

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

Karol Starnawski:

Adaptacja reportażu literackiego
w filmie dokumentalnym
(komentarz pisemny do dzieła).

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Andrzeja Sapiji
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2023.

Reportaż literacki i film dokumentalny to gatunki wymagające najwyższej uważności, dyscypliny, wiedzy i talentu. Wydaje się, że nasz kraj wydał ponadprzeciętną ilość twórców uprawiających jeden lub drugi gatunek (a może tylko chcielibyśmy, aby tak było?). Bliskość gatunków jest jednak pozorna, za to wzajemne inspirowanie zdarza się wcale nierzadko. I wielu takim próbom przygląda się Autor.

Główne pytanie, jakie Starnawski sobie stawia, brzmi: „Dlaczego i po co sięgają filmowi dokumentaliści do reportażu i dokumentalnych opowieści literackich?”. Wyłuszczone przez Autora, zobowiązuje do starannego analizowania odpowiedzi, która w końcu okazuje się dosyć prosta: aby było łatwiej.

Autor przytacza szereg myśli uznanych filmoznawców, by sprecyzować ramy omawianych gatunków – temat, formę, sposób istnienia odautorskiej myśli. Sięga po Jazdona, Żyrek-Horodyską, po starą, niepublikowaną pracę magisterską Władysława Ślesickiego i po

całkiem młody doktorat Agnieszki Zwiefki, żeby z tej ostatniej wyciągnąć cytowaną przez reżyserkę definicję z 1948. Ta sama myśl powraca w różnych omówieniach, wzbogacona o kolejne niuanse. Starnawski omawia też krótko historię powstania obu gatunków, ich rozwój i międzygatunkowe przetworzenia. Wspomina o ciekawym przypadku adaptacji w latach sześćdziesiątych tekstu Kapuścińskiego na sztukę teatralną przez Bohdana Drozdowskiego. Dramatopisarz nie czuł potrzeby podania odsyłacza do pierwowzoru, ani tym bardziej uzyskania autorskiej zgody na teatralne przetworzenie reportażu. Po sądowej potyczce uznano reportaż za dzieło artystyczne, podlegające ochronie.

Starnawski, szukając naukowych omówień, uczciwie wypunktowuje wszystkie newralgiczne punkty obu gatunków, jak chociażby za Agnieszką Warnke wskazuje na fakt, iż styk literatury pięknej i dziennikarstwa wcale nie jest wystarczającym alibi, by reportażysta mógł bez ograniczeń korzystać z jednego i drugiego. Podobnie film dokumentalny nie może relacjonować jedynie faktów, ale odwrócić się do nich tyłem też przecież nie może. Jak słusznie wskazuje Autor granice te są jednak płynne. Tak to jest z dziełami hybrydowymi.

Natomiast w tym, że oba gatunki stawiają w centrum człowieka – na co Autor stawia duży nacisk – nie ma wielkiego odkrycia. Ważny jest z pewnością proces dokumentacji, analogiczny w obu przypadkach, kiedy trzeba przedrzeć się znacznie głębiej poza katalog życiowych doświadczeń i faktów, i z nawiązanej relacji zbudować jedno z kluczowych narzędzi pracy.

Część rozważań Autor poświęca konsekwencji czasu (ograniczonego w filmie i w zasadzie dowolnego w reportażu literackim), a także mechaniki percepcji – tutaj akurat w obu przypadkach można się cofać, robić przerwy, wracać do scen, choć tak naprawdę główną widownię dobre filmy mają jednak na festiwalach, gdzie ogląda się dzieła w całości, w natłoku i w mimowolnych kontekstach innych obrazów. Z reportażem literackim obcuje się zawsze sam na sam, z kinem właśnie niekoniecznie. Najważniejsza różnica polega pewnie na tym, że papier jest cierpliwy, taśma nie. Film zawsze będzie uboższy o detale, niuanse, tła historyczne, polityczne i wszystkie inne. A ilością emocji dzielą się już sprawiedliwie.

Interesująca wydaje mi się relacja Autora na temat, jak rozwijała się świadomość powinności twórców względem siebie. Starnawski przytacza szczere i urocze wyznanie Hanny Krall, która nie powiedziała Wiszniewskiemu, iż zauważa przeniesiony starannie do filmu jej

tekst „Spokojnie niedzielne popołudnie”, natomiast nie jest w stanie dostrzec swojego nazwiska w napisach. Nie powiedziała, bo była pod wrażeniem jego talentu. Z całą pewnością reżyser odwzajemniał ten podziw, ale – jak najśluszej zauważa Starnawski – to, co opublikowane w prasie, uchodziło wtedy za domenę publiczną. Każdy mógł czerpać do woli z pracy innych. Cieszy, że te czasy się zmieniły. Akurat i w dokumencie i w reportażu literackim postać Autora jest kluczowa i wyjątkowo bolesne bywa przemilczanie pierwowzorów.

