



UNIWERSYTET GDAŃSKI



Wydział Filologiczny

Dr hab. Paweł Sitkiewicz, prof. UG
Instytut Badań nad Kulturą
Zakład Filmu i Medów

03.09.2025

Recenzja pracy doktorskiej mgr Aleksandry Rosset-Żak, czyli montażu filmów animowanych *Cud, Czekaj na mnie we śnie, Kompozycja z przeżyć istniejących, To nie będzie film festiwalowy oraz Jestem tutaj*, a także rozprawy *Montaż jako zderzenie. Refleksja nad twórczą rolą montażyistów i techniczną funkcją montażu w polskim kinie animowanym*

Przedstawiona do oceny praca doktorska mgr Aleksandry Rosset-Żak tradycyjnie składa się z dwóch części: dzieła artystycznego oraz towarzyszącej mu rozprawy, nazwanej we wniosku przewodnim „pisemnym komentarzem”.

Od takiego „komentarza” wymaga się, że będzie eksplikacją założeń produkcyjnych, warsztatowych i artystycznych oraz sprawozdaniem z procesu powstawania dzieła, powiązany luźno z refleksją teoretyczną (z reguły na dość niskim poziomie abstrakcji). Z przyjemnością odkryłem, że praca ta jest czymś więcej i przedstawia dużą wartość jako samodzielny tekst, a nie tylko dodatek do dzieła artystycznego.

Pani Rosset-Żak postanowiła bowiem wypełnić białą plamę w polskiej historii kina animowanego i zrobiła to w sposób pomysłowy, a zarazem merytorycznie poprawny. Słusznie dostrzegła, że istniejące na rynku prace naukowe na ten temat nie poświęcają w ogóle uwagi problemowi montażu (do tej kwestii jeszcze wrócę), przez co ten niezwykle istotny etap produkcji, będący niekiedy kluczowym zadaniem w procesie budowania narracji i dramaturgii filmu animowanego, uchodzi za drugorzędny, mało twórczy, a nawet niepotrzebny, skoro poklatkowa realizacja zdjęć wymusza na twórcach kontrolę nad porządkiem fabuły jeszcze przed włączeniem kamery. Okazuje się jednak, że to stereotyp, a montaż w kinie animowanym nie tylko jest procesem kreatywnym (w nieco

inny sposób niż w fabule czy dokumencie), lecz na dodatek wiąże się z całkiem innymi wyzwaniem artystycznymi niż w konkurencyjnych dyscyplinach filmowych.

Nie mając dostępu do źródeł pisanych, doktorantka wykonała na własną rękę badania podstawowe na szeroką skalę: postanowiła dotrzeć do żyjących montażystów i montażystek polskiej animacji, by na podstawie rozmów z nimi zrekonstruować zbiorowy portret całego środowiska na przestrzeni kilkudziesięciu lat, uwzględniając przełomy technologiczne, ustrojowe i organizacyjne. Mamy więc tutaj do czynienia z metodologią historii mówionej, która co prawda tworzy obraz dość subiektywny, a zarazem anegdotyczny, pełen celowych bądź przypadkowych powtórzeń, ale jednocześnie żywy, nasycony detalem, pozwalający czytelnikowi przenieść się do montażowni czasów PRL-u. Dzięki przeprowadzonym wywiadam zapomniane artystki polskiej sztuki animacji mogły na moment odzyskać głos i opowiedzieć swoją historię (a w zasadzie: her-storię).

Jednocześnie refleksja historycznofilmowa służy tu jako pretekst, by scharakteryzować ewolucję zawodu nie tylko w jego wymiarze technicznym, ale przede wszystkim twórczym. Okazuje się bowiem, że montażystki, choć na ogół niewidoczne i pomijane w literaturze akademickiej, miały wpływ na kształt filmów, a ich profesjonalna wiedza i praktyczne umiejętności pomagały przełożyć śmiałe artystyczne wizje, z których od zawsze słynęła polska animacja, na konkretne rozwiązania warsztatowe.

