

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

Justyna Król:

„Nasza klątwa”, „Między nami”

(filmy dokumentalne)

Rola montażysty w konstruowaniu dokumentu osobistego.

(aneks teoretyczny).

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Jarosława Kamińskiego
w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej,
Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera,
w Łodzi 2021.

Montażysta w filmie dokumentalnym jest najbliższym współpracownikiem reżysera, kimś na kształt reżysera bis. Prawda, która stoi za tym truizmem, jest tak ważna i niesie tak dużo znaczeń i konsekwencji, że warta jest jeszcze kilku rozpraw doktorskich. Rozklejenie wkładu reżysera i montażysty jest czasem zupełnie niemożliwe, bo polega na czymś o wiele głębszym niż „to był mój pomysł”. Rzadko montażysty fabularni szukają tematu filmu albo jego bohatera; tymczasem montażysty pochyłający się na materiał dokumentalny mają do stworzenia wszystko. Justyna Król bierze na warsztat jeszcze bardziej skomplikowaną sytuację, kiedy to reżyser jest bohaterem, a materiał dramatyczny – jego własne traumy i ekscytacje. Montażysta niniejszy, zamiast „najbliższego współpracownika reżysera”, awansuje na stanowisko terapeuty, obojętnego „pierwszego widza” i akuszer filmowej prawdy w sytuacji, gdy reżyser może tę prawdę przed montażystą, widzem i sobą samym sprytnie maskować. Praca z montażystą przy fabule to czysta przyjemność, przy dokumencie to walka. Też bywa przyjemna. Praca z montażystą, kiedy film dotyka własnego przeżycia, to zupełnie unikalna relacja wykraczająca daleko poza zawodowy układ. Za każdym razem

niewpowtarzalna, subiektywna. Znakomicie się stało, że Justyna Król zechciała podzielić się swoją perspektywą takiego doświadczenia.

Król rozważania formułuje prostym, rzec by można nieco oschłym stylem czystej relacji. Bardzo rzadko pojawiają się tutaj ślady emocji (nawet tych twórczych), mimo pełnej świadomości balansowania na styku rzemiosła, sztuki i psychologii. Uważny czytelnik zauważa jednak ogrom podskórnego „dziania się”. Na początku pracy Autorka rzuca od niechcienia myśl wcale nie oczywistą, o zupełnie innej skali odpowiedzialności twórców wobec bohaterów przy osobistym dokumencie. Król pisze, iż jest ona mniejsza. Mniejsza, bo natychmiast weryfikowalna. Reżyser-bohater bierze na siebie skutki położenia tak a nie inaczej znaczenia filmu i ciężaru jego emisji. A że zna swoją partnerkę znacznie lepiej, niż reżyser najlepiej poznanego bohatera, ma poczucie, że może tę odpowiedzialność rozciągnąć na całość. Rzeczywiście wydaje się, iż montażysta jest niejako zwolniony z myślenia o etycznych granicach, skoro w fotelu obok siedzi ten, którego sprawa dotyczy. Wcale jednak tak być nie musi, a może i nie powinno. Reżyser opowiadając o sobie i najbliższych może łatwo stracić perspektywę. Nie zauważać kontekstów. Szarżować, będąc przekonanym, że wytrzyma presję opinii. Może też robić odwrotnie – nadmiernie cenzurować materiał nie chcąc się konfrontować z widzem lub, co gorsza, z samym sobą. Wydaje się, że etyczna łamigłówka przy dokumentach osobistych może być nawet bardziej wymagająca, niż przy tradycyjnych obrazach. Śliwiński tak o tym mówi w aneksie pracy: „Nie wiedzieliśmy w ogóle, dokąd nas to zaprowadzi, czy w ogóle powstanie z tego film, czy będziemy chcieli pokazać te ujęcia świata (s.49) (...) To wszystko co się działo [z Leo] zupełnie nas dominowało i totalnie się puściliśmy, nie było miejsca na krępacje. Zresztą mieliśmy ten komfort i to my ostatecznie zdecydujemy, które elementy rozmowy weźmiemy do montażu. Dawało nam to duże poczucie komfortu, że mogliśmy traktować kamerę zupełnie przezroczyście” (s.52).