Również Marcel Łoziński nie zamieścił notki o literackiej inspiracji przy „Zderzeniu czołowym”, realizując scenę wziętą wprost z wyobraźni Hanny Krall (wymagowanego pożegnania odchodzącego na emeryturę maszynisty). To kapitalna idea i mimo gorzkiej wymowy ma w sobie coś ogromnie pocieszającego. Łoziński zorganizował Cudnemu wydarzenie fałszywe, ale z prawdziwymi emocjami kolegów z pracy. Starnawski o tym nie wspomina, ale widać tu wyraźną „przewagę” filmu nad reportażem literackim – reżyser może dać bohaterowi przeżycia i doświadczenia. Cały człowiek jest tworzywem – ze swoją twarzą, osobowością, współczesnymi reakcjami. Literat ma znacznie mniejsze możliwości. Może jedynie słuchać, opisywać, nadawać własne znaczenia. Relacja bohatera jest dla niego kluczowym materiałem, ale on sam już nie.

Oba teksty Krall, jak i powstałe z ich inspiracji filmy, łączy to, co dociekliwi interpretatorzy życia cenią bardzo wysoko – ironia. Przodownik górniczy, który za rekordy pławiał się przez moment w propagandowej chwale, ale zapłacił bolesnym ostracyzmem oraz pomnikowy maszynista, który się pomylił i stracił więcej, niż gdyby nie był tak bardzo na świeczniku. To co czyniło ich wyjątkowymi, wyjątkowo też ciążyło. Czyta się te reportaże i ogląda filmy ciągle znakomicie, bo mimo iż propaganda nieco się zmieniła, to pokusa bycia pupilem władzy (a choćby tylko szefa), jest stałą ludzką przywarą, choć często finalnie nie popłaca.

Rozdział o „Korespondencje z Polszy” Pawła Łozińskiego i poniekąd Jacka Hugo Badera, który jest swoistym przewodnikiem po Ukrainie i Rosji, uważam za dodany do pracy na siłę. Autor zresztą zdradza metodologię, która o tym wyborze zdecydowała: „Kryterium ograniczam do przeprowadzonego przeze mnie sympozjum, które poświęcone było polskiemu kinu dokumentalnemu w relacji do polskiego reportażu literackiego” (s. 20), a przecież kryterium naukowym nie może być wcześniej podjęta przez naukowca decyzja.

Rozumiem pokusę – Łoziński i Hugo Bader gościli na sympozjum i podzielili się ważkimi przemyśleniami o swoich zawodach, ale „Korespondent z Polski” to po prostu cykl dokumentalny zrealizowany dla telewizji, z reportażystą w roli głównej. Pokazuje trochę metody pracy Hugo Badera, trochę obrazków z intrygującego świata, dobrze się to ogląda, ale nie jest adaptacją. Starnawski pisze to zresztą niemal na początku cytując Łozińskiego: „Nie było tak, że był reportaż Jacka i my tropem tego reportażu idziemy po jego mocno już naznaczonych śladach(...) to był tak naprawdę pretekst, żeby zrobić portret bohatera, jakim jest reportażysta w akcji.” Dlatego ten wątek wydaje się w rozprawie niepotrzebny. Na rozgrzeszenie Autora można przyjąć, iż podglądanie sposobu, w jakim Hugo Bader nawiązuje kontakty i zdobywa informacje, jest jakimś wglądem w arkana wspólne dla obu gatunków.

