

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

Katowice, 07 lutego 2024

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

Edyta Wróblewska: „**Gdy powieje harmattan**” (2024),

(film dokumentalny)

oraz **Kreatywne sposoby pokazywania przeszłości**

w filmie dokumentalnym na przykładzie filmu

pt. „Gdy powieje harmattan”

(aneks teoretyczny).

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Marii Zmarz-Koczanowicz.

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

Łódź 2024.

Edyta Wróblewska na wstępie rozważań sięga po „Paradox of Hope”, zeszłoroczną, jedenastą już edycję Raportu Nostradamusa przygotowaną przez Göteborg Film Festival, która próbuje przewidzieć najbliższą przyszłość branży audiowizualnej i sformułować stojące przed nią wyzwania. Otóż wg raportu to właśnie filmy mają pierwszeństwo w pełnieniu obowiązków wobec humanizmu. Kino ma opisać i zdiagnozować kondycję człowieczeństwa i pomóc nam zrozumieć, jak określić potrzeby, lęki i doświadczenia, które już się miały nie zdarzyć. Jak rozgrzeszać i kiedy tego nie robić. To nieliche zadanie stoi nie tylko przed przywódcami, myślicielami i socjologami – stoi również przed ludźmi sztuki. Bo to oni mają kompetencje, by zrozumieć i opowiedzieć. Wróblewska podkreśla jeszcze jedno – artyści są wyzwaniem dla AI. Sprzeciwiają się unifikacji przekazu. Cenią wyjątkowość i oryginalność. Są samotnymi wyspami. Są niezbędni. Te tezy mile łechcą artystyczne ego, ciekawe tylko, kto podejmie się zadania stawiania filmowej przepowiedni.

Dokumentaliści wydają się być tutaj w naturalny sposób na samej szpicy artystycznej armii. Czy jednak mają narzędzia stosowne i na tyle atrakcyjne, by znaleźć partnerów w widzach? Autorka przygląda się bardzo konkretnym dokumentalnym wytrychom, które wspierają twórców w narracyjnym kłopotcie. Chodzi otóż o przekleństwo dokumentalistów i powód, dla którego życie fabularzystów wydaje się miłe, łatwe i bezproblemowe: jak opowiedzieć coś, co przypadło, zachowując wiarygodność i złożoność. Przegapione momenty – bo nikt się nie spodziewał, że coś kluczowego się wydarzy, bo akurat nie było kamery lub... nikt jej jeszcze nie skonstruował. Fabularzyści przenoszą się w czasie, czelują punkty zwrotne, wypracowują pointy, a dokumentalista skazany jest na to, co ma. Czasem ma szczęście. Częściej fastryguje skrawki. A jednak to właśnie niedostatki podsycają szukanie rozwiązań, czasem zupełnie niestandardowych. I taki zestaw narzędzi dostajemy od Autorki.

Rozprawa teoretyczna Edyty Wróblewskiej napisana jest w punktach i podpunktach. Z jednej strony systematyczna i poukładana, z drugiej może nazbyt przewidywalna. (To co jest zaletą w kinie Wróblewskiej – trzymanie uwagi widza – w dysertacji ustępuje nieco miejsca potrzebie porządkowania). I tak mamy tu krótki wstęp, potem zapisany w 8 punktach katalog najczęściej używanych sposobów opowiedzenia przeszłości w dokumentach (zbudowany wg wzoru: krótkie omówienie; dwa udane przykłady, na ogół z przynajmniej jednym polskim tytułem), wreszcie omówienie prac własnych, w których niektóre z tych sposobów zostały wykorzystane (bardzo zgrabnie zresztą), rozpisane zawsze na jedną stronę tekstu i dwie strony fotosów. Drugą część pracy poświęcona została filmowi „Gdy powieje harmattan”. (W rozprawie przez jedno „t”, w filmie przez dwa).

