

Poznań, 18.08.2021r.

Prof. UAM dr hab. Mikołaj Jazdon
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Recenzja dorobku artystycznego
oraz stanowiącej dzieło artystyczne (wraz z opisem) pracy doktorskiej
Pani Mgr Marty Prus *Kategoria prawdopodobieństwa – rozważania teoretyczne oraz
analiza filmu „Over the Limit”*

Dzieło artystyczne mgr Marty Prus przedstawione do recenzji w przewodzie doktorskim (wraz z jego opisem) to pełnometrażowy film dokumentalny *Over the Limit*: utwór wybitny, oryginalny, o spójnym, precyzyjnie opracowanym kształcie estetycznym, świadczący jak najlepiej o umiejętnościach i dojrzałym warsztacie reżysera dokumentalisty.

Podobnie rzecz się ma odnośnie przedłożonej do oceny dokumentacji przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuki filmowej, zawierającej listę wielu prestiżowych osiągnięć artystycznych Marty Prus. Od 2010 roku zrealizowała pięć krótkometrażowych filmów dokumentalnych, cztery krótkie filmy fabularne oraz wspomniany już pełnometrażowy dokument *Over the Limit*, zdobywając za swe utwory 44 nagrody na festiwalach krajowych i zagranicznych. W 2013 roku została laureatką Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Lista festiwali, na których filmy Prus były prezentowane, oraz kanały dystrybucji niektórych z nich – w szczególności *Over the Limit* – jest znacznie dłuższa niż lista nagród. Ponadto Marta Prus ma doświadczenie w reżyserowaniu seriali, reklam, trailerów oraz w pracy asystentki reżysera w teatrze operowym, czy II reżyserki na planie filmu fabularnego i serialu TV. Od 2018 roku prowadzi także pracę dydaktyczną w ramach różnych warsztatów filmowych a przede wszystkim na Wydziale Sztuki Operatorskiej i Wydziale Reżyserii PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi.

Swoją pracę doktorską Marta Prus zatytułowała *Kategoria prawdopodobieństwa – rozważania teoretyczne oraz analiza filmu „Over the Limit”*. Składa się ona – nie licząc

Wstępu i Zakończenia z sześciu rozdziałów. W tytule każdego z nich autorka zestawia słowo „prawdopodobieństwo” po kolei z sześcioma pojęciami: przypadek, fikcyjność, literatura, percepcja, film oraz tworzenie. Całość liczy 68 stron. Ostatni rozdział *Prawdopodobieństwo i tworzenie* poświęcony jest analizie filmu *Over the Limit*. Należy podkreślić duży zakres poczynionych przez autorkę lektur i rozpoznania teoretycznych, w których centrum znajduje się kluczowa dla tych rozważań kategoria prawdopodobieństwa, rozpatrywana w dużej mierze w odniesieniu do literatury pięknej, filozofii, teorii literatury i filmu fabularnego. Wśród autorów, na których powołuje się autorka rozprawy, znajdują się, między innymi, Arystoteles, Platon, Fiodor Dostojewski, Karol Dickens, Edward M. Forster, Umberto Eco, Roland Barthes, Seymour Chapman, Stanisław Lem, Wiesław Myśliwski, Olga Tokarczuk, Antoni Kępiński, Michał Głowiński, Henryk Markiewicz, Michał Heller, Jacek Ostaszewski, Edward Branigan, Pier Paolo Pasolini, Andriej Tarkowski, czy Michael Haneke. A zatem przeważają autorzy związani z literaturą piękną. Mniej tu rozważań o teorii filmu, czy samym filmie dokumentalnym.

