

dr hab. Beata Dziańowicz
Szkół Filmowa im. K. Kieślowskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Katowice, 03sierpnia 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

Marta Prus: „Over the limit” (film dokumentalny)
Kategoria prawdopodobieństwa – rozważania teoretyczne
oraz analiza filmu „Over the Limit” (aneks teoretyczny).

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Marii Zmarz-Koczanowicz.

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2021.

Praca Marty Prus rozważa prawdopodobieństwo głównie jako kategorię filozoficzną: czy ten splot wydarzeń mógł zaistnieć, predestynacja czy przypadek; bądź też kulturową – to wydarzenie jest prawdopodobne, bo jest podobne do opowiedzianych przez innych ludzi. Pointa tych rozważań przy dosłowności materii filmowej zdaje się sprowadzać do kwestii codziennej wiarygodności, prostej, ale skutkującej kluczową kwestią: czy historia, człowiek o którym opowiadam, w całej swej wyjątkowości jest na tyle uniwersalny, by opowiedzieć coś każdemu widzowi o nim samym.

Prus już w pierwszym rozdziale rzuca czytelnika w środek problemu odróżniania prawdy od jej interpretacji, zestawiając myśli o ludzkiej potrzebie szukania i trzymania się logiki kontra przygodności uniwersum. Pisze Autorka: „Przypadkowość życia jest jego immanentną cechą, prawdziwszą od logiki. I w tym niepoznawalnym, nie dającym się ułożyć obszarze *poza* powstaje miejsce na kulturę, która interpretuje przypadkową rzeczywistość

i odtwarza jej odbicie" (s.9). W ten sposób zgrabnie znajduje przestrzeń dla sztuki tam, gdzie kończy się zdolność opisu przez matematyczne systemy rachunku prawdopodobieństwa, a gdzie nie próbują zapuszczać się religie i mitologie poszukujące sensu i celowości. Całkiem to efektowny wywód.

W drugim rozdziale Autorka umacnia wagę sztuki, wywodząc napięcie z etymologii słowa „prawdopodobieństwo” – prawda i podobieństwo. A jeżeli coś jest podobne do prawdy, to jednak jest podejrzane. Skoro prawda to wzorzec, to prawdopodobieństwo co najwyżej staje się odwzorowaniem. I tak w drugim rozdziale pracy kategoria „prawdopodobieństwa” nieco karleje. Pozornie, na szczęście. Bo tutaj rodzi się miejsce na interpretację, przetwarzanie świata, na sztukę, w której twórca jest swoistym demiurgiem. Bardzo cenię ten fragment pracy, gdy Prus – za Iserem – dementuje fikcyjność jako przeciwieństwo prawdy i stawia ją na przeciw fałszu. Autorka swobodnie żongluje koncepcjami natury filozoficznej i literaturoznawczej, starając się zbalansować rzeczywistość i jej artystyczne przetworzenia. W tym rozdziale nie pada słowo „film”, ale w każdym wyborze myśli widać siłę dokumentalnych doświadczeń autorki, gdzie prawda jest najważniejszym, ale jednak tylko kontekstem reżyserskich wyborów.

Dopiero w trzecim rozdziale „Prawdopodobieństwo i literatura” pojawia się kontekst filmowy, z rozróżnieniem na kino środka – bliższe rzeczywistości – oraz kino autorskie – z większym przyzwoleniem na eksperyment zarówno w obszarze wiarygodności, jak i środków jej przedstawiania. Przyznam, że ta część pracy wydaje mi się nieco przypadkowa. Oczywiście rozważania o przyczynach odmiennego traktowania rzeczywistości jako materii czy inspiracji filmowej (bądź literackiej) są bardzo wartościowe. Zaskakuje mnie wyraźne wyróżnienie „Krótkiego dnia pracy” Kieślowskiego, słusznie ocenionego jako nieudana próba pożenienia literatury faktu („Widok z okna na pierwszym piętrze” Hanny Krall) z filmową dosłownością. To jedyny przykład wnikliwiej omówiony również od strony warsztatowej. Z drugiej strony ten dokument rzadko jest przywoływany w opracowaniach, a zauważenie przyczyn trudności odwzorowania rzeczywistości mimo bezpośredniego, dokumentalnego źródła, jest bardzo cenne.

