikcji – rekonstrukcji, inscenizacji, fabularyzacji. (...) [K]ażdy pojedynczy eseistyczny tekst filmowy generuje swoją własną poetykę. Esej jest bowiem próbą (fr. *essai*) polegającą na skrajnie subiektywnym podejmowaniu zagadnienia, mierzeniu się z nim w kategoriach osobistego doświadczenia odzwierciedlonego w stylistycznych idiosynkrazjach”. [w:] Bartosz Zajac, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, Uniwersytet Łódzki, dostępne przez: <https://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf> [20.12.2022]

³⁷ M. McLuhan, op. cit., s. 7.

- analizę i porządkowanie materiału, który zaliczyłam już do obowiązkowych elementów w przyszłym filmie (archiwalia oraz offy rozmów z Mamą);
- realizowanie strategii twórczej polegającej na reagowaniu na tworzywo;
- realizowanie strategii twórczej polegającej na swoistym ograniczaniu (wyznaczaniu granic) pola mojej pracy i nauce poruszania się w nim.

Proces twórczy jest tajemniczym, dynamicznym zjawiskiem i, aby móc go w miarę możliwości wiernie odtworzyć i komunikatywnie opisać, starałam się nadać niniejszej części dysertacji strukturę wyznaczoną przez przytoczone powyżej kategorie. Na swój sposób w powyższych czterech kategoriach zjawisk opisujących proces poszukiwań formalnych, wszystko się ze sobą łączy i wynika z siebie nawzajem. Podczas pisania niniejszej części pracy ogromną ilość czasu zabrało mi wielokrotne przeformułowanie tytułów rozdziałów, przestawianie poszczególnych akapitów tylko po to, by później przywrócić ich pierwotne miejsce oraz niestrudzone porządkowanie treści, tematów, myśli. W końcu skapitulowałam tylko po to, by nie podzielić losu tych wielu, którym napisanie dysertacji doktorskiej zajmuje dziesięciolecia. Jeślibym mogła to niniejszej części nadałabym formę i strukturę *Kosmosu* Gombrowicza. Niestety – nie wolno mi tego uczynić. W związku z powyższym proponuję opisany poniżej porządek.

Rozpocznę od rozdziału traktującego o różnych kontekstach w jakich pojawia się śmierć na ekranie. Rzecz jasna, jak zaznaczyłam już we wstępie, moim celem nigdy nie było globalne przeanalizowanie tego zjawiska. Dlatego w rozdziale „Śmierć zamknięta w kadrze” skupiłam się na tych dokumentach, które mogłyby być dla mnie natchnieniem. Natomiast przytoczone filmowe przykłady będą przewijać się jeszcze w innych kontekstach w podrozdziałach części zatytułowanej „Błogosławione ograniczenia”.

Praca ta byłaby niepełna, jeśli bym nie poświęciła należytej uwagi opisom materiałów zaliczonych przeze mnie w poczet obowiązkowych elementów *Ptaszka*. Zanim przystąpiłam do zdjęć, dużo uwagi poświęciłam analizie rodzinnych materiałów archiwalnych, zdając sobie sprawę z faktu, iż zdjęcia oryginalne będą musiały wchodzić z nimi w interakcję, że siłą rzeczy zafunkcjonują jako odpowiedź bądź kontr-odpowiedź względem nich. Mając również świadomość zadania, które przede mną stało, czyli konieczności pożenienia dwóch materii poprzez trzecią (archiwa i offy poprzez zdjęcia oryginalne), poszukiwałam klucza mogącego przyczynić się do uspoźnienia tych

wszystkich światów. W rozdziale „Archiwalia rodzinne” nie wspomnę z kolei o nagraniach dźwiękowych rozmów z Mamą. Po pierwsze dlatego, że poświęciłam już im uwagę w rozdziale 3 (s. 19–20). Poza tym zamierzam nawiązać do nich w podrozdziałach części „Błogosławione ograniczenia”.

Później przejdę do rozdziału opisującego w przysłowiowych kilku słowach zagadnienie reagowania na tworzywo jako strategię twórczą. Rozdział ten nie jest rozbudowany z prostej przyczyny. Otóż owa strategia wymaga od twórcy zaangażowania wszystkich przymiotów w spektrum intuicji, wycucia, wrażliwości. Procesy te zachodzą często poza myśleniem rozumowym i analitycznym, w czym upatruję powód mojej niemocy w przyoblekaniu tego zjawiska w słowa.

Z kolei wszystko, co wiąże się z zagadnieniem realizowania strategii dobrowolnego narzucenia ograniczeń w procesie twórczym, angażuje dla odmiany komórki nerwowe w płacie czołowym mózgu. Dlatego też poświęcony tym obszarom rozdział jest niczym deser, wisienka na torcie niniejszej pracy. Tak jak wszystkie rzeki prowadzą do morza, tak każdy z poprzednich rozdziałów znajdzie swoją, przynajmniej częściową, kontynuację, bądź refren w „Błogosławionych ograniczeniach”. Rozdział ten zaczął „puchnąć” w sposób niekontrolowany w miarę pisania dlatego, aby zachować porządek myśli ostatecznie podzieliłam go na kilka podrozdziałów.

Ostatni rozdział jest swojego rodzaju satelitą. Jeśli mielibyśmy przyrównać niniejszą pracę do Układu Słonecznego, to ten właśnie rozdział byłby Plutonem, któremu w 2006 roku International Astronomical Union haniebnie odebrało przywilej włączenia w poczet pełnowartościowych planet i okrzyknęło go karłem. Ile jednak znaczyłaby Myszka Miki bez pocziwego psa Pluto³⁸? Ile znaczyłaby ta praca jeżeli nie odniosłabym się w niej do materiałów archiwalnych nakręconych moją ręką, które zostały wplecione w filmową opowieść na ostatnim etapie montażu? Rozdział ten nosi enigmatyczną nazwę „Brudy”, której genezę wyjaśnię w swoim czasie.

W zakończeniu natomiast dokonam wysiłku spojrzenia zdystansowanym, krytycznym okiem zarówno na założenia jak i na efekty mojej pracy. Wymienię co zrobiłabym inaczej, gdyby dane mi było wejście na pokład kapsuły czasu i przeżyć proces tworzenia *Ptaszka*

³⁸ Pies Pluto, przyjaciel Myszkki Miki, pojawił się w kreskówkach w 1930, czyli w tym samym roku, w którym odkryto Plutona, któremu bohater zawdzięcza swoje imię; [https://simple.wikipedia.org/wiki/Pluto_\(Disney\)#:~:text=Pluto%20is%20a%20fictional%20dog,from%20the%20dwarf%20planet%20Pluto](https://simple.wikipedia.org/wiki/Pluto_(Disney)#:~:text=Pluto%20is%20a%20fictional%20dog,from%20the%20dwarf%20planet%20Pluto) [26.12.2022].

jeszcze raz, tym razem z wiedzą i doświadczeniem, w które uposażona jestem w tym momencie.

2.2. Śmierć zamknięta w kadrze

Twórców filmowych można by podzielić na dwie abstrakcyjne grupy: tych, którzy będąc w procesie twórczym unikają oglądania zrealizowanych przez innych prac po to, aby świadomie, bądź podświadomie nie próbować ich kopiować oraz tych, którzy wręcz odwrotnie – oglądają, aby kopiować (bądź, jak kto woli: „kraść” lub „inspirować się”). Ja zdecydowanie należę do tej drugiej grupy. Miejscem, w którym kształtowała się i dojrzewała moja artystyczna wrażliwość była Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, a jej korytarze wciąż pulsowały echem słów: „great artists steal, bad artists borrow”³⁹, w związku z czym wniknęły one głęboko w mój krwiobieg. Komunikat ów jest banalnie prosty. Przekładając „na nasze”, moglibyśmy go sparafrazować posługując się cytatem ze znanego przeboju artystki Shazzy: „Bierz co chcesz...”⁴⁰. Istnieją nawet tacy, którzy próbują dowieść, że w obecnych czasach – zwanych przez jednych ponowoczesnością⁴¹ – a przez innych metamodernizmem⁴² – nie da się już stworzyć nic oryginalnego, że wszystko było i każde dzieło jest skazane, by funkcjonować jako nic więcej (bądź mniej) niż intertekstualny cytat⁴³.

Kluczem, którym kierowałam się przy wyborze poniższych przykładów było wyselekcjonowanie tych filmów, które wzbogaciły i popchnęły do przodu mój proces pracy oraz które jednocześnie zarezonowały z moją wrażliwością wizualną oraz każdą inną. Z tego względu nie będę wymieniać wielu modelowych przykładów filmów ze śmiercią w tle, takich jak chociażby niektóre dzieła Wernera Herzoga.

Po maratonie seansów, który sobie urządziłam, zaczął wyłaniać się w mojej głowie system segregacji wybranych przeze mnie tytułów pod kątem ujęcia w jakim pojawia się w nich zjawisko umierania. Wyszczególniłam zatem następujące kategorie.

³⁹ „Wielcy artyści kradną, źli artyści pożyczają”. Jest to parafraza słów prawdopodobnie Picassa: „good artists borrow, great artists steal”, aczkolwiek nie ma na to jednoznacznych dowodów, a ich autorstwo przypisuje się jednocześnie m.in. T. S. Eliot’owi, S. Jobs’owi; http://www.dklevine.com/papers/b_1_review.pdf [25.12.2022].

⁴⁰ Shazza, *Bierz co chcesz*, dostępne przez: <https://www.youtube.com/watch?v=2W0UoEdECZI> [02.12.2022].

⁴¹ Por.: Ponowoczesna teoria społeczna, Encyklopedia PWN, dostępne przez: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ponowoczesna-teoria-spoeczna;3960342.html> [20.12.2022].

⁴² Por.: Judyta Dąbrowska, *ADU, prorok metamodernizmu*, PRESSJE 2022 — TEKA 61, 2022, s. 136-138.

⁴³ Por.: UKEssays, *Originality in Postmodern Art*, dostępne przez: <https://www.ukessays.com/essays/arts/the-idea-of-originality-in-postmodernism-art-essay.php?vref=1> [01.11.2018].

Śmierć jako:

- pretekst, zaczyn, przyczyna powstania filmu (np. *Odgłosy robaków, zapiski mumii*, reżyseria: Peter Liechti, zdjęcia: Matthias Kälin, Peter Liechti, *Meeting my father Kasper Top Hat*, reżyseria: Lea Glob, zdjęcia: Nadim Carlsen, *Dialogue With A Woman Departed*, reżyseria: Leo Hurwitz, zdjęcia: Leo Hurwitz);
- powód do „odgrzebywania” tajemnic wziętych przez zmarłego do grobu (np. *Stories we tell*, reżyseria: Sarah Polley, zdjęcia: Iris Ng oraz *Meeting my father...*);
- powód do podjęcia próby rekonstrukcji świata, który odszedł wraz ze zmarłym, bądź zmarłymi (np. *Marek Edelman...I była miłość w getcie*, reżyseria: Jolanta Dylewska, zdjęcia: Jakub Kijowski, Jolanta Dylewska oraz *Odgłosy robaków..., Stories we tell, Dialogue With A Woman...*);
- zdarzenie w przeszłości, wobec którego twórca podejmuje czynności w celu oswojenia go, zrozumienia, rozliczenia się z nim (np. *Ucieknijmy od niej*, reżyseria: Marcin Koszałka, zdjęcia: Walter Sarkowicz, Marcin Koszałka, Przemysław Kamiński oraz *Meeting my father...*);
- mroczne fatum wiszące go nad tymi, którzy wciąż żyją (np. *Nasiona*, reżyseria: Wojciech Kasperski, zdjęcia: Szymon Lenkowski).

