

Poznań, 15.02.2023

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

Recenzja pracy doktorskiej „Struktura dramaturgiczna w filmie dokumentalnym w odniesieniu do *xABo. Ksiądz Boniecki*” oraz dorobku Pana Mgr. Marcina Sucharskiego

Przedłożona do oceny rozprawa doktorska pana mgr. Marcina Sucharskiego *Struktura dramaturgiczna w filmie dokumentalnym w odniesieniu do „xABo. Ksiądz Boniecki”* to przemyślana, dobrze skonstruowana i uargumentowana wypowiedź akademicka. W ramach uwag wstępnych podkreślić warto kompetencje Autora w zakresie zastosowania teoretycznej wiedzy do praktyki twórczej – i, można powiedzieć, odwrotnie. Rozprawa jest bowiem zarówno zdaniem sprawy z profesjonalnego, merytorycznego przygotowania do konkretnej pracy artystycznej, w tym montażowej, ale także – z drugiej strony właśnie – niejako obroną już powstałego dzieła, będącego podstawą w przewodzie doktorskim. Szczegółowe uwagi dotyczące tak rozprawy, jak i dorobku, przedstawiam w kilku wyodrębnionych punktach poniżej.

Uwagi ogólne

Struktura pracy – w swej prostocie – jest bardzo dobra. Kolejne rozdziały i zagadnienia w sposób logiczny po sobie następują, a właściwie – konsekwentnie prowadzą do części ostatniej, poświęconej analizie filmu *xABo. Ksiądz Boniecki*. Mogłoby to być efektownym komplementem, że Autor jako Montażysta spisał się tu „zawodowo”; w istocie, nie da się ukryć, że już sam spis treści zapowiada interesujący scenariusz lektury, w ramach której intuicje te znajdują potwierdzenie. W każdym razie w samym tekście zauważyć się daje „myślenie montażem”, którego niejako obraz daje sytuacja zasygnalizowana przez Marcina Sucharskiego we *Wstępie*: otóż opowieść o rewolucji cyfrowej, która pozwoliła na produkowanie nieograniczonych właściwie ilości materiału do przyszłego filmu, to jednocześnie opowieść o

wadze i kluczowej roli struktury oraz montażu w powstawaniu ostatecznej wersji filmu, będącego – jak wiadomo – efektem ścierania się idei (planów, zamysłów) i „wyprodukowanego” materiału właśnie (który w sposób często nieoczekiwany „wymusza” czy „odkrywa” nowe, niezakładane czasem możliwości).

Wyraźnie określony jest również temat pracy („struktura dramaturgiczna filmu i wpływ jej poszczególnych elementów na przeprowadzenie założeń reżyserskich” [s. 47]), a także – trochę mniej wyraźnie – wyznaczony jeden z jej celów, ciekawy zwłaszcza dla postronnego teoretyka filmu, który to cel ostatecznie udało się osiągnąć: analiza udziału montażysty w całym procesie twórczym, łącznie z etapem obserwacyjnym, a finalnie obrona negocjowanych (głównie z reżyserką, Aleksandrą Potoczek) i ostatecznie podjętych decyzji artystycznych.

