

prof. szt. Natasza Ziółkowska-Kurczuk,
Katedra Dziennikarstwa
Wydział Politologii i Dziennikarstwa
Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

Lublin, 15.07.2023.

Recenzja pracy doktorskiej

Pana magistra Karola Starnawskiego

w związku z przewodem doktorskim

w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne

Pan magister Karol Starnawski przedstawił pracę doktorską pt. *Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym* oraz dzieło - film dokumentalny pt. *Sad dziadka* (2023). Promotorem pracy doktorskiej jest prof. dr hab. Andrzej Sapija.

Pan magister Karol Starnawski w 2015 roku uzyskał dyplom magistra sztuki na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Wcześniej zdobył średnie wykształcenie plastyczne z tytułem zawodowym plastyka. W jego dorobku artystycznym można odnaleźć zarówno filmy fabularne, jak i dokumentalne, a także współpracę z festiwalami filmowymi. Doktorant jest laureatem wielu nagród. Od 2016 roku prowadzi działalność dydaktyczną m.in. z zakresu filmu dokumentalnego oraz pracy z aktorem w PWSFTviT w Łodzi, a także z podstaw realizacji obrazu filmowego w Zespole Szkół Plastycznych w Gdyni.

Inspiracją do podjęcia tematu pracy doktorskiej była praca Doktoranta nad debiutanckim pełnometrażowym dokumentem *Cienie imperium*, do którego scenariusz napisał dziennikarz i podróżnik Tomasz Grzywaczewski, pracujący równolegle nad książką *Granice marzeń. O państwach nieuznawanych*. Kolejnym podobnym doświadczeniem była praca Pana magistra Karola Starnawskiego nad *Sadem dziadka*, ponownie produkcją opartą na tekście reportażowym. Stąd właśnie namysł Autora pracy nad relacjami między reportażem literackim a filmem dokumentalnym. Celem opracowania jest zatem prześledzenie tych zależności oraz prezentacja różnych sposobów współpracy dziennikarza z reżyserem filmu. Materiałem badawczym stały się produkcje polskie. Doktorant w latach 2020-2021 w PWSFTviT w Łodzi prowadził warsztaty *Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym*, których gośćmi byli autorzy wybranych reportaży oraz reżyserzy

wybranych filmów, analizowanych w rozprawie doktorskiej. W ten sposób pozyskany został materiał badawczy.

W pierwszym rozdziale rozprawy dokonana została analiza cech wspólnych reportażu i filmu dokumentalnego. Doktorant odwołuje się tu do początków kina, m.in. do koncepcji filmu dokumentalnego zaproponowanego przez Johna Griersona, ale korzysta też ze współczesnej refleksji filmoznawczej, sięgając do artykułów naukowych w tym zakresie oraz prac magisterskich reżyserów - dokumentalistów. Kluczowe we wszystkich prezentowanych podejściach jest to, że film dokumentalny bazuje na rzeczywistości, z czym oczywiście trudno się nie zgodzić, nawet jeśli mamy do czynienia z fabularyzacją czy rekonstrukcją faktycznych wydarzeń. Autor słusznie zwraca uwagę, że często jest to jednak rzeczywistość bohatera reportażu czy filmu dokumentalnego, a reportaż coraz bardziej skłania się ku uniwersalizacji przekazu. Przywołane w tym kontekście zostają największe nazwiska polskiej szkoły reportażu, jak Melchior Wańkiewicz, Hanna Krall, Ryszard Kapuściński, Wojciech Jagielski, Mariusz Szczygieł, a także klasycy polskiego dokumentu, jak Władysław Ślesicki. Doktorant zwraca też uwagę na to, że reportaż często stoi na styku tekstu publicystycznego oraz literatury pięknej i trudno czasem jednoznacznie konkretny tekst zakwalifikować. Dlatego też zwraca uwagę na hybrydowość obu tych form: reportażu i filmu dokumentalnego. Według Autora kolejną sprawą godną namysłu w reportażu i dokumencie filmowym jest bohater, który staje się nośnikiem historii, jest, jak pisze Grażyna Kędzielawska „wpisany w rzeczywistość” (Starnawski, s.9). Temu zagadnieniu poświęca część swoich rozważań.

Drugi rozdział pracy poświęcony został twórczości Hanny Krall, obecnej w filmie dokumentalnym od kilku dziesięcioleci. Przywołane tu zostały filmy Wojciecha Wiszniewskiego i Marcela Łozińskiego. Dla Autora pracy interesujący jest stosunek reportażystki do własnego tekstu przełożonego na język filmu. Wskazuje na odmienne chwytły zastosowane w reportażu i w filmie, dochodząc do wniosku, że obie formy stanowią skończone osobne dzieła.