Niezależnie od prób rozwikłania zagadki wyboru – najlepszych dla mojej opowieści – narzędzi do przedstawienia śmierci na ekranie, impulsów twórczych poszukiwałam równocześnie w działalności tych dokumentalistów, którzy w celu stworzenia świata ekranowego żywcem wykrawali kawałek ze swojego życia osobistego. W tej grupie, oprócz wspomnianych już Sarah Polley, Lea Glob, Leo Hurwitz’a, Marcina Koszałki znaleźli się też między innymi: Jonas Mekas, Agnès Varda (m.in. *Plaże Agnès*), Jonathan Caouette (*Tarnation*), Tom Fassaert (*Rodzinne tajemnice*). W każdym z powyższych przykładów reżyser jest jednocześnie jednym z bohaterów i często autorem, bądź współautorem zdjęć.

Dogłębniej chciałam się pochylić nad czterema tytułami. *Ucieknijmy od niej* pragnę omówić w kontekście proporcji w jakich autor pojawia się na ekranie. W filmach *Marek Edelman... I była miłość w getcie* i *Stories we tell* interesuje mnie użycie inscenizacji. Jeśli

chodzi o *Odgłosy robaków, zapiski mumii*, omówię pomysł reżysera i operatora na stworzenie sugestywnej rzeczywistości filmowej.

Spośród licznych filmów dokumentalnych Marcina Koszałki, które mogłyby być przytoczone w niniejszej pracy – z powodu obecnego w nich tematu śmierci – zdecydowałam się wybrać obraz *Ucieknijmy od niej* z uwagi na jego silny osobisty rys.

W filmie tym szczęśliwie zostały utrzymane proporcje pomiędzy wymowną nieobecnością Koszałki, a jego obecnością na ekranie. W ciekawy sposób realizuje on zasadę obecności w nieobecności. Twórca/bohater milczy i przez większość czasu ukrywa się za kamerą, a mimo to filmowa rzeczywistość jawi się nam jako odbicie jego wewnętrznego świata. Jakie narzędzia zostały użyte, aby tego dokonać? Koszałka na ekranie pojawia się dwa razy. Po raz pierwszy – gdy jedna z bohaterek doglądająca swojego umierającego bliskiego, bezskutecznie próbuje zapalić papierosa. W kadrze pojawia się wtedy wyciągnięta ręka Koszałki, zdradzając nie tylko jego ciągłą, znaczącą obecność za kamerą, lecz również jego emocjonalny, zaangażowany stosunek do ekranowej sytuacji. Gdy pomaga bohaterce podpalić papierosa wykonuje pozornie mały gest, jest on jednak równocześnie silną ingerencją w filmową rzeczywistość, zmieniającą nasz odbiór roli i miejsca twórcy w tym świecie. Drugi raz na ekranie pojawia się on w ostatnich minutach filmu. Widzimy go przez chwilę w mieszkaniu jego rodziców, tuż po opróżnieniu go ze wszystkich należących do nich przedmiotów i mebli. Wiele wnoszą również te sceny, w których występuje siostra Koszałki. A szczególnie moment, w którym ona, filmowana w planie bliskim, patrzy w punkt gdzieś za kamerą i zadaje bratu pytania, snując wspomnienia domu rodzinnego, dzieciństwa, ich relacji z rodzicami. Twórca–bohater milczy, nie udziela żadnych odpowiedzi, nie komentuje. Nie doczekawszy się reakcji, siostra sama próbuje odpowiedzieć na swoje pytania, a brak protestu ze strony Koszałki możemy odebrać jako przeniesienie – to ona zaczyna mówić jego głosem. *Ucieknijmy od niej* za stymulowało moją refleksję na temat proporcji, w jakich ja i Ojciec powinniśmy być obecni w kadrze oraz tego, jak sprawić, by wyczuwalna stała się moja bądź Jego obecność za kamerą.

Postanowiłam pochylić się w niniejszej pracy nad *Stories we tell*, gdyż w dokumencie tym został użyty ciekawy zabieg inscenizacyjny. Zanim jednak przejdę do jego omówienia nakreślę linię narracyjną filmowej opowieści, gdyż ona nierozzerwalnie związana jest

z decyzją o wykorzystaniu w filmie tego środka wyrazu. Sarah Polley, reżyserka i jednocześnie bohaterka filmu, dokonuje na ekranie swego dochodzenia. Sadza członków i przyjaciół swojej rodziny przed kamerą i w klasycznych, średnich planach 100% wydobywa z nich wspomnienia o zmarłej przed latami matce, starając się zrekonstruować jej obraz. Opowieści w montażu poprzeplatane są materiałami archiwalnymi zarejestrowanymi na taśmach celuloidowych. Archiwalia te robią wrażenie niesamowicie bogatych. Odzwierciedla się w nich każdy szczegół przytaczanych opowieści. Przyznam się, że podczas oglądania pozazdrościłam reżyserce tak solidnej dokumentacji jej domu rodzinnego i czasów dzieciństwa. W filmie dokonuje się zwrot dramaturgiczny, gdy reżyserka–bohaterka zaczyna drążyć kwestie związane z jej biologicznym pochodzeniem, starając się rozwikłać genezę krążącego w jej rodzinie od lat dowcipu kwestionującego fakt, iż jest genetyczną córką swojego ojca. Przypuszczenia nie tylko się potwierdzają, mało tego – bohaterka dowiaduje się kto faktycznie przysłużył się jej przyjsciu na świat i bynajmniej nie był to ten sam człowiek, którego jako dziecko nazywała „tatą”. W filmie następnie zaczyna się proces swoistej dekonstrukcji i wyjaśniła się zagadka bogactwa rodzinnych archiwaliów Sarah Polley – większość z nich to nakręcone na taśmie światłoczułej inscenizacje aktorskie, w swojej formie imitujące i upodabniające się do faktycznych, oryginalnych *home movies*. Reżyserka dokonuje auto–demaskacji, gdy kamera filmowa, do tej pory do złudzenia przypominająca tą samą, która udokumentowała jej dzieciństwo, wkracza do przestrzeni charakterystycznej i zdradza obecność aktorów w trakcie doklejanie sztucznych włosów, układania włosów, przebierania oraz członków ekipy ustawiających światło, scenografię, rekwizyty. Zabieg jest zaskakujący, ale jednocześnie uprawomocniony. Oszustwo metaforyzuje się na płaszczyźnie tematycznej. *Stories we tell* to opowieść o opowiadaniu opowieści. Jedną z takich opowieści było biologiczne pochodzenie reżyserki–bohaterki. Po dokonaniu odkrycia, jej łączność z własną historią życiową, tą z którą się utożsamiała, została zburzona. To, co robiło wrażenie prawdy okazuje się w istocie pewnym rodzajem inscenizacji, spektaklu, w którym postaci grają tylko narzucone role.

Przeciwieństwem zabiegu użytego w *Stories we tell*, są inscenizacje w *Marek Edelman... I była miłość w getcie*. Tutaj gra toczy się w otwarte karty, kreacja nie podszywa się pod archiwalia. Twórczyni nie stwarza pozorów, nie symuluje. Kreuje świat,

o którym opowiada Marek Edelman i podchodzi do tego zadania z fabularnej strony. Kamera jest blisko bohaterów, a szczególnie bohaterkę. Nawiązuje z nimi kontakt wzrokowy, wnika głęboko w ich przestrzeń i porusza się w niej swobodnie. Widzowi, po wyjściu z tego świata, pozostają w pamięci obrazy piękne i odrealnione, takie jak intensywnie rude włosy Aleksandry Popławskiej. Nie ma w owej rzeczywistości dokumentalnej surowości, ani przypadkowości – jest poezja.

Jolanta Dylewska, reżyserka i operatorka, tworzy uestetycznioną pochwałę życia i miłości. Miłości we wszystkich przejawach – duchowym, psychicznym i fizycznym – będącej jednocześnie wyrazem buntu wobec beznadziei wojny i próbą wydarcia się spod władzy przemocy, lęku i śmierci. Twórczyni kreuje obrazy, które chętnie się zapamiętuje. W przypadku również i tego filmu zabieg użycia inscenizacji metaforyzuje się. Bohaterowie opowieści Marka Edelmana wykradają się beznadziei i na przekór wszystkim przeciwnościom, poprzez ekspresję romantycznych uczuć, umykają w alternatywną, piękną nadržeczywistość – i nie tą, którą odwzorowują znajdujące się również w filmie materiały archiwalne.

Przez pewien czas hołubiłam pomysł, aby podobnie jak twórczynie powyższych filmów wykorzystać w *Ptaszku* zabieg inscenizacyjny. Nie brałam jednak pod uwagę aktorów. W związku z tym, że do nagrań rozmów z Mamą nie miałam zarejestrowanego materiału wizualnego „setkowego”, podjęłam próbę obsadzenia siebie i Mamy w kilku scenach. Nasze zadania aktorskie były nieskomplikowane, efekty wpisywały się w nastrój opowieści i sceny te ostatecznie znalazły się w filmie. Dokonałam również eksperymentu z zabiegiem odwrotnym do postsynchronów, czyli puściłam nagranie dźwiękowe niczym playback, a Mama miała poruszać ustami, by stworzyć wrażenie rejestracji 100%. Te próby udały się połowicznie (w filmie znalazło się jedno zdanie, a twarz Mamy ukazana jest z profilu). Jednak w przyszłości planuję udoskonalać tę metodę.

Z drugiej strony czas spędzony nad analizowaniem atrybutów, jakości i natury archiwaliów doprowadził mnie do momentu, w którym kontemplowałam zakup kamery Hi8 i wykonanie zdjęć oryginalnych na takim nośniku. Nie byłabym oczywiście córką swojego Ojca, jeśli bym równocześnie nie wzięła pod uwagę ewentualności dążenia do uzyskania efektu starej taśmy magnetycznej w postprodukcji. Większą przyjemność sprawiłaby mi jednak „zabawa” z analogowym tworzywem oraz poszukanie nowego

języka, niż siedzenie godzinami w ciemnościach studia postprodukcyjnego. Poza tym pociągała mnie magia realnego przedmiotu z przeszłości. Blisko mi bowiem do babki Marcela Prousta, o której wspominał, że „[n]awet kiedy komuś miała zrobić podarek tzw. użyteczny, dać fotel, nakrycie, laskę, szukała »antyków«, tak jakby, zatarłszy długim nieużywaniem swój użytkowy charakter, przedmioty te zdolne były raczej opowiadać nam o życiu ludzi dawnych niż służyć potrzebą naszego życia”⁴⁴. Niestety ostatecznie nie zdecydowałam się na użycie tego narzędzia. Gdybym to mimo wszystko uczyniła, jaki efekt mogłabym osiągnąć takim „oszustwem”? Przede wszystkim namacalna granica pomiędzy współczesnością, a przeszłością, wyznaczona przez charakter obrazu, zatarłaby się. Zastosowanie takiego środka formalnego na swój sposób zatrzymałoby upływ czasu jednocześnie sytuując całą akcję w przeszłości, w tym co już było. Zrozumiałam, że zróżnicowanie terażniejszości było istotne dla opowieści. Nie sprzyjałoby rozmycie marginesów tych dwóch rzeczywistości, zgubilibyśmy wrażenie powracania córki–bohaterki do wspomnień, jej próbę wniknięcia w świat, którego już nie ma. O ile w *Stories we tell* użycie tego zabiegu miało sens i metaforyzowało się, o tyle w przypadku mojej historii, nie znajdowałam dla niego wytłumaczenia.

Ostatni obraz filmowy, któremu chcę poświęcić uwagę to *Odgłosy robaków, zapiski mumii*. Podczas mojej pierwszej projekcji tego dzieła, do samego końca byłam przekonana, że głos z offu czyta fragmenty autentycznego pamiętnika umierającego śmiercią głodową mężczyzny. Jako, że lubię w trakcie oglądania analizować sposób, w jaki autorzy „sprzedają mi” informacje, oczywistym jest, że do tego muszę być pustą tablicą i dysponować minimum wiedzy pozaekranowej. Dlatego z uporem maniaczki trzymam się zasady, by nie czytać o filmie przed jego zobaczeniem – stąd moja pomyłka. *Odgłosy robaków, zapiski mumii* to obraz, który dodał mi najwięcej odwagi, natchnął mnie nadzieją, i z którego „nakradłam” ile wlezie.

