

Poznań, 30.11.2023r.

Prof. UAM dr hab. Mikołaj Jazdon  
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej  
Pana mgra Marcina Bastkowskiego pt.  
*Zapis dokumentalny wobec reguł dramaturgicznych.*  
*Narracja w filmie dokumentalnym z wykorzystaniem środków montażowych*  
*typowych dla filmu fikcyjnego*

Marcin Mirosław Bastkowski uzyskał tytuł magistra sztuki na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi dnia 1 lipca 2014 roku. Ukończył studia na kierunku Realizacja Obrazu Filmowego, Telewizyjnego i Fotografia (specjalność: Realizacja Telewizyjna). Z dokumentacji przedłożonej w postępowaniu o nadanie stopnia doktora Marcinowi Bastkowskiemu nie wynika, żeby kandydat ubiegał się uprzednio o nadanie stopnia doktora.

Mgr Bastkowski jest od 1994 roku czynnym zawodowo montażystą a jego artystyczny dorobek jest bogaty w dokonania. Pracował przy montażu 18 filmów dokumentalnych, 4 seriali i cykli dokumentalnych, 17 filmów fabularnych, 5 spektakli Teatru Telewizji oraz 14 seriali fabularnych (w przypadku niektórych montował wybrane odcinki). Współtworzył teledyski i reklamy. W 1999 roku zmontował *Ogniem i mieczem* Jerzego Hoffmana (także wersję serialową filmu). Z reżyserem współpracował montując film *1920 Bitwa warszawska* (2011) oraz tworząc nową wersję montażową *Potopu* z 1974 roku. To dokonanie, stworzenie trzygodzinnej nowej wersji klasycznego dzieła (wersja pierwotna trwa pięć godzin), pod tytułem *Potop Redivivus* (2014) zasługuje na szczególną uwagę i uznanie. Niezmiernie rzadko bowiem dochodzi do tworzenia po latach nowych wersji montażowych uznanych arcydzieł kina. Powodzenie takiego przedsięwzięcia zależy w istotnej mierze od kunsztu i wysiłku montażysty. Niewątpliwym sukcesem nowej, montażowej wersji *Potopu*, jest szczególnym osiągnięciem

doktoranta i z pewnością jego komentarz, odnoszący się do pracy przy tym wyjątkowym projekcie, stanowiłby także interesujący poznawczo temat na pracę dyplomową.

Praca doktorska Marcina Bastkowskiego, napisana pod opieką dr hab. Milenii Fiedler, nosi tytuł: *Zapis dokumentalny wobec reguł dramaturgicznych. Narracja w filmie dokumentalnym z wykorzystaniem środków montażowych typowych dla filmu fikcjonalnego* i liczy 80 stron. Została podzielona na trzynaście rozdziałów uzupełnionych *Słowem wstępnym*, *Epilogiem* i *Aneksem*, a także linkami do wybranych filmów doktoranta, czyli ukończonego w 2015 roku pełnometrażowego dokumentu *Something Better to Come* (wraz z dodatkami do filmu: alternatywą wersją sceny z teatru na Dubrovce [tu uwaga – na stronie 43, gdy mowa o tym wydarzeniu, podano jego błędną datę, gdyż atak na teatr miał miejsce w 2002 roku a nie 2022], czy zmontowanej krótkiej wersji dokumentu dla potrzeb prezentacji podczas pitchingu), dwóch innych filmów dokumentalnych: *Angels of Sinjar* (2022) i *Kieszonkowców* (1998), oraz filmu fabularnego *Jak pies z kotem* (2018).

Praca montażysty filmowego ma szansę zostać w pełni doceniona przez odbiorców, gdy dysponują oni szczegółową wiedzą na temat roli, jaką ten odegrał w realizacji filmu, stopnia jego zaangażowania na różnych etapach tworzenia dzieła. Im bardziej jest to wiedza uszczegółowiona tym lepsza możliwość uzyskania wglądu w złożoną pracę montażysty filmowego. Jednak okazji na tak gruntowne zapoznanie się z opisem budowania dramaturgii utworu filmowego na stole montażowym, jego konstruowania, zespalandia w harmonijną całość, nie ma aż tak wiele. Montażyści rzadko bywają teoretykami sztuki, którą uprawiają, ale jeśli już podejmują się nimi być, często piszą cenne (dla twórców, a może nawet bardziej dla widzów i badaczy kina) opracowania przybliżające arkana sztuki montażu, czy szerzej sztuki filmowej. Dość wspomnieć o klasycznej książce brytyjskiego montażysty i reżysera, Karela Reisha *Technika montażu filmowego (The Technique of Film Editing)*, czy książkach Lidii Zonn, w szczególności jej monografii *O montażu w filmie dokumentalnym*.

