

dr hab. Beata Dżianowicz  
Szkoła Filmowa im. K. Kieślowskiego  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Katowice, 26 lutego 2021

## O c e n a r o z p r a w y d o k t o r s k i e j

**Agnieszka Elbanowska: Niewiadoma Henryka Fasta (2013),  
Polonez (2016), Pierwszy Polak na Marsie (2016)** (filmy dokumentalne)  
oraz **Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana. Dylematy  
współczesnych polskich dokumentalistów w poszukiwaniu prawdy**  
(aneks teoretyczny). Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Marii Zmarz-Koczanowicz.

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,  
Łódź 2020.

Agnieszka Elbanowska zaplanowała bardzo ambitną pracę teoretyczną o związkach rzeczywistości z prawdą i o konsekwencjach semiotycznych, estetycznych i etycznych przetwarzania owej prawdy, z większą lub mniejszą pomocą rzeczywistości, w dzieło filmowe. Autorka intrygująco zestawia myśli i teorie filozoficzne, językoznawcze i filmoznawcze o naturze relacji świata i jego reprezentacji, znaku, symbolu i sensu, skupiając się szczególnie na problemie niemożności oddzielenia interpretacji od prezentacji wyimka rzeczywistości. Było tych teorii godnych uwagi całkiem sporo, dobrze, że Elbanowska wspomina je, omawiając czasem wnikliwie, a czasem przywołując po prostu w bardzo starannie dobranym zestawie. To rzeczywiście fascynujący problem, który Autorka pointuje znanym cytatem z Derridy "rzeczywistość nie jest ani prawdziwa ani fałszywa, po prostu jest" i dodaje od siebie: "Prawda rzeczywistości formułuje się dopiero w subiektywnej wypowiedzi" (str. 14.) Elbanowska z fascynacją przygląda się drodze, jaką musi przebyć "prawda", by stać się filmem. Pytanie, co z owej prawdy zostaje, uchyla całkiem zgrabnie postulując, by proces

twórczy, w tym zabiegi kreacyjne, uważać za tok docierania głębiej, niż namacalna, fizyczna prawda. By uznać interpretację rzeczywistości za rodzaj takiego jej przepracowania, by celem było odsłonięcie i zaprezentowanie istoty zjawiska, człowieka bądź świata w miejsce pozoru.

Ciekawy jest rozdział o historii dramatyzacji dokumentu. Przyznam, że kiedy widzę nazwisko Flaherty, szykuję się na te same informacje do znudzenia powielane w książkach, pracach i artykułach. Ale od Elbanowskiej dowiedziałam się jednak czegoś nowego o ojcu dokumentu. Mimo iż sympatia autorki nie wydaje się być po stronie metod pracy starego Mistrza, to rzetelność przywołania argumentów za sensownością niefrasobliwego opisywania świata Inuitów jest imponująca. To zresztą fascynujące, jak od stu lat nie zmieniała się baza etycznych wyzwań, jakie stawia dokument przed reżyserami i widzami. Zdaje się, że ci drudzy są jakąś większą nadzieją. Świadomość widzów bardzo się zmieniła i na ich krytycyzmie można zasadzać wiarę, że beztrąsko przepracowana rzeczywistość będzie odrzucana, a nie zapraszana na salony, oczywiście jeśli rzeczywiście zasłuży na banicję.

Jeśli chodzi o mistrzów dokumentu, wydaje się, że Elbanowska darzy znacznie większą sympatią Kieślowskiego z jego apoteozą dramaturgii rzeczywistości w teorii i pomysłowością oddziaływania na nią w praktyce, ale przede wszystkim z bezkompromisowym finałem drogi twórczej autora "Z punktu widzenia nocnego portiera". *"Kieślowski jest dokumentalistą, który w poszukiwaniu prawdy z dokumentu zrezygnował"* (str. 20) i zdaje się, że mniejsze znaczenie ma tu pytanie, czy problemem była granica szczerości wobec portretowanych, czy wobec widza. Wydaje się nawet, że nie można być w pełni lojalnym wobec nich równocześnie.

W opisie koncepcji twórczej Marcela Łozińskiego Autorka skupia się szczególnie na tych jego filmach, w których mówił rzeczywistości "sprawdzam". On sam nazywa takie filmy półotwartymi i używa terminu „zagęszczanie rzeczywistości”. Kreowanie wydarzeń, wprowadzanie swoich "agentów" w rzeczywistość, oprócz twórczych zdolności reżysera wystawia też na pokaz samą rzeczywistość, która nie dba o to przez kogo została sprowokowana, po prostu reaguje na ugięcie świata. Nie można oprzeć się wrażeniu, że reżyserska chęć panowania nad dramaturgią, nad efektem, nawet jeżeli nie oznacza przymilania się widzowi, jest jednak nieco mniej szlachetna, gdy maskuje



proces twórczy i udaje najzwyczajszą rzeczywistość. Co tylko znaczy, że bardzo dobrze Elbanowska wybiera ojców pytań o rozróżnienie kreacji rzeczywistości i rzeczywistości wykreowanej.