Z powyższych powodów uważam, że dobrą decyzją było wzbogacenie historii mówionej o dane statystyczne, które wprowadzają do narracji nieco prawdy obiektywnej o tym mikrośrodkowisku. Pani Rosset-Żak z dużą skrupulatnością przeliczyła udział montażystów w produkcji kina animowanego (na podstawie starannie dobranych kryteriów), a wygenerowane przez nią wykresy i tabele pozwalają dostrzec kilka uniwersalnych mechanizmów i tendencji.

Główną tendencję łatwo było zresztą przewidzieć: był to zawód od zawsze mocno sfeminizowany. Tym samym praca doktorantki wpisuje się w aktualną modę (w pozytywnym tego słowa znaczeniu) na pisanie zrewidowanej historii kina animowanego. Rewizja ta dotyczy głównie zawodów i stanowisk spoza pierwszej linii produkcji filmowej. W tradycji amerykańskiej to dział tuszowania i koloru (jak w tytule przełomowej książki Mindy Johnson: *Ink & Paint: The Women in Walt Disney's Animation*); w polskiej – montażownia. Dzięki źródłowym badaniom pani Rosset-Żak wizerunek polskiej animacji czasów PRL-u jako sztuki zdominowanej przez Wielkich Mężów został zniuansowany.

W jednym aspekcie praca pisemna doktorantki pozostawia niedosyt. Co ciekawe, jest to aspekt zasygnalizowany już w tytule rozprawy (a to usprawiedliwia mój wzmożony apetyt). Figura zderzenia, zaczerpnięta od Sergieja Eisensteina, sugeruje, że ważną częścią pracy pisemnej będzie refleksja teoretyczna na temat funkcji i odmian montażu w kinie animowanym, zwłaszcza funkcji o potencjalne skojarzeniowym i poetyckim. Poza pobieżnym streszczeniem myśli radzieckiego reżysera, co gorsza – w oderwaniu od kina animowanego (któremu Eisenstein poświęcił w swoich pismach sporo miejsca!), nie otrzymujemy tego rodzaju rozważań. A szkoda!

Już w latach 30. Eisenstein dostrzegł, że film animowany odznacza się „omnipotencją formy” i „elastycznością rzeczy stałych”, a kreskówki Disneya uznał za pomocne narzędzie w rozwiązywaniu fundamentalnych zagadnień procesu twórczego. W tym punkcie rozpoczyna się profesjonalna teoria filmu animowanego, która od stu lat zajmuje się próbą opisu alternatywnych sposobów opowiadania historii z pomocą plastyki i/lub technik poklatkowych. Specyfika medium pozwala bowiem snuć nitkę narracji w inny sposób niż w tzw. kinie klasycznym. Paul Wells, wybitny brytyjski teoretyk animacji, w książce *Understanding Animation* zwraca uwagę na to, że ta odmiana filmu ma predylekcje do posługiwania się metaforą, synekdochą, metamorfozą, kondensacją czasu i zdarzeń. W domyśle jest to wyłączną zasługą scenarzystów, reżyserów i animatorów, ale rozprawa pani Rosset-Żak uświadomiła mi, jak bardzo nie doceniamy montażystów, z którymi pion kreatywny współpracuje na każdym etapie produkcji.

Muszę przyznać rację doktorantce: w polskich pracach na temat historii kina animowanego brak refleksji na temat montażu oraz roli montażystek w procesie twórczym, który zawsze – również w filmach, które uchodzą za *stricte* autorskie – ma charakter zespołowy. I jest to istotne przeoczenie. Ale na usprawiedliwienie (również swoje) dodam, że w kanonicznych pracach anglojęzycznych z zakresu historii i teorii kina animowanego o montażu również się nie wspomina, a jeżeli nawet – to na ogół od strony czysto technicznej. Myślę, że znam odpowiedź, dlaczego tak się dzieje. Po prostu kwestię montażu wchłonęło zagadnienie nadrzędne, czyli *storytelling*, powstający zarówno pod wpływem decyzji reżyserkich, jak i montażowych. Refleksja na temat alternatywnych schematów narracyjnych kina animowanego w całym jego przekroju, a nie tylko w osobistej praktyce artystycznej, mogłaby wzbogacić przedłożoną do recenzji pracę. Doświadczona montażystka może mieć na ten temat więcej ciekawego do powiedzenia niż teoretyk badający problem z pozycji swojego biurka.