Zupełnie inaczej jest w przypadku „Oskarżona: Viera Gran” Marii Zmarz-Koczanowicz. Reżyserka również w centrum postawiła reportażystkę Agatę Tuszyńską, która nadaje rytm historii – to przez jej emocje, dociekliwe pytania, przez jej słuchającą twarz poznajemy historię rzekomej kolaborantki. Książka Tuszyńskiej i film Zmarz-Koczanowicz przepięknie ze sobą dialogują. Owszem, w filmie (jak zawsze) wiele wątków nie znajduje miejsca, liczba rozmówców też musi być przecież ograniczona, ale zyskujemy perspektywę Autorki. Jej mierzenie się z zakurzoną prawdą. Jak powiedziała Zmarz-Koczanowicz (świetnie, że Starnawski sporządził tak staranne zapiski swojego sympozjum): „(...) Agata swoją kobiecością coś wnosi w ten temat. Coś w rodzaju kobiecego doświadczenia, że Viera Gran trochę jak dybuk z nią chodzi i przez moment jest nią też.” Jest tak rzeczywiście. Tuszyńska jest powściągliwą, słuchającą bohaterką i tylko w jednym momencie jej mimika, układ ręki, oczy i ona cała zmienia się w pełną wyrazu kobietę, dla której nagle i uroda jest ważna, i widz, i prawda. Wtedy rzeczywiście czuć obecność Viery. Bardzo lubię ten moment w filmie Zmarz-Koczanowicz. Starnawski podkreśla jeszcze jeden walor Tuszyńskiej – jej dążenie do celu, zaangażowanie, determinację. Wszystkie cechy dobrego protagonisty.

Starnawski dosyć długo rozwodzi się nad przypadkiem realizacji scenariusza „Bruno Schulz” napisanego przez Agatę Tuszyńską, według którego film wyreżyserował Adam Sikora. Autor podkreśla, iż współpraca nie dotyczyła książki Tuszyńskiej o Józefinie Szelińskiej, narzeczonej Schulza. Sikora dosyć wiernie przeniósł scenariusz i powierzył reportażystce prowadzenie rozmów z żyjącymi jeszcze świadkami. Nie potrafię dojść powodów

zamieszczenia tego kilkustronicowego rozdziału w rozprawie. Odnoszę wrażenie, że Autor znowu próbuje opisać coś, co miało związek z prowadzonym przez siebie symposium na temat adaptacji reportażu literackiego na film dokumentalny, nawet jeśli przykład nie ma nic wspólnego z adaptacją.

Arcyciekawy jest za to przykład adaptacji „Gottlandu” Mariusza Szczygła przez studentów FAMU. Szczygieł konsekwentnie odmawia prośbom o czynną adaptację własnych dzieł, nie zgadza się też na udział w realizacji (mimo iż występuje jako narrator we własnych szkicach). Szczygieł o tym mówi tak: „(...) to wszystko, co ja przeżyłem z moimi bohaterami, jest niepowtarzalne dla mnie” (s.37). Rozumiem tę awersję do powrotu. Trudność budowania mostu po raz drugi. Znajduję tutaj odbicie stałego lęku dokumentalistów – oni muszą wrócić po dokumentacji i ponownie odbyć kluczowe rozmowy, wyciągnąć sytuacje, emocje, tym razem w obecności kamery. Z zazdrością myślę o tym, że Szczygieł ma przywilej przeżywania wyłącznie „pierwszych razów” – to jest wspaniałe. Cieszę się, że Autor rozprawy przytacza te drobne wyznania swoich gości. Są cenne.

W odmowie jakiegokolwiek udziału Szczygła w pracach filmowych Starnawski widzi jedno ze źródeł kreatywności czeskich reżyserów. Każdy mógł robić, co chciał, odbijając się od literackiego źródła. Zniknęło spoivo obecności polskiego autora, więc możliwe były również eksperymenty w formie (w kilku przypadkach bardzo udane). Jest więc nowela w jednym ujęciu, jest namiastka mock-dokumentu, w jednym z filmów wykorzystano kukiełki i tak dalej. Mimo mizerii studenckich budżetów, co chyba jest powszechną cechą wszystkich szkół filmowych, reżyserkom i reżyserom udało się opowiedzieć „Gottland” po swojemu. Nie przejmowali się za bardzo literackim pierwowzorem. I bardzo dobrze. Starnawski zauważa, iż dla studentów FAMU często ważniejsze były kwestie społeczne, atrakcyjność opowiadania, niż człowiek. Po prawdzie króciutkie etiudy nie pomieściłyby tych wspaniałych, zniuansowanych bohaterów. Zdarzyło mi się oceniać dla PISFU projekt „Gottlandu”. Już wtedy było widać, że niektórzy poczynają sobie swobodnie z literackim pierwowzorem, ostatecznie wszyscy opowiedzieli Szczygłowe historie po swojemu, a tytuł, zapewne istotny marketingowo, ostał się nawet bez noweli o Karelu Gotcie.