Po pierwsze, w czasach gdy przechodziłam katusze zamęczając się obawami o to, że archiwalia oraz offy rozmów z Mamą nie połączą się w żaden sposób, zobaczywszy *Odgłosy robaków...* zaczęła tlić się we mnie nadzieja, że przy użyciu odpowiednich środków wyrazu mogło by się to udać. Zainspirowało mnie konsekwentne użycie prostego, ale nośnego pomysłu. W tym filmie kamera jest bohaterem. Pokazuje nam świat widziany

⁴⁴ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. I, w stronę Swanna, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1956, s.68.

jego oczami (fizycznymi i wewnętrznymi), a jego ruch jest jej ruchem. Razem z bohaterem obserwujemy jego otoczenie – leśną roślinność, folię namiotu, który służy mu za schronienie, osadzające się na niej liście, igielki, nasiona. Zmiany, którym podlega przyroda sygnalizują upływ czasu. W kadrze nie pojawia się nawet skrawek ciała bohatera, mimo to poprzez charakter zdjęć temat potraktowany jest zmysłowo, namacalnie, fizycznie. W przestrzeni, w której bytuje bohater nie dzieje się nic spektakularnego. Zabieg ten jest wyjątkowo trafiony, gdyż stanowi doskonały kontrast do intensywności samego tematu umierania i samobójstwa, do których dostęp mamy tylko poprzez narrację z offu. W filmie znalazły się też sekwencje poetyckie, obrazy, którym w większości przypadków rzeczywistość filmu nie nadaje jednoznacznego wyjaśnienia. Widz może interpretować je jako strumień niekonkretnych, luźno ze sobą powiązanych wspomnień bohatera. Całość zatopiona jest w dźwiękach hipnotycznej, budującej nastrój muzyki. Wszystkie powyższe zabiegi formalne i decyzje artystyczne przyczyniły się do osiągnięcia efektu zapadającego w pamięć.

2.3. Archiwalia rodzinne

„Korzenie twórczości filmowej tkwią głęboko w świecie dzieciństwa”⁴⁵.

Ingmar Bergman

„Przeszłość jest w pewnym sensie znacznie bardziej realna, a już na pewno bardziej stabilna i trwała niż teraźniejszość. Teraźniejszość pojawia się i odchodzi, przesypuje się jak piasek pomiędzy palcami. Swoją materialną wagę zyskuje dopiero we wspomnieniu”⁴⁶.

Andriej Tarkowski

Ojciec utrwał na taśmie celuloidowej oraz później magnetycznej, wydarzenia z życia rodzinnego – zarówno te mniej, jak i te bardziej istotne. Takie samo zaangażowanie i zaciętość przejawiał uwieczniając zarówno chrzciny swoich dzieci, co rytuał kiszenia ogórków. Obserwowanie nas przez obiektyw było Jego formą spędzania z nami czasu. Chociaż w 90% przypadków On stoi za, a nie przed aparatem czy kamerą, nie sposób nie czuć Jego energii i obecności w Jego spojrzeniu, kącie widzenia, wyborze tematu, decyzji o głębi i punkcie ostrości. Agnieszka Bojanowska podczas przeprowadzanej z nią rozmowy powiedziała mi, że taśma eksponuje się z obu stron, z jednej – światłem odbitym od fotografowanego obiektu, a z drugiej – osobowością i wrażliwością fotografującego⁴⁷.

Wśród najcenniejszych zbiorów rodzinnych znajdują się slajdy, które powstawały w latach 70. i 80. oraz około 10 godzin nagrań na taśmach Hi8, Video8, miniDV z zapisem kolejnych wspólnych wakacji nad morzem wykonanych w latach 90. W materiałach tych zapisana jest nie tylko historia mojej rodziny, są one również świadectwem przeobrażeń ustrojowych oraz rewolucji w technologii rejestracji obrazu – wprost namacalnie płynie na nich czas, a fakturę obrazu czuć pod powiekami.

⁴⁵ Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 21.

⁴⁶ Andriej Tarkowski, *Czas utrwalony*, Świat Literacki, Warszawa 2020, s. 61.

⁴⁷ Słowa wypowiedziane przez Agnieszkę Bojanowską podczas mojej z nią rozmowy w jej domu na Bielanych w maju 2017 r.

a. Slajdy

Zdawałam sobie sprawę z tego, że rodzinne slajdy są niewątpliwie cennym zasobem i zdecydowanie padłam ofiarą ich czaru. Wykorzystanie ich w filmie było „musem” – co do tego nie miałam wątpliwości. Okazały się jednak trudną do opanowania materią i dużo czasu i energii zajęły mi poszukiwania metody i pomysłu na ich zafunkcjonowanie w filmie.

W pierwszych układkach bowiem, gdy zaczęłam wplatać je w narrację, miałam poczucie zmarnowanego potencjału. Zdecydowanie silniej i bardziej hipnotycznie działały wyświetlane z rzutnika na ścianie mojego pokoju niż zeskanowane. Każda fotografowana przez Ojca sytuacja opisywana była przez Niego serią zdjęć, które, oglądane w zaciszu domowym, składały się w głowie i wyświetlały niczym film – czuło się w nich dynamikę i ruch. Jednak czar pryskał, gdy wklejone w „ciało filmu” w postaci 1:1 traciły większość uroku i nużyły. Zestawienie z ruchomym obrazem jeszcze dobitniej podkreślało ich statyczność, a nagłe zatrzymanie nie służyło rytmowi opowiadania. Czułam, że wymagały one od widza innego rodzaju percepcji i wymuszona konieczność „przestawienia się” z jednego sposobu odbioru na drugi była wyłącznie elementem zaburzającym. Fotografia i film, obraz statyczny i ruchomy, niemy i dźwiękowy – rządziły się innymi prawami. Poszukiwałam metody na takie przetworzenie materiału, które wydobyłoby wspólny mianownik obu rodzajów materii. Slajdy musiały zostać „ufilmowane”, należało znaleźć w nich dynamikę, ruch, gest, emocje, które odpowiadałyby obranej w filmie perspektywie i sposobowi opowiadania.

Pierwsze eksperymenty polegały na zrezygnowaniu z użycia skanów w filmie, a za to zdradzeniu obecności rzutnika wyświetlającego slajdy i nagraniu projekcji na ekranie w moim mieszkaniu. Skany dałyby mi lepszą jakość. Zdawałam sobie jednak sprawę z nieuniknionej konieczności operowania w filmie materiałami nakręconymi w skrajnie różnych technologiach – od Hi8 po 4k. Dlatego ziarnistość i wszelkiego rodzaju niedoskonałość technologiczną potraktowałam jako swojego rodzaju naturę, urodę faktury obrazu w tym filmie. Świadomie zaakceptowałam i nienachalnie zaakcentowałam tę niedoskonałość i zamiast starać się ją niwelować postanowiłam uczynić z niej wartość dodaną, a nie mankament.

Decydując się na użycie rzutnika na slajdy zrezygnowałam z technicznej jakości, na rzecz innego typu korzyści. Po pierwsze użycie rzutnika dodawało zmysłowych współrzędnych, nowych danych do przetworzenia przez receptory widza. Dynamikę wprowadzał ruch – obraz „wjeżdżał” w pole widzenia i „wyjeżdżał” ustępując miejsca kolejnemu. Próby pokazały jednak, że ruch ten należało dozować w odpowiedniej ilości, gdyż w zbyt dużej gęstości stawał się męczący w odbiorze. Uzyskany poprzez projekcję hipnotyzujący rytm, można było osiągnąć nie tylko na płaszczyźnie obrazu, ale również dźwięku, poprzez wykorzystanie szumu wiatraka oraz rytmizującego klikania mechanizmu zmieniającego jeden slajd na kolejny. Następną wartość dodaną wypływająca z decyzji o wykorzystaniu tej formy wprowadzenia slajdów do filmu, wiązała się z tym, iż rzutnik funkcjonował jako obiekt użytkowy w czasach mojego dzieciństwa. Jego dźwięk i charakter obrazu, który zapewniał, przywoływał nostalgiczne wspomnienia i dawał mi złudzenie podróżowania kapsułą czasu, co miałam nadzieję zadziała podobnie na widzów.

Zdecydowałam się postawić na wszystko, co zdradzało namacalność i zmysłowość tworzywa. Obudziła się we mnie fascynacja brudami, defektami, rysami i niedoskonałościami materii taśmy wszelkiej maści, gdyż były one odbiciem działania upływającego czasu, a to zjawisko przecież mieściło się w obszarze tematu filmu. Zachwycaly mnie paprochy i kłaki, które zahaczyły o brzegi ramki slajdu i falowały pod wpływem podmuchu powietrza z wiatraka rzutnika. One również były ruchem i w nich znajdowałam dynamikę, której bezskutecznie poszukiwałam w pauzie, w utrwalonej, zatrzymanej chwili.

Sfotografowane sytuacje zdecydowałam się opowiedzieć przybliżonymi i przekadrowanymi klatkami, podążając za ruchem, gestem, spojrzeniem, emocją, uzyskując kompozycje dynamiczne, nieharmonijne, nieklasyczne, „tnąc głowy” w kadrze i zdradzając tylko ułamki, fragmenty, wrażenia.

Poprzez opisane wyżej zabiegi udało mi się przybliżyć do poczucia cienia usatysfakcjonowania sposobem funkcjonowania slajdów w filmie, którego puls w moim przekonaniu dąży do zsynchronizowania się z rytmem reszty opowieści.

b. Home movies

W 1990 Tata zakupił nową „zabawkę”⁴⁸ – kamerę analogową Sony z zapisem w technologii Hi8, którą kilka lat później wymienił na nowszy model, a potem na jeszcze nowszy. W konsekwencji przez kolejnych 6 lat zawzięcie rejestrował wszystkie wakacje spędzane w rodzinnym gronie. Co roku jeździliśmy w podobne rejony – okolice Kopalina. Ojciec nie był uczestnikiem życia rodzinnego – był przecież dokumentalistą. Od czasu do czasu wchodził w interakcje z rejestrowanymi „obiektami”, ale głównie według własnego klucza i scenariusza. Nierzadko reżyserował swoich bohaterów, dając im proste wskazówki typu „zatrzymaj się”, „idźcie”, „wyjdź z kadru”, „daj profil”, „spójrz do góry”, które zostały zarejestrowane w offie. We wszystkich pozostałych przypadkach był niewidzialnym okiem, muchą na ścianie.

Pracę z tym materiałem rozpoczęłam od posegregowania scen na dwie kategorie, które nazwałam roboczo „statyczne/krajobrazy” i „sytuacyjne”. Pierwszy zestaw zawierał przepastny katalog zachodów słońca, chmur i pejzaży kręconych w różnych porach dnia i nocy, samolotów, statków na horyzoncie, ptaków szybujących po niebie oraz faktur świata naturalnego: mchu, kory, piasku, dywanu traw kołyszanych wiatrem, fal odbijających promienie słońca. Te nagrania miały Mu posłużyć przy ujęciach efektowych, z którymi zaczął eksperymentować po tym, jak oczarowany swoją Amigą 2000 zdecydował się na podjęcie pierwszych prób z wykorzystaniem możliwości najnowszych technologii w filmie. Stąd Jego ciągle nawoływanie „uważaj nie kopnij w statyw” – najdrobniejszy nawet ruch kamery zniszczyłoby bowiem wielogodzinne nagranie i efekt przyspieszonego ruchu nie udałby się tak, jak go sobie zaplanował. Oczywiście, w tzw. międzyczasie, gdy On polował na ciekawe obrazy, życie rodzinne toczyło się swoim rytmem, a jego świadectwo zapisywało się w warstwie dźwiękowej.

Folder „sytuacyjne” zawierał obserwacje dokumentalne bohaterów, czyli nas – mnie, Mamy, obojga moich braci. Tutaj Ojciec eksperymentował z kątami patrzenia i ruchem kamery z ręki. Wydawało się, jakby odkrywał nowe możliwości pracy z lekkim sprzętem, który mieści się w dłoni i nie wymaga zmiany obiektywów. Bawił się przednio. Rejestrował ciekawy artystycznie materiał, czasem zaszywając się na odludnym miejscu

⁴⁸ Jego słowa.

na plaży i na długiej ogniskowej przyglądając się bijatykom oraz zabawom swoich dzieci w piasku. Innym razem kręcił mastershota z ręki kamerą, która próbowała być uczestnikiem zdarzeń i stosował montaż wewnątrz kadrowy.

