

Łukasz Ronduda

Recenzja rozprawy doktorskiej

Laura Pawela-Kolankiewicz

Od archiwum do ekspresji: asocjacyjny montaż w filmie „Solaris Mon Amour”

Praca doktorska *Od archiwum do ekspresji: asocjacyjny montaż w filmie „Solaris Mon Amour”* autorstwa pani mgr Laury Paweli-Kolankiewicz koncentruje się na autorskiej praktyce montażowej oraz sposobach pracy z materiałami archiwalnymi w filmie *found footage*. Autorka szczegółowo omawia swoje wybrane projekty artystyczne, m.in. „Frames”, „Różowy Horyzont” czy „New Spirit”. Głównym tematem pracy zaś jest analiza procesu powstawania filmu „Solaris Mon Amour” w całości opartego na archiwach Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. W warstwie metodologicznej rozprawa łączy opis praktyk artystycznych z refleksją teoretyczną z zakresu teorii filmu. Podejmuje zagadnienia związane m.in. z wykorzystaniem archiwów, kolektywnym modelem produkcji oraz tworzeniem odrębnych światów za pomocą asocjacyjnego montażu.

Rozprawa Laury Paweli-Kolankiewicz charakteryzuje się autoetnograficznym stylem zapisu, który pełni rolę zarówno sposobu organizowania refleksji, jak również stanowi ważną składową jej metody badawczej. Autorka posługuje się pierwszoosobową narracją, która wprowadza czytelnika w jej osobiste doświadczenia i pozwala mu śledzić liczne refleksje związanych z procesem twórczym. Szczegółowo opisuje kolejne etapy swojej pracy, motywacje montażowych decyzji i dzieli się emocjami, jakie towarzyszyły jej przy realizacji projektów. Poprzez umiejętne splatanie narracji autoetnograficznej z refleksją teoretyczną nie tylko dokumentuje kolejne etapy swojej pracy, ale również świadomie wykorzystuje własne doświadczenia jako integralną część procesu wytworzenia wiedzy. W ten sposób wykracza poza tradycyjne podejścia badawcze i proponuje metodę, w której granica między teorią a praktyką zostaje świadomie zatarta.

Pawela-Kolankiewicz rozpoczyna swoje rozważania od próby stworzenia możliwie pojemnej definicji archiwum, określa je skrótowo jako „zbiór wszystkich dostępnych materiałów audiowizualnych”. Po czym dodaje, że „wszystko, co powstało do wczoraj, może zostać nazwane archiwum”, w ten sposób tworzy szerokie ramy, które obejmują całokształt ludzkiej

działalności utrwalonej w materialnej formie. Swoje myślenie o archiwum osadza w głęboko zakorzenionej tradycji myślenia o wszechogarniającym archiwum, której źródło sytuuje w m.in. w klasycznym opowiadaniu „Biblioteka Babel” Jorge Luisa Borgesa. Na tej podstawie tej inspiracji literackiej, autorka porównuje współczesne archiwa do „kosmicznej nieskończoności”, a więc rozległego, wręcz bezkresnego zbioru, który obejmuje wszelkie obiekty archiwalne. Ten sposób definiowania archiwum trafnie odzwierciedla ważne problemy we współczesnej archiwistyce: wyzwania związane z zarządzaniem ogromem zasobów, ich klasyfikacją, uporządkowaniem i udostępnieniem, które stają się zadaniem niemal niemożliwym do pełnego wykonania.