Elbanowska, jak rasowy naukowiec, wystrzega się kwantyfikatora emocji i w sposób absolutnie chłodny przedstawia równorzędne koncepcje i rzeczywistości kreowanej, i jej kreacji. Co więcej – postuluje swobodne mieszanie obu strategii (które wydają się przecież wyrastać z różnych sposobów myślenia o dokumencie) w jednym dziele filmowym.

Kiedy Elbanowska bierze na warsztat po trzy z głównych narzędzi, jakie rozróżnia w obu nurtach dokumentalnego opowiadania, grupuje je jak lustrzane odbicia. Rekonstrukcja (bądź inscenizacja) kontra psychodrama, *voice-over* a wywiad, postać fikcyjna oraz prowokacja, którą Elbanowska przypisuje kreacji rzeczywistości, ale która, jak się wydaje, z powodzeniem może obsłużyć oba światy. Szczerze mówiąc nie przekonują mnie wszystkie przykłady, które Autorka przywołuje, omawiając poszczególne narzędzia dokumentalne. Na przykład tańce ułożone przez choreografa i zatańczone przez profesjonalistów oraz bohaterów "Królowej ciszy" Zwiefki, chociaż wydają się trafnym przykładem inscenizacji o charakterze zamkniętym, to już trudniej skwitować je stwierdzeniem: *"Odtwórstwo, czy też czyste wykonawstwo, na jakich bazuje ta metoda, nie umniejszają wartości dokumentalnej realizowanych w ten sposób scen."* (str. 27). Przyznam, że nie widzę wartości dokumentalnej układów choreograficznych w "Królowej ciszy", wydaje mi się za to, że mają zupełnie inne zalety. Są odpowiedzią na marzenia bohaterki, dają jej z pewnością coś, co przekracza jej rzeczywistość. Ale jaką mogą mieć wartość dokumentalną? To po prostu fragment musicalu, włożony w film dokumentalny. Raczej dowód na synkretyzm rodzajowy, a nie nowy rodzaj strategii dokumentalnej. Być może gdyby w filmie pokazany został proces przygotowań do realizacji układu tanecznego, dostalibyśmy kawał prawdziwego dokumentu, w którym bohaterka mierzy się z urzeczywistnieniem marzenia. A tak oglądamy sam lukier. Co więcej – nie widzimy nawet skutków tego doświadczenia bohaterki. Dla mnie układy choreograficzne w filmie Zwiefki to piękny ozdobnik oraz wspaniały prezent reżyserki dla bohaterki, wakacje od rzeczywistości, osiągnięte jednak narzędziami wyłącznie musicalu. Wydaje mi się, że łączenie gatunków zawsze było siłą kina. Dokument od początku przecież chętnie eksperymentował. Nie widzę potrzeby, żeby sztucznie



podciągać fragmenty zapożyczone z innych rodzajów kina jako niosące "wartość dokumentalną". Od razu zastrzegam, że to nie jest zarzut wobec pracy doktorskiej. Raczej skromna polemika wynikająca z przekonania, że szufladkowanie kina ma sens filmoznawczy i na nim się kończy. Właśnie dlatego film dokumentalny jest tak fascynującym zjawiskiem, że bezkompromisowo sięga sobie, gdzie chce, zamazuje granice między gatunkami, rodzajami, metodami, a różnicowanie kreacji rzeczywistości i rzeczywistości kreowanej wydaje mi się być ekscysem nieco biurokratycznym. Z drugiej jednak strony - cóż nam do przyjemności innych... To, co próbuje osiągnąć Elbanowska w pracy teoretycznej, to ujmujące, bardzo sprawne i przekonujące zasypywanie mostów. Tradycyjny dylemat pomiędzy prawdą i kreacją w dokumencie zastępuje ona ideą innej prawdy. Tej ukrytej, podświadomej, wyobrażonej, która dzięki reżyserskiemu filtrowi może jakoś zaistnieć. Nie jest to prawda gołych faktów i emocji. To coś więcej, zdaje się mówić Autorka.

