

Poznań, 30.08.2021r.

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

Recenzja rozprawy doktorskiej
Pani mgr Justyny Król *Rola montażysty w konstruowaniu dokumentu osobistego*

Justyna Król uzyskała tytuł magistra sztuki na Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi dnia 31 lipca 2014 roku. Ukończyła studia o profilu ogólnoakademickim (obszar sztuki) ze specjalnością montaż filmowy. Z dokumentacji przedłożonej w postępowaniu o nadanie stopnia doktora Justynie Król nie wynika, żeby kandydatka ubiegała się uprzednio o nadanie stopnia doktora.

Justyna Król jest czynna zawodowo jako montażystka od 2011 roku. Pracowała głównie przy realizacji filmów dokumentalnych produkowanych przez Studio Filmowe „N”, Wytwórnię Filmów Oświatowych, Grilfilm, a także Warszawską Szkołę Filmową, Wyższą Szkołę Sztuki i Projektowania w Łodzi, Gdyńską Szkołę Filmową, oraz PWSFTviT. Ponadto pracowała przy montażu filmów fabularnych wyprodukowanych przez SF „Kadr” (*Sąsiedzi* reż. Grzegorz Królikiewicz) oraz PWSFTviT (*Varia* reż. Marta Giec), a także programów w stacjach telewizyjnych TVP Kultura, Rochstar TV (jako główna montażystka programu *World of Dance Polska*), oraz TTV (montaż dwóch serii programu *Down The Road*).

Ponadto mgr Justyna Król podjęła w roku akademickim 2014/2015 pracę dydaktyczną w PWSFTviT w Łodzi i kontynuowała ją w kolejnych latach aż do 2017 roku. Od roku akademickiego 2019/2020 prowadzi zajęcia z montażu w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi. Opublikowała też dwa artykuły: jeden w czasopiśmie naukowym (*The Dragon, Cancer – dokument osobisty w formie gry komputerowej*, „Images” 2017 vol. XXI nr 30), i jeden w piśmie branżowym (*Dźwięk(o)szczelnie – o udźwiękowieniu filmu fabularnego Grzegorza Królikiewicza Sąsiedzi*, „Film and TV Kamera”). Ponadto wystąpiła na konferencji studencko-doktoranckiej „Przygody ciała,

przygody ducha”, zorganizowanej w Lublinie w dniach 14-16 kwietnia 2016 roku (tytuł wystąpienia: „*Królewska choroba*” na ekranie. *Sposoby użycia środków języka filmowego dla przedstawienia subiektywnej wizji świata bohaterów chorych na schizofrenię i wywołania empatii u widza*).

Praca doktorska mgr Justyny Król, napisana pod opieką dra hab. Jarosława Kamińskiego, nosi tytuł *Rola montażysty w konstruowaniu dokumentu osobistego*. Została podzielona na dwie części główne. Pierwszą, zatytułowaną *Tożsamość autora i bohatera – co to znaczy dla montażysty*, oraz drugą, pod tytułem *Metoda w montażu*. Całość uzupełniają Wstęp, Próba podsumowania, Filmografia, Bibliografia, oraz Aneks, zawierający zapisy wywiadów przeprowadzonych przez doktorantkę z Tomaszem Śliwińskim i Maciejem Millerem, których filmy montowała i uczyniła przedmiotem warsztatowej refleksji na kartach swej pracy.

Układ treści w poszczególnych rozdziałach został dobrze opracowany i trafnie rozłożony a ich zawartość sproblematyzowana. We Wstępie, opatrzonym tytułem *Czym jest dokument osobisty? Szczególny przypadek niefikcjonalnego kina autobiograficznego*, autorka wskazuje główny obszar swoich rozpoznań. Bada rolę montażystki w procesie kształtowania filmów dokumentalnych o charakterze autobiograficznym, przy których pracowała, czyli *Naszej klątwy* (2013) Tomasza Śliwińskiego oraz *Między nami* (2017) Macieja Millera. Warto podkreślić, że już w tej części pracy doktorantka zadbała o dobrze uargumentowane osadzenie problematyki współczesnego dokumentu autobiograficznego w kontekście bardzo ogólnie zarysowanej historii kina niefikcjonalnego, dokumentów osobistych i filmów należących do tradycji kina awangardowego. Starła się przy tym wskazać zarówno na szerszą perspektywę teoretyczną (powołując się na typologię trybów reprezentacji według podziału dokonanego przez Billa Nicholasa) jak i na kontekst lokalny polskiego kina dokumentalnego (dwie szkoły – Marcela Łozińskiego i Andrzeja Fidyka).