Praca Marcina Bastkowskiego stanowi potwierdzenie powyższego stwierdzenia. Oto powstała rozprawa przybliżająca skomplikowaną pracę montażysty współtworzącego film dokumentalny we współczesnych realiach produkcyjnych. W czasach tworzenia coraz dłuższych filmów dokumentalnych, w oparciu o liczący nieraz setki godzin materiał audiowizualny, gdy poszczególne elementy struktury

wizualnej i dźwiękowej wymagają szczególnego estetycznego i technicznego dopracowania, rola montażysty niepomierne wzrosła.

Centralnym utworem, który w swojej pracy poddaje doktorant analizie, przedstawiając założenia montażowe i ich realizację, jest pełnometrażowy film dokumentalny *Something Better to Come*, prezentowany w Polsce pod tytułem *Nadejdą lepsze czasy*, zrealizowany przez Hannę Polak (plakat do filmu znalazł się także na okładce pracy w jej wersji wydrukowanej). Jednak choć poświęcono mu najwięcej uwagi autor omawia także w dysertacji inne utwory ze swojego dorobku, niezbędne do wykazania związków formalnych zachodzących między filmem dokumentalnym a fabularnym, szczególnie w zakresie dramaturgii. Bastkowski dąży do wykazania, że konstrukcja filmu *Something Better to Come* naśladuje sposób opowiadania charakterystyczny dla filmu fabularnego.

Bastkowski w swojej pracy nie skupia się wyłącznie na omówieniu formalnych rozwiązań, ale stara się odnosić swoje rozważania do rozmaitych kontekstów filmowych. Na początku pracy przedstawia proces tworzenia filmu dokumentalnego Macieja Dejczerza *Kieszonkowcy*, zaliczanego do nurtu kina niefikcjonalnego lat 90. i określanego mianem „szkoły Fidyka”. Zwraca uwagę, że jego rola, jako montażysty, często wykraczała poza ramy uczestnika finałowych prac nad ostatecznym kształtem filmu. W przypadku *Kieszonkowców* omawia szczegółowo strategię realizacji zdjęć do tego filmu, łączenie żywiołu prowokacji z metodą zdjęć podpatrywanych oraz inscenizowaniem wydarzeń przed kamerą, obróbką specjalną zdjęć i dźwięku, dowodząc, że cały szereg zabiegów formalnych podjętych podczas montażu wynikał z wcześniej przyjętych założeń i ze ścisłej współpracy montażysty z reżyserem. Warto w tym miejscu podkreślić, że zawarte w pracy opisy okoliczności powstawania omawianych w pracy filmów stanowią cenny materiał dla historyka polskiego kina, zawierają bowiem wiele ważnych, wcześniej nie publikowanych, informacji na temat omawianych utworów. W *Kieszonkowcach* posłużono się montażem równoległym ze względu na dużą liczbę bohaterów, a sam montaż jest dynamiczny, oparty na łączeniu krótkich ujęć. „Naszym twórczym założeniem – pisze Bastkowski – było stworzenie alegorii wielkiego miasta, którego rytm stwarza warunki do kradzieży kieszonkowych”. [s. 15]

