

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 Kot Bastkowski:

Zapis dokumentalny wobec reguł dramaturgicznych.
Narracja w filmie dokumentalnym z wykorzystaniem
środków montażowych typowych dla filmu fikcjonalnego.
(komentarz pisemny do dzieła)

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Milenii Fidler

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2023.

Przenikanie się rodzajów filmowych przestało dziwić, a nie przestaje cieszyć. O ile jednak dla fabuły kolaborowanie z dokumentem jest na ogół źródłem bogactwa, dla dokumentu bywa kłopotem. W coś trzeba wierzyć, komuś ufać. Wydaje się wszakże, że dopóki zachowana jest prawda (subiektywna, reżyserska, ale szczerza), film dokumentalny też wychodzi wzbogacony, ku uciechu widzów i uldze twórców. Marcin Kot Bastkowski wskazuje, iż najbardziej miękka, najmniej widoczna dla widza możliwość wspierania się rodzajów filmowych leży w montażu. Narracja z zaburzoną strukturą trzyaktową, rozciągnięta na wiele lat realizacja filmu fabularnego może przynieść tak zaskakujący efekt, jak np. w „Boyhood” Linklatera. Widz nie dostaje satysfakcji śledzenia historii skumulowanych wydarzeń, za to buduje relacje z bohaterami jak w najlepszych dokumentach. Odwrotnie – zbudowanie filmu dokumentalnego na klasycznej konstrukcji fabularnej może przejść

niezauważone u widza, który nie może oderwać się od opowieści usłużnie podsuwającej mu narracyjne atrakcje w momentach, do których się przyzwyczaił.

Kluczową materią refleksji Kota Bastkowskiego jest jego własne doświadczenie twórcze. To poniekąd wydaje się być dobrze uzasadnione – w końcu twórcy, a zwłaszcza montażyści, dokładają wielu starań, by nie było łatwo zauważyć w ich dziełach wpływu „obcych” struktur. Tylko szczerza autorefleksja daje gwarancje rzetelnej artystycznej spowiedzi. Autor zaczynał zresztą od dzieła, któremu niezwykle trudno przypisać gatunkową przynależność – od „Kieszonkowców” Dejczera, emitowanych niegdyś w telewizyjnym cyklu „Czas na dokument”. Ale czy widz aby na pewno nazwałby ten film dokumentem?

Montażysta i reżyser podjęli z widzem grę, nie dając mu zbyt wielkich szans na *fair play*. Podstawienie naturszczyka, który co prawda operuje autentycznym, choć zgrabnie skróconym *offem*–pierwowzorem, ale jest po prostu aktorem w filmie dokumentalnym, a potem zmienienie jego głosu i zamazanie twarzy, jak w przypadku pozostałych bohaterów jest działaniem podwójnie przewrotnym. Widz zostaje bez dekonstrukcyjnych szans. Czy ten dokument spełnia kluczowe kryterium – przedstawienia jakiejś prawdy? Chyba tak, ale fabuła mogłaby to zrobić z równym powodzeniem, a widz miałby przyjemność obserwowania twarzy aktorów. Nie sposób nie zadawać sobie pytania, po co panowie męczyli się z dokumentem? Po co widzowie obserwują odwrócone postaci w kontrze? Być może głównym zyskiem jest tutaj siła przekazu. „Kieszonkowcy” jako jeden z wielu filmów z cyklu „Czas na dokument” zyskiwali na sąsiedztwie. Widz nie zastanawiał się nad gatunkowymi granicami. Twórcy trafili świetnie w potrzebę przeżywania cudzych, byle prawdziwych doświadczeń wygodnie na kanapie. To był piękny czas dla dokumentu.

Odwrócone lustro dla „Kieszonkowców” Autor znajduje w filmie „Jak pies z kotem” Janusza Kondratiuka. Bardzo emocjonalna opowieść oparta nie tylko na rodzinnej historii, autentycznych nieraz przestrzeniach czy niektórych aktorach, grających samych siebie, ale przede wszystkim na niepowtarzalnej pamięci uczuć. Reżyser w pułapce dążenia do autentyzmu jest z pewnością trudnym partnerem dla montażysty, który na szczęście nie jest obciążony doświadczeniem. Zdaje się, że udało się obie perspektywy dobrze zbalansować, bo film się udał.