Rozdział „Prawdopodobieństwo i percepcja” wraca do rozważań o nie filmowości uniwersum. Tym razem Autorka podkreśla (trochę za Kępińskim, a trochę za Ostaszewskim), ułomność człowieczej sprawczości. Na filmowego bohatera nadaje się najlepiej ten, który działa, a jeszcze lepiej taki, z którym można się utożsamić. Natura podsuwa zaś całe miliony

biernych zjadaczy chleba, czasem nawet i ciekawych, ale nie sprawczych. Tołstoj, we fragmencie przytoczonym na początku pracy, przestrzegał przed sięganiem po oryginalnych bohaterów, chociaż sam się przecież od nich nie odżegnywał. Wiemy jednak, że kino z lubością wyszukuje nietuzinkowych protagonistów, mimo iż w budowaniu filmowych postaci zasada prawdopodobieństwa jest szczególnie istotna. Musi zatem pożenić wyjątkowość z prawdziwością. Wydaje się, że widzowi łatwiej uwierzyć w niezwykły spłot wydarzeń, niż nieprawdopodobnego człowieka. Wydaje się, że tutaj zasada konieczności utożsamienia się z bohaterem wyznacza horyzont dziwności. Oryginalność tak, dziwactwo nie.

Film dokumentalny może więcej – jak słusznie zauważa Prus, widz chętnie wierzy czemuś, co wydaje mu się oparte na faktach. Niewielu widzów podejrzliwie ogląda dobrze zrobione filmy dokumentalne. Bez znajomości warsztatu i „wątpiącego oka” łatwo dać się nabrać, zwłaszcza gdy – i znowu ten magiczny termin – świat i bohaterowie wydają się wiarygodni. Autorka zaznacza: „Ludzie zostali obdarzeni wiarą w świat przedstawiony, niezmiennie wierząc w świat realny. Pomiędzy światem fikcyjnym a rzeczywistym pośredniczy spektrum prawdopodobieństwa, nie eliminując różnic między nimi. I tak na przykład widz filmu śledzi historię filmu nie gorzej, niż tę opowiedaną przez rozmówcę” (s.25). Rozdział kończy swoiste wyznanie winy filmowca. Prus zauważa, iż Twórca ma przewagę nad Widzem nie tylko dzięki własnej sprawności rzemieślniczej, lecz także potrzebie widza, by bezpiecznie doświadczać emocji wśród wiarygodnych bohaterów w zrozumiałym dla niego świecie. Widz chce być okłamywany, byle wiarygodnie, a w zamian zapomni o kamerze, która krąży między reprezentantami rzeczywistości.

Rozprawa Marty Prus, podzielona na kilka rozdziałów, jest w zasadzie wielkim zbiorem myśli i refleksji filozofii, kultury, psychologii, religii i ich stosunku do tego, co konieczne lub/i przypadkowe. Odnoszę wrażenie, że rozdziały nie porządkują myśli, może nawet trochę przeszkadzają. Natura zjawiska potrzebuje stałych odwołań i nawrotów do już podjętych rozważań. I tak „Prawdopodobieństwo i film” pełne jest kolejnych odniesień do systemów literackich czy filozoficznych. Inaczej rozkładają się akcenty, ale konteksty już wspomniane, czy wnikliwie omówione, ciągle są istotne, nic dziwnego, że przywoływane po raz kolejny. Tutaj mocniej wybrzmiewa kwestia mechanizmu recepcji dzieł artystycznych. Bardzo istotna w rozważaniach o tym, co ludzkość odbiera jako wiarygodne czy nie.

