

Poznań, 07.04.2021r.

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 Agnieszki Elbanowskiej *Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana.
Dylematy współczesnych polskich dokumentalistów w poszukiwaniu prawdy*

Praca doktorska filmowca, sumująca jego/jej refleksje nad własną metodą, czy metodami twórczymi, zastosowanymi w nakręconych przez siebie utworach, ma walor szczególny. Z jednej strony stanowi dowód na umiejętność problematyzowania w formie teoretycznego wywodu własnych poczynań twórczych, umiejscawiania ich w kontekście dokonań innych autorów a także teoretycznej refleksji badaczy kina, z drugiej stanowi cenny materiał źródłowy, autorski komentarz odnoszący się do konkretnych decyzji powziętych na różnych etapach pracy nad własnymi filmami. Formułuję powyższe uwagi bardzo ogólnie, ale odnoszą się one zarówno do określonego gatunku prac doktorskich pisanych przez ludzi filmu, podejmujących wspomnianą refleksję nad własnym dziełem, jak i bardzo konkretnie do ciekawej, starannie zakomponowanej i wnikliwie napisanej rozprawy pani mgr Agnieszki Elbanowskiej *Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana. Dylematy współczesnych polskich dokumentalistów w poszukiwaniu prawdy*.

Problematyka, którą autorka podejmuje na stronach swej dysertacji, dotyczy pewnego zakresu ingerencji twórczych w rzeczywistość profilmową w kinematograficznym utworze dokumentalnym. Słowem, które je określa jest „kreacja” i to w takim zakresie znaczeniowym tego słowa, jaki wiąże się na gruncie polskiej dokumentalistyki filmowej (i refleksji z nią związanej) z pojęciem „dokumentu

kreacyjnego”. Ma on swoje historyczne zakotwiczenie w dokonaniach takich twórców jak Wojciech Wiszniewski, Bogdan Dziworski, Marek Koterski, Andrzej Barański, Piotr Szulkin, ale także promotorki tej pracy doktorskiej, prof. Marii Zmarz-Koczanowicz, autorki wartych przypomnienia w tym kontekście filmów: *Każdy wie kto za kim stoi* (1983), *Urząd* (1986), czy *Sprzedawca chleba* (1988). W dysertacji Agnieszka Elbanowska odnosi się zarówno do samego zjawiska, związanego z konkretnymi filmami z lat siedemdziesiątych, jak i pokazuje, w jaki sposób praktyki twórcze wówczas stosowane w dziełach wspomnianych dokumentalistów, znalazły swe rozwinięcie w utworach współczesnych, jej własnych, jak i innych twórców. Interesuje ją jednak przede wszystkim to, w jaki sposób różnorodne zabiegi inscenizacyjne (rozumiane szeroko) przyczyniają się do wydobycia i ukazania przez twórcę tych sensów i znaczeń z profilmowej rzeczywistości, które inaczej pozostałyby niedostępne kamerze i mikrofonowi.

Pierwszy z trzech rozdziałów pracy nosi tytuł *Kreacja w dokumencie*. Autorka na wstępie odnosi się do różnych sposobów rozumienia kreacyjności w odniesieniu do filmu dokumentalnego, jakie towarzyszyły temu gatunkowi od początków kina. Sięga przy tym zarówno po wczesne rozpoznania teoretyczne na ten temat (np. Bolesława Matuszewskiego) jak i te całkiem współczesne, które wyszły spod pióra badaczy niefikcyjnych utworów filmowych (np. Stelli Bruzzi). Skupia się na kwestii krytycznego rozumienia słynnego sformułowania Johna Griersona, że film dokumentalny to „creative treatment of actuality”, odnosząc się do uwag sformułowanych na ten temat przez Mirosława Przyłipiaka w *Poetyce kina dokumentalnego* jak i Susan Kerrigan oraz Philipa McIntyre’a w artykule *The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice* (uwaga: w przypisach odnoszących się do tego tekstu nie podano tytułu artykułu w pełnym jego brzmieniu).