W kolejnych rozdziałach pracy Justyna Król skoncentrowała się na wybranych zagadnieniach, dbając przy tym zarówno o odnoszenie się do własnych doświadczeń zawodowych montażystki jak i o omawianie ich w szerszej perspektywie.

W rozdziale *Bohater w dokumencie osobistym. Autor – bohater* doktorantka zwraca uwagę na szczególny charakter pracy montażysty w przypadku tego typu filmów. Pisze: „To delikatna sprawa – obcować z bardzo prywatną materią czyjegoś życia, a jednak łatwiej się tego podjąć, kiedy wiadomo, że sam bohater będzie miał

artystyczny wpływ na sposób przedstawienia siebie” (s. 12). Dalej omawia różne aspekty związane z powstawaniem autodokumentów: możliwość podjęcia trudnej tematyki, terapeutyczny charakter pracy nad filmem o osobistych doświadczeniach reżysera, czy jej refleksywny charakter. Zwraca uwagę – w odniesieniu do własnych poczynań twórczych związanych z montażem tego typu filmów – na konieczność zadbania o umieszczenie w filmie wyraźnych sygnałów autobiograficznych, niezbędnych do realizacji niepisanego paktu autobiograficznego między twórcą a odbiorcą. Podejmuje ponadto kwestię ekshibicjonizmu, stawiając pytanie „gdzie przebiega granica między tym, co osobiste, a tym, co „zbyt” osobiste?” [s. 18], by chwilę potem dać na nie odpowiedź ogólną („Zdaje się, że tym wyznacznikiem może być dyskomfort widzów. Nie jest to niestety kryterium weryfikowalne podczas trwania prac nad filmem”, s. 18) popartą szczegółowym omówieniem montażowego ukształtowania sceny z wymianą rurki tracheotomijnej u niemowlęcia w filmie *Nasza klątwa*.

W kolejnym podrozdziale, *Kamera jako pistolet*, omawia sprawę zachowania się ludzi przed kamerą, kwestię ich samoświadomości, na temat tego, że ktoś kiedyś to, co jest rejestrowane, zobaczy i podda ocenie. Konsekwencją tego jest bardzo świadoma kontrola twórców nad ich wizerunkiem własnym w filmie, w którym przedstawiają przed kamerą siebie, swoje wypowiedzi i zachowania w określonych sytuacjach. Pisz: „Czy «kamera-pistolet» traci swoją moc oddziaływania po zakończeniu aktu filmowania? A może «strzelać» można również poprzez sposób zmontowania filmu? Czy montaż również nie ma szansy stać się «pistoletem?»” [s.23]. Powołuje się przy tym na wymowny przykład dwóch wersji montażowych kręconego wspólnie przez Marcela i Pawła Łozińskich filmu o ich wyprawie do Paryża. Uzupełnia go o omówienie montowanej przez siebie sceny z filmu Millera („scena w samochodzie, w której Maciek «pęka», przyznaje się do obaw i deklaruje gotowość do wspólnego wychowania syna mimo strachu”, s. 24). Swoje rozważania podjęte w tym miejscu konkluduje: „Siłę presji obiektywu kamery należy natomiast poddać weryfikacji i refleksji podczas montażu, i wziąć pod uwagę nie tylko wiarygodność sytuacji, ale również uczciwość spojrzenia. Należy wystrzegać się tych momentów, w których kamera może ranić. Montażysta często w tym wypadku staje się arbitrem granic intymności” [s. 25].