Katalog sposobów dokumentalnego radzenia sobie z przeszłością rozpoczyna rekonstrukcja autentycznych wydarzeń. Autorka słusznie podkreśla, że ta z pozoru najprostsza metoda niesie ze sobą niebezpieczeństwo prostej ilustracyjności. Łatwo wtedy o efekt odwrotny od zamierzonego – widz nie może uwolnić się od poczucia dystansu, gdy czuje odtworzeniowość wydarzeń. Nawet informacje wtedy się nie przebijają, nie mówiąc o emocjach. „...prosta ilustracja bywa zbyt oczywista, powoduje deziluzję, a więc widz przestaje wierzyć w pokazywaną rzeczywistość.” (s.7).

Użycie archiwaliów jest obarczone innym wyzwaniem. Materiały archiwalne przyłapano na braku precyzji (nie ten czas, nie to miejsce, inny sens – nowa interpretacja), dystansują skutecznie, ale jedynie uważnego widza. Od niedawna doszedł jeszcze nowy lęk: czy w ogóle wierzyć archiwaliom. Czy np. są aby na pewno archiwalne, a nie stworzone z pomocą sztucznej inteligencji, która potrafi rymować jak nobliści? Autorka przypomina, że były już przypadki wykorzystania rekonstrukcji jako archiwaliów.

Wróblewska wskazuje tutaj możliwe antidotum. Jest nim kreatywność. Kiedy widz wie, że musi sam przetworzyć i ocenić, a nie wierzyć. Kreatywna materia w filmie dokumentalnym zaprasza widza do gry. Wyrównuje szanse między twórcą i oglądającym. Obaj mają do wykonania pracę i obaj muszą interpretować – jeden rzeczywistość, drugi opowieść. Kreacja budzi poznawczą czujność, a tej bardzo potrzebujemy. Musimy, jako odbiorcy i uczestnicy narracji, jakoś się zaszcześcić na niepewne informacje i emocje. Stale podważać przekaz. Mieć włączoną czujkę na fejk-newsy i fejk-analizy, a z tym jest coraz trudniej, bo można opowiadać całkowicie fałszywie, a jednocześnie niezwykle przekonująco i wiarygodnie. Ta myśl w pracy Wróblewskiej powraca wielokrotnie, czasem w napomknieniach, a czasem jako kluczowa dla myślenia o którymś z narzędzi narracji.

Autorka jako przykład udanej inscenizacji podaje „Historie rodzinne” Sary Polley. Reżyserka pracowała z aktorami używając metody improwizacji. Pojawił się zatem komponent niespodzianki i nieprzewidywalności, które widz rozpoznaje jako prawdziwe (choć zapewne części widowni wystarczy użycie kamery 8 mm, by wierzyć w autentyczność materiału). Tu pomaga jeszcze zburzenie czwartej ściany: ekipa śmiało ujawnia swoje istnienie i nie mamy wątpliwości, że „Historie rodzinne” to bardzo subiektywna opowieść o tym, jak manipulujemy pamięcią i jak trudno zrozumieć nawet własną rodzinę. Inscenizacje to wyjątkowo trudne narzędzie, tu każda odrobina fałszu razi z ogromną siłą. Uważam za bardzo słuszny wybór Autorki, by docenić Polley, która jako aktorka i córka aktorów miała wyjątkowe prawo eksperymentować z archiwaliami utkanymi z materii fabularnej. Element improwizacji przeważał szalę. Widz daje się uwodzić reżyserce.

Z kolei za przykład udanej rekonstrukcji (i nie sposób znowu się tutaj nie zgodzić) uważa Wróblewska „Scenę zbrodni” Oppenheimera. Rekonstrukcja przemieniająca się

w psychodramę stanowi tutaj potężne narzędzie, powodujące zresztą kolejne wyzwania etyczne. W tym wypadku trzeba zauważyć, że sam język filmu, nie tylko temat i jego interpretacja, nie bohater, ale styl może być wystarczającym „sprawdzam” dla twórcy. Wróblewska podkreśla, że Oppenheimer narzędzie to oddał w ręce katów – nie ofiar. Być może dlatego łatwiej oglądać skutki tak uruchomionej pracy pamięci (przynajmniej gdy nie uderzają one rykoszetem w statystów). Jest to rzeczywiście jeden z najbardziej porażających filmów o zbiorowej zbrodni.