Kolejna, bodaj najobszerniejsza część pracy, zawiera ogląd wybranych filmów dokumentalnych opartych na reportażu książkowym w kontekście sposobu korzystania przez reżysera z pierwowzoru oraz metody współpracy między oboma twórcami. Paweł Łoziński współpracował z jednym z najbardziej kontrowersyjnych reporterów Jackiem Hugo-Baderem, realizując dwa pilotażowe. (i jedyne; produkcja

serii nie była kontynuowana) odcinki cyklu *Korespondent z Polski*, czyniąc go bohaterem filmu. Reporter był zatem swego rodzaju katalizatorem, dzięki któremu możliwe było wejście w niezbyt przyjazny dla ekipy filmowej świat. Co ciekawe odcinki nie powstały na podstawie żadnej książki, ale raczej reżyser korzystał tu z samej postaci reportera i metody jego pracy. Jacek Hugo-Bader był nie tylko bohaterem filmu, ale również wspólnie z reżyserem decydował o jego kształcie. Zatem współpraca ta była w pełni partnerska.

Odmierna relacja została wygenerowana podczas realizacji filmu *Wiera Gran* (2011) między reżyserką Marią Zmarz-Koczanowicz, a Agatą Tuszyńską, autorką książki *Oskarżona Wiera Gran*. Niezmiernie istotna była w tym przypadku praca reporterska i dokumentacyjna oraz niejako dziennikarskie śledztwo przeprowadzone przez A. Tuszyńską, jak również osobista relacja, jaka wytworzyła się między pisarką a bohaterką książki. Agata Tuszyńska była przy tym filmie nie tylko autorką scenariusza, ale poniekąd zarówno jego bohaterką, jak i narratorką, swoistym medium, przez które historia legendarnej pieśniarki przedwojennej Warszawy została opowiedziana. Współpraca między dziennikarką a reżyserką filmu przeniosła się na etap montażu, a ostateczna wersja postawała w toku sporów, dyskusji oraz wspólnych ustaleń.

Na bazie innej książki Agaty Tuszyńskiej *Narzęczona Schulza* powstał film Adama Sikory *Bruno Schulz* (2014). W tym wypadku również pisarka była autorką scenariusza, ale historia została opowiedziana z perspektywy reżysera i nie była to adaptacja książki Tuszyńskiej, ani nawet nie był to film dokumentalny, ale hybrydowa forma narracyjna. Film jednak dzielił się na część dokumentalną, w której to właśnie pisarka przeprowadzała wywiady, a także na część bardziej artystyczną, gdzie na przykład wprowadzono animację rysunków Schulza. Jasne jest, że praca dokumentacyjna Tuszyńskiej i znajomość tematu oraz życiorysu i twórczości bohatera była nieoceniona.

Zupełnie odmienna była sytuacja przy realizacji filmu *Gottland* (2014), który był adaptacją książki reporterskiej Mariusza Szczygła, ponieważ autor pierwowzoru, uznając, że już zakończył swoje zadanie, nie zgodził się na czynny udział w powstawaniu scenariusza ani w realizacji filmu. W rezultacie powstała twórcza interpretacja reportażu, porzucająca ducha Mariusza Szczygła, ale jak dziennikarz przyznaje, to mu w ogóle nie przeszkadzało. Film stał się zatem swego rodzaju

metaforą.

Film Jolanty Dylewskiej *Marek Edelman... i była miłość w getcie* powstawał niejako równoległe do książki Pauli Sawickiej i Marka Edelmana o tym samym tytule. Oprócz rozmowy z Markiem Edelmanem zawiera on sceny archiwalne i fabularyzowane, czyli wykracza poza zawartość historii pisanej. Z kolei Marcin Borchardt przy filmie *Beksińscy. Album wideofoniczny* (2017) skorzystał z treści zawartych w książce Magdaleny Grzebałkowskiej *Beksińscy. Portret podwójny*, z kontaktów i rozmów, które przeprowadziła autorka. Rzeserch dziennikarki był istotny w tworzeniu scenariusza, który oparty został na literackim pierwowzorze. Obie formy otwiera ta sama scena, w obu zachowana została chronologia wydarzeń. Dokument M. Borchardta składa się jednak z filmowych materiałów archiwalnych. Drugim filmem reżysera opartym na książce reportażowej jest *Tony Halik* (2020). Tu jednak podobieństwo do książki Mirosława Wlekłego *Tu byłem. Tony Halik* jest dalekie. Różnice polegają m.in. na sposobie ukazywania bohaterów, na metodzie narracyjnej: książka jest poprowadzona nielinearnie, a film zachowuje chronologię zdarzeń. Najistotniejszą wartością książki była zawarta w niej skrupulatna dokumentacja. Jednakże reżyser pozyskał materiał archiwalny, który zdecydowanie wpłynął na odróżnienie filmu od literackiego pierwowzoru. Doktorant podkreślił jednak dosyć bliską współpracę reżysera z pisarzem.

