

Poznań, 15.05.2020r.

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

Recenzja dorobku artystycznego, osiągnięć dydaktycznych  
oraz stanowiącej dzieło artystyczne (wraz z opisem) pracy doktorskiej  
Pana Mgra Pawła Józwiaka-Rodana *Ekshibicjonizm dokumentalny*

Praca doktorska mgra Pawła Józwiaka-Rodana *Ekshibicjonizm dokumentalny* stanowi oryginalne opracowanie zagadnienia, które można określić jako autorskie (reżysera dokumentalisty) ujęcie problematyki dokumentu osobistego, ujmowanego jako taka odmiana filmu faktów, w którym eksponowanie prywatnych doświadczeń filmowca osiąga szczególny charakter, predestynujący je do miana ekshibicjonistycznych a zarazem terapeutycznych. Doktorant łączy w pracy uwagi dotyczące wybranych utworów kina dokumentalnego (głównie z przełomu wieków oraz nowego stulecia) z refleksją na temat własnych artystycznych dokonań, które przynależą w całości do omawianego w pracy obszaru niefikcjonalnej twórczości filmowej.

Już we Wstępie do pracy doktorant wskazuje na istotne dla swych rozważań konteksty filozoficzne (przywołuje poglądy Zygmunta Baumana i Leszka Koczanowicza), dotyczące współczesnego kryzysu prywatności i upowszechniania się postaw ekshibicjonistycznych, psychoanalityczne (myśl Zygmunta Freuda), a także te z obszaru badań nad filmem dokumentalnym i mediami (odwołując się do prac Mirosława Przyłipiaka, Wiesława Godzica, Tadeusza Lubelskiego, czy Magdaleny Podsiadło). Zaznacza przy tym, że pojęcia ekshibicjonizm nie używa w znaczeniu zaburzeń seksualnych (choć w sensie metaforycznym nie stroni od odwołań do znaczeń ze sfery seksualnej), ale w szerszym, oznaczającym (by sięgnąć po definicję ze Słownika Języka

Polskiego PWN): „skłonność do ujawniania intymnych, drastycznych spraw”. Kładzie przy tym nacisk (akcentowany potem wielokrotnie w pracy), że zajmuje się na kartach swej dysertacji ekshibicjonizmem twórczym, „czyli takim, który nie ma na celu tylko szokowania, ale jest niejako terapeutyczny – uwalniający” (s. 2).

Nie licząc Wstępu i Podsumowania praca składa się z dziewięciu rozdziałów, w których Paweł Józwiak-Rodan wyróżnił odmienne aspekty tematyczne w dokumentalnych filmach osobistych o ekshibicjonistycznym nacechowaniu. W tytułach siedmiu z nich powraca określenie „obnażanie”, traktowane przez autora metaforycznie, choć budzące zrozumiałe konotacje z pojęciami ze sfery seksualnej. Rozbudowanie tytułów rozdziałów, doprecyzowanie tych „sztyldów” anonsujących, czego dotyczą kolejne części pracy, z pewnością nie zaszkodziłoby całości, a raczej dodało wyrazistości teoretycznej refleksji zapowiadanej w spisie treści i na wstępie każdego rozdziału.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Początki obnażania*, doktorant wskazuje na odmienne pojmowanie kategorii ekshibicjonizmu w filmie fabularnym i dokumentalnym. Twierdzi wręcz, że w przypadku tego pierwszego „trudno [...] mówić o pełnym ekshibicjonizmie [...] skoro autor ukrywa się za swoim alter ego, «porte parole», czyli za bohaterem filmu, granym przez aktora” (s. 10). Nasuwa to jednak na myśl pytanie, czy pojęcie ekshibicjonizmu nie było pojmowane odmiennie w różnych momentach z dziejów kina, tym bardziej, że za każdym razem, gdy służy ono do scharakteryzowania pewnej postawy twórczej, chodzi o posłużenie się nim w sposób metaforyczny. Jean Renoir w swoich wspomnieniach *Moje życie, moje filmy* pisał: „Przez całe życie usiłowałem realizować filmy autorskie. Nie z próżności, lecz dlatego, że Bóg mnie obdarzył pragnieniem określenia mojej tożsamości i ujawnienia jej wobec jakiegoś audytorium – małego lub ogromnego, świetnego lub żalosnego, entuzjastycznego lub wzgardliwego. W ekshibicjonizmie autora podoba mi się to, że nie manifestuje się on fizycznie. Autor kryje się skromnie za bohaterami, którzy ożywają w jego utworach”. Jeszcze inne podejście, te spod znaku wczesnej twórczości Francoisa Truffauta (by wspomnieć casus jego autobiograficznych *400 batów*), też można metaforycznie uznać za ekshibicjonistyczne. Sam doktorant również czyni pewien „wyłom” w tym oddzieleniu filmu dokumentu od fabularnego, wskazując na filmy Andrzeja Wajdy (*Tatarak*) i Jana Jakuba Kolskiego (*Ułaskawienie*), które jego zdaniem ujawniają pewien charakter ekshibicjonistyczny. Rzecz nie jest zatem prosta.

