

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



Szkoła Doktorska 2019/2023

Laura Paweła-Kolankiewicz

Nr albumu 7

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

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

Promotor:

dr hab. Krzysztof Pijarski, prof. PWSFTviT

Łódź, 2024

Spis treści

WSTĘP	3
I. PRZYGOTOWANIA DO LOTU	7
1. MONTAŻ MATERIAŁÓW ARCHIWALNYCH JAKO PODSTAWA PRAKTYKI TWÓRCZEJ	7
2. FAŁSZYWE ARCHIWA.....	12
3. <i>NEW SPIRIT</i> , DOKUMENT INTERAKTYWNY	15
4. UCIECZKA NA SREBRNY GLOB, UŻYCIE MATERIAŁÓW ARCHIWALNYCH W FILMIE DOKUMENTALNYM.	19
II. LOT NA SOLARIS MON AMOUR	21
1. ODLICZANIE.....	21
2. START	25
3. INSPIRACJE	29
4. ARCHEOLOGIA.....	39
5. STRUKTURA	44
6. PROBLEMY PODCZAS LOTU.....	47
8. SUPERCUT PLANETY SOLARIS.....	62
9. RYTM	68
III. LĄDOWANIE.....	71
1. SOLARIS MON AMOUR JAKO ESEJ FILMOWY	71
2. PERCEPCJA, ODBIÓR, REFLEKSJA.....	73
IV. WNIOSKI BADAWCZE Z WYPRAWY	79
BIBLIOGRAFIA:	81
FILMOGRAFIA:	86
SPIS ILUSTRACJI:	87
ANEKS.....	87

Wstęp

Celem niniejszej rozprawy jest analiza procesu powstawania filmu *found footage* na przykładzie zmontowanego przeze mnie *Solaris Mon Amour* w reżyserii Kuby Mikurdy, z muzyką i reżyserią dźwięku Marcina Lenarczyka. Trwające 47 minut dzieło¹ w całości oparte jest na materiałach z lat 60tych i 70tych ze zbiorów łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych. Reżyser nazywa dzieło esejem filmowym² korzystającym z techniki *found footage*. W wielu napisanych do tej pory recenzjach krytycy prześcigali się w próbie nazwania gatunku, do którego można przypisać film: były to między innymi „esej dokumentalny”³, „dokument w stylu *found footage*”⁴. Pojawiały się też bardziej odważne określenia jak: „autorska opowieść-wiersz”⁵, „eksperyment badawczy”⁶ czy „dziecko postmodernizmu filmowego”⁷. Analizując same próby nazwania gatunku, do którego przypisać można *Solaris Mon Amour*, uważam, że każdy odbiorca musi zmierzyć się sam z tym problemem: film wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Dla mnie, jako montażystki, jedno jest pewne: jest to film, który w całości powstał w procesie montażu.

¹ Premiera filmu odbyła się 12 maja 2023 roku podczas festiwalu filmowego Millenium Docs Against Gravity w Warszawie.

² Kuba Mikurda w wywiadzie z Jakubem Majmurem dla Krytyki Politycznej, 23 maja 2023, [online] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/o-czym-jest-solaris-mon-amour-stanislaw-lem-kuba-mikurda/>

³ Bartosz Staszczyszyn, *Najlepsze polskie filmy 2023 roku*, Culture.pl, [online], <https://www.culture.pl/pl/artykul/najlepsze-polskie-filmy-2023-roku> [16.01.2024].

⁴ Marcin Stachowicz, *Podróż do kresu nocy*, Filmweb, [online] <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Solaris+mon+amour-24659>, [dostęp 20.05.2024].

⁵ Bartosz Staszczyszyn, *Solaris Mon Amour*, Culture.pl, [online] <https://culture.pl/pl/dzielo/solaris-mon-amour-rez-kuba-mikurda>, [09.2024].

⁶ Bogdan Sobieszek, *Archiwum-nieznana planeta*, Kalejdoskop, [online] <http://www.e-kalejdoskop.pl/film-a213/> [dostęp 21.05.2024].

⁷ Adrian Matuszkiewicz, *Solaris Mon Amour*, Kącik Popkultury, [online] <https://kacikpopkultury.pl/mdag-2023-solaris-mon-amour-recenzja> [20.05.2024].

Niektórzy badacze dowodzą, że *found footage* istnieje niemalże tak długo jak samo kino⁸, chociaż dopiero od niedawna zyskał szerszą publiczność, także festiwalową⁹. *Found footage* to dla mnie technika filmowa działająca w obrębie kultury remiksu¹⁰, polegająca na przywłaszczeniu i ponownym wykorzystaniu materiału zrealizowanego (czy to na taśmie czy w formie cyfrowej) przez kogoś innego w celu stworzenia nowego, oryginalnego dzieła, często zmieniając pierwotne znaczenie znalezionej materiału. Jak pisze Piotr Krajewski

found footage to materiał znaleziony i powtórnie wykreowany z istniejących już, «obcych» taśm filmowych; stworzony z obrazów, które ktoś wcześniej uchwycił i utrwalił, puścił w obieg albo ukrył. Jest to zatem kino bez filmowania. Kino obrazu zawłaszczonego z innych filmów, którego źródłem są wszelkiego rodzaju taśmy fabularne i dokumentalne, odpady produkcyjne, śmietniki dystrybutorów, archiwa rodzinne albo wojskowe, naukowe, historyczne, albo zużyte kopie filmowe z wypożyczalni i objazdowych kin¹¹.

Podczas pracy nad *Solaris Mon Amour* zauważyłam jeszcze jedną cechę filmu *found footage*, dla mnie niezmiernie ważną: w procesie tworzenia tego rodzaju dzieła dochodzi do zatarcia ról pomiędzy reżyserem a montażystą, ponieważ film komponowany jest przede wszystkim na osi czasu, to montażysta/ka de facto kreuje treść manipulując odpowiednio obrazem.

⁸ Zob. Jay Leyda, *Films beget films a Study of the Compilation Films*, Hill and Wang, New York, 1971, [online] <https://archive.org/details/filmsbegetfilmss0000leyd/page/178/mode/2up> [20.05.2024].

⁹ Obecność filmów jednego z głównych twórców nurtu, Petera Tscherkassky'ego, na festiwalu w Cannes w 2004 czy w 2010 podczas festiwalu 67th Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. W tym roku (2024) tylko w konkursie Filmów Polskich na Millenium Dogs Against Gravity aż dwa filmy miały charakter *found footage*: *Życie i śmierci Maxa Lindera*, reż. Edward Porębný, *8 Dzień Chamsinu*, reż. Zvika Gregory Portnoy.

¹⁰ Zob. Lawrence Lessig, *Remix, Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury Academic, London, 2008.

¹¹ Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, Obrazy z odzysku. Remiks, Sampling, Scratching... O kinie found footage*. "Widok. Wro Media Art Reader. Od kina absolutnego do kina przyszłości". WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009, Numer 1. [red.] P.Krajewski, W. Kutlubasis-Krajewska, s. 72-81 [online] http://video.wrocenter.pl/media/pdf/widok_01_video_wrocenter_PL.pdf [dostęp 20.05.2024].

Tego rodzaju podejście do komponowania filmu mieli także twórcy radzieckiej szkoły montażu¹², której eksperymenty, postulaty czy manifesty formułowane i wcielane w życie od drugiej dekady XX wieku, są od dawna moim źródłem inspiracji. Nie tylko Lew Kuleszow w szeroko opisywanym eksperymencie montażowym zwanym „efektem Kuleszowa”¹³ korzystał ze znalezionych materiałów. Praktykę polegającą na kompilowaniu ze sobą znalezionych materiałów stosowała także montażystka współpracująca z reżyserami tamtego czasu; Esfir Szub, uznawana za pionierkę filmu *found footage*¹⁴. W wypadku pracy nad *Solaris Mon Amour* to przede wszystkim „montaż był podstawowym środkiem filmowego oddziaływania”, jak mówił Kuleszow¹⁵. Podczas montażu zwracaliśmy uwagę na emocje, które niesie ze sobą pojedynczy kadr, ale przede wszystkim na to, jak można te emocje zmieniać poprzez zestawianie ze sobą kilku kadrów i tym samym – znaczenia złożonej z nich sekwencji. Daliśmy więc odbiorcy możliwość performatywnego uczestnictwa w procesie, „poprzez włączenie umysłu widza, który nie tylko ogląda film, lecz także przeżywa proces kształtowania się obrazu, podobnie jak autor”¹⁶.

Wykorzystując metodę badawczą jaką jest autoetnografia¹⁷ przeanalizuję i opiszę proces komponowania filmu zbudowanego z archiwaliów. Z takim materiałem twórczym pracuję od wielu lat, co postaram się krótko opisać w pierwszej części tej rozprawy poświęconej

¹² Zob. Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History, An Introduction* (Second edition), University of Wisconsin-Madison, McGraw-Hill, 2003, s. 185-186.

¹³ Wypowiedź Lwa Kuleszowa: „Jeden z moich montażowych eksperymentów jest znany w zachodniej literaturze jako «efekt Kuleszowa». Ten eksperyment był zrobiony w następujący sposób: ze starych filmów wybrałem ujęcia aktora Mozzuchina i zmontowałem je z innymi ujęciami rozmaitej treści”, Zob. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2007, s. 58.

¹⁴ W prawdzie jej twórczość głównie dotyczyła filmów kompilacyjnych o charakterze propagandowym (materiały przedstawiały historię najnowszej Rosji i ZSRR z perspektywy marksizmu-leninizmu) jednak należy uznać jej wkład montażowy w filmach *Upadek Dynastii Romanowów*, *Wielka droga* oraz *Rosja Mikołaja II i Lew Tolstoj*. Zob. William Guynn, *Przekształcanie historii w filmie*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 69 (129) 2010, s. 16.

¹⁵ Zob. Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2007, s. 56.

¹⁶ Zob. tamże, s. 71.

¹⁷ Powołuję się na słowa Garance Maréchal: „autoetnografia jest formą lub metodą badań, która obejmuje samoobserwację i refleksyjne dochodzenie w kontekście etnograficznego pola pracy i pisania”, <https://www.academia.edu/843133/Autoethnography> [23.05.2024].

mojemu doświadczeniu w pracy z archiwami oraz temu jaki miało ono wpływ na moją późniejszą metodę pracy przy filmie *Solaris Mon Amour*. Dodatkowo, na podstawie mojego interaktywnego dokumentu *New Spirit*, opiszę swoją technikę twórczą polegającą na wykorzystaniu „falszywych archiwów”¹⁸. W drugiej części rozprawy opiszę proces powstawania filmu *Solaris Mon Amour* starając się odpowiedzieć na pytania: czym jest montaż w filmie *found footage* i jaka jest moja wypracowana w tym filmie metoda pracy? Jak nie zostać pochłoniętym przez przytłaczający materiał źródłowy? Jak opisywać świat korzystając tylko z materiałów znalezionych, które dotyczą zupełnie innych zagadnień niż temat filmu? Jak opowiedzieć historię za pomocą ciągu zestawionych ze sobą – często abstrakcyjnych – obrazów? Jakie problemy napotkaliśmy na montażu i w końcu, jaka była percepcja dzieła i jego miejsce w świecie kultury remiksu, na polu *found footage* czy w węższym obszarze eseju filmowego.

¹⁸ Nazewnictwo moje, nie znam definicji dla tego rodzaju procesu twórczego. Opierając się jednak o swoje doświadczenie nazwałabym tego rodzaju materiał sfabrykowanymi archiwami lub *artificial archives* czyli zarejestrowanymi starą kamerą współcześnie, na taśmie Super 8mm lub innej. Materiały tego rodzaju są imitacją „znalezionych” taśm i jako takie występują w moich pracach. Zastępują nieistniejące materiały *found footage*.

I. Przygotowania do lotu

1. Montaż materiałów archiwalnych jako podstawa praktyki twórczej

Kompozycja stanowi dla mnie nadrzędny element porządkujący całość dzieła sztuki i wyznaczający jego charakter – czy to na płaszczyźnie w przypadku obrazu, czy w przestrzeni w wypadku rzeźby lub wideo-instalacji, w świecie cyfrowym, wirtualnym a nawet podczas przeglądania mediów społecznościowych. Kompozycję rozumiem jako taki układ elementów dzieła, że tworzą całość wywołującą określone wrażenia wizualno-estetyczne, a jednocześnie wchodzi między sobą w relacje. Moje widzenie świata zostało wytrenowane, ukształtowane pod tym kątem przez wiele lat praktyki artystycznej, od studiów na ASP, poprzez prace takie jak *Reallaura* wykorzystujące stare telefony komórkowe, przez ogromne instalacje wideo aż po rzeźby inspirowane znalezionym materiałem filmowym¹⁹. Pozostawiając jednak tę twórczość trochę na boku, chciałabym przeanalizować tylko jeden aspekt mojej twórczości jakim jest wieloletnie doświadczenie w pracy z materiałami archiwalnymi, tak, by w dalszej części powrócić do wypracowanej metody ich wykorzystania w filmie *Solaris Mon Amour*.

Co rozumiem pod ogólnym pojęciem *archiwa*? Dla mnie jest to zbiór wszelkich dostępnych materiałów audiowizualnych: dokumentów, fotografii, filmów każdego rodzaju, nagrań radiowych, map, zapisków, taśm, domowych rejestracji kamerą itp. To zbiór tak ogromny, że sama tylko myśl o jego kosmicznym wręcz-ogromie, budzi we mnie trwogę. Światowe archiwa są tak rozległe, że nie sposób objąć ich umysłem.

Jako takie są w pewnym sensie uosobieniem pojawiającej się w opowiadaniu Jorge Luisa Borgesa „Biblioteka Babel”²⁰, koncepcji niekończącego się zbioru wszelkiej ludzkiej wiedzy. Jestem przekonana o tym, że archiwa obecnie mają swój wymiar nieskończony, przy założeniu, że wszystko, co powstało do wczoraj może zostać nazwane „archiwum”, ten zbiór wydaje mi się stale pączkować, rozrastać się, żyć własnym życiem. Dla mnie archiwa to cały kosmos, do którego mamy dostęp zaledwie w niewielkiej części. Mam na myśli także te

¹⁹ Więcej o mojej twórczości artystycznej na stronie: <https://laurapawela.net>

²⁰ Jorge Luis Borghes *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* [w:] J.L. Borges Fikcje, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S.Zembrzusi, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.

materiały, które wciąż nie zostały odkryte, ogrom tzw. *home movies* – amatorskich filmów kręconych na własny użytek oraz wszystko to, co współczesna kultura wytwarza w formie ruchomego obrazu media społecznościowe włączając. Jak pisze Andrzej Marzec:

Charakterystyczną cechą współczesności nie jest już tylko niezwykle przytłoczenie ciężarem czy też wręcz nadmiarem historii, niepozwalającej się od niej w żaden sposób uwolnić i trzymającej terazniejszość w szachu. Potrafimy na naszych przenośnych urządzeniach zmieścić całą historię literatury, kina i muzyki, co więcej, jesteśmy w stanie bez żadnego trudu nosić wszędzie te dane ze sobą²¹.

Jeszcze ciekawszy wydaje mi się problem opisywany przez Marca dalej, a mianowicie:

Problem braku kryterium archiwizacji, gdy każdy z nas dysponuje urządzeniami rejestrującymi, chociażby w swoim telefonie. Między innymi dlatego mamy dzisiaj do czynienia z prawdziwą nadprodukcją obrazów. Dosłownie każdej minuty w popularnym serwisie (...) zostaje zamieszczonych 300 godzin materiałów filmowych, to zdecydowanie zbyt dużo, aby zapoznać się chociaż z częścią z nich w ciągu własnego życia²².

Niczym w *Ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach* Borgesa²³, wybór ścieżki determinuje ewentualne odkrycia, ponieważ możliwości poruszania się po materiałach archiwalnych jest nieskończenie wiele, nigdy nie wiadomo czym będzie nasze odkrycie. Podczas gdy część materiałów archiwalnych opisują, katalogują i przechowują odpowiednie instytucje, znaczna ich część wisi sobie swobodnie gdzieś w wirtualnej przestrzeni lub zalega w postaci niezdigitalizowanej na strychach rodzinnych domów. Dla mnie każde archiwum ma nieocenioną wartość, nie tylko historyczną. W związku z tym, w mojej praktyce twórczej *materiał archiwalny* nazywam zamiennie *materiałem znalezionym*, ponieważ procesowi

²¹ Andrzej Marzec, *Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, Teksty Drugie, 2016/2, [online] https://rcin.org.pl/Content/58953/PDF/WA248_78716_P-I-2524_marzec-fragmenty_o.pdf [dostęp 12.05.2024], s. 60.

²² Tamże.

²³ Jorge Luis Borges *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* [w:] J.L. Borges Fikcje, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S.Zembrzuski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.

twórczemu często towarzyszy akt poszukiwania i odnajdywania. Michael Zryd dokonuje następującego podziału:

Materiał znaleziony różni się od materiału archiwalnego: archiwum jest oficjalną instytucją oddzielającą zapis historyczny od nagrania; większość materiałów użytych w eksperymentalnych filmach *found footage* nie zostało „zarchiwizowanych”, lecz pochodzi z kolekcji prywatnych, komercyjnych agencji fotograficznych, bazarów różności lub zostały dosłownie znalezione na ulicy²⁴.

Definicja Zryda nie jest dla mnie wyczerpująca, jest moim zdaniem nawet nieco archaiczna (2003 rok), ponieważ od publikacji jego tekstu minęło sporo czasu, w którym powstało wiele bardziej rozbudowanych analiz. Materiały archiwalne nie są już rozumiane tylko przez pryzmat tego, co zostało zarchiwizowane. Na tym polu pojawiły się tematy takie jak „archiwa wytworzone”²⁵ czy *home movies* (archiwizowane na przykład przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w ramach programu „Entuzjaści”²⁶), zarówno jedne, jak i drugie są ciekawym źródłem dla twórców i mają swoje zastosowanie w filmach *found footage*²⁷. Do katalogu Zryda dodałabym od siebie jeszcze jedno dodatkowe źródło takich materiałów, o których należy wspomnieć: są to archiwa spreparowane, które zastępczo nazywam fałszywymi lub *artificial archives*, które nie opowiadają prawdziwej historii, do których wrócę w kolejnym rozdziale mojej pracy.

Moja praktyka twórcza skłania mnie zawsze do zupełnie innego rozumienia *materiałów archiwalnych*. Postrzegam je jako nieskończony zbiór, który wymyka się zarówno świadomości jego istnienia jak i całkowitemu przechwyceniu czy procesom digitalizacji, a co dopiero rozróżnieniu na podgatunki. W wywiadzie przeprowadzonym przez Anthony’ego Spira z Neilem Cummingssem i Marią Lewandowską zostało zaprezentowane bliskie mi podejście do materiałów archiwalnych i ich wykorzystania w praktyce twórczej:

²⁴ Michael Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation* 99, s. 41.

²⁵ Walid Raad, The Atlas Group, [online] <https://www.theatlasgroup1989.org> [dostęp 28.05.2024].

²⁶ Zob. <https://entuzjasci.artmuseum.pl>.

²⁷ Wspomnę chociażby film Magdaleny Szymków *Okupacja 1968. piśzę do ciebie, kochanie* albo o właśnie powstającym filmie autorstwa Michała Pietraka *Dokąd umierają artyści* opartego na prywatnych archiwach głównego bohatera.

Zdajemy sobie sprawę, że nie ma już sensu udawanie, że artyści są ostatecznym źródłem swoich wytworów, lub co istotniejsze, że panują nad wartościami i sensami przypisywanymi ich praktyce: interpretacja zastąpiła intencję²⁸”

Odnosząc się do powyższego stwierdzenia muszę zauważyć, że ja również w pracy nad kolejnymi projektami artystycznymi korzystałam z materiałów znalezionych, które reinterpetowałam, budując nową jakość wizualną. Tak było na przykład podczas pracy nad wieloletnim projektem *Frames*²⁹, który zakończył się w 2021 wystawą rzeźb i obiektów³⁰. Przez przeszło dekadę jako montażystka zwiastunów i krótkich form filmowych w Redakcji Oprawy TVP Kultura, miałam dostęp do zdigitalizowanych materiałów telewizyjnych. Przez te lata kolekcjonowałam wizualne „odrzuty” montażowe: przypadkowe błędy, zarysowania taśmy, pleśń, odpryski emulsji, ślady zalania czy rozpadu materiału wyjściowego, jakim była pierwotnie taśma filmowa a później magnetyczna, notatki montażysty, materiały „rozbiegowe” (kilka sekund początkowej taśmy, który zawsze jest nie do wykorzystania) i tak dalej. Tego rodzaju „błędów” w materiałach archiwalnych można znaleźć wiele i nie zawsze jesteśmy w stanie odpowiedzieć sobie na pytanie skąd się wzięły. Z połączenia ze sobą tych różnorodnych materiałów, pochodzących z różnych lat i należących do różnych gatunków: filmów fabularnych i dokumentalnych, programów publicystycznych, dzieł czarno-białych kręconych na taśmie i kolorowych programów rejestrowanych pierwszymi cyfrowymi kamerami telewizyjnymi – powstał film *Frames*.³¹ Jest to specyficzny, bardzo krótki film *found footage* zmontowany w przewadze z pojedynczych klatek lub ich krótkich sekwencji. Projekt *Frames* polegał jednocześnie na szperaniu w zdigitalizowanych materiałach archiwalnych, na wymontowywaniu, kolekcjonowaniu i tworzeniu zbioru wypatrzonych, wyżej opisanych błędów.

²⁸ *The Archive, Documents on contemporary Art*, edited by Charles Merewether, Whitechapel Gallery, London, 2006, s.151.

²⁹ Zob. <https://laurapawela.net/2020/01/31/frames-objects-2019/>

³⁰ Wystawa *Psiakość* była prezentacją moich rzeźb i obiektów, które powstały na bazie niewielkich fragmentów zniszczonych materiałów archiwalnych z zasobów TVP. Wychodząc od płaskich, uszkodzonych klatek filmowych przeniosłam ich kluczowe elementy wizualne w świat materialnych obiektów przestrzennych.

³¹ *Frames*, Laura Pawela, [online] <https://laurapawela.net/2020/01/31/frames-objects-2019/>, <https://vimeo.com/214807886>.

Jednym słowem zbierałam takie wizualne zjawiska czy raczej „uszkodzenia zdigitalizowanej taśmy”, które w procesie współczesnej rekonstrukcji filmowej na pewno zostałyby wyczyszczone. Powstało coś na kształt archiwum zniszczonych klatek, które w normalnym obcowaniu z materiałem, z którego pochodzą, są praktycznie niezauważalne przez ludzkie oko. Ujawniają się dopiero oczom montażystki podczas przeglądania materiałów filmowych klatka po klatce, w programie służącym do montażu. Dopiero ten proces umożliwia dostrzeżenie danego znaleziska i docenienie jego waloru wizualnego. Andrzej Marzec o *found footage* pisze tak:

Ten ciekawy gatunek filmowy, nieustannie zapatrzony w przepastne zasoby archiwum, nie tylko wyciąga na światło dzienne ślady nieistniejącej już dawno rzeczywistości, budzi w swoich widzach głębokie poczucie nostalgii oraz wskazuje na słabą obecność przeszłości w teraźniejszości, ale przede wszystkim fetyszyzuje resztki, czyli wszystko to, co udało się choć przez chwilę ocalić przed całkowitym unicestwieniem, przed nieuchronnym destrukcyjnym działaniem czasu³².

W mojej pracy, zarówno artystycznej jak i filmowej doświadczam właśnie opisanej wyżej nostalgii, ale nie jest to mimo wszystko jedyna emocja, która mi towarzyszy. Oczywiście świadomość „wyciągania na wierzch” nieznanego materiału wizualnego, który od dawna był gdzieś ukryty w archiwum, daje twórcy ogromną satysfakcję, jest to też przyjemność bycia odkrywcą. Dla mnie jednak najbardziej istotna jest przyjemność płynąca z poznawania nadanego sensu i intelektualnego dekontekstualizowania przekazu znalezionych materiałów.

³² Andrzej Marzec, „*Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*”, *Teksty Drugie*, 2016/2, [online] https://rcin.org.pl/Content/58953/PDF/WA248_78716_P-I-2524_marzec-fragmenty_o.pdf [dostęp 12.05.2024], s. 56.

2. Fałszywe archiwa.

Analizując swoją artystyczną postawę wobec materiałów archiwalnych nie mogę nie wspomnieć o doświadczeniu pracy nad filmem, który nigdy nie powstał, a miało ono ogromny wpływ na wiele moich późniejszych decyzji zarówno artystycznych jak i filmowych. Prawdopodobnie moje zainteresowanie materiałami archiwalnymi bierze się także z żalu za nigdy nie powstałymi dziełami, nad którymi długo pracowali różni twórcy, oraz tymi niezrealizowanymi przedsięwzięciami, nad którymi pracowałam sama.

W 2014 roku, odbywając podróż w ramach dokumentacji i badań rozwojowych nad moim niepowstałym dokumentem artystycznym *Różowy horyzont*, podróż w poszukiwaniu opuszczonych, utopijnych osad i materiałów przydatnych do planowanego filmu, odwiedziłam pierwszą polską osadę w USA: Pannę Marię. Wcześniej już znałam temat niepowstałego filmu Kazimierza Kutza *Różowy Horyzont*³³, w którym Kutz chciał opowiedzieć o zapomnianej historii pierwszej śląskiej emigracji do USA i bardzo chciałam kontynuować jego dzieło po swoim. Reżyser poparł moją artystyczną wizję pracy nad jego filmem, daleką od wysokobudżetowej historycznej epopei, o której pierwotnie marzył, czułam więc, że mogę artystycznie zaproponować wszystko. Moja propozycja była jednak bliższa fikcyjnemu dokumentowi (*docu-fiction*)³⁴ opisującemu problemy, które przeszkodziły Kutzowi w realizacji jego filmowej wizji. Moja koncepcja opowiedzenia historii dziewiętnastowiecznej polskiej osady Panna Maria opierała się na materiałach archiwalnych, opowieściach Kutza oraz

³³ Historię niepowstałego dzieła Kutza opisuje profesor Tadeusz Lubelski. Patrz: T. Lubelski, *Historia Niebyła Kina PRL*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 203-215.