Doktorantka podnosi w swych rozważaniach kwestie prawdy i fikcji, powołując się na wymienionych autorów i prezentując własne poglądy na temat tych zagadnień. Znaczą w nich przywiązanie do ukształtowanych w minionym stuleciu poglądów na temat kina autorskiego i filmu fabularnego jako „powieści XX wieku” (określenie Aleksandra Jackiewicza). Nie dziwi to przekonanie autorki, by łączyć sztukę filmową z refleksją na temat dzieła literackiego. I nie tylko dlatego, że jak dowodzi w *Estetyce filmu* (Poznań, 2017) prof. Werner Faulstich, film jest jednym z mediów literatury, obok książki, gazety, czy radia. Nie trzeba bowiem daleko szukać, by w rodzimej refleksji reżyserów filmów dokumentalnych odnaleźć ślady podobnych poszukiwań do tych poczynionych przez Prus. Wystarczy wspomnieć książki Kazimierza Karabasza, twórcy dokumentów obserwacyjnych, który w tomach: *Cierpliwe oko*, *Bez fikcji – z notatek filmowego dokumentalisty*, czy *Odczytać czas*, zamieścił liczne cytaty z dzieł pisarzy na temat warsztatu autora, starającego się uchwycić piórem istotne wymiary autentycznych wydarzeń i życiorysów. Uznawał je za równie inspirujące dla dokumentalisty co uwagi uznanych i doświadczonych reżyserów filmowych.

Marta Prus stawia na stronach swej dysertacji pytania o kwestię prawdopodobieństwa w dziele literackim, filmie fabularnym i dokumentalnym. Podkreśla, że zagadnienie prawdopodobieństwa odgrywa istotną rolę w jej pojmowaniu

zawodu reżysera filmów dokumentalnych. Bardziej jednak (choć nie wyłącznie) interesuje ją ten rodzaj prawdopodobieństwa, o którego odpowiedni „poziom” w dziele troszczy się reżyser filmów fabularnych. Ciekawe byłoby moim zdaniem podjęcie zagadnienia „pojemności” dokumentu jeśli idzie o możliwość pokazania w nim sytuacji mało prawdopodobnych, czy wręcz nieprawdopodobnych. Dokument jako gatunek trzeźwego dyskursu może sobie tutaj pozwolić na często dużo więcej niż film fikcji, korzystając z zaufania, jakim ten pierwszy obdarzają widzowie. Demonstrują to chociażby autorzy mock dokumentów eksplorując w swych filmach granice pokazywania sytuacji nieprawdopodobnych przy użyciu rozmaitych konwencji filmu dokumentalnego.

Z kolei wyrażone na stronach dysertacji zainteresowanie Prus kwestiami prawdopodobieństwa w filmie fabularnym nie dziwi choćby z tego względu, że kluczowy wymiar estetyczny jej dokumentalnego *Over the Limit* wiąże się z jego podobieństwem do formy współczesnego filmu fabularnego. Śledzimy w nim losy trzech kobiet związanych ze sportem wyczynowym, przede wszystkim poczynania młodej Rosjanki, mistrzyni w gimnastyce artystycznej, Margarity Mamun, oraz jej trenerek, Iriny Viner oraz Aminy Zaripovej. Formuła dokumentu obserwacyjnego ma tu swój nowoczesny kształt, a jego autorka świetnie zademonstrowała jak efektywnie można wykorzystać dostępne dziś dokumentaliście narzędzia, by skutecznie poszerzyć zakres artystycznych możliwości tej odmiany kina faktów. Styl zdjęć filmowych Adama Suzina, rodzaj podpatrzonych wydarzeń, zarejestrowanych dialogów, budowa poszczególnych scen, wreszcie montażowe zakomponowanie całości, pozbawione jest wszelkich, by tak to ująć, „szorstkości”, które często (i niejako z natury) charakteryzują materię filmu dokumentalnego, gdy twórca - nie uciekając się do inscenizowania, czy rekonstruowania zdarzeń - stara się uchwycić podpatrzone sytuacje „na gorąco” (by użyć terminu Dżigi Wiertowa). Istotną przyjemność z oglądania *Over the Limit* wynika właśnie z satysfakcji odbiorczej, która bierze się z zarówno z faktu oglądania emocjonującej opowieści jak również z formalnej dbałości o kształt dzieła - od kompozycji pojedynczych kadrów poczynając na konstrukcji całości kończąc - ze świadomością, że to, co oglądamy, nie zostało wymyślone i zainscenizowane, ale uchwycone kamerą i mikrofonem w chwili dziania się.