Rozumiem jednak argumentację autora – ekshibicjonizm w filmie dokumentalnym jest innego rodzaju, dotyczy dokumentów osobistych o wyraźnym rysie autotematycznym, w których autor jest bohaterem „występującym” przed kamerą (niczym tytułowa postać z quasi dokumentalnego filmu fabularnego *David Holzman's Diary* Jima McBride'a). Trafnie Józwiak-Rodan zarysowuje w tym rozdziale, ale także w innych miejscach w pracy, związki łączące filmowe dzienniki i filmy-wyznania z twórczością awangardową, w szczególności amerykańską, wskazując na wyjątkowe miejsce, jakie zajmują pośród nich *Dzienniki* Eda Pincusa.

Za najciekawsze w całej rozprawie uznaję fragmenty, w których Paweł Józwiak-Rodan łączy analizę wybranych filmów dokumentalnych z tymi, które wyszły spod jego ręki. Momenty, gdy poddaje krytycznemu rozpoznaniu własny proces kreowania autodokumentu. Łączy tu kompetencje znawcy współczesnego kina faktów z wiedzą praktyka, mającego w swym dorobku dzieła należące do tej samej odmiany dokumentów osobistych, jakie analizuje.

W rozdziale drugim (*Obnażenie domu rodzinnego*) ze szczególną uwagą omawia film Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam*. Przy tej okazji wskazuje na możliwość szczególnej więzi, jaka ma szansę zaistnieć między widzem a twórcą-bohaterem z dokumentu osobistego („Nieukrywanie procesu filmowania dodaje realizmu, kamera zaś niejako staje się oczami bohatera-autora robiącego film”, s. 20). Twierdzi, że opisany przez Edgara Morina proces projekcji – identyfikacji, określający specyfikę odbioru filmu fabularnego w kinie, możliwy jest także w przypadku oglądania autodokumentu („Widz w takim filmie dokumentalnym przejmując emocje autora-bohatera”, s. 21). Domyślam się, że argumentów dowodzących słuszności tej tezy dostarczyły doktorantowi rozmowy z widzami po projekcji swoich filmów autobiograficznych, o których wspomina w innym miejscu w pracy.

Najciekawszy fragment tego rozdziału dotyczy opisu intencji i poczynań twórczych reżysera powziętych w związku z realizacją filmu *Mama Tata Bóg i Szatan* (s. 24). Dochodzi tu do głosu umiejętność doktoranta do łączenia analizy cudzych utworów dokumentalnych z autorefleksją na temat własnego warsztatu reżyserskiego, a w szczególności poszukiwania konkretnych rozwiązań podczas pracy nad filmem autobiograficznym (w tym wypadku o swoich rodzicach). Demonstruje ją zresztą i w dalszej części rozdziału porównując filmy Jonathana Caouette'a (*Tarnation* oraz *Renee Walk Away*) z *Jakoś to będzie* i *Ucieknijmy od niej* Koszałki oraz swoimi: *Mama Tata Bóg i*