³⁴ *Docu-fiction* to kinematograficzne połączenie dokumentu i fikcji, termin ten często oznacza film narracyjny. Jest to gatunek filmowy, który stara się uchwycić rzeczywistość taką, jaka jest (jak kino bezpośrednie lub *cinéma vérité*), a jednocześnie wprowadza do narracji elementy nierealne lub fikcyjne sytuacje, aby za pomocą pewnego rodzaju ekspresji artystycznej wzmocnić reprezentację rzeczywistości. Mówiąc dokładniej, jest to film dokumentalny z elementami fabularnymi (...). Gatunek filmowy, został przyjęty przez wielu twórców filmów eksperymentalnych. Za: [online], <https://en.wikipedia.org/wiki/Docufiction>, tłum. autorka., dostęp [20.05.2024].

historiach wyczytanych w książce Tadeusza Lubelskiego *Historia niebyła kina PRL*³⁵, bodajże jedynej publikacji poświęconej temu niepowstałemu dziełu³⁶.

Podczas prac w Teksasie, w Pannie Marii oraz w okolicznych miejscowościach o równie polsko brzmiących nazwach, realizowałam zdjęcia na współcześnie wyprodukowanej taśmie Super 8mm, z wykorzystaniem wysłużonej, znalezionej kamery analogowej. Pierwotny pomysł na wykorzystanie tych zdjęć był taki, że nie posiadając prawdziwych, ciekawych wizualnie archiwów do wykorzystania w filmie *Różowy horyzont*, spreparuję „fałszywe archiwa”, które estetycznie, dzięki użyciu kamery z epoki, będą naśladować materiały znalezione. Po ich wywołaniu i zdigitalizowaniu nagle otworzył się przede mną wcześniej nieznaną świat – nowy wizualnie, inspirujący, prezentujący zupełnie inne perspektywy pracy z archiwami. Zarejestrowany materiał, poprzez wybór narzędzia oraz decyzję o skierowaniu kamery na puste, niedotknięte współczesnością przestrzenie, może być odczytany jako pochodzący z lat 70tych, jako materiał znaleziony w archiwach.

Odkrycie to sprawiło, że od tamtej pory traktuję zarówno materiały znalezione, jak i te wytworzone, jako równoprawne materiały filmowe, które mogą mi posłużyć do zilustrowania wybranego tematu, zagadnienia (jak to bywa najczęściej w filmie dokumentalnym) lub wykreowania z nich nowego zupełnie świata (jak w eksperymentalnym *Solaris Mon Amour*) lub też użyć spreparowanych materiałów dla filmowego opowiedzenia tego, po czym nie pozostał żaden ślad.

Poniżej przedstawiam cztery podstawowe sposoby wykorzystania materiałów archiwalnych jakie wyłoniłabym, opierając się o własne doświadczenia twórcze, w filmie dokumentalnym i w filmie *found footage*:

Pierwszy sposób, najbardziej popularny w kinie, to traktowanie archiwów jako materiał ilustracyjny dopasowany do danego tematu czy historii. Wykorzystywane w ten sposób archiwa są dopowiedzeniem narracji prowadzonej z offu lub snutej przez bohaterów filmu. W ten sposób pracowałam na przykład nad poprzednim filmem Kuby Mirkurdy, *Ucieczka na Srebrny Glob*, gdzie materiały archiwalne służyły do zobrazowania treści, do zbudowania

³⁵ Tadeusz Lubelski, *Historia Niebyła Kina PRL*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 203-215.

³⁶ Sama historia osady Panna Maria była kilkakrotnie opisywana. O jej ciekawej historii powstała ostatnio książka Ewy Winnickiej. Patrz: E. Winnicka, *Miasteczko Panna Maria. Ślężacy na Dzikim Zachodzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2024.

atrakcyjniejszej formy filmowej polegającej głównie na materiale poznawczym. Widzimy na przykład fragmenty archiwum rodzinnego, które dopowiadają obrazem narrację czy bardzo cenne archiwa z planu będące zapisem historycznego wydarzenia. Tego rodzaju wykorzystanie archiwów, ilustracyjne, jest najpowszechniejsze we współczesnym kinie dokumentalnym odnoszącym się do wydarzeń czy zjawisk historycznych.

Drugi sposób to budowanie narracji filmowej wykorzystując tylko (lub w znakomitej większości) materiały archiwalne, jednak w taki sposób, że wciąż opowiadają historię, którą przedstawiają, ich przekaz nie jest zmodyfikowany, nadal mogą służyć jako ilustracja, ale stanowią większą część lub cały film (w ten sposób pracują między innymi Tomasz Wolski, Siergiej Łoźnica, Guy Maddin czy Maciej Drygas). U tych i podobnych twórców materiały archiwalne konstruują narrację. Są głównym budulcem dzieła.

Trzeci sposób to filmy eksperymentalne, bliskie technice *found footage* czy esejowi filmowemu, gdzie wykorzystane archiwa są pozbawiane są pierwotnego znaczenia, których twórcy dekontekstualizują i rekontekstualizują znalezione materiały. Często tego rodzaju eksperymenty mają charakter subwersywny³⁷, ale nie jest to warunek konieczny (do tej kategorii przypisuję *Solaris Mon Amour*, o czym napiszę nieco później). Tego rodzaju filmów powstaje coraz więcej i mają one coraz lepszy odbiór wśród publiczności, często pojawiają się na festiwalach filmów dokumentalnych a nawet, dla tego rodzaju filmów *found footage*, powstaje coraz więcej dedykowanych festiwali filmowych.³⁸

Czwarty sposób wykorzystania materiałów archiwalnych, być może najbardziej kontrowersyjny, i coraz bardziej dostępny dzięki współczesnym technologiom, to praca z archiwami sfabrykowanymi, które ja dla własnych celów nazywam *artificial archives*. Praktyka ta, wciąż mniej popularna, jest mi bardzo bliska. To tego rodzaju materiały wykorzystałam

³⁷ Zob. Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Rabid, 2006.

³⁸ Wyróżniającym się festiwalem związanym z tematyką *found footage* i z filmami zmontowanymi z archiwów jest chociażby Festiwal Archivio Aperto w Bolonii czy UnArchive Found Footage Festiwal w Rzymie, na którym *Solaris Mon Amour* zdobył główną nagrodę dla filmu krótkometrażowego. Filmy *found footage* są także obecne na niezliczonych, nie dedykowanych gatunkowi, festiwalach związanych z kinem artystycznym (Millenium Docs Against Gravity, Nowe Horyzonty itp.).

wielokrotnie w swojej praktyce artystycznej, między innymi w dokumencie interaktywnym *New Spirit*³⁹, o czym za chwilę. Materiały tego rodzaju to wszelakie udające archiwa modyfikacje cyfrowe lub współczesne rejestracje na taśmie analogowej⁴⁰, których celem jest naśladowanie archiwów, zastępowanie materiałów, które nigdy nie powstały. Ciekawym przykładem będzie tutaj ukończony niedawno film dokumentalny Edwarda Porębnego *Życie i śmierci Maxa Lindera*⁴¹, gdzie znalezione fragmenty archiwów pochodzące z 1905 i 1920 roku zostały cyfrowo, klatka po klatce, zrekonstruowane oraz „rozszerzone” z kilku do kilkunastu minut. Zdobywająca popularność wśród twórców *sztuczna inteligencja* (AI) wpływa także na to, że tego rodzaju formalnych zabiegów możemy oczekiwać w kinie coraz więcej. Znane są także artystyczne zabiegi polegające na kreowaniu niebyłej rzeczywistości z wykorzystaniem niebyłych archiwów lub jak je nazywa Walid Raad z „dokumentów wytworzonych”, o czym wspominałam wcześniej. Żeby jednak nie pogubić się w wielorakiej formie materiałów archiwalnych, skupię się na tych, które były podstawą mojej własnej pracy, zarówno przy filmie *Solaris Mon Amour jak* i przy dokumencie interaktywnym *New Spirit*.

3. *New Spirit*, dokument interaktywny

Jak wcześniej wspominałam, materiały zrealizowane podczas przygotowywania się do pracy nad dokumentem *Różowy horyzont* pozostały niewykorzystane. Podobnie jak niewykorzystana została moja zdobyta podczas badań wiedza oraz wywołane taśmy Super 8mm z ciekawymi rejestracjami wykonanymi w Teksasie. Dzięki wsparciu Pracowni Narracji Interaktywnych w Laboratorium Narracji Wizualnych przy Szkole Filmowej w Łodzi i dzięki formie, jaką jest interaktywny, nielinearny sposób opowiadania, czyli *web-doc*⁴², dostałam kolejną szansę na powrót do interesującego mnie tematu utopijnych koncepcji socjalnych.

Sandra Gaudenzi, wybitna badaczka tematu, definiuje *web-doc* (skrót od web-document) jako interaktywny dokument, który wykorzystuje możliwości internetu do opowiadania historii w sposób nielinearny, interaktywny i multimedialny. Według niej, *web-*

³⁹ <https://newspirit.vnlab.org>, ten internetowy dokument miał premierę w Wenecji w 2023 roku.

⁴⁰ W moim przypadku na taśmie Super 8mm, kamerą Bauer C5 XL.

⁴¹ Premiera odbyła się w maju 2024 na 21 Millenium Docs Against Gravity.

⁴² Dokument interaktywny, czasami nazywany też i-doc, zob. Judith Aston, Sandra Gaudenzi, Mandy Rose, *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*, [Columbia University Press](#), [Wallflower Press](#), 2017.

doc to nowa forma dokumentalna, która łączy tradycyjne techniki filmowe z interaktywnymi możliwościami jakie daje internet. Gaudenzi podkreśla, że web-dokumenty są projektowane z myślą o interaktywności, co oznacza, że użytkownik może wybierać, którą ścieżką narracji podążać, co oglądać i w jakiej kolejności, co prowadzi do bardziej zaangażowanego i osobistego doświadczenia. Dodatkowo Gaudenzi podkreśla, że forma *web-doc* jest bardzo pojemna, integruje w sobie wiele dziedzin twórczości, różne media (filmy, audio, tekst, grafika, fotografia, animacja itp.) po to, by powstało dzieło bardziej dynamiczne i immersyjne. Forma interaktywna dzieła pozwala widzom nie tylko biernie oglądać, ale także aktywnie eksplorować i budować dzieło⁴³.

Dokument interaktywny był jedynym dostępnym sposobem na wykorzystanie materiału z prac nad *Różowym horyzontem*. Swoją drogą znany z zagranicznych festiwali format, zupełnie nie zaszczepił się na rynku polskim, zainteresowanie tego rodzaju praktyką twórczą w kraju jest znikome. A jednak polskie produkcje, mimo braku rodzimej recepcji i braku rynku, odnosiły sukcesy na zagranicznych festiwalach filmowych⁴⁴, gdzie dokumenty tego rodzaju mają swoją publiczność. Najwięcej produkcji z zakresu narracji interaktywnej w Polsce powstało w laboratorium VnLab, działającego przy Łódzkiej Szkole Filmowej. Tak o *web-docu* dla Dwutygodnika pisze Agnieszka Słodownik:

Okazuje się, że można przykuć czyjąś uwagę do jednej strony internetowej na całą godzinę. Co tak robi? Nazw jest kilka, w zależności od przedstawianej treści: web documentary, w skrócie webdoc, interaktywny film, multimedialny reportaż. (...) Webdoc czy interaktywny film to strona internetowa, która wpisuje się w zjawisko digital storytelling, czy digital narrative. Chodzi o zaprzęgnięcie wszystkich aktualnie dostępnych cyfrowych metod do opowiadania historii i użycie ich na jednej stronie⁴⁵.

⁴³ Zob. Sandra Gaudenzi, *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*, University of London, [online]
https://research.gold.ac.uk/id/eprint/7997/1/Cultural_thesis_Gaudenzi.pdf [02.05.2024].

⁴⁴ Dokument interaktywny *Szkola, świat* Igi Łapińskiej miał premierę na festiwalu IDFA DocLab.

⁴⁵ Agnieszka Słodownik, *Webdoc? Dwutygodnik*, wydanie 106, 05/2013, [online]
<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4488-webdoc.html> [dostęp 30.04.2024].

Możliwości, które daje *web-doc* to moim zdaniem szczególnie aktywne uczestnictwo i performatywny udział widza. Idealnie pasowały do mojej koncepcji opowiedzenia wielu splatających się historii dotyczących amerykańskich dziewiętnastowiecznych utopijnych osad w sposób nielinearny a jednak spójny. Pomimo ogromnego archiwum, które zebrałam na ten temat, pracując nad rozwojem *Różowego horyzontu*, początkowo czułam się nim przytłoczona. Nie potrafiłam poradzić sobie ze zbyt obszerną tematyką, ogromem fotografii, filmów i notatek. Podczas konsultacji z ekspertami zajmującymi się w praktyce dokumentem interaktywnym (Krzysztof Pijarski, Sandra Gaudenzi, Frédéric Dubois czy Katarzyna Boratyn) okazało się, że nie poradzę sobie z ułożeniem narracji. W tej trudnej sytuacji pomógł mi Krzysztof Pijarski, który od początku, jako producent kreatywny, uczestniczył w powstawaniu *New Spirit*. Pijarski podpowiedział mi współpracę z doświadczoną w tym zakresie scenarzystką Lauren Dubowski. Lauren zaproponowała zupełnie autorskie podejście do moich materiałów, wykorzystując je do skonstruowania bardzo poetyckiej historii o utopijnym poszukiwaniu *Nowego Wspaniałego Świata*. Wspólnie wybrałyśmy obrazy, fragmenty skonstruowanych przeze mnie sztucznych archiwów, zdigitalizowane fragmenty zarejestrowane na taśmie Super 8mm czy rysunki i próbowałyśmy ułożyć z nich możliwie spójną narrację. Lauren podzieliła historie na pięć żywiołów, które są rozdziałami naszego interaktywnego seansu⁴⁶, bo tego rodzaju nazewnictwo przyjęłyśmy. Z powodu wkładu Lauren i jej świeżego spojrzenia na zgromadzony przeze mnie materiał nie było sensu dłużej korzystać z tytułu *Różowy horyzont*, bo zbyt daleko odeszłyśmy od pierwotnej koncepcji tego dzieła. *New Spirit*⁴⁷ wydawało się lepiej oddawać tematykę tego dokumentu interaktywnego.

New Spirit, którego premiera odbyła się w 2023 roku w Wenecji, na wystawie „Ground Control”⁴⁸, otwiera wstęp będący zaproszeniem do wzięcia udziału w tworzeniu nowej osady. Następnie odbiorca znajduje się na głównej stronie będącej panoramą 360 stopni z elementami interaktywnymi. Każdy z elementów prowadzi widza do innego rozdziału; *Ziemia, Ogień*,

⁴⁶ *Web séance* to dla mnie po prostu seans interaktywny, nazwę tę dla naszego dokumentu interaktywnego zaproponowała Lauren Dubowski.

⁴⁷ Zob. <https://newspirit.vnlab.org> [dostęp 22.05.2024].

⁴⁸ Wystawa miała miejsce w Wenecji w galerii SPUMA/Space for the Arts, kuratorowaną przez Jacka Nagłowskiego i Annę Szylar przy współpracy z VnLab/Visual Narratives Laboratory: Krzysztof Franek, Krzysztof Pijarski, 01.09-07.09. Wystawa miała miejsce w czasie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji w 2023 roku. Zob. <https://groundcontrol.vnlab.org/>.

Powietrze, Woda i Eter, każdy z tych rozdziałów jest odrębną, poetycką opowieścią inspirowaną przez prawdziwe historie nieistniejących już osad utopijnych⁴⁹. Każdy z rozdziałów ma podobną strukturę, zaczyna i kończy się zmontowanymi przeze mnie klipami, które udają materiały archiwalne. Odbiorca może w dowolny sposób poruszać się po stronie, budując tym samym indywidualną konstrukcję *web-doca*.

New Spirit skomponowałam tak, że dałam odbiorcy kilka możliwych ścieżek wyboru, rozwiązań, kolejności oglądania poszczególnych historii i czasu, który odbiorca chce poświęcić danemu fragmentowi opowieści. Uczestnictwo w tego rodzaju doświadczeniu interaktywnym daje więc widzowi możliwość montażu filmu w czasie rzeczywistym, dlatego *web-doc* nazywany jest *żywym dokumentem*⁵⁰. Jak pisze Gaudenzi:

Podjęcie decyzji, jaką rolę chcielibyśmy odgrywać/tworzyć/eksplorować, staje się teraz kluczowe, ponieważ – w zależności od trybu interaktywnego, w którym uczestniczymy – wpływamy na rzeczywistość, na nas samych i na sam dokument.⁵¹

Odbiorca, dzięki performatywnym możliwościom, jakie daje dokument interaktywny, staje się jednocześnie montażystą tego doświadczenia, wpływa na kolejność scen, długość ich trwania czy zakończenie. Często ma też możliwość bezpośredniego skomentowania dzieła lub zapisania swojego doświadczenia.

Aktywnie uczestnicząc w projekcie, użytkownik, dokument i świat łączą się łańcuchem przyczyny i skutku, łańcuchem zmian. Interaktywne filmy dokumentalne stają się żywymi istotami: mają swoje zachowania, zależą od jednostek zewnętrznych i zmieniają się w czasie.⁵²

⁴⁹ Między innymi opierałyśmy się na historiach osad: *Utopia, Amana, Oneida, New Harmony* czy licznych osadach grupy *The Shakers*.

⁵⁰ Sandra Gaudenzi, *The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary*, University of London, [online]
https://research.gold.ac.uk/id/eprint/7997/1/Cultural_thesis_Gaudenzi.pdf [02.05.2024].

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże.

Co jest dla mnie jeszcze bardziej fascynujące to nie tyle oddanie dzieła do zmontowania odbiorcy, co możliwość zbadania, jak *web-doc* jest przez niego komponowany, jak sam montuje i tworzy swoją własną narrację z materiałów, które zostały mu w odpowiedniej formie podane. *Żywy dokument* jest więc oddaniem odbiorcy części procesu kreacyjnego, postawienia go pomiędzy reżyserem a montażystą, bo w przeciwieństwie do linearnego filmu, odbiorca ma szansę doświadczyć jednego dzieła na wiele sposobów, które sam wykreuje, otrzymując wyselekcjonowane materiały do *zmontowania* samemu i tylko od niego zależy jakie dzieło ostatecznie zobaczy. Oczywiście, co jest w sumie jeszcze ciekawsze, decyzje mogą być zmieniane, codziennie inne, co powoduje, że pracujemy na otwartym dziele a odbiorca przyjmuje rolę zarówno montażysty tego dzieła jak i performerera. Ten performatywny aspekt dokumentów interaktywnych jest porównywalny dla mnie z performatywnym podejściem montażysty do materiałów archiwalnych. Tym samym *web-doc* jawi się jako wymagająca, pojemna forma narracyjna, która potrafi pomieścić w sobie przeróżne gatunki.

4. Ucieczka na Srebrny Glob, użycie materiałów archiwalnych w filmie dokumentalnym.

Pierwszym doświadczeniem pracy z materiałami archiwalnymi w pełnometrażowym filmie zdobyłam montując *Ucieczkę na Srebrny Glob* Kuby Mikurdy (2021), przy którym pracowałam jako druga montażystka⁵³. Moja praca polegała między innymi na wyborze takich materiałów archiwalnych, które pozwolą wizualnie dopowiedzieć niektóre wątki i zilustrować historię kręcenia i przerywania prac nad filmem Andrzeja Żuławskiego. Mam do archiwów ogromny szacunek: traktuję je jako bardzo plastyczny i poddający się montażowym modyfikacjom materiał, który może mi służyć jako podstawa do wykrzesania z nich nieograniczonej ilości znaczeń, do budowania nowych sensów. Dzięki ich zestawieniu i kompilacji widzę w nich więcej znaczeń, symboli i możliwości wykorzystania. Podobnie jak Maciej Drygas uważam, że materiały archiwalne, to przede wszystkim pamięć i podobnie jak on mam tendencję do zbierania i katalogowania archiwów⁵⁴. Myślę, że posiadam umiejętność

⁵³ Pierwszą montażystką filmu *Ucieczka na Srebrny Glob* była Iza Pająk, która montowała film w początkowym okresie produkcji, ja kończyłam film wychodząc od zaproponowanej przez Izę Pająk układki. Obie byłyśmy nominowane za *najlepszy montaż* do nagrody *Orły. Polskie Nagrody Filmowe* w 2022 roku.

⁵⁴ Katarzyna Mąka-Malatyńska *Pociąg do archiwów*, Kalejdoskop Kultury, [online] <https://kalejdoskopkultury.pl/pociag-do-archiwow/>, [dostęp z dnia 01.04.2024].

rozumienia materiału archiwalnego oraz odpowiednie podejście do jego pochodzenia i zawartej w nim pamięci, treści i emocji. Umiejętność tę nabyłam podczas swojej praktyki artystycznej w zakresie sztuk wizualnych i filmowych, przez praktykę związaną z wykorzystywaniem tego rodzaju materiałów. To doświadczenie pozwoliło mi wielokrotnie na swobodną pracę z archiwami. W filmie Mikurdy *Ucieczka na Srebrny Glob* jednym z wielu zmontowanych przeze mnie fragmentów, które pokazują moje podejście do montażu w obszarze archiwów, jest sekwencja prezentująca PRL, o którym z *offu* opowiada jedna z rozmówczyń. Chcąc uciec od klasycznego wykorzystania archiwaliów jako materiału ilustracyjnego, wykonałam zabieg odwrotny, niejako w poprzek: szukałam wizerunku PRL dalekiego od stereotypowych przedstawień kolejek, pustych półek czy Wojciecha Jaruzelskiego w telewizorze. Ostatecznie wykorzystałam sekwencje wycięte z materiałów o produkcji sera czy masła, kolorowe propagandowe informacje telewizyjne o wzroście sprzedaży produktów żywnościowych, czy wiadomości dotyczące obrotu handlowego między Polską a Związkiem Radzieckim. To subwersywne podejście do archiwów pozwoliło mi dobitnie zilustrować klimat tamtego czasu. Był to zabieg w myśl tezy, że „dekontekstualizacja tworzy niejednoznaczność, ale także otwiera materiał filmowy na szersze i pełniejsze rozpoznanie jego kontekstów historycznych”⁵⁵.

Myślę, że dzięki takiemu podejściu i mojemu sposobowi pracy z archiwami pojawiła się propozycja Mikurdy dotycząca kolejnej współpracy nad filmem bardziej eksperymentalnym, opartym tylko na archiwach, na stworzenie konceptualnego filmu fabularnego jakim jest film *found footage*.

⁵⁵ Michael Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, *The Moving Image*, Volume 3, Number 2, s. 40-61, University of Minnesota Press, 2003.

II. Lot na Solaris Mon Amour

1. Odliczanie

Bardzo dobrze pamiętam przedstawienie mi przez Kubę Mikurdę tematu jego nowego filmu. Kiedy tylko wspomniał, że nowy film, który chce zrealizować, jest dziełem opartym na materiałach archiwalnych, nie wahałam się ani sekundy. Znając sposób pracy Mikurdy i jego analityczne podejście do obrazu znalezionego, wiedziałam, że artystycznie mamy szansę spotkać się przy kolejnym projekcie filmowym. Doskonale znaliśmy swoje preferencje i pewnego rodzaju zrozumienie i czułość w stosunku do materiałów archiwalnych. Po sukcesie filmu *Ucieczka na Srebrny Glob* i docenieniu montażu materiałów archiwalnych wiedzieliśmy z reżyserem, że w podobny sposób potraktujemy zarówno znalezione obraz jak i montaż, który jest dla nas „jak bicie serca”⁵⁶. Jak mówi Mikurda:

Po raz pierwszy wszedłem tam [do Wytwórni Filmów Fabularnych – L.P.] kiedy robiłem film o Żuławskim [chodzi o przywołany powyżej film *Ucieczka na Srebrny Glob* – L.P.]. Natrafiłem na materiały o kosmosie, które mnie zachwyciły. Nie użyliśmy ich wtedy, bo opowiadaliśmy o późniejszym okresie. Na srebrnym globie to przełom lat 1975–1976. Poza tym estetyka Żuławskiego gryzła się z czarno-białymi archiwaliami. Od tamtego momentu zacząłem szukać pretekstu, żeby ich użyć. Rok Lemowski stwarzał taką okazję. Na początku myślałem o tym klasycznie: że można by wykorzystać te materiały jako, na przykład, ilustrację do wykładu Lema. Nie znałem jednak jego twórczości na tyle, żeby powiedzieć coś nowego na jej temat. Ale znałem dobrze *Solaris*. Wiem, że część widzów spodziewała się, że będzie to film o różnych adaptacjach Lema, z wypowiedziami ekspertów, tak jak *Ucieczka na srebrny glob*. Ale wolałem poszukać innej formy. Zawsze

⁵⁶ Jean Luc Godard, *Montaż, moje piękne zmartwienie*, [w:], Gwóźdź A. [red.], *Europejskie manifesty kina*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 285.

lubiłem *La jetée* Chrisa Markera, które jest filmem science-fiction zrobionym w zasadzie z niczego – z zestawu fotografii i komentarza z offu⁵⁷.

Mikurda bardzo szybko zdecydował o tym, że skorzysta z materiałów łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych. Mając już doświadczenie w pracy z materiałami archiwalnymi, których używał w swoich dwóch⁵⁸ poprzednich filmach dokumentalnych, postawił na bardzo radykalną formę artystyczną nowego przedsięwzięcia filmowego. Narrację chciał skonstruować w oparciu o wyłącznie jedno źródło archiwów. Dodatkowo, ze względu na nietypowy, bardziej kolektywny sposób pracy przy *Solaris Mon Amour*, tradycyjne role zostały naturalnie rozmyte. Film został podpisany trzema nazwiskami głównych twórców; reżysera, montażystki i kompozytora muzyki Marcina Lenarczyka (w napisach do filmu występujemy jako: *Mikurda/Pawela/Lenarczyk*).