Storytelling w autorskim bądź eksperymentalnym filmie animowanym, analizowany z perspektywy programu do montażu, wydaje mi się zagadnieniem dużo ciekawszym niż abstrakcyjne rozważania Eisensteina, którego „semiotyczna utopia” (określenie prof. Tadeusza Szczepańskiego) z trudem wpasowuje się w praktykę filmową, zarówno w fabule, jak i animacji. Tytułowe hasło tej pracy, czyli „zderzenie”, należałoby jednak traktować jako luźną metaforę, a nie wskazówkę praktyczną. Właściwszy tytuł lepiej zabrzmiałby w języku angielskim: *Every Single Frame*.

Mimo tych drobnych zastrzeżeń (choć właściwsze słowo to „niedosyt”) uważam pisemną część pracy doktorskiej za istotne osiągnięcie naukowe. Poświęciłem mu tyle miejsca w recenzji nie tylko ze względu na moje kompetencje (jestem historykiem, a nie filmowcem), ale również dlatego, że rozprawa ta jest w moim odczuciu manifestem i udaną polemiką z krzywdzącymi stereotypami; daje ponadto wgląd w warsztat doktorantki, pomaga zrozumieć trudności, z jakimi borykała się w pracy zawodowej, oraz pozwala docenić jej intelektualne horyzonty. To z kolei przekłada się na sprawiedliwą ocenę jej twórczość artystycznej.

Praktyczna część pracy doktorskiej składa się z pięciu (a w zasadzie ośmiu) krótkometrażowych filmów animowanych, które montowała pani Rosset-Żak. W ocenie dorobku artystycznego uderza przede wszystkim różnorodność przykładów: od pozornie statycznego dramatu obyczajowego *Jestem tutaj* po autotematyczną komedię *To nie będzie film festiwalowy*; od poetyckich filmów rozegranych w sferze emocji i wyobraźni po animowane kino w konwencji dokumentalnej.

Każdy z filmów opiera się na innych podstawach narracyjnych; za każdym razem dochodzi ponadto do pełnego napięcia zderzenia struktury, techniki i plastyki. Co więcej, każdy z projektów nosi mocne piętno autorskie, lecz mimo to ani przez moment nie wątpimy, że zbudowanie przekonującej opowieści spoczywało w równej mierze na barkach montażystki – niezależnie od stopnia formalnych eksperymentów wszystkie filmy odznaczają się mocną strukturą narracyjną, klarownością przekazu oraz trudną do uchwycenia pomysłowością w konstruowaniu ciągu zdarzeń, które z kolei stają się nośnikami dla emocji, a nie gołych efektów wizualnych.

Świadczy to o dużej wszechstronności doktorantki, która potrafi współpracować z autorami i autorkami o różnym temperamencie, zachowując własną podmiotowość jako artystki i profesjonalistki.

Spośród wszystkich przedstawionych do oceny filmów największe wrażenie zrobiły na mnie dwa, również od strony narracyjnej i montażowej: *Jestem tutaj* i *Czy ty mnie słyszysz?* Zgodnie z metodą *pars pro toto* chciałbym na ich podstawie uchwycić i ocenić, najlepiej jak umiem, kompetencje doktorantki w zakresie montażu.

Pierwszy z filmów, zrealizowany przez Julię Orlik, ujawnia dyscyplinę i wrażliwość pani Rosset-Żak, która pracując z trudnym do obróbki materiałem w technice *stop-motion*, pomogła reżyserce wydobyć z umownych marionetek najbardziej ludzkie emocje. Ta na pozór prosta historia o umieraniu ucieka od banału i stawia publiczność przed pytaniami o znaczeniu fundamentalnym: co wyznacza kres człowieczeństwa? do którego momentu cierpienie ma sens? w jaki sposób nasze ostatnie chwile rzutują na całe życie? Odnoszę wrażenie, że w opowieści zbudowanej z niedopowiedzeń i „niedopatrzeń”, ograniczonej do jednej perspektywy i dość długich ujęć, różnice w montażu niedostrzegalne gołym okiem mogłyby zmienić przekaz tego filmu w stopniu zasadniczym.

