

Prof. Maciej Wojtyszko

Recenzja

pracy doktorskiej magistra Tomasza Wolskiego

„Opowieść w jednym ujęciu- prawda dokumentalna w złożonej fabularnej realizacji” oraz dorobku artystycznego autora.

Praca doktorska pana Tomasza Wolskiego to dobry przykład właściwie sformułowanego problemu badawczego.

Niewątpliwie pytanie o sposób komponowania, organizowania i porządkowania materii i osób podlegających sfilmowaniu to centralne pytanie stojące przed każdym reżyserem, a próby podejmowane na przestrzeni kolejnych lat rozwoju kinematografii światowej dowodzą, że istnieje realne napięcie pomiędzy zwolennikami montażu „zwykłego” i tak zwanego „montażu wewnątrzkadrowego”. Oczywiście upraszczam, bo pomysłów na rozmaite sposoby montowania pojawiło się mnóstwo a określenia takie jak „montaż skojarzeniowy”, „montaż metaforyczny”, „montaż zdarzeń”, „montaż przyczynowo - skutkowy” i inne podobne terminy wyraźnie świadczą o bardzo rozwiniętym i wciąż doskonalonym języku opisu tej sztuki, używanym nie tylko przez teoretyków. Pan Tomasz świetnie o tym wie, ale wie też, że decyzje dotyczące relacji między rzeczywistością a punktem widzenia, między ruchem przed kamerą a ruchem kamery należą do umiejętności fundamentalnych i często rozstrzygających o sukcesie lub porażce twórców filmowych.

Większość osób studiujących reżyserię wcześniej czy później staje przed dylematami związanymi z decyzjami dotyczącymi tych pytań, nic więc dziwnego, że „Lina” Hitchcocka, „Arka” Sokurowa czy „Rok 1917” Mendesa są przedmiotem wielu dyskusji, sporów i analiz.

Niewątpliwie wciągająca siła nieprzecinanego ujęcia działa na odbiorcę inaczej niż inne sposoby narracji filmowej, a pokusa wprowadzenia do swojej opowieści „oka węża” bywa dobrze uzasadniona powodami artystycznymi.

Nawiasem mówiąc Brian de Palma tworząc około dwudziestominutową sekwencję jednujęciową w filmie „Oczy węża” z roku 1989 dał też przykład zdrowego rozsądku - sekwencja kończy się, gdy przestaje być relacją z wyjątkowo labiryntowego spaceru detektywa granego przez Nicolasa Cage’a i stanowi po prostu jeden z pięciu odrębnych aktów całości.

Wśród polskich twórców bardzo wiele tych długich ujęć, zrealizował (choć nie aż tak radykalnie, aby potraktować cały film jako jedno ujęcie) Wojciech Jerzy Has, reżyser wspaniały, łączący wrażliwość z żelazną dyscypliną formalną i wyjątkowym wyczuciem formy plastycznej.

A więc pytanie postawione przez pana Tomasza Wolskiego „Jak i kiedy próbować opowiedzieć zdarzenie tylko jednym ujęciem?” jest pytaniem zasadnym, niezwykle istotnym i godnym głębszej analizy.

Podoba mi się w postawie pana Tomasza zarówno to, że postanowił przeanalizować osiągnięcia innych jak i to, że odważnie zdaje sprawozdanie ze swoich pomyłek, błędów i rozczarowań związanych z techniką „jednego ujęcia”.

Najpierw szczerze opowiada o swoich nieudanych próbach stosowania takich rozwiązań, potem relacjonuje dobrze uczące doświadczenia ze szkoły Andrzeja Wajdy, dorzuca do tego kilka niezwykle interesujących przykładów filmów krótkometrażowych stosujących to rozwiązanie, a następnie

wprowadza nas w bardzo osobiste doświadczenia, które skłaniają go do podejmowania takich wyzwań.

Ta część pracy pana Tomasza wydaje mi się najbardziej interesująca, ponieważ autor pokusił się o uogólnienia i podzielił się z nami hipotezami dotyczącymi samej natury narracji tego typu.

Co więcej opowiedział o swojej pracy nad filmem „Problem”, pracy, która wydaje się udaną próbą potwierdzenia założeń teoretycznych.

Słusznie dostrzega autor, że „jednoujęciówki” mówią coś istotnego o równoległości i odrębnym sposobie odbierania czasu przez narratora (a zatem zapewne i przez widza.)

Tu warto podkreślić, że bardzo ważna odpowiedź na pytanie o zasadność stosowania tej techniki brzmi: co chcemy przekazać?

Zupełnie inaczej ta odpowiedź układa się w „1917” Mendesa a zupełnie inaczej brzmi w niektórych długich ujęciach Tarkowskiego czy Janco.