W kolejnym rozdziale, niejako „dla równowagi”, po omówieniu metod „fabularnych” w filmie niefikcjonalnym, doktorant przedstawia kulisy pracy nad filmem

fabularnym Janusza Kondratiuka *Jak pies z kotem* (2018), w którym na różnych etapach pracy do głosu dochodził żywioł dokumentalny. Doktorant pisze: „W filmie Macieja Dejczerza jednym z celów było przetworzenie zapisu wykreowanej rzeczywistości w przekaz niefikcyjny. W filmie *Jak pies z kotem* zadanie było odwrotne, elementy autentyczne miały sprawiać wrażenie filmowej fikcji”. [s. 18] Zdjęcia realizowano w naturalnych wnętrzach, w których rozegrały się wcześniej wydarzenia odtwarzane w filmie z udziałem aktorów. Ponieważ historia w nim przedstawiona miała dla reżysera charakter autobiograficzny, praca nad filmem wywoływała w nim duże emocje związane z trudnościami wynikającymi z dążenia do maksymalnie wiernego odtworzenia w filmie fikcji prawdy wydarzeń, których był świadkiem i uczestnikiem. W tej sytuacji – jak pisze doktorant – „Rozwiązaniem było oddanie decyzji dotyczących konstrukcji opowiadania w ręce montażysty – osoby, dla której to, co prawdziwe i to, co wykreowane, zlewa się w jedną, homogeniczną substancję”. [s. 18]

Realizacja filmu *Something Better to Come*, opowiadającego o życiu bezdomnych z podmoskiewskiego wysypiska śmieci trwała 14 lat. Bastkowski włączył się w jego realizację w 2013 roku. Doktorant szczegółowo przybliży etapy powstawania filmu, strategię realizacji zdjęć, podejście dokumentalistki do trudnego tematu. Jednym słowem dba o gruntowne opisanie całego przedsięwzięcia filmowego od jego genezy po prace finalne. Przybliży w sposób bardzo ciekawy i wielowymiarowy, sylwetkę Hanny Polak (w aneksie zamieścił wnikliwą rozmowę z dokumentalistką), dowodząc, że potrafi z dbałością o szczegół opisać proces twórczy, ale także wskazując, że jedną z ról, jaką pełni montażysta, jest bycie uważnym świadkiem procesu twórczego. Swój wywód na ten temat wzbogaca o uwagi związane z realizacją innego filmu współtworzonego z Hanną Polak dzieła jakim był dokument *Angels of Sinjar* (2022), o eksterminacji Jazydów przez terrorystów z ISIS. O Hannie Polak doktorant pisze: „Nie jest reżyserką chłodno podchodzącą do filmowanych osób i nie chowa się jako człowiek za kamerą. Jest raczej działaczką społeczną uzbrojoną w kamerę i filmem realizuje własne cele społeczne, które pokrywają się z celami bohaterów”. [s. 27]

O skali przedsięwzięcia w wymiarze montażowym, jakim była realizacja filmu *Nadejść lepsze czasy*, świadczy ogrom zgromadzonego materiału zdjęciowego liczącego 400 godzin. Bastkowski szczegółowo opisuje swoją metodę pracy montażysty. Pisze o etapie dekonstruowania surowego zapisu audiowizualnego, oddzielaniu obrazu od dźwięku, z których potem, jako budulców, tworzy nową całość w procesie montowania

sceny. Doktorant tak o tym pisze: „Dekonstrukcja jest podstawowym działaniem w zakresie procesu montażowego filmu dokumentalnego, którego celem jest również zbudowanie opowieści na podstawie nowej, opracowanej przeze mnie koncepcji strukturalnej”. [s. 31] Wskazuje na różnice między montażem filmu dokumentalnego, szczególnie gdy w grę wchodzi utwór, do którego materiały zbierano przez wiele lat, a fabularnego, ze scenami układanymi zgodnie z porządkiem zaplanowanym w scenariuszu. W przypadku filmu dokumentalnego montażysta, zdaniem doktoranta, musi dobrze rozpoznać intencje reżysera, aby szukając odpowiedniej konstrukcji dzieła zbudować ją tak, by realizowała pierwotnie założone cele.