Problematyka, której Agnieszka Elbanowska dotyka we wstępie do pierwszego rozdziału jest bardzo rozległa. Zrozumiałe zatem, że dla klarowności i uporządkowania swego wywodu, jedynie zaznacza obecność pewnych kluczowych zagadnień z teorii i historii filmu dokumentalnego. Koncentruje swą uwagę na własnej perspektywie badawczej – twórcy filmowego sięgającego po terminologię z zakresu filmoznawstwa, by opisać charakter własnych autorskich poczynań artystycznych. W tym duchu stara się bardziej zasygnalizować i „dotknąć” zagadnienia prawdy w filmie dokumentalnym,

przywołując wybrane propozycje teoretycznych rozpoznań z tego obszaru, ale także konkretne filmy i wydarzenia z historii kina, które okazały się znaczące dla rozważań na temat prawdy w kinie dokumentalnym. Tu właśnie znajduje się obszerny fragment poświęcony filmowi Roberta Flaherty'ego *Nanuk z Północy* (1922), w szczególności krytyce zastosowanej metody realizacyjnej, opartej na daleko posuniętej ingerencji w rzeczywistość przed kamerą. Zarówno wybór tego utworu (często wymienianego w różnych historiach dokumentu jako pierwsze niefikcjonalne dzieło artystyczne w dziejach sztuki filmowej), jak i staranne zreferowanie krytycznej lektury filmu Flaherty'ego, stanowią ważny i dobrze uargumentowany element wywodu. Podobnie jak przejście – w dalszej części rozdziału – do przedstawienia autorskich koncepcji realizacji filmu dokumentalnego, które z kolei w swoich pracach dyplomowych opisali Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński i Wojciech Wiszniewski. Doktorantka przedstawia ich najważniejsze założenia a pod koniec tej części rozdziału dochodzi do kwestii związanych ze wspomnianym już powyżej zagadnieniem dokumentu kreacyjnego, ale nie po to, żeby referować dzieje konkretnego nurtu w rodzimym kinie, ale by przejść do kluczowego dla jej rozważań rozróżnienia między dwoma pojęciami, którymi dalej się posługuje: „kreacją rzeczywistości” i „rzeczywistością wykreowaną”.

Do przywołanych przez autorkę rozważań na temat prawdy w filmie dokumentalnym i jej głębi, które to pojęcie pełni ważną rolę w rozważaniach doktorantki, oraz zabiegów kreacyjnych stosowanych przez wymienionych powyżej polskich dokumentalistów, dodałbym wybrane uwagi z książek Kazimierza Karabasa: *Cierpliwe oko, Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty, czy Odczytać czas* (z tej ostatniej Agnieszka Elbanowska przytacza refleksje reżysera na temat bohatera suwerennego). W *Cierpliwym oku* Karabas pisze o obszarach między prawdą „obiektywną” i „subiektywną”, o dwóch opozycyjnych wartościach, określanych przezeń jako „elementy zastane w przyrodzie” oraz „zmyślenie” (to ostatnie uważa za przynależne wyłącznie do domeny kreacji z obszaru kina fabularnego), czy lekceważeniu prawdy w filmie dokumentalnym za cenę „siły wyrazu” i „sugestywności” sceny. Pisze też o innych możliwych przypadkach odkształcania rzeczywistości w filmie dokumentalnym (np. w konstrukcji dzieła wskazując na opozycję między „filmem-szkieletem” a „filmem-amebą”). Przywołam tylko jeden fragment z rozdziału *Prawda*. Karabas pisze w nim: „Zmierzamy do osiągnięcia tego, co nazywamy „prawdą” poprzez możliwie głęboką penetrację rzeczywistości. Ale pogłębiając ją, równocześnie

rozszerzamy obszar badanych spraw. A to wymaga kolejnego pogłębienia. I w ten sposób – zawsze jesteśmy tylko w drodze ku prawdzie...” (K. Karabas, *Cierpliwe oko*, Warszawa 1979, s. 147-148).