Ojciec fenomenalnie spisywał się jako operator–dokumentalista. A jako ojciec? Cóż... Gorzej. W ostatecznym rozrachunku obie role wykluczały się wzajemnie, a ta druga zawsze musiała ustąpić miejsca pierwszej. Rodzaj uwagi i kontaktu, które od niego dostawałam podyktowane były przede wszystkim potrzebami dynamiki i rytmu ujęcia. Kamera była bogiem.

Podczas moich pierwszych „zabaw” z montażem tego materiału zaczęłam kolekcjonować wszystkie ślady Jego obecności. Kadry, na których widać Taty twarz lub postać stanowiły jedynie mniej niż 10%. Kolejne 10% zawierało w sobie jakiś fragment Jego ciała – palec, dłoń, stopę lub Jego cień. W znacznej części materiału zapisał się jako głos spoza kadru. Do moich zbiorów zaliczałam nie tylko każde wymawiane przez Niego słowo, lecz również najmniejsze Jego kaszlnięcie, chrząknięcie, odcharkiwanie flegmy po papierosach. Gdy tylko wyłapywałam znalezisko należące do którejkolwiek z wymienionych kategorii, łądowało ono w układce. Materiał był elektryzujący i miałam obawy, że niewykorzystanie go w filmie byłoby zmarnowaniem potencjału.

Etap zdjęć i montażu przebiegał równolegle i realizowała się w nim zasada sprzężenia zwrotnego – wyselekcjonowane przez mnie fragmenty archiwaliów determinowały wybór tematów do zdjęć oryginalnych i odwrotnie: rejestrowany materiał inspirował na gorąco dobór scen z archiwaliów w układce. Poprzez kolaż w warstwie wizualnej i pojęciowej dążyłam do uzyskania efektu refrenu, swoistego odbicia świata przyszłości w ekranowej terażniejszości. Zabieg opisywania filmowego świata poprzez wykorzystanie lustrzanych odbić w sensie dosłownym, został z kolei rozwinięty w podrozdziale „Kim jest kamera?”, do którego odsyłam w celu kontynuowania powyższego zagadnienia.

Na ostateczny dobór archiwaliów *Ptaszka* miał wpływ jeszcze jeden czynnik. Jako, że wykorzystywanie *home movies* w kinie dokumentalnym jest obecnie częstym procederem, wspólnie z producentką i opiekunem artystycznym podjęliśmy decyzję, by materiał wyselekcjonować w taki sposób, by uwypuklić jego odmienność na tle większości innych, „typowych”, „amatorskich” rodzinnych wideo.

2.4. Reagowanie na tworzywo jako strategia twórcza

Zadawanie pytań i znajdowanie na nie odpowiedzi rodzących nowe zadania domagające się rozwiązania poprzez działanie, stało się moją strategią. Bliska jest mi bowiem postawa twórców dwudziestowiecznych, którzy niejako pozwalali się prowadzić tworzywu, nie dążyli wyłącznie do wiernego odwzorowania i konkretyzacji wcześniej stworzonej wizji przyszłego dzieła, ale inspirowało ich nieprzewidywalne oddziaływanie materiału na formę⁴⁹. Według Alicji Helman przykładu postawy – polegającej na poszukiwaniu w filmowanej rzeczywistości inspiracji dla powstającej formy – należy doszukiwać się w twórczości Roberta Flaherty’ego: „proces filmowania nie jest dla twórcy procesem nadawania formy, jak moglibyśmy w uproszczeniu nazwać wszelkie postępowanie artystyczne, lecz jej odkrywaniem, przywoływaniem do istnienia”⁵⁰. „Wspomniany przez Alicję Helman (za Edmudem Carpenterm) rzeźbiarz eskimoski pyta kamienia: kim jesteś? co kryjesz w sobie? – aby następnie uwolnić zamkniętą w materii formę”. Sposób, w jaki pracował Flaherty polegał na tym, że „utrwał proces wyłaniania się formy za pomocą kamery, *destylował* poetycki sens prezentowanej rzeczywistości”⁵¹. „Metoda pracy autora *Nanuka* posłużyła później Siegfriedowi Krakauerowi za przykład struktury filmowej, nazywanej przez niego »wątkiem znalezionym« i uznanej za jedną z podstawowych struktur filmowych”⁵².

Natomiast w odróżnieniu do dwudziestowiecznych artystów, na własne potrzeby zmodyfikowałam ich strategię i w moim wydaniu poszukiwania w tworzywie rozpoczynał i nadawał im kierunek swoisty mentalny bodziec. Dla przykładu, stawiałam przed sobą wyzwanie w formie abstrakcyjnego pytania „jak pokazać na ekranie obecność poprzez nieobecność?”. Na tak postawione zadanie nie sposób znaleźć jednoznaczną, obiektywną odpowiedź. Natomiast dążenie, by rozwikłać zagadkę miało stymulować i kierunkować mój proces. Czas zdjęć od początku do końca tytułowałam jako „próby”. Sprawdzałam co w każdym przypadku dyktuje tworzywo, czyli faktura i energia obrazu, i starałam się na nie reagować, jednocześnie próbując zachować czujność na to, by zachować się w ramach,

⁴⁹ Por.: R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 53-54.

⁵⁰ Ibidem, s. 55.

⁵¹ A. Helman, *Flaherty albo rytuał odkrywania formy*, [w:] idem, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 27–28, [w:] R. W. Kluszczyński, op. cit., s. 55.

⁵² Ibidem, s. 55.

które wyznaczał temat. Jak wspomniałam w poprzednim rozdziale, okres zdjęciowy i montażu przebiegał równolegle. Zdecydowałam się na to, gdyż, mogłam sobie na to pozwolić – byłam operatorką, montażystką i reżyserką w jednej osobie, a za wszystkie wynikające

z tego niedogodności musiałam przeproszać bądź obwiniać jedynie samą siebie. Taki tryb pracy, mimo oczywistych uciążliwości, dawał mi jednocześnie w wielu obszarach największy komfort, pozwalał kontrolować czy moje założenia się sprawdzają oraz reagować na to jak zachowywał się materiał na „stole montażowym” i jaką jakość tworzył w połączeniu z archiwaliami oraz nagraniami dźwiękowymi.

2.5. Błogosławione ograniczenia

a. Kilka słów wstępu

Zagadnienie narzucania sobie samej ograniczeń poruszyłam w rozdziale 3, części I, gdzie wspomniałam o mojej decyzji dotyczącej zredukowania spektrum Taty relacji ukazanych w filmowej opowieści, wyłącznie do tych z najbliższą rodziną. Powracam teraz do kwestii zawężania pola i dedykuję jej osobny rozdział, gdyż narzucanie sobie samej ograniczeń traktuję jako kolejną, po reagowaniu na tworzywo, skuteczną strategię twórczą. Łączenie natomiast obu tych dróg działania wymaga zachowania równowagi i utrzymania właściwych proporcji pomiędzy analitycznym, a intuicyjnym i instynktownym podejściem do pracy. Na swój sposób jest to sztuka łączenia przeciwieństw. Wydawałoby się, że umysł twórcy, aby mógł być płodnym, domaga się nieograniczonej swobody i w pewnym aspekcie jest to pożądany, nieraz konieczny stan. Gdy jednak przyjrzymy się procesowi kreatywnemu wstecz, czyli od strony skończonego dzieła, nie sposób nie oddać sprawiedliwości wagi eliminacji elementów i narzucania sztywnych ram przy dochodzeniu do ostatecznego kształtu. Zaświadczają o tym ci wielcy, którzy byli dawno przed nami.

„The sculpture is already complete within the marble block, before I start my work. It's already there, I just have to chisel away the superfluous material”⁵³.

Autorstwo powyższych słów przypisuje się Michałowi Aniołowi Buonarroti, chociaż nie dysponujemy niezaprzeczalnymi dowodami na to, że (s)twórca Dawida mógł kiedykolwiek je wypowiedzieć. Jednakowoż jest to bodajże najczęściej cytowane zdanie w kontekście tego artysty, a skoro cieszy się taką sławą, to niezależnie od tego jak faktycznie nazywał się autor-ghostwriter, istnieją szanse, że stwierdzenie to nie jest totalną bzdurą i, jak mawiają „coś w tym musi być”. Dlaczego jednak stawiam w tym miejscu znak równości pomiędzy zabiegiem eliminowania, a narzuceniem ram i ograniczeń w procesie twórczym? Według mnie, najbardziej obrazowo tłumaczą to, co łączy oba

⁵³ „Rzeźba jest już gotowa w marmurowym bloku, zanim zacznę pracę. Już jest ukończona, a jedyne co muszę zrobić, to tylko odkuć zbędny materiał.” [tłum. własne], dostępne przez: <https://www.goodreads.com/quotes/1191114-the-sculpture-is-already-complete-within-the-marble-block-before> [26.12.2022].

zjawiska, ezoterycy, a konkretniej – kabaliści. „Od najdawniejszych czasów głupcy i mędrzy starali się rozwiązać tajemnicę stworzenia świata, jego wiecznego trwania i naszego miejsca w tym scenariuszu. Od stuleci uczniowie i adepci hebrajskiej mistyki rozwijali wyjątkową naukę duchową zwaną Kabałą. Kabała nie jest religią, filozofią ani doktryną, ale sposobem myślenia, patrzenia na świat, umowną metodą, za pomocą której analizujemy, poznajemy i porządkujemy świat i nas samych. To sposób, dzięki któremu łączymy wszystko ze wszystkim na świecie”⁵⁴.

Fragment, który poniżej cytuję możemy potraktować jako swojego rodzaju mini wykład o podstawowych koncepcjach duchowej mistyczno-filozoficznej szkoły judaizmu. Niezależnie od tego jaki stosunek osobisty każdy z nas może mieć do kabały, proponuję potraktować przytoczone wywody jako gimnastykę intelektualną i przyjąć użyty w nich język za swoisty sposób opisywania sfery abstrakcyjnych, ale jednocześnie fundamentalnych zjawisk przejawiających się we (wszech)świecie, w którym żyjemy (na planie makrokosmicznym) oraz których doświadczamy pod postacią przeżycia wewnętrznego (na planie mikrokosmicznym). Zaproponowana przeze mnie gimnastyka będzie zapewne o wiele łatwiejsza dla tych, którzy, z podobnym do mojego zapalem, poświęcają się ogrodnictwu. Koncepcje kabalistyczne zafascynowały mnie, gdyż jednocześnie proponują konkretny i pojemny schemat opisu dynamiki stwarzania, czyli procesu (s)twórczego.

„Zacznijmy od centrum wszystkiego (...). [Ten] punkt symbolizuje lśniący punkt naszego czystego istnienia, nie posiadający rozmiaru ani (jeszcze) pozycji. W rzeczy samej nie jest nawet punktem, ale stanem nieskończonej potencjalności. Jest zarodkiem stworzenia, zanim do niego doszło. (...) Kwestia pochodzenia tego punktu pozostaje niedoścignioną tajemnicą. Popularna teoria mówi o trzech przymiotach nicości, która w pradziejach przed stworzeniem świata w jakiś sposób skupiła się i wydała z siebie punkt. Te trzy zasłony noszą nazwę Ain, Ain Sof, Ain Sof Aur.

Ain - אֵין - Nicość będąca taką nicością, że aż neguje koncepcję nicości–jako–braku–czegoś. (Innymi słowy, nie możemy nawet powiedzieć, że „To

⁵⁴ Lon Milo DuQuette, *Tarot Thota*, Okultura, Warszawa 2010, s. 61.

jest nicość”, ponieważ w przypadku tego rodzaju nicości słowo „to” i słowo „jest” okazują się nieadekwatne.

Ain Sof - אין סוף - Bezgraniczna Nicość. (Nicość określona). W zdaniu „To jest nicość” nabiera sensu słowo „to”.