*Szatan* a także *Agnieszki tu nie ma* (s. 30). Wskazuje na powiązanie działań z obszaru twórczości filmowej z tymi dotyczącymi sfery prywatnej, podejmowania wyzwań i rozwiązywania problemów rodzinnych niejako „z pomocą kamery”. Doświadczenie wymienionych powyżej dokumentalistów zbiega się tu z jego własnym, o którym pisze: „Podobnie jak u Marcina [Koszałki – przyp. M.J.] gdyby nie film nigdy nie zdecydowałbym się na szukanie swojej siostry. Robienie filmu stało się pretekstem do poruszenia tego tematu. Gdyby nie chęć zrobienia filmu, nie ośmieliłbym się odezwać do Agnieszki, córki mojego taty z wcześniejszego małżeństwa. Podczas robienia filmu rodzina zarzucała mi, że chcę odnaleźć siostrę tylko po to, żeby zrobić film. Zastanawiałem się nad tym, czy tak nie jest w istocie, dlatego postanowiłem ten wątek także umieścić w filmie, aby poddać pod dyskusję moralność reżysera filmu dokumentalnego, w tym swoją” (s. 32). Dodaje w innym miejscu: „dla mnie jedno nie wyklucza drugiego – obie motywacje są istotne: odnalezienie siostry i zrobienie filmu – jedno nie istnieje bez drugiego” (s. 33). I dalej: „film był kluczem do tego spotkania [ojca i córki – przyp. M.J.], bez filmu było ono mało prawdopodobne także ze względu na skomplikowaną osobowość ojca” (s. 40).

Temat powyższy (związków zachodzących między kręceniem filmów a rozwiązywaniem skomplikowanych sytuacji rodzinnych) sukcesywnie rozbudowuje i omawia pod kątem zagadnień zaznaczonych w kolejnych rozdziałach. W trzecim (*Obnażenie ojca*) stosuje z powodzeniem metodę zademonstrowaną wcześniej w pracy – omówienie wybranych filmów dotyczących relacji ojciec - syn (*Ślad* Marcina Latały, *Dreamland* Stanisława Berbeki, *Mój tata z Ameryki* Piotra Kielara, *Nobody's Business* Alana Berlinera), czy ojciec – córka (*From This Day Forward* Sharon Shattuck), opatrzone komentarzem, w którym dochodzi do głosu nie tyle opinia zdystansowanego badacza dziejów rodzimego kina dokumentalnego, co twórcy wypowiadającego się w oparciu o własne doświadczenia artystyczne.

Wnikliwemu oglądowi poddaje filmy *Ojciec i syn* Pawła Łozińskiego oraz *Ojciec i syn w podróży* Marcela Łozińskiego, charakteryzując intencje obu twórców (do odczytania z filmów), wymowę ich dzieł, a także krytycznie przyglądając się poszczególnym komponentom tych utworów (np. „Podróż do Francji gdzie pochowana jest mama Marcela też wydaje się lekko wymyślony, bo nie wierzymy, że autentycznie chcą tam jechać – Marcel może tak, ale Paweł nie przejawia entuzjazmu. Na szczęście w tych filmach nie cel jest istotny ile sama droga”, s. 40). Tu także analiza wybranych

filmów stanowi punkt wyjścia do podjęcia refleksji nad własną twórczością - w tym wypadku realizacją *Agnieszki tu nie ma*. Przyglądając się konkretnym scenom, czy wątkom, Paweł Józwiak-Rodan formułuje uogólniające sądy: „Gdy realizujemy film o sobie i swojej rodzinie – pisze – czasami mamy poczucie, że możemy posunąć się o krok dalej, niż gdybyśmy robili film o obcej osobie. Związane jest to z kwestią etyczną - nie obowiązuje ona nas tak samo w przypadku rodziny jak w przypadku obcych osób. Rodzina łatwiej wybaczy, można pozwolić sobie na więcej” (s. 38). Kilka stron dalej dodaje: „Ekshibicjonizm może być zarazem terapeutyczny – leczniczy (lub skłaniający do tego), a jednocześnie niebezpieczny dla zdrowia i relacji z bliskimi. Pewnie zależy to od tego jak bardzo się odsłonimy, jak daleko «dokopujemy»” (s. 42).