Bardzo ciekawy jest przypadek opowieści o miłości w getcie w dwugłosie Pauli Sawickiej i Jolanty Dylewskiej. Spaja je opowieść Marka Edelmana – dla książki w pierwszej

osobie, a dla filmu w obiektywnej relacji (choć nie zawsze). Dylewska dołożyła jeszcze fabularne inscenizacje, sięgając po aktorów z najwyższej półki. Zachwyca mnie jej wyznanie przytoczone przez Starnawskiego, że sama by tak nie zrobiła. Bohater marzył o Casablance. Bardzo cenię, kiedy reżyserzy dopuszczają do wkładu twórczego bohaterów, idą za ich intuicją i marzeniami. Wiele wspaniałych filmów się w ten sposób urodziło. Zabieg ten wymagał jednak od Dylewskiej pewnej odwagi. Bardzo łatwo otrzeć się o banał, o kicz, dosłowność, ilustrując miłość i to w takim sztafażu. Dylewskiej udało się tego uniknąć. Starnawski podkreśla, że dzieła obu pań trwają w pewnym napięciu. Relacje Edelmana się różnią (czasem dość istotnie), co innego bywa ważne, ale mimo iż utwory te powstawały niemal równoległe i żaden nie był inspiracją dla drugiego, najciekawsze są właśnie razem. Dzięki niespójnościom stają się opowieścią nie tylko o namiętnościach, ale i pamięci, sile relacji, potrzebach przetworzenia przeszłości, co słusznie wychwytuje Autor.

Duet twórczy Grzebałkowska – Borchardt służy Starnawskiemu, by opisać możliwości narracyjne stosowne dla gatunku. Kapitalna, pełna emocji książka Magdaleny Grzebałkowskiej oddaje portret rodziny. Wszyscy są ważni. Zdzisław i Tomasz Beksińscy oczywiście kluczowi, ale bez Zofii, bez Babć, bez sąsiadów książka nie miałaby takiej energii. Postaci kobiece są jej solą. Reżyser zaś skupił się głównie na Zdzisławie, z oczywistego i już wspomnianego powodu – mnogość wątków zmieści się w książce i jej służy, ale obciążałaby film. Nie chodzi jednak tylko o wyporność materiału czy sposób recepcji. To są również kwestie konstrukcji. Ta oparta na jednym bohaterze jest łatwiejsza i często najkorzystniejsza dla historii.

Przy okazji różnych rozważań Autor wspomina czasem o czymś, co wydaje mi się absolutnie kluczowe w kwestii, dlaczego reżyserzy tak chętnie sięgają po literaturę faktu. Starnawski taktownie stara się nazwać rzecz delikatnie: „udostępniła archiwum”, „podzieliła się numerami telefonów” itd. To czasem jest *clue* sprawy - praktyczna strona. Ktoś wykonał gigantyczną dokumentację, zbadał ślepe zaułki, wytropił smakowite kąski i nawiązał kontakty. Rok, czasem dwa darowane. A reżyserzy robią swoje filmy dokumentalne jeszcze wolniej, niż reportażyści piszą. A wyćwiczeni są przecież we współpracy. Odwrotny układ prawie się nie zdarza, bo film, nawet jeśli kogoś zainspiruje, to do otwarcia poszukiwań. Materiał, z którego utkany jest świetny dokument, nie wystarczyłby na krótki reportaż, chyba że mocno rozcieńczony. Ładnie o tym pisze Starnawski a’propos doświadczeń Marcina Borchardta i Mirosława Wlekłego. Ogromnie ważną postacią filmu o Haliku jest jego syn Ozany.

Reportażysta wykonał olbrzymią pracę, namawiał go, prosił, pojechał do Stanów, dwa dni rozmawiał, niczego sensownego nie uzyskał. Ale tak to już jest z bohaterami, że jedna nieudana rozmowa może prowadzić do następnej, wspaniałej. Bo pracuje poruszona pamięć, bo chęć rozliczenia się rośnie, bo potrzeba pozostawienia własnej perspektywy staje się na tyle istotna, że następny, który zadaje choćby i te same pytania, jest w zupełnie innej sytuacji i inną odbiera nagrodę. Oczywiście gdyby Marcin Borchardt nie umiał słuchać, nic by mu Mirosław Wlekły nie pomógł.