W ostatnim rozdziale pierwszej części pracy doktorantka podejmuje temat zasygnalizowany już we Wstępie, a dotyczący realizacji dokumentu osobistego jako formy autoterapii, która - jej zdaniem - realizowana jest zarówno na etapie rejestracji

jak i montażu [s. 25]. Podobnie jak w poprzednich rozdziałach tak i tu umiejętnie argumentuje, powołując się na własne doświadczenia z pracy nad *Naszą klątwą* i *Między nami*. Pisze: „Opracowanie przez autora opowieści o własnym życiu staje się wyznacznikiem kierunku, w którym ma zmierzać filmowa opowieść, obrazem kontekstów, w jakich reżyser rozumie sfilmowane sytuacje z życia. Bywa, że w trakcie montażu trzeba cofnąć się krok wcześniej i odrzucić interpretację materiału zakorzenioną w «wyterapeutyzowanej» wersji wydarzeń reżysera. Pokazać momenty, które świadczą właśnie o pogubieniu, nieopanowaniu sytuacji. Wreszcie zadaniem montażysty jest samo wprowadzenie widza w sytuację, zawarcie na wstępie koniecznych informacji: w przypadku *Naszej klątwy* – o chorobie dziecka, w przypadku *Między nami* – o tym, że Martyna jest w ciąży, a właśnie przed chwilą rozstali się z Maćkiem” [s. 26]. Nie pomija przy tym także z pozoru tylko mniej istotnych zagadnień (w istocie ważnych) jak kwestia tworzenia utworu w formule filmu krótkometrażowego. Pod koniec rozdziału pisze też: „Myślę, że wyciągnięcie na światło dzienne momentów, z których nie jest się dumnym oraz umieszczenie ich w kontekście procesu, który kończy się naprawieniem błędów, również pozwala na autoterapeutyczne oczyszczenie” [s. 27].

W części drugiej pracy Justyna Król podejmuje zagadnienie kreacyjnej roli montażu, wychodząc od kwestii budowania dramaturgii w dokumencie osobistym, wskazując przy tym (w ślad za Katarzyną Mąką-Malatyńską) na podobieństwa między filmem dokumentalnym a fabularnym, jakie coraz bardziej charakteryzują współczesne kino niefikcjonalne. Doktorantka pisze: „Moment przecięcia się formuły filmu dokumentalnego z fabularnym zaznacza się w myśleniu o konstrukcji montażowej, kiedy bardziej operujemy wydarzeniami i ich ładunkiem emocjonalnym, a mniej narzędziami właściwymi dla dokumentu – montażem równoległym, montażem analogii czy skojarzeń” [s.28]. W ujęciu Justyny Król konsekwencją tego upodabniania się filmu dokumentalnego o bohaterze jednostkowym do klasycznej formuły filmu fabularnego jest niejako możliwość zastosowania tych samych narzędzi analizy i interpretacji, które stosowane są do kina fikcji. Doktorantka nie tyle formułuje tu sąd o charakterze ogólnym ile po prostu sięga po konkretną metodę. Przywołuje koncepcję Josepha Campbella z książki *Bohater o tysiącu twarzy* i jej metodologiczne zastosowanie w odniesieniu do dzieła filmowego a zaprezentowane przez Christophera Foglera w książce *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*.

Król stara się ją zastosować do analizy konstrukcji dwóch zmontowanych przez siebie i omawianych w pracy krótkometrażowych filmów dokumentalnych. Najpierw przedstawia ramowy układ struktury obu utworów w tabeli porównawczej a następnie omawia zależności między poszczególnymi scenami nawiązując do „cambellowskiej struktury mitu” [s. 32], ale ze świadomością granic do jakich można się posłużyć tym modelem w stosunku do omawianych filmów.

Autorka cały czas trzyma się materii tych utworów, rekonstruuje etapy ich kształtowania w montażu, szczególnie w odniesieniu do projektowanych znaczeń symbolicznych, jakie ona i autorzy filmów starali się nadać konkretnym scenom. Píše: „Podczas opracowywania konstrukcji, co oczywiste, oryginalna chronologia wydarzeń przestaje mieć znaczenie. [...] Istotniejsza jest wierność przebiegowi emocjonalnemu, temu jak interpretuje się wydarzenia post factum. Przy takim spojrzeniu na materiał niektórym scenom przypisuje się zupełnie nowe znaczenia, osadza je w nowym kontekście, licząc na to, iż skojarzenia widza pobiegną w tym samym kierunku. Np. w *Między nami* scenie Martyny jeżdżącej na karuzeli chcieliśmy przypisać pewne symboliczne znaczenie: «oto wsiadam na tę szaloną karuzelę życia». Zaraz po tym karuzela życia rusza faktycznie, bo bohaterka znajduje się na oddziale porodowym w szpitalu. Innym przykładem połączenia skojarzeniowego jest zastosowanie obrazu poruszającego się wskaźnika aparatury medycznej w *Naszej klątwie* do zilustrowania wypowiedzi Magdy o wahaniach nastroju i niepewności towarzyszącej przyszłemu życiu z chorym dzieckiem” [s. 32].