W przypadku *Something Better to Come* konstrukcję dramaturgiczną filmu oparto na – jak pisze Bastkowski – „dwóch wektorach budowania opowiadania” – jednym dotyczącym życia Juli, głównej bohaterki filmu, oraz drugim, polegającym na opisanu warunków społecznych panujących na wysypisku, z intencją odniesienia ich do sytuacji społeczeństwa rosyjskiego. W rozdziale *Dramaturgia – przepis na dobre kino* – Bastkowski szczegółowo opisał swoją autorską metodę pracy nad montażem filmu polegającą na tworzeniu układu scen na specjalnej tablicy, na której umieszcza – w przypadku filmu fabularnego - fotografie reprezentujące konkretne sceny. Pisze o tym: „Zaletą tej metody jest to, że widzę jednocześnie wszystkie sceny i mogę wyobrazić sobie cały film w zaplanowanym układzie”. [s. 35] W przypadku filmu realizowanego z Hanną Polak posłużył się w miejsce zdjęć „kartkami, które zawierały opis treści. Kartki nie reprezentowały scen, lecz wątki, zdarzenia i sytuacje, miejsca i emocje, które były związane z główną bohaterką lub innymi protagonistami”. [s. 35]

Doktorant szczegółowo omawia kształt montażowy pierwszej sceny z filmu, która dopiero za sprawą objaśniających uwag Bastkowskiego odsłania swoje faktyczne części składowe, nie do rozpoznania bez tych dopowiedzeń. To dobry przykład metody doktoranta, by objaśniać tajniki montażu na wybranych przykładach, opisując szczegółowo proces budowania danego fragmentu filmu. Doktorant stwierdza: „Gdy wreszcie wiem, że zmontowany fragment na pewno stanie się częścią filmu, następuje moment, który określam jako *epizod twórczy* i który otwiera właściwą strategię montażu. Od tego czasu każda kolejna zmontowana scena może stać się oddzielnym epizodem twórczym i nowym fragmentem filmu”. [s. 38]

Osobno doktorant omawia zagadnienie budowania w montażu struktury czasowej filmu opowiadającego o 14 latach z życia Juli, ale także o kolejnych latach w

historii Rosji rządzonej przez Putina. Zwraca jednak uwagę, że montaż w jego podejściu nie oznacza łączenia ze sobą ujęć wyłącznie w sposób techniczny, dla uzyskania spójnej całości w utworze. Istotne jest tu raczej montowanie sensów. Bastkowski pisze o tym tak: „W moim przekonaniu montaż determinuje głównie sens, co oznacza, że to nie ujęcia, ale sensy się montuje. Treść ujęcia, jego potencjał informacyjny i emocjonalny decyduje o sensie”. [s. 40]

Rozpatrując kompozycję dramaturgiczną całego filmu Bastkowski odwołuje się do znanej z teorii dramaturgii scenariusza filmu fabularnego trójaktowego paradygmatu wskazując na jego obecność w *Something Better to Come*. Wskazuje jednocześnie na współzależność działań kierowanych intuicją oraz tych opartych na wiedzy o regułach dramaturgicznych. Pisze: „Pierwsze wersje montażowe są przeważnie wynikiem opracowania intuicyjnego, a schematem naturalnie nawiązują do podstawowej organizacji dramaturgii. Kolejne wersje wynikają z analizy układu dramaturgicznego, który w dalszym procesie jest wielokrotnie korygowany i poprawiany”. [s. 47]

W rozdziale *Rzeczywistość wyobrażona* autor omawia sposoby budowania konstrukcji będącej syntezą czasową zarejestrowanych wydarzeń. Z pewnością autorowi przydałaby się tu znajomość terminologii zaproponowanej przez Lidię Zonn, która w swojej książce *Zasady montażu filmowego – film dokumentalny* pisała, że „najogólniej mówiąc montaż ma do dyspozycji dwie metody przedstawiania rzeczywistości: analizującą i syntetyzującą”. I dodawała: „montaż syntetyzujący jest bardziej zgodny z duchem dokumentu, z jego wybiórczą, fragmentaryczną metodą realizacji. [...] Nie tuszuje faktu, że z dłuższego wydarzenia możemy pokazać odbiorcy tylko jego fragmenty, odwrotnie, traktuje to jako figurę stylistyczną”.