Impresje dokumentalne – kolejny punkt w katalogu Wróblewskiej – pokazują inną szansę na ciekawą umowę reżyser-widz. Konieczność opowiedzenia czegoś, co nie opiera się na twardych danych, otwiera nowe style w dokumencie, nie bojąc się najtrudniejszych tematów. Tęsknota, potrzeba przypomnienia, podzielenia się bólem i próba akceptacji śmierci są np. źródłem poetyckiego eseju dokumentalnego „Serca psa” Laurie Andreson. Całkowicie się zgadzam z Autorką – ten film nie miałby siły opowiedziany innymi środkami.

Inscenizacje lalkowe. Tu Wróblewska docenia przykład inaczej łączący bardzo odautorską formę (lalki) z nieprzewidywalnym (psychodrama po raz trzeci). „Matka wszystkich kłamstw” w reżyserii Asmae El Moudir oprócz laleczek i makiety miasta sięgnęła po psychodramę właśnie – członkowie rodziny i sąsiedzi otrzymali swoje lalkowe podobizny, by opowiedzieć, jak zapamiętali istotne wydarzenia. Opowieści zamieniają się w spotkania, których przebieg nie jest dla wszystkich satysfakcjonujący, a ukryci za lalkami ludzie zyskują zaskakującą siłę, by opowiedzieć swoją wersję historii, narażając się na mniejsze i większe konfrontacje.

O animacji Autorka rzecz jasna także krótko wspomina, jako o najbardziej „powszechnej technice opowiadania o przeszłości” (s.13). Sama ma zresztą w filmografii udane dzieło, które wspomaga się animacją w bardzo sensowny sposób. (Cenię „Alę z Elementarza” wyjątkowo – to pierwszy film doktorantki, który zdarzyło mi się widzieć i już żadnego następnego nie przegapiłam; prostota i wyrafinowanie mieszają się tutaj idealnie).

Katalog możliwości zamyka najbardziej niepokojący podpunkt. *„W najbliższej przyszłości, dzięki jeszcze nie do końca rozpoznanym, lecz nieograniczonym kompetencjom AI, możliwe będzie stworzenie dowolnych światów i zwizualizowanie dowolnej historii, w tym indywidualnych wspomnień czy wydarzeń danego momentu w przeszłości.”* (s.15)

Bezbronność widza i wszechmoc twórców w przypadku narzędzi tworzonych przy użyciu sztucznej inteligencji wydaje się totalna. Wróblewska sugeruje, że jedyną tutaj receptą jest coś odwrotnego niż to, co służyło wiarygodności w niemal wszystkich poprzednich punktach katalogu, a mianowicie totalny odwrót twórców od pokusy kreatywności. Jako wartość rozważenia traktuję sugestię, by wymyślić może jakiś symbol umieszczany w napisach, oznaczający „w tym filmie nie użyto niczego, co nieludzkie”. A na ujęciach zrealizowanych z pomocą AI informację taką umieszczać. Każdy rodzaj manipulacji pochodzi od twórców, ale ten akurat jest nie do wytropienia, jeśli reżyser uczciwie nie da znać „to nie rzeczywistość, to AI”. Podoba mi się, że łatwość opowiadania tego, czego się nie sfilmowało wiarygodnie, wyraziście i dobrze dramaturgicznie, budzi tak duży lęk Wróblewskiej. Ma absolutną rację.