Jeden z walorów pracy Pawła Józwiaka-Rodana polega na wyróżnieniu, czy też swego rodzaju skatalogowaniu, odmian dokumentu autobiograficznego i rodzinnego (jak go nazywa Magdalena Podsiadło), omówionych tu osobno w siedmiu rozdziałach. Przy czym każdy kolejny wynika z poprzedniego, dotyczy osobnego zagadnienia, ale w relacji z wcześniej zaprezentowanymi odmianami i przypadkami. W rozdziale czwartym (*Obnażenie rodzicielstwa*) analizuje filmy dokumentalne (z nurtu tych osobistych) o dzieciach i rodzicach. Tu także przedstawia własną hierarchię oceny omawianych filmów. Stopniowalny jest w niej wymiar eksponowania i ujawniania przed kamerą intymnych zagadnień z życia rodziny. Im więcej zostaje odkryte przed kamerą tym lepiej dla filmu - zdaniem Józwiaka-Rodana. Tym bardziej rośnie jego siła terapeutycznego oddziaływania, a także sama intensywność przekazu zawierającego pierwiastek ekshibicjonistyczny. Stąd wyżej autor ocenia nakręconą w stosunkowo krótkim czasie *Naszą klątwę* Tomasza Śliwińskiego niż realizowany przez 32 lata (jeśli liczyć czas gromadzenia materiału zdjęciowego) *Anya (In and Out of Focus)* Mariana Marzyńskiego, czyli film o córce reżysera oraz jej relacji z ojcem. W tym drugim autor (zdaniem Józwiaka-Rodana) w mniejszym stopniu odsłania siebie, a do tego posługuje się „słabszym” środkiem wyrazowym, czyli napisanym autorskim komentarzem (czytanym zza kadru), co osłabia tak cenioną przez doktoranta spontaniczność i otwartość wyznań czynionych przed kamerą. Stawia on Marzyńskiemu zarzut autokreacji, ale czy w przypadku innych omawianych w pracy filmów jesteśmy w stanie uchylić podobny zarzut? Czy filmy określane mianem ekshibicjonistycznych nie posiadają (w różny sposób manifestowanego bądź maskowanego) pierwiastka autokreacji?

W rozdziale piątym (*Obnażanie dalszej rodziny*) analizuje filmy autobiograficzne ukazujące relacje wnuk – babcia (*Miłość bezwarunkowa* Rafała Łysaka – przypadek tego filmu określa mianem „ekshibicjonizmu uwalniającego”), wnuczka – dziadek (*Dziadku nie słyszę* Izabeli Kiszczak), oraz film o dziadkach nakręcony przez wnuczkę, która nie pojawia się przed kamerą (*Więzi* Zofii Kowalewskiej). Tu ponownie dochodzą do głosu wartościujące sądy autora dysertacji, stawiające wyżej filmy o autobiograficznym i autotematycznym charakterze (jak wspomniany film Łysaka) niż utwory z – jak to określa Mirosław Przyłipiak – adresem pośrednim („ludzie zachowują się tak, jakby kamery i sytuacji filmowania w ogóle nie było”), w rodzaju *Więzi*. Józwiak-Rodan pisze: „Szkoda, że reżyserka nie odważyła się zamieścić w samym filmie takiej autotematycznej sceny, w której pyta dziadka i babcię, czy mogą zrobić jakąś imprezę rodzinną do filmu. Będąc wnuczką-reżyserką miała do tego prawo i według mnie film by dzięki temu zyskał. Uznała jednak, że woli wpisać się w dokument obserwacyjny, szkołę Karabasza i jego cierpliwego oka”. Osąd doktoranta choć zrozumiały i uzasadniony przyjętą przez niego perspektywą wydaje się jednak trudny do obronienia, jeśli wziąć pod uwagę artystyczny wymiar filmu Kowalewskiej. To utwór bez wątpienia udany, ale posługujący się inną konwencją niż większość omawianych przez doktoranta filmów, a przez to w jakiejś mierze nieporównywalny z nimi, jeśli idzie o formę i sposób ujęcia tematu. Rozumiem jednak, że za tymi osądami Pawła Józwiaka-Rodana kryje się manifestacja własnych poglądów artystycznych dokumentalisty, który wybiera określoną metodę realizacji filmów i ceni ją w dokonaniach innych twórców (jako lepiej oddającą autorską prawdę autora), np. w twórczości Naomi Kawase (jej styl określa mianem subtelnego ekshibicjonizmu, s. 61), pisze tak o tym: „[...] znów autorka pokazuje nam swój świat wewnętrzny, a im bardziej autotematyczny obraz, mniej wystylizowany, tym bardziej prawdziwy, ekshibicjonistyczny”.

