

Poznań, 15.09.2023

prof. UAM dr hab. Rafał Koschany  
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Recenzja pracy doktorskiej „Film dokumentalny pełnometrażowy *Radical Move*”  
(wraz z aneksem teoretycznym „Pisemny komentarz do pracy doktorskiej”)  
Pani Mgr Anieli Astrid Gabryel**

Przedłożona do oceny praca doktorska pani mgr Anieli Astrid Gabryel „Film dokumentalny pełnometrażowy *Radical Move*” (wraz z aneksem teoretycznym „Pisemny komentarz do pracy doktorskiej”) stanowi dzieło niezwykle interesujące, odważne, a przede wszystkim intelektualnie i artystycznie dojrzałe. Co warto podkreślić, dzieło i teoretyczny do niego komentarz budują relację zupełnie wyjątkową, systemem oświetlających się sensów: sama ta relacja, jej poszukiwanie, jej badanie, jej tematyzowanie, jest ciekawym osiągnięciem – i w dalszej części recenzji postaram się tak właśnie na tę relację patrzeć. W ramach uwag wstępnych należy z całą mocą zaakcentować doświadczenie filmowe i teoretyczne przygotowanie Autorki, jej determinację w usiłowaniach dokończenia dzieła mimo wielu – wydawałoby się – zasadniczych przeciwności losu. Właściwie można powiedzieć, że los Dokumentalistki spleta się tu z dziełem w sposób i zaskakujący, i rozczarowujący, tak że na etapie wypuszczenia filmu świat oraz dzisiaj, na etapie jego oceny i obrony w przewodzie doktorskim – dokonać należy rachunku zysków i strat. Nie dotyczą te uwagi jednakże oceny samego utworu podlegającego merytorycznej ocenie, ale owej relacji, o której wspomniałem.

Znaczna część mojej opinii ma raczej charakter interpretacyjny, ewentualnie polemiczny, co wynika z „mocnej” wypowiedzi Doktorantki, która stworzyła propozycję „do dyskusji”. Najpierw jednak proponuję sformułowanie **kilku uwag na temat samego filmu**.

Po pierwsze, co nie wybrzmiało dość jednoznacznie w komentarzu, a co uznałbym za bardzo dobrą decyzję narracyjną, to połączenie różnych konwencji: od archiwaliów, przez „właściwe” uczestnictwo filmowczyń w Pontederze, aż do ostatnich fragmentów nagrań wywiadów „zoomowych”. Właśnie to zestawienie (oprócz tego, że zwłaszcza w części głównej dzieła tak ważny był konkretny sposób filmowania) ostatecznie składa się na eklektyczną



stylistycznie całość, ale jeśli chodzi o historię – opowiedzianą w jedyny możliwy sposób: prosty, przejrzysty i logiczny, a jednocześnie dający do myślenia. Po drugie, docenić warto również zastosowanie w filmie chwytu „głosów” (najpierw krytyków, potem aktorów) – zwłaszcza w początkowych partiach. Stanowi to ciekawy zabieg przedstawienia zbiorowości, w której nikt nie jest osobny czy „ważny”, nikt nie ma nazwiska ani nawet ciała, ważne natomiast są relacje, grupa, praca w zespole (o czym już Autorka szerzej pisze w tekście). Po trzecie wreszcie, podobnie, ale inny efekt uzyskując, „działa” głos Grotowskiego nałożony na współczesne obrazki i refleksy jego spuścizny, dzięki któremu – trochę na zasadzie przypisów w książce – wszystko nie tyle się w ten sposób tłumaczy i staje się bardziej zrozumiałe, ile uzyskuje konkretny sens: przeszłość łączy się z terażniejszością, kontynuowana jest pewna tradycja, nawet jeśli pod nowymi skrzydłami. Wspominam o tym dlatego, że właściwie jest to chwyt podobny do zabiegu pisarskiego Doktorantki, w którym mamy sporo takich splotów, nawrotów, a przede wszystkim sporo samego Grotowskiego.