Ta część pracy prowadzi do wniosków, w których Doktorant umieszcza różnorodne sposoby współpracy autora reportażu literackiego z reżyserem filmu, aby następnie rozważyć własne doświadczenia w tym zakresie odwołując się najpierw do filmu *Cienie imperium* (2019), który był adaptacją książki *Granice marzeń* Tomasza Grzywaczewskiego. Autor pierwowzoru był czynnym uczestnikiem powstawania filmu, chociaż na wstępnym etapie nie było to planowane. Ponieważ lepiej znał potencjalnych bohaterów i miejsca realizacji zdjęć, jego udział okazał się kluczowy, a Doktorant - reżyser filmu - nazywa go swoim partnerem.

Kolejnym analizowanym w rozprawie jest film doktorski *Sad dziadka* (2023), który powstał na bazie książki Witolda Szablowskiego *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*, a sam pisarz jest autorem scenariusza. Szablowski odnalazł potomków tych Ukraińców, którzy w czasie Rzezi Wołyńskiej w 1943 roku ratowali swoich polskich sąsiadów, a narracja książki jest osnuta wokół motywu podróży. Podobny chwyt zastosowany został w filmie Pana magistra Karola Starnawskiego, tyle, że

wprowadza On dodatkową bohaterkę, Karolinę Romanowską, Polkę na stałe zamieszkałą w Londynie, której przodkowie zginęli w Rzezi na Wołyniu. Postanawia ona poszukać miejsca, gdzie znajdował utrwalony w rodzinnej legendzie tytułowy sad dziadka we wsi Ugły. Dziadek zdołał uratować się, ale osiemnaście innych członków rodziny nie. Bohaterka od dzieciństwa zmaga się z traumą związaną z tą tragiczną historią, o której nie mówiło się otwarcie, którą zna tylko *zza uchylonych drzwi*, jak to sama określa. W filmie pełni ona też rolę narratora, komentuje sytuację, wyrażając niepokój związany z podróżą na Wołyń w rozmowach telefonicznych z córką, w trakcie wymiany zdań z operatorem, Ukraińcem Aleksandrem Pozdnyakovem. Słowem jest zarazem bohaterką i narratorką, ale i medium, przez które opowiedziana została historia. Celem filmu była jednak próba zbudowania porozumienia między Polakami a Ukraińcami. Stąd udział w filmie wykształconego w Polsce operatora – Ukraińca, który w jednej z sekwencji filmu ujawnia wyraźnie przed widzami swoją tożsamość, ale i swoją historię – rodzina jego żony Polki również zginęła na Wołyniu. Historia ukazana w filmie staje się poniekąd historią jego rodziny, a Aleksandr Pozdnyakov nie jest już tylko operatorem, ale również towarzyszem podróży głównej bohaterki.

Karolina Romanowska częściowo powtarza wędrówkę, którą odbył Witold Szablowski i spotyka na swojej drodze ludzi – często świadków tragicznych wydarzeń, albo ich potomków, których odwiedził już wcześniej, pisząc książkę jej autor. Można powiedzieć, że praca nad reportażem wyręczyła autorów filmu w poszukiwaniach świadków Rzezi, w nawiązywaniu z nimi kontaktu. Karolina Romanowska pojechała na Wołyń głównie dlatego, że chciała sama sobie odpowiedzieć na pytanie, skąd w ludziach nagle pojawia się tyle zła, bo trzeba pamiętać, że w samych Ugłach zginęło stu Polaków.

Realizacja filmu miała różne kolejne. Zamierzeniem było dotarcie do wszystkich ukraińskich bohaterów książki Szablowskiego, chociaż zdarzyło się w rezultacie, że nie wszystkie w filmie się znalazły. Historie ich rodzin również są dramatyczne, ponieważ ci Ukraińcy, którzy ratowali Polaków z Rzezi, sami zostawali często ofiarami, a jednak film daje dowody na to, że udało im się – mimo wszystko – zachować pamięć o swoich polskich sąsiadach. Często tylko znają miejsca ich zbiorowego pochówku, a więc pośrednio są ostatnimi świadkami tamtych tragicznych wydarzeń.