Film podejmuje temat wielkiego wysiłku sportsmenki pracującej na swój sukces za cenę istotnych wyrzeczeń, ale także w jakiejś mierzy przymuszanej do podjęcia tego

trudu ponad pewną miarę („over the limit”) jak podpowiada tytuł. Jest nią ograniczenie czasu na życie prywatne a w szczególności na relacje z najbliższą rodziną aż po nieobecność córki przy łożu umierającego ojca. Z resztą wątek śmierci ojca i manipulacji do jakich dopuszcza się trenerka względem swojej podopiecznej, wykorzystując jej trudną sytuację, nadaje filmowi dramatyczny i egzystencjalny wymiar, wykraczający poza ramy dokumentu o tematyce sportowej. Prus nie sugeruje oceny zachowań bohaterów, czy nawet bezduszności zimnej maszyny do „produkowania” sportowych czempionów. Dokumentalistka skupia się na opisanu rzeczywistości rosyjskiego sportu wyczynowego, pokazuje mechanizmy dopracowanej „tresury” mistrzyń w gimnastyce artystycznej, które niezawodnie sięgają po olimpijskie złoto na chwałę Rosji, dbającej w ten sposób o swój światowy wizerunek niejako zgodnie z dawnymi imperialnymi tradycjami. Prus podpatruje i zarysowuje w sposób sugestywny psychologiczne relacje między zawodniczkami i trenerkami w bogatej rozpiętości zachowań, gestów, mimiki i dialogów, jaką zazwyczaj odnajdujemy w starannie wyreżyserowanych i zagranych filmach fabularnych.

Over the Limit to utwór, który dobrze ilustruje nowe możliwości współczesnego obserwacyjnego filmu dokumentalnego. Gdyby go zestawić i porównać z wybranymi dziełami z klasyki kina faktów, w których podjęto temat rywalizacji sportowej, uzyskalibyśmy wyraźnie zarysowany zakres zmian, jakim to kino na przestrzeni dekad podlegało, zaczynając od *Olimpiady* (1938) Leni Reifenstahl (ten film o igrzyskach olimpijskich w Berlinie Rober C. Reimer określił mianem dzieła „będącego fuzją sztuki filmowej i dokumentu sportowego, w stopniu, jakiego nie udało się potem osiągnąć żadnemu reżyserowi” [Robert C. Reiner, *Olympia*, w: *Encyclopedia of the Documentary Film*, edited by Ian Aitken, vol. 2, Routledge, New York and London, 2006]), poprzez zrealizowane na styku kina faktów i fikcji, fabularne *O czymś innym* (1963) Very Chytilovej (tu, podobnie jak w *Over the Limit*, przyglądamy się napiętej relacji między trenerem a gimnastyczką, Evą Bosakową [zawodniczka gra tu samą siebie], która w finale filmu zostaje mistrzynią świata), aż po *W obręczy marzeń* (*Hoop Dreams*, 1994) Steve’a Jamesa, realizowany na przestrzeni kilku lat dokument o losie dwójki nastoletnich, czarnoskórych koszykarzy z chicagowskiego getta, którym to dziełem jego autor udowodnił, że film dokumentalny może z powodzeniem przenieść się z ekranów telewizyjnych na kinowe, odnosząc spektakularny sukces artystyczny i komercyjny.

Marta Prus wyraża jednak na stronach swej pracy nieufność wobec prawdy pokazywanej w filmie dokumentalnym. Píše: „Przypadek kina dokumentalnego zwyczajowo zobowiązuje do poruszania się blisko faktów, co często przemienia się w żerowanie na konwencji prawdziwości gatunku. Zdarzenia są niesprawdzalne dla widza, który powierza w ręce autora mogącego swobodnie modyfikować elementy opowieści ze względów strukturalnych i dramaturgicznych. Dlatego osobiście w kontakcie z dziełem dokumentalnym przyjmuję postawę podejrzliwości i przykładam doń model performatywny, traktując zarówno kino fabularne, jak i dokumentalne w kategorii fikcyjności” [s. 23]. Myśl tą wyraża jeszcze bardziej kategorycznie w ostatnim zdaniu szóstego rozdziału: „Dlatego powtórzę, że każdy film bez względu na gatunek i metody realizacji jest fikcją”.