Ain Sof Aur - אין סוף אור - Bezgraniczne Światło. (Pozytywna Pustka). W zdaniu „To jest nicość” nabierają sensu słowo „to” i słowo „jest”.

(...) Rzecz jasna, nie da się uchwycić prawdziwej natury przedegzystencjalnego punktu, ale stanowi on samą istotę i tożsamość absolutnego bóstwa. Jest również istotą i tożsamością naszej tajemnej jaźni (...). Jeśli chcemy zrozumieć istotę tego wspaniałego projektu, musimy wejść w ten punkt. Musimy dokonać radykalnego zbliżenia kamerą naszej wyobraźni, aby przeniknąć jego obwód, przeniknąć jego białą nicość aż do samego serca zarodka istnienia. (...)

Starożytni przedstawiali punkt pod postacią białego sześcianu kamienia, zawierającego w sobie potencjał wszelkiego stworzenia. Jeśli przez chwilę zastanowimy się nad konstrukcją sześcianu, staniemy wobec pierwszej wielkiej tajemnicy kabały. (...)

Zacznijmy od tego, że jeśli punkt ma przekształcić się w sześcian, musi powiększyć się o trzy wymiary: w górę i w dół, w prawo i lewo, w przód i tył. Te trzy wymiary wytwarzają siedem pozycji centrum i sześć boków, które z kolei wytwarzają 12 krawędzi ($3+7+12=22$). Według tradycji kabalistycznej w ten właśnie sposób [Bóg uformował] 22 litery świętego alfabetu hebrajskiego, za pośrednictwem którego wszystkie stworzone rzeczy mają swoje miejsce we wszechświecie. (...) Dopóki sześcian pozostaje w bezruchu, całe stworzenie jest zatrzymane. Dwadzieścia dwie litery (...) – wymiary pozycje i koncepcje – są zawieszony w stanie nieureczywistnionego potencjału. Są niczym niewidzialne nasiona w środku żołądka z których dopiero w przyszłości może powstać drzewo. Jeśli ów sześcian ma stać się zaczynem stworzenia musi (...) wybuchnąć jak ziarna kosmicznego popcornu. Tworzenie zaczyna się wtedy, gdy przechodzimy ze stanu potencjalności w stan urzeczywistnienia. (...) Byt potrzebuje

przestrzeni, żeby się przejawiać. Pozycja, wymiar, czas i przestrzeń to kolejne, niezbędne dodatki do cyklu stworzenia. (...)

Mistycy hebrajscy doszli do wniosku, że znacznie łatwiej medytować nad cechami istoty najwyższej wtedy, gdy hipotetycznie podzieli się ją (i w konsekwencji wszystko we wszechświecie) (...) na cztery części. (...) Nadali [Bogu] imię złożone z czterech liter ה ו ה ם (liter hebrajskich *jod, he, waw, he*, wymawianych jako „Jehowa”). (...) Formuła JHWH dzieli makrokosmos na cztery zstępujące światy: (...) świat archetypowy, (...) świat twórczy, (...) świat formatywny (...) i świat materialny. W tym samym czasie formuła JHWH dzieli mikrokosmos (i ludzką duszę) na cztery zstępujące poziomy: (...) siłę życiową, (...) boską duszę – intuicję, (...) intelekt oraz (...) świat materialny. (...)

DRZEWO ŻYCIA

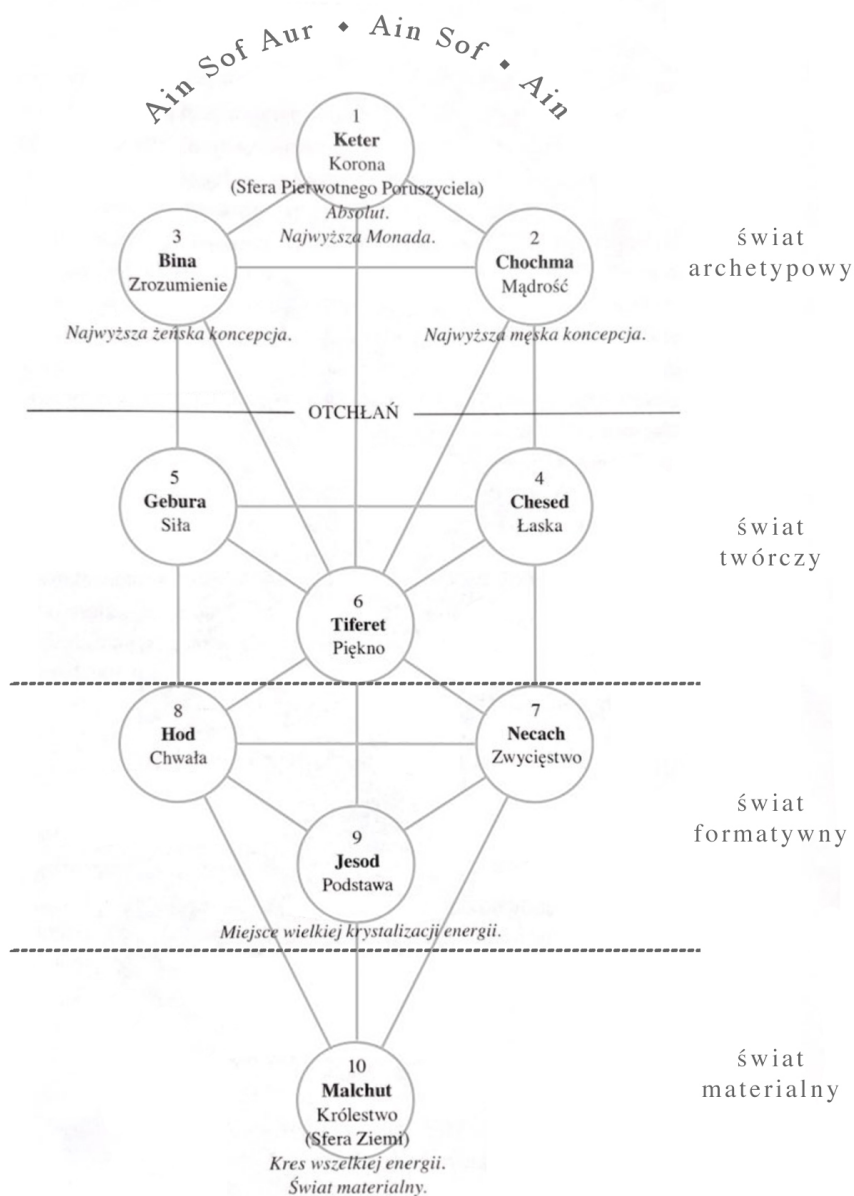
Schemat funkcjonujący powszechnie pod nazwą Drzewa Życia to bodaj najpopularniejszy obraz kabalistyczny, [który] [z]nakomicie streszcza mądrość kabalistyczną. Warto w tym kontekście przytoczyć początkowy fragment najbardziej wpływowego tekstu kabalistycznego wszechczasów, *Sefer Jeciry (Księgi Stworzenia)*:⁵⁵

„Trzydziestoma trzema tajemniczymi ścieżkami mądrości Jah, Pan Zastępów, Król Świata, Wszechpotężny, Miłościwy i Miłosierny, Wysoki i Wzniosły, mieszkający na wysokości i święty, stworzył swój świat przez trzy: przez liczbę, słowo i pismo, będące jednym i tym samym.

Obejmują one dziesiątkę powstałą z nicości oraz dwadzieścia dwa podstawowe znaki (...)⁵⁶.

⁵⁵ Ibidem, s. 62-85.

⁵⁶ Rev. Dr Kalisch, *Sepher Yetzirah - A Book on Creation; or The Jewish Metaphysics of Remote Antiquity*, L.H. Frank & Co. Nowy Jork 1877. [cytuję za: Ibidem, s. 86.]



Rys. 1 Drzewo Życia, opracowanie własne na podstawie: Lon Milo DuQuette, *Tarot...*, s. 91; Manly P.Hall, *The Secret Teachings of All Ages*, The Philosophical Research Society, Inc., Los Angeles, California, 1988, s. 121-124.

O tym jak doszło do powstania owej „dziesiątki z nicości” traktuje poniższy fragment:

„Drzewo Życia to schemat liniowy złożony z dziesięciu emanacji i dwudziestu dwóch ścieżek, na które rzutowania jest uniwersalna mechanika energii i świadomości. Pod pewnym względem diagram ten pozostawia wiele do życzenia, ponieważ stara się sprowadzić do jednego wymiaru świat wielowymiarowy. Nazywano go diagramem anatomii Boga i skoro rzeczywiście staramy się w ten sposób odtworzyć Boga, to jednocześnie

tworzymy diagram własnej duchowej anatomii. (...) Każda z dziesięciu sefirot, czyli emanacji Drzewa Życia, to tak naprawdę różne oblicza pierwszej sefiiry, Keter – najwyższej monady, reprezentującej całość istnienia. Ale nawet koncepcja JEDNA stanowi skazę na podniosłej doskonałości przedegzystencjalnego ZERA. (...) Ta przedegzystencjalna negatywność wyraża się jako Ain (nicość), Ain Sof (bezgraniczna) i Ain Sof Aur (bezgraniczne światło). (...) Jeśli JEDNO ma istnieć i być świadomy swej jedni, musi posiadać swoje odbicie. (...) Zwykły akt odzwierciedlenia stwarza DWA. (JEDNO staje się teraz świadomy siebie i swego odzwierciedlenia.) Wiedza o tym, że istnieje różnica pomiędzy JEDNYM a DWOMA automatycznie stwarza trzeci stan. Ta „trójca” sama w sobie jest abstrakcją i funkcjonuje tylko jako pewna możliwość. Tym niemniej, dochodzi do ustanowienia pewnego wzorca, kiedy JEDNO staje się TRZEMA. To archetypalne nasienie uruchamia reakcję łańcuchową, która ożywia cały scenariusz stworzenia – proces zstępowania świadomości/światła/ducha w materię.

Świat zjawisk pojawia się wraz z dalszą degeneracją tego procesu w następnych siedmiu sefirot. Trójca CZWÓRKI-PIĄTKI-SZÓSTKI powstaje poprzez zwierciadlane odbicie JEDYNKI-DWÓJKI-TRÓJKI, a ten sam proces, który stworzył TRÓJKĘ z JEDYNKI-DWÓJKI wytwarza trzecią trójcę SIÓDEMKI-ÓSEMKI-DZIEWIĄTKI. DZIESIĄTKA, czyli świat materialny, to kamień wiszący u spodu Drzewa Życia niczym refleksja nad kreacją⁵⁷.

„Oto »dziesiątka powstała z niczego«. Oto fundamentalny wzór kreacji. Teoretycznie każda dająca się pomyśleć idea, cecha, zasada, aspekt czy też skłonność może znaleźć swe miejsce w jednej z dziesięciu sefirot Drzewa Życia. (...)

Można myśleć o dziesięciu sefirot Drzewa Życia jak o zstępującej energii. W takim razie faktycznie kontemplujemy tworzenie się świata zjawisk. Można myśleć o dziesięciu sefirot Drzewa Życia jak o zstępującej

⁵⁷ DuQuette Lon Milo, *Angels Demons and Gods*, s.21. [cytuje za: Idem, *Tarot...*, op. cit., s. 88-89.]

świadomości. W takim razie faktycznie kontemplujemy autentyczne znaczenie mitu o »upadku człowieka«. Można też myśleć o sefirot jak o zstępującym świetle – a kiedy światło zstępuje pojawiają się kolory”⁵⁸.

