

Aleksandra Rosset-Żak

**Montaż jako zderzenie: refleksja nad twórczą
rolą montażyстів i techniczną funkcją montażu
w polskim kinie animowanym.**

Aneks teoretyczny do pracy doktorskiej

napisany pod kierunkiem

dr hab. Milenii Fiedler, prof. PWSFTviT

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2025.

Dzieło artystyczne

Montaż filmów krótkometrażowych

Cud (2024), *Czekaj na mnie we śnie* (2023),

Kompozycja z przeżyć istniejących (2023), *To nie będzie film festiwalowy* (2022)

Jestem tutaj (2020)

Pani Aleksandra Rosset-Żak przedstawiła dysertację, której tematem jest montaż w filmie animowanym. Zarysowany horyzont badawczy jest bardzo szeroki; przy pierwszej lekturze zastanawiałem się czy to możliwe, by połączyć w jednej pracy szkic historyczny przedstawiający ewolucję roli montażu w rodzimej animacji i wywiady z nestorami tego zawodu, z refleksją teoretyczną oraz analizą twórczej współpracy przy ośmiu filmach. Jednakże, gdy dobiegłem do finału i wszystkie części tekstu ukazały się we właściwych proporcjach, doceniłem koncepcję całości – tak skonstruować swą pracę mogła wyłącznie doświadczona montażyстка, dla której codziennością jest składanie skrawków najróżniejszych rzeczywistości w spójną całość.

We Wstępie doktorantka zadaje szereg pytań, które definiują cel pracy i dotyczą samego jądra, istoty filmowego montażu. Pyta o balans między kreacją i techniką, między wizją reżysera, a krytycznym okiem montażyisty, o twórcze zderzenie emocji i materiału, intuicji i skodyfikowanych prawideł. Pyta wreszcie, czy jest możliwe oddanie słowem tego nieoczywistego procesu, który z drobin ludzkiej wyobraźni składa filmowy wszechświat. „Jak więc opisać coś niewidzialnego, coś, czego widz (teoretycznie) nie powinien świadomie postrzegać? Jak ubrać w słowa coś tak wizualnego, doświadczanego przeze mnie w sposób intuicyjny? Może należy skupić się na procesie? Czy istotna jest logika tworzonych „sklejek”, powód, dla którego cięcie powstaje akurat w danym momencie? Czy montaż musi być działaniem fizycznym, czy może polegać na rozmowie między twórcami? Czy proces układania ciągu obrazów w mojej wyobraźni to już montaż, czy jedynie pozorny porządek myśli, w rzeczywistości chaotycznych? Czy do montażu w ogóle potrzebny jest komputer? ... Te pytania uruchamiają lawinę kolejnych: gdzie znajduje się granica między byciem artystą a rzemieślnikiem?” (s.8). Treść i sposób zadawania pytań, wiele mówi o pytającym – w tym przypadku, od pierwszych słów mam poczucie, że zadaje je osoba w pełni świadoma i dojrzała artystycznie, a jednocześnie pozbawiona nieznośnej pewności „zawodowców” i po ludzku ciekawa świata.

Przechodząc płynnie do rozważań dotyczących montażu filmów animowanych, Rosset-Zak snuje opowieść o ludzkich i twórczych rozterkach. Stawia tezę, iż „w Polsce rola montażyisty filmu animowanego postrzegana jest jako mniej znacząca niż montażyisty filmu fabularnego czy dokumentalnego” (s.12). Chcąc wyjaśnić fenomen tego spostrzeżenia, podaje argumenty natury historycznej, technicznej i psychologicznej. Wszystkie przyjmuję z żądym się nie zgadzam i z radością kibicuję autorce, gdy punkt po punkcie obala ich zasadność, by w poincie, z siłą młodego twórcy napisać: „Montaż filmu animowanego, nawet polegający jedynie na ułożeniu fragmentów w ustaloną kolejność, może być działaniem kreatywnym, jeśli tylko montażyista podejrze do zadania kreatywnie. Gdyby reżyser nie potrzebował wsparcia czy wyczucia montażyisty przy układaniu tych fragmentów, mógłby ułożyć je sam. Przekazanie montażyście tej odpowiedzialności daje mu ograniczone, ale istniejące pole działania kreatywnego” (s. 15). Tu mój malutki, prywatny manifest; montażyista niemal zawsze pracuje na cudzym materiale, często ma obok siebie reżysera i mimo to jest, bez żadnych wątpliwości twórcą dzieła. I to bez znaczenia, czy montuje fabułę, dokument, czy animację. Koniec i kropka.