W próbie przedstawienia problematyki, która z mojego punktu widzenia jest tu szczególnie interesująca i powinna podlegać właściwej już opinii w przewodzie doktorskim, na wstępie zaznaczyć chciałem swoisty **tryb podwójnej lektury**. Otóż wydaje się, że najciekawsze w ocenianym projekcie jest to, co pomiędzy: założeniami teoretycznymi a realizacją; zakładanym celem a uzyskanym efektem; filmem a komentarzem do niego. Proponuję zatem taki właśnie problemowy układ recenzji, wskazując kwestie istotne ze względu na perspektywę i kompetencje recenzenta, a przede wszystkim – na wspomniane przed chwilą relacje między filmem a tekstem.

1.

Jednym z problemów, który podejmuje Autorka w filmie i który poddaje również (krótkiej) refleksji w komentarzu, jest **obraz pokolenia** „ludzi spragnionych duchowości, ale rozczarowanych religią” [s. 3]<sup>1</sup>. Jednakże z innej perspektywy na to patrząc – jest to też pytanie o „długie trwanie”: trwanie rewolucji kulturowej i właśnie „duchowej” przełomu lat 60. i 70. XX wieku, trwanie ruchów niegdyś określanych jako New Age (pod różnymi postaciami eklektyzmu filozoficznego, psychologicznego i samych praktyk duchowych), trwanie kontrkultury w jej różnych odsłonach. Krótko mówiąc, interesujące byłoby nieco bardziej szczegółowe zdiagnozowanie współczesnych kryzysów ideologicznych i tożsamościowych oraz odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu praktyki performatywne mogłyby to przełamać.

---

<sup>1</sup> Wszystkie przywołania z „Pisemnego komentarza do pracy doktorskiej” oznaczam w tekście głównym recenzji (po cytacie nawias z numerem strony).



A jednocześnie: dlaczego to się nie udało?; dlaczego to się prawie nigdy nie udaje?; wreszcie dlaczego historia lubi się tu powtarzać?

2.

Z punktu widzenia teoretyka filmu szczególnie interesująca jest próba zwerbalizowania (bo sam uzyskany efekt to trochę inna kwestia) najważniejszego dla Autorki „**wyzwania filmowego**” [s. 3], w ramach którego mieści się i proces „szukania nowych sposobów pracy kamery” [s. 3], i specjalnej choreografii operatorki, Zuzanną Kernbach, i nieustannego ruchu kamery. Od samego początku istniało bowiem w Autorce przekonanie, potem oczywiście przedyskutowane i wypracowane wspólnie z operatorką, że zamiast tradycyjnej rejestracji powinna się w polu gry pojawić „kamera uczestnicząca”. Reżyserka odwołuje się tu do doświadczeń ze swoich wcześniejszych *Konstelacji*, gdzie istotna była obecność kamery „jako aktora” filmowanych zdarzeń, ale *Radical Move* to jednak – w tym sensie – radykalny krok dalej.