Podrozdział *Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana* otwiera kluczowy fragment pierwszego rozdziału z pracy doktorskiej Agnieszki Elbanowskiej. Autorka charakteryzuje w tej części cały szereg zabiegów kreacyjnych (różnego rodzaju formy inscenizowania i prowokowania wydarzeń w rzeczywistości profilmowej), które znajdują się w centrum jej zainteresowania jako twórcy sięgającego po tego typu środki w trakcie realizacji własnych utworów (pisze o tym w kolejnym rozdziale), ale także jako badaczki metod i strategii realizacyjnych wykorzystywanych przez innych dokumentalistów. „Kreację rzeczywistości” określa zatem jako takie podejście do świata przed kamerą, „które czyni twórcę (w sposób bezpośredni bądź pośredni, czyli za pomocą zastosowanych środków) współautorem rzeczywistości, o której opowiada. Efektem takiego działania byłaby więc rzeczywistość współwykreowana. Twórca dokumentalny może ze swojej strony na przykład inicjować, prowokować pewne zdarzenia, ale nie jest jedynym, który tę rzeczywistość kształtuje”. [s. 24] Autorka zastrzega dalej, że z kręgu swoich rozważań wyklucza ten rodzaj ingerencji i manipulacji, który dotyczy filmu propagandowego, a skupia się na metodach ukierunkowanych „na tytułowe poszukiwania prawdy, czyli wspomnianej w poprzednich rozdziałach subiektywnie rozumianej «głębi» i próbie przekazania jej widzowi we właściwym dla danego twórcy idiolekcie” [s. 24]. W następnym zdaniu pisze: „«Rzeczywistość wykreowaną» rozumiem natomiast jako sztuczny twór, fabrykat stworzony w sposób całkowicie kontrolowany przez reżysera. Tutaj nie ma już rozmowy, ani zadawania pytań, jest tylko prezentowanie własnej, przygotowanej wcześniej odpowiedzi”. [s. 24] Pytanie, czy również pewne filmy propagandowe, w których zabiegi manipulacyjne są bardzo daleko posunięte, nie przynależą także do owego rejestru dzieł, które mieszczą się w sformułowaniu „rzeczywistość wykreowana”?

W dalszej części tego rozdziału, a także w całej pracy, autorka konsekwentnie zwraca uwagę na związki między filmem dokumentalnym a psychoanalizą, psychoterapią, psychologią. Jest to nie tylko wynik metodologicznego ukierunkowania swoich badawczych rozpoznań, ale zawiera się w tym pewna trafna konstatacja odnosząca się do trendu we współczesnym filmie dokumentalnym, którego twórcy

chętnie traktują swoją pracę albo jako rodzaj autoterapii (widać to szczególnie w przypadku filmów o charakterze autobiograficznym), ale też dostrzegają w samym procesie kręcenia filmów ślady pewnego rodzaju terapii oferowanej ich bohaterom i widzom, którzy je oglądają.

Doktorantka skupia się dalej na trzech metodach „związanych z pewnego rodzaju prowokacją rzeczywistości”, która „ma na celu wydobycie z niej właśnie tych ukrytych, czasem nieświadomie, elementów” [s.25] są to: inscenizacja psychodramatyczna, prowokacja i wywiad. Ich odpowiednikami, według propozycji Elbanowskiej, są w opisaney przez nią „rzeczywistości wykreowanej”: „inscenizacja/ rekonstrukcja o charakterze zamkniętym, postać fikcyjna – odtwórca, oraz narrator (voice-over)”. W dwóch kolejnych podrozdziałach doktorantka omawia i opisuje w oparciu o konkretne przykłady filmowe: inscenizację psychodramatyczną (ze wskazaniem na *Psychodramę, czyli bajkę księciu i kopcuszkę wystawioną w zakładzie dla nieletnich dziewcząt* w D. [1969] Marka Piwowskiego oraz *Happy End* [1973] Marcela Łozińskiego i Pawła Kędzierskiego) oraz inscenizację o charakterze zamkniętym (tu daje przykład *Królowej ciszy* [2014] Agnieszki Zwięfki oraz *Opery o Polsce* [2017] Piotra Stasika). Do filmów Piwowskiego oraz Łozińskiego i Kędzierskiego dodałbym jako jeszcze jeden ważny przykład *Wierność* (1969) Grzegorza Królikiewicza.

