

dr hab. Beata Działowicz
Szkoła Filmowa im. K. Kieślowskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Katowice, 15 lutego 2023

O c e n a r o z p r a w y d o k t o r s k i e j

Marcin Sucharski:

Struktura dramaturgiczna w filmie dokumentalnym w odniesieniu do „xABO. Ksiądz Boniecki“ (komentarz pisemny do dzieła).

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Milenii Fidler

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2022.

Twórcy filmów dokumentalnych w wielu aspektach wydają się mieć wygodniejsze życie od fabularzystów. Życie proponuje nietuzinkowych bohaterów, takich, których trudno wymyślić przy biurku, podsuwa zaskakujące sytuacje i bywa, że wyczarowuje scenografię za milion dolarów. Dokumentaliści mają trudniej z jednym. Ze strukturą. Tu rzeczywistość niechętnie pomaga, czasem przeszkadza, a najczęściej jest obojętna. Strukturę reżyser z montażystą muszą wymyślić sami. I to często trzykrotnie - przed filmem, w trakcie realizacji i w montażowni. I właśnie tej arcyciekawej warstwie kina dokumentalnego przygląda się Autor.

Sucharski zaczyna rozprawę klasycznie, od definicji filmu dokumentalnego, powstrzymując się na szczęście przed ich przytaczaniem. Krótki rys historyczny bywa interesujący (o co bardzo trudno przy tak wyeksploatowanym temacie), zwłaszcza gdy sięga

po perspektywę montażysty. Przyznam, że umknęło mi, iż w *direct cinema* zasadą było, by montażysta (jeśli nie jest nim reżyser) wywodził się z ekipy. Powinien być to ktoś, kto bezpośrednio doświadczył wydarzeń, jest bogatszy o wiedzę pomiędzy ujęciami i ma osobisty stosunek do sprawy. Zdaje się, że cała historia kina przepisana przez montażystów byłaby wartościową nowością w myśli filmoznawczej. Cenię też wydobycie z myśli Billa Nicholasa tych refleksji, które skupiają się na większej przewadze struktur argumentacyjnych, które według amerykańskiego filmoznawcy cechuje dokument. Dzięki nim łatwiej dokumentowi, niż fabule, pokusić się o skrót, syntezę, zaburzenie ciągłości. Te cechy z pewnością widać w „xABO. Książd Boniecki”, są tam ważne przy poszukiwaniu struktury narracyjnej. W pierwszym rozdziale – dobrze napisanym, zwartym, rozważającym ewentualne składowe filmu dokumentalnego – przeszkadza mi w zasadzie jedynie nadmierna drobiazgowość Autora. Uważam na przykład za niepotrzebny rozdział o kreatywnych dokumentach. Nie jest to kontekst istotny przy tej pracy praktycznej i temacie komentarza. Zatem jedynym drobnym minusem jaki zauważam jest ... nadmierna staranność wywodu.

Rozdział drugi pracy to istota rozważań. Sucharski zgrabnie unika daremnego wysiłku definiowania sztuki, sięgając po wytrych Tatarkiewicza. Filozof zdawał się żywić podświadomą sympatię do montażystów, bo jako kluczową cechę sztuki wyróżnia to „że nadaje rzeczom kształt”. I na tym nadawaniu kształtu słusznie skupia się uwaga Autora. Dobrze też, że nie ogranicza się on do myśli filmoznawczej, gdyż i filozofowie, i literaturoznawcy są bardzo użyteczni, gdy w grę wchodzi struktura, a ich przemyślenia są szczególnie ważne, bo przecież literatura czy wywody filozoficzne mają o wiele większe możliwości kształtowania kompozycji niż film, który w końcu sprowadza się tylko do trzech obszarów – tego co widać, tego co słyszać i tego co zasugerowano. A jednak i dla autorów parających się słowem i myślą, którzy nie mają żadnych ograniczeń dosłowności, ważny jest porządek i hierarchia, w ostateczności choćby kolejność zdarzeń. Z Ingardena Sucharski przytacza zatem myśl o czasowym i przestrzennym uporządkowaniu składników zająć. Henryk Markiewicz idzie dalej, zwracając uwagę, iż dzieło sztuki musi być uporządkowane precyzyjnie, a splot zależności ogromnie subtelny, by dotknąć artyzmu. W ślad za myślicielami i literaturoznawcami wybrzmiewają jak echo słowa praktyczek – Milenii Fidler i Doroty Wardęszkiewicz. Porządek musi być tak sprytnie ułożony, by angażować