Gdy myślę o „szlachetnym rzemiośle” montażu filmowego, przed oczami stają mi filmy takie jak ten, a nie teledyskowe kalejdoskopy wizualnych atrakcji. *Jestem tutaj* dowodzi, że tempo, rytm, dynamika i timing, podstawowe pojęcia w słowniku każdego animatora, nie zostały zawłaszczane przez konwencję gagową ani studio Pixar, a wyciszenie parametrów odpowiedzialnych za tempo i timing nadal pozwala zbudować film angażujący, a zarazem trzymający w napięciu.

Z kolei w filmie *Czy ty mnie słyszysz?* Anastazji Naumenko trudność wynikała z konieczności pogodzenia kilku wektorów rozwoju fabuły. Po pierwsze, film ma linearną narrację. Po drugie, posługuje się konwencją pulpitu komputera, który służy za „scenę” dla rodzinnego komediodramatu w trybie online. Konwencja ta wymaga montowania elementów narracyjnych nie tylko w czasie, ale i przestrzeni (okienka, komunikatory, pulpity, ekrany). Po trzecie, ważna część fabuły rozgrywa się w sferze dźwiękowej, która została zarejestrowana w sposób bliski praktyce dokumentalnej, i to ona pomaga zawiązać tzw. pakt referencjalny, dzięki któremu odbieramy film jako animowany dokument, a nie zwykłą fabułę. Po czwarte zaś, film odznacza się wysokim stopniem umowności, graniczącej kilkakrotnie z abstrakcją, dzięki czemu tzw. konwencja *screenlife*, stosowana w mainstreamie, serialu i filmie krótkim od dekady, nabiera tu nowego znaczenia – kieruje widza w stronę synekdochy, doświadczenia zbiorowego ukrytego za umownymi awatarami.

W filmie takim jak *Czy ty mnie słyszysz?* montaż odgrywa pierwszorzędą rolę, ponieważ przy tak dużym natężeniu komunikatów niezbędna jest precyzja, dokładność, wyczucie dramaturgii, a także samoograniczenie, gdyż wizualne atrakcje nie mogą przesłonić emocjonalnej strony opowieści. Z drugiej zaś strony, konwencja *screenlife* dopuszcza wizualne rebusy, które musi rozwiązać widz, na własną rękę podejmując decyzję, gdzie skierować uwagę w trakcie projekcji. Po raz kolejny montaż pani Rosset-Żak (wykonany we współpracy z autorką filmu) odznacza się elegancją i powściągliwością, w czym dostrzegam dojrzałość artystyczną doktorantki.

O dojrzałości świadczy również część eksplikacyjna pracy, w której poznajemy kulisy projektów artystycznych, warunki współpracy z reżyserami i reżyserkami, decyzje montażowe oraz proces powstawania filmów. Każde *case study* traktuję jako dalszy ciąg historii mówionej polskiego montażu, w którym kryje się podręcznikowy wykład na temat roli montażu w filmie animowanym.

Być może to przypadek, ale doktorantka pracowała przy filmach, które – z jednym wyjątkiem – podejmują bardzo poważne tematy, takie jak kryzys uchodźczy i osobisty, wojna za naszą wschodnią granicą, starzenie się i umieranie, przemoc w związku czy oddalanie się bliskich ludzi. Montowanie filmów o tak głębokim przekazie wymaga zaufania ze strony autora/autorki. Wydaje mi się, że pani Rosset-Żak zapracowała sobie na opinię osoby nie tylko kompetentnej w kwestiach technicznych, ale też godnej zaufania, potrafiącej wczuć się w cudzy projekt, a nawet go „uratować” w procesie postprodukcji.

Konkluzja:

Praca doktorska mgr Aleksandry Rosset-Żak jest oryginalnym, twórczym, w pełni profesjonalnym rozwiązaniem problemu artystycznego, któremu nie tylko towarzyszy komentarz napisany w zgodzie z przyjętymi zasadami doktoryzowania, ale daleko wykraczający – w mojej ocenie – poza ustawowe wymagania. Namawiam doktorantkę, by po odpowiednim zredagowaniu tekstu przygotowała na podstawie swojej rozprawy pisemnej krótką książkę (podręcznik ze wstępem historycznym?) o polskim montażu w filmie animowanym. Z pełnym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie mgr Aleksandry Rosset-Żak do dalszych etapów przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki teatralne i filmowe.