Proces powstawania *Solaris Mon Amour* był przede wszystkim bardzo otwarty i pozbawiony, często praktykowanej w pracy nad filmem, hierarchii. Każdy z twórców miał więc możliwość wniesienia swojej wrażliwości w każdej kwestii dotyczącej *Solaris Mon Amour*. Przez to zatarcie granicy obowiązków przypisanych danej dziedzinie twórczej i otwarciu procesu byliśmy w stałym, artystycznym dialogu.

Marcin Lenarczyk rozpoczął swoją pracę związaną z dźwiękiem dopiero w momencie, kiedy film miał już określoną z grubsza strukturę dramaturgiczną, jednak aktywnie brał udział także tych w pracach, które do niej doprowadziły. Nad dramaturgią utworu od samego początku pracowaliśmy w trójkę, to właśnie Lenarczyk mocno zwracał uwagę na ukryte w postaciach emocje, które jego zdaniem należało bezwzględnie wysunąć na pierwszy plan. O tym, czym ma być ten film, jaki ma być, co w nim należy podkreślić a z czego zrezygnować decydowaliśmy wspólnie przy jednoczesnym uznaniu, że reżyser ma głos ostateczny.

Jak wspominałam wcześniej, jestem bardzo wyczulona na wzajemne wizualne relacje obiektów, na to jak potrafią ze sobą korespondować, budować nowe lub zacierać pierwotne konteksty. Montaż jest dla mnie właśnie takim komponowaniem dzieła, składaniem go z

⁵⁷ Mateusz Demski, *Zapotrzebowanie na niepamiętanie*, wywiad z Kubą Mikurdą, reż. *Solaris Mon Amour*, [w:] „Przekrój” 24.05.2023, [online] <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/zapotrzebowanie-na-niepamietanie/> [dostęp 22.05.2024].

⁵⁸ *Love Express*. *Zaginięcie Waleriana Borowczyka* (2018) i *Ucieczka na srebrny glob* (2021).

częstek, podobnie jak dla twórców radzieckiej szkoły montażu, sposobem „łączenia cegiełek”⁵⁹ w celu opowiedzenia historii, często procesem *dekontekstualizacji*, z którego korzystałam podczas pracy nad *Solaris Mon Amour*. Już na samym początku procesu stanęłam przed podstawowym problemem: jak opowiedzieć historię zawartą w powieści Stanisława Lema używając wyłącznie krótkich filmów oświatowych nie mających nic wspólnego z adaptowanym dziełem literackim?

Jak dowiedziałam wcześniej, technika opowiadania za pomocą obrazów znalezionych była mi od dawna dobrze znana, nigdy wcześniej jednak nie pracowałam przy użyciu tak bogatego zestawu materiałów. Naszym pierwotnym założeniem było skomponowanie pełnometrażowego filmu fabularnego. Dopiero po zmontowaniu wstępnej, około sześćdziesięciminutowej układki, zdecydowaliśmy wspólnie, że film jest zbyt długi, że zamiast próbować dążyć do wersji pełnometrażowej, należy poddać się materiałom i przyjąć średni metraż. Ta decyzja, problematyczna z powodów dystrybucyjnych, pozwoliła nam jednak w pełni otworzyć się na świat wizualny materiałów WFO. W tym momencie to nie my podporządkowaliśmy materiały naszej koncepcji, ile raczej zaczęliśmy podążać w kierunku, który one wyznaczały. Tak trafiliśmy na pole *found footage*, o którym Piotr Krajewski pisze bardzo trafnie:

Found footage to jedna z najbardziej anarchistycznych, radykalnych, niezależnych, artystowskich – ale i krytycznych – twórczych praktyk filmowych. Polega na rozpruciu, zdekonstruowaniu form już stworzonych, wyrwaniu obrazów z ciągów, wypreparowaniu z kontekstów i sensów, w jakich funkcjonowały, albo przeciwnie – na zgłębianiu, eksplorowaniu i obrabianiu jakiejś sekwencji tak, by wydobyć z niej nowe wyglądy i znaczenia lub intencje podskórne, zawoalowane, umykające⁶⁰.

To, nazwane przez Krajewskiego, anarchistyczne podejście wynikające z formy *found footage* jest także obecne w naszym filmie. Jednak zawsze, także przy okazji wielu spotkań z

⁵⁹ Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007.

⁶⁰ Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, Obrazy z odzysku. Remiks, Sampling, Scratching...O kinie found footage*. “Widok. Wro Media Art Reader. Od kina absolutnego do kina przyszłości”. Wro Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009, Numer 1. [red.] P.Krajewski, W. Kutlubasis-Krajewska, s. 72-81 [online] http://video.wrocenter.pl/media/pdf/widok_01_video_wrocenter_PL.pdf [dostęp 20.05.2024].

publicznością dotyczących filmu, staram się podkreślać, że nie byliśmy zbyt krytyczni w stosunku do archiwów, z których komponowaliśmy *Solaris Mon Amour*. Nasze podejście było bliższe afirmacji niż anarchii, byliśmy raczej wsłuchani i wpatrzeni w materiał, nie pracowaliśmy w kontrze do niego, wszelakie możliwe postawy krytyczne, subwersywne, negujące zastaną treść były nam bardzo obce. Bo to, co znaleźliśmy z Kubą Mikurdą od samego początku nas zachwycało. Oczywiście nie zawsze *found footage* bierze się z zachwyty nad znalezionym materiałem, często ta praktyka twórcza wynika z zupełnie innych pobudek. Trzeba wspomnieć, że jest to „gatunek na pograniczu fikcji i dokumentu. Określany często mianem filmu bez kamery czy filmową archeologią, wykorzystuje archiwalne rejestracje autentycznych wydarzeń, komponując z nich zupełnie nowy, oryginalny obraz rzeczywistości”⁶¹. Przyglądając się pracy nad *Solaris Mon Amour* bliska jest mi definicja Michaela Zryda, która separuje film *found footage* od dokumentu a plasuje go bliżej kina eksperymentalnego: „Film *found footage* jest specyficznym podgatunkiem eksperymentalnego (tzw. awangardowego) kina, które włącza wcześniej nakręcony materiał filmowy do nowych produkcji filmowych”⁶². Autor oddziela także materiały znalezione od archiwów, uważając, że materiał znaleziony różni się od materiału archiwalnego:

Archiwum jest oficjalną instytucją oddzielającą zapis historyczny od nagrania; większość materiału użytego w eksperymentalnych filmach *found footage* nie pochodzi z archiwów, lecz pochodzi z kolekcji prywatnych, komercyjnych agencji fotograficznych, sklepów ze śmieciami i kosze na śmieci, lub został dosłownie znaleziony na ulicy. Twórcy filmów *found footage* bawią się na marginesie, czy to niejasnością samego efemerycznego materiału⁶³.

Przy pracy nad *Solaris Mon Amour* korzystaliśmy z kolekcji dobrze zorganizowanej instytucji zajmującej się archiwizacją i digitalizacją krótkich materiałów filmowych z

⁶¹ Magdalena Szymków *Rekonstrukcja czasu, miejsca i przeżyć w filmie dokumentalnym poprzez found footage, w oparciu o pracę filmową „Okupacja 1968. Piszę do ciebie, kochanie”*. Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, 2022.

⁶² Michael Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin’s Tribulation 99*, “The Moving Image” 2, t. 3, 2003, s. 41.

⁶³ Tamże.

określonego pola tematycznego, ale też mieliśmy świadomość realizowania bardzo eksperymentalnego dzieła. (Do umiejscowienia eseju filmowego *Solaris Mon Amour* w obrębie *found footage* wróć ponownie w rozdziale III. mojej rozprawy)

2. Start

- A czym jest *Solaris Mon Amour*?
- Snem o *Solaris* Stanisława Lema. O tym, że tuż po lekturze książki zapadasz w głęboki sen, w którym nakładają się na siebie miejsca, głosy, twarze, w którym jest coś znajomego i nieznanego jednocześnie⁶⁴.

Solaris Mon Amour, dzieło, które jest głównym przedmiotem moich badań i niniejszej rozprawy, o czym już wspomniałam wcześniej, zostało w całości skomponowane z materiałów archiwalnych z przebogatych zasobów Wytwórni Filmów Oświatowych (WFO) w Łodzi. Celowo używam określenia *skomponowane*, ponieważ w tym wypadku montaż opierał się przede wszystkim na świadomym i precyzyjnym komponowaniu materiałów wizualnych. Na skojarzeniowym zestawianiu obrazów ze sobą i zmienianiu tym samym ich znaczenia. Na wymazywaniu pierwotnych znaczeń wizualnych, na nadawaniu zupełnie nowych, bardzo daleko odbiegających od źródła. *Solaris Mon Amour* jest wizualnym eksperymentem, dziełem powstałym dzięki szeregowi decyzji montażowych, sztuczek wizualnych i skojarzeń. Jest doświadczeniem, w którym ruchome przedstawienie planktonu może udawać planetę *Solaris* a abstrakcyjne, geometryczne kształty rakiety. Od początku myśleliśmy o tym dziele jako o kompozycji obrazów. Chcieliśmy stworzyć wyjątkowe dzieło montażowe, które przez użyte materiały wizualne prezentujące w pozbawiony kreacyjnej formy, oświatowy, realistyczny sposób jak najbardziej zwyczajne obiekty, opowie widzom zupełnie inną, nową historię. Nigdy też nie chcieliśmy naszego filmu wtłoczyć w jakiegokolwiek ramy, mówimy o nim jako o eksperymentalnej formie *found footage*, eseju filmowym oraz filmie dokumentalnym⁶⁵.

⁶⁴ F.Kahn, *Film bez granic*, [w:], „Znak”, czerwiec 2023, [online] <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/film-bez-granic/> [dostęp 22.05.2024].

⁶⁵ *Solaris mon amour czyli film inspirowany prozą Lema powstanie w koprodukcji z WFO*, „Filmowa migawka, podcast WFO”, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=9AfNUoM4mJE>, [dostęp: 28.04.2024].

Wyjątkowość *Solaris Mon Amour* polega również na tym, że był on **pierwszym** filmem montażowym powstałym w **całości** ze zbiorów łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych i pierwszym wykorzystującym te archiwa w tak twórczy sposób. Z bogatych zasobów WFO – wykorzystaliśmy twórczo tylko mały wycinek tego archiwum – wzięliśmy pod uwagę około 300 filmów, które tematycznie odpowiadały koncepcji *Solaris Mon Amour*. To był materiał przeglądany po raz pierwszy, mieliśmy ten przywilej pierwszeństwa w odgrzebywaniu zapomnianych materiałów łódzkiego WFO. Jak pisze Bogdan Sobieszek:

Z pięciu tysięcy tytułów znajdujących się w archiwum wyodrębniono 300 filmów, które trzeba było obejrzeć. To był materiał dziewiczy, nigdy wcześniej niewykorzystany. Reżyser Kuba Mikurda oraz montażystka i artystka wizualna Laura Paweła szukali materiałów, które jakoś nawiązywały do tematów zawartych w scenariuszu ramowym. Później patrzyli, co też można z nich zrobić, jak one mogą twórców poprowadzić. – Dla mnie najważniejsze było szukanie abstrakcji w obrazach, które są bardzo określone – mówiła Laura Paweła na spotkaniu z widzami podczas Festiwalu Kamera Akcja. – Albo takich obrazów, za pomocą których możemy opowiedzieć zupełnie inną historię niż ta, która jest zawarta w źródle⁶⁶.

Należy jednak zauważyć, że znane są przykłady dużo wcześniejszego wykorzystania w filmie fabularnym materiałów oświatowych pochodzących z zasobów łódzkiej wytwórni. Tak było na przykład w filmie Grzegorza Królikiewicza *Fort 13*⁶⁷, w którym twórca korzysta z tych samych materiałów archiwalnych⁶⁸, które pojawiają się w *Solaris Mon Amour*. Królikiewicz użył ich do zobrazowania lęku bohaterów, którzy nagle znaleźli się w całkowitej ciemności w zasypanym forcie podczas I wojny światowej. W momencie, w którym nagle zostają pozbawieni światła, Królikiewicz wraz z montażystką Haliną Nawrocką wprowadzają szybko

⁶⁶ Bogdan Sobieszek, *Archiwum. Nieznana planeta*. Kalejdoskop 1/2024, [online] <https://www.e-kalejdoskop.pl/film-a213/archiwum-nieznana-planeta-r12859> [dostęp 15.05.2024].

⁶⁷ *Fort 13*, reż. Grzegorz Królikiewicz, prod. Zespół Filmowy Aneks, atelier Wytwórnia Filmów Oświatowych, 1983.

⁶⁸ Mam na myśli film oświatowy *Twoje serce*, reż. Józef Arkusz, Wincenty Wcisło, Witold Powada, Wytwórnia Filmów Oświatowych, 1971.

zmontowaną impresję z archiwów przedstawiających przyspieszone krążenie krwi⁶⁹, szybsze bicie serca. Dokładnie to samo ujęcie w *Solaris Mon Amour* znaczy również przyspieszony rytm serca naszego bohatera, kiedy nawiedzają go wizje w szczelnie zamkniętej kapsule. Należy tutaj nadmienić, że Wytwórnia Filmów Oświatowych współpracowała z najważniejszymi artystami polskiego kina, zarówno reżyserami jak i autorami zdjęć, produkowała także filmy wchodząc w koprodukcje aportem w postaci materiałów archiwalnych, użyczała także swojego atelier (nie inaczej było w przypadku filmu Królikiewicza). Archiwa były zawsze dostępne i tworzone przez wybitnych twórców stąd tak przepastne archiwa filmowe Wytwórni, które są wciąż poddawane procesowi digitalizacji, nieustannie pączkują, jest ich coraz więcej. Edukacyjne filmy dla WFO realizowali najwybitniejsi polscy twórcy, zarówno reżyserzy filmowi tacy jak Wojciech Jerzy Has czy Krzysztof Zanussi, jak i operatorzy (Bogdan Dziworski) czy montażyści (Dorota Wardęszkiewicz). Dlatego filmy edukacyjne powstające w WFO nierzadko mają najwyższą jakość filmową. Wytwórnia podejmuje też coraz częściej współpracę z młodymi twórcami udostępniając im swoje zbiory. Warto wspomnieć współpracę VnLabu z WFO, która zaowocowała nie tylko filmem *Solaris Mon Amour* ale także nagrodzonym na festiwalu filmowym Berlinale filmie Zuzanny Banasińskiej *Grandmamauntsistercat*⁷⁰.

Cytując Kubę Mikurdę z wywiadu udzielonego *Filmowej Migawce*, czyli podcastowi WFO: „Wspaniale móc powiedzieć, że zdjęcia do mojego filmu robiły takie osoby jak Stanisław Śliskowski, Bogdan Dziworski czy Andrzej Jaroszewicz”⁷¹.

Atrakcyjność filmów edukacyjnych z lat 60-tych czy 70-tych, a tylko takie obejmował zakres zainteresowania Mikurdy, polega na tym, że często prezentują one zaskakujące treści naukowe, z perspektywy współczesnej czasami mocno archaiczne, jednak niezmiernie ciekawie zrealizowane; od komórki po kosmos, od czarnej dziury po rozwój zarodka płaszczki, od matematyki po psychikę dziecka. Dla artystki-montażystki materiał doskonały, atrakcyjny

⁶⁹ O filmie i użytym w nim fragmencie archiwalnym dowiedziałam się dopiero z tekstu Tomasza Kolankiewicza *Fort 13*, „Miesięcznik KINO” 9, 2023, s. 70-72.

⁷⁰ Zuzanna Banasińska, *Grandmamauntsistercat*, 2024, film zrealizowany z tych samych co *Solaris Mon Amour* archiwów pochodzących WFO, zdobył nagrodę Best Short Film na 74.MFF Berlinale w konkursie „Teddy Award”.

⁷¹ *Solaris Mon Amour czyli film inspirowany prozą Lema powstanie w koprodukcji z WFO*, „Filmowa migawka, podcast WFO”, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=9AfNUoM4mJE>, [dostęp: 28.04.2024].

wizualnie a przy tym posiadający nieograniczone możliwości użycia w wielu kontekstach. Moim twórczym zadaniem było zamówione przez produkcję „splądrowanie”⁷² (archiwów WFO) niczym grobowców kultury, w poszukiwaniu cennych i jeszcze nieodkrytych inspiracji”⁷³ dla swojego dzieła. W archiwaliach fascynuje mnie zarejestrowany znak czasów, inna niż współczesna faktura, możliwość wyciągnięcia na światło dzienne filmu, który przeleżał w puszcze zapomniany przez 60 lat. Przypatrywanie się, zaznajamianie się z materiałem kręconym na taśmie jest dla mnie zawsze ważnym elementem procesu twórczego.

Jak pisze Adam Marzec o obcowaniu z materiałami archiwalnymi oraz o twórczości *found footage*:

(...) wizualna kultura *found footage* jest w świadomy sposób wtórna i odtwórcza, gdyż porzuca mit oryginalności oraz rozstaje się z oczekiwaniem nowości, wiążanymi dotychczas z powstawaniem i narodzinami dzieła filmowego. Ten specyficzny rodzaj twórczości opiera się w głównej mierze na mechanizmach cytowania, zawłaszczania i przechwytywania (czyli twórczego łączenia ze sobą już gotowych, istniejących, archiwalnych fragmentów filmów, które nierzadko są ze sobą powiązane tematycznie, wchodzą ze sobą w intertekstualne dyskusje lub też po prostu przenikają się nawzajem. Twórca nie jest w tym przypadku autorem czy reżyserem w tradycyjnym, mocnym tego słowa znaczeniu, lecz odgrywa raczej rolę redaktora, kuratora czy też DJ-a, gdyż posługuje się przede wszystkim zastanym, znalezionym przez siebie materiałem filmowym, a następnie dokonuje jego dowolnej transformacji”⁷⁴.

W pewnym sensie, poprzez obcowanie ze starymi materiałami filmowymi, moja rola montażystki została mocno rozbudowana o nowe obszary, zostałam badaczką, redaktorką a nawet w pewnym sensie Dj-ką.

⁷² Andrzej Marzec, *Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, Teksty Drugie, 2016/2, [online] https://rcin.org.pl/Content/58953/PDF/WA248_78716_P-I-2524_marzec-fragmenty_o.pdf [dostęp 12.05.2024].

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże.

3. Inspiracje

Nim na dobre zabraliśmy się do pracy, tytuł filmu brzmiał *Planeta 61*. Nawiązywał do roku, w którym opublikowana została powieść *Solaris* Stanisława Lema, a więc też od razu umiejscawiał film na osi czasu. Kiedy, wychodząc od fantastycznonaukowych treści, zdecydowaliśmy się na bardziej emocjonalny charakter filmu, reżyser Kuba Mikurda zaproponował nowy tytuł. Wynika on z kompilacji dwóch znaczących dla nas dzieł kultury: powieści Stanisława Lema *Solaris* oraz filmu Alaina Resnais *Hiroszima, moja miłość* (oryg. *Hiroshima Mon Amour*)⁷⁵. Dwa wybitne dzieła poruszające temat powojennej traumy, pamięci, utraty bliskiej osoby i niemożności poradzenia sobie z tą stratą. Jak mówił reżyser:

Na wykorzystanie tego tytułu wpadłem, kiedy uświadomiłem sobie, że film powstał dokładnie wtedy, gdy Lem zaczął pisać *Solaris*. Jaki niesłychany zbieg okoliczności. *Hiroszima, moja miłość* również jest filmem o utracie, gdzie spotyka się wielka historia i ludobójstwo z małą historią bohaterki, która zakochała się w niemieckim żołnierzu. On zginął na wojnie, a ona poniosła tego konsekwencje. To też jest historia naszego filmu – i na poziomie Lema, i na poziomie nas jako autorów⁷⁶.

Wielokrotnie przywoływaliśmy sobie przeróżne historie związane z filmem Resnais, niejako antycypując popremierowe recenzje; „Po jednej stronie: To gówno! – w opinii przewodniczącego festiwalowego jury, [Festiwalu w Cannes – L.P] Marcela Acharda [Leutrat, 1994:104], po drugiej «to najpiękniejszy film, jaki kiedykolwiek widziałem» – wypowiedziane podobno tuż po projekcji przez Andre Malraux (...).⁷⁷” Byliśmy w pełni świadomi tego, że najważniejsza w *Solaris Mon Amour*, podobnie jak w *Hiroszimie...* będzie narracja;

⁷⁵ *Hiroszima, moja miłość* (oryg. *Hiroshima Mon Amour*), reż. Alain Resnais, scenariusz Marguerite Duras, zdj. Saha Vierny, Michio Takahashi muzyka Georges Delerue, Giovanni Fusco, montaż Henri Colpi, Anne Sarraute, Jasmine Chasney obsada: Emmanuelle Riva (Ona), Eiji Okada (On) i in., prod. Francja, Japonia 1959, 90 min.

⁷⁶ Bogdan Sobieszek, *Archiwum-nieznana planeta*, *Kalejdoskop* 1/2024, [online], *Archiwum-nieznana planeta*, *Kalejdoskop* [dostęp 15.05.2024].

⁷⁷ Tadeusz Lubelski, *Nowa fala 60 lat później, o pewnej przygodzie kina francuskiego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017, s. 132-145.

„opowiedziana (...) historia jest prosta, złożony jest natomiast sposób jej prezentacji. I to na tym poziomie tworzy się ostateczny sens dzieła⁷⁸”. Wiedzieliśmy, że pracujemy nad dziełem trudnym formalnie, że eksperymentujemy, że stale musimy przyglądać się filmowi z każdej strony, obracać go w palcach, by zachować jego charakter i nie zboczyć z wytyczonej ścieżki. To, co zdecydowanie odrzucaliśmy to efekt śmieszności, który mogą wywołać archaiczne materiały WFO, efekt komizmu, wygłupu, zupełnie obce było nam także podejście krytyczne wobec materiałów, z mojej perspektywy nie tworzyliśmy kina subwersywnego a raczej afirmatywne w stosunku do wykorzystywanego budulca. Od początku wiedzieliśmy, że robimy kino artystyczne, opowiadające o traumie i tym samym trudne w odbiorze. Jednym z ciekawszych momentów podczas montowania *Solaris Mon Amour* było odkrycie w zasobach WFO impresji filmowej Anny Dyrki-Brzozowskiej. Fragmenty z jej filmu *Zapuşciła korzenie. Wypełniła ziemię*⁷⁹ pozwoliły nam zobrazować scenę miłosną pomiędzy Krisem i Erin, naszymi głównymi bohaterami. Zatrzymam się na chwilę przy tym fragmencie, ponieważ dobrze ilustruje on jak w wizualny sposób wyglądały nasze nawiązania do filmu Resnais. Film *Hiroszima Mon Amour* otwiera przepięknie sfotografowana, na poły erotyczna, sekwencja, w której w dużym zbliżeniu widzimy splątane ciała kobiety i mężczyzny pokryte czymś, co przypomina kosmiczny pył, brokat, a co *de facto* jest popiołem. W oświatowym filmie Anny Dyrki-Brzozowskiej znaleźliśmy bardzo podobne kadry: rozczłonkowane na abstrakcyjne elementy ciało pokazane w dużym zbliżeniu, nawet większym niż u Resnais. Przechwyciliśmy ten materiał i wykorzystaliśmy w *Solaris Mon Amour* prezentując go jako intymną scenę pomiędzy bohaterami, w której jednak dochodzi do niewielkiego nieporozumienia. To, co z punktu widzenia montażystki jest najbardziej ciekawe i co pokazuje dosyć jasno czym jest przechwytywanie obrazów i ich rekonstytucjonalizacja to fakt, że w filmie Dyrki nie oglądamy sceny miłosnej, ale poród. Napięcie ciała, spocona skóra, zakamarki i fałdy. Coś, co czytamy bardzo erotycznie przez nadany scenie kontekst i dopisanie odpowiedniego dialogu w warstwie dźwiękowej jest w rzeczywistości zupełnie czymś innym.

⁷⁸ Alicja Helman, Andrzej Pitrus *Hiroszima, moja miłość. Tylko jedna namiętność*, [w:] „Podstawy wiedzy o kinie”, słowo/obraz terytoria, 2008.

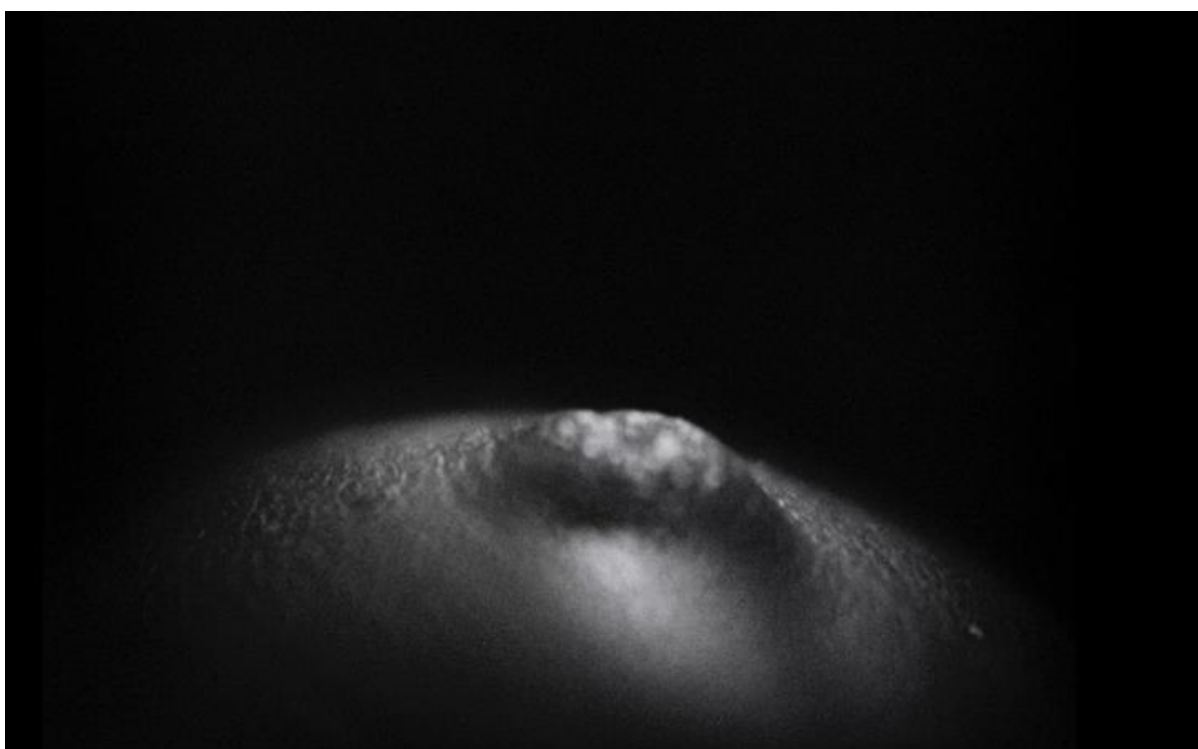
⁷⁹ *Zapuşciła korzenie, wypełniła ziemię*, Anna Dyrka-Brzozowska, Polska, 1977

Hiroshima Mon Amour, kadry z filmu



Źródło: *Hiroshima Mon Amour*, 1959

Solaris Mon Amour, kadry z filmu:



Źródło: *Solaris Mon Amour*, materiały archiwalne WFO, 2023

Ten aspekt *sztuki zawłaszczania*⁸⁰, czyli zmiana znaczenia obrazu, jest dla mnie najciekawszy w procesie twórczym.