Kolejne partie Wstępu uszczegółowiają założenia i cel dysertacji: „Celem mojej pracy nie jest udowodnienie, że montażyista pełni funkcję kreatywną w procesie powstawania filmu animowanego – zgodnie z tytułem pracy definiuję rolę montażyisty jako twórczą. Chciałabym podkreślić, że zawód montażyisty jest nierozzerwalnie spleciony z rozwojem technologicznym i ewoluuje wraz z nim. [...] opisuję pracę montażyistów, przedstawiam genezę tej profesji oraz opisuję przemiany, które ją kształtowały i przekształcały, a także możliwe ścieżki jej dalszego rozwoju” (s.16). Azymut ustalony. Autorka zaprasza nas w

podróż, a właściwie dwie podróże. Pierwszą, przez historię polskiej animacji i drugą, bardziej mnie interesującą, poprzez zmontowane przez siebie filmy.

Zasadnicza część pracy składa się z dwóch rozbudowanych rozdziałów. Idee pierwszego, zatytułowanego *Montażownia*, autorka wyjaśnia w następujących słowach: „przedstawię, jak montażownia zmieniała się przez lata, szczególnie w kontekście pracy przy polskim filmie animowanym. Interesuje mnie nie tylko jej wygląd czy wyposażenie, ale przede wszystkim jej nieuchwytna atmosfera – to, jak wpływała na proces twórczy i codzienną pracę montażyстів” (s.52). Inaczej mówiąc, wykorzystując wehikuł mrocznego, tajemniczego, skrytego przed niepożądanym okiem miejsca, ruszamy w ekskluzywną ekspedycję- realną i metafizyczną. Realną, gdyż towarzyszą nam montażyści polskiej animacji uzbrojeni w stoły montażowe, taśmę, ścinki i bobinki i całą, zmieniającą się przez lata technikę i technologię; metafizyczną, gdyż równie istotne są wszelkiego rodzaju konteksty, emocje, nastroje i klimat twórczego procesu. Pierwszą stacją są lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte – czas taśmy. Początkowo, jak pisze doktorantka, montaż przejęli autorzy animacji, partnerzy w twórczym zderzeniu nie byli im potrzebni – grzech pierworodny, który falowo zniknął i narastał, lecz ostatecznie nigdy w środowisku nie został przezwyciężony. Pokolenie Borowczyka, Lenicy i Szczehury nie wpuszczało nikogo do swego autonomicznego świata. „Montaż w filmie animowanym zazwyczaj planowano już na etapie preprodukcji. Reżyserzy, opracowując storyboardy i konturówki, a później również animatiki, uwzględniali strukturę montażową, jako integralną część kreowania wizualnej narracji” (s.53). Zmiany, jak twierdzi Rosset-Żak, nastąpiły z pojawieniem się państwowych przedsiębiorstw, produkujących animację dla dzieci. „Reżyserzy, coraz bardziej obciążeni pracami produkcyjnymi, stopniowo decydowali się przekazać czasochłonny proces montażu w ręce innych pracowników” (s.55). Choć ciągle montaż animacji, traktowano jako działanie techniczne, z wolna dochodziło do przełomu.

Refleksje dotyczące ewolucji roli montażu, autorka ubarwia rozmowami z najbardziej znanymi montażystkami tamtych czasów – symptomatyczne, że były to wyłącznie kobiety - Barbarą Sarnocińską, Krystyną Makarewicz, Ireną Hussar i Henryką Sitek, pracującymi dla czterech studiów animacji: Studia Filmów Rysunkowych w Bielsko-Białej, warszawskiego Studia Miniatur Filmowych, łódzkiego SE-MA-FORA i krakowskiego Studia Filmów Animowanych. Najstarsze wspomnienia są bolesne w swej szczerości: „W studiu kręcono filmy przeważnie według recepty [...] w montażowni, to taka kosmetyka była, montowałam jakby już był wcześniej sklejonny ten film. To, co robiłam, to usuwałam takie zakładki, na przykład jak postać idzie na szerokim planie, a potem jest zbliżenie na jego nogi. No to musiałam dopasować ten układ nóg, tak, żeby się zgadzało z tym planem ogólnym... (s.55). Praca daleka od twórczej wolności, zderzenia wizji i artystycznej fantazji – moźół: „Jeżeli film był dialogowy, to były one nagrywane na czysto, przed animacją najczęściej [...] Przy stole montażowym każdą kwestię montażyстка wpisywała ręcznie, to ile klatek długości ma każda głoska na zaplanowanych ujęciach. To się nazywało recepta”. (s.59).