Rozdział I (*Główne tendencje oraz próby zdefiniowania idei filmu dokumentalnego*), wprowadzający i *stricte* teoretyczny, na pozór wydaje się zbyt skrótowy, z drugiej strony jednak – trudno wyobrazić sobie „ponowny opis” (s. 5) wielu teorii w ich historycznym i synchronicznym ujęciu, gdyż zrobili to inni, w Polsce – między innymi – Mirosław Przyłipiak, na którego Autor rozprawy chętnie się powołuje. Warto tu jednak podkreślić bardzo ważne założenie, artykułowane przez Doktoranta w wielu miejscach pracy, o wymiarze artystycznym filmu dokumentalnego (np. s. 8), którego przyjęcie rzeczywiście pozwala w pełni dokonywać analizy zagadnienia (i samego zastosowania) „struktury dramaturgicznej”. Nie jest ona bowiem, jak mogłoby się (nie tylko potocznie) wydawać, li tylko przebiegiem zdarzeń na osi czasu, ale konstrukcją, która prowadzi do realizacji celów założonych przez reżysera/reżyserkę, która wreszcie powinna być traktowana jako jeden z ważniejszych wymiarów i wyznaczników dzieła artystycznego. Właśnie w tych partiach wyводу najczęściej wkrada się pojęcie struktury, definiowane w sposób bardzo klasyczny i z odwołaniami do klasycznych nazwisk, jak Władysław Tatarkiewicz (s. 24; ujęcie „estetyczne”) czy Kazimierz Wóycicki (s. 25-26; ujęcie właściwie formalno-strukturalne, choć w rzeczywistości dopiero zapowiadające podobne tendencje), co dla humanistów, którzy musieli przebrnąć przez wszystkie XX-wieczne szkoły metodologiczne, może okazać się niemałym zaskoczeniem. Okazuje się bowiem, że w języku montażu filmowego pojęcie struktury (i w myśl podstaw strukturalizmu wykładane) jest nie tylko ciągle aktualne, ale jak najbardziej potrzebne, operacyjne, by nie powiedzieć – kluczowe. Rola montażu tak rozumianego, tak dowartościowanego i – przede wszystkim – tak scharakteryzowanego pozwala też znakomicie zaznaczyć jeden z elementów wspólnych w próbie porównania – kilkakrotnie przeprowadzanej przez Doktoranta – filmu fabularnego i dokumentalnego. Punktem kulminacyjnym tych rozważań w rozprawie jest fragment II rozdziału pod znaczącym i zarazem jednoznacznym tytułem *Montaż jako etap kształtowania*

struktury (s. 36-46). Po jego lekturze pozostaje ważne pytanie, które mogłoby przyświecać swoistej rewizji metodologicznej w odniesieniu do sztuki XX i XXI wieku, a zwłaszcza w odniesieniu do sztuki filmowej: czy myślenie montażysty zawsze jest myśleniem strukturalnym? W każdym razie, nie wyręczając Doktoranta z odpowiedzi na to pytanie, można stwierdzić, że struktura i „myślenie strukturą” to w przypadku filmu (każdego rodzaju) kwestie na tyle fundamentalne i uniwersalne, że właściwie ahisteryczne – wypadające ze zmieniających się dość często metodologicznych ram.

Interesujące i inspirujące wydają się próby Autora – w kontekście omawiania przez niego braku „naturalnego” rozwoju wydarzeń – nazewniczego i ideowego uchwycenia wypracowanej i przemyślanej podczas całego procesu metody twórczej: pojawiają się zatem w tekście dysertacji pojęcia dyskursu (s. 46), retoryki (s. 70) czy powtarzalności (s. 74), a także formuły opisowo traktujące wzmiankowaną kwestię: „problemowa struktura dzieła” (s. 74), „wycieczka inferencyjna” (s. 76) czy – preferowane przez Autora i poddane głębszej refleksji – „wędrownka myśli” (s. 37). Zgodnie z tą ostatnią propozycją nazewniczą, „refleksyjna podróż” (także w odniesieniu do widza) staje się zatem obiektywnie opisaną „metodą twórczą” i określonym zabiegiem zastosowanym w konkretnym filmie. Zabrakło tu może pewnego dociągnięcia w wymiarze czysto interpretacyjnym w odniesieniu do samego filmu i jego bohatera: otóż w kontekście akurat tego dzieła, które wcześniej przez swego montażystę zostało „streszczone” za pomocą haseł takich jak „kino drogi” (s. 50), „ciągła wędrownka bohatera” (s. 47), „postać podróżującego księdza” (s. 49) wydaje się szczególnie znaczące, a niedostatecznie podkreślone właśnie, że owa podróż rozumiana powinna być także jako praca, „norma”, rutyna itd., a nie jako – jakby się trzeba było z tego tłumaczyć – przygoda, wydarzenie, seria wydarzeń, cel do osiągnięcia, etc. W tym sensie refleksja nad strukturą dramaturgiczną, jako pryzmatem porządkującym „nudę powtórzeń”, a nie mniej czy bardziej atrakcyjny ciąg przyczynowo-skutkowy, wydaje się szczególnie interesująca.