Dzieło, które jest podstawą rozprawy doktorskiej Marcina Kota Bastkowskiego, stawia jednak zupełnie inne wyzwania, niż nieco teoretyczne zagadnienia czystości gatunkowej.

Hanna Polak przyniosła do montażowni 400 godzin realizowanego latami materiału. Dla filmu pełnometrażowego oznaczało to stosunek 1:255. Niewyobrażalne zadanie. Co więcej, film był koprodukcją – musiał spełnić wymagania polskiego, duńskiego inorweskiego producenta, spełnić standardy HBO Europe oraz kilku innych stacji telewizyjnych. Musiał być – jak to Autor ujmuje – „produktem kultury, który podlega konsumpcji i handlowi”. Coraz bardziej karkołomne wyzwanie. Tym bardziej, że nade wszystko musiał być autorskim dziełem Hanny Polak, która jest skłonna poświęcić swoje bezpieczeństwo, wygodę, pieniądze i czas dla bohaterów, natomiast nie czuje potrzeby przypochlebiania się widzowi. Ona robi filmy, by widza uwierzało. A jeszcze lepiej – by ruszył się z fotela i coś dla świata zrobił. Czy to są warunki dla tworzenia komercyjnego dokumentu?

Z pozoru nie. Ale z drugiej strony Reżyserka nawiązuje z bohaterami relację tak szczególną, tak wielowymiarową, że widz dostaje materiał absolutnie unikalny, jest dopuszczony do niebywale intymnych scen. To jest atrakcyjne, przykuwające uwagę kino! Kot Bastkowski notuje: „(...) obopólne zaufanie daje jej [Polak] przepustkę do ekskluzywnej prywatności i autentyzmu zachowań, zdarzeń i emocji. Motywacja autorki i motywacja bohaterów filmu zaczynają się pokrywać i stają się wspólnym celem” (s.26). Sama Reżyserka, w zamykającej rozprawę rozmowie, zwierza się tak: „W takich skrajnych miejscach, jak wysypisko śmieci, nie ma miejsca na hipokryzję. Szacunek jest tam jednak wartością deficytową i jeśli się pojawia na wzajemnym poziomie, o jakim mówię, to buduje zupełnie nowy poziom relacji i więzi” (s.75). Widz wydaje się obdarowany podwójnie. Ma dostęp i do zakazanego świata, i do reżyserskiej perspektywy i ma możliwość odwzajemnić szacunek bohaterom. Tych parę osób z wysypiska śmieci stało się powodem refleksji, której siły i skali nie sposób ocenić. Każdy z widzów musiał się jakoś opowiedzieć wobec świata, o którym wolałby wcale nie myśleć.

Koproducenci wymogli długi metraż filmu (co zresztą wydaje się przecież naturalne przy tak bogatym materiale z czternastu lat kręcenia). Ale, jak podkreśla Kot Bastkowski, polska tradycja dokumentalna to jednak głównie *shorty*, pełnego metrażu ciągle się uczymy.

A to nie tylko inne konstrukcje, mocniejsze tematy, ale nawet energia poszczególnych scen musi polegać na czymś innym. To, co było rozpoznawalnym atutem polskich dokumentalistów – synteza, skrót, metafora – staje trochę z boku, jako wsparcie głównej narracyjnej osi. Kot Bastkowski kilkakrotnie zwraca uwagę na specyficzne wyzwanie strukturalne, które przynosi z sobą Hanna Polak. Reżyserkę interesuje humanizm: godność, wolność, bezpieczeństwo. Tematy wydają się wspaniałe na rozprawy, grube tomy i przemyślenia całego spektrum ludzi, od filozofów po wizjonerów społecznych, a także nas, zwykłych zjadaczy chleba. Czy jednak nadają się na dobrą linię narracyjną? Na opowieść przykuwającą widza do ekranu? Ogromną pracę muszą wykonać dokumentaliści, by przełożyć te idee na wydarzenia, doświadczenia, emocje.