Z czasem obszar twórczej wolności powiększał się, powstawały filmy, w których montowano kilka wersji scen i na podobieństwo dokumentu czy też fabuły, kreowano nie odtwarzano. Diagnostyka zastępowała recepty. I tak, we wspólnym ucieraniu się montażyistów i reżyserów, dotrwano do lat dziewięćdziesiątych, które przyniosły zmiany technologiczne i organizacyjne. Rosset-Żak odnotowuje upadek Łódzkiego Se-Ma-Fora i Krakowskiego Studia Animacji, oraz ograniczenie produkcji w Bielsku, Poznaniu i Warszawie. Do wymiany kadr doprowadziły jednak nie finanse, a cyfrowa rewolucja: „Wraz z nadejściem ery cyfrowej w montażowniach miejsce stołów montażowych zajęły komputery wyposażone w specjalistyczne oprogramowanie. Praca, która wcześniej wymagała fizycznego cięcia i sklejanie taśmy, przeniosła się na ekrany komputerowych monitorów, a narzędzia cyfrowe stały się nowym standardem w zawodzie montażyisty. Umiejętność obsługi programu do montażu komputerowego stała się w okresie transformacji niezbędnym elementem CV aspirującego montażyisty” (s.71). Program Animo, czy później technologia animacji komputerowej TGI, zmieniły proporcje w pracy montażyisty – równowaga kreacji i techniki, do której po latach walki o artystyczne uznanie dotarł montaż animacji, została utracona.

Pod koniec rozdziału docieramy do stacji współczesność. Dynamika zmian opisywana przez autorkę jest porażająca. „Nowoczesne oprogramowanie oferuje niemal nieograniczone możliwości edycji, manipulowania obrazem i dźwiękiem, co z jednej strony ułatwia pracę, a z drugiej stawia nowe wyzwania – nie tylko techniczne, ale również twórcze. [...] Zmiany technologiczne nie tylko umożliwiły montażyistom pracę poza tradycyjnym studiem, ale także zrewolucjonizowały sam proces montażu, pozwalając na tworzenie nieskończonych wstępnych wersji filmu „na brudno” – bez ograniczeń fizycznego materiału, z możliwością nieograniczonego eksperymentowania i cofania decyzji” (s.81). Wydawałoby się, że nadszedł wreszcie czas swobody i nic nie ogranicza twórczej współpracy montażyisty z reżyserem – możliwości budowania wariantów, warstw i strukturalnych schematów jest tania, prosta technologicznie i wykonalna w wariancie online. Paradoksalnie jednak, wolność rodzi nowe zagrożenia (no powiedzmy, wyzwania). W klimacie, gdzie wszystko jest możliwe, wszystko staje się wątpliwe. Wielość wariantów grozi paraliżem decyzyjnym, nadmierna swoboda bałaganem i płataniną myśli, technologiczna łatwość poprawiania, rodzi pokusę improwizacji i kiepskiego przygotowywania się do realizacji. No i jeszcze moda montowania na odległość, bez wspólnej kawy, niezobowiązujących rozmów, wspólnych spacerów na obiad i niekończących się dyskusji o materiale. Bez spotkania. Autorka omawia także wyzwania związane z AI: „Dla wielu profesjonalistów AI jest kolejnym narzędziem, które może wspomóc ich pracę, ale rodzi również wątpliwości czy kreatywność człowieka nie zostanie w przyszłości częściowo zastąpiona przez algorytmy. W dobie, gdy każdy krok w procesie montażu można wykonać wirtualnie, kluczowe staje się pytanie: czy technologia wyzwala kreatywność, czy też zaczyna ją zastępować?”. Pani Rosset-Żak, ma w mojej osobie pełne wsparcie, stając po stronie tych, którzy twierdzą, że spotkanie przy filmie z drugim człowiekiem jest tak naprawdę najważniejsze, że w sumie dla tego robi się filmy, by poczuć ludzką emocję, by się wzruszyć, porozmawiać. Także przy stole montażowym.