Na tej samej zasadzie, analizując wybrane filmy i układając je w pewnej hierarchii ze względu na stopień odsłaniania się autorów przed kamerą (czy też stopień ekshibicjonizmu), doktorant skonstruował rozdział szósty (*Obnażenie przyjaciół, partnerów i kochanków*). Powraca w nim do omówienia wspomnianych na początku *Dzienników* Eda Pincusa (analizując postawę ich twórcy ekshibicjonisty ale i voyeura, w którego postawie twórczej manifestuje się „przedmiotowe traktowanie kobiet”, s. 64), a także do *Anyi* Marzyńskiego (dostrzega podobieństwa między postawą tego autora–

obserwatora a pokrewną, jego zdaniem, dyskretnością w ukazywaniu bardziej prywatnych sfer życia w filmie Wojciecha Staronia *Syberyjska lekcja*).

Formułując krytyczne uwagi wobec innych omawianych filmów demonstruje samoświadomość reżysera dokumentalisty zdającego sobie sprawę z konsekwencji wynikających z podejmowania konkretnych decyzji realizacyjnych. I tak pisząc o krótkometrażowym filmie dokumentalnym Marcina Filipowicza *7109km* zastanawia się, czy pewne zdystansowane, czy wręcz chłodne przyjęcie reżysera przez dziewczynę (bohaterkę filmu), którą pojechał odwiedzić na Syberii, nie wiąże się z faktem, że nie zjawiał się u niej sam z kamerą, ale w towarzystwie młodej kobiety, operatorki filmu. Píše tak o tym: „Gdyby bohater-autor Marcin Filipowicz nie ukrywał, że robi film, mogłoby to być prawdziwsze. Czasem mamy wrażenie, że nie chodziło o dziewczynę tylko o zrobienie filmu, ale „ukrywanie” tego filmu nie pomaga – gdyby padło takie pytanie o film, np. z ust samej zainteresowanej, film stałby się ciekawszy i postawił dodatkowy problem w ich relacji. Być może dlatego bohaterka odmawia bohaterowi ich wspólnej podróży sam na sam, bo w istocie nie byłaby to podróż sam na sam tylko z operatorką – bohater [i reżyser – przyp. M.J.] nie jest wobec swojej bohaterki szczery, bo przecież ona widzi, że on robi film, a on w ogóle tego tematu nie porusza. Bohater-autor nie odsłania się, film jest obserwacyjny, nieekshibicjonistyczny pomimo obecności przed kamerą autora.” (s. 67). Podobnie Józwiak-Rodan omawia i analizuje dwa inne filmy *Self(less) portrait* Mateja Bobrika oraz *Wolność jest darem Boga* Cezarego Ciszewskiego.

Osobne zagadnienie, które autor włącza w badany przez siebie krąg dokumentalistyki ekshibicjonistycznej, dotyczy filmów realizowanych w trybie szczególnej współpracy z bohaterami dokumentu, którzy sami siebie w tym celu nagrywają kamerą, pozostawiając wybór, układ i montaż całości reżyserowi, który realizację projektu zainicjował. Józwiak-Rodan dokonał tu reprezentatywnego wyboru omawianych filmów od *Life In a Day* Kevina McDonalda, poprzez *Jestem zły* Grzegorza Packa (najobszerniej omówiony) aż po *99%: The Occupy Wall Street Collaborative Film* Audrey Ewell. Charakteryzując tę odmianę dokumentu na przykładzie *Nie wiem jak będzie* Łukasza Barczyka (z materiałów nakręconych przez Piotra Kopera) napisał: „Film ten reprezentuje ekshibicjonizm bohatera, który nie tylko postanowił nagrać siebie, ale także przekazał prywatny materiał reżyserowi-podglądaczowi, który zrobił z tego film” (s. 72). Ciekawy materiał uzupełniający ten wątek z pracy dostarcza rozmowa z Łukaszem Barczykiem (oraz innymi studentami wydziału reżyserii PWSFTviT)

przeprowadzona przez Kazimierza Karabasza i zamieszczona w jego książce *Rozmowa o dokumencie* (z serii Warsztat realizatora filmowego i TV, Łódź 1999). Swoją drogą ciekawe jak Paweł Józwiak-Rodan skomentowałby filmy powstałe wcześniej niż omawiane przykłady, odmienne w formie (z innym stopniem zaangażowania bohaterów w proces realizacji), ale też jakoś pokrewne współczesnym „dokumentom kolaboratywnym”, takie jak *Lato w Żabnie* (1977) Kazimierza Karabasza (z fotografii Marii Kolano i z jej do nich komentarzem), *Portret ze słów* (1985) Grażyny Kędzielawskiej (z wideo listów emigrantki i jej rodziny), czy *Nieumiałek* (2013) Kaliny Alabrudzińskiej.