Przede wszystkim trudne i problematyczne były próby takiego filmowania (dotyczy to głównie fragmentów przedstawień, warsztatów itp.), by wciągnąć w nie widza filmu, tak jak wciągany był on w teatrze lub wciągany był partner w ramach działań performatywnych. „Jakich środków [pyta Autorka] musimy używać, aby móc zaprosić widza do doświadczania siebie poprzez film <<tu i teraz>>” [s. 6]. Według założenia artystycznego i intelektualnego, „film bardziej niż źródłem informacji staje się punktem wyjścia do przeżycia czegoś, co w jakimś wymiarze dotyczy każdego z nas” [s. 38]. Powołuje się tu Aniela Gabryel na współczesne badania naukowe w tym zakresie – nie wraca już jednak do tego tematu, tymczasem bardzo chętnie zapytałbym o związane z podobnymi badaniami szczegóły. Mianowicie o ile na poziomie formułowania teorii uznaję tę kwestię za priorytetową, a argumenty Autorki za przekonujące, o tyle podczas seansu pojawiła się już pewna wątpliwość. Doświadczenie dzieła (spektaklu czy filmu) lub działania performatywnego to jednak doświadczenie jego całości. Tymczasem dostępnym widzowi zaledwie fragmenty zdarzeń i dzieł, nawet jeśli sfilmowane i zmontowane zgodnie z ideą Autorki – nie mogą „działać” w ten sam sposób. Owszem, te poszczególne fragmenty „coś” mówią, robią „jakieś” wrażenie, a nawet – w przypadku kilku z nich – rzeczywiście oddziałują na widza (konkretnymi zachowaniami i przeżyciami aktorów podczas warsztatów, ich głosem i charyzmą, wyczuwalną autentyczną wspólnotowością, itp.) – z pewnością jednak nie można podobnych sytuacji porównać z odbiorem czy doświadczeniem dzieła teatralnego czy filmowego jako całości, które wchodzi w relację z widzem przez to, że opowiada jakąś historię od początku do końca (konieczne



działanie czasu), oraz przez to, jak o tym opowiada. Oczywiście, zupełnie inne uwagi mogłyby się tu pojawić w kontekście odbioru filmu *Radical Move* – który to odbiór nie pozostaje ze względu na powyżej sformułowaną uwagę inny czy gorszy. Nie jest to jednak odbiór porównywalny z tym, który założyła sobie Autorka. Odbioru tego nie podejmuję się jednak nawet hipotetycznie określać, a o swoim – w pewnym ujęciu – napiszę kilka zdań w dalszej części recenzji.

W eksplorowanym tu kontekście „wyzwania filmowego” cztery ciekawe kwestie, jak się wydaje, zapisane zostały niejako na marginesie komentarza, a warte są podkreślenia. Po pierwsze – niezależnie od filmowanych relacji ważna w pracy nad dokumentem i wpływającym na jego kształt okazała się relacja reżyserki i operatorki. Po drugie, „dopuszczenie” kamery do codziennej pracy nad pieśniami, również wymagające znalezienia odpowiednich środków do rejestracji tego typu doświadczeń – opisane zastało jako swego rodzaju interakcja. Oto coś ważnego i nowego dzieje się dzięki filmowi, tak jakby zachodził proces „w drugą stronę” – od filmu do performansu. Po trzecie – ciekawą uwagę zanotowała Autorka odnośnie do pracy aktora. Otóż zamiast na widza miałby on w tej chwili, w sytuacji filmowania, patrzeć w obiektyw. To właściwie dość dobrze znany z telewizji „na żywo” zabieg (na przykład z rejestracji koncertów), ale tutaj niesie ze sobą poważne konsekwencje czy zagrożenia, a w każdym razie niesie nową konfigurację, a właściwie o nią pytanie: czy zmiana charakteru pracy aktora, wymuszona obecnością kamery i próbą zrealizowania idei wciągania widza w zdarzenie performatywne, nie decyduje tu o zmianie całej relacji grupowej i doświadczenia jednostkowego aktora na *stricte* filmową, a więc świadomą rejestracji? Wreszcie po czwarte – osobno w tych ramach chciałbym podkreślić jeszcze jedno znaczące osiągnięcie reżyserki: otóż niezależnie od poglądów Grotowskiego czy Richardsa na temat pracy aktora – dla widzów filmu aktor z całą pewnością pozostaje fenomenem całkowitego oddania pracy-jako-przemianie; to aktor jako artysta w najgłębszym tego rozumieniu.

3.