zarówno intelekt, jak i uczucia. Szkopuł w tym, że materia filmu dokumentalnego ma tę właściwość, że można z niej wykroić kilka alternatywnych opowieści. O ile byłoby łatwiej gdyby przyjąć, że możliwy jest tylko jeden jedyny układ i szukać go do skutku. Jednak film to nie jest składanie puzzli bez wzorca. A struktura przesądzi o tym, czy widz ten film zapamięta. Z niedopracowanego dzieła może zapamiętać temat, bohatera, scenę, ale nie całość, wszystko zależy od (jak to nazywa Wardęszkiewicz) „pragmatyzmu działań ze szczególnym uwzględnieniem środków perswazyjnych”.

Na czym więc polega struktura filmów dokumentalnych? Nie sposób zadowalająco odpowiedzieć na to pytanie, ale można wskazać ważne tropy, którym warto się przyjrzeć. I Sucharski je wskazuje: to przede wszystkim stosunek do rzeczywistości – ile w niej ingerencji, ile obserwacji, kiedy ingerencja ma się wydarzyć, na planie, czy w przeinterpretowującej działalności w pokoju montażowym. Na czym polega umowa z widzom – czy ma widzieć, że dostaje subiektywną opowieść twórcy, czy wręcz przeciwnie, należy utrzymać przekonanie, że ogląda samą czystą rzeczywistość. Albo jak sobie poradzić z dramaturgią życia, jeśli nie pasuje do dramaturgii filmu. A może film dokumentalny powinien być ostentacyjnie konceptualny i wyklądać widzom wprost, na czym tym razem polega gra. Czy np. bohater jest prawdziwy, czy też nie jest to takie proste, jak w przewrotnym „Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham”, czy może całość opowieści służy jedynie zilustrowaniu reżyserskiego konceptu (nie bez satysfakcji widza), jak w „Siedmiu kobietach w różnym wieku”. Co wreszcie z całym językiem filmu, który może (ale nie musi) służyć budowaniu strategii dramaturgicznej, jak choćby off, animacja, archiwalia obciążone własnym kontekstem, co i jak połączyć. Film dokumentalny wymyka się systematyzacjom. Jak to mówi Grażyna Kędzielawska – jest „otwarty na eksperyment”, wcale nie ewoluuje stopniowo i spokojnie.

Ciekawe, choć dosyć skąpe, są uwagi Sucharskiego o przypadkach, gdy materiał dokumentalny ma w sobie pewien zapisany przez życie rodzaj struktury, z którą struktura filmu zaczyna rywalizować. Życie lubi powtarzalność, stagnację, skokowy rozwój, brak logiki, marne pointy. Widz nie. Montażysta zaś musi zbudować most między rzeczywistością a uważnością widza i czasem polega on na zwykłym uproszczeniu biegu wydarzeń. Dokumentaliści najczęściej cierpią na brak jakiegokolwiek dramaturgii zaproponowanej przez rzeczywistość, ale – jak się nieraz okazuje – jej istnienie też bywa wyzwaniem w montażowni.

Marcin Sucharski proponuje konstrukcję tych filmów, które nie mogą czerpać z dramaturgii życia, nazwać „wędrówką myśli”. To takie eseje dokumentalne, w których punktem zwrotnym może być nowa idea, ale widz nie musi jej nawet zauważyć w sensie konstrukcyjnym. Grunt, żeby na napisach końcowych odczuł, że uczestniczył w zaplanowanej podróży, a nie przypadkowym chaosie. Bardzo podoba mi się ta kategoria filmów skonstruowanych według „wędrówki myśli”. Można też przerzucić lub wzmocnić kościec filmu słowem. Jakimś rodzajem komentarza (list, pamiętnik, off bohatera, reżysera, nawet powieść). Sucharski podaje tu dwa przykłady: „Spotkania na krańcach świata” Herzoga i „Niezwykła propozycja” Magid. Oba, opierając się silnie na słowie, budują także fascynujący świat samym obrazem. Czasem słowo pomaga widzowi zrozumieć, na co patrzy – oczywiście zrozumieć po myśli reżysera. A czasem obraz i słowo trwają w napięciu, uzupełnieniu czy kontraście. Słowo, refleksja, są też przecież istotą konstrukcji „xABO Książd Boniecki”.