W najbardziej istotnych, jak się wydaje, fragmentach rozdziału siódmego (*Bohaterowie autorzy a obnażenie bohatera*) Paweł Józwiak-Rodan podejmuje refleksję nad własnymi utworami, stosowaniem metody kolaboratywnej podczas zbierania dokumentacji do etiudy *Osiem9*, tworzenia filmu dokumentalnego *Moje 89 Pokolenie*, oraz *Pielgrzymia* (dokumentu dołączonego do tekstu dysertacji doktorskiej na płycie DVD). Zwraca przy tym uwagę na szczególne trudności wynikające dla realizatora z zastosowania tej metody, wymuszające na nim konieczność uzupełniania narracji materiałem zdjęciowym kręconym przez ekipę filmową przybywającą „z zewnątrz” do świata bohaterów. Różnice między zachowaniem filmowanych osób przed kamerą reżysera a tą dzierżoną przez kogoś z ich bliskiego otoczenia spostrzegł podczas kręcenia dokumentacji do *Osiem9*: „Co ciekawe – pisze Józwiak-Rodan – gdy mówili do kamery trzymanej przez kolegę-rówieśnika, zauważyłem, że często udawali, pozowali i popisywali się w odpowiedziach, zaś gdy ja miałem kamerę i zadawałem pytania, byli bardzo poważni, starali się odpowiadać serio, a nie robić żartów. Bohaterowie nagrywani przez bohaterów traktują osobę filmującą jako swojego kolegę, a nie filmowca chcącego zrobić z tego film” (s. 73).

Nie w pełni zadowolony z przeprowadzonej w Internecie „zbiórki” materiałów filmowych nakręconych i nadesłanych (crowdsourcing) do filmu *Moje 89 Pokolenie* zdecydował się poszerzyć formułę utworu: „Nie chciałem, aby sednem filmu były nadesłane materiały, dlatego zdecydowałem się na postawienie na kilku głównych bohaterów i dokrętki z nimi” (s. 77). Podobną, „hybrydową” formułę łączenia materiałów zanotowanych przez bohatera filmu (Romana Ziębę) swoją kamerą ze zdjęciami wykonanymi przez operatora pod okiem reżysera zastosował we wspomnianym *Pielgrzymie*. Pisze o tym: „Poza tym jako dokumentalista miałem dwa



wyjścia: iść z nimi albo dojeżdżać co jakiś czas do nich. Wybrałem to drugie, ale z pewnym dodatkiem – kamerą dla bohatera właśnie, którą z lekkimi oporami (plecak będzie ważył więcej) wziął w drogę. Poprosiłem go, żeby nagrywał co jakiś czas taki dziennik z podróży: co myśli, czuje, gdzie są... Sprawdziło się to świetnie, ujęcia bohatera połączyliśmy z ujęciami nagranych przez nas, gdy zjawiliśmy się w wybranych miejscach na trasie. Większość jednak drogi w Rosji do Moskwy bohater nagrywał sam. W momencie gdy zgubił się ze swoim towarzyszem podróży, Wojtkiem – kolegą, z którym szedł najdłużej – został zupełnie sam z kamerą. To sprawiło, że ten video-dziennik stał się jeszcze bardziej intymny, a jak powiedział mi później bohater, często dodawał mu nadziei i otuchy, bo gdy nie miał się do kogo odezwać, wyjmował kamerę” (s. 80).

Warto w tym miejscu jeszcze raz zaznaczyć, że praca doktorska Pawła Józwiaka-Rodana wynika i pozostaje w ścisłej relacji do jego praktyki twórczej. Swoje najważniejsze filmy *Mama Tata Bóg i Szatan*, *Agnieszki tu nie ma*, *Moje 89 Pokolenie* oraz *Pielgrzymia* oparł na opisanej w pracy metodzie „ekshibicjonizmu dokumentalnego” (tak przez siebie nazwanej). Fakt ten przydaje znaczenia pracy, wskazuje też, że autor filmów i dysertacji potrafi w przekonujący sposób (nawet jeśli sam język wypowiedzi stawia mu opór) podjąć autorefleksję nad własną twórczością, stosowanymi w niej metodami, przyczynami podjęcia konkretnych tematów, ale także umiejscawia swe dokonania na szerszym tle, w obszarze współczesnego filmowego dokumentu osobistego. Pod koniec siódmego rozdziału zauważa: „Film osobisty – ekshibicjonistyczny przestaje być czymś wyjątkowym, a pokazanie siebie przestaje być czymś odważnym. Ekshibicjonizm i pokazanie osobistych spraw staje się powoli czymś na porządku dziennym [...]” (s. 82).