Podsumowując, myśl albo inaczej – pomysł, wyłaniający się z przestrzeni nieskończonego potencjału, w którym wszystko może być wszystkim, ma szansę stać się materialnym obiektem tylko wtedy, gdy zostanie poddany procesowi krystalizacji, czyli oddziaływania energii saturnicznej. Saturn – nazywany przez starożytnych bóstwem czasu, przestrzeni, prawa – symbolizuje też w równym stopniu wszelkiej maści inne ograniczenia. Używając zatem języka kabalistów moglibyśmy powiedzieć, że Michał Anioł tworząc Dawida pozwolił, aby sześcian bloku marmuru, w którym jego umysł dostrzegał nieskończony potencjał wielowymiarowych, plastycznych kształtów i faktur skonkretyzował się, niejako zresublimował w sztywny, trójwymiarowy, materialny, namacalny, ciężki i gęsty przedmiot, zmuszony do podporządkowania się bezlitosnym prawom czasu i przestrzeni. I chociaż jego forma jest owocem myśli, która je zrodziła, to jednak w swoim konkrecie nie przejawia tych samych subtelnych, amorficznych właściwości, jakie posiadała myśl. Idąc dalej, zarówno konkretyzacja jak i dobrowolne poddanie się ograniczeniom plasuje się w zbliżonym spektrum zjawisk. Aby przyjrzeć się temu procesowi na innym, współczesnym nam przykładzie, bliższym obszarowi, w którym się poruszamy, wystarczy przywołać dokument wyreżyserowany przez Larsa von Triera i Jørgena Letha *Pięć nieczystych zagrań* (2003). Obaj reżyserzy są jednocześnie bohaterami tego filmu, w którym von Trier, uczeń Letha, doprowadza do odwrócenia szkolnych ról i tym razem to on stawia przed swoim mentorem wyzwanie pięciokrotnego odtworzenia jego dzieła *The Perfect Human*, za każdym razem wymuszając na nim pokonanie jednego z absurdalnych, arbitralnie narzuconych ograniczeń. Efekty zmagania Letha i powstałe w ich konsekwencji reedycje *The Perfect Human* zaskakują i dają do myślenia. Okazuje się, że w każdym przypadku próba pokonania ograniczenia i nieuniknione wiążące się z nią zmaganie twórcy doprowadza do zastosowania kreatywnych, nieoczywistych rozwiązań dających ciekawy efekt. Wniosek nasuwa się następujący: każdy z pięciu nieczystych zagrań von Triera, choć na początku wydawał się

⁵⁸ Idem, *Tarot...*, op. cit., s. 89-93.

„upierdliwością”, w ostateczności przyczynił się do rozbudzenia twórczego potencjału Letha. Przy czym, nie powinniśmy bagatelizować faktu, że za każdym razem procesowi Letha towarzyszyło napięcie, niepewność i swoista udręka. Domyślam się, że podobne uczucia musiały stać się dla Davida Lyncha chlebem powszednim w latach, gdy pracował nad obrazem *Mulholland Drive*. Film ten początkowo rozwijany jako serial, w atmosferze miał przypominać *Miasteczko Twin Peaks*. Gdy jednak kierownictwo telewizji ABC zobaczyło wstępną wersję montażową powstałego pilota, straciło zainteresowanie projektem i wycofało się ze współpracy. Lynch rozpoczął wtedy swoją batalię z filmową materią – dokręcił nowe sceny i przebudował strukturę fabuły. W efekcie jego wysiłków powstał film pełnometrażowy przez wielu krytyków okrzyknięty najważniejszym dotychczasowym dokonaniem reżysera⁵⁹.

Podobne przykłady, w których zrealizowała się ta zasada można by mnożyć. Na istotną rzecz należy jednak zwrócić uwagę – czymś innym jest zmierzenie się z ograniczeniem i podjęcie walki o to, by je pokonać, a czymś innym – poddanie się walkowerem. W moim przekonaniu sztuka powstaje gdzieś na styku podporządkowania się ograniczeniom tworzywa, a podjęcia próby przekroczenia ich. Czyż wspomniany wcześniej Dawid Michała Anioła, wykonany z twardego, gęstego materiału, uchwycony w ułamku wiecznej chwili, w stanie czujności, przygotowując się do działania, co odzwierciedla się w grymasie na czole i w pozie zachowującej doskonałą równowagę pomiędzy napięciem, a rozluźnieniem, jednocześnie swoją formą nie stara się zaprzeczyć sztywnym prawom materii, z której powstał?

Ograniczenia, z którymi borykałam się przy pracy nad *Ptaszkim* podzieliłabym na te dobrowolne, elastyczne, wynikające z mojej własnej, nieprzymuszonej woli i decyzji oraz te niedobrowolne, żelazne, narzucone mi przez okoliczności świata zewnętrznego, na które nie miałam wpływu. Opiszę w kilku słowach najpierw kategorię drugą. Otóż za podstawowe żelazne ograniczenia należy w pierwszej kolejności uznać te, które wynikają bezpośrednio z natury samego tworzywa. Temat jest jednak na tyle rozległy, że mógłby stać się zaczynem kolejnej rozprawy, dlatego poprzestanę na tym jednym zdaniu. Sztandarowym ograniczeniem w pracy nad *Ptaszkim* (a konkretniej – w jej początkowym okresie) była sama śmierć (wtedy głównego) bohatera. Nie zapominajmy, że w 2016 roku,

⁵⁹ Por.: Richard A. Barney, *David Lynch. Rozmowy*, Axis Mundi, 2019, s. 297.

gdy „zwierałam szyki”, przygotowywałam się do realizacji „filmu o Nim”. Natomiast, aby wykorzystać najpełniej potencjał materiałów i ogólnie wszystkich zasobów w dyspozycji, musiałam przeformułować pomysł na film i ze śmierci uczynić temat. Natomiast w kwestii pozostałych ograniczeń, narzuciłam je sobie dobrowolnie, gdyż mnogość pomysłów, tematów, wątków wcale nie wpływała na mój poziom zaawansowania w realizacji dzieła. Wręcz przeciwnie, blokowała moje działania. Wyeliminowanie tego, co nie jest absolutnie niezbędne miało sprzyjać skonkretyzowaniu obszaru, który w przyszłości winien był stać się ekranowym światem.

Elastyczne ograniczenia dotyczyły:

- miejsca i czasu;
- punktu widzenia kamery i jej odległości od fotografowanych obiektów;
- tematu ujęć.

Powyższe zagadnienia rozwijam w kolejnych podrozdziałach.

b. Miejsce i czas

Magia Kopalina w magicznej godzinie

„Magiczna tak, ale że godzina to nonsens –
to jest bardziej jak magiczna minuta”⁶⁰.

Peter Etedgui

Jedno z pierwszych ograniczeń, które sobie narzuciłam polegało na zadecydowaniu, by w materiałach oryginalnych, współczesnych oraz rodzinnych, archiwaliach zawęzić miejsce akcji do Kopalina i okolic – w ujęciach plenerowych do lasu, plaży, działki, a we wnętrzach, by pozostać w kopalnińskim wiejskim domku.

Podjęłam ponadto decyzję, by wiele istotnych dla dramaturgii zdjęć powstała podczas *magicznej godziny*. O tym czym jest *magic hour* dowiedziałam się od Ojca jako dzieciak. Pamiętam nabożną cześć wyczuwalną w Jego głosie, gdy wymawiał te słowa. „Moment tuż po zachodzie słońca, trwający kilka do kilkunastu minut, kiedy jasność nieba i pewna ilość rozproszonego światła po minionym dniu, umożliwia ekspozycję światłem naturalnym pomimo, że słońce już zaszło”⁶¹ daje *magiczny*, dramatyczny efekt, ale zdecydowałam się na wykorzystanie go nie dla samego „efekciarstwa”, tylko z powodów dramaturgicznych, istotnych dla narracji. Wiedziałam, że ważne miejsce w przyszłym filmie będzie miała opowieść o chwili odejścia Ojca. Akcja ratunkowa i pożegnanie, o którym wspominała Matka wydarzyły się właśnie o zmierzchu i trwały do zapadnięcia nocy. Charakter światła podczas *magicznej godziny* mógł zapewnić plastykę obrazu idealnie korespondujące z nastrojem, który chciałam w filmie osiągnąć.

⁶⁰ Wit Dąbal, Piotr Andrejew, *Kompendium terminologii filmowej*, Oficyna Wydawnicza Sadyba, Warszawa 2005, s. 105.

⁶¹ Ibidem.

c. Kim jest kamera?

Zastanawiając się jaką tożsamość nadać spojrzeniu kamery, jaką obrać perspektywę patrzącego okiem obiektywu, zdecydowałam się zachować w tym aspekcie dynamikę archiwaliów video, czyli przyjąć, że kamera jest Tatą. Założenie, że patrzy On zza obiektywu mogło dać w filmie odczucie Jego obecności w nieobecności, czyli dokładnie to, co faktycznie odczuwałam w codzienności żałoby. Jak jednak w praktyce można było to zrealizować? Na pewno obierając punkt widzenia kamery tożsamy z perspektywą osoby leżącej. Takie rozwiązanie wydawało się jednak niewystarczające. Godzinami wgapiałam się w rodzinne taśmy i zadawałam sobie pytanie – za kamerą stoi Tata czy operator? Ojciec nie żył – jaka zatem była Jego perspektywa? Intuicyjnie powracałam wciąż do chwili śmierci, do miejsca w którym był, do ostatnich obrazów, które musiał widzieć swoimi fizycznymi oczyma. Kontemplacja zagadnienia tożsamości spojrzenia, perspektywy punktu widzenia kamery sprowadziła się dla mnie do ciągłego zadawania sobie pytania „co widzi człowiek/dusza po śmierci?”. To, że niezależny od materialnych, cielesnych oczu zmysł wzroku musiał istnieć w „Zaświatach” było dla mnie oczywiste. Obraz powstaje przecież w umyśle (a dokładniej: polu projekcyjnym kory mózgowej⁶²), a nie w gałkach ocznych. Aby to udowodnić niekonieczne jest sięganie do źródeł naukowych, wystarczy odwołać się do wrażeń empirycznych i przyjrzeć fenomenowi marzeń sennych albo halucynacji (wizji) wywołanych zażyciem psychodelików. Co ciekawe Rick Strassman w swojej książce „DMT: Molekuła duszy” powołuje się na badania stwierdzające, że mózg w momencie śmierci produkuje niecodzienne ilości psychodelicznej substancji psychoaktywnej Dimetylotryptaminy⁶³. Poza tym nauka dowodzi, że mózg umiera jako ostatni i w ten sposób tłumaczy spójność „snów”, których doświadczali ci, co przeżyli śmierć kliniczną⁶⁴. Powyższe założenie ma również sens jeśli ów wyżej wspomniany „umysł” rozumiemy jako atrybut duszy, bądź – jak kto woli – człowieka po ustaniu wszystkich fizjologicznych procesów w jej/jego organizmie. Absolutnie, nie jest moim celem roztrząsanie w tym momencie zagadnień

⁶² Agata Mączyńska-Frydryszek, Małgorzata Jaskólska-Klaus, Tomasz Maruszewski, *Psychofizjologia widzenia*, Poznań: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań 1991, s. 14.

⁶³ Por.: Strassman Rick, *DMT. Molekuła Duszy*, przeł. M. Lorenc, Illuminatio, 2019.