Punktem kulminacyjnym rozważań jest rozdział III (*Struktura dramaturgiczna „xABO. Książd Boniecki”*), w którym konkretna praca z materiałem została poddana analizie zgodnie z wyłożoną wcześniej na poziomie teoretycznym i interpretacyjnym (w odniesieniu do innych filmów) koncepcją czy metodą. Jest to bardzo ciekawy wgląd w proces twórczy. Może nie byłoby to uwagą wartą artykułowania, gdyby nie chodziło o sprawy montażu właśnie, w którym – jak na dłoni to widać – ścierają się dwie przeciwstawne tendencje, dwa procesy mają tu miejsce: z jednej strony eliminowanie, wykreślanie, rezygnacja z ogromnej części materiału (o czym już była mowa), z drugiej strony zaś – amplifikacja, której zastosowanie staje się kwestią węzłową w podejmowaniu ostatecznych, artystycznych decyzji.

Jeśli chodzi o tę ostatnią rzecz: otóż w ramach analizy problematyki części składowych „struktury dramaturgicznej” sporo uwagi poświęca Autor kwestii komentarza z offu, który uważa za jej „istotny element” (s. 43). Są to bodaj najciekawsze fragmenty autoanalitycznej części pracy. Kilka spostrzeżeń ma charakter interpretacyjny – na przykład portretowe ujęcia milczącego księdza Bonieckiego stają się niejako ilustracją (do) monologu wewnętrznego. Interesujące jest w tym kontekście również przywołanie zastrzeżeń samego bohatera filmu względem tak ilustrowanej „rozmowy z samym sobą” i dialogu wewnętrznego, wydaje się jednak, że to ostatecznie potrzebna i udana – wypracowana wspólnie przez reżyserkę i montażystę – forma oddania owego brzemiennego w filozoficzne konotacje gatunku. Jednak najbardziej zajmująca część autoanalizy dotyczy współdziałania montażysty w pracach nad komentarzami: od decyzji ich uwzględnienia, zespołowy konsensus procesu twórczego i – zapewne przede wszystkim – dialog z reżyserką, przez ich treść (tekst / wybór tekstów), po realizację. Punkt kulminacyjny tego fragmentu to właściwie dialog montażysty z reżyserką, a zatem dokonywany niejako *post factum*, co właściwie przeradza się – także w kontekście przywoływanych głosów i dyskusji wokół filmu – w obronę podjętych decyzji, która ostatecznie prowadzi do podtrzymania tezy o „świadomej decyzji artystycznej” (s. 68).

Doktorant zatem niejako wyprzedza fakty (tu: fakt obrony rozprawy i dzieła), a także w pewien sposób reaguje na już zastaną recepcję *xABo...* – i w tekście przyjmuje ton „obronny” w odniesieniu do samego filmu¹. Dotyczy to przede wszystkim kwestii użycia komentarza, jak również szeroko pojętego elementu kreacji. O tej pierwszej kwestii już wspominałem, natomiast w przypadku drugiej – kreacyjnej – potrzebny byłby jeszcze drobny, może oczywisty (?), komentarz już na etapie jej teoretycznego wprowadzenia w rozdziale inicjalnym. Otóż tak jak w satysfakcjonujący sposób analizuje Autor przykłady kreacji radykalnych, jeśli można tak je określić, jak filmy *Ogród mojego ojca* czy *Brakujące zdjęcie*, a także może mniej radykalnych, ale równie fascynujących eksperymentów Wojciecha Wiszniewskiego², tak ciekawiłaby mnie opinia na temat – po pierwsze – elementów czy fragmentów aktorskich w filmie dokumentalnym, mających charakter mimetyczny czy realistyczny, budowanych właściwie zgodnie z regułami filmu fabularnego. Po drugie, interesujące byłoby też uruchomienie w tym kontekście zjawisk nieco nowszych, które – niezależnie od lepszych czy gorszych poszczególnych realizacji – kształtują nowe (ale z ciekawymi tradycjami) tendencje i genologiczne stratyfikacje w dziedzinie filmu dokumentalnego, przekraczające jego granice w

¹ Na s. 12 – chyba omyłkowo, bo raczej chodzi o analizowany film – Autor pisze: „Na korzyść niniejszej rozprawy (...)”.

² Por. *Wojciech Wiszniewski*, red. M. Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Poznań 2006.

stronę dokufikacji czy mockumentów³. Zresztą, w kontekście prowadzonego przez Autora porównania pomiędzy fabułą a dokumentem istotne byłoby sprawdzenie, jak sama idea „struktury dramaturgicznej” ma się w owych realizacjach „pomiędzy”.