W następnym podrozdziale doktorantka zestawia dwa rodzaje prowokacji, jako odmiany metody stosowanej w realizacji filmu dokumentalnego. Są to prowokacja performatywna i zapośredniczona. Wskazuje przy tym, że w praktyce, w polskim kinie niefikcyjnym twórcy chętniej sięgają po tą drugą, „czyli wprowadzenie do opisywanego świata swoich przedstawicieli, którzy następnie wykonywaliby ich [twórców filmu – przyp. M.J.] instrukcje” [s. 28]. Analizując w tym kontekście film Marcela Łozińskiego *Jak żyć* (1977) wprowadza w pewnym momencie nowy termin „reportaż fabularyzowany”, który wymagałby w tej sytuacji doprecyzowania, czy wręcz zdefiniowania. Choć pewnie rozszerzenie zakresu badań o tę odmianę dokumentu inscenizowanego wymagałoby wzięcia pod uwagę wcale licznych współczesnych filmów historycznych, w których wykorzystuje się różnorodne zabiegi kreacyjne w celu zrekonstruowania przed kamerą przeszłych wydarzeń.

Wracając do rozdziału pierwszego. Jako przykład prowokacji zapośredniczonej omawia doktorantka *Życiorys* (1975) Krzysztofa Kieślowskiego. Osobny podrozdział został poświęcony metodzie posłużenia się postacią fikcyjną w dokumencie (tak jak to

zrobił w filmach *Wanda Gościmińska. Włókniarka* [1975], *Elementarz* [1976] i *Stolarz* [1976] Wojciech Wiszniewski), czyli rodzajem bezwolnej figury, która wprowadzona w obręb dzieła pełni funkcję spajającą kompozycję całości według zamysłu reżysera.

Kolejny podrozdział stanowi bardziej szczegółowe omówienie metody wywiadu przed kamerą, który Agnieszka Elbanowska wyróżnia jako zupełnie osobną metodę kreowania rzeczywistości profilmowej. Píše: „Reżyser jest tu nie tylko inicjatorem sytuacji, ale ma ogromny wpływ na cały jej przebieg i nie chodzi tu tylko o oczywistą kwestię formułowania określonych pytań, możliwość wyboru lokacji, kompozycji kadru, ustawienia kamery (co nie pozostaje bez wpływu na odbiór), ale również o charakter nawiązanej przez niego relacji z bohaterem, jej dynamikę, atmosferę stworzoną w trakcie całej współpracy i w trakcie realizacji samego wywiadu”. [s. 32]. Cały podrozdział stanowi bardzo dobre, wnikliwe i staranne opracowanie zagadnienia wywiadu przed kamerą. Chętnie tylko dopytałbym w tym miejscu, jak, zdaniem autorki, sytuuje się w tym kontekście inny rodzaj wywiadu – przeprowadzony wyłącznie przed mikrofonem, bez udziału kamery? Takiego rodzaju wywiady posłużyły chociażby Kazimierzowi Karabaszowi za materiał do filmów *Lato w Żabnie* (1977) i *Portret w kropli* (1997). Omówione w kolejnym podrozdziale przykłady zastosowania głosu zza kadru, należącego bądź to do lektora czytającego napisany komentarz, bądź do bohatera, który także czyta przygotowany przez reżysera tekst (przykład *Wandy Gościmińskiej. Włókniarki*) należą moim zdaniem do trochę innej kategorii. Warte polecenia są w tym miejscu dwa teksty: książka Mirosławy Salskiej-Kaca *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym* (Łódź 1995) oraz artykuł Mirosława Przyłipiaka *Gadające głowy w filmie dokumentalnym* („Zeszyty Telewizyjne” 2004 nr 4).