Kolejna ważna kwestia dotyczy tematyzowanego, powracającego wątku związku pracy filmowej z własnymi poszukiwaniami Autorki – czyli wątku, który określiłbym jako **autoetnograficzny**. Jednocześnie trzeba zauważyć, że akurat ta problematyka wybrzmiewa dosadnie w komentarzu, konsekwentnie dla jej czytelnika – wyraźnie pulsuje w filmie, jednakże już dla „przypadkowego” widza filmowego jest dopiero do odkrycia (uważny widz mianowicie nie pozostanie obojętny i „nieświadomy” wobec tak widocznego zbliżenia Autorki do filmowanych osób i procesów). Osobista droga Reżyserki i jej (owej drogi) narratywizacja są



o tyle istotne, o ile „dziecięce ekstazy” oraz młodzieńcze i późniejsze teatralne doświadczenia prowadzą do, moim zdaniem, najważniejszego pytania stawianego w komentarzu teoretycznym (a tym samym, podskórnie niejako, w filmie) – „sprawdzenie, czy film może stać się moim wehikułem, tak jak dla Grotowskiego był nim teatr” [s. 4]. Reżyserka pisze więc o „wstrząsie poznawczym” [s. 10], „próbie spotkania się z czymś większym niż my sami” [s. 17], „momencie świętości” [s. 17], by w rezultacie dojść do „ostatecznego” pytania o cel działania artystycznego: „Moim celem i obsesją stało się próbowanie sfilmowania tego, o czym mówił Grotowski, ale jak sfilmować <<energie>>?” [s. 29]. Podobne sformułowania przewijają się przez cały komentarz, co więcej – fragmenty dotyczące już konkretnej pracy nad filmem wyraźnie wskazują na coś w rodzaju powtórnego przeżycia „transcendencji z dzieciństwa” [s. 28]. Proustowska magdalenka jest tu skojarzeniem oczywistym (może zbyt oczywistym, ale nienazwanym w komentarzu w ten sposób), jednakże chodzi o coś więcej, co wpisuje się w temat filmu i tekstu – to jest **pamiętające ciało**, które staje się wehikułem nie tylko doświadczeń duchowych, ale także, jakkolwiek banalnie to brzmi, „powrotu do przeszłości”. Reżyserka wspomina w pracy o antropologicznym podejściu do filmowanej grupy, ale nade wszystko jest też ona autoantropolożką.

Do opisanego tu procesu i doświadczenia należy także pierwotna dla Anieli Gabryel decyzja – włączenia się do grupy filmowanej i poddanie się podobnym procesom, jakim podlegają aktorzy z Workcenter. Reżyserka pisze o tym w zdystansowany, uteoretyczniony sposób, jednakże sama idea była z gruntu nie-teoretyczna: oddać się całkowicie filmowaniu, traktować pracę artystyczną również jako pracę nad sobą, wszystko w imię nadrzędnej „osobistej chęci poszukiwania transcendencji” [s. 27]. Świadoma zanotowanych tu pierwszych intuicji i wprowadzanych w życie pomysłów Doktorantka zadaje, rzecz jasna, kluczowe pytanie o to, czy trzeba rozgraniczać potrzeby własne i pracę nad filmem. Widzowi i czytelnikowi pozostaje ocenić dzieło i do niego komentarz (do innej wiedzy nie ma on dostępu), natomiast samo teoretyczne „uzasadnienie” tak pociągniętego wątku autoetnograficznego – uznać za wielce satysfakcjonujące, konsekwentne i odważne.

Na marginesie tego wątku warto jeszcze wspomnieć, że komentarz do filmu to także autokomentarz do własnej (całej) drogi twórczej, która – czasem nieoczekiwanie dla Autorki – układała się w „spójne”, „logiczne” scenariusze. Nawet opis procesu twórczego już przy *Radical Move* (decyzje montażowe itp.) staje się adekwatny do filmowanego świata i fascynacji jego reżyserki [por. s. 47] – wszelkiego rodzaju intuicje, olśnienia, przypadki czy nieoczekiwane zwroty akcji w ramach tego procesu opisane są w języku quasi-religijnej epifanii i przemiany.



4.