W rozdziale drugim autorka analizuje kreatywny aspekt pracy montażyстки filmów animowanych. Namysł opiera na własnych przykładach, dając nam przez to ekskluzywny dostęp do wnętrza procesu twórczego. Nim jednak pochyli się nad konkretnymi pytańmi, jeszcze, „Czy reżyser filmu animowanego, powinien sam montować swój film?” (s.90). Pyta o to reżyserów, pyta montażystów, pyta starych i debiutujących. Odpowiedzi nie są jednoznaczne, jak różne są drogi, którymi podąża twórczość. Rosset-Żak pointuje tę część koncyliacyjnym przesłaniem: „Być może postawione przeze mnie pytanie wymaga zmiany perspektywy [...] i powinnam zapytać: z kim reżyser powinien montować film? Jeśli dialog z samym sobą w pełni zaspokaja potrzeby twórcze reżysera, a w jego odczuciu świeże spojrzenie, które może zapewnić montażysta, nie jest konieczne, wtedy rzeczywiście reżyser może samodzielnie pełnić rolę montażyisty. Jednak dla reżyserów, którzy w udziale innych artystów w procesie produkcji widzą źródło inspiracji, współpraca – w tym montażowa – może stanowić istotne wsparcie” (s.93). Ujmująca jest ta niepewność, nieustające wątpliwości, pytania o przydatność swej profesji, o istotę relacji montażyстка/reżyser, o zawodowe i ludzkie kompetencje. To budujące, że w świecie pełnym ludzi, którzy wszystko wiedzą, są jeszcze tacy twórcy.

Za najciekawsze w całej rozprawie uznaję fragmenty, w których Rosset-Żak poddaje krytycznemu rozpoznaniu własny proces twórczy. Łączy tu kompetencję praktyka, z temperamentem teoretyka i intuicją psychologa. Część pierwsza analizy, zatytułowana *Preprodukcja* opisuje współpracę przy filmach: Szymona Rucińskiego *W lesie są ludzie* (2023), Joanny Szlembarskiej *Kompozycja z przeżyć istniejących* (2023) oraz *Central-Mart* (2025) Alicji Błaszczyskiej. Spektrum autorskich uwag jest bardzo szerokie, od stricte montażowych, kompozycyjnych i narracyjnych po psychologiczne i filozoficzne. Mnie ujmują te najmniej oczywiste, świadczące o dalekim od rutyny spojrzeniu na projekt, twórcę i zachodzące w tym trójkącie procesy. I tak przy filmie Rucińskiego najbardziej dotkliwe było pierwsze spotkanie z twórcą i materiałem: „Reżyser pokazał mi przedmioty znalezione w lesie przy granicy – dziecięce rękawiczki, papierki po batonikach, zabawki. Za rzeczami, które mogłyby się wydawać po prostu śmieciami, kryły się rozdzierające serca historie uchodźców. Ta prezentacja miała na celu nie tyle przybliżenie mi tematu, ile stworzenie emocjonalnej więzi między mną a filmem i ludźmi, których historie miały zostać opowiedziane. Ten gest wywarł na mnie ogromne wrażenie i zbudował podstawę dla wyjątkowo osobistej współpracy (s.104). Praca przy filmie *Central-Mart* przynosi uwagi dotyczące konstruowania na etapie storyboardu rytmu i przestrzeni narracyjnej, oraz funkcji dialogu w animacji: „Jedną z kluczowych decyzji podjętych na etapie storyboardu było usunięcie z filmu dialogów, które były zapisane w scenariuszu. W początkowej wersji kwestie bohaterów dotyczyły codziennych, banalnych spraw [...] Analizując je wraz z reżyserką doszliśmy do wniosku, że nie wnoszą one istotnych informacji do narracji ani nie rozwijały emocjonalnego przekazu filmu. W ich miejsce wprowadziliśmy krótkie napisy oraz wymowne symbole” (s.112).