Atrakcyjność może być powtarzalnością, a niezwykłość ustąpić pola rytuałowi. Niezwykłe są napięcia między jednostkowym doświadczeniem twórcy i odbiorcy, a tym, co narzuca nam kultura i tysiące lat obcowania z interpretacjami świata. Prus pisze o tym wnikliwie, bardzo rzadko odwołując się do własnych doświadczeń, częściej przywołując świadectwa wielkich reżyserów. Niezmiernie ciekawa jest ta subiektywna mikro-antologia tego, co przesądza o prawdopodobieństwie według mistrzów. Dla Hanekego może to być „klik” emocjonalnego porozumienia widza i postaci, dla Jarmusha moment zawieszenia między słuchaniem a mówieniem, dla von Triera widoczny w kadrze dźwiękowiec. I tak (choć Prus nie pisze o tym wprost) pojęcie prawdopodobieństwa odrywa się od socjologii i staje się pojęciem jednostkowym, zależnym od wyobraźni twórcy, tracąc więc swą uniwersalną moc. Jak słusznie zauważa Autorka – konwencja jest kluczem w obcowaniu z prawdopodobieństwem. Nie wszyscy jednak są w stanie zrozumieć jej reguły. Na szczęście kino nie ma ambicji odwzorowania całego świata.

Rozprawę teoretyczną Autorka kończy refleksją nad swoim filmem „Over the limit”. To imponujący rozdział, nie odbiegający stylem ani poziomem rozważań od poprzedzających. Prus nie ulega pokusie snucia anegdot. Odrobinę zdradza kulisy planu, ale tylko wtedy, gdy pomagają zrozumieć sposób myślenia i działania, jaki stał za reżyserskimi decyzjami. Z ciekawością czytam więc o tym, jak mylnie jest myślenie o subiektywnej narracji, podporządkowanej perspektywie protagonisty i to nawet w realiach dokumentu obserwacyjnego z wielomiesięcznym towarzyszeniem bohaterce. Prus podkreśla, jak duże znaczenie miały jej własne doświadczenia gimnastyczne, z których zbudowała filtr wiarygodności i siły znaczeń tego, co sfilmowane: „Innymi słowy słucham tego, co Margarita mówi i patrzę na nią, ale na pewne słowa pozostaję głucha, a niektórych rzeczy nie dostrzegam. W tym rozumieniu bohaterka nie snuje narracji pierwszoosobowej, w której stawia sama siebie w centrum świata, tylko ja ją w nim sytuuję. (...) Dzięki zapośredniczeniu za pomocą mojego spojrzenia, które z kolei jest zapośredniczone przez oko operatora i kamery, opowieść Margarity staje się uniwersalna, wychodzi poza alienujący egocentryzm i umożliwia wymiar paraboliczny” (s.58). Refleksji tej klasy jest w tym rozdziale więcej.

Cała praca jest bardzo dobra, ale ostatni rozdział wydaje mi się wybitny. Po części dlatego, że z pozoru kategoria prawdopodobieństwa wydaje się zupełnie nieprzydatna w rozważaniach wokół filmu dokumentalnego. Albo jakieś dzieło widz rozpoznaje jako

dokumentalne i wierzy mu bez wątpliwości albo film odbiera jako zmyślenie, ściemę i – zależnie od jego klasy – odrzuca lub też się nim bawi jak fabułą. Prus zupełnie inaczej stawia pytanie. To nie jest jakieś obiektywne prawdopodobieństwo, tylko subiektywne. Reżyserski filtr wsparty przeżyciami bohatera interpretuje wyimek świata i oddaje go wrażliwości widza, który składa go od nowa, czerpiąc ze swojej z kolei empirii. Prawdopodobne rodzi się na styku tych trzech rozłącznych zbiorów – bohatera, twórców, widza. Widać jak mały jest margines błędu, by społeczeństwo uznało film za wiarygodną opowieść. Prus zaznacza: „W umiejętności przeżycia doświadczenia bohatera, w którym udział biorą rozum i emocje, tkwi dla mnie sedno twórczości dokumentalisty, którą cechuje subiektywizm i pragnienie wykraczania poza perspektywę bohaterów i autora” (s. 58). Pracę kończy pochwałą gatunku, który – choć nie jest przecież zwierciadlanym odbiciem życia, a fikcyjnym tworem – może jednak więcej niż fabuła, bo w „kinie nikt by w to nie uwierzył”, ale w filmie dokumentalnym i owszem.