Osobnym bohaterem filmu jest dr Leon Popek, historyk, pracownik lubelskiego oddziału IPN, którego matka cudem ocalała z Rzezi we wsi Ostrówki Wołyńskie. On również znał historię rodziny *zza uchylonych drzwi*, a chcąc poznać ją głębiej i zrozumieć, został historykiem, ale mimo to nie znalazł jasnej odpowiedzi. Sceny z udziałem L. Popka są niezwykle przejmujące, bo oto w pierwszej wsi, do której bohaterowie trafiają, na polu uprawnym, gdzie kiedyś była wieś licząca 100 domów, znajduje ludzkie kości oraz fragmenty naczyń. Tej sytuacji nie wytrzymuje psychicznie towarzysząca mu Karolina Romanowska i poszukiwaniom szczątków ludzkich czynionym przez L. Popka towarzyszy jej rozziewający szloch. To właśnie Leon Popek pojawiający się dosyć wcześnie w filmie wprowadza bohaterkę w świat Rzezi Wołyńskiej, pełniąc rolę swoistego mitycznego przewodnika. Jest to jednak spotkanie w drodze, po krótkim czasie oboje idą każde w swoją stronę.

Są też w filmie sceny, które można określić najprościej jako *ludzkie*, np., kiedy Ukrainka zaprasza realizatorów filmu do ogródka, żeby sobie nazbierali truskawek. Podobny wydźwięk ma scena rozmowy z przypadkową kobietą w autobusie, czy spotkanie z Polakami, między innymi z księdzem katolickim, który mówi, że *wybaczenie będzie, kiedy nie ma chęci zemsty*. Kiedy Karolina Romanowska dociera w końcu do wsi Ugły, jakaś kobieta prowadzi ją na miejsce, gdzie prawdopodobnie był sad dziadka, a teraz została jedna śliwa i jedna grusza. Mieszkańcy jednego z domów dają bohaterce na pamiątkę znaleziony gdzieś kałamarz, mówiąc, że *to na pewno jest polskie, bo nie nasze*.

Narracja filmu osnuta jest wokół konwencji kina drogi, która oprócz realnego ma znaczenie metaforyczne: realną pokonuje bohaterka, a metaforyczna próbuje zmienić jej perspektywę, ale nie do końca to się udaje. W finale filmu postanawia ona wrócić na Wołyń za jakiś czas ze swoją córką.

Początek filmu sugeruje uniwersalność opowiadanej historii. Taki wydźwięk mają ujęcia natury, rozmazanych drzew, traw i owadów, bocianów, przyrody, która jest nośnikiem pamięci. Na takich obrazach kilka razy w filmie pojawiają się dźwiękowo zrekonstruowane sceny życia zgładzonych wsi, a następnie odgłosy samej zagłady. Te sekwencje dają widzowi możliwość głębszego namysłu nad tragicznymi wydarzeniami, a także generują myśl, że zło może wydarzyć się zawsze i wszędzie, że nikt nie jest w stanie w żaden racjonalny sposób wytłumaczyć, dlaczego.

W zakończeniu rozprawy doktorskiej Autor podsumowuje wszystkie opisane formy relacji reportażu literackiego i filmu dokumentalnego oraz rodzaje współpracy pisarza z reżyserem. Podkreśla własne doświadczenia w tym zakresie i w konkluzji pisze słusznie, że „dobrze napisana i udokumentowana książka reporterska stanowiąca fundament scenariusza filmu dokumentalnego może przysłużyć się do umocnienia wrażenia autentyczności opowiadanej w filmie historii” (Starnawski, s. 82). Podjęty przez Autora temat jest zatem bardzo interesujący i aktualny, zważywszy na fakt, że coraz więcej powstaje książek reportażowych, które mogą stanowić i stanowią podstawę dokumentu filmowego.

W pracy doktorskiej zdarzają się błędy w zapisie przypisów oraz usterki gramatyczne. Ma ona też pewne niedostatki, jeśli chodzi o konstrukcję, ponieważ dzieli się na dwie części, które dotyczą oczywiście tego samego problemu, ale nie do końca płynnie się łączą. Jak wspomniano wyżej, jedną część opracowania zajmuje analiza wybranych reportaży i filmów, w drugiej zawarty został zapis własnych doświadczeń w podobnej materii. Ta konstrukcja jednak nie umniejsza wartości merytorycznej opracowania, tym bardziej, że temat nie został naukowo opisany.

Konkluzja

Z uwagi na powyższe stwierdzam, iż praca doktorska *Adaptacja reportażu literackiego w filmie dokumentalnym* oraz reżyseria filmu dokumentalnego *Sad dziadka*, jak również dorobek artystyczny i dydaktyczny Pana magistra Karola Starnawskiego spełniają wymogi ustawowe stawiane tego rodzaju rozprawom. W związku z powyższym popieram starania Pana magistra Karola Starnawskiego o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.



Natasza Ziółkowska-Kurczuk