Druga część analizy to case study dwóch filmów: *To nie będzie film festiwalowy* Julii Orlik-Buratyńskiej i *Czekaj na mnie we śnie* Natalii Durszewicz. W obu przypadkach uwagi dotyczą zabiegów, które dekonstruowały oryginalną narrację, wprowadzając nową strukturę i nieistniejące w pierwotnym scenariuszu sceny. Ingerencje były znaczące i często – jak myślę dla autorów – bolesne. W przypadku filmu Orlik-Buratyńskiej zbudowana została zupełnie nowa warstwa znaczeniowa: „Narodził się pomysł przekształcenia offu w formę rymowanego wiersza. Był to kluczowy moment w redefiniowaniu filmu – pozwolił na wprowadzenie humoru i lekkości, stając się antidotum na ciężar początkowej wersji filmu, a zarazem mostem, który umożliwiał szerszej publiczności utożsamienie się z opowieścią” (s.125). Jednak nie wszystkie zmiany, przysłużyły się filmowi – widać w tym miejscu, że praca doktorska Rosset-Żak wynika i pozostaje w ścisłej relacji do jej praktyki montażowej, a formułując uwagi demonstruje samoświadomość twórcy, zdającego sobie sprawę z konsekwencji wynikających z podejmowania decyzji realizacyjnych: „Wprowadzając znaczące cięcia oraz przekształcenia w strukturze fabularnej, nie dostrzegłam w porę, że wraz z tymi zmianami zanika również energia, wynikająca z obecności realistycznych zdjęć i materiałów archiwalnych [...] Rozwiązaniem, które zaproponowałam było użycie materiałów archiwalnych z rodzinnych nagrań VHS” (s.126). Innego typu piętno, odcisnęła autorka na filmie *Czekaj na mnie we śnie*. W tym przypadku, film powstawał - toutes proportions gardées - w trakcie konsultacji montażowych: „Współpraca z Natalią miała charakter dialogu. Moje sugestie stanowiły impuls do dalszego rozwijania filmu. Moim celem nie było narzucanie swoich pomysłów, lecz inspirowanie reżyserki do poszukiwania najlepszych rozwiązań dla jej wizji” (s.128). Organizacja struktury i czuła pomoc w kreacji – tak widzi swą twórczą rolę Rosset-Żak.

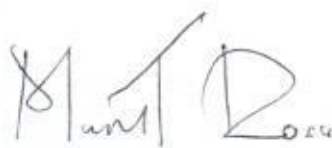
Ostatnia partia rozważań dotyczy współpracy na etapie postprodukcji. I tu autorka nieomal do razu, bez znieczulenia, wprowadza nas w najbardziej dramatyczny wariant skomplikowanej relacji reżyser / montażystka: „Jednym z najczęstszych wyzwań, z którymi się spotykam, gdy dołączam do projektu animowanego na etapie postprodukcji, jest konieczność „ratowania filmu”. Znajduję się w trudnej sytuacji, w której reżyser zmaga się z kryzysem artystycznym i silnymi negatywnymi odczuciami związanymi ze stworzonym materiałem animowanym. W szczególności dotyczy to animacji autorskiej – reżyserzy, będący często również autorami scenariusza, oprawy wizualnej i animacji, są mocno związani emocjonalnie z materiałem” (s.132). Mam poczucie, że takie sytuacje, nazwijmy to graniczne, rodzą prawdziwą więź między autorem filmu i montażystą. Próba ognia. Z obu stron. Reżyser, bo musi zaufać drugiej osobie, a nie ufa już nikomu, a najbardziej sobie; montażysta, bo musi uwierzyć w projekt, w twórcę i w zbudowanie relacji, która nie zakończy się ludzką i artystyczną katastrofą. Obie strony, często poranione i niepewne, otwierają się na nieznane. I to bez asekuracji. A wszyscy wokół mówią, że to się nie uda. Trudne. Bardzo trudne.