W rozdziale ósmym (mylnie zapisanym jako XIII), drugim co do długości w całej pracy, zatytułowanym *Vlog osobisty, czyli ewolucja i przyszłość ekshibicjonizmu dokumentalnego*, podejmuje zagadnienie nowego obiegu i nowej twórczości dokumentalnej, pokrewnej osobistym autodokumentom jak te omawiane w pracy. Dodałbym, że współcześni badacze filmu niefikcjonalnego Joe Dover i Mandy Rose umieszczają to zjawisko w obszarze nazwanym przez nich „vernacular video” (por. Joe Dover i Mandy Rose, *This Great Mapping of Ourselves: New Documentary Forms Online* [w:] *The Documentary Film Book*, ed. By Brian Winston, London 2013), przywołując propozycję Jean Burgess i Joshuy Greena z książki *Youtube. Wideo online a kultura uczestnictwa*, by „przyjąć inną perspektywę: zamiast nazywać amatorskie filmy wideo

filmikami o niczym czy sposobem na zdobycie rozgłosu bez talentu, można je potraktować jako element historii kreatywności domowej – szerokiego wachlarza codziennych twórczych działań (od albumu z wycinkami, przez zdjęcia rodzinne, po opowieści, które stają się częścią codziennej pogawędki), praktykowanych poza systemami wartości kulturowych – kultury wysokiej czy komercyjnej”.

Paweł Józwiak-Rodan oddziela twórczość vlogerów od tradycyjnych form kina dokumentalnego, nie rezygnując przy tym z badania więzi pokrewieństwa łączących nowe zjawisko z autorskim dokumentem. Pisze: „Daily vlogi pomimo, iż koncentrują się na życiu prywatnym przypominają jednak bardziej reality show, w którym nie poziom artystyczny (choć często jeśli chodzi o realizację będący na wysokim poziomie) jest istotny a komunikacja z widzem, upublicznienie swojej prywatności, czyli ekshibicjonizm właśnie!” (s. 87). A dalej dodaje: „Można się zatem pokusić o twierdzenie, że różnica między vlogiem a dokumentalnym filmem osobistym jest taka, że ten pierwszy promuje jednostkę i indywidualność, a ten drugi stara się uogólnić temat i bohatera, aby każdy mógł się w nim odnaleźć” (s. 88). Omawiając twórczość vlogerów daleki jest od podejścia dogmatycznego i dowodzi, że także wśród vlogów można trafić na utwory spełniające kryteria autorskiego filmu dokumentalnego. Wskazuje tu na dwa filmy krótkometrażowe, *Samotność* i *Zwycięstwo* Krzysztofa Gonciarza z jego vlogowej serii *The Uwaga Pies*, a dalej rozszerza swoją analizę tropiąc elementy, które decydują, że dany vlog ma szansę zyskać rangę osobnego utworu filmowego (np. montaż materiałów nagranych w różnym czasie, a nie tylko korzystanie z najbardziej bieżących notacji, czy podejmowanie tematów odmiennych w tonacji od „obowiązującego” u większości vlogerów optymizmu). Zwraca też uwagę, że nie tylko forma decyduje o ewentualnym zaliczeniu danego vloga do miana filmu dokumentalnego, ale również jego obecność w kanałach dystrybucji typowych dla utworów filmowych (na przykład na festiwalach filmowych).