W rozdziale o „Gdy powieje harmattan” Autorka wyznaje: *„Zależy mi (...) aby bohaterowie i sprawy, o których opowiadam, byli pokazani w pełni i bez zafatszowań. Zawsze staram się poznać bohatera na tyle, żeby móc wyobrazić sobie, o czym myśli, co go nurtuje, jak zapamiętał istotne wydarzenia ze swojego życia. A potem dążę do tego, żeby takie stany wizualnie zobrazować”* (s.16). Ojcem kreatywnego przetwarzania i obrazowania w polskim dokumencie jest oczywiście Wojciech Wiszniewski, nie mogło więc zabraknąć go w tej pracy. Jak słusznie zauważa Autorka, Wiszniewski obierając za temat świadomość, percepcję rzeczywistości, mity społeczne, nie mógł się posługiwać standardowymi, dobrze wypróbowanymi narzędziami. Musiał stworzyć własne. Współcześni dokumentaliści mają poniekąd łatwiej. Wróblewska również w wielu filmach – prócz faktów, wydarzeń i emocji – stara się oddać stan ducha, nastrój, marzenie czy magię i szuka dla nich wyrazistego wizualnie stylu. Projekcje na ścianach i innych nieoczywistych „ekranach” w Teatrze Powszechnym w „Zygmunt Hübner. Gra z rzeczywistością”; animacje i ożywione zdjęcia w „Ali z Elementarza”; abstrakcyjne impresje w „Małych instrumentach” i impresje realistyczne w filmie doktoranckim to najważniejsze przykłady.

Edyta Wróblewska robi filmy wyraziste, ale w pewnym sensie bardzo skromne. Nie mnoży środków wyrazu, na ogół sięga po dwa narzędzia. Nawet w pełnometrażowym „Gdy powieje harmattan” jest podobnie: obserwacyjne sceny plus zapisana na taśmie 8 mm impresja z udziałem dziecięcej aktorki. Ta prostota działa. Warstwa utkana z wyobraźni reżyserki i relacji bohaterki też ma dokumentalną fakturę. To bardzo proste ujęcia dziewczynki, która wykonuje naturalne dla siebie zadania. Bieganie, bawi się, niesie opał, zamiata, jedzie autem. Każda z tych i innych mikroscenek ma walor, który w kontekście całego filmu staje się symboliczny: iluzja rajy, pamięć radości, obcy świat i tak dalej. Reżyserka i autor zdjęć Marcin Sauter niezwykle konsekwentnie pilnują kolorystyki: przytłumiona zieleń towarzyszy najwcześniejszym sekwencjom dzieciństwa, dom ciotki jest i mroczny i niepokojąco biały – jak forteca, gdzie concertina zderza się w tym samym ujęciu z cieniem drgających na wietrze liści. U ciotki i trenera w każdej przestrzeni są wyraźne podziały, tworzące efekt zamknięcia i oddzielenia bez dosłowności krat. Dom trenera to mroczna przestrzeń z wyraźnymi kontrastami. Co może jeszcze bardziej imponujące – w podobnym świetle realizowane są sceny w planie współczesnym. Rozmowa z rodzicami o przeszłości, konfrontowanie ich iluzji z rzeczywistością, też dzieje się w mroku nocy. A momenty radości spotkania z rodziną – w pastelowych światłach. Autorka wspomina: *„Zależało mi także, żeby za każdym razem te kreacyjne fragmenty pojawiały się na innej zasadzie, w sposób trochę nieprzewidywalny, podobnie jak działa pamięć, gdy niewielki impuls z zewnątrz wywołuje czasem pojedynczy przebłysk, a czasem niekontrolowaną, obezwładniającą lawinę wspomnień. Dlatego przy wplataniu tych fragmentów w sceny obserwacyjne starałyśmy się zaburzać ich rytm i powtarzalność.”* (s.49). Zasada łamania schematu bardzo dobrze się tu sprawdziła. Impresyjne refreny nie tylko nie są przewidywalne, ale też pełnią różne narracyjne role, np. wspomnienia, snu, natrętnych skojarzeń. Co więcej, Autorka zadbała o to, by widz nie mylił faktur. Ujęcia impresyjne oddzielone są formatem, ziarnem i klatkarzem. Dziecięca aktorka jest niemal zawsze w tej samej sukience, mimo zmiany miejsc i pór. Impresja nie dodaje nic w warstwie faktograficznej, a jedynie zaprasza widza do uruchomienia swojej wyobraźni. Do współmyślenia z bohaterką dziecięcą znacznie bardziej, niż z perspektywą reżyserki czy dorosłej Barbary. To bardzo udany zabieg.