W autoetnograficznej analizie własnych twórczych doświadczeń, Elbanowska ujmuje szczerością. Bez tego zresztą zwierzanie się z procesu byłoby pozbawione sensu. Dostajemy szczegółowe wyliczenie metod – co zostało zainscenizowane, co sprowokowane, co odtworzone czy też (najrzadziej) zdarzyło się samo z siebie. Wydaje mi się, że jest to zestaw dosyć zgodny z odczuciami widza. Cenna jest towarzysząca mu relacja na temat przyczyn i założeń reżyserskich decyzji. Rozdział kończy myśl wybrzmiewająca w pracy wielokrotnie *„Niezbędnym (...) warunkiem jest (...) niedopuszczająca do nadużyć, ani zakłamań uczciwość twórcy, którego kreacyjna ingerencja w świat może być nakierowana na eksplorację, wydobycie tego, co niekoniecznie znajduje się na powierzchni. wyeksponowanie tego, co jego zdaniem jest istotne, ale nigdy na fałsz czy cyniczną manipulację.” (str. 61)*

Elbanowska dosyć szybko w swojej rozprawie teoretycznej przerzuca uwagę z własnych prac na innych twórców. Kolejny raz imponuje jej uporządkowane, analityczne myślenie. Autorka wybiera trzy filmy „Symfonia fabryki Ursus” Jaśminy Wójcik, „Diagnosis” Ewy Podgórskiej i „Sztuka znikania” Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego, które łączy nie tylko kreacyjne podejście twórców do materii dokumentalnej. Wszystkie trzy dotyczą minionych wydarzeń – tego przekleństwa dokumentalistów, którzy próbują opowiedzieć przeszłość. W każdym z filmów

wykorzystano inną metodę, ale cel był podobny – nie było nim ani odtworzenie faktów, ani emocji. Cel był – wydaje się – bardziej ambitny, pozwolić przeszłości zaistnieć teraz, choćby w postaci jakiegoś odbicia pamięci, dźwięku, zapomnianych lęków. „Sztuka znikania”, mimo iż w punkcie wyjścia (fingowana biografia) wydaje się najodważniej mieszać porządki dokumentalne i fabularne, jawi się w tym zestawie jako film najbardziej klasyczny. Przynajmniej z pozoru. Wszystkie przykłady zebrane zostały zgodnie z ideą wyrażoną w pracy Elbanowskiej – że metody mogą być różne byle prowadziły do jakiejś formy prawdy i nie naruszały praw bohatera. We wcześniejszych fragmentach pracy Elbanowska poświęciła parę stron dokumentom kreacyjnym z lat siedemdziesiątych, budując ważny kontekst rozważań o sile reżyserskiej sprawczości, ale też o jego odpowiedzialności za bohatera i widza. Teraz duch Wiszniewskiego, Szulkina czy Królikiewicza rezonuje w rozmowach z trójką wybranych filmowców.

Elbanowska odpytała Wójcik, Podgórską i tandem Konopka-Rosołowski według założonego klucza pięciu pytań, badając strategie reżyserskie, ale też próbując dotknąć tajemnicy znacznie trudniejszej do opisanie – autorskiej intuicji, czy nawet podświadomości stojącej za twórczymi wyborami. Czytelnik pracy, nie licząc opracowanego jak zwykle rzetelnie i logicznie materiału, dostaje także zapis surowej rozmowy z twórcami, oddający tok narracji mówionej z jej chaotycznością, powtarzalnością i nieuporządkowanym rytmem. Otrzymujemy szansę, by samemu zagłębić się w relacje między prawdą a przetworzeniem z punktu widzenia autora. Ten zapis to nieoczekiwany prezent w tej jakże wyważonej pracy, możliwość dotknięcia nieuporządkowanej rzeczywistości i odczytania jej po swojemu. To też lubię w pracy Elbanowskiej – powtarzane kilkakrotnie przekonanie, że autor musi ustąpić pola widzowi czy czytelnikowi i nie ma prawa grymasić, że ten odczytuje świat po swojemu.

Część teoretyczna pracy jest zdyscyplinowana, przejrzysta, pozbawiona ozdobników i fajerwerków. To dobrze. Dobrze też, że w filmach Elbanowska nie jest już taka logiczna i przewidywalna. Trzy filmy, które są podstawą praktyczną pracy doktorskiej, to przykład przekomarzania się twórcy z rzeczywistością. Elbanowska wyszukuje marzycieli. Ludzi, którzy widzą rzeczywistość inaczej, niż dyktuje doświadczenie. Osiemdziesięciolatek z „Niewiadomej Henryka Fasta”, który marzy o