Nieco szerszy kontekst dla tych rozważań stanowi refleksja nad udziałem materiału kontrolowanego i niekontrolowanego w filmie. Jest to otwarcie dyskusji na temat „kontroli” artysty nie tylko w przypadku filmu dokumentalnego (tutaj bardzo ważne wydaje się potoczne rozumienie dokumentu jako prawdziwego, obiektywnego, przystającego do rzeczywistości) i nie tylko w kontekście jego fragmentów inscenizowanych, ale także w odniesieniu do tych dziedzin sztuki czy zjawisk artystycznych, w ramach których stawia się na przypadek, zdarzenie, krótko mówiąc – brak kontroli. I o ile udział tego rodzaju elementów w procesie twórczym jest czy bywa znaczący, o tyle o dziele już gotowym, skończonym, przekazywanym w ręce publiczności – decyduje ostatecznie gest podpisu autora/autorów. Ośmielam się zaproponować tezę, że tym bardziej wyraźnie widać to w kontekście pracy montażysty w filmie dokumentalnym, głównie ze względu na społeczną odpowiedzialność, jaka na nim spoczywa, ze względu na tak kluczowe kwestie jak etyka, prawda, a nawet prawdopodobieństwo. Być może właśnie ze względu na tego rodzaju odpowiedzialność i wagę podejmowanych decyzji artystycznych poglądy pana Marcina Sucharskiego sytuują się po stronie utrzymywania kontroli.

Uwagi krytyczne

Powyżej sformułowane uwagi w zdecydowany sposób przyczyniają się do pozytywnej oceny rozprawy, bardzo interesującej – jako wywód doświadczonego praktyka – z punktu widzenia teorii filmu (nie tylko dokumentalnego). Nie znaczy to jednak, że nie znajdują się w pracy fragmenty nieco bardziej dyskusyjne (raczej: prowokujące do dyskusji) albo takie, które domagają się uzupełnień.

W ramach pierwszego zastrzeżenia chciałbym zauważyć, że zarówno w odniesieniu do historii teoretycznej refleksji filmoznawczej, jak i do samych filmów, a nawet całych nurtów – brak w pracy precyzyjnego wskazania na diachronię. Poszczególne koncepcje teoretyczne czy podręcznikowe objaśnienia przywoływane są przez Autora *ad hoc*, tak jakby wszystkie powstawały w tym samym czasie, lub inaczej: tak jakby wszystkie były współczesne. Bodajże jeden przykład jest inny – opinia Jerzego Bossaka z lat 60. (s. 67) – co świadczy mimo wszystko o tym, że Doktorant, skoro podkreśla usytuowanie w czasie, zdaje sobie sprawę z wagi takiego

³ Por. T. Baldziński, D. Dłużniewska-Urban, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2017.

ujęcia: teorie nie rodzą się z niczego, bardzo często mają swe konkretne kulturowe ukontekstowanie, nawet jeśli ów kontekst to tylko coś w rodzaju „mody” filmoznawczej, bo przecież i takie istnieją. Co gorsza, czasem owo „zlewanie się w czasie” przyjmuje podwójny czy wręcz piętrowy charakter (na przykład można by zapytać, kiedy i w jakim kontekście metodologicznym, bo przecież już nie współczesnym, Henryk Markiewicz przywołuje – i z jakiego okresu i kontekstu metodologicznego – poglądy Kazimierza Wóycickiego? [s. 25]). Podobnie jest z filmami: Autor w poszczególnych miejscach wywodu daje potrzebne mu przykłady konkretnych utworów, niestety, z rzadka albo i wcale pojawia się ich datowanie, co sprawia, że można by je potraktować ahistorycznie (tu z kolei wyjątkiem jest filmu Johna Griersona z 1929 roku *Poławiacze śledzi* [s. 7].) Co prawda w tym drugim przypadku – datowania filmów – cierpliwy czytelnik mógłby się wspomóc dołączoną do pracy filmografią (co nie ułatwia lektury i czyni z niej tekst zaszyfrowany), jednak w przypadku śledzenia bibliografii sprawa nie wygląda już tak prosto. Dochodzi tu bowiem kwestia (spóźnionych często o całe dekady) publikacji tłumaczeń, czego Autor jakby nie uwzględnia (do tej sprawy nawiązę jeszcze osobno). Podkreślam, że w sformułowaniu tego zastrzeżenia nie chodzi wyłącznie o drobiazgowość i nadmierną faktografię (choć w piśmiennictwie filmoznawczym jednak przyjęło się datowanie filmów, o których mowa, w samym tekście głównym) – bo ostatecznie czytelnik albo to wie, albo – w ten czy inny sposób – sprawdzi. Chodzi raczej o pewnego rodzaju brak. A brak w wywodzie głównym ukontekstowania zjawisk, nazwisk, koncepcji itd. to jednocześnie brak (potencjalnych) wniosków, które mogłyby z takiego kontekstowego ujęcia wynikać.