Doktorant wskazuje, iż zmontowany przez niego film utkany jest z trzech głównych warstw narracyjnych: podróży promującej książkę, spotkań z przyjaciółmi oraz monologu wewnętrznego bohatera, pożyczonego z jego zapisków, książek, rozmów, niewykorzystanych scen. Główną myśl filmu Autor przytacza tak: „Najistotniejszym założeniem artystycznym było ukazanie marianina w takim świetle, ażeby odarty z wszelkiego rodzaju sławy bohater filmu dał ponownie świadectwo swojej mądrości, wiary i człowieczeństwa.” (s.47). Udało się połowicznie. Trudno domyślać się, iż Boniecki jest zwykłym, tyle że mądrzejszym od reszty człowiekiem, a sława to jakieś obce dla niego słowo, skoro przez cały film spotyka się z fanami, promuje swoją książkę, udziela wywiadów, jest zagadywany i proszony o rady u fryzjerki czy *selfie* w McDonalddie. Odarcie ze sławy się nie powiodło. Udało się natomiast pokazać mądrość i wiarę w Boga, ale i w człowieka, co wydaje się jeszcze trudniejsze. Sam trud podróży – co Autor wyraźnie podkreśla, z pewną wdzięcznością wobec rzeczywistości – owocuje nie tylko znakomitymi scenami (rozmowa w poczekalni z człowiekiem, który tęskni za zmarłą mamą), lecz także ułatwieniami konstrukcyjnymi. Podróż otwiera widza, co słusznie podkreśla Sucharski, na wpisaną w siebie epizodyczność. Historia musi się opowiedzieć w scenie, ale same sceny nie muszą już być nanizane na jakąś logikę zewnętrzną. Widz wybaczy brak wybrzmienia, niedokończoną myśl, dowcip bez pointy, bo tak jest z podróżami. Liczą się mniejsze części, małe doświadczenia i to dopiero z nich wszystkich składa się całość. Największy problem filmu z motywem podróży Autor

upatruje we wpisanej w nią powtarzalność. Powtarzają się sytuacje, poczekalnie, spotkania, zmęczenie. Wydaje się, że istnieje tutaj proste antidotum. Wystarczy zamienić słowo „powtórzenie” – które jest lekko nacechowane negatywnie – słowem „leitmotive”, które brzmi jak strategia, i to narracyjna. Wydaje się (przynajmniej ja miałam takie odczucie), że widz lubi wracać z bohaterem do znanych już sytuacji, zwłaszcza, że Autorzy zadbali o ich zmienność i rozwój. Sucharski, podkreślając różnicę między „kinem drogi” w wersji fabularnej i dokumentalnej, zaznacza, iż Boniecki tylko się przemieszcza. Nie odbywa podróży, która go zmienia, nie doświadcza niczego, co mogłoby być punktem zwrotnym. To trafna myśl. Tu bardziej chodzi o podróż widza, który musi nie tylko wsłuchać się w refleksje, ale i zauważyć drobne gesty, które nadają bohaterowi głębię większą, niż mądrość. Boniecki jest czuły.