Podobnie wyglądało własne doświadczenie Karola Starnawskiego. Podczas realizacji „Cieni imperium” oparł się na współpracy z Tomaszem Grzywaczewskim, który właśnie pisał książkę na temat polityki Rosji wobec separatystycznych obszarów, które próbują wybić się na samodzielność, popadając w konflikty z najbliższymi sąsiadami. Grzywaczewskiemu Autor zawdzięcza dwóch z trzech bohaterów filmu, pomoc logistyczną, językową, znajomość kontekstów i klucz psychologiczny do bohaterów. Nielicze wsparcie. Przyznam, że znacznie wyżej cenię „Cienie imperium” od „Sadu dziadka”, tutaj nie ma pomyłek „obsadowych” – wszyscy bohaterowie są godni uwagi, udało się też Starnawskiemu uogólnić te trzy losy bojowników i pokazać jak dużą płacą cenę za własną działalność, a głównie za niezawinione uwikłanie geograficzno-historyczne. Każda z trzech nowel jest co najmniej bardzo dobra, a ostatnia znakomita. Tu też pomoc reportażysty była na wagę złota, bo to on odnalazł siostrę bohatera. Ta siostra – ciepła, delikatna, ogromnie spragniona nawiązania więzi ze starszym bratem – jest kluczowa i w finalnym wątku, i w całym filmie. Kimś zupełnie innym byłby bohater, gdyby miał wsparcie takiej kobiety przez całe swoje życie.

Zarówno „Cienie imperium”, jak i „Sad dziadka” powstały z inicjatywy producentów. To zaskakujące przy tak młodym twórcy. To, co uważam za kluczowy błąd w drugim filmie, było już zapisane w scenariuszu – główna bohaterka, Karolina, przemierza Wołyń, by znaleźć ślad po sadzie swojego dziadka, jedyne go członka rodziny, który ocalał z rzezi. Autor tak pisze o kobiecie: „Bohaterka miała w sobie duży poziom naiwności. (...) Karolina wielu szczegółów o Wołyniu nie знаła. Czasem nawet wydawała się tym niezainteresowana (...) po prostu chciała zobaczyć miejsce, skąd pochodziła jej rodzina. I zrozumieć, dlaczego Ukraińcy postanowili ich wszystkich wymordować. (...) zrozumiałem, że taki „ignorant teacher” czyli „nieświadomy nauczyciel”, który uczy nie przez głoszone tezy, ale poprzez naiwnie stawiane pytania, będzie odpowiednim przewodnikiem dla widza” (s. 65). Uważam, że Starnawski popełnił błąd,

decydując się na panią Karolinę. Jej dziecinne reakcje są irytujące. Bardzo trudno utożsamić się z bohaterką, która reaguje jak nastolatka, często niewspółmiernie do sytuacji. Reportaż literacki jest gatunkiem szlachetnym. Reportaż telewizyjny ma się nijak do filmu dokumentalnego. A „Sad dziadka” realizowany jest reportażowo. Jeden z bohaterów, dr Leon Popek, zjawia się w kadrze: „a to pewnie z Wami jadę”. Jak można było nie sprawdzić wszystkich bohaterów wcześniej. On – intrygujący w reportażu – odpadłby po pierwszej próbie kamerowej. To, że zajmuje się ekshumacjami, urządza pielgrzymki, że konsekwentnie bada sprawę wołyńską, zbladłoby przy tym, jak wypada przed kamerą. W obiektywie jest zadufany, nieempatyczny, nudny. Główna bohaterka również odpadłaby po pierwszym próbnym dniu zdjęciowym. U niej emocje górują nad refleksją. Najgorszy wybór do trudnego, drażliwego tematu. Tutaj nie jest nawet tak istotne, że pani Karolina była zupełnie nieoczytana w wołyńskiej historii, ale to, że nie uczyła się w trakcie, że nie zdobyła się na ani jedną godną zapamiętania refleksję, że się męczy na turystycznym wyjeździe.