Cenię w pracy doktoranta jego umiejętność uporządkowania wywodu, podejmowania nowych zagadnień, aby stopniowo poznawać kolejne piętra złożonego procesu montowania filmu dokumentalnego. Autor pamięta przy tym, by odnosić się do konkretnych problemów, przed jakimi stawał w pracy nad filmem o ludziach żyjących na wysypisku śmieci. Pisząc o zagadnieniach kompozycyjnych zaznacza: „Ustaliliśmy z Hanną Polak, że film będzie zawierał sceny zmontowane w taki sposób, że Julia będzie w nich uczestniczyła, że będzie prowadziła swoje życie przed kamerą”. [s. 53] Gdy omawia scenę przygotowywania obiadu przez Julę i Swietę zwraca uwagę na komfort sytuacji, w której montażysta może budować scenę w oparciu o materiał nakręcony w różnych planach (co nie jest sytuacją częstą). Omawia dalej niezwykle istotną kwestię

rytmicznego uporządkowania ujęć i scen. W tym miejscu, jak i w innych rozsianych po całej pracy, autor zaznacza wyraźnie pewną intencję pedagogiczną zawartą w jego pracy, można ją określić jako dążenie do nadania wywodowi charakteru poradnika, który może okazać się pomocny dla osoby poznającej dopiero tajniki montażu.

Nie tylko w tym rozdziale (zatytułowanym *Środki montażowe i współuczestniczenie odbiorcy*), choć tu w sposób szczególny, dochodzi do głosu metoda skrupulatnego odnotowywania decyzji, zabiegów, wyborów, dokonywanych przez montażystę, aby tą drogą lepiej, bo precyzyjniej, określić jego wkład w ostateczną formę dzieła filmowego. Autor pamięta przy tym o centralnej tezie swojej pracy dotyczącej kształtowania dramaturgii w filmie dokumentalnym w sposób typowy dla budowy filmu fabularnego. Gdy pisze o scenie z Julą i Morozem, gdzie dialog między bohaterami jest prowadzony na dwie strony, pisze: „Gdy jedna strona mówi, druga słucha – podobnie jak w filmie fabularnym. Wszystko wygląda tak, jakby towarzyszyła tej sytuacji jedność miejsca i czasu, ale realnie tej jedności nie było. W oryginalnie zarejestrowanym materiale to dwie niezależne sytuacje, oddalone w czasie o dwa lata. (...) Jedność miejsca i czasu została wykreowana montażem. (...) Oczywiście większość scen w filmie to te, w których jedność miejsca i czasu są niepodważalne”. [s. 55] Jako montażysta Bastkowski stara się zawsze oglądać montowany film oczami jego przyszłego widza. Zaznacza, że budowanie więzi między bohaterem a widzem w dokumentach takich jak *Nadejdą lepsze czasy* odbywa się na tych samych zasadach co w fabule.

Pisząc o roli dźwięku i muzyki w montażu zwraca uwagę na nowe kompetencje, które wymagane są od montażysty w dzisiejszych czasach. Musi on potrafić dobrać w odpowiedni sposób muzykę do filmu, podłożyć ją, nawet jeśli ostatecznie nie ona będzie rozbrzmiewała na ścieżce dźwiękowej, ale może się okazać ważną podpowiedzią dla reżysera a przede wszystkim kompozytora. Pisze o tym: „Od wielu lat w każdej montowanej formie fikcjonalnej realizowanej dla redakcji telewizyjnej propozycja montażysty zawiera muzykę. W zamierzeniu najważniejszych twórców, producentów i nadzoru redakcyjnego taki sposób prezentacji układu montażowego ma dać pełniejszy odbiór zamykanego obrazu i bardziej zbliżyć go do końcowej wersji filmu”. [s. 59]

Pod koniec pracy doktorant zwraca uwagę na wymagania producenta i dystrybutora (dziś często z platform streamingowych), z którymi musi się liczyć montażysta. Ci domagają się respektowania sprawdzonych schematów w konstrukcji filmowego produktu. Doktorant tak o tym pisze: „Te schematy jako gotowy przepis na

sukces są twórcom filmów narzucane i sprawdzane przez nadzór produkcyjny nadawcy streamingowego podczas realizacji filmu głównie na etapie montażu”. [s.60] Jednak w ostatniej części pracy Bastkowski wyraźnie zaznacza potrzebę samego montażysty, by pozostać suwerennym w swych wyborach autorem montażu. Píše: „Dla mnie jako autora montażu filmów najważniejsza jest realizacja takiego sposobu opowiadania, które spełnia założenia pozostałych twórców i produkcji z możliwością zachowania twórczej swobody”. [s. 62]