U Mendesa fakt, że kamera intensywnie skupia się na wędrującym po okopach bohaterze - pokazując niejako na marginesie tragedie, śmierci i nieszczęścia - dowodzi, że narrator zdecydował się przez cały czas współodczuwać z głównym bohaterem.

Miklos Janco w „Gwiazdach na czapkach” dokonuje przewrotniejszej sztuki - wciąga nas w los bohatera, następnie w los mordercy bohatera, następnie w los mordercy mordercy bohatera, potem mordercy mordercy mordercy bohatera, itd... a na końcu kolejnego mordercę pozostawia w grupie czekającej na nieuchronną śmierć. Nie mamy do czynienia z czystą formalnie konstrukcją opowieści, bo film nie zawsze stosuje zasadę jedno ujęcie – jeden bohater, ale intencja reżysera jest czytelna.

Z kolei u Tarkowskiego, podobnie jak w założeniach pana Tomasza Wolskiego, kamera wędrując po świecie nie zawsze chce stawać po stronie kogokolwiek. Często spogląda na świat sygnalizując jego obcość i przygodność, odległość od istot, o których opowiada. (Sądzę, że nie jestem jedynym, który z filmu „Rublow” intensywnie pamięta szerokie plany rzezi, odlewania dzwonu, nocy świętojańskiej a ma kłopoty z odtworzeniem twarzy Rublowa.)

Można zatem ten sam środek formalny stosować w bardzo rozmaitych celach a cel, który postawił przed sobą pan Tomasz wprawdzie świetnie pasuje do realizacji jednoujęciowej i tego „co autor chciał powiedzieć”, umyka jednak prostemu wyjaśnieniu.

Bo z jednej strony trudno zachować przy takim temacie, jakim jest banalność ludzkiej śmierci, ton całkowitej obojętności a z drugiej niezwykle łatwo popaść w groteskę lub sentymentalizm, satyrę lub naiwne moralizatorstwo.

Z opisu prac przygotowawczych, ze starannie opracowanego storyboardu, wreszcie ze zmian dokonywanych przez twórców w trakcie realizacji widać jasno jak klarowała się ostateczna wersja filmu i jak świadomy wszelkich zagrożeń był reżyser.

Na szacunek zasługuje ostrożność, z jaką podszedł do tematu, niechęć do realizacji jedynie inteligentnego skeczu, obawa przed brakiem bolesnej wiarygodności.

Czytelne w tym kontekście stają się referencyjne obrazy Breugla i Katarzyny Karpowicz oraz trochę niejasny termin zmierzania do „dokumentalności”. Jak sądzę pan Tomasz mówiąc o „dokumentalności” chciał zwrócić uwagę na realizm (czasem zwany prawdopodobieństwem) i równoczesne wykorzystanie przypadku jako elementów wzmacniających a nie osłabiających ostateczny przekaz.

Trudno się z tym zgodzić, dorzucając stare teatralne powiedzenie, że najlepsza improwizacja to improwizacja starannie przygotowana.

W pracy doktorskiej pana Tomasza Wolskiego zjednuje bardzo osobisty, szczery ton, który pozwala czytelnikowi wniknąć w dylematy i rozterki autora oraz dostrzec niezwykle złożony model pracy, jakiego wymaga tworzenie bardzo długich ujęć przy założeniu, że nie traktujemy ich jako tradycyjnego, staropolskiego „mastershota”.

Żartuję, co nie znaczy, że nie dostrzegam problemu, jakim jest wyraźne zużycie i zbanalizowanie pewnych form narracji. Nie wierzę jednak, że odnowa może przyjść od strony rygorystycznych pomysłów formalnych lub nowoczesnych technik przekazu. Podobnie jak pan Tomasz uważam, że nowinki techniczne zmieniają możliwości kolejnych dzieł filmowych (może nawet trójwymiarowych) ale nadal forma nabiera właściwego sensu, jeżeli twórcy dobrze wiedzą, co chcą przekazać i szukają właściwych narzędzi „w sprawie” a nie „w ogóle”.

Konkluzja pracy pana Tomasza jest mi więc bardzo bliska, ponieważ obaj jesteśmy zwolennikami kamery służebnej wobec tego, o czym twórca chce mówić i rozpatrujemy użycie określonej formy narracji w ścisłym powiązaniu z celem, który stawiamy przed sobą.

Ponieważ te cele mogą być bardzo różnorodne to i środki wyrazu powinny być wybierane do konkretnego zadania a odpowiedzialnością i umiejętnością artysty powinna być odwaga podejmowania właściwych decyzji.

Słowem – nikt nas nie uwolni od wyborów i nikt nie poda uniwersalnej recepty, kiedy zastosować ujęcia długie a kiedy krótkie, gdzie stawiać kamerę i jakie ruchy nią wykonywać. Co więcej, wszelka próba generalizacji grozi rutyną i schematycznością.