Alain Resnais, pojawiający się naturalnie przy okazji każdej recenzji filmu *Solaris Mon Amour*, był także twórcą jednego z pierwszych znanych filmów *found footage*. *Noc i mgła*⁸¹ to dzieło, być może mniej znane niż *Hiroshima Mon Amour*, zmontowane zostało z materiałów archiwalnych dokumentujących Zagładę. Widzimy wstrząsające materiały reporterskie będące niejako *instrukcją obsługi* obozu koncentracyjnego. Resnais w chłodny, ale bardzo szczegółowy sposób, opisuje poszczególne etapy Zagłady w wielu miejscach w Europie. Materiały wykorzystane w filmie prezentują masowy proces likwidacji *nieodpowiedniej* ludności. Resnais nie chciał przyjąć tego zlecenia, na współpracę zdecydował się dopiero wtedy, kiedy do zespołu dołączył scenarzysta Jean Cayrol, który przeżył obóz zagłady. Klara Cykorz porównywała film *Solaris Mon Amour* do dzieła Resnais w swojej recenzji opublikowanej w „Czasie Kultury”: „montaż [w *Solaris Mon Amour* – L.P.] działa jak nakłucie, wtargnięcie traumatycznego wspomnienia. Ktoś jeszcze zanalizuje je pod kątem inspiracji *Hiroszimą*, *moją miłością* i *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais. Montażowe szpile pamięci, «roztrzaskiwanie czasu» są trochę z niego”⁸². Trudno uciec od porównań, kiedy w tytule dzieła umieszcza się odpowiedź. Dodam, że *Solaris Mon Amour* zaczyna się scenami kręconymi w Auschwitz-Birkenau⁸³.

Drugim, równie ważnym dziełem filmowym, które stanowiło dla nas punkt wyjścia do rozmów o koncepcji filmu, o komponowaniu i opowiadaniu obrazem, był film Chrisa Markera *La Jetée* (*Pomost*) z 1962 roku. Film powstał rok po publikacji *Solaris*, ale nie to było dla nas tak istotne jak pewnego rodzaju radykalizm formalny *Pomostu*, który jest także ideą nadrzędną naszego *Solaris Mon Amour*⁸⁴. Chcę opowiedzieć na czym polegał ów zbieżny radykalizm. *La Jetée*⁸⁵ jest trwającym 28 minut, krótkometrażowym filmem w całości skomponowanym ze statycznych fotografii zmontowanych w taki sposób, że widz nie odczuwa braku ruchu. Pod

⁸⁰ Sztuka zawłaszczania, tzw. Appropriation art, [https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art)).

⁸¹ *Noc i mgła*, (oryg. *Nuit et brouillard*), reż. Alain Resnais, scenariusz Jean Cayrol, Francja 1956.

⁸² Klara Cykorz, *Blisko*, Czas Kultury, 10/23, [online] <https://czaskultury.pl/artukul/blisko/> [dostęp 22.05.2024].

⁸³ Film otwiera sekwencja zapożyczona z filmu *Archeologia* Andrzeja Brzozowskiego z 1967 roku, produkcja WFO.

⁸⁴ Alicia Helman, Andrzej Pitrus, *Pomost. Zatrzymane obrazy pamięci*, [w:] „Podstawy wiedzy o filmie”, s. 58.

tym względem film ten stanowi eksperyment cofający nas jeszcze do czasów sprzed odkrycia faktu, że przy osiągnięciu wystarczającej liczby klatek na sekundę, powstaje iluzja ruchu. Marker wykorzystując statyczne fotografie i dodając do nich narrację z offu udowadnia, że można stworzyć obraz filmowy niosący realne napięcia dramaturgiczne wyłącznie dzięki wykorzystaniu rytmu montażu i dźwięku ludzkiego głosu. Zastosowanie szybszych sklejek, wydłużenie niektórych ujęć niesie za sobą konkretne reakcje publiczności i co za tym idzie nadaje statycznym obrazom poczucie ruchu. Marker raz tylko złamał zasadę swojej radykalnej formy; w filmie pojawia się krótka, łatwa do przeoczenia, ruch powieki bohaterki, która budzi się ze snu. Było to dla mnie zawsze fascynujące, że reżyser wykorzystał tylko jeden ruch wśród statycznych kadrów – otwieranie oka, czyli momentu, w którym świat wyśniony przechodzi w realny.

Solaris Mon Amour jest także konsekwentnie prowadzonym filmem opartym na jednym źródle. Podobnie jednak jak reżyser *La Jetée* raz tylko postanowiliśmy złamać radykalizm formalny w naszym dziele. Oczywiście, podobnie jak u Markera, jest to moment zupełnie niezauważalny chociaż niezmiernie ważny. W 36. minucie *Solaris Mon Amour* widzimy palące się taśmy filmowe, tuż po tym jak bohater zdaje sobie sprawę z tego, że jego partnerka nie żyje. A więc znowu moment swoistego „ocknięcia się”, wyrwania ze snu, połączenia z rzeczywistością. Radykalizm formalny skończył się dla nas tam, gdzie trzeba było spalić taśmę, żeby zarejestrować to działanie. Spalić mały fragment łódzkiego archiwum. Jako miłośnicy archeologii filmowej nie mogliśmy się na to zgodzić, ostatecznie więc paląca się taśma filmowa jest materiałem literalnie *found footage*, ponieważ reżyser znalazł ten fragment na jednym z popularnych portali wideo i postanowił, za zgodą autora, włączyć go do filmu. Można więc powiedzieć, że zarówno w *La Jetée* Markera jak i w *Solaris Mon Amour* Mikurdy radykalna koncepcja dzieła została raz tylko poddana modyfikacji, raz jeden złamana dla uzyskania określonego, także symbolicznego efektu. Przez tę jedną dodaną sekwencję spoza zbioru, tę wyrwę w radykalnej koncepcji, te dwa filmy są dla mnie w jakiś sposób ze sobą sprzężone. Także tematyką związaną z sięganiem w przeszłość, której już nie ma, z niemożnością pogodzenia się ze stratą. Bohater Markera jest „królikiem doświadczalnym w eksperymencie mającym pomóc odbudować zniszczony świat”⁸⁶. Jego oprawcy zgadzają się

⁸⁶ Tamże.

na spotkanie z dziewczyną sprzed lat, raz tylko zobaczoną na tytułowym pomoście⁸⁷. Spotkanie to, dzięki prowadzonym w tym celu eksperymentom, odbywa się w czasie przeszłym. Bohater wraca do przeszłości. Podobny zabieg, przede wszystkim wizualny, został zastosowany w *Solaris Mon Amour*, kiedy nasz filmowy Kris podczas lądowania doświadcza niepokojących wizji, słyszy głos swojej partnerki, także wtedy, gdy zostaje poddany zabiegowi badania mózgu. Te dwa, wizualnie podobne do siebie, obrazy, powodują, że owe odległe w czasie filmy stają się sobie bliskie. Zarówno w jednym, jak i w drugim dziele mamy do czynienia z unieruchomionym bohaterem (na łóżku, w rakiemie) i z jego mentalną ucieczką w pamięć, do chwil spędzonych z ukochaną osobą. Ta *ucieczka* (kolejna filmowa ucieczka Mikurdy, tym razem będącą ucieczką osobistą) reprezentowana jest dosyć podobnie; u Markera leżącemu na hamaku bohaterowi zasłania się oczy „rodzajem gogli, odcinających jego wzrok od bodźców świata zewnętrznego”⁸⁸, w *Solaris Mon Amour* do głowy bohatera przyczepia się elektrody by połączyć się z jego podświadomością i odczytać to, czego doświadcza podczas eksperymentu i badania jego pamięci. Głównym celem tych dwóch bohaterów jest spotkanie osoby sprzed lat, której już nie ma, która jest zaledwie widmem.

Co ciekawe te nawiązania pomiędzy *La Jetée* i *Solaris Mon Amour* nie były w żaden sposób zaplanowane. To materiały znalezione w przepastnych archiwach WFO dały nam możliwość opowiedzenia historii z wykorzystaniem podobnych wizualnie materiałów. To one podpowiedziały nam możliwość stworzenia takiej intertekstualnej platformy dialogu między filmami.

⁸⁷ Film w polskiej historyczno-filmowej przestrzeni funkcjonuje pod dwoma polskimi tytułami: *Filar* i właśnie *Pomost*. Ponieważ film nie wszedł w Polsce do kin a funkcjonuje raczej w obiegu akademickim postanowiłam korzystać z jego oryginalnego tytułu, pod którym film jest najbardziej znany.

⁸⁸ Alicia Helman, Andrzej Pitrus, *Pomost. Zatrzymane obrazy pamięci*, w „Podstawy wiedzy o filmie”, s. 58.

Solaris Mon Amour, kadr z filmu:



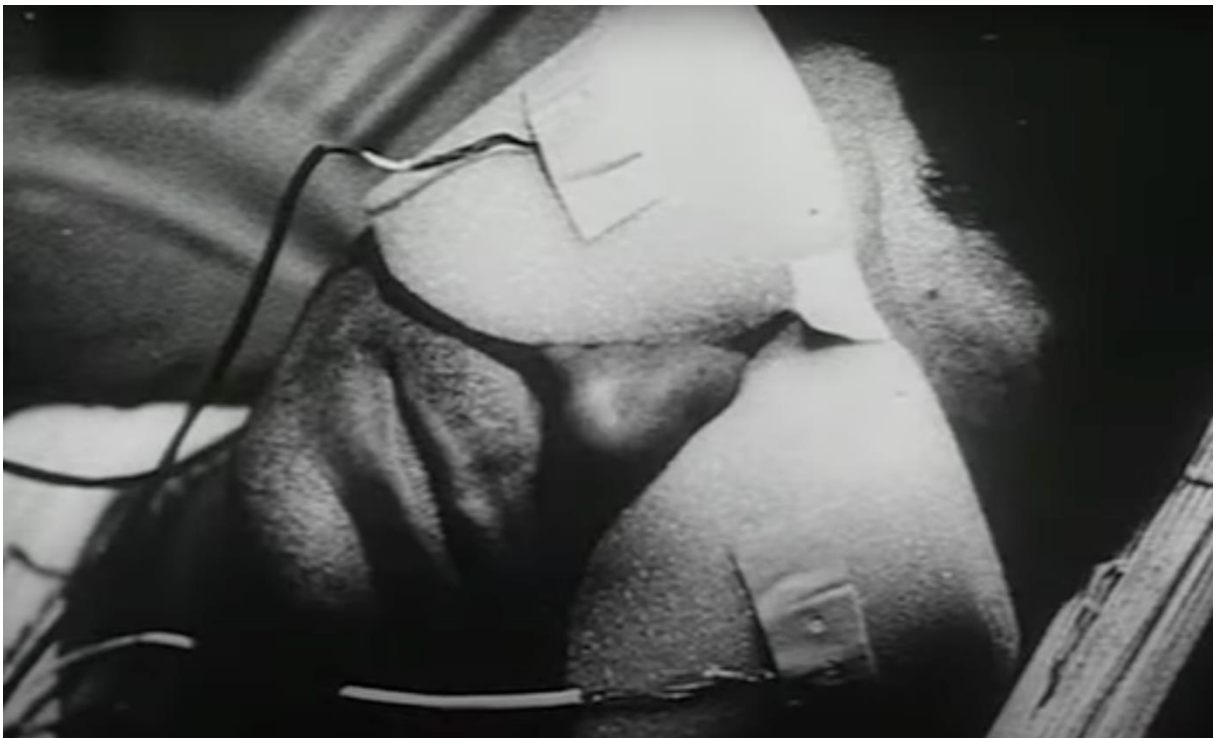
La Jetée, kadr z filmu:



Solaris Mon Amour, kadr z filmu:



La Jetée, kadr z filmu:



Podczas powstawania *Solaris Mon Amour* często myślałam też i wracałam do wybitnego dzieła Aby'ego Warburga *Atlas obrazów Mnemosyne*⁸⁹. Miałam wrażenie, że montując nasz film, podobnie jak Warburg, komponujemy swoisty atlas ruchomych obrazów wciąż szukając naszych *Ausdruckswerte* – wartości ekspresyjnych⁹⁰. *Atlas Mnemosyne* to dla mnie dzieło badające relacje, które występują pomiędzy obrazami w momencie ich zestawienia. Atlas Warburga jest także przykładem na to, że połączenie dwóch obrazów może kompletnie zmienić ich zapisane znaczenie. Podobnie jak w procesie montażu obrazów ruchomych. Dlatego *Atlas Mnemosyne* jest od lat moją inspiracją w pracy jako montażystka. Dzięki wypracowanej przeze mnie metodzie twórczej, moje prace, w tym także *Solaris Mon Amour* traktuję jako kompozycje: perfekcyjnie przemyślane, wizualnie scalone układy wzajemnych odniesień, które budują nowy, otwarty przekaz.

Pragnienie bycia odurzonym archiwum stało się czymś zwyczajnym i codziennym. Chcemy tworzyć i pozostawać wciąż pod jego wpływem, gdyż działa na nas niczym substancja odurzająca, a jej uzależniająca obecność wciąż, niezmiennie, utrzymuje się w krwioobiegu kultury przyprawiając jej odbiorców o zawrót głowy⁹¹.

Myślę, że to zdanie napisane przez Andrzeja Marca dokładnie opisuje emocje, które towarzyszyły mi, reżyserowi oraz twórcy muzyki podczas całego procesu powstawania dzieła. Mieliśmy poczucie, że komponujemy bardzo trudny do zdefiniowania film. Mikurda zapytany w wywiadzie dla *Filmowej migawki* o to, czym jest ten film przyznał, że... nie wie. Myślę, że problem z zaklasyfikowaniem dzieła paradoksalnie pozwolił nam na szerszą prezentację filmu. Jako dokument, *Solaris Mon Amour* obronił się podczas festiwalu Millenium Docs Against Gravity, ponieważ zbudowany jest z materiałów dokumentalnych, a przecież posiada strukturę filmu fabularnego. W galerii może funkcjonować za to jako film eksperymentalny. Biorąc pod

⁸⁹ Aby Warburg, *Atlas Obrazów Mnemosyne*, Narodowe Centrum Kultury, Fundacja SPLOT, Warszawa, Kraków 2016.

⁹⁰ Tamże. Tłum. Krzysztof Pijarski.

⁹¹ Andrzej Marzec, *Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, Teksty Drugie, 2016/2, [online] https://rcin.org.pl/Content/58953/PDF/WA248_78716_P-I-2524_marzec-fragmenty_o.pdf [dostęp 12.05.2024], s. 60.

uwagę te rozbieżności związane z nazewnictwem, Mikurda zaproponował, aby *Solaris Mon Amour* klasyfikować bliżej eseju filmowego.⁹²

4. Archeologia

Pracę nad *Solaris Mon Amour* od początku przyrównywaliśmy do pracy archeologów, do odkopywania drogocennych szczątków jakiejś zapomnianej rzeczywistości, odległej jak kosmos, którego poszukiwaliśmy do układania tych szczątków w nowych kontekstach. Wiedzieliśmy, że przeglądając archiwa WFO jesteśmy pionierami: często materiały przeglądaliśmy bezpośrednio z taśm, które przeleżały w archiwum wiele lat zupełnie nietknięte. Było w tym doświadczeniu coś niesamowitego, ta ekscytacja, o której pisał wcześniej przywoływany Andrzej Marzec, dotykaliśmy te puszkę z taśmą w sposób niemalże nabożny, otwarciu każdej kolejnej towarzyszyły spore emocje. Oczywiście większość materiału, który dostaliśmy do pracy, była już zdigitalizowana, ale my postanowiliśmy „grzebać” głębiej, wyciągać taśmę w rękawiczkach i przeglądać ją na specjalnym stanowisku montażowym na sprzęcie, który pochodzi z poprzedniej epoki. Tak to doświadczenie opisał Mikurda:

Część materiałów z naszego filmu nie była oglądana od kilkadziesiąt lat! Przeglądając je razem z Laurą Pawełą, która montowała film, i Marcinem Lenarczykiem – dźwiękowcem i kompozytorem, czuliśmy się jak archeolodzy lub kolekcjonerzy. Jest w wielu z tych filmów ujmujący rodzaj optymizmu poznawczego – przekonanie, że kamera filmowa czy mówiąc bardziej precyzyjnie: mikroskop czy teleskop podpięty do kamery, stanowi narzędzie, które pozwoli nam ostatecznie pokazać i zrozumieć rzeczywistość.⁹³

Jak każde znalezisko także nasze drogocenne *found footage* podlegało oczywiście katalogowaniu. Przeglądanie i katalogowanie znalezionej treści było pierwszym, równie twórczym, etapem współpracy z reżyserem. Jako montażystka filmów dokumentalnych

⁹² „Filmowa Migawka”, podcast WFO, Wywiad z reżyserem, ok.6 minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=9AfNUoM4mJE>, stan z dnia 28.04.2024.

⁹³ *Film bez granic*, Filip Kahn w rozmowie z Kubą Mikurdą, „Znak”, czerwiec 2023, [online] <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/film-bez-granic/> [dostęp 22.05.2024].

uważam, że etap początkowy polegający na rozpoznaniu dostępnych materiałów, na przyzwyczajeniu się do nich, na zapamiętaniu ich i oswojeniu się z nimi jest zawsze najtrudniejszy. Przeglądaliśmy z reżyserem równolegle, niezależnie od siebie, około 350-400 filmów oświatowych. Każdy z nich to jedna rolka: 300 metrów taśmy i jako taki trwa mniej więcej 11 minut. Tematyka była różna i wcale nie odnosiła się bezpośrednio do kwestii związanych z Lemem, kosmosem czy traumą. Szukaliśmy bardzo szeroko, antycypując styl montażu, mając doświadczenie w przewrotnym, ponownym wykorzystaniu archiwum. Jak mówi Kuba Mikurda w wywiadzie dla *Filmowej Migawki*:

Przeszukiwaliśmy te filmy z bardzo otwartą głową i staraliśmy się widzieć pewne abstrakcyjne sytuacje, pewne rekwizyty na przykład w filmach, które były na zupełnie inne tematy. Tutaj mamy na przykład rzeczy od konstrukcji projektora, przez hutę, gaszenie pożaru rafinerii w Karlinie, które robi nasze *Solaris*, po rzeczy, które faktycznie były próbą rejestrowania eksperymentów z astronautami czy z kosmonautami z tamtego czasu czy wyobrażenia sobie takiej misji kosmicznej⁹⁴.

W tym samym czasie, ale w innych miejscach, niczym archeolodzy, katalogowaliśmy nasze odkopane skarby układając je w specjalnie w tym celu stworzonych, tak samo na obu komputerach nazwanych, folderach. Foldery nosiły hasłowe nazwy, które miały umożliwić nam szybkie dotarcie do poszukiwanego tematycznie obrazu. Były to: *Solaris*, *człowiek*, *dziecko*, *kosmiczne*, *medycyna*, *mózg* i *technologia*. Początkowo reżyser wyszukiwał archiwa bardzo szeroko, ale wraz ze zmieniającą się koncepcją i krystalizowaniem się ostatecznego kształtu filmu okazało się, że niektóre z tematów nie były dla nas interesujące i musieliśmy z nich zrezygnować. Na przykład na bardzo wczesnym etapie naszej opowieści reżyser chciał zilustrować wizję jednego z bohaterów powieści, pilota Andre Bertona, w której pojawia się nienaturalnie duża i wykrzywiona postać dziecka. Pomysł ten został porzucony, kiedy żaden ze znalezionych materiałów nie odpowiadał nam atmosferą, nie był wystarczająco atrakcyjny wizualnie. Materiały, które posegregowaliśmy w tematycznych folderach oczywiście często niosły także inne znaczenie. I tak na przykład w najobszerniejszym folderze

⁹⁴ *Solaris Mon Amour czyli film inspirowany prozą Lema powstanie w koprodukcji z WFO*, Filmowa migawka, podcast WFO, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=9AfNUoM4mJE>, [dostęp: 28.04.2024].

Solaris znajdowały się materiały z każdej dziedziny zaczynając od medycyny i kończąc na kosmosie.

Od samego początku moja praca polegała na poszukiwaniach takich produkcji oświatowych, które po usunięciu nadanych im znaczeń, można użyć w innym znaczeniu, bo zostały poddane procesowi rekonstektualizacji. Dlatego styl montażu w *Solaris Mon Amour* nazwałabym asocjacyjnym, ponieważ proces komponowania filmu polegał na takim zestawianiu znalezionych obrazów, aby wykreować zupełnie nowy świat; nierzeczywisty świat nieistniejącej planety Solaris, osobiste wizje głównego bohatera powieści, Krisa zamkniętego w kokpicie rakiety czy fantomową postać zmarłej Erin. Podobny proces opisuje Michael Zryd:

Pierwotny kontekst ulega zatarciu. Ujęcie zostaje pokazane w nowym kontekście i niezmiennie z inną ścieżką dźwiękową. Pozbawione pierwotnego kontekstu ujęcie znika za zasłoną kolejnych warstw spekulacji, subiektywnych przywołań i poetyckiej dwuznaczności. W kwestiach intencjonalności i sensów wchodzimy na grząski grunt. Prawdziwe znaczenie pierwotnego obrazu unosi się gdzieś poza granicami kadru; nie możemy być pewni, dlaczego został nakręcony⁹⁵.

Wykonywaliśmy więc paradoksalnie zupełnie odwrotną pracę niż mieszkańcy stacji badawczej w powieści Lema; bohaterowie *Solaris* starali się bowiem znaleźć, wyłuskać jakąś przydatną informację z abstrakcji oceanu, my zaś staraliśmy się przekuć abstrakcję archiwalnych ujęć w treść konkretnych, niosących historię i emocje obrazów.

Archeologia jako najbliższe skojarzenie pracy przy poszukiwaniu źródeł do filmu *Solaris Mon Amour*, nie ograniczała się do odgrzebywania materiałów, znalezisk wizualnych, po prostu gromadzenia obrazów, ten proces przypominał mi dosłownie grzebanie w ziemi rękoma. Miałam wrażenie, że dotykam materii poszczególnych filmów, że czuję ich fakturę, przyglądałam się każdej klatce, że niemalże przepuszczam je przez palce.

Ostatecznie, po wielu próbach zgodnie uznaliśmy, że rozpoczniemy nasz film materiałem dobrze znanym. Obok *Elementarza*⁹⁶ Wojciecha Wiszniewskiego, jest to najgłośniejszy spośród wszystkich filmów WFO – *Archeologia* to krótki dokument Andrzeja

⁹⁵ Michael Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, *The Moving Image*, Volume 3, Number 2, s. 40-61, University of Minnesota Press, 2003, s. 51.

⁹⁶ Wojciech Wiszniewski, *Elementarz*, 1976, produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi.

Brzozowskiego z 1967 roku⁹⁷. Film ten, równie wstrząsający, co materiały wykorzystane przez Alaina Resnais w *Nocy i mgle*, ma niecodzienną, intrygującą strukturę. Oto na początku widzimy kilku mężczyzn, których rozpoznajemy jako badaczy-archeologów. Pojawiają się oni w pustej, zazielenionej przestrzeni, noszą grube kalosze i mają ze sobą zestaw łopatek i innych narzędzi. Po zmierzeniu i rozpoznaniu terenu oraz podzieleniu go na segmenty, archeolodzy rozpoczynają pracę od wkopania drewnianych palików w ziemię i otoczenia terenu sznurkiem. Następnie ostrożnie wykopują ziemię z zaznaczonego wcześniej terenu. Początkowo nie wiemy czego poszukują mężczyźni, są pogrążeni w pracy, bardzo skrupulatnie, ale też z uwagą przeczesują ziemię jednocześnie czyniąc wiele notatek. Z czasem wszystko staje się jasne, powoli, dzięki pokazaniu w zbliżeniu przedmiotów odnalezionych przez archeologów, przeczuwamy, że nie znaleźli się w tym miejscu przez przypadek, że doskonale wiedzą, czego szukają. Każdy gest badacza jest ważny: przekopywanie ziemi małą łopatką, przesypywanie jej między palcami, w końcu podnoszenie znalezionych przedmiotów. Są to między innymi prywatne przedmioty, w większości pochodzące od kobiet: szminka, lusterko, ozdobna broszka, szpulka nici, napastrzek, porcelana z wizerunkiem dzieci czy monety. Ostatecznie, od przedmiotów i następnie od wykopalisk kamera oddala się po to, by pokazać miejsce, w którym prowadzono prace; rozpoznajemy je doskonale po szeregach baraków umieszczonych pomiędzy zgarbionymi słupami połączonymi pajęczyną kolczastych drutów. To badania archeologiczne w Auschwitz-Birkenau.