W kontekście uznania współczesnych archiwów za nieskończony zbiór, Paweła- Kolankiewicz przygląda się im jako nośnikom kulturowej pamięci i źródłom wiedzy historycznej. Na przykładzie pracy nad projektem "Różowy Horyzont" pokazuje, jak dostępność archiwów wpływa na możliwość opowiadania o przeszłości. Inspiracją do tego projektu była niezrealizowany film Kazimierza Kutza, który planował stworzyć wysokobudżetową epopeję historyczną o pierwszej śląskiej emigracji do USA – polskiej osadzie Panna Maria w Teksasie. Oryginalne archiwa związane z tematem pierwszej śląskiej emigracji do USA nie zostały zachowane. Artystka świadoma braku „prawdziwych” materiałów archiwalnych, podjęła ambitną próbę wykreowania sfabrykowanych odpowiedników, które imitowałyby prawdziwe materiały historyczne. Argumentuje ona, że taki zabieg okazuje się użytecznym sposobem do na opowiedzenie historii, które miała miejsca, lecz nie zostały utrwalone w formie materialnych nośników. Paweła-Kolankiewicz trafnie zauważa, że chociaż poszerzona definicja archiwum niesie ze sobą obietnicę demokratyzacji, to historycznie były one jednak domeną instytucji państwowych i uprzywilejowanych warstw społecznych, które kontrolowały procesy gromadzenia, jak i interpretacji materiałów. To sprawiło, że wiele głosów i perspektyw, zwłaszcza grup marginalizowanych, zostało wykluczonych z oficjalnych narracji historycznych. Paweła-Kolankiewicz podkreśla, że włączenie pomijanych historii wymaga rewizji praktyk archiwizacyjnych, jak również przede wszystkim przekroczenia wynikających z ograniczonej dostępności materiałów archiwalnych. Autorka przedstawia metodę „fałszywych archiwów” jako autorskie rozwiązanie służące uzupełnianiu braków w tradycyjnych zbiorach. Metoda ta poprzez rekonstrukcje brakujących materiałów pozwala na rozszerzenie zakresu reprezentacji. Tym samym ujawnia ograniczenia archiwów, jak również dostarcza narzędzi do ich przewycięzania. „Fałszywe archiwa” służą więc jako narzędzie

aktywnego przywracania pamięci o osobach i wydarzeniach, które nie znalazły miejsca w oficjalnym dyskursie.

Centralnym punktem rozprawy Paweli-Kolankiewicz jest analiza procesu powstawania filmu „Solaris Mon Amour”. Autorka szczegółowo omawia założenia konceptualne, jak i wyzwania praktyczne, jakie pojawiły się podczas realizacji tego dzieła. Literackim pierwowzorem filmu jest „Solaris” autorstwa Stanisława Lema. Sam film natomiast został w całości zmontowany z materiałów archiwalnych pochodzących z Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. A jego warstwa dźwiękowa filmu opiera się na dwóch słuchowiskach radiowych zrealizowanych przez Józefa Grotowskiego z 1962 i 1970 roku. Choć twórcy filmu inspirowali się powieścią Lema, to nie korzystali z gotowego scenariusza. Zamiast tego pracowali na podstawie szkicowych założeń, które modyfikowali w reakcji na nowe odkrycia dokonywane podczas przeglądania archiwów WFO. Z tego powodu istotnym elementem, na który zwraca uwagę Pawela-Kolankiewicz, był kolektywny charakter pracy nad filmem. Ten fragment pracy stanowi interesujące studium przypadku, które ukazuje istotne przemiany zachodzące w praktykach twórczych w procesie filmowym. Autorka podkreśla, że kluczowym elementem tego projektu było odejście od tradycyjnych hierarchicznych struktur produkcyjnych powszechnie stosowanych w branży filmowej. Zamiast tego twórcy wdrożyli model równościowy model współpracy, w którym reżyser, montażystka i kompozytor mieli jednakowy wpływ na wszystkie aspekty realizacji filmu. W praktyce oznaczało to, że film powstawał w procesie ciągłego dialogu, a odkrywane obrazy, ich potencjał narracyjny i estetyczny, kierowały rozwojem projektu. Tym samym jej opis procesu pracy nad filmem „Solaris Mon Amour” stanowi cenny wkład w dyskusję nad alternatywnymi modelami pracy twórczej, w ramach których twórcy coraz częściej rezygnują z tradycyjnego modelu zdominowanego przez autorytet reżysera oraz nad możliwościami jego zastosowania w *found footage*.