W podsumowującym tę część rozprawy podrozdziale *Rzeczywistość wykreowana: środki wizualne, dźwiękowe, narracyjne* doktorantka skrupulatnie odnotowuje całe spektrum wizualnych i dźwiękowych środków wyrazu, jakie znajdują się w dyspozycji autora filmu dokumentalnego. Do tych pierwszych zalicza: ustawienia i ruchy kamery, różne rodzaje światła, kolor, deformacje obrazu, montaż, scenografię, kostiumy, animację, oraz wykorzystanie archiwalnych materiałów filmowych. Pośród tych drugich, audialnych, wymienia: muzykę i dźwięki, które – jak pisze – „nie ilustrują, ale «upojemniają» przedstawiony świat”. Osobno wskazuje na znaczenie elementów strukturalnych w arsenale dokumentalisty – takich jak tytuł filmu, kompozycja dzieła,

wykorzystująca „łamanie prawdziwej chronologii zdarzeń”, czy bardziej szczegółowo: różnego rodzaju teksty umieszczone na ścieżce dźwiękowej.

Po tak wielostronnym opisanu szerokiego wachlarza środków wyrazowych, jakimi dysponuje reżyser dokumentalista posługujący się zabiegami kreowania rzeczywistości przed kamerą autorka w drugim rozdziale analizuje trzy swoje filmy dokumentalne: *Niewiadomą Henryka Fasta* (2013), *Pierwszego Polaka na Marsie* (2016) oraz *Polonez* (2016). Perspektywę oglądu własnych dzieł określa mianem „autoetnograficznej metody kreacji”. Píše: „Powołując się na nią przyjmuję perspektywę, zgodnie z którą realizacja filmu dokumentalnego jest głęboko osobistym doświadczeniem każdego twórcy i dotyczy to zarówno przypadków, w których reżyser buduje pogłębioną relację z bohaterem, jak i sytuacji opierających się na bardziej zewnętrznym, obserwującym stylu pracy” [s. 38].

Rozdział ten stanowi w moim przekonaniu najważniejszą część pracy. Z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze omawiane filmy składają się na dorobek artystki, który poddaje ona pod ocenę w przewodzie doktorskim. Po drugie dowodzi on umiejętności autorki zastosowania narzędzi analizy filmowej - przedstawionych w poprzednim rozdziale - do opisanie i zinterpretowanie własnych metod realizacyjnych podczas pracy nad konkretnymi utworami. Rozdział ten stanowi tym cenniejszą lekturę dla badacza kina niefikcjonalnego, że przedstawia uszczegółowiony wywód świadomej swych poczynań twórczych autorki współczesnych filmów dokumentalnych. Daje wgląd w sam proces ich powstawania oraz powody, dla których te trzy filmy zostały zrealizowane i to w takim a nie innym kształcie. Dokumentalistka i badaczka w jednej osobie nie ogranicza się przy tym do wyłożenia ogólnych założeń wyjściowych i uzasadnienia kompozycyjnej struktury każdego z filmów, ale przybliża proces powstawania poszczególnych scen i ujęć, montażowych zestawień obrazu i dźwięku, zakresów posłużenia się inscenizacją i prowokacją. Píše o własnych rozterkach i decyzjach podejmowanych w toku pracy nad filmami. Wszystko razem dowodzi dużej samoświadomości autorki i umiejętności wybierania oraz poddawania analizie kluczowych momentów powstawania dzieła filmowego.