W podobny sposób Król omawia i analizuje inne sceny, wskazując przy tym, które z nich uzyskały konkretny kształt dzięki jej sugestiom i wyborom. „Wymyśliłam jednak – pisze na temat montażu fragmentu *Naszej klątwy* – abyśmy wykreowali scenę nocnych alarmów z użyciem ujęć aparatury, ale przede wszystkim – jej dźwięków. Głośne, rytmiczne sygnały działają na nas wręcz fizjologicznie, i również widza stawiają w stan alertu” [s. 33]. Powraca do tezy o roli trzyaktowej struktury dramaturgicznej w omawianych filmach w przekonujący sposób dowodząc, że wynikające z niej założenia budowy utworu nie dotyczą spojrzenia na gotowe już dzieło, ale stanowiły istotne założenie kompozycyjne nieustannie brane pod uwagę w trakcie montażu.

W drugim rozdziale z tej części pracy, zatytułowanym *Kreacyjna rola montażu*, Justyna Król omawia bardziej szczegółowe rozwiązania warsztatowe zastosowane przez nią w pracy nad omawianymi dokumentami, takie jak „jump cut”, sklejka animacyjna,

czy kontrapunkt wizualno-dźwiękowy. Podejmuje też kwestie prawdziwości, wiarygodności i prawdopodobieństwa, jako kategorii istotnych zarówno w analizie gotowych filmów jak i podczas ich konstruowania w montażu.

Rozdział trzeci poświęcony został sprawie recepcji, czy też oddziaływania skończonego filmu, na jego twórców (a zarazem bohaterów), jak i widzów, konfrontujących się z utworem bez wiedzy o tym, co zawierał surowy zapis i jakie intencje stały za dokonywanymi w montażu wyborami. Doktorantka podejmuje tu także problem etycznych wyborów, które wydają się nieodłącznie związane z filmem dokumentalnym, szczególnie tam, gdzie kamera i mikrofon wkraczają w czyjeś życie. Tu znów cenne dla wywodu okazały się przywołane przez Król przykłady z własnej praktyki, np. gdy pisze o filmie *Między nami*, „w którym cała opowieść ogniskuje się wobec [powinno być: „wokół”] dylematu, czy oddać Leona do adopcji. Przede wszystkim autor filmu przyznaje, że gdyby zdecydowali się oddać syna, film zwyczajnie by nie powstał. I dla mnie jako montażystki to było pierwszym kryterium decyzyjnym w kwestii nawiązania współpracy: jak ta historia się zakończyła? Nie potrafiłabym znaleźć moralnego uzasadnienia dla opowiedzenia historii z innym zakończeniem” [s. 38-39].

Z kolei o dokumencie Śliwińskiego pisze tak: „Przede wszystkim *Nasza klątwa* przyczyniła się do zwiększenia świadomości na temat rzadkiej choroby CCHS, na którą cierpi Leo i pozwoliła na rozpropagowanie działalności fundacji walczącej z tą przypadłością. To więcej niż mogłabym oczekiwać jako współtwórczyni filmu” [s. 39]. Chwilę dalej dodaje ważną uwagę w odniesieniu do sceny z tego utworu, o której była już mowa: „Być może gdybym dzisiaj montowała film *Nasza klątwa* jeszcze raz, nieco skróciłabym scenę z rurką. W jej długości ujawnił się pewien brak zaufania do widzów, chęć «dociśnięcia» sytuacji, tak, aby na pewno każdy zrozumiał, co chcemy powiedzieć. Nadal uważam, że intencje były słuszne, jednak dziś wolę bardziej subtelne rozwiązania” [s. 39].

W ostatnim fragmencie drugiej części pracy zatytułowanym *Próba podsumowania* doktorantka umiejętnie zbiera podjęte w dysertacji wątki i zagadnienia, starając się dokonać konkluzji poczynionych rozpoznań. Zwraca uwagę na znaczenie dokumentu osobistego w podejmowaniu tematów tabu, ponownie podkreśla terapeutyczny wymiar tego rodzaju twórczości dla jego autorów - bohaterów. Rolę montażysty w tego rodzaju filmach upatruje „w możliwości opracowania przekazu precyzyjnie wyrażającego myśl autorską” [s. 41].