Reżyserka tymczasem nawiązuje z bohaterami tak głębokie relacje, że sukces filmu jako produktu musi być na dalekim miejscu jej priorytetów. Pomoc człowiekowi, wysłuchanie jego relacji zawsze będzie ważniejsze, niż „zgrabny” punkt zwrotny. Styk życia i filmu bywa bolesny dla obojga, czasem trzeba postawić na życie. Fascynujący jest urwany wątek chłopca Artoma, który rokował na kluczową postać w filmie. Kilkułatek pali, jeździ na rowerze, ale też prowadzi refleksyjne rozmowy z Julą, przykuwa uwagę i emocje widza. I nagle znika. Nie ma go już w filmie. Nie mamy pojęcia, co się stało. A stało się to, że Reżyserka wyciągnęła go ze śmietnika do domu, w którym mógł dorastać bezpiecznie. W rozmowie z Autorem, Reżyserka wyznaje: *„Osoba filmowana musi czuć się bezpiecznie i komfortowo, bo to kwestia oparta na zaufaniu. Odłożenie kamery, zaniechanie filmowania może czasem wydawać się nieprofesjonalne i rozumiem, że może irytować z twojego punktu widzenia. Ja też chciałabym mieć czasem jeszcze więcej materiału i sfilmowanych sytuacji, ale wiem, że jeśli zrezygnuję z czegoś w jednym miejscu, to dzięki temu zarejestruję coś w innej sytuacji”* (s. 71). Dlatego opowieść dokumentalna niemal nigdy nie będzie miała tak bogatego przebiegu narracyjnego, jak fabularna. Jest to jednak bez znaczenia, bo inne walory z powodzeniem pokrywają dziury w narracji. A to, że czegoś brakuje, jest fantastycznym wyzwaniem dla montażysty. Autor tak o tym pisze (s. 33): *„Poznane ujęcia i dźwięki, które niosą konkretne treści w oparciu o wyobraźnię i własną wrażliwość, staram się łączyć w sposób inny niż ten, w jaki zostały zarejestrowane. Tym samym poprzez proces twórczy znalezione w materiale treści łączę w treści nowe, nadając im nowe znaczenia. Jednocześnie dla montowanych treści szukam artystycznej formy konsolidacyjnej, która nada spójność odbioru powstającym*

scenom.” Jak kilka razy podkreśla Autor – nie chodzi o montaż ujęć, a o montaż sensów. Dzięki temu powstaje nowa jakość.

Arcyciekawy jest rozdział o warsztacie pracy. Kot Bastkowski przykłada sporą wagę do metodologii. Opisuje, jak radzi sobie z tak gigantycznym materiałem (inaczej niż przy innych projektach), jak pieczołowicie wyławia stop-klatki kluczowe dla sceny, by je swobodnie przedstawiać na tablicy wypróbowując konstrukcje. Ale to proces już zaawansowany, najpierw trzeba poznać, posegregować, opisać 400 godzin materiału (samo oglądanie, gdyby poświęcić na nie 8 godzin dziennie, zajęłoby 2 miesiące). Przypuszczam, że doświadczenie, jakie stało się jego udziałem, nie mogło być dalekie od samej realizacji, przynajmniej od skutków psychicznych filmowania i oglądania świata dzieci na wysypisku. Komfort dystansu, jakim na ogół mogą się cieszyć montażyści, nie miał się prawa wydarzyć. Może tutaj też leży klucz do sukcesu filmu. Łatwiej budować zaangażowane kino, gdy czuje się ciężar większy, niż tylko profesjonalne zobowiązania.

Kiedy Montażysta opisze już materiał, wielokrotnie spróbuje układu scen, a nawet sekwencji. Zdarza mu się coś, co nazywa „epizodem twórczym”, czyli ten moment, kiedy wiadomo, że jakiś fragment wejdzie na pewno do filmu, nawet jeśli jego miejsce w narracji nie jest jeszcze pewne. Bardzo podoba mi się to wymyślone przez Kota Bastkowskiego określenie – jest w nim i skromność, i radość. Autor zaznacza, że dopiero kiedy „epizod twórczy” się zdarzy, da się tak naprawdę zacząć budować strategię montażu filmu.