W szczegółowej analizie pracy nad filmami, a także z rozmowami z twórcami, ten temat wybrzmiewa jeszcze kilkakrotnie. Król wspomina na przykład, jak trudno było Maciejowi Millerowi zgodzić się na swoją równoprawną wobec partnerki obecność w filmie. Tomasz Śliwiński tylko w emocjonalnych momentach zapominał o obecności kamery, a w innych, równie ważkich, zdarzało mu się zerkać, czy aby wszystko dobrze jest ustawione. To być może trywialne kłopoty, ale kiedy dotyczą samego siebie, a nie tylko bohaterów filmów,

przewyciężenie ich nagle staje się wyzwaniem, a montażystka musi opuścić wygodny fotel człowieka od konstrukcji, rytmów, sensów i wejść w buty psychologa.

Król, wyliczając istotne dla dysertacji tematy, podkreśla rzemieślniczą stronę pracy montażysty, która przy filmach opowiadających o życiu własnym filmowców nabiera wyjątkowej wagi. Tego nieustannego „sprawdzam”, czy historia jest zrozumiała sama przez się. Nie ma tutaj szansy na reżyserskie wsparcie, bo twórca oblepiony jest nadświadomością, zauważa wszystkie niuanse, które budują meritum. Montażysta ma tylko trochę łatwiej, bo przecież siedzi obok człowieka, który wie wszystko. Musi zatem wykazać się niezwykłą dyscypliną nieustannego wątpienia – czy sens się czyta, czy utrzymujemy w ryzach balans oczywistego, osobistego i uniwersalnego. Nie może ulec reżyserowi, musi ufać swoim wątpliwościom. Pisze Autorka: „W trakcie prac montażowych to właśnie rozmowy o tym, czego nie widać w materiale, a co było istotne dla procesów zachodzących we wnętrzu bohaterów, były sednem prac koncepcyjnych” (s.5).

Budując kontekst historyczny gatunku dokumentu osobistego, Autorka wyraźnie wyróżnia Edwarda Pinkusa i jego „Dzienniki 1971-76”, pokazujące dynamikę relacji małżeńskiej w realiach związku otwartego. Dla Król istotny jest układ linearny, bieżąca obserwacja zachodzących w rodzinie procesów, rezygnacja z pozornie obiektywnej perspektywy biernego obserwatora na rzecz uwzględniania osobowości autora-bohatera.

Król zaznacza, że polska kinematografia wyznaczyła inną tradycję. Przytacza znany i zdaje się całkowicie negatywnie zweryfikowany podział Lubelskiego na szkołę Łozińskiego i szkołę Fidyka. Jedną opartą na obserwacji, na poszukiwaniu tematów w zwyczajności życia, prostych bohaterach i jak pisze Autorka „(...) ingerencję reżyserską ograniczoną JEDYNIEM [wyróżnienie moje] do „zagęszczania” rzeczywistości podczas rejestracji” oraz drugą – szukającą niecodziennosci tematu, ale także bohatera naznaczonego nietuzinkową cechą lub niezwykłym losem. Jak każda szufladka, propozycja Lubelskiego jest wygodna i chętnie używana przez filmoznawców, ale uproszczenie wydaje się tutaj zbyt duże, by dalej jej używać. „Jedynie” zagęszczanie rzeczywistości oznacza przecież czasem budowanie zupełnie wykreowanych sytuacji wyjściowych, wprowadzania własnych agentów, którzy mieszają w życiu bohaterów, i to agentów profesjonalnych – psychologów, ludzi znakomicie grających na emocjach innych, potrafiący sugerować wybory. Być może dwadzieścia parę lat temu, kiedy