Całość uzupełniają dwie obszerne i wnikliwie przeprowadzone przez autorkę rozmowy z reżyserami *Naszej klątwy* i *Między nami*. Ważne w nich jest nie tylko to, co mówią Śliwiński i Miller, ale także same pytania Justyny Król, precyzyjnie ogniskującej temat rozmowy wokół kluczowych zagadnień związanych w równej mierze z tematyką jak i formą tych filmów.

W rozprawie doktorantka w różnych miejscach powołuje się na wypowiedzi obu reżyserów z rozmów, które przeprowadziła i spisała. Przywołuje też inne wywiady ze Śliwińskim i Millerem. Swój wywód teoretyczny podbudowuje korzystając z wybranych pozycji podstawowej literatury przedmiotu, dotyczącej filmu dokumentalnego, czyli z takich dzieł jak *Poetyka kina dokumentalnego* Mirosława Przyłipiaka, tom zbiorowy *Metody dokumentalne w filmie*, pod redakcją Dagmary Rode i Marcina Pieńkowskiego, *Bohater w filmie dokumentalnym* Jacka Bławuta, czy artykułu Magdaleny Podsiadło, *Autobiografizm filmowy. Rekonesans historyczno-teoretyczny* („Kwartalnik Filmowy” 2011 nr 73). W przypadku tej ostatniej autorki chciałbym zwrócić uwagę doktorantce, że Podsiadło rozszerzyła swoje ustalenia do ram monografii książkowej pt. *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji* (Kraków 2013).

Szkoda, że zabrakło w rozprawie odwołań do książek wybitnej montażystki i teoretyczki montażu, wieloletniej wykładowczyni w PWSFTviT w Łodzi, prof. Lidii Zonn, w szczególności takich pozycji jak: *O montażu w filmie dokumentalnym* (Warszawa 1986), *O montażu w filmie* (Warszawa 2001), *Wokół montażu. Wybór tekstów źródłowych* (Łódź 2001), czy *W montażowni – wczoraj* (Łódź 2008). Są to niezwykle ważne opracowania na temat funkcji montażu w filmie dokumentalnym, a ich lektura dostarczyłaby doktorantce wielu narzędzi teoretycznych dla podjętych na kartach dysertacji rozpoznań badawczych.

Celem pracy Justyny Król było omówienie w sposób uszczegółowiony roli montażu we współczesnym osobistym filmie dokumentalnym na przykładzie filmów *Nasza klątwa* (2013) Tomasza Śliwińskiego i *Między nami* (2017) Macieja Millera. Z tego zadania autorka rozprawy sumiennie się wywiązała. Potrafiła w swych rozpoznaniach posłużyć się metodologią badania filmu dokumentalnego i dramaturgii filmowej, wykazując się ogólną wiedzą teoretyczną w swojej dyscyplinie. Przede wszystkim jednak okazała się przenikliwym praktykiem, który potrafi poddać uważnej i pogłębionej analizie własne poczynania twórcze montażystki filmowej, a wyniki swoich

badań przedstawić w dobrze opracowanej językowo formule zwięzłego i treściwego wyводу.

Zagadnienia warsztatowe dotyczące montażu we współczesnym filmie dokumentalnym, w szczególności w jego autobiograficznej odmianie, rzadko stanowią temat rozpraw badawczych i już przez ten fakt praca mgr Justyny Król zyskuje znamiona oryginalnego opracowania. Staranność z jaką przygotowała swoją dysertację tylko wzmacnia ten efekt. Warto też podkreślić walory praktyczne możliwego zastosowanie uzyskanych wyników badań, które jak sądzę będą przydatne zarówno dla osób nabywających kompetencje zawodowych montażystów filmowych, jak i dla badaczy współczesnego kina niefikcjonalnego.

Konkludując, przedstawioną do oceny rozprawę doktorską, *Rola montażysty w konstruowaniu dokumentu osobistego*, oceniam bardzo pozytywnie. W moim przekonaniu spełnia ona wymogi stawiane pracom na stopień doktorski w dziedzinie sztuki filmowej. Wnoszę o dopuszczenie mgr Justyny Król do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Mikołaj Jondan