Kot Bastkowski notuje, że punkt wyjścia, jaki wyznaczyli sobie z Hanną Polak był taki, że film zbudują z opowieści o losach Juli, ale też o istocie społecznego układu, jaki wypracowała sobie Rosja, którego namiastka w dojmujący sposób rzutowała na życie ludzi na wysypisku. Pierwsza zasada zdecydowała o linearnym przebiegu opowieści. Bohaterka dorastała, zmieniała się fizycznie, podrozdziały wyznaczał rytm kolejnych pór roku. Kluczowa była rzecz jasna przemiana psychiczna Julii – od dziecięcych marzeń, przez błędy dorastania, eksperymenty z alkoholem, po bycie dzieckiem-matką. Kontekst społeczno-polityczny był sugerowany przez tła dźwiękowe (dzięki montażowym zabiegom z użyciem radia), do mieszkańców wysypiska dochodziły informacje prosto z Kremla, z Putinem w roli głównej. Bohaterowie nie angażują się rzecz jasna w politykę, ale widz ma jak na dłoni tych, których dosięga ona na samym dnie: dzieci na śmietniku. Dodatkowy walor porządkowania chronologii

polityką to kontekst historyczny. Nawet jeśli słabo się orientujemy w rosyjskiej polityce, to wiemy, że świat się zmienił po elekcji Putina, po ataku na teatr na Dubrowce, po aneksji Krymu. Dostajemy zatem opowieść o dziewczynie mocno doświadczonej przez los, łapczywie trzymającej się marzeń i podejmującej działania, które odmieniają jej los – ale widzimy całą Rosję, z jej wiarą w zamordyzm i że „tak musi być” .

Kiedy Autor porównuje schematy fabularne (choćby klasyczny paradygmat Syda Fielda) stwierdza, iż wielokrotnie udało mu się wypełnić wymogi tak wyznaczonej dramaturgii, jednak w drugim akcie z istotnym brakiem. Reżyserom fabularnym raczej się nie zdarza, że protagonista rozplynie się we mgle. Kontrakt to kontrakt. W dokumentalnym świecie nie ma takich żelaznych reguł. Nastolatka żyjąca na gigantycznym śmietniku pojawiała się i znikła. Czasem po prostu nie miała ochoty na towarzystwo kamery, a czasem jej życie toczyło się za siódmą hałdą śmieci i panie się po prostu nie spotkały. Polak i Kot Bastkowski musieli drugi akt tkać z doświadczeń innych bohaterów, tak jednak, by wątki te pracowały podświadomie na opowieść o Juli. Czasem pożyczone z innych sytuacji portrety Juli dawały poczucie, że dziewczyna jest akurat wyjątkowo milcząca i przybrała postać obserwatora, ale jest. Nie zniknęła jak Artom. Jak wyznaje Kot Bastkowski ujęcia, które budują jakąś scenę, dzieli czasem kilka lat, ale po korekcji barwnej, dobrym zgraniu, w unifikującej przestrzeni scenografii wysypiska, nikt tego nie jest w stanie zauważyć. A wrzucenie bohaterki jako niemego świadka pracuje na to, jakie zbiera doświadczenia, jak reaguje na zdarzenia (choć faktycznie nie była ich świadkiem), jak dorasta. Takie wygibasy narracyjne są bardzo trudne, zwłaszcza dla widza, i nawet kiedy bywają skuteczne, pozostawiają jednak czasem uczucie niedosytu. Może to wcale nie być takie złe. W końcu przyjemność oglądania znakomitych dokumentów polega właśnie na tym, że ktoś odstąpił dla nas kawałek rzeczywistości. Nigdy całą, nigdy zamkniętą. Filmy dokumentalne są wierszami kina. Najważniejsze dzieje się pomiędzy scenami.

Czasem Kot Bastkowski, analizując konkretne rozwiązania jakie zastosował w „Something Better to Come”, notuje spostrzeżenia generalizujące, warte dalszych rozważań. Władza nad jednością miejsca, czasu i akcji z pewnością jest zagwarantowana dla kina dokumentalnego. W fabule nie tylko nie ma potrzeby, by budować jedną scenę z kilku czy zderzać aktorów, którzy się w rzeczywistości nie spotkali, ale nie ma też na ogół takiej pokusy. Skoro scenarzysta nie napisał, to montażysta nie dostanie takiego materiału.

A w dokumencie scenariuszowe przyjemności nie omijają montażyści przez cały proces twórczy. To, że bohaterowie nie spotkali się w życiu, nie jest przeszkodą, by nie spotkali się w filmie. Wydaje się, że montażysta filmu dokumentalnego ma zupełnie inne poczucie bycia twórcą. Jest wszechstronnie.