Osobno należy wspomnieć o samych filmach. Każdy z nich z osobna jest interesujący poznawczo i formalnie, ale oglądane razem ujawniają wyraźną stylistyczną spójność, organiczne pokrewieństwo. Autorka - co zrozumiałe w świetle tego co napisała w pierwszym rozdziale - kładzie akcent na pewne psychologiczne rysy postaci,

czy samą wymowę własnych poczynać artystycznych i nadawania filmom określonej wymowy. Jednak wychodząc poza taką interpretację filmy te stanowią coś więcej niż studium przypadku. Przedstawiają pogłębiony (czyli zgodny z sygnalizowanymi wielokrotnie w pracy dążeniami autorki) opis krajobrazu społecznego Polski drugiej dekady 21. stulecia. Nie wiąże się on tylko z charakterem głównych postaci z tych filmów, ale zawiera się także w obrazach z tła, jakby dopełniających rysunek bohaterów z centrum opowiadania. Starannie zakomponowane kadry z mieszkańcami rodzinnej wioski Kazimierza Błaszczaka komentującymi starania tytułowego bohatera filmu *Pierwszy Polak na Marsie* wiele mówią o miejscu, w którym żyją, warunkach ich egzystencji. Zostały nakręcone w domach i na podwórkach ich gospodarstw. Mogą kojarzyć się (szczególnie po lekturze pierwszego rozdziału pracy) ze scenami z *Elementarza* Wojciecha Wiszniewskiego, ale mogą przywołać na pamięć fotografie Zofii Rydet z jej monumentalnego cyklu *Zapis socjologiczny*.

W bardziej ogólnym planie nie sposób nie dostrzec uwiecznionych sukcesem starań dokumentalistki, by ironiczny dystans wobec portretowanych ludzi, czy wręcz komiczny rys przedstawionych sytuacji, równoważyć w taki sposób, by widz oglądał te filmy z przekonaniem, że autorka przygląda się swoim bohaterom z życzliwością, pilnuje granicy, by – przywołując tytuł znanego filmu Marcela Łozińskiego – „nie bolało”. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu, trochę na zasadzie dygresji, że filmy Agnieszki Elbanowskiej nawiązują ciekawy dialog z klasycznymi polskimi dokumentami o rysie komediowym *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się* (1967) i *Hair* (1971) Marka Piwowskiego, *Sezonem* (1971) Ewy Kruk i *Jestem mężczyzną* (1985) Marii Zmarz-Koczanowicz.

Inna, osobna kwestia dotyczy walorów kompozycyjnych i tematycznych zrealizowanych i omówionych przez doktorantkę filmów, klarowności i wyrazistości ich wymowy. Każdy z jej filmów przedstawiając konkretną postać z jej biografią (szczególnie dotyczy to filmów *Niewiadoma Henryka Fasta* i *Pierwszy Polak na Marsie*) jednocześnie ujawnia obecne w nich pewne wymiary typowości, czy archetypiczności. Innymi słowy Henryk Fast sportretowany został w taki sposób, by za sprawą określonych zabiegów kreacyjnych, wydobyć na ekranie z tej postaci wyjątkową osobność jej charakteru i losu, a z drugiej strony pokazać ją jako pewien typ (znany choćby z literatury), obraz starca zafascynowanego młodymi kobietami ponad miarę własnej męskiej i człowieczej kondycji, człowieka karmiącego się mitami o sobie samym

i nie zdolnego skonfrontować się z gorzką prawdą o własnym życiu, o byciu ojcem, który zawiódł swoje dzieci. Służy temu wyraźny, puentujący opowiadanie o starym matematyku, finał, scena spotkania z córką, jedyną z jego dzieci gotową przylecieć z Ameryki, by odbyć serdeczną i otwartą rozmowę z ojcem.