Druga uwaga dotyczy kwestii genologicznej. Autor konsekwentnie używa pojęcia „gatunek” (np. „gatunek dokumentalny” na s. 4; na s. 45 mowa jest wręcz o „dwóch głównych gatunkach kina”), podczas gdy nie jest to rzecz ostatecznie na gruncie polskiej nomenklatury rozstrzygnięta. Znacznie częściej pojawia się w tym kontekście „rodzaj” (obok – w niektórych ujęciach – innych rodzajów filmowych, jak film fabularny czy animowany). Dalsze rozgałęzienia, czyli gatunki rozróżniane i charakteryzowane już w ramach rodzaju, interesowałyby nas w tym momencie w mniejszym stopniu, chociaż wiadomo, że i na tym polu dokonywano prób wskazywania i nazywania osobnych gatunków dokumentalnych (o tych w ramach filmu fabularnego nie trzeba wspominać). I znów: nie jest to pytanie wyłącznie akademicko abstrakcyjne i dotyczące wyłącznie owej nomenklatury, lecz prowokujące do rozważań natury teoretycznej i komparatystycznej, bowiem – w takim ujęciu – porównanie dokumentu z filmem fabularnym, do którego to porównania Autor dość często się odwołuje, odbywa się na tym samym poziomie „ontologicznym” i prowadzić może do istotnych

wniosków (choćby w zakresie transferu pomiędzy rodzajami niektórych chwytów, konwencji, a nawet pierwotnie konstytutywnych elementów i cech). Porządki genologiczne tworzone ze względu na taki, a nie inny stosunek do rzeczywistości, określone techniki odwzorowania tego stosunku, rodzaj umowy z widzem, który wykazuje określone oczekiwanie względem oglądanego „rodzaju”, wreszcie artystyczne próby zawiedzenia tego oczekiwania lub, po prostu, zaskoczenia widza – wszystkie te kwestie mają swe konsekwencje w konstytucji konkretnych rodzajów i gatunków, w konstruowaniu adekwatnej względem sugerowanych zmian teorii, wreszcie w próbach definiowania szczegółowych już zagadnień, takich jak chociażby struktura dramaturgiczna. Nie jest zatem oczywiście tak, że dwurodzajowy czy trzyrodzajowy podział to „prawda naukowa” niezmienna i niemożliwa do obalenia. Nie jest również tak, że jakiegokolwiek podziały rodzajowe i gatunkowe w obrębie danej dziedziny sztuki (głównie dotyczy to literatury i filmu) są sztywne i nieprzeniknione – istnieje przecież całe mnóstwo zjawisk pośrednich (zresztą, chyba najciekawszych z teoretycznego punktu widzenia). Zabrakło jednak zaznaczenia przez Doktoranta świadomości tej problematyki, próby podważenia zastanego porządku czy stereotypu, tak by – już w ramach własnej drogi – sprawdzić, na ile owe porządki pomagają lub przeszkadzają w próbie uchwycenia zagadnienia „struktury dramaturgicznej” filmu dokumentalnego w ogóle oraz – przede wszystkim – własnego utworu.

Wreszcie trzecia uwaga skupiona będzie wokół już samych spraw terminologicznych, ale wyłącznie tych kluczowych dla rozumienia tytułu pracy i związanych z nim treści. Co prawda, jak zresztą już pisałem, w kontekście tytułowej „struktury dramaturgicznej” pojawiają się pojęcia konstrukcji, struktury czy kompozycji – nie do końca jednak wyjaśniona jest subtelna czasem różnica między nimi. A jeśli nie różnica – to związki i zależności. Czasem Autor używa tych pojęć wymiennie (np. „[...] w odniesieniu do struktury dzieła na jej podstawowym poziomie, czyli konstrukcji [...]” [s. 25]), czasem dane użycie nieco lepiej precyzując (jak było w odniesieniu do wzmiankowanej już struktury). Trudno mieć o taką niekonsekwencję pretensje, zdaję sobie sprawę, że część wyborów ma charakter czysto retoryczny, za inną częścią nie kryją się intencjonalnie włączane w wywód niuanse, z całą pewnością też taka niestabilność i „pomieszanie pojęć” w jakimś stopniu charakteryzuje literaturę przedmiotu, z której Autor korzystał, a także rzeczywistą synonimiczność części z tych pojęć. W ramach „myślenia montażowego”, którego precyzyjny i przemawiający opis wymaga adekwatnego języka, teoretyk może się wiele nauczyć od praktyka – i tu należy się Doktorantowi uznanie. W kontekście spektrum pojęć użytych i możliwych pozostaje jednak jedno istotne zastrzeżenie. Mianowicie zabrakło w rozprawie osobnej nitki rozważań na temat