młodej dziewczynie, która będzie go uwielbiać i przy okazji dbać o niego z idealistycznych powodów wydaje się znacznie większym kosmitą, niż pan Kazimierz z „Pierwszego Polaka na Marsie”, który szykuje się do podboju kosmosu, zaś swoje siedemdziesiąt lat uważa za atut, nie przeszkodę. Podobnymi marzycielami są jurorzy konkursu na wypowiedź patriotyczną z filmu „Polonez”, wierzący iż patriotyzm to coś, co ma się w sercu i o czym warto mówić pasażerom na dworcu autobusowym. We wszystkich filmach Elbanowskiej ważna jest Polska. Henryk Fast wraca do ojczyzny po latach emigracji i mimo, że zostaje samotny i okradziony, nie chce słyszeć o powrocie do dzieci, do Ameryki. To w polskich kobietach szuka antidotum na lęki starości. Kazimierz Błaszczak ma odwagę włączyć lokalną społeczność w swój marsjański trud. Przekonanie wielu osób, iż budowa gigantycznego teleskopu to jest dokładnie to, czego potrzebują, jest misją równie trudną, jak sama jego budowa. Jedno i drugie się udaje. Polska jest też oczywistym kontekstem konkursu patriotycznego w „Polonezie”.

Marzyciele, Polska, prowincja, spotkania, rozmowy, nadzieje – to świat tych opowieści. Elbanowska nie ma oporów przed łączeniem nie tylko gatunków, ale i faktur stylistycznych. Wysmakowane zdjęcia Pawła Chorzępy sąsiadują często z amatorskimi nagraniami i jakoś to nie przeszkadza, gdy materia jest donkiszot w przasnopatriotycznej polewce. Autorka lubi otaczać bohaterów swoich filmów podstawionymi prowokatorami, którzy wpisują się bez trudu w życie protagonistów. Kiedy sięga po prawdziwych towarzyszy życia – jak na przykład córkę Henryka Fasta – osiąga coś co wydaje się wymykać z tego kolorowego świata. Rozmowa córki i ojca jest z pewnością najbardziej przejmującą sceną w dorobku Elbanowskiej. To jedyny zresztą film, który nie zostawia na bohaterze suchej nitki. Marzyciele to niebezpieczni ludzie, skoncentrowani wyłącznie na sobie, bywają wyjątkowo okrutni. Siła tej sceny tkwi w tym, że widz, córka i reżyserka widzą to, czego nie potrafi dostrzec bohater. I niezależnie jak Autorka nie broniłaby Henryka Fasta, ile nie włożyłaby starań, żeby pokazać go jako inteligentnego (trochę jednak trzeba brać na wiarę scenę wykładu matematycznego, który nie robi wrażenia fachowego, a prowokacyjnego), czy zdystansowanego do siebie (kapitalne obrazki bohatera ilustrujące senny koszmar o kastracji w chwili miłosnego uniesienia za pomocą tramwaju), zawsze w tym filmie wygra finałowa rozmowa, w której widzimy zadufanego człowieka niezdolnego do zwrócenia uwagi na potrzeby bliźniego nawet wtedy, gdy jest nim jego własna córka. Co ciekawe, w bezapelacyjnie

najsympatyczniejszym filmie o marsjańskim podróżniku, też w pamięci pozostaje scena do głębi smutna. Ten moment, nagrany przez samego bohatera, kiedy dowiaduje się, że nie zakwalifikował się do drużyny Mars One. Obraz źle (czyli dobrze) skadrowanego mężczyzny, skulonego w połowie kadru, który wpatruje się bodaj minutę w ekran niedowierzając, że marzenie uleciało. Zapewne tak to jest z komediami, że bez smutnego dociężenia nie zostawałyby w pamięci. Elbanowska bardzo dobrze rozgrywa te proporcje swojskiego, śmiesznego i smutnego obrazu naszej codzienności. Bardzo lubię jej filmy dokumentalne, ale odbieram je jako wytworną przystawkę przed fabułą. Jest to z pewnością twórczyni, która ma jeszcze mnóstwo przed sobą!

#### KONKLUZJA

Zarówno praca teoretyczna, jak i filmy dokumentalne będące przedmiotem rozprawy są dowodem, jak świadomą, oryginalną i świetnie rokującą twórczynią jest Agnieszka Elbanowska. Stwierdzam, że **„Niewiadoma Henryka Fasta” (2013), „Polonez” (2016) i „Pierwszy Polak na Marsie” (2016)** (filmy dokumentalne) oraz **Kreacja rzeczywistości czy rzeczywistość wykreowana. Dylematy współczesnych polskich dokumentalistów w poszukiwaniu prawdy** (aneks teoretyczny) spełniają wszystkie wymagania stawiane w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym z 14 marca 2003 roku wraz z uzupełnieniami zawartymi w Prawie o Szkolnictwie Wyższym z dnia 27 lipca 2005 roku i wnoszę o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