Świadomość, że film dokumentalny jest pewnym konstruktem twórcy, który pod swoim dziełem się podpisał, towarzyszy refleksji nad tym rodzajem filmowym od jego początków. John Grierson określił film dokumentalny jako „creative treatment of actuality”, co Mirosław Przyłipiak przetłumaczył na polski (w *Poetyce kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004) jako: „twórcze przepracowanie materiału bieżącej (w stosunku do momentu filmowania) rzeczywistości fizycznej” [s. 18]. Jednak stwierdzenie Marty Prus, że każdy film jest fikcją, także dokumentalny, wprowadza do rozprawy pewne pojęciowe i terminologiczne zamieszanie.

Wydaje mi się, że rozumiem intencję autorki, która formułuje taki sąd i wynika on być może z dążenia wielu twórców filmów dokumentalnych, by ich utwory były oglądane i odczytywane z równą atencją i pewnością - co do autorskiej kontroli nad wszystkimi elementami dzieła - jak to się dzieje w przypadku filmów fabularnych, czyli fikcjonalnych. O ile w przypadku tych ostatnich odbiorca gotów jest przypisywać znaczenie zarówno wymowie całego opowiadania, jak i postaciom pokazanym w filmie, nawet ich gestom, mimice, a także scenografii, kostiumom i rekwizytom, o montażowych zespoleniach nie wspominając, o tyle w odniesieniu do filmu dokumentalnego częstokroć niektóre z tych elementów pomija, czy wręcz lekceważy, uznając - niejako z góry - że wiele z tego, co widać w filmie dokumentalnym po prostu „się sfilmowało”, znalazło tam przypadkowo, więc nie należy tym wszystkim elementom oglądanym i odsłuchiwanym przypisywać takiego znaczenia, jakie miałyby, gdyby ten sam film określano mianem fabularnego, zainscenizowanego, zagranego, wyreżyserowanego. Taki odbiorca czyni istotnie pewnego rodzaju niesprawiedliwość filmowi

dokumentalnemu (szczególnie artystycznemu), którego twórca rejestrując autentyczne wyglądy i zachowania ludzi przed kamerą, dokonując najpierw wyboru pewnych „wycinków” rzeczywistości uchwytnych za pomocą dostępnych mu narzędzi, dąży poprzez sposób ich pokazania i zestawienia w dziele do wydobywania dodatkowych sensów, metaforycznych i symbolicznych. W takim kontekście użycie określenia „fikcja” przez dokumentalistkę w odniesieniu do własnego dzieła, by w ten sposób niejako przymusić odbiorcę do podjęcia wysiłku uważnej lektury dzieła w sposób podobny do tego jaki towarzyszy oglądaniu i interpretowaniu filmu fabularnego (fikcjonalnego), jest w jakiejś mierze zrozumiałe. Tak jak zrozumiała jest bardziej oczywista intencja wynikająca ze stwierdzenia doktorantki, że film dokumentalny jest w tym sensie „fikcjonalny”, że nie pokazuje całej i pełnej prawdy o skomplikowanej, wielowątkowej, chaotycznej, jak pisze Prus, rzeczywistości, ale jej wycinek, ukształtowany przez realizatora w formę filmową.

Istnieje jednak inna kwestia, która czyni problematycznym nazywanie filmu dokumentalnego fikcją a to z tego względu, że nazywany on jest właśnie gatunkiem niefikcjonalnym. Jak pisze Mirosław Przyłipiak w *Poetyce kina dokumentalnego*: „Zwrot »non fiction«, czyli niefikcjonalny, wydaje się neutralny aksjologicznie, czysto opisowy, i nie wprowadza niepożądanych kontekstów znaczeniowych. Przenosi swój przedmiot ze świata fikcji społecznej do świata szeroko pojętych tekstów kultury, ustawiając go na tej samej płaszczyźnie co inne rodzaje filmów, a także książki, artykuły, rzeźby czy obrazy. Odbiera mu charakter gatunku charakteryzującego się jakimś szczególnie uprzywilejowanym związkiem z rzeczywistością, zarazem wyprowadzając go z getta obowiązku potwierdzania tego związku każdą kolejną realizacją” [s. 13]. W innym miejscu tej samej książki – fundamentalnego na polskim gruncie opracowania problematyki filmu dokumentalnego – autor zauważa i ostrzega: „Pojęcie fikcji artystycznej należy do najbardziej zawiłych i niejednoznacznych kategorii estetycznych, więc próba zdefiniowania niefikcjonalności jako negatywu dla fikcji musiałaby oznaczać uwikłania w cały bagaż wątpliwości otaczających fikcjonalność” [s. 40].