Szukając gatunkowych relacji między vlogami a innymi gatunkami, oraz formułami kina niefikcjonalnego, doktorant wskazuje na amatorskie home video. Warto moim zdaniem poszukać takich związków także w odniesieniu do gatunków telewizyjnych, takich jak cykliczne, tematyczne programy, w których prowadzący staje się twarzą danej serii. Spoglądając w przeszłość można również dopatrzeć się „prapoczątków” vlogów w emitowanych przez BBC na początku lat 90. XX wieku dzienników wideo (dla milionowej widowni w Wielkiej Brytanii) realizowanych przez

amatorów z wykorzystaniem małych kamer video Hi-8 (np. nadawany przez BBC w 1990 roku *Video Diary* Willy Woolston, w którym pokazywała swoje zmagania z mrocznymi doświadczeniami we własnej rodzinie: por. Paul Barker, *The Rise of Camcorder Culture* [w:] *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, ed. By Kevin MacDonald nad Mark Cousins, London-Boston 1996), czy liczącej kilkakset filmów serii krótkich osobistych dokumentów *Video Nation* (BBC emitowało je od 1993 roku). Jeśli zaś idzie o ważne teoretyczne teksty na ten temat to warto chociażby wspomnieć o słynnym manifeście Aleksandre'a Astruca *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro* z 1948 roku, od którego poniekąd zaczęło się myślenie o kamerze dostępnej dla każdego na równi z kompetencjami do swobodnego posługiwania się językiem filmu.

Pod koniec ósmego rozdziału doktorant pisze o badaniach prowadzonych wraz z promotorką pracy doktorskiej, Marią Zmarz-Koczanowicz, na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi (z udziałem Johna Burgana, badacza problematyki 'first person cinema') wśród studentów realizujących dokumenty osobiste w ramach warsztatów filmowych. Opis tej aktywności doktoranta stanowi warte odnotowania dopełnienie jego pracy teoretycznej i twórczości filmowej.

Ostatni, dziewiąty rozdział rozprawy, zgodnie z tytułem (*Warsztat ekshibicjonisty-dokumentalisty*), został tak skonstruowany, by przedstawić w ośmiu punktach (w przedstawionej numeracji jest błąd, brakuje 5. punktu) kolejne fazy tworzenia osobistego filmu dokumentalnego, jakie w oparciu o własne doświadczenie omawia Paweł Józwiak-Rodan. Są to: „Wymyślenie pomysłu – szukanie idei lub bohatera”, „Dokumentacja tematu i bohaterów”, „Zdjęcia uciekające”, „Napisanie treatmentu/scenariusza”, „Zdjęcia właściwe”, „Montaż”, „Dokrętki”, „finalny montaż, postprodukcja dźwięku i obrazu (kolor-korekcja)”.

W podsumowaniu doktorant powraca do uogólniających sądów na temat dokumentu osobistego, jakie przewijają się przez całą pracę, i raz jeszcze wskazuje na terapeutyczne właściwości uprawiania tej odmiany filmowej twórczości, tak ważne w jego ujęciu badawczym a także w praktyce reżysera dokumentalisty.

Zatem całość przedstawia się jako udane zaprezentowanie „teorii praktyki”, by posłużyć się tytułem książki zbierającej i omawiającej teoretyczne refleksje dokumentalistów (por. *Teoria praktyki. Kieślowski Łoziński Wiszniewski Królikiewicz Żebrowski*, pod red. Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, Łódź 2019). Dobre wrażenie całości zakłócają jednak błędy językowe, stylistyczne, redakcyjne i terminologiczne lapsusy,

które zdarzają się w pracy niestety dość często, utrudniając jej lekturę. Recenzent nie może też nie zwrócić uwagi na mało czytelny i wadliwy sposób opracowania przypisów. Wiele wskazań lekturowych podanych w nawiasie przy cytatach nie znajduje swego odniesienia w bibliografii zamieszczonej na końcu pracy. Dotyczy to już samego Wstępu, który w trochę zaskakujący jak na strukturę pracy dyplomowej został umieszczony przed spisem treści.

Konkludując, przedstawiony do oceny dorobek artystyczny mgra Pawła Józwiaka-Rodana, w szczególności filmy *Mama Tata Bóg i Szatan* (2008), *Agnieszki tu nie ma* (2010), *Moje 89 Pokolenie* (2014), *Pielgrzym* (2015) oraz rozprawę doktorską, w której zaproponował własne ujęcie zagadnienia określonego przezeń mianem „ekshibicjonizmu dokumentalnego”, oceniam pozytywnie. W moim przekonaniu spełniają one wymogi stawiane pracom na stopień doktorski w dziedzinie sztuki filmowej. Wnoszę o dopuszczenie mgra Pawła Józwiaka-Rodana do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, reading "Miłkoj Jordan". The signature is written in a cursive, somewhat stylized script.