Filmem, od którego doktorantka zaczyna swe refleksję w tej części dysertacji jest „Cud” Ewy Borysewicz – skomplikowana technologicznie produkcja, łącząca sceny aktorskie z animacją w technice *stop motion* oraz materiałami *found footage*. Większość twórczych wyzwań związana była, jak to zwykle bywa, z kapryśnym, chodzącym własnymi ścieżkami człowiekiem: „Na etapie animatika nie mogliśmy jednak przewidzieć gry aktorskiej i wniesionego przez artystów wkładu twórczego, tak jak można przewidzieć ruchów lalek czy postaci rysunkowych. Choć był on dopracowany najlepiej jak się dało, na planie stał się jedynie wskazówką realizacyjną” (s.134). Integracja elementów wykreowanych ze światem realnym, w spójną, jednorodną rytmicznie i znaczeniowo całość wymagało sporej wyobraźni: „Posłużę się tu przykładem sceny porodu, w której aktorzy musieli wyobrazić sobie ruch animowanej pępownicy. Wybór odpowiednich ujęć aktorskich, które pasowałyby do rytmu ruchu pępownicy, wymagał precyzji i cierpliwości. Każdy ruch w walce głównego bohatera Wiesława musiał być zsynchronizowany z elementem, który na etapie montażu jeszcze nie istniał, co oznaczało konieczność pracy na wyobraźni oraz ciągłe konsultacje z reżyserką” (s.135). Pracę obu Pań cenię wysoko, nie znam równie bogatej w znaczenia i skojarzenia adaptacji prozy Karpowicza – jedyne uwagi miałbym do nazbyt formalnych i w moim poczuciu burzących jednorodny amalgamat „zabaw” z dzieleniem ekranu. Ja nie widzę potrzeby. Ale pewnie jestem w mniejszości. „Jestem tutaj” także robi wielkie wrażenie – może największe ze wszystkich, prezentowanych przez doktorantkę animacji. Dwie kobiety – matka i córka - pojawiający się z rzadka mężczyzna, statyczny kadr. Niespieszne umieranie. Każda klatka filmu jest istotna, każdy drobny ruch, cichnący oddech – dlatego też z podziwem czytam, iż pani Rosset-Żak udało się skrócić film o jedną czwartą - jakbym słyszał walkę o każdą sklejkę, każdą sekundę. Doktorantka dzieli się z nami możliwymi wariantami narracyjnymi, opisuje różne układy montażowe, tłumacząc się z podjętych na roboczo decyzji, ale pozwala zaistnieć także tym odrzuconym. Pozwala sobie towarzyszyć, doświadczać radości, ale i wątpliwości montażu. To nie jedyna, acz dla mnie ważna zaleta przedstawionej pracy. Wyczuwam, że zostałem dopuszczony do mrocznej montażowni, w której trwa wyrwała batalia o lepszy świat. I nie ma znaczenia, że to tylko świat filmu.

„Jedno cięcie, jedna sklejka – najmniejsze jednostki, jakimi operuje montażysta – potrafią wytworzyć nowe znaczenie i wpłynąć na widza, a nawet zmienić odbiór całego filmu” (s.9). – siła tej konkluzji rozpięta jest między oczywistością sądu a filozoficzną głębią. Myślę o tym od chwili, gdy przeczytałem pracę pani Rosset-Żak. Film, podobnie jak roślina, posiada swój szkielet stałych form i zasad, ale roślina obnaża swój szkielet wtedy, gdy usycha. Dobry montażysta rozpoznając naturę tworzonego dzieła, przywraca zastygłe sekwencje do życia. Wystarczy jedna sklejka, by film powstał z martwych.

KONKLUZJA

Stwierdzam, iż zarówno rozprawę teoretyczną, jak i montażowy dorobek Aleksandry Rosset-Żak, w szczególności filmy *Cud* (2024), *Czekaj na mnie we śnie* (2023), *Kompozycja z przeżyć istniejących* (2023), *To nie będzie film festiwalowy* (2022) oraz *Jestem tutaj* (2020) oceniam pozytywnie. Uważam, że spełniają wymogi stawiane w Ustawie z dn. 20 lipca 2018 zawartej w *Prawie o Szkolnictwie Wyższym i Nauce* z późniejszymi zmianami, popieram starania Doktorantki o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne i wnoszę o dopuszczenie do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



KRAKÓW 23.09.2025