narracji (bo samo pojęcie się pojawia, np. na s. 31), która – odnosząc to do poziomu montażu filmowego i „struktury dramaturgicznej” filmu – wydaje się w wielu miejscach pełnić podobną do owej „struktury” funkcję, a w każdym razie – wiedza o niej mogłaby pomóc w dodatkowym uporządkowaniu niektórych wątków. Wiedza bardziej potoczna – na przykład w odniesieniu do omówionej już kwestii komentarza z offu, czyli po prostu głosu kogoś, kto opowiada, kto jest narratorem. A także wiedza nieco bardziej profesjonalizowana – na przykład w podrozdziale *Fabularyzacja struktury* (s. 44), niezależnie od wywodu i argumentacji Autora, warto by upomnieć się o literaturoznawcze czy filmoznawcze (i nie tylko!) pojęcie narracji, które pozwalałoby lepiej zrozumieć kwestię (poziomu) fabuły, rozumianej jako obiektywnie istniejący ciąg zdarzeń, który – w procesie artystycznego przetworzenia i z określonym celem – zostaje uporządkowany na poziomie narracji właśnie. Podsumowując zatem ten polemiczny fragment recenzji, który powstał z czystej ciekawości teoretycznej, zadać można pytanie: w którym momencie i w jaki sposób spotykają się – jako sztuki opowiadania – montaż i narracja?

Uwagi redakcyjne i językowe

Język pracy, zwłaszcza w partiach, które już bezpośrednio dotyczą montażu i tytułowego zagadnienia, jest precyzyjny, fachowy – i nie mam do tej warstwy rozprawy większych zastrzeżeń. W ramach recenzenckich powinności chciałbym jednak zgłosić kilka uwag natury edytorskiej i językowej, takich jak błędne, wielokrotne powtarzanie całych zapisów bibliograficznych w przypisach, a także – nieliczne – usterki gramatyczne, językowe i inne, których przykłady dla porządku tu wymieniam („poddanie w wątpliwość” [s. 35], „brany był pod wątpliwość” [s. 66]; „na ten moment” [s. 36, 49]; „przezeń” w odniesieniu do kobiety [s. 38]; „oddziaływuje” [s. 45, 66]; „w przeciągu ponad dwóch lat” [s. 57]; „nieadekwatne z ...” [s. 59] zamiast „do”; „odnośnie” [s. 66] zamiast „odnośnie do”).

Wskazuję także na pewien konsekwentny brak zarówno w przypisach, jak i w bibliografii, dotyczący pozycji obcojęzycznych, czytanych przez Autora w wydaniach polskich i w polskich tłumaczeniach – podczas gdy nazwiska tych tłumaczy i tłumaczek są tu pomijane. W przypadku tekstów artystycznych czy naukowych, cytowanych w dysertacji doktorskiej, nie chodzi przecież wyłącznie o kwestie praw autorskich czy badawczej rzetelności, ale także o meritum: cytujemy określony fragment w konkretnym celu, polemizujemy z konkretnym ujęciem czy sformułowaniem itd. – przywołujemy źródło, ale jednak w jakiejś jego językowej wersji. Dodatkowo, z narracji i zapisów czytelnik nie dowiadyuje się (gdyby tego nie wiedział), że cytowana pozycja nie została napisana w języku polskim.