Film jest przejmującym świadectwem bezwzględności realiów Ghany oraz siły Barbary, która potrafiła skorzystać z pomocy, by nie tylko przerwać ciąg przemocy, ale też skonfrontować się z prześladowcami i niektórym spróbować wybaczyć. Jest to też opowieść o tym, jak trudno wyrwać się z kolein. Barbara ma jakąś niezwykłą moc i godność. Czuje się je od pierwszego ujęcia, kiedy możemy spokojnie przyjrzeć się kobiecie siedzącej pod rozwianą firaną. Bohaterka nie robi nic, nic jeszcze o niej wiemy, ale to, co gra na jej twarzy, napięcie, lęk i siła są imponujące. Barbara tak daleko odeszła od schematu, że stała się kimś innym, niż miała być. Kiedy przyjeżdża do rodziny, którą pomaga utrzymywać, do rodziców, którzy ją sprzedali ciotce i nie interesowali się nią, powierzając kłopot Bogu, jest kimś tak obcym, jakby była biała. Autorka zaznacza kilkakrotnie w tekście rozprawy, że bardzo dbała o to, by nie zbliżyć się do kolonialnego sposobu opisu świata, nie przykładać swojej miary. Paradoksalnie, coś takiego robi jej bohaterka: konfrontując się z rodzicami stawia ich w sytuacji dla nich niezrozumiałej. Jak to? Dziecko chciało opieki? Wsparcia? Troski? Przecież dostało życie w mieście i niech teraz płaci na utrzymanie reszty. coś w tym spotkaniu, co budzi niepokój. Rodzice, pouczani przez znacznie lepiej rozumiejącą świat córkę, są zupełnie bezbronni. Ledwie przebąkują swoje racje, ale nie potrafią ich sformułować. Widz oczywiście jest po stronie córki, nie tylko dlatego, że z jej perspektywy ogląda tę sytuację. Po prostu znacznie mu łatwiej zrozumieć Barbarę, która z pewnością odnalazłaby się w Poznaniu czy Budapeszcie. Nie sposób ocenić tej sceny – która w pojedynkę byłaby niezręczna – gdyby nie kontekst wydarzeń. To, jak Barbara bez szemrania niesie wiązkę drzewa na głowie, dokładnie jak jej matka. To, jak pomaga rodzinie. To, jak łatwo jej wybaczyć ojcu (który zawinił tak jak matka, ale ma więcej empatii i potrafi być z dorosłą córką, potrafi się nawet bawić – w przeciwieństwie do żony, która nie zna niczego oprócz cierpienia i religii).

Wróblewskiej w tym filmie udało się coś zupełnie zaskakującego: pokazała odcienie szarości. Widz, oprócz współczucia bohaterce, ma szansę odczuwać to samo do jej matki. Do tej, która sprzedała dziecko. To prawdziwa rzadkość w kinie – nie uprościć i nie wygładzić, gdy podział sympatii wydaje się oczywisty.

KONKLUZJA

Stwierdzam iż zarówno praca teoretyczna, jak i filmowy dorobek Edyty Wróblewskiej spełniają wymogi stawiane w Ustawie z 20 lipca 2018 zawartej w Prawie o szkolnictwie wyższym i nauce z późniejszymi zmianami i z całym przekonaniem popieram starania Autorki o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne i wnoszę o dopuszczenie jej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Beata Działowicz