Kolejna warstwa – zainscenizowanych spotkań z przyjaciółmi – pokazuje bohatera w innym świetle. Tutaj Boniecki nie musi być frontmanem, nie musi wiedzieć, może sam zadawać pytania, zdradzać się z wątpliwościami, milczeć. W niektórych rozmowach pojawia się właśnie cisza, bardzo temu filmowi potrzebna. Sucharski uważa, że spotkania te wypadają bardzo naturalnie, mimo, że były aranżowane, a tematy zadane. Autor przywołuje sformułowanie Nicholasa o „zamaskowanym wywiadzie” – i tak właśnie jest w „xABO...”, to są zamaskowane wywiady. Wydaje się, że jest jeszcze jedna ważna cecha tego wątku – Bohater w odwiedzinach u przyjaciół nie jest zmęczony. Nie czuje presji. Najwyraźniej spotkania zostały dobrze reżysersko przygotowane i tak też zmontowane. A to istotne, bo na refrenach kolejnych dworców czy spotkań autorskich widz ma poczucie, że za dużo. Że ten stary człowiek pracuje ponad siły. Że to nieludzkie. Spotkania z przyjaciółmi działają jak balsam. Sucharski zaznacza uczciwie, że sceny spotkań z przyjaciółmi (z wyjątkiem tego z siostrą Chmielewską), były odbierane przez testowych widzów jako „sztuczne”, czy „telewizyjne”. One rzeczywiście zbudowane są z ciut innej materii, chociaż grzech „telewizyjności” ciągle temu filmowi towarzyszy. Dwie kamery w pociągu, dwie kamery podczas przypadkowych (lub nie) spotkań w poczekalniach – przypuszczam, że widzów musi to wprawiać w konfuzję. Jest zbyt luksusowo, zbyt bogato. W dokumentach na ogół nie można przerzucać się swobodnie między ustawieniami, trzeba szyć z trudniejszego materiału. A tu pojawia się pokusa częstszych, wygodniejszych cięć. Niemniej sceny spotkań z przyjaciółmi, najlepiej reżysersko kontrolowane, dają filmowi coś dodatkowego. Marianin

jest cały czas w ruchu, w niedokończonych gestach, w przerwanych opowieściach, aż nagle nieruchomieje przy stole. Pomieszczenia są uładzone, wiadomo było, że ekipa przyjdzie. Te sceny uspokajają, bo są inne. Można tu oczywiście mówić o pewnej niejednorodności stylistycznej. Wydaje mi się, że to nie jest aż taka wada, chociaż pewnie można było poprosić czasem o spacer, ognisko, czy pływanie w stawie, a niekoniecznie zawsze siedzenie przy pustym stole.

Warstwa monologu wewnętrznego to ta, z której Autor jest najbardziej dumny, i która jest jego pomysłem. Taki już los montażystów, że wykonują reżyserską pracę pozostając nieco w cieniu. Tak naprawdę cała ekipa pracuje na tego jednego czy jedną, ale cóż, świat nie jest sprawiedliwy, a co dopiero świat filmu. Ja, podobnie jak Autor, cenię tę warstwę filmu za możliwość wsłuchania się w myśli bohatera, które wydają się nie być kierowane do konkretnego adresata, z którym zawsze w jakiś sposób trzeba się liczyć. Wydaje się, że Boniecki jest tu najbliżej siebie. Zdystansowany do własnej osoby, otwarty na prztyczki w nos od innych ludzi, którzy czasem go zaskakują, mierzący się z własnymi słabościami. Przyznaję z przyjemnością, że narracja offowa jest wprowadzona bardzo zgrabnie. Często wydaje się naturalnym pociągnięciem myśli, która mogła zakiełkować w scenie, co bardzo ułatwia oglądanie, a jednocześnie daje poczucie, że zobaczyliśmy pełny portret bohatera. Rzecz jasna czujemy, że za tym losem są jeszcze tysiące nieopowiedzianych doświadczeń i przemyśleń, ale nikt przecież nie liczy na pełnię. Chodzi o sugestię całości. O inspirację, którą możemy wypełnić wyobraźnią. Cenię koncept monologu wewnętrznego jeszcze za jeden konstrukcyjny walor, o którym Sucharski nie wspominał: monolog Bonieckiego jest klamrą. Zaczyna się od opowieści o umierającej dziewczynie, która prosiła księdza, by mówił jej o Bogu dobrym. A zamyka wyznaniem wiary starego duchownego, który wymienia oblicza Boga, w jakiego nie wierzy. Wracamy do Boga dobrego. Po prostu dobrego.