Pozostaje na koniec chyba kwestia najtrudniejsza, czyli rozpad grupy – i całej instytucji – Thomasa Richardsa. Świadomość tego, jak zakończyła się ta historia i jakie tego były / mogły być przyczyny, sprawia, że seans przebiega z ogromnym zaangażowaniem i napięciem po stronie widza – ale jednak chyba innego charakteru jest owo napięcie, niż zostało to pomyślane u źródeł filmu i fascynacji Autorki.

W tym momencie recenzent pracy doktorskiej pani Anieli Gabryel znajduje się w osobliwej sytuacji, bowiem podczas kształtowania się jego opinii przeglądają się w sobie – jak w lustrze – dwa „teksty”: film i teoretyczny komentarz / komentarz i film. Celowo używam tego zabiegu powtórzenia i odwrócenia zarazem, bowiem – właśnie zależnie od kolejności – krystalizować się mogą dwie lektury, jej dwa scenariusze. Przede wszystkim chodzi o dwie różne „dramaturgie” tych lektur, wynikające z kolejności dawkowania dwóch elementów pracy doktorskiej. Z wydawałoby się dość banalnej obserwacji wyciągnąć można wcale nie tak oczywiste wnioski.

Pierwszy scenariusz lekturowy – to kolejno lektura praca teoretyczna, a potem doświadczenie filmu. Już we *Wstępie* czytelnik dowiadyuje się (jeśli nie wiedział tego wcześniej) o rozpadzie grupy Thomasa Richardsa. Autorka nie nazywa tego wprost, ale w sposób dość oczywisty wydają się tu enigmatyczne pojęcia „przypadku”, „zbiegu okoliczności”, „koincydencji zdarzeń” itp. – by nazwać zaistniałą sytuację, którą można by określić szczęściem dokumentalistki, która rozpoczyna pracę nad filmową dokumentacją słynnej „instytucji”, trwa to jakiś czas, by właściwie na jej oczach grupa – po 33 latach działalności (!) – się rozpadła. „Coś mocno nie zadziało” – jak stwierdza w pewnym momencie Autorka [s. 34]. Właściwie wprost zaznacza, że o wszystkim nie pisze, tylko wymienia czy sugeruje niektóre z problemów, jak choćby osobę „męskiego nauczyciela” [s. 5] lub „bulwersujące rzeczy”, o których opowiadali kolejni aktorzy już po odejściu z Workcenter [s. 46]. Zasygnalizowane tu zatem „współczesne problemy społeczne i etyczne” [s. 5] pozostają do końca utajone i w tym sensie – rodzi się kolejny problem... W świetle ostatnich (i nie tylko) wydarzeń, doniesień i komentarzy ze świata teatru głos Autorki jest zrozumiały, ale może być rozumiany opacznie. Pojawia się co prawda w komentarzu wątek krytyczny, dotyczący na przykład „roli sztuki w życiu człowieka” [s. 8], ale w samym filmie – jeśli już – to sami aktorzy wśród przyczyn odejścia próbują nazwać konkretne tego przyczyny: zatarcie granicy pomiędzy *the work* a życiem, brak „własnego” życia, myślenie o założeniu rodziny, przekonanie o utopijnym charakterze harmonijnej wizji świata, wreszcie problemy osobiste i rodzinne.



Swoją wątpliwość sformułowałbym w ten sposób: w komentarzu istnieje widoczne zakłócenie proporcji pomiędzy wcześniejszą fascynacją pracą Richardsa i jej świadectwem, wraz z kompetentnym opisem jej historii „od Grotowskiego” – a stanem rozpadu (jego przyczynami, skutkami itd.). W samym filmie natomiast takiej dysproporcji nie dostrzegamy. Wątek rozpadu pojawia się co prawda nagle (pierwsze „set” zoomowych wywiadów po odejściu wchodzi jakby znienacka), ale wydaje się to zabiegiem montażowym i dramaturgicznym celowym, „do interpretacji”. Z czasem zauważamy pewne regularności, powtórzenia, a ostatecznie – czujemy, że problemowi poświęcona jest znaczna uwaga. Ale znów: głos – w filmie jedynie słuszne rozwiązanie! – oddany został uczestnikom zdarzeń, natomiast w komentarzu, w którym tak autoetnograficznej szczegółowości podlegały fascynacje i „obsesje” twórcze, właściwie pozostawiony w ukryciu został głos Autorki w sprawie takiego, a nie innego zakończenia i filmu, i tego kawałka filmowanego świata, i być może pewnej epoki.