Zabieg montażowy, który wykorzystaliśmy to rozdzielenie materiału wyjściowego na dwie części. Pierwsza wprowadza widza w film; jest zasygnalizowaniem problemu, podkreśleniem, że *Solaris Mon Amour* będzie symbolicznym wykopaliskiem, jeszcze nie wiemy w czym, ale wiemy, że cofamy się w czasie. Ten fragment zakończony jest gestem jednego z badaczy, który znajdując coś na kształt okrągłego szkiełka, kieruje je w górę by spojrzeć przez nie w przestrzeń, w kosmos. Druga część Archeologii Brzozowskiego została wykorzystana w końcowej części filmu jako pewnego rodzaju klamra, która znowu odnosi nas do głównego zagadnienia przywoływania pamięci i dzięki której możemy rozpoznać traumatyczne odejście partnerki bohatera filmu, Erin. Te ujęcia odkopanych przedmiotów osobistych, zbliżenia na detale połączone w montażu z dłonią przyodzianą w dziwną, pochodzącą z innego porządku, rękawicę podnoszącą przedmioty, posłużyły nam do

⁹⁷ Andrzej Brzozowski, *Archeologia*, 1967, produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi.

zilustrowania dręczącej pamięci po zmarłej osobie, po osobie, która odeszła i po której pozostały wyłącznie bezużyteczne już przedmioty.

Rekontekstualizując te materiały chcieliśmy udokumentować proces żałoby, pamięci i traumy. „Dla mnie głównym tematem było cierpienie, które odnosiło się do naszych przeżyć” – mówił Lenarczyk. – „Czasem w pracy nad filmem przetwarza się w kółko jakąś scenę i po prostu się płacze. Tutaj było tego bardzo dużo – łez i wewnętrznego przetwarzania siebie”⁹⁸.

Solaris Mon Amour to dzieło dotyczące procesu radzenia sobie z utratą, procesu pamięci, doznania, z którym nie możemy sobie poradzić. Ta trauma, chcę to mocno podkreślić, była osobistym doświadczeniem zarówno Stanisława Lema jak i Kuby Mikurdy oraz kompozytora muzyki do filmu Marcina Lenarczyka, którego wypowiedź cytuje Bogdan Sobieszek:

Dla Marcina Lenarczyka *Solaris Mon Amour* stał się po części filmem dokumentalnym. – Dokumentujemy stan dawania sobie rady z żałobą, czyli jest to wchodzenie w delikatną materię traktującą o cierpieniu. Minęło pół roku. Po rozmowie z Marcinem Lenarczykiem, który doświadczył podobnej tragedii związanej z utratą partnerki, Kuba Mikurda odnalazł kierunek, w którym trzeba było pójść. – Postanowiłem zachować wierność powieści, ale i wierność pewnej sytuacji. *Solaris Mon Amour* to jest historia fikcyjna, ale jest też historią samego Lema i jednocześnie historią reżysera, który wkłada w opowieść swoje emocje. Ten film jest po części relacją z mojego procesu żałoby⁹⁹.

Być może właśnie te osobiste doświadczenia zarówno reżysera jak i kompozytora muzyki i sound designu, pozwoliły nam na skomponowanie tak emocjonalnego filmu jakim jest *Solaris Mon Amour*. Marcin Lenarczyk bardzo konsekwentnie ograniczał obecność dialogów w filmie skupiając się przede wszystkim na emocjach, które wywoływał obraz i skomponowany przez niego dźwięk. Lenarczyk nie tylko tworzył sound design filmu, opierał się także, jak wielokrotnie w swojej praktyce twórczej, na materiałach znalezionych, w

⁹⁸ Bogdan Sobieszek, *Archiwum - nieznana planeta*, „Kalejdoskop” 1/2024, [online] <https://www.e-kalejdoskop.pl/kalejdoskop-artykuly-a232/archiwum-nieznana-planeta-r12838>, [dostęp 15.05.2024].

⁹⁹ Tamże.

tym wypadku na materiałach pochodzących ze zbiorów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, które przetwarzał nadając im nową, emocjonalną wartość¹⁰⁰.

5. Struktura

Budowanie struktury filmu miało swoje etapy. Na początku procesu twórczego chcieliśmy podzielić film na spójne z powieścią Lema rozdziały. Zastanawialiśmy się nad umieszczeniem podtytułów w filmie tożsamych z *Solaris*. Podczas procesu twórczego okazało się jednak, że nie chcemy ilustrować powieści, że ma być ona jedynie inspiracją do dzieła bardziej skupionego na utracie i traumie, w związku z czym opierając się na *Solaris* postanowiliśmy jednak nadać filmowi nową strukturę, nieco inną. Także jeśli chodzi o narrację. W trakcie pracy często przesuwaliśmy kluczowe momenty, sprawdzaliśmy, jak działają wzajemnie na siebie i na odbiorcę, jeśli zmienimy ich położenie na osi czasu. Do samego końca zmagaliśmy się z obawą, że widz może nie zrozumieć przekazu (stąd wszelakie pomysły na podpisy, dzielenie filmu na rozdziały etc.). Po premierze okazało się, że obraliśmy dobry kierunek narracyjny i film jest odbierany zgodnie z naszą intencją:

Czytelna narracja działa jak klamra spinająca ławicę niesamowitych obrazów wydobytych z archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. To one – perfekcyjnie zmontowane przez Laurę Pawełę i z transowym udźwiękowieniem Marcina Lenarczyka – są właściwą osią *Solaris Mon Amour*, przyczyną zaistnienia tego filmu oraz dowodem na to, że przemyślana praca z archiwaliami często przynosi efekty dużo oryginalniejsze niż budowanie na całkowicie surowym korzeniu.¹⁰¹

W finalnej wersji *Solaris Mon Amour*, choć to eksperymentalny w zamierzeniu film, można go przeanalizować stosując klasyczne zasady trzyaktowej narracji:

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ Marcin Stachowicz, *Podróż do kresu nocy*, [online] <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Solaris+mon+amour-24659> [dostęp 28.05.2024].

Akt I: Wprowadzenie widza w świat nazwany *Ziemia 1961*. Archeolodzy przeczesują ziemię w okolicach Auschwitz w poszukiwaniu zakopanych przedmiotów pozostałych po zgładzonych więźniach obozu. Użycie tego fragmentu *Archeologii*, jak pisałam wcześniej, miało swój określony cel: poinformowanie odbiorcy o głównym temacie dzieła – traumie po utracie bliskich. W tym samym czasie, w zupełnie odległym, nienazwanym miejscu inni badacze poszukują nowej planety, z której wysyłane sygnały są odbierane przez naukowców. Ci usłyszeli pierwsze sygnały wysłane przez Solaris, jest to zupełnie nowe zjawisko szeroko komentowane przez prasę.

Akt II: Super-cut prezentujący planetę Solaris. Zostaje podjęta decyzja o konieczności wysłania ku planecie kogoś, kto zbada to nowoodkryte ciało niebieskie. Kris Kelvin otrzymuje propozycję poprowadzenia misji, przygotowuje się do lotu i w końcu startuje. Podczas samotnego lotu Krisa po raz pierwszy zaczynają go nawiedzać głosy nieżyjącej partnerki. Lądowanie jest utrudnione, nad oceanem panuje gęsta mgła. Rakieta znika na chwilę z radarów, Kris nie może połączyć się ze stacją badawczą, traci stabilność i powiązanie z rzeczywistością. W tym czasie, kiedy nikt nie wie, co się z nim dzieje, Kris ma wizję. Planeta Solaris komunikuje się z bohaterem na poziomie jego ukrytych pragnień i przeżyć – materializuje nawiedzające go myśli i wyobrażenia, aż bohater przestaje odróżniać rzeczywistość psychiczną od tej fizycznej. Czy nawiedza go przeszłość i trauma po śmierci partnerki? Czy to inteligentne Solaris łączy się z jego mózgiem, by wysyłać mu obrazy z przeszłości? Tutaj pojawia się efemeryczna Erin, wizja bohatera¹⁰², która śpiewa filmowy *leitmotiv Solaris Mon Amour* zaczerpnięty z filmu „*Kraksa*”¹⁰³. Piosenkę, napisaną przez Krzysztofa Komedę do tego filmu, wykorzystaliśmy jako głos Erin. Wizja się urywa, Kris ląduje. Jest w bardzo słabym stanie, skrajnie wyczerpany zostaje przetransportowany do szpitala, w którym poddany jest badaniom. W tej części, będącej kulminacją opowieści/filmu, podczas połączenia się z własną podświadomością, Kris zdaje sobie sprawę z tego, że jego ukochana nie żyje. Musi sobie z tym faktem poradzić.

¹⁰² W powieści Stanisława Lema *Solaris* główna postać kobieca w powieści Lema nosi imię Harey. Jednak w słuchowiskach radiowych z lat 1962 i 1970 jej imię zostało zmienione na Erin. Jako że korzystaliśmy dźwiękowo głównie z tych słuchowisk, postanowiliśmy zostawić zmienione imię bohaterki. W *Solaris Mon Amour* jej imię to Erin.

¹⁰³ *Kraksa*, reż. Edward Etler, WFO, 1967.

Akt III: Ostatnia scena – poprzedzona informacją, o tym, że wciąż mamy rok 1961 – jest sceną, w której widzimy zmęczonego Kriśa Kelvina w sanatorium, wciąż wpatzonego w projekcję Solaris: wyobrażenie swojej ukochanej nieżyjącej partnerki.

Według Kuby Mikurdy Solaris Lema opowiada m.in. o pamięci, o wspomnieniach, które są poza kontrolą wspominającego. O paradoksie pamięci posttraumatycznej. Wspominania zmarłej partnerki koją, bo przynoszą jej obraz, a z drugiej strony sprawiają trudny do zniesienia ból”¹⁰⁴.

By ten paradoks uwydatnić, zastosowaliśmy klamrę kompozycyjną, o której już wspominałam: powrót w końcu filmu do sekwencji go otwierającej i podanie tej samej daty (1961 to data wydania *Solaris* Lema). Zabieg ten miał wywołać wrażenie niejednoznaczności, prowokować u odbiorców pytania *a może jemu/mi się to wszystko tylko śniło?* A może wciąż jesteśmy w tym samym momencie, a to, co się wydarzyło to tylko jego/nasza przyśniona opowieść podpowiedziana przez pamięć?

¹⁰⁴ Bogdan Sobieszek, *Archiwum – nieznana planeta*, <https://www.e-kalejdoskop.pl/film-a213/archiwum-nieznana-planeta-r12859> [dostęp 15.05.2024].

6. Problemy podczas lotu

Dylematów podczas komponowania *Solaris Mon Amour* było wiele. Na początku byłam przekonana, że film będzie bliższy tematyce *Shoah*. W ostatnich latach badaczki i badacze twórczości Lema wielokrotnie udowodniali¹⁰⁵, że w literaturze fantastyczno-naukowej Lem zawarł swoje własne traumy związane z byciem ocalałym z zagłady. Taka analiza *Solaris* Lema także była nam bliska.¹⁰⁶ Jednocześnie od początku procesu stale dyskutowaliśmy o tym, kim będzie bohater naszego filmu i czy na pewno *Shoah* jest dla naszego dzieła najbliższym odnośnikiem. Z moich notatek montażowych wykonywanych w trakcie pracy nad filmem jasno wynika, że tego rodzaju narracji sprzeciwił się współtwórca Marcin Lenarczyk mówiąc „ja tu żadnego holocaustu nie widzę, ja tu widzę emocje, ja tu widzę jakąś opowieść o stracie”¹⁰⁷. Trzeba przyznać, że mocno postawiona przez Marcina Lenarczyka teza, ale też z mojej perspektywy słuszna, bardzo mocno wpłynęła na ostateczny kształt filmu. Najważniejsza kwestia twórcza – „o czym jest film” – została podważona i poddana dyskusji.

Kolejnym z powstałych problemów była postać bohatera. Jak wspomniał Mikurda:

(...) twarze, głosy, miejsca się zmieniają, ale w naszych głowach to ciągle ta sama postać. Bardzo chciałem, żeby narracja w *Solaris Mon Amour* miała się tak do narracji w realistycznym kinie, jak malarstwo abstrakcyjne ma

¹⁰⁵ O wątkach Shoah w literaturze Lema czytaj w: Małgorzata Szpakowska *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1996, Wojciech Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wydawnictwo Czarne, Wydawnictwo Agora, Wołowiec 2017, Agnieszka Gajewska *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, Agnieszka Gajewska *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.

¹⁰⁶ Kuba Mikurda w wywiadzie dla Kuby Majmurka odpowiada na pytanie: *Skąd taki pomysł?*

Z lektury książek Agnieszki Gajewskiej i Wojciecha Orlińskiego, którzy sugerowali, że Lem, nie mówiąc nigdy w pierwszej osobie o swoich doświadczeniach wojennych – które miał jako Żyd mieszkający we Lwowie w czasie wojny – kodował je w najmniej spodziewanych miejscach. W pozornie marginalnych postaciach, wątkach i scenach, obdarzonych jakąś niezwykłą intensywnością. Np. stos trupów zamknięty w komorze statku w *Niezwykłym* albo robot Terminus, powtarzający ostatnie słowa ofiar katastrofy kosmicznej.

¹⁰⁷ Laura Paweła, Notatki do montażu, 24.08.2022.

się do sztuki figuratywnej. Są pewne elementy, które rozpoznajemy, natomiast to my, odbiorcy, łączymy te kropki, uzupełniamy luki i w abstrakcyjnej kompozycji widzimy kształt, twarz, pejzaż etc.¹⁰⁸.

W pierwotnej koncepcji Kuby Mikurdy rolę głównego bohatera, Krisa Kelvina w *Solaris Mon Amour* miał zagrać Zbigniew Cybulski. Reżyserowi odpowiadały przeróżne wcielenia tego aktora; jego liczne role w filmach Polskiej Szkoły Filmowej, często zawierających elementy posttraumatyczne czy powojenne, i to one sprawiały, że Mikurda brał pod uwagę nieobecny¹⁰⁹ udział tego aktora w naszym filmie. Jak tłumaczył Jakubowi Majmurekowi w wywiadzie dla „Krytyki Politycznej”:

Początkowo przejrzałem całe archiwum polskiego kina z lat 60. w poszukiwaniu bohatera, który mógłby być moim Krisem Kelvinem i ponieść opowieść. Oczywiście kandydatem wydawał mi się Zbigniew Cybulski jako twarz polskiego kina przełomu lat 50. i 60., odtwórca ról postaci obarczonych trudną pamięcią – w *Salcie, Popiele i diamencie, Jak być kochaną* – które dobrze rezonowałyby z tematyką *Solaris mon amour*¹¹⁰.

W tym celu została nawet wykonana kwerenda polegająca na wyszukaniu odpowiednich dla naszego filmu fragmentów z archiwów prezentujących Cybulskiego. Wtedy to Marcin Lenarczyk i ja zwróciliśmy uwagę, że być może nie należy skupiać się na postaci bohatera, na kosmosie, na holocauście, planecie, bo de facto *Solaris* Lema jest tak naprawdę o zupełnie czymś innym i bardzo brakuje nam postaci kobiecej, Erin.

¹⁰⁸ Jakub Demiańczuk, *Rany założycielskie*, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2210082,1,kuba-mikurda-re-zyser-solaris-mon-amour-mysle-ze--lem-bylby-zadowolony.read.

¹⁰⁹ Nieobecny. Wyszperany z zastanych materiałów. Wykorzystany.

¹¹⁰ Jakub Majmurek, *Solaris mon amour to nie adaptacja powieści Lema, ale jej interpretacja psychoanalityczna*, [online]: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/o-czym-jest-solaris-mon-amour-stanislaw-lem-kuba-mikurda/>, [dostęp 14.05.2024].

W pierwowzorze Lema jest ona, według mnie, kluczową figurą. Stanowi materialną emanację pamięci bohatera, którą projektuje dla niego planeta. Ten zabieg tworzenia obrazu nieświadomości jest najbardziej błyskotliwym elementem powieści Lema. Powoduje, że sama planeta staje się, za Slavojem Žižkiem *maszyną id*: miejscem, które ma możliwość materializowania tego co podszeptuje id bohatera.¹¹¹ Przekonywaliśmy wspólnie reżysera, że nie może być *Solaris Mon Amour* bez Erin. Znów Mikurda do Majmureka:

Na początku chciałem w ogóle usunąć z filmu wątek Krisa i Erin, kobiety i mężczyzny. Miałem wrażenie, że jest niepotrzebny, że za bardzo skupia na sobie uwagę, że przesłania to, co chcemy powiedzieć o traumie zbiorowej, o pamięci ocalańca. Okazało się jednak, że z takim założeniem i wyparciem wątku damsko-męskiego ten film się w ogóle nie chciał złożyć. Brakowało materiału, emocji, nie za bardzo wiadomo było, jak to poprowadzić. Dopiero pół roku temu, jesienią 2022 roku, pozwoliłem sobie na to, by rozpoznać w tym filmie bliską mi historię. Gdy okazało się jeszcze, że autor dźwięku do filmu, Marcin Lenarczyk na podobne doświadczenia, stwierdziliśmy, że nie ma innego wyjścia i ten film musi być również o tym¹¹².

Ta decyzja bardzo mi odpowiadała, także w kontekście jednej z moich głównych inspiracji: podczas przygotowań do montażu, wielokrotnie słuchałam słuchowiska *Solaris* czytanego przez Roberta Więckiewicza, Adama Woronowicza i Magdalenę Cielecką.¹¹³ Słuchowisko to jest emocjonalne i posiada odpowiednią atmosferę, o którą cały czas zabiegałam podczas pracy nad *Solaris Mon Amour*. Bardziej poetycko, mniej dosłownie –

¹¹¹ Patrz Sophie Fiennes *Z-boczona historia kina (Pervert's Guide to Cienema)*, Wielka Brytania 2006.

¹¹² Jakub Majmurek, *Solaris mon amour to nie adaptacja powieści Lema, ale jej interpretacja psychoanalityczna*, [online]: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/o-czym-jest-solaris-mon-amour-stanislaw-lem-kuba-mikurda/>, [dostęp 14.05.2024].

¹¹³ Waldemar Raźniak, *Solaris*, Audioteka, BiT lem. 2017.

emocje przed wiedzą. Podczas dyskusji o filmie okazało się, że reżyser (prawdopodobnie podświadomie) wyeliminował kobietę z pierwszej wersji *Solaris Mon Amour*¹¹⁴.

Ostatecznie dwie ważne decyzje określiły nam kierunek, w którym chcieliśmy podążać podczas montażu filmu; **postać kobieca musi pojawić się w naszej opowieści** i będzie ważna. Znaleźliśmy dla niej filmowy ekwiwalent w postaci przepięknej Barbary Brylskiej w filmie *Kraksa*¹¹⁵, opowiadający historię jadącej samochodem pary, która ulega wypadkowi. Główna bohaterka *Kraksy* znajduje się w szpitalu. Podczas pracy nad *Solaris Mon Amour* partnerka reżysera także znalazła się w szpitalu z bardzo poważną chorobą. Miałam wrażenie, że film pisze życie lub zgoła odwrotnie, że życie pisze film. Był to dla nas wszystkich bardzo trudny moment, który postanowiliśmy właśnie dlatego skomentować filmem.

Druga ważna decyzja polegała na tym, że **bohatera w filmie...nie będzie**. A raczej będzie nim wiele postaci męskich, które odpowiednio zmontowane nie dadzą wrażenia jego braku. Tutaj chciałabym się znowu odwołać do radzieckiej szkoły montażu, której założenia były mi bliskie podczas pracy nad *Solaris Mon Amour*. Jak wskazuje Alicja Helman:

(...) Kuleszow dokonuje pewnej korekty młodzieńczych sformułowań, przyznając, iż wprawdzie montaż nadal jest dla niego środkiem najważniejszym, ale nie lekceważy materiału i jego jakości. Za pomocą samego materiału nie da się wszelako osiągnąć tych rezultatów, które umożliwia montaż. Kuleszow ma na myśli nie tylko montowanie zdarzeń równoczesnych i równoległych, ale kreowanie za pomocą montażu nieistniejących w rzeczywistości krajobrazów, przestrzeni, sytuacji, a nawet ludzi. Na przykład pokazując na ekranie dziewczynę malującą się przed lustrem, Kuleszow filmował nie jedną osobę, lecz łączył za pomocą montażu usta należącą do jednej kobiety z plecami drugiej, nogami trzeciej itd. W ten sposób pokazał osobę, która w rzeczywistości nigdy nie istniała.¹¹⁶

¹¹⁴ Podczas pracy nad *Solaris Mon Amour* zmarła wieloletnia partnerka Kuby Mikurdy – Jagoda Murczyńska znana filmoznawczyni związana z Festiwałem Kina Azjatyckiego „Pięć Smaków”. Film *Solaris Mon Amour* kończy dedykacja dla Jagody. Naszej przyjaciółki.

¹¹⁵ Edward Etler, *Kraksa*, 1967, produkcja Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi.

¹¹⁶ Alicja Helman, Jacek Ostaszewski *Historia myśli filmowej*, rozdział 7: *Radziecka szkoła montażu*, s. 56.

W podobny sposób wykreowany został nasz bohater Kris, dzięki użyciu występujących w materiałach WFO mężczyzn udało nam się zaprezentować głównego bohatera tak, że odbiorcy nie mają wątpliwości kto nim jest, nawet jeśli, tak jak u Kuleszowa, zagrały go inne *ręce, inne nogi i inne plecy*. Raz jest nim zamknięty w kapsule astronauta, innym razem mężczyzna leżący pod kocem w sanatorium, zdarza się nawet, że bohater zmienia się w dziecko poddawane badaniom podobnym do badań, które przeżył Kris. Czy widzowie się z naszym patchworkowym bohaterem utożsamiają? Czy go rozpoznają? Jestem przekonana, że tak.

Solaris Mon Amour, bohaterka Erin:



Wiele wcieleń Kriśa:







W pierwszych wersjach filmu znajdowało się dużo więcej treści tłumaczących obraz, czy to pisanych (film był podzielony na rozdziały mające tytuły, które miały sugerować tropy interpretacyjne) czy w warstwie dźwiękowej. Nie byliśmy pewni tego, czy film będzie czytelny dla odbiorców, dlatego korzystaliśmy z podpowiedzi w postaci tekstu. W procesie powstawania filmu okazało się, że przez wykorzystanie krótkich ujęć z filmów oświatowych okraszonych zbyt dużą ilością komentarza z offu, film stawał się przytłaczający i zbyt intensywny. Rozpoczęliśmy proces redukcji, który polegał na usuwaniu, rozrzedzaniu użytego w filmie tekstu i sprowadzenie go do krótkich komunikatów, syntetycznych wypowiedzi zaczerpniętych z powieści *Solaris*, ale już mniej szczegółowych. Dla mnie był to moment przełomowy, bo wtedy rozpoczęliśmy bardziej intensywne korzystanie z abstrakcyjnych obrazów. W warstwie dźwiękowej opieraliśmy się na dwóch słuchowiskach radiowych, odpowiednio z lat 1962 i 1970, zrealizowanych przez Józefa Grotowskiego¹¹⁷. Początkowo cytowaliśmy całe ustępy, ale ostatecznie dokonaliśmy redukcji tekstu ograniczając się do kilku najważniejszych zdań, pozwalających widzowi podążać za opowieścią, która została zbudowana obrazem.

Tutaj kluczowa okazała się rola Marcina Lenarczyka, wybitnego twórcy muzyki filmowej, kompozytora, znawcy tematu i jego bardzo kreatywnego podejścia do pracy z dźwiękiem. Jak wspomina Kuba Mikurda:

Marcin zaprojektował cały przebieg dźwiękowy filmu. Zawsze chciałem zrobić film, w którym jedna osoba skomponuje cały dźwięk, w tym dialogi, patrząc na nie właśnie pod kątem dźwiękowym. Marcin wykonał tu świetną pracę na dialogach – przede wszystkim z radiowych adaptacji *Solaris*, ale także z komentarzy z offu z filmów WFO – tworząc z nich dźwiękową kompozycję. Dialogi w *Solaris* *mon amour* często nie mają żadnego charakteru informacyjnego, tylko emocjonalny, afektywny, wręcz „muzyczny”. To wymagało ucha kompozytora, a może nawet

¹¹⁷ Józef Grotowski, *Solaris*, słuchowiska radiowe zrealizowane przez Polskie Radio w latach 1962 i 1970.

„plądofonika”, jak Marcin czasem o sobie mówi, dźwiękowego odpowiednika twórcy *found footage*.¹¹⁸

7. Proces

Podczas pracy nad *Solaris Mon Amour* nieustannie notowałam zarówno swoje przemyślenia dotyczące montażu, wypowiedzi współtwórców i emocje jakie wywoływały kolejne etapy realizacji filmu. Opisywałam wizualne elementy filmu, zapisywałam nasze rozmowy, pochylałam się nad każdą nową układką montażową, starając się wysnuć wnioski, które pozwolą nam „pójść dalej” lub, gdy to było konieczne, cofnąć się, bo i takie procesy miały miejsce. Proces komponowania dzieła odbywał się w wielu miejscach i w różnych okolicznościach. Kuba Mikurda mieszkał podczas montażu filmu w Krakowie, ja w Warszawie. Oboje więc montowaliśmy swoje, czasami zupełnie różne, propozycje niewielkich fragmentów filmu. Pracowaliśmy etapami zestawiając ze sobą obrazy i szukając dla nich jak najlepszego znaczenia. Spotykaliśmy się potem albo wysyłaliśmy sobie pomysły montażowo-wizualne na kolejne etapy filmu. Mimo odległości cały czas bardzo dużo dyskutowaliśmy, nie tylko o samym układzie materiałów, ale też o sensach jakie wyłaniały się z ich połączenia.

Często okazywało się, że dzięki analizie i zestawieniu elementów wizualnych, dostępne materiały otwierały przed nami swoje ukryte znaczenia, których nie widzieliśmy oglądając je po raz pierwszy. Podczas montażu nieustannie zadawaliśmy sobie pytania o odbiorcę, w jaki sposób będzie on odczytywał nowe sensory nadane przez nas znanym materiałom oświatowym. Jak pisze William C. Wees: „Każdy sposób, za pomocą którego widz zmuszony jest patrzeć na znajome ujęcia, jakby ich wcześniej nie widział, lub dzięki któremu umysł widza staje się bardziej wyczulony na szersze znaczenia dawnych materiałów – taki jest cel prawidłowego zestawienia”¹¹⁹.