Tak naprawdę pojawia się w filmie jedna postać z dokumentalną charyzmą – to ukraiński operator. I chwała Starnawskiemu, że w którymś momencie postawił na niego. Aż szkoda, że nie był bardziej radykalny. Oleksandr Pozdnyakov przykuwa uwagę, dzieli się doświadczeniem i refleksją (z bohaterką i z nami), pomaga przebrnąć przez mielizny dramaturgiczne. Filmy drogi są wyjątkowo trudne narracyjnie. Każda scena musi mieć wystarczającą siłę, żeby chcieć oglądać dalej. Nawet jednak w reportażu podróżnym powinno się na coś czekać. Dla mnie było nieistotne, czy Karolina znajdzie sad, czy nie, bo po kilku minutach była mi obojętna. Oczywiście to wszystko, o czym piszę, to subiektywne odczucia. Jest tu jednak też trochę zawodowej fuszerki. W literaturze faktu nie przedstawia się (chyba że taki akurat jest temat) trudu dokumentacji. Czytelnik przychodzi na gotowe – zostaje z najlepszymi bohaterami, najbardziej przejmującymi historiami. Odbiorca filmu powinien mieć ten sam luksus. Uważam, że w „Sadzie dziadka” widz, niestety razem z autorem, wchodzi w nieprzygotowane sytuacje, ze źle dobranymi bohaterami. To, co znalazło się w finalnej wersji filmu, wygląda czasem jak dokumentacja. Nie ma powodu, żeby wchodzić razem z bohaterką do domów, żeby nie przerwać niezręcznych wstępów, żeby nie porozmawiać spokojnie z ludźmi i ustawić się na to, co ważne. Może nie mielibyśmy czterech osób (w tym dwóch niepotrzebnych), gdy wnuczka żegna się przed wyjazdem z Babcią. Może gdyby rozmowa ta trwała kilka godzin, a może i kilka dni, dałoby się z niej wyjąć coś więcej

poza „Żebyś tam za dużo nosa nie wsadzała do niczego”. Zupełnie niezrozumiała jest dla mnie decyzja, by kończyć film publicystycznie i to z bohaterem drugoplanowym. O Aleksandra Wasiejko odbiera medal z rąk prezydenta Dudy. Dlaczego to jest finał filmu o Karolinie? Ta scena broniłaby się może w innym miejscu, oglądana przez Karolinę, ale obiektywna, dołożona na pointę jest po prostu niedobra. Owszem, to już jest jakby postscriptum, bo czymś trzeba było wesprzeć portret odjeżdżającej bohaterki i poprawnie nijakie słowa o ewentualnym powrocie z córką, ale ostatni obraz z jakim zostajemy to oficjalna gala dotycząca kogoś innego.

Scena, która nastawia mnie krytycznie do tego filmu jest blisko początku. Znowu główne skrzypce gra w niej postać drugoplanowa: historyk natrafia na szczątki domu, a może i ludzi. Bezrefleksyjnie pcha je dziewczynie przed oczy. Sytuacja wyżyłowana jest do granic możliwości i staje się nieznośna z tym nieczułym bohaterem i nieczułym (tutaj wyjątkowo) operatorem. Ta scena nie miała prawa znaleźć się w filmie w takiej formie, wyciszenie głosu niczego nie zmienia. Nie ratuje jej pointa podsunęta przez reżysera (te kości zabiorę na cmentarz i je tam zostawię). Jest to jedyne cięcie w scenie, więc nawet niewprawy widz wie doskonale, że dokonana się reżyserska interwencja. Zaskakuje mnie ta scena jeszcze mocniej po obejrzeniu „Cieni imperium”. Tam Autor nigdy nie przekroczył granicy dobrego smaku. Starnawskiemu udało się z ogromnym taktem i klasą opowiedzieć np. scenę zarzynania barana. Pominął chirurgiczne ekscesy, skupił się na miłości babci do wnuka i rytuale odczynienia zła. Piękna scena o miłości. W „Sadzie” coś poszło nie tak, zarówno w kluczowych kwestiach, jak i na poziomie szczegółowych rozwiązań.

Oczywiście nie przegapiłam faktu, iż „Sad dziadka” znalazł się w selekcji krakowskiego festiwalu filmowego, co oczywiście jest nobilitujące. Zdaję sobie sprawę z subiektywności odczuć i ocen, ale cieszę się, że Starnawski umożliwił mi poznanie „Cieni imperium”, bo to jest dobry film i świadczy jak najlepiej o Autorze.

Film dokumentalny to wyjątkowo wymagający gatunek, wspaniale, że niektórzy potrafią czerpać ze wsparcia reportażystów. Ufam, że przed Karolem Starnawskim jest jeszcze wiele udanych prób przekraczania granic gatunkowych.

KONKLUZJA

Stwierdzam iż zarówno praca teoretyczna, jak i filmowy dorobek Karola Starnawskiego spełniają wymogi stawiane w Ustawie z 20 lipca 2018 zawartej w Prawie o szkolnictwie wyższym i nauce z późniejszymi zmianami 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.

Beata Dianová