Kolejnym wątkiem w wywodzie Paweli, na który warto zwrócić uwagę jest przesunięcie w samej metodzie pracy z obrazami. Strategia krytyczna *found footage* zazwyczaj opiera się ona na przywłaszczeniu i reinterpretacji istniejących materiałów. Interesującym paradoksem, który zauważa autorka, jest to, że pomimo posługiwania się tą metodą nie mogła ona w pełni oderwać się od oryginalnego charakteru materiałów z Wytwórni Filmów Oświatowych. Poszczególne sekwencje zaczerpnięte z edukacyjnych produkcji filmowych były komponowane w spójne sekwencje za pomocą „asocjacyjnego”, żeby stworzyć z nich odrębną rzeczywistość: świat planety Solaris, wizje głównego bohatera czy powieściowe postacie. Skupienie na tak

rozumianej „światotwórczości” sprawiało, że autorka posługiwała się w całości oryginalnymi ujęciami z ich dokładnie określonym czasem trwania. To napięcie między autonomią twórcy a ograniczeniami narzuconymi przez strukturę obrazów stało się ważnym elementem procesu montażowego. Autorka podkreśla, że akceptacja narzuconych rytmów i temporalnych struktur paradoksalnie wzbogaciła jej proces twórczy. Zamiast postrzegać te ograniczenia jako przeszkodę, za pomocą metody „asocjacyjnego” montażu w inny sposób niż w strategiach krytycznych *found footage* starała się uwypuklić wieloznaczność historycznego materiału. Taka metoda tworzy warunki, w których widz zostaje zaproszony do spojrzenia na znane obrazy z zupełnie nowej perspektywy.

Na koniec warto zwrócić uwagę na pozornie marginalną refleksję Paweli-Kolankiewicz dotyczącą ekologicznego potencjału kina *found footage*. Zwraca ona uwagę na interesującą zbieżność tej metody filmowej z ideami zrównoważonego rozwoju. Kino *found footage* często łączono z ideą recyklingu, lecz robiono tak zwykle w intertekstualnym ujęciu jako remiksu wcześniejszych dzieł. Spojrzenie na nie z ekologicznej perspektywy zwraca uwagę na wymiar związany z odpowiedzialnym wykorzystaniem zasobów kulturowych. W obliczu współczesnych wyzwań klimatycznych, a więc konieczności redukcji zużycia zasobów, można uznać *found footage* za jedną z bardziej zrównoważonych form produkcji filmowej. Bazuje ono na wykorzystywaniu istniejących materiałów filmowych, co eliminuje potrzebę generowania nowych zasobów materialnych. Pawela-Kolankiewicz trafnie zauważa, że w tym sposób *found footage* wpisuje się w filozofię postwzrostu, która zakłada odejście od nieustannego dążenia do wzrostu na rzecz świadomego i odpowiedzialnego korzystania z dostępnych zasobów. Nic dziwnego, że określa ona *found footage* mianem „kina przyszłości” – i trudno się z nią nie zgodzić.

Przedłożona dysertacja autorstwa Laury Paweli-Kolankiewicz całkowicie spełnia wymagania stawiane pracom doktorskimi, zarówno pod względem merytorycznym, jak i formalnym. Praca ta wyróżnia się wysoką jakością intelektualną, precyzją w analizie własnej praktyki artystycznej oraz konsekwentnym zastosowaniem przemyślanych metod badawczych. Autorka podejmuje żywo dyskutowane zagadnienia z obszaru praktyki montażu oraz pracy z materiałami archiwalnymi w kinie *found footage*. Dysertacja w sposób przejrzysty i systematyczny wprowadza czytelnika w szczegóły pracy z materiałami archiwalnymi. Autorka szczegółowo analizuje kolejne etapy realizacji swoich projektów, co pozwala na lepsze zrozumienie wyzwań, które wiążą się z pracą w tej dziedzinie sztuki filmowej. Istotnym elementem dysertacji jest studium przypadku poświęcone zespołowej pracy nad filmem *Solaris Mon Amour*. Stanowi

szczególnie wartościowy wkład w badania nad kolektywnymi modelami pracy twórczej, a przez to, że oferuje typ wiedzy opartej na praktyce, które może stać się podstawą do dalszych badań oraz eksperymentów w obrębie kina *found footage*. Uważam, że dysertacja Laury Paweli-Kolankiewicz to udany przykład interdyscyplinarnego podejścia do tematyki *found footage*, które łączy perspektywy z zakresu teorii filmu, praktyki artystycznej i refleksji nad procesami twórczymi. Z tego powodu rozprawa ta jest nie tylko cennym źródłem wiedzy naukowej, ale również inspiracją dla tych, którzy eksplorują nowe możliwości wyrazu w obszarze filmu *found footage*.