A teraz pewna uwaga krytyczna. Bibliografia w pracy badawczej stanowi istotne świadectwo docieklivosti autora, a przede wszystkim ważne potwierdzenie, że napisana dysertacja odnosi się i dopełnia określony stan badań wyznaczony wymienionymi tam publikacjami. W przypadku refleksji nad sztuką kina dokumentalnego winny zatem się tam znaleźć podstawowe książki, przynajmniej te wydane po polsku, które stanowią kompendium wiedzy na ten temat. Osobną grupę tekstów w bibliografii artysty podejmującego wysiłek twórczego namysłu nad swoją sztuką powinny tworzyć książki innych filmowców, którzy przed nim zaproponowali pewien sposób pisania o twórczym procesie. Proponowałbym zatem uzupełnić bibliografię przynajmniej o kilka wymienionych pozycji, co będzie konieczne jeśli praca będzie miała ukazać się drukiem. W pierwszej kolejności w bibliografii pracy doktorskiej montażysty winny znaleźć się książki wspomnianej już powyżej Lidii Zonn: *O montażu w filmie dokumentalnym* (Warszawa 1986), *Zasady montażu filmowego. Film dokumentalny* (Łódź 1994), *O montażu w filmie* (Warszawa 2001), *Wokół montażu. Wybór tekstów źródłowych* (Łódź 2001), czy *W montażowni – wczoraj* (Łódź 2008), a także książki Karela Rejsza *Technika montażu filmowego* (Warszawa 1967) i Waltera Marcha *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego* (Warszawa 2006). Ponadto, oprócz tych już wymienionych w bibliografii do pracy Marcina Bastkowskiego, powinno się tam znaleźć miejsce choćby na najbardziej podstawowe opracowania problematyki filmu dokumentalnego takie jak: Andrzeja Kołodyńskiego *Tropami filmowej prawdy* (Warszawa 1981), tom zbiorowy *Metody dokumentalne w filmie*, pod redakcją Dagmary Rode i Marcina Pieńkowskiego (Łódź 2013), czy zawierający pełny tekst pracy dyplomowej Krzysztofa Kieślowskiego (cytowanej przez doktoranta) w opracowaniu krytycznym tom *Teoria Praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, pod redakcją Katarzyny Mąki-Malatyńskiej (Łódź 2019).



Lidia Zonn pisała przed laty w książce *O montażu w filmie dokumentalnym*, że montaż filmu dokumentalnego „wydaje się o wiele ciekawszy i bardziej twórczy niż filmu fabularnego” a w innym artykule (*O montażu filmowym*, „Polonistyka” 2004 nr 5) stwierdziła: „W montażu istnieje pierwiastek sztuki, który umyka logicznej, rozumowej analizie. Istnieje również skomplikowany warsztat bardzo szczegółowych zasad, chwytów i sposobów, którego fachowcy uczą się przez wiele lat, ale dla niefachowców jest zbyt zawiły i mało ciekawy (kogo interesuje warsztat krawca, grafika czy stroiciela fortepianów?)”. Myślę, że ważny fragment tego skomplikowania został objaśniony i krytycznie omówiony przez fachowca jakim jest Marcin Bastkowski w jego ciekawej i cennej poznawczo rozprawie, która ma wszelkie znamiona oryginalnego opracowania. Warto też podkreślić walory praktyczne możliwego zastosowanie uzyskanych wyników badań, które jak sądzę będą przydatne zarówno dla osób nabywających kompetencje zawodowych montażystów filmowych, jak i dla badaczy współczesnego kina.

Konkludując, przedstawioną do oceny rozprawę doktorską, *Zapis dokumentalny wobec reguł dramaturgicznych. Narracja w filmie dokumentalnym z wykorzystaniem środków montażowych typowych dla filmu fikcjonalnego*, oceniam pozytywnie. W moim przekonaniu spełnia ona wymogi stawiane pracom na stopień doktorski w dziedzinie sztuki filmowej. Wnoszę o dopuszczenie mgra Marcina Bostkowskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Mikołaj Jordan