Wspomniany przed chwilą motyw romantycznego mitotwórstwa, „odrywania się” od bardziej zwyczajnego i trudniejszego tu i teraz obecny jest także w dokumentalnym opowiadaniu *Pierwszy Polak na Marsie*. Tu także postać bohatera wybrzmiewa w dwóch wymiarach – tym związanym z konkretną biografią Kazimierza Błaszczaka, emeryta, który z pełnym przekonaniem podejmuje starania, by zakwalifikować się do udziału w misji kosmicznej Mars One, oraz drugi, pozwalający zobaczyć w tej postaci typ Polaka, któremu nie wystarcza zwyczajność codziennego życia w drugiej dekadzie 21. wieku, jakby tęsknił za dawnymi czasami, gdy rodacy stawali wobec heroicznych wyzwań na miarę tych z dramatycznych dziejów ojczyzny.

Tu także zastosowane w filmie zabiegi inscenizacyjne i kreacyjne (przeanalizowane w drugim rozdziale pracy przez doktorantkę) służą wydobyciu z rzeczywistości i uwypukleniu na ekranie znaczeń, które przy opisie mniej kreatywnym w formie nie wybrzmiałyby na ekranie wystarczająco wyraźnie. Jednym z nich jest inscenizacja fragmentu filmu z Błaszczakiem spacerującym w kombinezonie kosmonauty po czerwonej ziemi. O innym pisze autorka: „Takim sztucznie wprowadzonym w świat bohaterów tworem jest łązik marsjański jeżdżący po wsi a następnie prowadzący za sobą procesję mieszkańców. Jego obecność w życiu samego Kazimierza jest uzasadniona nie tylko kosmiczną predestynacją, ale również tak prozaicznym faktem, że zawody łązików marsjańskich mieszczą się w ramach jego zainteresowań a reklamująca je pocztówka staje się nawet jedną z pamiątek umieszczonych przez niego w kapsule czasu. Dlaczego jednak, poza efektownym kontrastem, łązik został umieszczony nagle w wiejskim uniwersum? Chciałam, żeby reprezentował on odmienną i innowacyjność głównego bohatera w lokalnej skali, żeby był zapowiedzią niesionej przez niego astronomicznej rewolucji realizującej się później w postaci radioteleskopu, stanowiąc tym samym jego wyśnione, kosmiczne alter ego” [s. 59].

W krótkometrażowym *Polonezie* jakby we własnej autorskiej wersji współczesnego *Elementarza* (mam tu na myśli film Wojciecha Wiszniewskiego) Elbanowska pokazała wyraziste typy ludzkie charakterystyczne nie tylko dla konkretnej

miejsowości, czy regionu, ani czasu (film powstał w 2016), ale dla współczesnej Polski w ogóle. Także historia organizacji lokalnego konkursu na najlepszą postawę patriotyczną została przedstawiona w kształcie, który pozwala zobaczyć w tym zdarzeniu odniesienia o bardziej uogólniającym charakterze. Podobnie jak w dwóch wcześniejszych filmach tak i tu polska rzeczywistość przesiąknięta jest wzorcami amerykańskiej popkultury. Niby rzecz oczywista, ale ponieważ we wszystkich trzech filmach amerykanizacja polskiej rzeczywistości społeczno-kulturalnej pokazana została na przykładzie postaw ludzi starych (w *Polonezie* dziarski staruszek, zwycięzca konkursu odchodzi ulicą dźwigając bezcenne trofeum, plazmowy telewizor) konstatacja ta wybrzmiewa wyraźniej i inaczej niż gdyby została ukazana na przykładzie zachowań nastolatków.