¹¹⁸ Jakub Majmurek, Krytyka Polityczna, *Solaris mon amour to nie adaptacja powieści Lema, ale jej interpretacja psychoanalityczna*, [online] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/o-czym-jest-solaris-mon-amour-stanislaw-lem-kuba-mikurda/> [dostęp 20.05.2024].

¹¹⁹ William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, *Anthology Film Archives*, 1993.

Ze względu na charakter dzieła nie mieliśmy precyzyjnego scenariusza, który byłby odnośnikiem, po który można sięgnąć w chwili wahania, był to raczej pewnego rodzaju stelaż: zarys, szkic, koncepcja, założenia twórcze, które stale zresztą redefiniowaliśmy. Znałam doskonale proces twórczy Mikurdy, który zaprezentował mi podczas naszej pierwszej filmowej przygody nad *Ucieczka na Srebrny Glob*. Wtedy to poznałam sposób pracy Mikurdy, zawsze intelektualny, z obszernymi nawiązaniem, niewyobrażalną wręcz wiedzą w zakresie tematu, które porusza dzieło. Dla montażystki filmu „trudnego” najważniejsze jest obopólne zrozumienie tematu, ale też przede wszystkim merytoryczne przygotowanie, łącznie z podpowiedzeniem inspiracji filmowych i ogólnego charakteru filmu. Kuba Mikurda od początku miał pomysł, wizję na ten film, która, oczywiście była poddawana wielokrotnym dyskusjom, ale wszyscy razem (Mikurda/Pawela/Lenarczyk) mieliśmy artystyczno-dramaturgiczne koncepcje, które dyskutowaliśmy. Mikurda dał nam, mi i Marcinowi Lenarczykowi, pełnoprawny udział w dziele. Bo ono tego od nas wymagało:

Nie chciałem, by tak jak moje poprzednie filmy *Solaris Mon Amour* powstawał tak, że mamy zapisaną na kartce historię, którą staramy się zilustrować. Chciałem, byśmy maksymalnie otwarli się na materiał i to, co on ze sobą przynosi. By pozwolić sobie na to, żeby zmienić cały rozdział, gdy pojawi się jakiś ciekawy znaleziony fragment. Tak było z epilogiem. On jest nieplanowanym w pierwotnej wersji znaleziskiem. Marcin dopasowywał dźwięk do obrazu, ale też my z Laurą dopasowywaliśmy obraz do dźwięku.¹²⁰

Film wykluwał się więc na montażu oraz podczas wielu spotkań, sesji montażowych, podczas rozmów oraz podczas nieustannego konfrontowania, często sprzecznych, pomysłów. Trzymając się jednak głównych wątków powieści Lema pracowaliśmy etapami związanymi tematycznie z powieścią. Poszczególne tematy, takie jak odkrycie planety Solaris, przygotowanie do lotu, start rakiety, planeta Solaris, lądowanie, wizje bohatera podczas procedury lądowania, pobyt w szpitalu, pojawienie się Erin, informacja o śmierci, sanatorium – montowaliśmy blokami. Każdy z tych niewielkich etapów filmowej

¹²⁰ Jakub Majmurek, Krytyka Polityczna, *Solaris mon amour to nie adaptacja powieści Lema, ale jej interpretacja psychoanalityczna*, [online], <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/o-czym-jest-solaris-mon-amour-stanislaw-lem-kuba-mikurda/> [dostęp 05.05.2024].

opowieści miał inny rytm, inny rodzaj montażu. Niektóre, jak na przykład „Start rakiety” są montowane dosyć dynamicznie, podobnie wygląda lądowanie czy scena próby komunikacji ze stacją Solaris. Za to sceny lotu są wciągającym, niespiesznym pasażem obrazów abstrakcyjnie oddających lot w kosmos naszego bohatera, słyszymy jego uspokajający, powolny oddech i zdanie *jesteśmy obywatelami wszechświata*, które wciąga nas w wirujące, kontemplacyjne obrazy ruchomych galaktyk. Ta scena jest niejako ukojeniem przed bardzo emocjonalnym wydarzeniem, z którym będzie musiał zmierzyć się bohater filmu, Kris.

To pierwszy moment w filmie, kiedy Krisa odwiedza jego zmarła partnerka. Erin głosem nie z tego świata, pyta „*Kris, tak ciemno...Śpisz, Kris, śpisz, Kris?*” oraz nuci piosenkę, która towarzyszy pojawianiu się jej w wizjach bohatera. Dzięki długim ujęciom galaktyk zestawionych ze zbliżeniem śniącej twarzy oraz przez pełną kosmicznej atmosfery warstwę dźwiękową, scena lotu jest niemal hipnotyczna.

Nie wszystkie rozdziały *Solaris Mon Amour* są skomponowane w ten sam sposób. Zatrzymując się przy sekwencji Krisa podczas problemów związanych z lądowaniem (około 22. minuta filmu), możemy zaobserwować, że sposób montowania poszczególnych ujęć archiwalnych przyspiesza by oddać emocje, które chcieliśmy, by przeżywał bohater. Zamknięty w rakiecie Kris nie może połączyć się ze stacją Solaris, traci stabilność. Montaż w związku z tym jest coraz bardziej dynamiczny, szarpany, ponieważ zarówno po jednej jak i po drugiej stronie pojawia się stres związany z lądowaniem. Nerwowe głosy ze stacji badawczej, towarzyszące im wizualne, ruchome wykresy, są coraz bardziej gęste, widzimy sekwencję przyspieszających obrazów. Kręcące się coraz szybciej elementy, pulsująca szybko krew, rwące się słowa, zarówno pochodzące ze stacji badawczej jak i od Krisa, w końcu skomponowane ze sobą wykrzywiona twarz kosmonauty, pracujące zastawki serca i ciężki oddech. Sekwencja ta jest dla filmu jednym z najważniejszych momentów. To tymi obrazami opowiedzieliśmy uobecnianie się traumy. Dzięki prostemu zabiegowi montażowemu, szybkim cięciom, wykorzystaniu sugestywnych obrazów (na przemian pulsacyjne biologiczne przedstawienia krwioobiegu, statycznej, wykrzywionej w grymasie cierpienia, krzyczącej niemo twarzy bohatera i otwierających się rytmicznie zastawek serca) oraz odpowiednio skomponowanej ścieżce dźwiękowej, udało się uzyskać efekt niepokoju, oderwania od świata. Wykorzystane zupełnie oderwane tematycznie fragmenty archiwalne, posłużyły za materiał do zobrazowania traumatycznego przeżycia. Sekwencja kończy się sugestią wtargnięcia obcego elementu w podświadomość bohatera. Wykorzystaliśmy w tym celu filmy prezentujące materiały o tematyce anatomicznej. Sekwencję zawładnięcia świadomością Kelvina przez

solaryczny ocean kończy słyszana z offu kwestia Erin – „Nareszcie się obudziłeś, nie śpisz, masz otwarte oczy!” – zmiksowana ze zniekształconym, zbolalym głosem Kelvina wypowiadającym imię ukochanej. W końcu, oczami wyobraźni naszego bohatera, widzimy nucającą *leitomotive* muzyczny, Erin. Po cięciu Kelvin ląduje na Solaris.

W kontrze do tej dynamicznej, zmontowanej szybko sekwencji, która miała sugerować sposób pojawiania się obrazów w snach czy wspomnieniach, po sekwencji migoczących komór serca i krzyku Krisa, pojawia się najdłuższe ujęcie filmu: Szpital, do którego został przywieziony Kris po twardym lądowaniu. Trwające przeszło minutę ujęcie (autorstwa Bogdana Dziworskiego z filmu *Wizyta w banku*¹²¹) to przedstawienie szpitala, do którego trafia osłabiony Kris. Długość tego ujęcia będącego czymś na kształt POV¹²² operatora, który wchodzi z kamerą przez drzwi i przygląda się szczegółom, które mija, jest nietypowa dla filmów oświatowych, które zazwyczaj składały się z dosyć dynamicznie montowanych krótkich ujęć.

Scena szpitalna jest wyjątkowa w *Solaris Mon Amour*. Pierwotnie film oświatowy opowiadał o wizycie w banku krwi. Oglądając jednak *Solaris Mon Amour* nie mamy wątpliwości, że znajdujemy się w szpitalu, w miejscu nieprzyjaznym, w którym wciąż jeszcze słychać, pochodzący z halucynacji, głos Erin, w którym niepokojąco kapie woda a bohater jest na skraju wyczerpania gdzieś pomiędzy jawą a snem. Urywane, nerwowe dialogi bohaterów zestawione z obrazem igieł, lamp szpitalnych, szykujących się do zabiegu pielęgniarek w maskach, narzędzi chirurgicznych, podawania zastrzyków, to wszystko buduje atmosferę napięcia i grozy, której oczywiście nie było w materiałach wyjściowych.

Już na samym początku okazało się, że właśnie przez specyfikę materiałów wyjściowych proces powstawania filmu nie będzie łatwy, ponieważ ten „zadziwiająco różnorodny zbiór obrazów”¹²³ nieoczekiwanie zaczął stawiać opór, powodować nieprzewidziane problemy. Trafiliśmy na trudności, które były już wcześniej rozpoznane przez innych twórców pracujących z archiwami. Jak powiedział Maciej Drygas: „Nie przepadam za materiałami PKF [Polskie Kroniki Filmowe – LP] również ze względu

¹²¹ *Wizyta w banku*, Andrzej Szczygieł, 1971. Autorem tego mastershoota jest Bogdan Dziworski.

¹²² POV, czyt: Point of view, czyli, w tym wypadku, materiał kręcony z pozycji obserwatora stojącego za kamerą.

¹²³ Por. Zryd Michael, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, The Moving Image, Volume 3, Number 2, s. 40-61, University of Minnesota Press, 2003.

na bardzo krótko cięte sekwencje. Trudno tak krótkimi ujęciami budować klimat, nastrój, a to jest dla mnie bardzo ważne w moich filmach. Ta newsowa estetyka dotyczy również większości zagranicznych kronik¹²⁴.

Przytoczę tutaj dwa cytaty z moich notatek, które także dotyczą problemu krótkich ujęć w materiałach archiwalnych. Notatka z dnia 30.09.2022:

Pierwsza refleksja z montażowni: pracując na zmontowanych programach WFO będzie nam brakowało ujęć typowo filmowych, dłuższych niż te z kronik i krótkich filmów. Co za tym idzie, rytm filmu może być problematyczny. Już teraz z reżyserem widzimy, że może być potencjalny problem z dłuższymi ujęciami.

Druga notatka:

Wciąż zastanawiamy się jak opowiedzieć tę historię, czy nam wystarczy tych nieoczywistych, krótkich materiałów, czy udźwigniemy film i narrację używając tej formy, bo potrzebujemy też trochę oddechu, ujęć, które mają trochę więcej niż kilka sekund¹²⁵

Pomimo tego, że mieliśmy pełen wgląd we wszystkie dostępne archiwa WFO, nie udało się znaleźć materiałów źródłowych, z których powstały filmy oświatowe. Musieliśmy się zadowolić krótkimi ujęciami, wziąć pod uwagę decyzje montażysty tamtych materiałów, jego poczucie rytmu. Oczywiście ta sytuacja była sporym wyzwaniem, z którym musiałam się zmierzyć, które mocno wpływało na proces twórczy czyniąc go, wbrew pozorom, ciekawszym i bogatszym. Kiedy ostatecznie zgodziłam się poddać rytmowi znalezionemu w źródłach, z których wybierałam ujęcia do *Solaris Mon Amour*, kiedy pogodziłam się z pracą na krótkich, przyciętych ujęciach, zaczęliśmy właściwą pracę nad filmem. Czas trwania poszczególnych ujęć i sekwencji w materiałach źródłowych zaczął determinować rytm i tempo naszego filmu. Jest w tym coś bardzo przewrotnego z punktu widzenia montażystki pracującej w dziedzinie *found footage*, że przywłaszczając sobie gotowy materiał nie zawsze mogłam uniknąć jego pierwotnego charakteru jakim jest liczba minut, sekund i klatek. Tak więc moja twórczość była

¹²⁴ Katarzyna Mąka-Malatyńska *Pociąg do archiwów*, Kalejdoskop Kultury, <https://kalejdoskopkultury.pl/pociag-do-archiwow/>, dostęp z dnia 01.04.2024.

¹²⁵ Laura Paweła, Notatki do filmu z dnia 30.09.2022

w tym właśnie zakresie jednak trochę ograniczona, chociaż wciąż uważam, że wpłynęło to tylko korzystnie na proces powstawania filmu.

Z dzisiejszej perspektywy myślę, że nie mogło być inaczej, ale proces adaptacji do ujęć krótkich, szybko przecinanych i nieposiadających oddechu na początku był dla mnie niesłychanie trudny i u swoich początków bynajmniej nie intuicyjny. Nie tylko jednak czas trwania danego ujęcia często stanowił problem. Naszym postanowieniem było umieścić akcję filmu w czasie, w którym powstawało *Solaris* Lema (czyli w latach 1959-1961) ale w przestrzeni umownej, która miała być bardziej abstrakcyjna, jedynie skojarzeniowo odpowiadać powieści. Miała to być przestrzeń niejako przeźroczysta, by widz odbierał ją wrażeniowo niż faktycznie *widział*. Aby zastosować taki zabieg musieliśmy unikać kadrów, w których jest za dużo informacji o zarejestrowanym świecie, dlatego wbrew pozorom nie kosmiczne materiały były nam najbardziej pomocne, najgłębiej sięgaliśmy po archiwa oświatowe zajmujące się przyrodą. To te fragmenty, najczęściej bardzo abstrakcyjne, bo będące często ujęciami spod mikroskopu, w dużym zbliżeniu, budowały nam zarówno emocje jak i planetę *Solaris*. O tym zabiegu zastosowanym wobec materiałów archiwalnych wykorzystanych w filmie opowiedział Kuba Mikurda:

Kiedy wykrystalizowała się struktura opowieści i rodzaj faktury, który będzie dla niej najlepszy, okazało się, że najbardziej odpowiednie są ujęcia w bliskich planach. Szeroki plan zawiera zbyt dużo informacji dotyczących czasów, w których materiał nakręcono – są fryzury, moda, szyldy. A widz miał skupić się na obiekcie, fakturze i kompozycji obrazu¹²⁶.

Podczas procesu montażu nieustannie poszukiwaliśmy wizualnych ekwiwalentów do zobrazowania wybranych wątków, korzystaliśmy także z materiałów lepiej znanych odbiorcy, za takie szczególnie uznałabym materiały dotyczące zagadnień związanych z eksploracją kosmosu, ruchu planet, galaktyk i wszelakie materiały mówiące o tym, jak człowiek szykuje się do eksploracji kosmosu. Paradoksalnie przez ich dobre rozpoznanie wizualne, znane szerokiej publiczności, prawdopodobnie z telewizji, użycie ich w naszym filmie było

¹²⁶ Bogdan Sobieszek, *Archiwum-nieznana planeta*, *Kalejdoskop* 1/2024, [online], <https://www.e-kalejdoskop.pl/kalejdoskop-artykuly-a232/archiwum-nieznana-planeta-r12838>, [dostęp 15.05.2024].

najtrudniejsze. Kiedy znajomość danego materiału jest duża, trudno poddać tenże materiał dekontekstualizacji, nadać mu nowe znaczenie:

Treść oryginalnego materiału filmowego może nadal być rozpoznawalna, ale jej wpływ zależy głównie od nowego aspektu wizualnego, a w najbardziej ekstremalnych przypadkach jedynie wskazówki lub fragmenty oryginalnych obrazów mogą pozostać w pewnego rodzaju filmowym palimpseście utworzonym przez wymazania i uzupełnienia twórcy filmu¹²⁷.

8. Supercut planety Solaris

Najbardziej abstrakcyjną, ale też sugestywną sekwencją prezentującą asocjacyjną metodę montażową w filmie *Solaris Mon Amour* jest trwający przeszło 3 minuty *supercut*¹²⁸ przedstawiający planetę Solaris. Stanisław Lem w swojej opowieści tak opisuje wykreowaną przez siebie planetę:

Solaris (...) powszechnie już była uznana za planetę obdarzoną życiem, Maszyna plazmatyczna, Syropowata galareta, Myślący ocean, który opływa całą Solaris, jest gigantycznym mózgiem, Ocean jest w samej rzeczy nowotworem-glejakiem, który narodziwszy się w obrębie ciał dawnych mieszkańców planety, pożarł je wszystkie i pochłoniął, stapiając szczątki w postać wiecznie trwającego, samoodmładzającego się, ponadkomórkowego żywiołu¹²⁹.

Supercut planety Solaris jest więc naturalnie odniesieniem do Lemowskich mechaniczno-biologicznych opisów planety zawierających przede wszystkim porównania do tworów organicznych. Moim zadaniem było, przez odpowiednie ich zestawianie,

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Supercut to gatunek wideo składający się z montażu krótkich klipów o tej samej tematyce. Tematem może być akcja, scena, słowo lub fraza, przedmiot, gest, frazes lub trop (...). Źródło: <https://en.wikipedia.org/wiki/Supercut>.

¹²⁹ Stanisław Lem, *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, 2012

komponowanie obrazów oświatowych związanych ogólnie z tematyką biologii, wykreowanie wizualnego przedstawienia fikcyjnej planety Solaris. Jak mówi Mikurda:

To typowy gest awangardowy. Wyciągamy materiał z bazowego kontekstu i za pomocą montażu nadajemy mu nowe znaczenia. Ale jednocześnie dzięki temu gestowi możemy zobaczyć oryginał w nowy sposób. Tak działały dadaistyczne instalacje czy surrealistyczne kolaże. Chodzi o „rozregulowanie zmysłów” postulowane jeszcze przez Rimbauda, tak aby coś zobaczyć na świeżo, wyjść z automatyzmu percepcyjnego¹³⁰.

Od początku staraliśmy się więc znaleźć te obrazy, które miały nam pomóc w wykreowaniu wizualnego przedstawienia planety, chcieliśmy ograniczyć użycie materiałów z zakresu astrologii i kosmologii, nasza planeta miała pulsować, zmieniać się, rozpraszać na setki cząsteczek i składać się na nowo, bulgotać i chlupać. Miała być, jak u Lema, inteligentnym organizmem. Mikurda wspomina o tym w ten sposób:

w Solaris Mon Amour kosmos istnieje więc przede wszystkim w formach organicznych: w ujęciach tkanki mózgowej, cząsteczek krwi, mikroorganizmów, półprzezroczystych błonek czy morskich zwierząt. Mieni się, rozrasta, morfuje i fluktuuje, w mozaikowej, psychodelicznej postaci dając drugie życie zapomnianym dokumentom pewnej epoki¹³¹.

W zbiorach archiwalnych łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych znajduje się niezliczona liczba filmów, które przedstawiają świat w skali mikro, najtrudniejszy do zobaczenia gołym okiem, mikroskopijny a jednak zarejestrowany kamerą, kosmiczny świat kiełkujących roślin, wirujących pierwotniaków, komórek organizmów. Wszystkie one złożyły się na zobrazowanie Solaris, planety w całości pokrytej oceanem, planety myślącej. Obraz, którym wprowadzamy planetę jest scena włączania projektora. „Możemy zaczynać projekcję”,

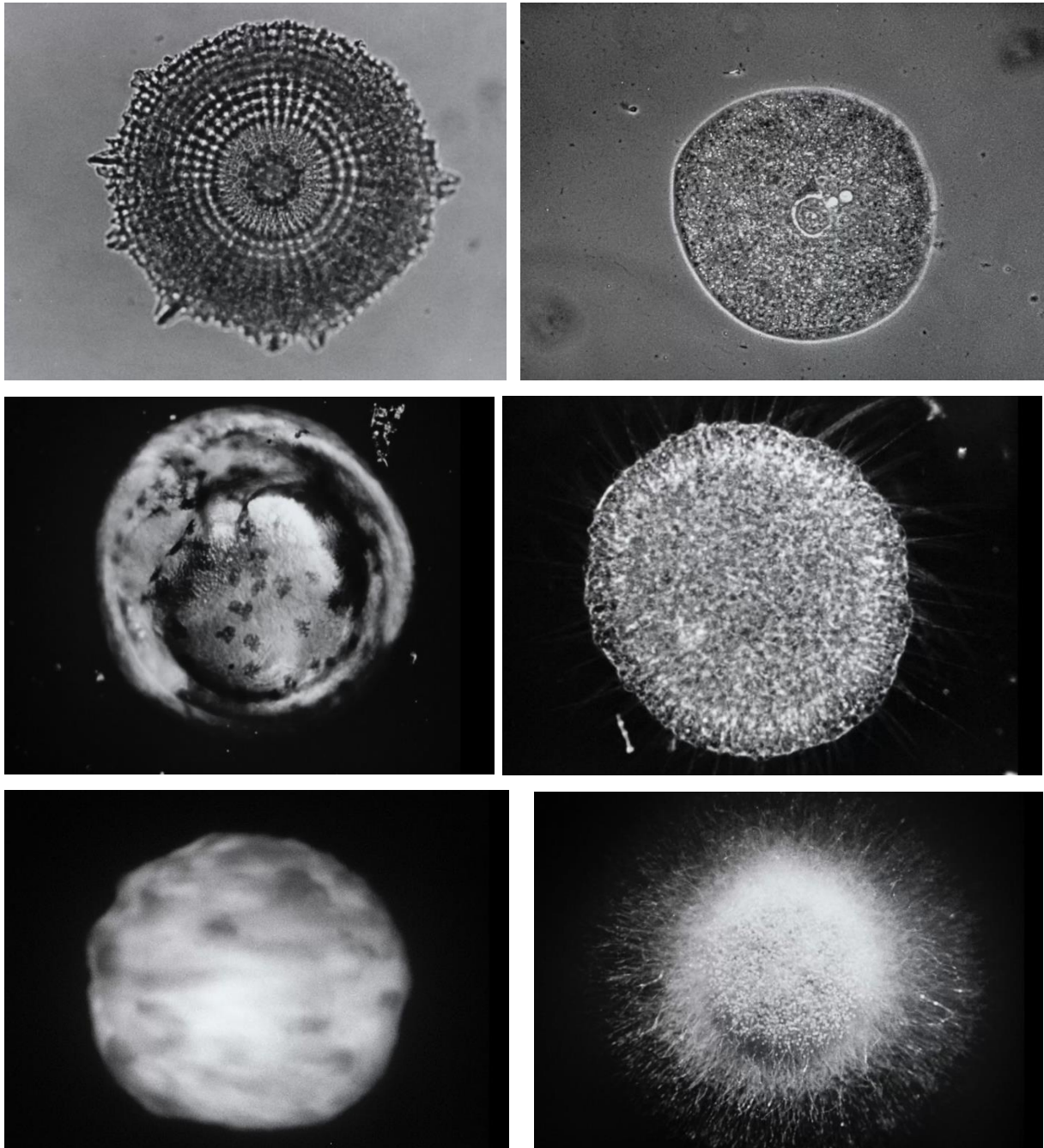
¹³⁰ Jakub Demiańczuk, *Rany założycielskie*, Polityka, 6 maja 2023, [online]

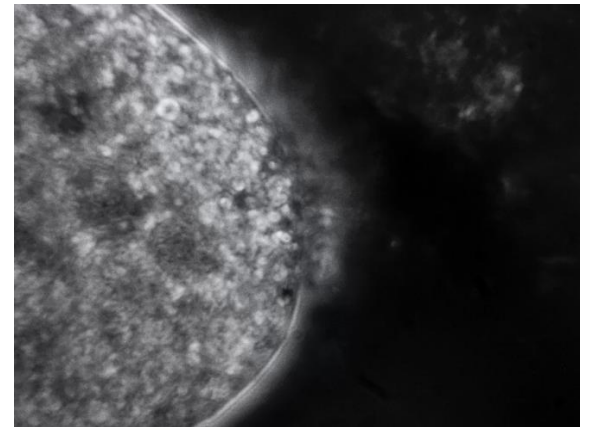
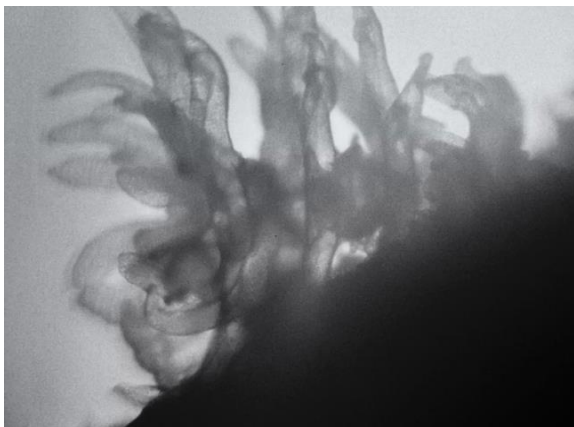
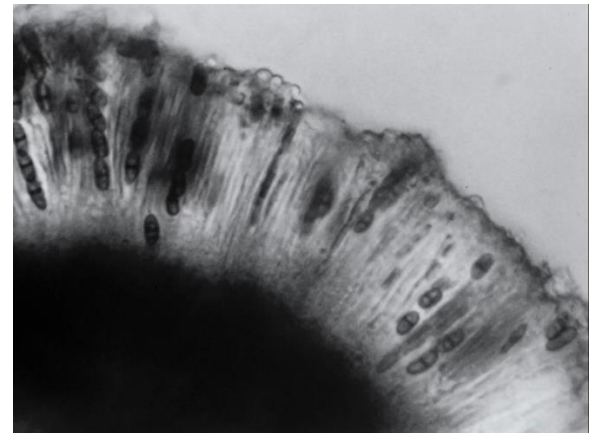
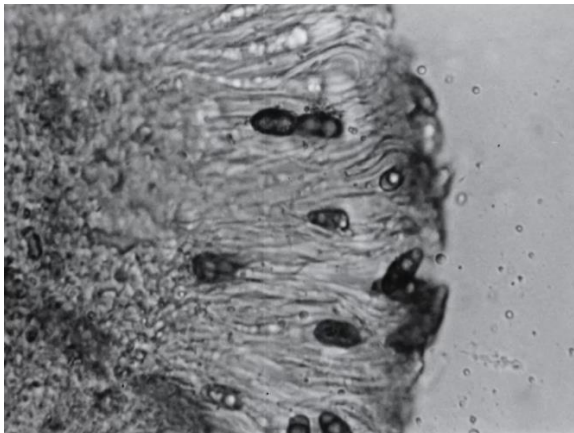
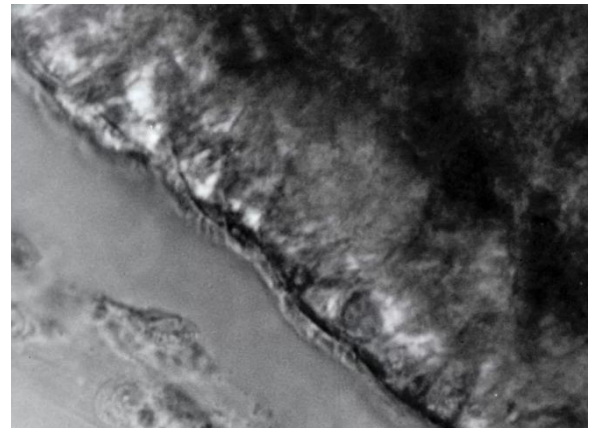
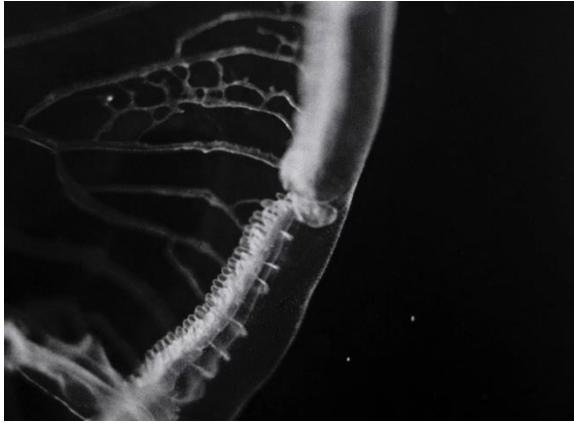
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2210082,1,kuba-mikurda-rezyser-solaris-mon-amour-mysle-ze-lem-bylby-zadowolony.read> [dostęp 05.05.2024].