Przypominam sobie rozmowę z Katarzyną Maciejko-Kowalczyk o tym, jak bardzo zlewają się funkcje montażyisty i reżysera. Ze scenarzystą jest jeszcze ciekawiej, bo jednak ta funkcja od razu jest naznaczona tymczasowością. Raczej nikt nie ulega pokusie realizacji scenariusza dokumentalnego jota w jotę – tu wciąż trzeba negocjować z rzeczywistością, bohaterami, samym sobą. A jednak scenariusz jest. Można go spisać po wszystkim i zobaczyć, jak wyglądałby na papierze. Wtedy byłoby jasne, kiedy np. muszą być dwie kamery podczas zdjęć, albo co powinno się wydarzyć w nocy, a co w dzień. I kolejny raz komfort przy dokumencie budzi lekki opór. Marcin Kot Bastkowski opisuje przyjemność montowania sceny niezwykle ważnej, bo otwierającej trzeci akt. Julia ma lat szesnaście i jest w ciąży. Rozmawia z mamą. Akurat ta właśnie scena realizowana była na dwie kamery. Bohaterki już były tak przyzwyczajone do ekipy, że para operatorów nie stanowiła jakiejś ogromnej przeszkody w bardzo intymnej scenie. A jednak nie sposób nie pomyśleć, że to scena odtworzona. Że dwie kamery akurat tego dnia to bardzo duży zbieg okoliczności. Przyznam, że jako widz wolalabym, żeby twórcy opowiedzieli tę scenę bardziej chropowato. Łatwiej wierzyć emocjom, gdy myśl nie ucieka w rozważania o warsztacie. Bogaty, „fabularny” montaż sceny nie wydaje mi się wart tej małej rysy na wiarygodności. Ale zapewne jestem „starym widzem”, pewnie „nowych” bardziej pociąga sprawność opowiadania. Zresztą cały film jest montowany w większości krótkimi ujęciami, dlatego użycie fabularnych kontrplanów tak bardzo nie boli.

Praca jest bardzo ciekawa (przy okazji staranna graficznie, elegancka), rozmowa z Reżyserką znakomita, a film rewelacyjny. To, że Hanna Polak wypatrzyła Julę i obstawiała ją jako protagonistkę było kluczowe. Mała Julia chyba wcale aż tak nie rokowała, ale w parze z bohaterką drugiego planu, swoją mamą (o której chciałoby się wiedzieć więcej), warta była długiej obserwacji. Stopniowo ewoluowała w znakomitą protagonistkę, taką, która ma swój czarny dół (czy, jak to nazywają fabularzyści, „punkt bez powrotu”), ale i odbija się od dna. I kiedy widzowi wydaje się, że już wie wszystko, że karty są rozdane, ona je zmienia, decyduje się na najtrudniejsze – na wzięcie całkowitej odpowiedzialności za siebie i mamę (trochę żal, że tak krótkie urywki poznajemy z jej życia w bloku, chciałoby się być świadkiem, jak

umiejętności z wysypiska pomagają jej przetrwać w „normalnym” świecie). Nasza dotychczasowa sympatia zmienia się w szacunek. Siła filmu polega jednak na czymś jeszcze. Ta – wydawałoby się mocno specyficzna – historia opisuje coś bardzo uniwersalnego: wolę przetrwania i siłę oparcia w społeczności. Pracują na to nie tylko postaci poboczne, ale i zwierzęta. Ten film, zwłaszcza na początku, pełny jest psów, kotów i ptaków. Jedyne hołd, jaki dostaje zmarły na wysypisku, to zawożenie bezdomnego psa. I to wystarczy. Kiedy zaś Julia mieszka już u siebie, towarzyszą jej pies i kot. Planeta jest dla wszystkich. Wszyscy są ważni.

Oba filmy – „Nadejdą lepsze czasy” oraz przejmujące „Anioły z Sindzaru” – to z pewnością kino dokumentalne, które zmienia widza.

KONKLUZJA

Stwierdzam iż zarówno praca teoretyczna, jak i filmowy dorobek Marcina Kota Bastkowskiego 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 Autora o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne i wnoszę o dopuszczenie go do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink that reads "Beata Dżianowicz". The signature is written in a cursive, flowing style.