⁶⁴ Por.: Beata Michalik, *Nasz mózg nie umiera razem z ciałem. Co dzieje się z nim po śmierci?*, dostęp przez: <https://www.medonet.pl/zdrowie,mozg-nie-umiera-razem-z-cialem--co-dzieje-sie-z-nim-po-smierci-,artykul,48147334.html> [12.01.2023].

eschatologicznych, za to odtwarzam ówczesny tok moich myśli i twórczych poszukiwań. Świadomość tego, co czułam, będąc w szoku, jakby dziwnym transie wywołanym siłą bezpośredniego doświadczenia odejścia bliskiego, konfrontowałam z mitycznymi wyobrażeniami wędrówki duszy po śmierci, obecnymi w przeróżnych kulturach i religiach świata. To wszystko, co kiedykolwiek zasłyszałam bądź przeczytałam o tych sprawach mieszało się w mojej głowie jak w wielkim kotle, a ja próbowałam wyłowić z tej zupy odpowiedzi na rodzące się podstawowe pytania: „jak?” i „co?”. Poszukiwałam inspiracji do ciągu obrazów, którymi rządziłaby swoista logika, konsekwencja i prawdopodobieństwo. Zatem jak „widzi” dusza? Słowa-klucze, które brzmiały mi w głowie to: sen, halucynacja, nie wprost, nie bezpośrednio. Prowokowały mnie one do poszukiwań takiego sposobu zniekształcenia i przetworzenia obrazu, który byłby organiczny, wypływał z samego fotografowanego świata. Od razu wykluczyłam więc silne i widoczne ingerencje w postaci cyfrowych efektów wizualnych bądź szalonej „kwasowej“, psychodelicznej korekcji koloru. Postawiłam na nieoczywistość i działania subtelne, które pomogłyby mi uniknąć za wszelką cenę patosu, sentymentalizmu, kulturowych kalek i wyświechtanej, kiczowatej symboliki. Tak rozpoczęły się eksperymenty z rejestrowaniem świata odbitego w morzu, w tafli wody stawiku, w szybach. Zabiegi te w połączeniu z sensem opowieści i materiałów archiwalnych miały szansę się zmetaforyzować. Jednocześnie ciągle auto-cenzurowałam swoje wysiłki, aby uniknąć „efekciarstwa”, którego granic nie da się zdefiniować, można je tylko wyczuć. By wewnętrzny aparat wyczuwania sprawnie funkcjonował potrzebne jest skupienie, napięcie i ciągle powracanie do sensu, powodu i przyczyny danego działania, wyboru, decyzji. Początkowo chciałam całą współczesność opowiedzieć obrazami „wizyjnymi“ (jak je na własny użytek nazywałam). Jednak układka zmontowana zgodnie z tą zasadą dawała uczucie ciężkości i duszności, za to gdy na próbę wmontowałam portret bohaterki zasłuchanej w opowieści matki nakręconej w planie średnim, klasycznie skomponowanej, kamerą obiektywną – od razu czuło się ulgę, jakby można było wziąć oddech. Dopilnowałam więc, aby w strategicznych punktach opowieści pojawiły się ujęcia obiektywnie opisujące świat. Nie do końca znam przyczynę niepowodzenia mojego pierwotnego założenia czyli, by cała współczesność opowiedziana została przez „oczy” zmarłego, szwendającego się po swoim domu i jego okolicy, przyglądającego się

i przysłuchującego rozmowom córki i żony. Faktem jest, że na dłużą metę oglądanie świata w taki sposób stawało się męczące. Być może natężenie subiektywizmu kamery, które zastosowałam, nie pozwalało na odtworzenie przez osobę oglądającą topografię przestrzeni, w której rozgrywa się akcja? Z jednej strony zaburzenie czasoprzestrzeni było moim celem, z drugiej nie działało na korzyść zdomowienia się w filmowej rzeczywistości.

Na ostatnim etapie pracy nad filmem włączyłam w opowieść nagrane przeze mnie materiały z czasów szkolnych, studiów, trwania mojego małżeństwa. Pojawiło się nowe spojrzenie. W symboliczny sposób Ojciec „przekazał pałeczkę” córce. Pałeczką była i jest kamera.

d. Poszukiwanie poprzez odejmowanie

Jerzy Wójcik w piękny sposób opisuje zdarzenie, którego doświadczył przy pracy na planie *Nikt nie woła*:

„Pamiętam w *Nikt nie woła* scenę, która mnie zdumiała. Kazimierz Kutz chciał mieć ujęcie pastwiska w deszczu, w szerokim planie. (...) Postawiłem kamerę na praktykablach, podniosłem ją wyżej. Zacząłem pracować, ale obraz był wciąż niezadowolający. Zbliżałem się do ziemi, chcąc ją zobaczyć. Tworzyło się pojęcie pewnej przestrzeni atmosferycznej, ale nie łąki. Wyrzuciłem dwumetrowy praktykabel, potem następny, z wysokości kilkunastu metrów zszedłem nisko i zacząłem coraz bardziej zbliżać się do ziemi. Sfotografowałem łąkę dosłownie z odległości 20 albo 30 cm, ponieważ zauważyłem, że rozpylona w powietrzu woda, osiadając na listkach trawy, formuje krople i one pod swoim ciężarem spływają w dół poruszając listki. (...) Byliśmy naprawdę zadowoleni z obrazu, który pojawił się na ekranie. Chciałem sfotografować łąkę, obraz będący jej pojęciem. Byłem nastawiony na pokazanie jej w planie totalnym, a sfotografowałem detal, w którym pojawiła się moc totalu. Była to dla mnie ważna lekcja. Pamiętam ją do dziś jako chwilę, w której mamy do czynienia z prawdziwą obecnością kina, kiedy na naszych oczach jawi się prawdziwa widzialność.

Dziś mógłbym powiedzieć, że było to działanie odwołujące się do teorii fraktali. (...) [Z]rozumiałem jak wielką sprawą jest poszukiwanie poprzez odejmowanie. Pojąłem czym jest poszukiwanie sensu. (...) W takich chwilach obcujemy z prawdziwą obecnością kina. Na naszych oczach rodzi się rzeczywista widzialność. Przez »niepodobne« uzyskuje się podobieństwo⁶⁵.

Ze wszystkich powodów opisanych przeze mnie w *Kilku słowach wstępu do Błogosławionych ograniczeń*, widzę przed oczami cały wszechświat odwzorowany w kabalistycznym Drzewie Życia, gdy czytam powyższe słowa.

Zasadę poszukiwania poprzez odejmowanie starałam się zrealizować w zdjęciach oryginalnych opisujących intymną rozmowę matki i córki. Nagrania dźwiękowe

⁶⁵ Jerzy Wójcik, *Labirynt światła*, Canonia, Warszawa 2006, s. 88-89.

powstawały podczas naszych licznych bezsennych nocy, gdy leżałyśmy obie w Jej małżeńskim łóżku. Dlaczego bez użycia kamery? Po pierwsze, podręczny rekorder dźwiękowy ZOOM miałam zawsze przy sobie. Mogłam dyskretnie włączać i wyłączać go, co w żaden sposób nie zakłócało mojej interakcji z Mamą, nie burzyło atmosfery ani naszej wymiany. Byłam ciągle w kontakcie i obecna. Rejestrator stawał się przedmiotem, o którym łatwo się zapominało. Przyczyniło się to do nagrania bardzo intymnych wyznań, a obecność kamery na pewno zaburzyłaby ten proces. W obrazach chciałam utrzymać tę intymną jakość. Bałam się jednak tego, że kamera wkroczy zbyt blisko. Chciałam uniknąć groźby ekshibicjonizmu, która zniszczyłaby subtelność i nienachalność. Pragnęłam schować bohaterki. Częściowo zrobiłam to opisując świat wokół nich, gdyż czułam, że intymność wymagała właśnie doinwestowania przestrzeni pozakadrowej. Efekty widoczne na ekranie wynikają ze starań, by stworzyć w widzu poczucie dopuszczenia jej/jego blisko, ale nie dać jej/jemu wrażenia bycia intruzem.

e. Żywioty i natura

Cytat rozpoczynający poprzedni podrozdział wprowadza nas w zagadnienie przejawiania się żywiołów na ekranie. Jerzy Wójcik poświęca tej materii cały rozdział w swojej książce *Labirynt światła*⁶⁶.

Konsekwencją decyzji, by punkt widzenia kamery był tożsamy z Taty spojrzeniem stało się zwrócenie w stronę świata naturalnego. Po pierwsze dlatego, że natura była niemyim świadkiem odejścia Taty i Jego z Mamą pożegnania. Po drugie, pokazywanie świata zmysłowego jednocześnie przywodzi świat pozazmysłowy.

Żywioty w swej materii są fizyczne i metafizyczne zarazem, więc przywodzą świat pozazmysłowy. Las, mech, ognista barwa zachodzącego słońca, zapach runa, chłód sierpniowego wieczoru, wszechobecny szum morza. Nie byłam t a m i w t a m t y m m o m e n c i e obecna fizycznie, ale samo wyobrażenie owej chwili i przestrzeni, czasu i miejsca, wciąż niezmiennie silnie na mnie oddziałuje. Mimo bólu i cierpienia jednocześnie czułam sakrum owego wydarzenia. Jakby poprzez Jego odejście dokonywało się coś ważnego, ucieleśniała się tajemnica życia, a my jako ci towarzyszący Mu w Jego przejściu, dostąpiliśmy bycia włączenia w jej spektrum. Wszystko otoczyła powaga i dostojeństwo, a świętości nie mogły zaburzyć nawet głupkowate i obrazoburcze żarty, którymi razem z moim bratem odreagowywaliśmy napięcie. Miejsce w lesie, gdzie On dokonał przejścia, w moich wyobrażeniach wciąż jawi się jako przestrzeń, w której otworzyły się dodatkowe wymiary ponad tymi trzema fizycznymi i dokonało się to, co niewypowiadalne. Wydawało się, że przyroda, natura, żywioty muszą w *Ptaszku* uzyskać status bohatera.

Najwięcej uwagi poświęciłam żywiolowi wody, gdyż poszukiwałam obrazów przetworzonych, zniekształconych, jednocześnie „za mgłą” i nie wprost. Wszystko to dostawałam rejestrując świat widziany w odbiciu wody – działała ona jak lustro, była środowiskiem życia (stawik), jednocześnie załamywała się i częściowo przepuszczała światło.

„Dla mnie woda uruchamia świat, potrafi otwierać go dla widzialności.

Ziemia w spotkaniu z wodą otwiera się jak kwiat i pokazuje swoje możliwości,

⁶⁶ Por.: Ibidem, s. 87–102.

swoją potencję. Dopiero woda z ziemią staje się całością, widzianą energią, która pojawia się w moich filmach”⁶⁷.

Bardo Thödol znana na zachodzie jako *Tybetańska Księga Umarłych* to klasyczny buddyjski tekst podchodzący do fenomenu umierania z praktycznej strony. Zawarte w nim wskazówki objaśniają umierającemu jak interpretować pojawiające się po śmierci wizje i co „czynić”, aby osiągnąć wyzwolenie:

„Szlachetny synu, słuchaj uważnie! W drugiej dobie pojawi się białe, jasne światło żywiołu wody. (...) Nadchodzi oto trzeci dzień, toteż pojawi się przed tobą jaskrawe światło żywiołu ziemi. (...) Nadszedł oto czwarty dzień, więc zjawi się przed tobą czerwone światło żywiołu ognia jako jaskrawy, wyraźny płomień. (...) Piątego dnia ukaze ci się zielono światło czystego żywiołu wiatru”⁶⁸.

We władzy uroku żywiołów pozostają od czasów starożytnych na równi mistycy, ezoterycy, naukowcy, artyści. Nietrudno jest znaleźć przyczynę zainteresowania żywiołami twórców kina. Żywioły przywodzą na myśl świat zmysłowy. Choć film oddziałuje wyłącznie na zmysł widzenia i słuchu, to jednak największym twórcom udawało się uchwycenie świata widzialnego w taki sposób, by osiągnąć złudzenie synestezyjnego oddziaływania na jedne zmysły za pośrednictwem innych.

⁶⁷ Ibidem, s. 88.

⁶⁸ *Tybetańska Księga Umarłych*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1991, s. 15–18.

2.6. Brudy

„Tacy już jesteśmy, że piękno odnajdujemy nie w rzeczach, lecz w smugach cienia, które powstają przez oddziaływanie rzeczy na siebie, w grze światła i cienia. (...) Nie ma piękna bez cienia”⁶⁹.