Natomiast drugi scenariusz lekturowy to hipotetyczna – w moim przypadku – kolejność: najpierw film, potem komentarz. W tym miejscu napisać chciałbym już bardzo krótko, że nie można, oczywiście, doprowadzić swej świadomości do postaci czystej kartki, nie można zapomnieć o tym, co się wie i co się właśnie przeczytało, jednakże – podkreślam: hipotetycznie – seans filmowy *Radical Move* i tak przypomina oglądanie thrillera. Nie umiem odpowiedzieć na pytanie, czy prowadzi do podobnego wrażenia sam temat, czy sposób charakterystyki głównego bohatera, filmowania scen warsztatowych, a może – przez skojarzenie – historie, które znamy „skądinąd”, w każdym razie jako widzowie spodziewamy się – czy wbrew Autorce? – nie oczyszczenia czy przemiany, lecz zbliżającej się katastrofy. Szczęście dokumentalistki zatem to jednocześnie szczęście w nieszczęściu, bowiem zamknięcie Workcenter „tworzy” film i sześćioletni projekt życia, ale stanowi w pewnym sensie również jakąś „porażkę” dla Anieli Gabryel i – co o wiele poważniejsze – jej bohaterów. Autorka pisze o temacie swego filmu: „opowieść o ludzkim marzeniu przekraczania siebie i poznania tego, co jest poza ciałem” [s. 51] – podczas gdy w kontekście rozpadu grupy jednak w znaczny sposób zmieniają się dominanty.

\*\*\*

W podsumowaniu recenzji odniosę się już do samego komentarza. Pani Aniela Gabryel od samego początku prowadzi go jakby dwutorowo: rekonstrukcje założeń Grotowskiego i Richardsa spletają się tu z wyznaczaniem założeń filmu – i samych jego realizatorek. Jestem



przekonany, że o wadze tej pracy nie świadczy ani jej objętość, ani arsenał (nie)użytych narzędzi analitycznych czy kontekstów teoretycznych, ani wreszcie bibliografia, która mogłaby – rzecz jasna – rozrosnąć się tu do niebotycznych rozmiarów. Czytelnik ma wrażenie, że cała ta wiedza została gdzieś w pogotowiu, użyta, ale od razu sfunkcjonalizowana, może nawet jednocześnie częściowo świadomie odrzucona – o czym świadczą nie tylko zapewnienia Autorki o tym, jak długo i jak intensywnie Grotowskim i jego spuścizną się zajmowała i jak długo trwał sam proces dokumentacji szkoły i praktyki Richardsa. Doceniłbym w tym kontekście pewną odpowiedzialność za słowa – kilka razy podkreślała Autorka, że celowo używa takiego, a nie innego języka. Myślenie montażem, świadome operowanie dostępnym materiałem i językiem – ostatecznie satysfakcjonujące są także w teoretycznym aneksie do filmu (nota bene, bardzo dobrze napisanym!).

Tak się złożyło, że tryb postępowania doktorskiego w odniesieniu do konkretnej dyscypliny w dziedzinie sztuki wręcz idealnie został skrojony „pod Doktorantkę” – jeśli chodzi o podjęty przez nią temat oraz nabyte w trakcie realizacji filmu kompetencje. Zarówno film dokumentalny *Radical Move*, jak i dołączony do niego teoretyczny komentarz – z pewnością spełniają kryteria stawiane pracom doktorskim. A zatem, by formalnościom stało się zadość, wnoszę o dopuszczenie pani mgr Anieli Gabryel do dalszych etapów postępowania w zakresie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

Rozpr. Urszula