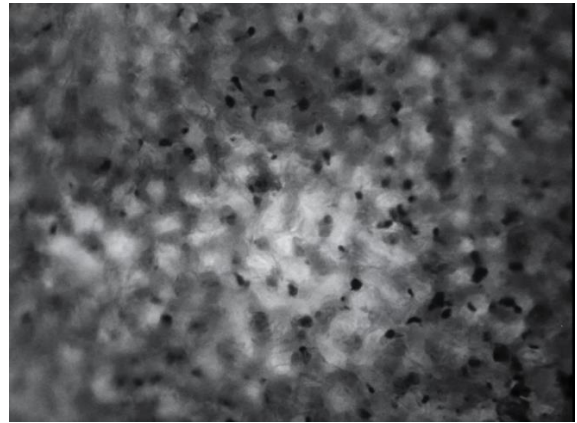
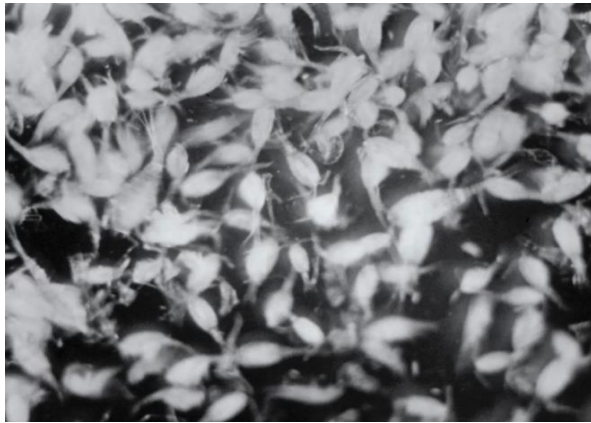
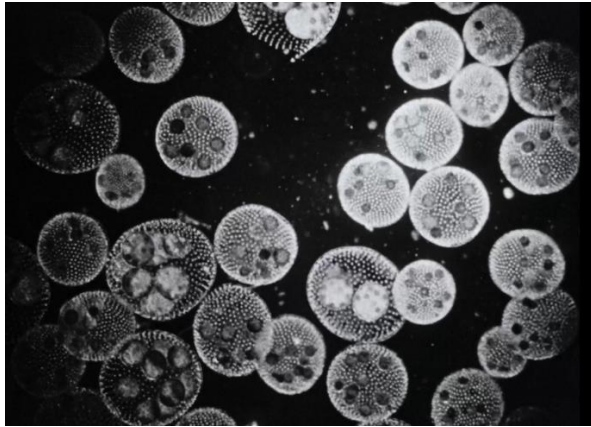
¹³¹ Marcin Stachowicz, *Podróż do kresu nocy*, Filmweb, [online] <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Solaris+mon+amour-24659>, [dostęp 20.05.2024].

słyszemy z offu. Sugerujemy tym samym, że rozpoczynamy projekcję prezentującą ten przedziwny, kosmiczny twór jakim była planeta Solaris w powieści Lema. Dalej wykorzystujemy kadry bardzo podobne do siebie, najpierw te o centralnej kompozycji z okrągłą formą pośrodku (planeta), potem coraz bardziej zagęszczając kadr, dodając kolejne elementy aż po wibrujące niezliczone obiekty pochodzące ze świata roślinnego.

Solaris Mon Amour, kadry z filmu, planeta Solaris (supercut) :







Kadry te pochodzą z kilkunastu zupełnie ze sobą niepowiązanych filmów oświatowych. W swoich notatkach znalazłam zdanie, które bardzo dobrze i w bardzo prosty sposób opisuje nasze podejście, na tamtym etapie twórczym:

Montujemy obraz w obraz, czyli szukamy kontekstów wizualnych pomiędzy znalezionymi, pasującymi merytorycznie obrazami. To jest takie specyficzne zastosowanie montażu wizualnego; kółko w kółko, oko w oko, ręka w rękę, planeta w planetę i tak dalej. Jestem specjalistką w tej dziedzinie, Kuba też ceni taki montaż¹³².

Jak wynika z tej notatki byliśmy w procesie twórczym dosyć zgodni, jeśli chodzi o aspekt wizualny dzieła. Zgodni co do tego, w jaki sposób widzimy i chcemy przedstawić biologiczną, tętniącą ukrytym życiem Planetę Solaris.

¹³² Laura Paweła, Notatki z dnia 26.06.2022.

Przyglądaniu się powierzchni planety Solaris towarzyszy fragment słuchowiska radiowego dotyczący odkrycia planety, krótkiej notatki badawczej. Jest to zabieg bardzo często stosowany w filmach *found footage* czy w esejach filmowych. Warstwa dźwiękowa, która jest niediegetyczna i powstała jako sfera uzupełniająca zmontowane obrazy ma za zadanie przeniesienie uwagi widza od znanego obrazu do wytworzenia w sobie wrażenia oglądania kosmosu. Dzięki zabiegowi polegającemu na recydingu obrazów pochodzących z katalogu zbiorów archiwalnych, osiągamy efekt, jakim było skonstruowanie w widzu poczucia obcowania z zupełnie innym wymiarem, kosmicznym. Dodatkowo skomponowana przez Marcina Lenarczyka ścieżka dźwiękowa wykorzystująca oryginalne materiały, zarówno te ze słuchowisk radiowych jak i te, które były w oryginalnych archiwach, dodanie do niej efektów dźwiękowych oraz werbalnych, sprawia, że *widzimy* świat, który nie istnieje, jest tylko jego interpretacją. *Supercut Solaris* dzięki temu nie jest sekwencją komórek, pierwotniaków i nienazwanych mikro-organizmów, jest czytany, percepowany i odbierany jako wiarygodnie oddana planeta Solaris. Cały fragment opiera się na materiałach, w których widzimy jeden lub wiele elementów okrągłych, podobnie więc kończy się ta sekwencja; centralnie zakomponowanym kołem służącym przyszłym kosmonautom do testów, przed którym stoi mężczyzna (Kris). Jednocześnie słyszymy z offu; „Znowu te same sny, obudzić się, obudzić, jak to męczy, jak męczy”, które sugerują, nie pierwszy i nie ostatni raz w filmie, że być może mamy do czynienia ze snem, który nie ma nic wspólnego z prawdziwą opowieścią. Kelvin dostaje telefon z bazy kontrolnej, zgadza się na misję. Projekcja planety Solaris zakończona.



9. Rytm

Rytm to dla mnie sposób organizowania scen, ujęć, kadrów a nawet pojedynczych klatek mając na uwadze warunki, jakie prezentuje otrzymany materiał i czego wymaga od niego narracja. Rytm to zawsze najtrudniejszy element do opisanego w procesie montażu, mogę się odnieść do manifestu Rene Clair'a i powtórzyć za nim: „Ogólna definicja rytmu; Ostatnią sformułował, jak się wydaje, profesor Sonnenshein. Rytm byłby według niego ciągiem wydarzeń w czasie, wytwarzającym w umyśle obserwatora wrażenie proporcji między trwaniem wydarzeń albo grup wydarzeń, z których dany ciąg się składa. Być może. Ale na ekranie ciąg wydarzeń powstaje w czasie i przestrzeni. Trzeba liczyć się także z przestrzenią. (...) nie definiujemy rytmy filmowego zbyt pochopnie. Otwórzmy oczy”.¹³³ Ten postulat wydaje mi się szczególnie istotny, ponieważ często spotykam się na montażu z sytuacją, w której dopiero dodanie dźwięku w filmie prowokuje pewne decyzje montażowe a także z poczuciem, które trudno odseparować od intuicji (być może to zwykłe „poczucie rytmu”, które jest trudno zdefiniować i naukowo opisać), polegające na pewności czy dane ujęcie powinno trwać dłużej lub krócej. Zdarzają się też sytuacje, kiedy spotykam się na montażu i słyszę „ależ to płynie” lub odwrotnie „zupełnie nie ma w tym rytmu”. Wtedy zawsze próbuję rozmawiać o tym, czym ostatecznie może/jest rytm w danym dziele. Mam też doświadczenie, które jest być może zbyt anegdotyczne na tę rozprawę, ale wspaniale obrazuje intuicyjność rytmu w filmie. Podczas montażu, reżyser *Solaris Mon Amour* poprosił mnie o pewnego rodzaju eksperyment: o zmontowanie jednej ze scen naszego filmu w rytm utworu Edwarda Griega „W grocie Króla Gór”¹³⁴. Miałam duży opór wobec tej propozycji, ponieważ nie ukrywam, że ten utwór muzyczny nie należy do moich ulubionych. Ale reżyserowi nie chodziło o konkretny utwór a raczej o jego wzrastającą dramaturgię i zmieniające się tempo, od wolnego po bardzo szybkie. Jak się okazało, Kuba Mikurda zainspirował się właśnie rytmem tego utworu i poprosił o montażowy eksperyment polegający na montażu z tym utworem tylko po to, by później go usunąć i zobaczyć, jak działają same obrazy, bez tej mocno narracyjnej muzyki.

¹³³ Rene Clair, *Rytm*, [w:] „Europejskie manifesty kina. Antologia”, [red.] Andrzej Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa, 2002.

¹³⁴ *W grocie Króla Gór*, (norw. *I Dovregubbens hall*) – dzieło Edvarda Griega skomponowane w 1875 roku do sztuki *Peer Gynt* Henryka Ibsena.

Podczas pracy nad rytmem w filmie *Solaris Mon Amour*, jak już wcześniej pisałam, pojawił się problem zbyt krótkich ujęć, na które musiałam znaleźć artystyczne rozwiązanie. Ta niewygodna sytuacja zmieniała się w bardzo ciekawe rozwiązania twórcze. Jak podkreśla Marcin Lenarczyk, kompozytor dźwięku w filmie: „Kiedy dostałem zmontowaną którąś wersję filmu, taką wstępną do udźwiękowania, zdałem sobie sprawę, że dzięki temu jaki jest rytm filmu, moja praca jest bardzo ułatwiona, intuicyjna”¹³⁵. Z mojej perspektywy jest to bardzo ciekawy aspekt pracy w grupie, ponieważ dopiero wtedy, kiedy otrzymałam pierwszą wersję udźwiękowania, wiedziałam jak dalej pracować. To tylko dowód na to, że ten specyficzny, symbiotyczny charakter współpracy działa. Wprowadzenie *sound designu* w filmie *Solaris Mon Amour* zmieniało jego pierwotny kształt i charakter oraz atmosferę emocjonalną. Marcin Lenarczyk wprowadził do filmu nie tylko rytm, ale też emocje. Korzystając z jego wkładu w dzieło, było mi dużo łatwiej pracować nie tyle nad rytmem dzieła, co emocjonalnością obrazu. Niektóre sekwencje zostały więc wydłużone a część z nich otrzymała szybsze tempo. Tak na przykład było z połączeniem sekwencji o zupełnie innym ładunku emocjonalnym: po zatopieniu się w powolnej, hipnotycznej scenie prezentującej galaktyki (ok. 4. minuta filmu), następuje przyspieszenie podczas wybrzmiewania sygnału, który słyszą badacze (ok. 7. minuta filmu). Te zestawione ze sobą sceny dobrze prezentują, jak myśleliśmy z reżyserem o montażu. Rytm zatapiania się w kosmos jest wolny, ale zawsze przyspiesza, gdy pojawia się dramatyczna scena: spokojny, kojący lot Krisa zestawiony z nerwowo ciętymi wizjami przed lądowaniem etc. Ten zabieg, nieustannie przeciwstawnego rytmu w filmie *Solaris Mon Amour* jest celowy, jego zadaniem jest podkreślenie spowolnionej atmosfery w kosmosie z mocno emocjonalnymi wizjami głównego bohatera. Jedną z najbardziej dynamicznie zmontowanych scen, to scena, w której do Krisa dociera, że jego partnerka nie żyje. Scena ta wybrzmiewa dzięki zestawieniu jej z zupełnie spokojną sceną końcową, w której widzimy odpoczywających (po traumie?) kuracjuszy.

„Śpisz, Kris?” – pyta w *Solaris Mon Amour* Erin. Na ekranie widzimy sanatoryjny taras i leżącego mężczyznę. „Śpisz, Kris?” Dookoła inni kuracjusze przykryci kocami. Jeden z mężczyzn przypomina nawet Lema. Wszyscy patrzą w niewielki telewizor, na którym powracają obrazy z pierwszych scen filmu. Ciemne kadry, szkicowe i płaskie modele

¹³⁵ Marcin Lenarczyk podczas spotkania w ramach 12. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Hommage À Kieślowski, Sokołowsko, 25.08.2023, notatki: autorka.

przestrzeni kosmicznej, zabawne w swej nieporadności symulacje gwiazdnych wybuchów. Za telewizorem ogromne okno z widokiem na spokojne, odległe wzgórza. Czy film, który przed chwilą widzieliśmy, nie był tylko snem kuracjusza tkany z telewizyjnych obrazów i wspomnień? Czy nie jesteśmy wszyscy pacjentami jakiegoś kurhausu pod *czarodziejską górą* albo chociaż pod Wałbrzychem?¹³⁶ Na pewno wszyscy jesteśmy obywatelami kosmosu.

¹³⁶ Dominik Gac, *Orbita Solaris*, Teatr, 7-8 Przestrzenie teatru, [online] <https://teatr-pismo.pl/20942-orbita-solaris/> [dostęp 28.05.2024]

III. Lądowanie

1. Solaris Mon Amour jako esej filmowy

Gatunek filmowy, jakim jest *found footage* może przybierać różne formy, jest to bardzo pojemna kategoria, w której można zmieścić zarówno wideoesej¹³⁷, video art czy esej filmowy¹³⁸. Nie należy za to mylić tego gatunku filmowego z popularnym w latach 90tych zabiegiem formalnym występującym głównie w horrorach (*Blair Witch Project*, *Paranormal Activity* itp.), który polega na wprowadzeniu niby-znalezionych taśm, które tak naprawdę są zarejestrowanym materiałem filmowym na potrzeby ilustrowania opowieści powstałym w czasie realizacji głównego filmu fabularnego. Tego rodzaju materiały nie zostały „znalezione”, nie pochodzą z żadnego archiwalnego źródła, nie mogą przynależeć do kategorii *found footage*.

Jak wskazuje Zryd, „choć filmy *found footage* charakteryzują się celowym eklektyzmem materiału, termin ten był czasami luźno używany do opisu każdego filmu, w którym wykorzystano materiał niesfotografowany przez twórcę”¹³⁹. Naturalnie więc także esej filmowy został wciągnięty w podkategorię *found footage*. Z analizy tego gatunku przeprowadzonej przez Bartosza Zająca wynika, że istnieje duże podobieństwo montażu asocjacyjnego w esej filmowym do montażu na przykład w filmach Dżigi Wiertowa; „pomiędzy poszczególnymi ujęciami nie istnieje żadna więź, ba, nawet namiastka więzi

¹³⁷ Wideo esej to krótka forma filmowa korzystająca ze zawłaszczonych materiałów filmowych, często wykorzystywana w praktyce filmoznawczej. Korzysta ona z filmów, opisuje filmowe zjawiska, skupia się na intelektualnym rozpoznaniu jakiegoś konkretnego filmowego problemu. Jest to też fanowski sposób na opowiedzenie pewnych zjawisk w filmie, często korzysta z porównań, filmowych analiz, badania pracy twórczej reżysera lub porównuje kilka dzieł w obrębie praktyki krytycznej.

¹³⁸ W odróżnieniu do wideo eseju, esej filmowy posiada zupełnie inny charakter, nie jest dziełem opisującym filmowe zjawisko w kinie a raczej wykorzystuje film, materiał znaleziony, do opowiedzenia nowej historii. W kontrze do wideo eseju, nie jest dziełem filmoznawczym, bo nie analizuje kina, raczej je zawłaszcza i zmienia jego przekaz. Nie analizuje tylko przetwarza

¹³⁹ Zryd Michael, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, *The Moving Image*, Volume 3, Number 2, s. 40-61, University of Minnesota Press, 2003.

czasoprzestrzennej”¹⁴⁰. Świat przedstawiony w eseju filmowym, według Zajęcia, jest uniwersum konceptualnym¹⁴¹. Próbując przypasować *Solaris Mon Amour* do gatunku, jakim jest esej filmowy znalazłam także takie cechy charakterystyczne tej formy filmowej jak „rezygnacja z indywidualnego bohatera przy zachowaniu ogólnej jedności diegetycznej”¹⁴², czy:

Otwartość i dialogizm, a więc wszystko to, co wprawia tekst w ruch, narusza jego strukturę i ostatecznie zaburza orientację widza w konceptualnym uniwersum filmu. Gdyby sięgnąć wstecz, okazałoby się, że esej filmowy powstał w roku 1940, wtedy to miała się dokonać synteza struktur narracyjnych i trendów stylistycznych (...) w tym roku Andre Malraux formułuje konstatacje o możliwości indywidualnej ekspresji w kinie a Hans Richter publikuje swój artykuł, w którym posługuje się terminem esej filmowy¹⁴³.

Także kino francuskiej Nowej Fali z takimi twórcami jak Chris Marker, Alain Resnais czy Agnes Varda, mocno przyczyniło się do wyodrębnienia eseju filmowego jako samodzielnego gatunku. Kiedy określam ostatecznie *Solaris Mon Amour* jako esej filmowy mam też na uwadze pewne elementy, które są spójne z gatunkiem literackim, jakim jest esej: pewnego rodzaju dyskurs podejmowany wobec znanej rzeczywistości (podjęliśmy dyskusję z dziełem Lema), refleksja, kompilacyjny charakter, otwartość na odbiór czy brak określonej z góry interpretacji dzieła.

¹⁴⁰ Zob. Bartosz Zajęć, *Esej audiowizualny – w stronę historii* [w]: Paradygmaty współczesnego kina, [red.]

Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Kłus, Natasza Korczakowska-Różycka, s. 99-112.

¹⁴¹ Tamże, s. 102.

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ Tamże.

2. Percepcja, odbiór, refleksja

Ostatecznie film „wylądował” miękko podczas festiwalu Millenium Docs Against Gravity jako film dokumentalny. Chciałabym się tutaj odnieść do „dokumentalnego charakteru tego filmu”, który rozumiem jako: po pierwsze artystyczne udokumentowanie osobistej traumy i dręczącej pamięci (twórców: Lem, Mikurda, Lenarczyk), ale też jako pewnego rodzaju ogólnoswiatową¹⁴⁴ możliwość prezentacji zjawiska jakim było archiwum WFO, wizualny i oświatowy znak czasów 60tych czy 70tych w Polsce: wspaniale udokumentowane zjawiska przyrody, prawda o świecie, eksperymentalny charakter i nowatorskie podejście do tematów związanych z nauką. Oczywiście określenie *Solaris Mon Amour* jako film dokumentalny jest mylące i jednak nie do końca prawdziwe, tak więc za Trinh T. Minh-ha powiedziałabym, że: „Nigdy nie nazywam swoich filmów dokumentalnymi, oprócz sytuacji, kiedy wysyłam je na festiwalu”¹⁴⁵. Uważam ostatecznie, że klasyfikowanie dzieła filmowego jest zupełnie niepotrzebne i przez to może każdorazowo się zmieniać. *Solaris Mon Amour* jest filmem pokazywanym na festiwalach dokumentalnych, kina eksperymentalnego, ostatnio na festiwalu *found footage* czy na Biennale Sztuki Współczesnej. Brak jednoznacznej klasyfikacji tego filmu niezmiernie mnie cieszy, bo oznacza dla mnie sporą wartość artystyczną: interdyscyplinarność i oryginalność.

Kiedy po raz kolejny oglądam *Solaris Mon Amour*, kiedy widzę coraz więcej podobieństw do znanych dzieł awangardowych lub zupełnie aktualnie powstających filmów, dochodzę do pewnego wyzwalającego wniosku. Na tym etapie nie jestem już tylko twórczynią filmu a raczej jego główną superodbiorczynią, która śledzi reakcję innych ludzi. Materiał jest już poza mną, ma swój wypracowany przez nasz kolektyw (Mikurda, Lenarczyk, Paweł) kształt i swoje własne życie, ma niespodziewanie szeroki odbiór, swoje konstruujące GO recenzje, w tym cenną perspektywę odbioru spoza lokalnego kontekstu i nie jest już moim doświadczeniem, jest doświadczeniem odbiorcy. Tym samym, ostatecznie, nie mam już żadnego wpływu na dzieło. Co za wspaniała, uwalniająca perspektywa. A jednak jestem

¹⁴⁴ *Solaris Mon Amour* było prezentowane zarówno w Europie (Portugalia, Włochy, Holandia) jak i w Azji (Szanghaj) czy w Ameryce Północnej (USA).

¹⁴⁵ Trinh T.Minh-ha, *From A Hybrid Place*, [w:] Framer Framed, New York, 1992, s. 139.

przekonana także o tym, że film w pewnym sensie powstaje na nowo za każdym razem, kiedy jest oglądany. Konstytuuje się w procesie komunikacyjnym na linii dzieło-widz. Myślę, że to jest dla twórcy najważniejszy moment. Co się wydarzy na styku twórcy-odbiorcy? Czego możemy się spodziewać? Jak nasz film zostanie zrozumiany? Jakie wątki zostaną w nim zauważone, które umieściliśmy w filmie nieświadomie?

Chciałabym w tym miejscu oddać głos publiczności i przytoczyć kilka fragmentów recenzji, które były dla mnie ciekawym spojrzeniem na film, który zmontowałam.

Niech kilka cytatów z wielu powstałych z recenzji posłuży za moje słowa:

Nie znajdziemy w *Solaris Mon Amour* nic klasycznego. Żadnych gadających głów, archiwalnych nagrań z autorem, wspomnień ani rekonstrukcji, z których zbudowane są niemal wszystkie dokumenty poświęcone dziełom kultury. Opowiadając o Lemie i jego *Solaris*, Mikurda sięga po formułę dokumentalnego eseju, który bardziej niż uniwersyteckie wypracowanie przypomina wiersz, w którym każde słowo ewokować ma określoną emocję, skojarzenie, obraz¹⁴⁶.

Solaris Mon Amour otwierają się na interpretacje niczym gościnnie włączając do niegościnniej planecie, zapraszając pasażerów na poligon doświadczalnej świadomości, pamięci kulturowej i cierpliwości. To nie jest normalna sytuacja w polskim kinie – nieważne, bardziej eksperymentalnym czy bardziej konwencjonalnym – tak sobie drwić z przyzwyczajonych widzek i widzów: zmajstrować rzecz wymagającą gimnastyki percepcyjnej, a zarazem opartą na kanonicznym materiale literackim. Tego nie robi się w kraju, który od lat przekreśla wszelkie budżetowe perspektywy na porządne science fiction. (...) Żeby zobaczyć, z jakiego ogromu różnorodnych wizualistów składa się ten projekt, bardzo polecam wytrwać do końca

¹⁴⁶ Bartosz Staszczyszyn, *Najlepsze polskie filmy 2023 roku*, Culture.pl, [online] <https://www.culture.pl/pl/artykul/najlepsze-polskie-filmy-2023-roku>, [dostęp 05.05.2024]

napisów. Człowiek spodziewa się kilku głównych motywów, tymczasem jest tu dosłownie wszystko: dokumenty o kosmosie i rozwielitkach, materiały z laboratoriów biochemicznych i schematy anatomiczne, wykopaliska i fabryki, kalejdoskopowe eksplozje i radiografia metali. Przekładnie, wzmacniacze lampowe, zegary, archaiczne okablowania, gumowe skafandry i starożytne monitory – całe przepiękne, wzbudzające dreszcz nostalgicznej rozkoszy rekwizytorium wyobraźni retrofuturystycznej. Intelktualny kościec filmu opiera się zresztą na idei kina niezaisnialego. Lem zaczął pisać powieść w 1959 roku, tekst ukazał się drukiem dwa lata później, archiwalia z WFO dokumentują więc technologię, którą musiał obserwować autor, kiedy tworzył własne wizje podróży międzyplanetarnych i kosmonautyki. Gdyby wówczas peerelowska kinematografia porwała się na ekranizację *Solaris*, scenografie, rekwizyty i kostiumy z dużym prawdopodobieństwem wyglądałyby właśnie tak, jak to przedstawił Mikurda. Ta hardware'owa wizualność to jednak zaledwie coś w rodzaju stelażu, na którym twórcy oparli to, co u Lema chyba dużo ważniejsze: sekwencje abstrakcyjnych obrazów, filmowych ekwiwalentów metaforycznego języka, którym pisarz usiłował przyszpilić byty i zjawiska nieznanne oraz niepoznawalne. Mikurda przypomniał o tym w wywiadzie dla tygodnika „Polityka”: Lem – fanatyk nowinek technologicznych, ale także człowiek z niepełnym wykształceniem lekarskim – filtrował język medycyny przez awangardową poezję, czego efektem stawały się nieintuicyjne, mechaniczno-biologiczne przenośnie: wszystkie te niesamowite „lawiny porodów”, „mięsiste deszcze” czy momentalne maszyny” wykwitające na powierzchni tytułowej planety-oceanu. W *Solaris Mon Amour* kosmos istnieje więc przede wszystkim w formach organicznych: w ujęciach tkanki mózgowej, cząsteczek krwi, mikroorganizmów, półprzezroczystych błonek czy morskich zwierząt. Mieni się, rozrasta, morfuje i fluktuuje, w mozaikowej, psychodelicznej postaci dając drugie życie zapomnianym dokumentom

pewnej epoki. Windując peerelowskie kino oświatowe do rangi dzieła sztuki, którym – wiele na to wskazuje – bywało już u swego zarania¹⁴⁷.