Trzeci rozdział rozprawy poszerza perspektywę oglądu podjętej na jej kartach problematyki o doświadczeniach twórców trzech współczesnych filmów dokumentalnych: Jaśminy Wójcik, reżyserki *Symfonii fabryki Ursus* (2018), Ewy Podgórskiej, która zrealizowała *Diagnosis* (2018), oraz Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego, autorów filmu *Sztuki znikania* (2013). W każdym z nich obecność zabiegów inscenizacyjnych, czy szerzej, kreatywnych – w ujęciu proponowanym przez Elbanowską – widoczna jest na poziomie stylistyki tych utworów, przy czym wszystkie one wyraźnie różnią się jeśli idzie o tematykę i kształt od filmów doktorantki. Warto to podkreślić, gdyż przydaje to pracy jeszcze jednego waloru, poszerzając obecną w niej perspektywę spojrzenia na współczesny polski dokument.

Punktem wyjścia do analizy filmów były odpowiedzi twórców na sformułowane przez autorkę pytania odnośnie procesu powstawania tych utworów. Pozwoliło to doktorantce opisać przykłady posłużenia się innymi zabiegami i strategiami kreatywnymi niż te zastosowane przez nią samą w jej filmach. Wartościowym uzupełnieniem tego fragmentu pracy są wywiady z realizatorami wymienionych filmów zamieszczone w aneksie.

W podrozdziale *Kontrowersje* Elbanowska porusza kwestię etycznych granic w posługiwaniu się określonymi zabiegami kreatywnymi w dokumencie. I znów poszerza swoje analityczne rozpoznania o inne dzieła niż te już omówione wcześniej w pracy, nie tracąc przy tym z pola widzenia perspektywy badawczej zaproponowanej w pierwszym rozdziale. Na przykład pisząc o *Nawet nie wiesz jak bardzo cię Kocham* (2016) Pawła Łozińskiego analizuje go w kontekście inscenizacji psychodramatycznej. Jako jeden z

ostatnich omawia kontrowersyjny film Artura Żmijewskiego *80064* (2004), którego autor skłonił byłego więźnia obozu koncentracyjnego, by zgodził się poddać przed kamerą zabiegowi odnowienia tatuażu swego oświęcimskiego numeru. Autorka słusznie podkreśla, że autor tej pracy ujawnił „absolutny brak poczucia odpowiedzialności za swojego bohatera”. I dodaje: „I w tym właśnie, czyli w kwestiach etycznych: w trosce o dobro oraz w uczciwości względem bohatera i odbiorcy, postrzegalbym kryterium, na którym można by oprzeć rozważania dotyczące oceny kontrowersyjnych twórczych rozwiązań zastosowanych w procesie realizacji filmu dokumentalnego” [s. 80].

Jako całość praca doktorska stanowi świetny komentarz odautorski do trzech filmów dokumentalnych nakręconych przez Agnieszkę Elbanowską. Jest to komentarz artystki świadomej metod i strategii realizacyjnych, którymi się posługuje, ich zakorzenienia w tradycji rodzimej sztuki dokumentu filmowego, oraz ograniczeń i możliwych konsekwencji stosowania rozmaitych zabiegów formalnych przynależnych do tej odmiany kina niefikcjonalnego, który określa się mianem dokumentu kreacyjnego. Wreszcie jest to praca dająca przekrojowe spojrzenie na polski współczesny artystyczny film dokumentalny, którego poetyka i metody realizacji stosowane przez twórców zawierają się między tym co doktorantka określa jako „kreację rzeczywistości” i „rzeczywistość wykreowaną”.

Konkludując, przedstawiony do oceny dorobek artystyczny mgr Agnieszki Elbanowskiej, w szczególności filmy *Niewiadoma Henryka Fasta* (2013), *Polonez* (2016), *Pierwszy Polak na Marsie* (2016) oraz rozprawę doktorską, w której zaproponowała własne ujęcie zagadnień dotyczących kreacyjnych metod realizacyjnych we współczesnym polskim filmie dokumentalnym oceniam bardzo pozytywnie. W moim przekonaniu spełniają one wymogi stawiane pracom na stopień doktorski w dziedzinie sztuki filmowej. Wnoszę o dopuszczenie mgr Agnieszki Elbanowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