Wreszcie ostatnia sprawa, czyli braki lekturowe. Otóż polska bibliografia (opracowania historyczne, teoretyczne, „praktyczne”) dotycząca dokumentu filmowego nie jest zbyt obszerna, dlatego dziwi trochę jej jeszcze uszczuplenie – zwłaszcza o pozycje, wydawałoby się, oczywiste, takie jak druga (niż ta cytowana przez Autora) książka Kazimierza Karabasza (*Cierpliwe oko* z 1979 roku) czy stosunkowo nowe, fundamentalne opracowania Małgorzaty Hendrykowskiej: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)* jej autorstwa i *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)* pod jej redakcją. Zapewne wyborami Doktoranta kierowały jakieś przekonania czy intuicje, jak to zresztą w każdej pracy twórczej bywa, ich obecność niekoniecznie zmieniałyby konkluzje, dlatego absolutnie nie chciałbym traktować tych czy innych ominięć jako błędów kardynalnych (stąd też odnotowuję je w tej, „technicznej”, części uwag).

Uwagi o dorobku i filmie *xABo. Ksiądz Boniecki*

Z dorobkiem montażowym (i muzycznym), listą osiągnięć w tym zakresie, nagród i nominacji – można zapoznać się dzięki portfolio przygotowanemu przez Doktoranta. Nie ulega wątpliwości, że jest to dorobek znaczący, różnorodny (którego fragmenty mogłem sobie teraz przypomnieć), a dzięki filmowi *Via Carpatia* znany także nieco szerszej publiczności. Pan Marcin Sucharski to doświadczony montażysta – twórca filmowy.

Dla recenzenta, który ocenia film (mowa już o *xABo...*) i poświęconą mu rozprawę teoretyczną, jest bardzo ciekawym doświadczeniem „jednego przez drugie”. I właśnie w ten sposób seans filmowy, uzupełniony o eksplikację autorską, staje się seansem z teoretycznym kluczem, a każdy fragment filmu i ostatecznie jego całość może zakończyć się naukowym „sprawdzeniem”. Nie chciałbym tu jednak referować w detalach, na ile podejście Autora i jego „teoretyczne preferencje” znajdują odzwierciedlenie w filmie. W to miejsce – proponuję sformułowanie dwóch – o raczej interpretacyjnym charakterze – uwag, o których nie ma mowy w rozprawie.

Otóż po pierwsze, „lektura” filmu z całą mocą obrazuje paradoks księdza Adama Bonieckiego – człowieka skromnego i jednocześnie – nie ma chyba, niestety, lepszego słowa – celebryty (zapewne wbrew sobie); filozofa, teologa, myśliciela i zarazem „normalnego” starszego pana (bystrego, dowcipnego, familiarnego itd.); osoby ze świecznika, w podróży do ważnych miejsc, spotykającej ważne osoby w mniejszych i większych salach wykładowych i koncertowych – a jednocześnie właściwie samotnej w codzienności owej podróży, w pokojach hotelowych, na dworcach, w pociągach, miejskich autobusach... Cała ta paradoksalność, kalejdoskopowość i to, że udziela się ona widzowi – to również zasługa montażu.

Po drugie, jest Boniecki bohaterem dokumentu nadobecnym: ciągle w kadrze, w różnych ujęciach, nawet jeśli nie on sam – jest to jego rozmówca przyglądający się księdzu. W tym sensie film staje się prawdziwym portretem, rozumianym – by odwołać się do adekwatnego skojarzenia – podobnie do Schulzowskiej interpretacji portretu Róży, bohaterki *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej. Przyglądamy się człowiekowi uchwyconemu „tu i teraz”, ale mistrzostwo portretowania sprawia, że wpatrujemy się w głąb, z różnych stron i perspektyw. Zmierzam tu oczywiście do zapisania wniosku, że osiągnięcie takiego wrażenia udało się również dzięki takiemu, a nie innemu montażowi.

Konkluzje

Przechodząc na sam koniec do formalności i sformułowania ostatecznej konkluzji: zapisane powyżej uwagi krytyczne w większości przypadków traktuję polemicznie, a przedłożone do recenzji rozprawę doktorską *Struktura dramaturgiczna w filmie dokumentalnym w odniesieniu do „xABo. Ksiądz Boniecki”* oraz dzieło *xABo. Ksiądz Boniecki* (wraz z pozostałym, sporym dorobkiem artystycznym) ostatecznie oceniam **pozytywnie**, jako spełniające kryteria stawiane pracom doktorskim w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne. Tym samym wnoszę o dopuszczenie pana mgr. Marcina Sucharskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Rafał Woźniak