Z drugiej strony postępujące przebudźcowanie różnymi obrazami, swoista inflacja przekazów filmowych zachęcają do poszukiwań nietypowych, oryginalnych i rzadko spotykanych.

Podobnie jak niegdyś pisarze, malarze i poeci, także twórcy filmowi znaleźli się dzisiaj między Scyllą komunikatywności a Charybdą głębi.

Praca pana Tomasza dowodzi, że jest świadom tych wyzwań i kusi go poezja potoczności i nieuchwytności dnia codziennego.

Sam fakt, że autor, zachowując daleko posunięty racjonalizm, ma odwagę werbalizować wszelkie swoje wątpliwości i niepokoje i odsłaniać emocjonalne, często po prostu zmysłowe źródła swoich decyzji, dobrze świadczy o jego samoświadomości jako artysty.

Droga twórcza pana Tomasza wiodąca od pierwszych samodzielnych filmów dokumentalnych do takich filmów jak „Zwyczajny kraj”, który mimo bazy opartej na dokumentach jest rodzajem „dokumentu kreowanego”, to świetny przykład jak bardzo założenia edukacyjne Wydziału Reżyserii PWSFTViT sformowane w połowie ubiegłego stulecia zachowują swoją aktualność.

Ten program, w skrócie zawierający się w formule „najpierw przyglądaj się rzeczywistości a dopiero potem ją stwarzaj”, czasem przesadnie rygorystycznie wdrażany przez profesorów Bossaka i Karabasza, ma jednak swoje ogromne zalety.

Nie wszystkie temperamenty twórcze poddają się temu procesowi dydaktycznemu z radością. Bywa, że ktoś o nieco odmiennych wyobrażeniach o roli artysty wpada w konflikt nie tyle z wykładownicą co z samą metodyką nauczania, ale obserwując losy wielu wielkich naszego kina można chyba uznać, że kryje się w tej metodzie cenna i godna zachowania idea edukacyjna.

Piszę o tym nie jako doświadczony realizator filmów dokumentalnych a wręcz przeciwnie - jako ktoś, kto od początku usiłował z rygorów tego procesu uciec.

Pan Tomasz Wolski jest w podobnej sytuacji. Powołując się, nie bez powodu, na doświadczenia Krzysztofa Kieślowskiego jest obecnie - jak sądzę - w przełomowym momencie swojego rozwoju.

Pociąga go przekroczenie granic typowego dzieła dokumentalnego przy jednoczesnym zachowaniu możliwie dużej ilości doświadczeń, które towarzyszyły mu jako twórcy świetnych, nagradzanych i podziwianych filmów dokumentalnych.

Pytanie, czy jedynym impulsem był tu brak wystarczającej ilości nagrań nakręconych przez służbę bezpieczeństwa, pozostawmy bez odpowiedzi, ale droga twórcza autora jest czytelna - gdy brakuje obrazów, które wzmocniłyby przekaz, należy się postarać o ich istnienie.

Jako gorący wielbiciel „Amadeusza” Schaffera i Formana jestem całym sercem za taką odwagą. Historycy muzyki zgodnym chórem protestują przeciwko ogromnej ilości przekłamań, jakie pojawiły się w tym filmie ale nie ulega wątpliwości, że coś, co zostało powiedziane o geniuszu Mozarta i istocie jego talentu oferuje prawdę wyższego rzędu, prawdę istotniejszą niż najrzetelniejsza narracja stricte dokumentalna.

Interpretacja świata to także, a chyba nawet przede wszystkim, główne zadanie artysty.

Bardzo podoba mi się ostateczne stanowisko pana Tomasza jeśli chodzi o charakter zdjęć, jaki chciałby uzyskiwać w swoich filmach.

Zależy mu (pisze o tym in extenso) aby były „niewidzialne”, aby służyły opowieści.

Jeśli swoje wieloletnie doświadczenie jako operatora i reżysera formułuje w taki sposób, to możemy przyjąć, że proporcje między tym, o czym chce mówić, a tym jak to będzie robił, pozostaną właściwe.

Sądzić należy również, że jeśli jako dydaktyk będzie dzielić się ze studentami podobnymi dylematami, jakie przedstawił z jasnością i uczciwością w swojej pracy doktorskiej, to przekaże im część ważnych refleksji nad głównymi sprzecznościami dzisiejszej sztuki filmowej.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że praca oraz dorobek artystyczny pana Tomasza Wolskiego spełniają warunki par187. Ustawy o Szkolnictwie Wyższym z dnia 20 lipca 2018 roku i wnioskuję o nadanie mu stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki teatralne i filmowe.

Prof. dr. hab.

Maciej Wojtyszko