Mówi się czasem, że nie ma trudniejszego filmowego zadania, niż zrobić portret dokumentalny człowieka prawego, lub takiego, który stara się nim być. To raczej nie jest prawda, ale rzeczywiście taki bohater nastrocza trudności, głównie dramaturgicznych. Człowiek dobry nie generuje konfliktów, raczej stara się je zażegnawać, a jeśli już, to angażuje się tylko w te, o które warto walczyć. Dzięki Bogu (to sformułowanie wydaje się tutaj wyjątkowo trafne) sytuacja dramatyczna z księdzem Bonieckim jest prostsza. On sam może i jest człowiekiem koncyliacyjnym, ale to, co głosi, uwiera świat, a zwłaszcza kościół –

i to nie byle jaki, bo jego własny dom zakonny. Jest więc nietuzinkowy bohater: redaktor naczelny znanego pisma, obłożony jednocześnie zakazem wypowiedzania się w mediach. Jest charyzmatyczny kaznodzieja, którego można wysłuchać, można i nagrać, ale już wyemitować jego kazania nie wolno. Jest w końcu człowiek czynny, którego zobowiązania wymagają nieustannej mobilności, a którego własne ciało zaczyna zawodzić. Konflikty zatem także są. Trzeba jeszcze znaleźć pomysł na film i wydaje się, że powinno się udać. Z filmem dokumentalnym jednak, do pierwszej układki montażowej (a nierzadko i daleko później), pewności nie ma. Dzięki autorskiej refleksji wiemy, że film (same zdjęcia) powstawały dwa lata. Że kiedy na montażu urodził się pomysł spotkań z przyjaciółmi, okres zdjęciowy ciągle był otwarty. Reżyserka i operator mogli reagować na potrzeby montażu.

Motyw główny, który pobrzmiewa w większości scen, to temat rozmowy i spotkania z drugim człowiekiem. Autorzy prowadzą nas od najprostszych refleksji – że zawsze warto rozmawiać, z każdym, z narodowcem i przechodniem, że to ma sens – przez zakaz rozmów z mediami, przez żal na ten zakaz, przez odpowiedzialność za słowo pisane, po wyznanie, że potrzeba spotkania musi być prymarna i przewalczyć lęk. W to wszystko utkane są spotkania – te przypadkowe i zaplanowane. Niektóre z tych rozmów są fenomenalne, prowadzone przez księdza bardzo oszczędnie, bez wygłaszania dogmatów. To są rozmowy z namysłem, z pauzą. Zapadają w pamięć – jak ta z człowiekiem, który po śmierci mamy poczuł, jak miłość to niej w nim rośnie, z człowiekiem, który widzi w „Tygodniku Powszednim” przede wszystkim relatywizm, a to źle. Z siostrą Chmielewską, gdzie nie pada żadna sentencja, natomiast czuć porozumienie, spokój, wypalone wspólnie papieros i fajka są magicznym gestem jak całe to spotkanie.

Czy zapamiętam cały film? Nie sposób. Konstrukcja myśli jest zbyt dużym wyzwaniem dla mojej pamięci. Ale zapamiętam pewną zbitkę bliskich scen z początku filmu. Boniecki odbiera telefon, że szuka go policja, bo nie zapłacił za benzynę. Potem jest spotkanie: ciągnie się, dedykacje, rozmowy, ciągnie się znowu. W końcu ksiądz wychodzi i w pustym budynku dziękuje Portierowi za cierpliwość. Te wydarzenia, sąsiadując ze sobą, dają mi naprawdę poczucie poznawania Bonieckiego. Starca umęczonego kontaktem z kilkudziesięcioma osobami, podpisującego w nieskończoność książki, ale w ciągłym alercie, by nie uronić cichej myśli, czegoś, co czasem tylko sugerują czekający na wpis. I ten arcy zmęczony człowiek zauważa portiera i dziękuje mu. Człowiek jest zawsze ważny. Sekwencja wydarzeń –

tankowanie, kupowanie, płacenie – niekoniecznie. Ta sama sekwencja w filmie – benzyna, spotkanie, pożegnanie – już tak. Nawet bardzo.

KONKLUZJA

Stwierdzam iż zarówno praca teoretyczna, jak i filmowy dorobek Marcina Sucharskiego spełniają wymogi stawiane w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki z 14 marca 2003 wraz z uzupełnieniami zawartymi w Prawie o Szkolnictwie Wyższym z 27 lipca 2005 i z całym przekonaniem popieram starania doktoranta o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne i wnoszę o dopuszczenie Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink that reads "Beata Dianovic". The signature is written in a cursive style and is centered on the page.