W tym samym rozdziale Przyłipiak definiuje film dokumentalny określając jego granice w różnych zakresach, pisze o relacji dokument a fabuła, dokument a awangarda, dokument a dokument. Pozostajemy tylko przy kwestii niefikcjonalności, pomijając tu kwestie definiowania dokumentu poprzez cechy warsztatu, kontekst, czy jako gatunek użyteczności publicznej. „W odróżnieniu od światów fikcjonalnych – pisze Przyłipiak -

światy niefikcjonalne są kompletne, tj. można im sensownie zadać pytanie o fakty i wydarzenia nieprzedstawione w samym utworze". Innymi słowy ponieważ *Over the Limit* jest filmem niefikcjonalnym świat w nim przedstawiony jest światem kompletnym. Możemy zatem sensownie zapytać kim byli dziadkowie głównej bohaterki, kiedy się urodziła, gdzie chodziła do szkoły, oraz jak jej życie przebiegało w czasie pandemii Covid-19, choć nie ma o tym mowy w samym filmie. Inaczej niż w filmie fikcji w *Over the Limit* nie występują aktorzy odtwarzający zapisane w scenariuszu role, ale ludzie, których można określić, jakkolwiek w sposób nie w pełni satysfakcjonujący, mianem ludzi „prawdziwych”, „rzeczywistych” czy jako „aktorów społecznych” (określenie Billa Nicholasa).

Inny istotny czynnik odróżniający film fikcjonalny od niefikcjonalnego dotyczy – jak pisze Przyłipiak – „poziomów znaczeń niesionych przez film”. Autor wymienia cztery, ale wskazuje, że w przypadku filmu dokumentalnego dwa z nich są szczególnie istotne, oba bowiem (inaczej niż w filmie fikcjonalnym) pokrywają się, są to znaczenia źródłowe i nominalne. O pierwszych pisze: „każde ujęcie fizyczne portretuje swoje źródło, tj. rzeczywisty i zarejestrowany na taśmie przedmiot, miejsce, osobę lub zdarzenie. W tym sensie każde ujęcie Rhetta Butlera w *Przeminęło z wiatrem* portretuje Clarka Gable, ujęcie wnętrza statku kosmicznego z *Gwiezdnych wojen* pokazuje fragment scenografii filmowej, a *Alphaville* Godrarda pokazuje ulice Paryża” [s. 41]. Znaczenia nominalne charakteryzuje z kolei tak: „osoby, miejsca, przedmioty i wydarzenia pokazane na filmie posiadają nazwy i funkcje nadawane im na użytek tego filmu właśnie. I tak, Clark Gable na użytek filmu *Przeminęło z wiatrem* staje się Rhettem Butlerem, fragment scenografii – wnętrzem statku kosmicznego, a Paryż – ponurym miastem stechnicyzowanej przyszłości o nazwie «Alphaville»” [s. 41]. W przypadku *Over the Limit*, filmu niefikcjonalnego, możemy mówić, że znaczenia źródłowe pokrywają się z nominalnymi. Nie wyczerpuje to złożoności uwikłań filmu dokumentalnego w kwestie fikcjonalności na różny sposób rozumianej, na co wskazuje rozległość problematyki podjętej przez Przyłipiaka we wspomnianej książce. Nie chcę się tu jednak na ten temat dalej rozwodzić a jedynie zaznaczyć, że problem, o którym była mowa, jest wyjątkowo złożony.