Marta Prus w rozprawie teoretycznej przyznała osobny artystyczny status widzowi. Kilkakrotnie podkreśla, jak uprawnione jest, by jego perspektywa i bagaż doświadczeń budowały nowy obraz na podstawie danych złożonych przez twórców i bohaterów filmu. Zachęcona przez Autorkę, zwierzę się z własnego odczytania części praktycznej doktoratu, filmu „Over the limit”, dosyć zgodnie opisywanego przez krytykę jako opowieść o poświęceniu, o nieludzkiej stronie sportu, która każe rezygnować z człowieczeństwa w zamian za trofea. Nawet towarzyszące dystrybucji filmu hasło nie pozostawia wątpliwości interpretacyjnych: „Wszystko za złoto”.

Natomiast dla mnie najmocniej wybrzmiewa motyw choroby ojca bohaterki. Wokół niego konstruuje własne odczytanie historii Margarity Mamun. To młodziutka gimnastyczka zamknięta w pilnie strzeżonym ośrodku przerabiania nastolatek na maszyny zdobywające medale dla Rosji. To jedyne „tu i teraz” bohaterki. Reszta świata – rodzina, chłopak, marzenia – są strzępami rozmów telefonicznych. Wizyty w domu są zaledwie dwie i wydaje się, że trwają parę godzin. Bez porównania więcej czasu w filmie widzimy Margaritę podróżującą w autokarach, przyklejoną do szyb, za którymi mija cały świat. Dziewczyna nie ma szans na samotność, refleksję, dorastanie. Demoniczna trenerka Irina Viner trenuje ją jak psa, a pies jest wierny. Stara się zadowolić panią, niezależnie od bólu i upokorzenia. Margarita nie zauważa kamery (znakomicie prowadzonej przez Adama Suzina), nie chroni

swojej prywatności, jest tak skupiona na osiągnięciu sportowego celu, że przestaje być człowiekiem. Informacja, że ojciec jest śmiertelnie chory, rozbija cały jej świat. Gdyby nie to, „Over the limit” zapewne nie wyrósłby ponad znakomity film o ambicji, psychologiczny dramat sportowy. Ale choroba ojca otwiera furtkę do zupełnie innego myślenia o Margaricie i jej trenerskim teamie. Drugą (lub trzecią) kluczową postacią w tej opowieści jest Amina Zaripova, była medalistka, która lata kariery ma za sobą, ale nie udało jej się nigdy uciec spod władzy Iriny Viner. Jest, owszem, osobistą trenerką Margarity, ale jej opinie są podważane i wyśmiewane przez Viner. Mimo pracy w prestiżowym ośrodku szkoleniowym została niepewną siebie dziewczyną, zależną od opinii gimnastycznej divy. Mimo to stara się (kiedy Viner nie widzi) dać trochę ciepła swojej podopiecznej. W filmie jest zaskakująco wiele scen przytulania, całowania, dotykania i fizycznego wspierania. Nie w kontekście erotycznym, tylko matczynym. Kiedy Zaripova dowiaduje się o śmiertelnej chorobie ojca Margarity, zdobywa się na mikro-odwagę. Prosi Viner, żeby ta nie krzyczała, pozwoliła odpocząć, nie czeptała się stroju, spóźnienia, dekoncentracji. Gdybyśmy nie znali dobrze układu tych dwóch pań, moglibyśmy te momenty przegapić. Coś, co w istocie jest buntem, wygląda jak nieśmiałe popiskiwanie. I wtedy padają w filmie najbardziej okrutne słowa – Irina Viner radzi Margaricie, by tańcząc z obręczą modliła się o życie ojca. Ma użyć traumy, by lepiej wyszedł numer. Ot, taka rada. Później Viner chwali się przed Zaripową, jak sprytnie wykorzystała okoliczności, by dziewczyna dała z siebie wszystko. Wstrząśnięta Zaripova dopytuje, czy naprawdę? Ale nie komentuje, nie krzyczy, nie rzuca pracy. Ta scena zaniechania reakcji jest porażająca. Wtedy naprawdę widać, w jak diabelskich sidłach tkwią rosyjskie sportswomenki. Opisywany przeze mnie moment w filmie trwa minutę, może dwie. Ale ten właśnie epizod w pełnometrażowym przecież dokumencie przesądza o moim jednostkowym odbiorze filmu. Dla mnie „Over the limit” to film o wolnej woli. Zwycięstwo Margarity odbywa się w napisach końcowych i mojej głowie, głowie widza, któremu autorka dała pozwolenie na współtworzenie filmu. Ojciec Margarity umiera, ona rezygnuje ze sportu. Nie zamieni się w swoją quasi-matkę Zaripową. I to jest piękne.