teoria ta została opublikowana, widzowie łatwiej nabierali się na „zagęszczanie rzeczywistości”, bo tak odmienne było od ciągle pamiętanej tępej propagandy. Na świeżo mieli też w pamięci wstrząsający film Koszałki, który zgromadził nieprawdopodobnie dużą widownię, nawet jak na tamte czasy i wywołał ogromną burzę w środowisku. Marcel Łoziński atakował, Andrzej Fidyk bronił swojego młodziutkiego studenta. Była to wielka, twórcza awantura, z pewnością pomagająca uformować tezę o odmiennych szkołach. Ale teraz recepcja tych filmów się zmieniała. Łozińscy zrobili „Ojca i syna (w podróży)”, Fidyk – i jako twórca, i jako opiekun artystyczny – promował filmy o najzwyczajniejszych ludziach, prowadzone spokojną, często skromną narracją. Ciekawe, że ten podział Lubelskiego ciągle funkcjonuje. Wygląda na to, że porządkować świat jest prosto, a zauważać jego wielowymiarowość i niekonsekwencję – znacznie trudniej.

Król używa tego starego podziału w interesujący sposób. Stawia tezę, iż różnica zasadza się w montażu. Rozważając „szkołę Łozińskiego” pomija nieco śliską kwestię „zagęszczania” i szuka „autorskiego spojrzenia” w „zestawianiu kadrów, ujęć, scen i sekwencji”. U Fidyka inaczej – tam, według Król, autorskość buduje się, zanim materiał ląduje na stole. W punkcie wyjścia jest on tak mocno nacechowany subiektywnie, że montaż już podąża tylko za logiką materiału. Żałuję, że Król nie pisze o tym nieco więcej i trochę trzeba przyjąć na wiarę tę wyrazistą i intrygującą tezę, która wydaje się być bardzo dobrym punktem wyjścia do solidnych teoretycznych i twórczych rozważań.

Autorka dokładniej przygląda się dualizmowi obiektywizmu i subiektywizmu. Ciekawe są jej relacje o tym, jak przekonywała Autorów do chłodnej struktury, do odzierania z ozdobników i dygresji w „Naszej klątwie” i nasycania szczegółami w „Między nami”. Przeciwnostawne strategie, bo inni reżyserzy i odmienne przedstawiane światy. Opowieści o powstawaniu dzieł zawsze są fascynujące. Doceniam trud Justyny Król, która przecież buduje kolejne meta-piętro, zdając relację z własnej pracy w sposób stale kontrolowany wymogami naukowej autorefleksji. Montażystka nie jest przecież „panią od nożyczek”, tylko kolejnym elementem tej niezwykle układanki twórców i bohaterów. To, iż obaj panowie ulegali jej perswazjom, nie wynika jedynie z przekonania o wyższości chłodnego, zewnętrznego widzenia. Nigdy nie chodzi o zbudowanie obiektywnej opowieści. Reżyserzy muszą zobaczyć „swoje”. Cała trudność w tym, że swoje przekuć trzeba przez cudze. Udana balansowanie na skraju subiektywnego i obiektywnego przesądza o sukcesie filmu zwłaszcza

przy tak osobistych tematach, gdzie niebezpieczeństwo ekshibicjonizmu emocjonalnego jest naprawdę duże. Tutaj też olbrzymią rolę gra decyzja, kiedy w filmie (i czy w ogóle) zdradzamy współlistnienie bohatera i reżysera. Król bardzo słusznie podkreśla wagę i konsekwencje tej decyzji. Sama optowała za nieodwlekaniem tego momentu, by umowa z widzem zaczęła obowiązywać natychmiast, a nie była np. punktem zwrotnym. Argumenty Montażystki są przekonujące. Wydaje się, że dramaturgiczne zagranie autotematem mogłoby skutecznie zburzyć zaufanie widza. W tym wypadku ustalenie zasad gry jest ważniejsze, niż ewentualny zwrot. Król stwierdza: „Jestem zdania, że paradoksalnie obnażenie subiektywności sprawia, że odbiorca ma wrażenie większej autentyczności, jako że nie oczekuje przekazu *obiektywnego*, a osobistych wrażeń i przeżyć bohatera” (18). Jak zaznacza Autorka, kiedy autor-bohater traci na sobą i filmem kontrolę i w sytuacjach najbardziej emocjonalnych zapomina się, jak każdy inny dokumentalny protagonista, wiarygodność filmu staje się nie do podważenia, a więź łącząca widzów i bohaterów/twórców zacieśnia się.