Pozostając jeszcze przy kwestii zrównania filmów fikcji i tych niefikcjonalnych, co proponuje autorka, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. Film określany mianem dokumentalnego ukierunkowuje jego określane odczytanie przez widza. To zrozumiałe. Gdyby *Over the Limit* anonsowano jako utwór kina fikcji byłby on zapewne

odbierany jako kolejny obraz z gatunku filmów sportowych. Można się zastanawiać, czy więcej zyskałby, czy stracił w takim odbiorze. Na pewno byłby mniej zaskakujący a bardziej oparty na oswojonej konwencji, realizujący jej założenia, niż odbierany zgodnie z tym, czym jest, filmem niefikcyjnym, pokazującym ludzi i wydarzenia, które naprawdę zaistniały przed kamerą. Jako utwór fikcyjny wpasowywałby się w ramy jednego z jedenastu supegatunków, które opisał Eric R. Williams w książce *The Screenwriters Taxonomy. A Roadmap to Collaborative Storytelling* (Routledge, New York and London, 2018), film zawierający wszystkie elementy składowe dzieła tego gatunku, w tym tematyczne („Ciężka praca i poświęcenie się opłaca”, „W drużynie nie ma „ja””, „Aby wygrać, trzeba poświęcić się”), z akcją umiejscowioną w obiektach sportowych, w czasie ćwiczeń i zawodów, także w domach zawodników; gdzie kostiumami są ubrania sportowe a celem bohaterów jest wygrać zawody i przekonać do siebie tych, którzy w nich nie wierzyli [s. 37-39]. A przecież nie na zgodności z konwencją gatunkową filmu sportowego polega siła wyrazu *Over the Limit*, ale na jego dokumentalnym, czyli niefikcyjnym autentyzmie, na tym, że jest filmem otwartym na rzeczywistość, by posłużyć się typologią Marcela Łozińskiego (M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym* [w: *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, pod red. K. Mąki-Malatyńskiej, Łódź 2019]).

Z resztą Marta Prus pisze o tym w ostatnim rozdziale pracy, w którym analizuje *Over the Limit*: „Margarita Mamun wraz ze wszystkimi osobami ukazanymi w filmie autentycznie istnieją. Tak samo jak wszelkie imprezy publiczne wydarzyły się naprawdę w tych przestrzeniach i z tą publicznością, którą zarejestrowała nasza kamera wraz dźwiękiem, co pozwala mówić o pełnym wymiarze przestrzeni diegetycznej” [s. 53]. W innym miejscu dodaje: „Sama w swej nieznaczej twórczości pozostaję wierna temu, co przynosi życie i bohater, oddając się cierpliwej obserwacji unikającej inscenizacji [lepiej: „unikając inscenizowania” – przyp. M.J.]. Sądę, że ta metoda, w połączeniu z rezygnacją z odautorskich komentarzy, czy narracji pozakadrowej, oddaniem głosu bohaterom i sytuacjom, najpełniej wytwarza wrażenie prawdy. Z tego względu tak mocno zawierzam w czystość obserwacji rzeczywistości i w taki sposób pracowałam nad *Over the Limit*. Zawsze krok w krok z biegiem losu Margarity, w pogoni za uwiecznieniem realności, pokorna wobec opóźnień i niedoskonałości. Nie zawsze na czas, nie zawsze w pełni, ale zawsze jednokrotnie i nieinwazyjnie przyglądałam się bohaterom, nasłuchiwałam i zapisywałam. Ten sposób pracy i bycia w świecie jest

jednocześnie najciekawszym punktem wyjścia do tworzenia własnych interpretacji na jego temat” [s. 54]. A więc jednak nie fikcja a autentyk.

Konkludując, przedstawiony do oceny dorobek artystyczny mgr Marty Prus, w szczególności film dokumentalny *Over the Limit*, oraz rozprawę doktorską, będącą autorskim komentarzem do filmu, oceniam pozytywnie. W moim przekonaniu spełniają one wymogi stawiane pracom na stopień doktorski w dziedzinie sztuki filmowej. Wnoszę o dopuszczenie mgr Marty Prus do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Mikołaj Jurek