Jun'ichirō Tanizaki

Użycie powyższego zagadkowego tytułu najlepiej wyjaśni następująca opowieść. Początkowo nie wliczałam w poczet „Ptaszkowych” materiałów zdjęć nakręconych przeze mnie w czasach trwania mego pożycia małżeńskiego. Namówili mnie do tego jednak Małgosia i Wojtek Staronie i cóż... Nie zajęło im to dużo czasu. Wojtek zaproponował ciekawy i trafiony klucz wyboru, którym posługiwałam się w trakcie wielu dni przekopywania się przez terabajty danych zebranych na dyskach archiwizacyjnych. Powiedział krótko: „poszukaj jakichś brudów”. Ha! Brudów miałam ci aż nadto. Na dobrą sprawę to były jednocześnie trzy słowa-klucze do mojej psychiki i twórczego potencjału. Wciąż jeszcze dźwięczała mi w uszach intensywnie ostatnia nauka Ojca: „Wiesz, z chu**** materiału jeszcze zawsze można zrobić dobry film”. To był dla mnie moment niemalże metafizyczny. Oto za jednym zamachem zyskałam powód i sposób na to, by mizerność efektów setek bezmyślnych godzin spędzonych z kamerą w różnych miejscach świata obrócić w jakość i materiał, który wydawał mi się bezwartościowy i napawał przygnębieniem przetransmutować, niczym w trakcie alchemicznego procesu, z fekaliiów w złoto.

Brud, wszelka niedoskonałość warsztatowa i każda inna w warstwie tematycznej przekładała się na poszukiwania przez córkę–bohaterkę jej własnego głosu, drogi, estetyki. Był to bunt wobec wartości wszelkiego rodzaju, włączając w to artystyczne. Jej zdjęcia plasowały się na przeciwnym biegunie praktykowanych przez jej ojca poszukiwań wysmakowanych, przemyślanych kadrów.

⁶⁹ Jun'ichirō Tanizaki, *Pochwała cienia*, Karakter, Kraków 2016, s. 58.

Zakończenie

Proces pisania niniejszej pracy był dla mnie nie tylko wypełnieniem doktoranckiego obowiązku, ale też moim osobistym analitycznym rachunkiem sumienia i rozliczeniem siebie samej ze słuszności decyzji i z dotrzymania wierności pierwotnemu impulsowi, który doprowadził do całego obecnego „ambarasu”, w myśl słów Agnieszki Bojanowskiej: „pierwsza koncepcja – jedyna koncepcja”⁷⁰. Droga ta była jednak do tego stopnia dynamiczna, wielopłaszczyznowa, zewnętrzna i wewnętrzna zarazem, że podsumowując ją jednym zdaniem mogłabym powiedzieć, że zaczęłam robiąc film o Tacie, a skończyłam zrobiwszy film o stracie.

Skłamałabym stwierdziwszy, że praca nad dziełem praktycznym była dla mnie bułką z masłem. Największe wyzwanie polegało na wyegzekwowaniu dystansu do tematu i materiałów. Zmęczenie wywołane intensywnością pracy w silnych emocjach skutkowało znieczuleniem. Przyjęłam tryb pracy na raty – średnio na miesiąc działania przypadał miesiąc „leżakowania”, podczas którego starałam się zapomnieć o *Ptaszku*. Będąc zamknięta w czterech ścianach sam na sam z przeszłością, dbałam też o to, aby korzystać z kotwicy w postaci ekipy, z którą konsultowałam kolejne wersje układu. Pracowałam po omacku, bo przede wszystkim „czułam” film, który ma powstać, a nawet go jeszcze nie widziałam. Nie potrafiłam współpracować z innymi montażystami, gdyż na początkowym etapie brakowało mi języka do wyrażenia jak ten film „czuję” i każda kolejna układka nie zbliżała się nawet do „tego”. Dotarło do mnie w końcu, że nieuniknione będzie zakasanie rękawów, wymacanie materiału i ulepienie z niego własnym dotykiem tego, co pochodziło z trzewi, co zostało naznaczone moimi odciskami palców z pełną akceptacją warsztatowej ułomności.

Realizując zdjęcia do filmu *Ptaszek* stawiałam w największej mierze na ich funkcjonalność. Zdjęcia „działają” bowiem nie wyłącznie ze względu na swoje walory estetyczne, ale dlatego, że decyzje kompozycyjne, realizacja techniczna i kontekst fabularny wzajemnie się uzupełniają, by w możliwie najpełniejszy sposób wyrazić treść⁷¹.

⁷⁰ Słowa wypowiedziane przez Agnieszkę Bojanowską podczas mojej z nią rozmowy w jej domu na Bielanych w maju 2017 r.

⁷¹ Gustavo Mercado, *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018, s. 7.

Inaczej mówiąc, „nie chodzi o to, by zdjęcia były ładne, ale by spełniały swój cel”⁷². Żywię nadzieję, że owo założenie funkcjonalności udało mi się przynajmniej częściowo zrealizować oraz, że lektura niniejszej pracy pomoże zapewnić dotychczasowym oraz przyszłym widzom głębszy dostęp do „*Ptaszkowego*” uniwersum.

⁷² Krzysztof Ptak we własnych słowach.

Filmografia

Dialogue With A Woman Departed, reż. L. Hurwitz, USA, 1980.

Marek Edelman...I była miłość w getcie, reż. J. Dylewska, Polska, 2019.

Meeting my father Kasper Top Hat (Mødet med min far Kasper Højhat), reż. Lea Glob, Dania, 2011.

Miasteczko Twin Peaks (Twin Peaks), reż. David Lynch, USA, 1990.

Mulholland Drive, reż. David Lynch, USA, 2001.

Nanuk z Północy, reż. Robert J. Flaherty, Francja–USA, 1922.

Nasiona, reż. W. Kasperski, Polska, 2005.

Nikt nie woła, reż. K. Kutz, Polska, 1960.

Odgłosy robaków, zapiski mumii (The Sound of Insects Record of a Mummy), reż. Peter Liechti, Szwajcaria, 2009.

Plaże Agnès (Les plages d'Agnès), reż. A. Varda, Francja, 2008.

Pięć nieczystych zagrań (The Five Obstructions), reż. L. von Trier, J. Leth, Dania–Belgia, 2003.

Rodzinne tajemnice (A Family Affair), reż. T. Fassaert, Holandia, 2015.

Stories we tell, reż. S. Polley, Kanada, 2012.

Tarnation, reż. J. Caouette, USA, 2003.

The Perfect Human (Det perfekte menneske), reż. J. Leth, Dania, 1967.

Ucieknijmy od niej, reż. M. Koszałka, Polska, 2010.

Bibliografia

- Alighieri D., *Boska komedia - Raj - Pieśń I*, tłum. E. Porębowicz, 1984.
- Barney R. A., *David Lynch. Rozmowy*, przeł. M. Berowski, Axis Mundi, 2019.
- Campbell J., *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Cohen A., *A Child's Song, Pathways to Family Wellness*, 2012, dostępne przez: <https://pathwaystofamilywellness.org/Letters-from-the-Editor/a-message-from-our-editor-issue-33.html>, [13.05.2022].
- Dąbal W., Andrejew P., *Kompendium terminologii filmowej*, Oficyna Wydawnicza Sadyba, Warszawa 2005.
- Dąbrowska J., *ADU, prorok metamodernizmu*, PRESSJE 2022 — TEKA 61, 2022, s. 136–138.
- DuQuette L. M., *Tarot Thota*, przeł. D. Misiuna, Okultura, Warszawa 2010.
- Angels Demons and Gods of the New Millennium*, Red Wheel / Weiser, 1997.
- Hall M. P., *The Secret Teachings of All Ages*, The Philosophical Research Society, Inc., Los Angeles, California, 1988.
- [hasło:] *Kamp (także camp)*, [w:] *Wikipedia*, dostępne przez: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_\(estetyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamp_(estetyka)) [01.12.2022].
- Kluszczyński R. W., *Film - sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Łódź 1990.
- Levine D. K., *Pablo Picasso is widely quoted*, dostępne przez: http://www.dklevine.com/papers/b_1_review.pdf [25.12.2022].
- Mączyńska-Frydryszek A., Jaskólska-Klaus M., Maruszewski T., *Psychofizjologia widzenia*, Poznań: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań 1991.
- McLuhan M., *Understanding Media: The extensions of man*, McGraw-Hill, Canada 1964.
- Mercado G., *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, przeł. R. Mączyński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018.
- Michelangelo Buonarroti > Quotes > Quotable Quote*, dostępne przez: <https://www.goodreads.com/quotes/1191114-the-sculpture-is-already-complete-within-the-marble-block-before> [26.12.2022].

- Michalik B., *Nasz mózg nie umiera razem z ciałem. Co dzieje się z nim po śmierci?*, dostęp przez: <https://www.medonet.pl/zdrowie,mozg-nie-umiera-razem-z-cialem--co-dzieje-sie-z-nim-po-smierci-,artykul,48147334.html> [12.01.2023].
- Michalski A., *Kino Operatorów, eseje, wypowiedzi, sylwetki*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1995.
- Peters J. M., *Slikovni znaci i jezik filma*, Institut za film, Belgrad 1987.
- [hasło:] *Pluto (Disney)*, [w:] *Simple English Wikipedia*, [https://simple.wikipedia.org/wiki/Pluto_\(Disney\)#:~:text=Pluto%20is%20a%20fictional%20dog,from%20the%20dwarf%20planet%20Pluto](https://simple.wikipedia.org/wiki/Pluto_(Disney)#:~:text=Pluto%20is%20a%20fictional%20dog,from%20the%20dwarf%20planet%20Pluto) [26.12.2022].
- [hasło:] *Ponowoczesna teoria społeczna*, [w:] *Encyklopedia PWN*, dostępne przez: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ponowoczesna-teoria-spoeczna;3960342.html> [20.12.2022].
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. I, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), MG, Warszawa 1956.
- Shazza, *Bierz co chcesz*, dostępne przez: <https://www.youtube.com/watch?v=2W0UoEdECZI> [02.12.2022].
- Short Film Winners: 1983 Oscars*, dostępne przez: <https://www.youtube.com/watch?v=w3BDaVM1FqY>, [13.05.2022].
- Strassman R., *DMT. Molekula Duszy*, przeł. M. Lorenc, Illuminatio, 2019.
- Styron A., *Oczami córki: Wspomnienia*, przeł. J. Korpanty, Świat Książki, Warszawa 2013.
- Szczepański T., *Bergman Obrazy*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1993.
- Szczepański T., *Zwierciadło Bergmana*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Tanizaki J., *Pochwała cienia*, przeł. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.
- [hasło:] *Talent*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, dostępne przez: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/talent.html> [01.12.2022].
- Tarkowski A., *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa 2020.
- Tybetańska Księga Umarłych*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1991.
- UKEssays, *Originality in Postmodern Art*, dostępne przez: <https://www.ukessays.com/essays/arts/the-idea-of-originality-in-postmodernism-art-essay.php?vref=1> [01.11.2018].
- Wójcik J., *Labirynt światła*, Canonia, Warszawa 2006.

Podziękowania

Wyrazy dozgonnej wdzięczności składam promotorce prof. dr hab. Jolancie Dylewskiej, producentce filmu dr Małgorzacie Staroń, opiekunowi artystycznemu filmowi i promotorowi pomocniczemu dr hab. Wojciechowi Staroniowi. Bez tej „trójcy” praca, którą mogliście Państwo przeczytać i film, który mogliście – mam nadzieję – przeżyć, nigdy nie ujrzałyby światła dnia (ni nocy). To oni zaakceptowali mnie taką jaka jestem, zaadoptowali, dali wolność i poczucie bezpieczeństwa.

Dziękuję ponadto Pani dr n. hum. Agnieszce Płusajskiej–Otto za trzymanie ręki na pulsie pod kątem stylistycznym, redakcyjnym, za życzliwość, niestrudzone podtrzymywanie mnie na duchu, za pomoc w oswojeniu potwora i za podzielenie się ze mną mądrością jaśniejącą od pokoleń niczym światełko w tunelu dla zastępów doktorantów: „godzina wstydu i tytuł na całe życie”.

Marioli Kukule dziękuję za bycie moim duchem wspierającym i za ogromną do mnie cierpliwość i wyrozumiałość.

Dr hab. Józefowi Romaszowi za namówienie mnie na podjęcie Studiów Doktoranckich w PWSFTviT w Łodzi.

Matce, Małgorzacie Ptak, za noszenie mnie w swoim ciele przez bite dziewięć miesięcy, za sprowadzenie mnie na ten piękny i straszny świat oraz za bycie moją żoną.

Ojcu, Krzysztofowi Ptakowi, za miłość, kamerę i kino.