Justyna Król rozdział „Kamera jako pistolet” poświęca funkcji kamery w dokumencie osobistym i jej zupełnie innej obecności, niż w filmach trzecioosobowych. Roztrząsa, co to znaczy, że któryś z bohaterów jest uzbrojony w kamerę, odwołując się nie tylko do tych zmontowanych przez siebie, więc najlepiej znanych sobie filmów. Okazuje się, że kamera może być równie dobrze pistoletem, jak terapeutą lub wykrywaczem kłamstw. Czasem daje poczucie władzy osobie, która ją trzyma, ale potrafi się przecież obrócić przeciwko niej. To ciekawe spostrzeżenia. W końcu na ogół staramy się, by ekipa była jak najmniej inwazyjna, najchętniej w ogóle niewyczuwalna na planie. Tutaj jest odwrotnie, kamera staje się na tyle istotnym czynnikiem, że uzyskuje coś w rodzaju własnego bytu. Trzeba się wobec niej opowiedzieć, zachować, stanąć. Król zastanawia się nad tym, czy montaż może być pistoletem i przytacza doświadczenie Łozińskich, których twórcze ścieżki rozeszły się w montażowni, gdy sklejali „Ojca i syna”. Wydaje się, że i tutaj należy zauważyć pewną odmiennność dokumentu osobistego. Skoro współmontuje bohater, nożyczki z pewnością mogą być pistoletem. Montaż to narzędzie władzy nad filmem, nad opowiedzianym światem, nad bohaterami i nad twórcami, skoro byli tak nieroztropni, by zechcieć się filmować. Stąd dodatkowa odpowiedzialność montażysty – jedyne go człowieka z zewnątrz rodzinnej układanki do momentu, nim nie pojawi się widz.

Król często wspiera się fragmentami wywiadów autorów filmów autobiograficznych. Sięga i po klasyków (Pinkusa, Łozińskich, Koszałkę), i po młodszych twórców (Józwiaka-Rodana), a także po własnych współpracowników – Śliwińskiego i Millera – z którymi przeprowadziła rozmowy. Jest w tym rodzaj naukowej pokory, która jest urzekająca. Znając ich przeżycia i refleksje, woli oddać głos im samym, by wybrzmiał w swoich rytmach i własnym doborze słów. Co więcej – daje nam, czytelnikom, zapis obu rozmów, czyli możliwość własnego odczytania znaczeń. Ta rozprawa jest skromna w najlepszym sensie tego słowa. Trochę odbija się w niej los montażysty, który pełniąc jedną z kluczowych przecież ról w filmowym świecie, zawsze jest w jakimś stopniu zależny od materiałów i twórczych wyborów reżyserów. Część I. rozprawy, kiedy Król jest myślą przy samej idei dokumentu osobistego, jego terapeutycznej funkcji, reperkusji etycznych trzymania kamery przez bohatera i cienkiej granicy intymności, bardzo często wspiera się i doświadczeniami twórców, i refleksjami teoretyków. W części II., traktującej o metodzie montażu, jest inaczej.