Czy o tym jest film Marty Prus? Recenzenci odczytują ten obraz inaczej. Tytuły mówią same za siebie: „Tresura zwycięzcy” (Łukasz Maciejewski), „Jak wytresować zwycięzcę” (Dorota Kostrzewa), „A Russian Gymnast Goes „Over the Limit” („New York Times”), „Harrowing do About Russian Competitive Gymnastics” („Goeteborg News”). Dwa zdania z filmu wybrzmiewają najmocniej w tych recenzjach – o trenowaniu jak psa i o tym, że

Margarita nie jest człowiekiem, jest sportowcem. A jednak Prus nie pokazała momentu zdobycia olimpijskiego złota. Jest skromne ujęcie tuż przed koronacją i napis. Autorka sama spycha sport do defensywy. Czy było to potraktowane koniecznością (wyobrażam sobie, że nie było po prostu możliwe filmowanie Olimpiady), czy decyzją artystyczną – nie ma to znaczenia. Nie było triumfu na macie. Był triumf młodej dziewczyny, która kończy karierę mając 20 lat. Po śmierci ojca, która okazała się ważniejsza niż światowy sukces. Jednak nie wszystko za złoto...

Piękny to film, precyzyjnie zbudowany, z nietuzinkowymi bohaterami, z bardzo trudnym do uwierzenia przebiegiem (Margarita ponosi porażkę za porażką, by w finale stanąć na szczycie olimpijskiego podium). Jak ma się do niego kategoria prawdopodobieństwa? W fabule byłoby nie do uwierzenia. Przerysowane postaci. Zupełnie karykaturalna Viner, klnąca jak szewc, gruba, z ostrym makijażem, odpychająca kobieta – obsadzona tak, że już bardziej wprost nie można. Zahukana Zaripova, która widzi siebie w Margaricie i miota się między potrzebą ochrony, a powinnością trenerskiego egzekwowania wyników. I ta Margarita – z ogromnymi, pełnymi smutku oczami, która jak królewna z bajki jest samym dobrem i troską, w szponach zła. W fabule – bajka dla naiwnych. W dokumencie – przejmująca opowieść, która każe inaczej patrzeć na świat sportu, na wybory, których dokonujemy nieświadomie, na odpowiedzialność dorosłych wobec młodych. Poruszający, bezbłędny warsztatowo, mądry i wiarygodny film.

KONKLUZJA

Stwierdzam, że „**Over the limit**” (2017) (film dokumentalny) oraz **Kategoria prawdopodobieństwa** (aneks teoretyczny) spełniają wszystkie wymagania stawiane w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym z 14 marca 2003 wraz z późniejszymi zmianami i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania doktorskiego i popieram wnioski o nadanie Jej stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

Beata Działowicz