Autorka raz tylko posiłkuje się schematem „podróży bohatera” Campbella i układa na jego podobieństwo konstrukcję obu filmów, a następnie szczegółowo przeprowadza nas przez własną podróż montażysty, porządkując bardzo emocjonalne filmy chłodną logiką punktów zwrotnych, celowych powtórzeń, rozwoju postaci. Kilukrotnie podkreśla, jak ważne jest dla niej prawdopodobieństwo i o ile jest ważniejsze od wierności prawdzie, takiej dosłownej, chronologicznej. Przywołuje też źródła inspiracji wyborów montażowych. Krótco wspomina też o innych wersjach montażowych, które musiały ustąpić ostatecznemu układowi, mimo swoich zalet.

Bardzo interesujący jest rozdział o recepcji filmów. Autorka podkreśla wagę autoryzacji obrazu przez wszystkich bohaterów. To nie jest wcale oczywiste, myślę, że to rzadki przywilej osobistych dokumentów i filmów studenckich. Nie bez powodu w końcu Polski Instytut Sztuki Filmowej żąda złożenia podpisanych zgód bohaterów na wykorzystanie wizerunku w filmie, zanim pierwsza złotówka zostanie wydana. A przecież filmowcy chcą być *fair* wobec swoich bohaterów. Wydaje się, że to elementarna uczciwość – pokazać bohaterom film o nich i spytać jeszcze raz: puszczaamy, czy na półkę? Niestety, ten luksus mają już tylko studenci. Ale nawet tutaj targają Justyną Król poważne wątpliwość. Wszyscy bohaterowie pełnoletni obejrzeni, zgodzili się na taki wydzźwięk filmu i dali zielone światło

emisji (w obu przypadkach bardzo przecież szerokiej). A co z dziećmi? Owszem, minie parę dobrych lat, zanim ktoś im na podwórku powie „widziałem cię w filmie!”, ale w końcu sami ten film obejrzą i zapewne wizerunek ich rodziców ulegnie nieodwracalnej zmianie. Nie jest miło dowiedzieć się, że rodzice rozważali oddanie do adopcji albo zobaczyć siebie samego walczącego o oddech w cieniu rur i maszyn. Król mówi, że teraz skróciłaby scenę z wkładaniem rury, że nauczyła się bardziej ufać widzom. Że podcięłaby finał „Między nami”. To są wszystkie zmiany, które nie wpłynęłyby na recepcję filmów. Przynajmniej nie w istotny sposób. Prawda jest taka, że można było przed dziećmi tylko zataić początki ich życia. Jedyną formą „obrony” byłoby nie robić tych filmów. Król nie odżegnuje się od odpowiedzialności przed swoimi najmłodszymi bohaterami. Widz także nie powinien. Zostaliśmy dopuszczeni do niezwykle intymnego świata młodych twórców i też jesteśmy odpowiedzialni za ich mądry odbiór. Nie uleganie emocjom. Mamy prawo wychodzić z kina na scenie wkładania rury (lub jakiegokolwiek innej), co zdarzało się ponoć wcale nierzadko. Ale nie możemy też bezrefleksyjnie śledzić życia ludzi, którzy pokazują swoje słabości i lęki. Te filmy traktowałabym jako pewien rodzaj przywileju. Szansę na przeżycie potężnego doświadczenia bez kosztów, bo te wzięli na siebie bohaterowie i twórcy. Śliwiński w aneksie mówi coś, co rezonuje chociażby z postawą dziennikarza w „Dzumie” Camusa: „Kamera nadawała sens temu wszystkiemu, co się działo. Dawła nam moc sprawczą w sytuacji, gdy wszystko na oko miało znamiona beznadziejności” (s. 60). Król sprawiła, że mogliśmy to wszystko odczuć i wyjść z kina silniejsi mocą bohaterów.

KONKLUZJA

Stwierdzam, że montaż filmów „Nasza klątwa” oraz „Między nami”, a także aneks teoretyczny „Rola montażysty w konstruowaniu dokumentu osobistego”, spełniają wszystkie wymagania stawiane w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym z 14 marca 2003 roku wraz z późniejszymi zmianami, wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania doktorskiego i popieram wnioski o nadanie Jej stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

Beata Dżianowicz