I jeszcze jeden cytat, znamienny dla naszej pracy:

Kuba Mikurda, reżyser filmu *Solaris Mon Amour*, podczas tegorocznego festiwalu Millenium Docs Against Gravity, na którym obraz miał premierę, zasugerował publiczności swobodny odbiór i nieprzejmowanie się powieścią i jej autorem. Prawdopodobnie w trosce o potencjalne zagubienie wynikające z cokolwiek eksperymentalnego charakteru najnowszej pracy artysty. Technika found footage to oczywiście nic nowego, zwłaszcza dla festiwalowej publiczności, ale i dla widzów poprzednich produkcji reżysera nie powinna być zaskoczeniem. Praca z archiwami była istotna zarówno w *Love Express. Zaginięciu Waleriana Borowczyka* (2018), jak i w *Ucieczce na srebrny glob* (2021) o niedokończonym filmie Andrzeja Żuławskiego. Wskazówkę Mikurdy odbieram jako zachętę do wewnętrznego i osobistego montażu, który wcale nie musi wiązać się ze zrywaniem intertekstualnej pajęczyny. Jej centrum stanowi tytułowa referencja do filmu Alaina Resnais'go. *Hiroszima, moja miłość* na ekrany trafia w 1959 roku. Wtedy też Lem zaczyna pisać *Solaris*, które na półkach ląduje dwa lata później. To właśnie w 1961 roku rozgrywa się akcja filmu Mikurdy, zmontowanego ze scen kręconych od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych w Wytwórni Filmów Oświatowych. Twórcy obejrzeni trzysta pięćdziesiąt tytułów, wybrali siedemdziesiąt, i to z nich zaczerpnęli ostateczny materiał. Found footage, czyli film montażowy, to w istocie technika solaryjska. Reżyser działa jak Ocean: wybiera i przetwarza. Co prawda nie czerpie z podświadomości, lecz z archiwum, ale, no właśnie, żadna różnica¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Marcin Stachowicz, *Podróż do kresu nocy*, Filmweb, [online] <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Solaris+mon+amour-24659>, [dostęp 20.05.2024]

¹⁴⁸ Dominik Gac, *Orbita Solaris*, Teatr, 7-8 Przestrzenie teatru, [online] <https://teatr-pismo.pl/20942-orbita-solaris/> [dostęp 28.05.2024].

W takich chwilach czuję się jak ponowna odkrywczyni *Solaris Mon Amour*, filmu, który wydawało się, jako montażystka, znam na pamięć. Okazało się jednak wielokrotnie, że wcale nie znam stworzonego przeze mnie dzieła. Wciąż mnie ono zaskakuje i otwiera się przede mną na różne nieoczekiwane interpretacje, które pojawiają się wtedy, kiedy film pokazywany jest w nowych, innych kontekstach.

Tak było w Szanghaju, podczas jedyne, do tej pory, pokazu filmu *Solaris Mon Amour* w galerii sztuki współczesnej. Być może każdy twórca ma czasami takie uczucie, kiedy podczas kolejnego spotkania z własnym dziełem widzi w nim wątki wcześniej nieodczytane. Autor staje się komentatorem, recenzentem, po prostu odbiorcą własnego dzieła. Tak stało się podczas pokazu *Solaris mon Amour* na Biennale Sztuki Współczesnej w Szanghaju. Film został wybrany przez kuratora, Antona Vidokle'a, uznanego twórcę video, do zaprezentowania podczas wystawy *Cosmos Cinema*¹⁴⁹. Był to pierwszy pokaz filmu w przestrzeni nie będącej kinem. W ogromnej przestrzeni Power Art Station w Szanghaju, zaraz obok prac Alexandra Rodcenki, w specjalnie wydzielonej przestrzeni nazwanej „pokojem solarycznym”, *Solaris Mon Amour* był prezentowany w całości w formie zapętlonej, wyświetlony na dużym ekranie. Obok prezentowano fragmenty dwóch filmów *Solaris*¹⁵⁰ oraz kilkanaście wydań powieści Lema. Ze względu na charakter pokazu, odbiorcy mieli szansę skorzystania z słuchawek i ze specjalnej ławki, na której można było usiąść i zobaczyć cały film. Pokaz czterdziestosiedmiominutowego filmu w galerii to duże wyzwanie, ponieważ charakter prezentacji jest zupełnie inny. Widz pozbawiony warunków kinowych i mający do obejrzenia w dosyć krótkim czasie kilka, kilkanaście filmów¹⁵¹ działa wybiórczo. Zazwyczaj ogląda kilka pierwszych minut i w zależności od poziomu zainteresowania dziełem, ogląda je w całości lub odchodzi do kolejnego. W związku z tym dużo trudniej ustalić ilu widzów zobaczyło całe *Solaris Mon Amour* podczas trwania Biennale. Niestety Power Station of Art, które produkuje Biennale Sztuki Współczesnej w Szanghaju nie prowadzi takich badań. Mogę oprzeć się więc tylko na moich obserwacjach wykonanych przez trzy dni pobytu w tej galerii. Moim zdaniem większość odbiorców ogląda zaledwie fragment filmu, wpływa na to prawdopodobnie brak

¹⁴⁹ <https://www.powerstationofart.com/whats-on/programs/shanghai-biennale/home>, [dostęp 28.03.2024].

¹⁵⁰ *Solaris*, reż. Andrei Tarkowski, 1972, główna rola: Donatas Banionis oraz „Solaris” reż. [Steven Soderbergh](#), 2002, główna rola: George Clooney.

¹⁵¹ Dosyć często zdarza się sytuacja, że nie wystarczy nawet jeden cały dzień, żeby zobaczyć wszystkie prace video na tak dużej wystawie jaką jest Biennale.

koncentracji w przestrzeni, w której znajduje się tak wiele ciekawych artefaktów. Dodatkowo *Solaris Mon Amour* opatrzony został siedmiominutowymi napisami końcowymi. Jeśli odbiorca trafił akurat na ten moment projekcji – z całą pewnością nie został zachęcony do zobaczenia filmu. Z drugiej strony widziałam kilka osób, które zobaczyły film w całości, zdejmowały słuchawki i opuszczały salę wystawienniczą w momencie, kiedy zaczynały się napisy końcowe¹⁵².

¹⁵² Napisy końcowe były w języku angielskim i polskim, więc było to zrozumiałe.

IV. Wnioski badawcze z wyprawy

W niniejszej rozprawie starałam się zbadać trudny i nieoczywisty proces powstawania filmu *Solaris Mon Amour*, opartego tylko i wyłącznie na materiałach archiwalnych przy założeniu, że pierwotne ich znaczenie często zostanie zmienione. Chciałam zaprezentować ten film w szerszej perspektywie, zarówno mojej twórczości i doświadczenia pracy artystycznej jak i w kontekście podobnych dzieł powstałych w obrębie *found footage*. Zaczynając pracę nad filmem nie zdawaliśmy sobie sprawy, my twórcy, z jak trudnym wyzwaniem będziemy się mierzyć, ile przeszkód stanie nam na drodze i ile radykalnych decyzji będziemy musieli podjąć. Opowiadanie obrazem z minimalnym użyciem warstwy tekstowej, a jednak przy zachowaniu klasycznej dramaturgii nie jest łatwym procesem. Zależało mi więc na przyjrzeniu się i opisaniu niecodziennej praktyki twórczej, jaką jest zawłaszczanie cudzych materiałów filmowych w celu skonstruowania własnego, osobnego dzieła.

Zjawisko wykorzystywania materiałów znalezionych jest obecnie i będzie w przyszłości, o czym jestem przekonana, bardzo ważnym tematem, z którym będą mierzyć się twórcy. Brak regulacji prawnych poświęconych tego rodzaju twórczości powoduje, że była ona przez lata spychana na margines „niekomercyjnego” dzieła, dzieła eksperymentalnego, niejako prawnie skażonego. Tymczasem, według mnie, jest to kreacja filmowa, którą nazwałabym najbardziej ekologiczną, spośród wszystkich możliwych: w filmach *found footage* reżyser nie tworzy nowych materiałów, sięga po to, co już zostało nakręcone, nie potrzebuje więc ani drogiego sprzętu ani ogromnej ekipy ani oświetlenia, wozów i pracy dziesiątek osób. Dlatego *found footage* wydaje mi się kinem przyszłości, które może powstać w wygodnych warunkach pokoju montażowego.

Trudno mi się rozstać z *Solaris Mon Amour*, zamknąć ten rozdział twórczości i pójść za kolejnym filmem, dlatego niezmiernie cieszę mnie wciąż nowe pomysły na to, gdzie i jak możemy pokazać nasze dzieło. *Solaris Mon Amour* było dla mnie jednym z ciekawszych doświadczeń artystycznych, wiem, że dla reżysera i sound designera/kompozytora także. Nigdy wcześniej nie miałam okazji pracować w takiej symbiozie wytworzonej w twórczym terciecie. Wiele się nauczyliśmy podczas pracy nad filmem, zarówno o tworzeniu i ogromnym znaczeniu *found footage* jak i o samych sobie, swoich traumach i ukrywanych emocjach. Nieskromnie stwierdzę, że udało nam się skomponować dzieło spójne, być może trudne, ale na pewno odważne, nowatorskie i przede wszystkim wielowymiarowe, co tylko potwierdziły próby klasyfikacji filmu i jego zaszeregowania. Potwierdza to także nagroda dla *Solaris Mon Amour*

za najlepszy film krótkometrażowy na festiwalu „UnArchive Found Footage Fest” w Rzymie, gdzie w jury zasiadał jeden z najbardziej znanych twórców tego gatunku, Bill Morrison¹⁵³.

Montowanie *Solaris Mon Amour* było doświadczeniem, którego prawdopodobnie nie uda mi się nigdy powtórzyć. A to dlatego, że praca z materiałem „odgrzebanym” jest zupełnie inna niż z tym specjalnie zarejestrowanym dla celów filmu. Praca z *found footage* uczy kilku rzeczy: przede wszystkim pokory wobec materiału, ale też kreatywności i zupełnie innego patrzenia na obraz ruchomy, którego znaczenie zmieniamy. Jest to także gatunek filmowy, który najbardziej angażuje montaż, wynosząc go do rangi prawdziwej, intelektualnej sztuki.

Niech za moje przemyślenia dotyczące *found footage* i jego znaczenia we współczesnej kulturze posłuży cytata z filmu Guy’a Deborda¹⁵⁴:

Plagiat jest konieczny. Jest konsekwencją postępu. Ściślej formułuje zdanie danego autora, posługuje się jego wyrażeniami, usuwa ideę błędną, na jej miejsce wprowadza słuszną. Przechwytywanie jest płynnym językiem antyideologii. Przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej. Przechwytywanie jest właśnie tym językiem, którego nie można potwierdzić przez odwoływanie się do dawnych czy metakrytycznych twierdzeń. Przeciwnie, to jego wewnętrzna spójność i praktyczna skuteczność pozwalają wyłuskać jądro prawdy zawarte w dawnych twierdzeniach.¹⁵⁵

¹⁵³ Twórca *found footage*, uważany za jednego z najwybitniejszych artystów w tym gatunku, znany z „Decasia” (2002) czy *Light is Calling* (2024).

¹⁵⁴ Guy Debord, *Spółczesność Spektaklu*, film, 1973, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=0YxzN2vBqY>, [dostęp 20.05.2024].

Bibliografia:

1. Aston Judith, Gaudenzi Sandra, Mandy Rose, *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*, [Columbia University Press](#), [Wallflower Press](#), 2017.
2. Baron Jamie, *The archive effect: Found footage and the audiovisual of history*, Routledge, New York, 2014.
3. Borghes Jorge Luis, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, [w:] J.L. Borges Fikcje, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
4. Clair Rene, *Rytm* [w:], Gwóźdź A. [red.], Europejskie manifesty kina, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s.166.
5. *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, red. T. Szczepański, B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
6. Cummings Neil, Lewandowska Marysia, *From Entusiasm to Creative Commons. Interview with Anthony Spira/2005*: [w:] *The Archive, Documents of Contemporary Art*, red. Charles Merewether, Whitechapel Gallery, MIT Press, London, 2006.
7. Cykorz Klara, *Blisko*, *Czas Kultury*, 10/23, [online] <https://czaskultury.pl/artukul/blisko/> [dostęp 22.05.2024].
8. Demiańczuk Jakub, *Rany założycielskie*, *Polityka*, 6 maja 2023, [online] <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2210082,1,kuba-mikurda-rezyser-solaris-mon-amour-mysle-ze-lem-bylby-zadowolony.read> [dostęp 05.05.2024].
9. Demski Mateusz, *Zapotrzebowanie na niepamiętanie*, wywiad z Kubą Mikurdą, reżyserem *Solaris Mon Amour*, [w:] „Przekrój” 24.05.2023, [online]. <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/zapotrzebowanie-na-niepamietanie/> [dostęp 22.05.2024].
10. *Documentary / Documents of Contemporary Art*, [red.] Julian Stallabrass, Whitechapel Gallery, MIT Press, London, 2013.
11. *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2003.

12. *Essays on the essay film*, [red.] Nora M.Alter, Timothy Corrigan, Columbia University Press, 2017.
13. Filmowa Migawka: *Solaris mon amour czyli film inspirowany prozą Lema powstanie w koprodukcji z WFO*, „Filmowa migawka, podcast WFO”, [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=9AfNUoM4mJE>, [dostęp: 28.04.2024].
14. Gaudenzi Sandra, *The Living Documentary*, [online] <https://docubase.mit.edu/playlist/the-living-documentary>, [dostęp 15.05.2024].
15. Gac Dominik, *Orbita Solaris*, Teatr, 7-8 Przestrzenie teatru, [online] <https://teatr-pismo.pl/20942-orbita-solaris/> [dostęp 28.05.2024]
16. Giec Marta, *Przekształcanie pamięci. Found footage jak machina kulturowej reinterpretacji*. Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication, tom 17(26), 2015, 59–66. [online] <https://doi.org/10.14746/i.2015.26.05> [dostęp 13.04.2024].
17. Godard Jean Luc, *Montaż, moje piękne zmartwienie*, [w:], Gwóźdź A. [red.], Europejskie manifesty kina, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s.285.
18. Gwóźdź Andrzej, *Obrazy i rzeczy film między mediami*, Universitas, 2003.
19. Paulina Haratyk, *Kino found footage: o niezwykłym uroku „obrazów z odzysku”*, Ekran, nr 3-4/2011.
20. Helman Alicja, Ostaszewski Jacek, *Historia myśli filmowej, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2007.
21. Herman Alicja, Pitrus Andrzej, *Podstawy wiedzy o filmie, słowo/obraz terytoria*, 2008.
22. *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek, Wydawnictwo Oko na Kino, Muzeum Sztuki nowoczesnej w Warszawie, Korporacja Ha!Art, 2020.
23. Hołda Joanna, *Found footage film. Wybrane zagadnienia prawne*, Monitor Prawniczy, 4/2007, s.221-224, [online]. <https://czasopisma.beck.pl/pl/czasopisma/mop/archiwum/2007/4/found-footage-film-wybrane-zagadnienia-prawne> [dostęp 20.05.2024].
24. Kahn Filip, *Film bez granic*, [w:] „Znak”, czerwiec 2023, [online] <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/film-bez-granic/> [dostęp 22.05.2024].

25. Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa, 2010.
26. Kopczyński Krzysztof, *Interaktywny film dokumentalny – historia i perspektywy rozwoju*, Media - Kultura - Komunikacja Społeczna, Instytut Polonistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, s.69-83.
27. Krajewski Piotr, *Obrazy z recyklingu, Obrazy z odzysku. Remiks, Sampling, Scratching...O kinie found footage*. “Widok. Wro Media Art Reader. Od kina absolutnego do kina przyszłości”. Wro Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009, Numer 1. [red.] P.Krajewski, W. Kutlubasis-Krajewska , s.72-81 [online] http://video.wrocenter.pl/media/pdf/widok_01_video_wrocenter_PL.pdf [dostęp 20.05.2024].
28. Lem Stanisław, *Solaris*, Wydawnicywo Literackie, 2012
29. Leyda Jay, *Film: Beget Films: A study of the compilation films*, Hill and Wang, New York 1964, s.9.
30. Lubelski Tadeusz, *Nowa fala 60 lat później, o pewnej przygodzie kina francuskiego*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017, s.132-145.
31. Lubelski Tadeusz, *Historia Niebyła Kina PRL*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 203-215.
32. Majmurek Jakub, „*Solaris mon amour*” to nie adaptacja powieści Lema, ale jej interpretacja psychoanalityczna, [online] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/o-czym-jest-solaris-mon-amour-stanislaw-lem-kuba-mikurda/> [dostęp 20.05.2024].
33. Manovich Lev, *Język Nowych Mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press Cambridge, 2001, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
34. Marzec Andrzej, *Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, Teksty Drugie, 2016/2, [online].https://rcin.org.pl/Content/58953/PDF/WA248_78716_P-I-2524_marzec-fragmenty_o.pdf [dostęp 12.05.2024].
35. Matuszewski Michał, *Eseista z kamerą. Awangardowa twórczość Chrisa Markera*, [w:] Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu. [red.] Ronduda

- Ł., Sitek G., [Wydawnictwo Oko na Kino, Muzeum Sztuki nowoczesnej w Warszawie, Korporacja Ha!Art], 2020, s.309.
36. Matuszkiewicz Adrian, *Solaris Mon Amour*, Kącik Popkultury, [online] <https://kacikpopkultury.pl/mdag-2023-solaris-mon-amour-recenzja/> [20.05.2024].
37. Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Pociąg do archiwów*, Kalejdoskop Kultury, 01/2021, [online] <https://kalejdoskopkultury.pl/pociag-do-archiwow/> [dostęp 11.05.2024].
38. Mulvey Laura, *Visual pleasure and narrative Cinema, Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: s.33-44.
39. Ronduda Łukasz, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Rabid, 2006.
40. Sitek Gabriela, *Historia, kreacja i terażniejszość. Ponowne wykorzystanie archiwalnych materiałów filmowych w projektach filmowych i artystycznych na przykładach Solidarności według kobiet Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego oraz cyklu Majka z filmu Zuzanny Janin [w:] Reuse, Remiks, Recycle. Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych*. FilMOTEKA Narodowa-Institut Audiowizualny, Warszawa, 2017, s.54-60.
41. Słodowik Agnieszka, *Webdoc?*, Dwutygodnik, wydanie 106, 05/2013, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4488-webdoc.html> [dostęp 30.04.2024].
42. Słownik filmu, red. R. Syska, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2006.
43. Sobieszek Bogdan, *Archiwum-nieznana planeta*, Kalejdoskop 1/2024, [online], *Archiwum-nieznana planeta*, Kalejdoskop [dostęp 15.05.2024].
44. Stachowicz Marcin, *Podróż do kresu nocy*, Filmweb, [online] <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Solaris+mon+amour-24659>, [dostęp 20.05.2024].
45. Staszczyszyn Bartosz, *Najlepsze polskie filmy 2023 roku*, Culture.pl, [online] <https://culture.pl/pl/artukul/najlepsze-polskie-filmy-2023-roku> [dostęp 30.05.2024].
46. Staszczyszyn Bartosz, *Solaris Mon Amour*, Culture.pl, [online] <https://culture.pl/pl/dzielo/solaris-mon-amour-rez-kuba-mikurda>, [dostęp 05.05.2024].

47. Szymków Magdalena, *Rekonstrukcja czasu, miejsca i przeżyć w filmie dokumentalnym poprzez found footage, w oparciu o pracę filmową Okupacja 1968. Piszę do ciebie, kochanie*. Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, 2022.
48. Świętochowska Grażyna, *Wideoesej czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*. Kwartalnik Filmowy, nr 104 (2018), s. 6-23.
49. Tarkowski Andrei, *O rytmie, czasie i montażu*, [w:], Gwóźdź A. [red.], Europejskie manifesty kina, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s.324.
50. Thompson Kristin, Bordwell David, *Film History, An Introduction (Second edition)*, University of Wisconsin-Madison, McGraw-Hill, 2003, s.185-186.
51. T.Minh-ha Trinh, *From A Hybrid Place*, [w:] Framer Framed, New York, 1992, s.139.
52. Warburg Aby, *Atlas Obrazów Mnemosyne*, Narodowe Centrum Kultury, Fundacja SPLOT, Warszawa, Kraków 2016.
53. Warner Rick, *Godard and the Essay Film*, Northwestern University Press, 2018.
54. Wees William C., *From compilation to collage: The Found-Footage Films of Arthur Lipsett*, The Martin Walsh Memorial Lecture, University of Toronto Press, 2007 <https://www.jstor.org/stable/24408469>, [dostęp 20.05.2024].
55. Wees William C., *Recycled images. The art and politics of found footage films*, Anthology Film Archives, New York City, 1993.
56. Wiertow Dżiga, *My. Wariant manifestu*, [w:], Gwóźdź A. [red.], Europejskie manifesty kina, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s.53.
57. Winnicka Ewa *Miasteczko Panna Maria. Ślężacy na Dzikim Zachodzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2024.
58. Zając Bartosz, *Esej audiowizualny – w stronę historii* [w]: Paradygmaty współczesnego kina, [red.] Ryszard W.Kluszczyński, Tomasz Kłus, Natasza Korczakowska-Różycka, s. 99-112
59. Zryd Michael, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, The Moving Image, Volume 3, Number 2, str. 40-61, University of Minnesota Press, 2003.

Filmografia:

1. 1970, Tomasz Wolski, Kijora Film, 2021.
2. 1989, Michał Bielawski, Unlimited Film Operations, 2014.
3. 8 Dni Chamsinu, Zvika Gregory Portnoy, 2024.
4. A man Escaped, Robert Bresson, 1956.
5. Aleksander Newski, Siergiej M.Eisenstein, 1938.
6. Archeologia, Andrzej Brzozowski, WFO, 1967.
7. Blokada, Siergiej Łoźnica, Rosja, 2006.
8. Człowiek z kamerą, Dżiga Wiertow, 1929, ZSRR.
9. Daisies, Vera Chytilova, Czechosłowacja, 1966.
10. Decasia, Bill Morrison, USA, 2002.
11. Diamenty Nocy, Jan Nemeč, Czechosłowacja, 1964.
12. Do utraty tchu, Jean Luc Godard, 1960.
13. Dubel, Johan Grimonprez, Belgia, 2009.
14. Elementarz, Wojciech Wiszniewski, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi 1976.
15. *Fort 13*, reż. Grzegorz Królikiewicz, prod. Zespół Filmowy Aneks, atelier Wytwórnia Filmów Oświatowych, 1983.
16. Grandmamaundsistercat, Zuzanna Banasińska, VnLab, 2024.
17. Hiroszima Mon Amour, Alain Resnais, 1959.
18. F for Fake, Orson Welles, 1975.
19. Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, [online]
<https://artmuseum.pl/pl/filmoteka> [dostęp 15.05.2024].
20. Mundial. Gra o wszystko, Michał Bielawski, Unlimited Film Operations, 2012.
21. Kraksa, Edward Etler, WFO, 1967.
22. La Jetée, Chris Marker, 1962
23. Letter from Siberia, Chris Marker, 1958
24. New Spirit, Laura Pawela/Lauren Dubowski, VnLab, 2023
25. Noc i mgła, Alain Resnais, Jean Cayrol, Francja 1956
26. Październik, Siergiej M.Eisenstein, 1927
27. Outer Space, Peter Tscherkassky, 1999
28. Solaris, Andrei Tarkowski, Rosja, 1972

29. *Solaris*, Steven Soderbergh, USA, 2002
30. *Solaris Mon Amour*, Mikurda/Pawela/Lenarczyk, VnLab, 2023
31. *Szkoła, Świat*, Iga Łapińska, 2021
32. *Tribulation 99*, Craig Baldwin, 1991
33. *Twoje serce*, Józef Arkusz, Wincenty Wcisło, Witold Powada, Wytwórnia Filmów Oświatowych, 1971
34. *Społeczeństwo spektaklu*, Guy Debord, 1973
35. *Ścieżka dźwiękowa do zamachu stanu*, Johan Grimonprez, Belgia, 2024
36. *Ucieczka na Srebrny Glob*, Kuba Mikurda, Silver Frame, 2021
37. *Wizyta w banku*, Andrzej Szczygieł, WFO, 1971
38. *Zapściła korzenie, wypełniła ziemię*, Anna Dyrka-Brzozowska, Polska, 1977
39. *Z-boczona historia kina*, Sophie Fiennes, Wielka Brytania 2006
40. *Zeszłego roku w Marienbadzie*, Alain Resnais, 1961
41. *Życia i śmierci Maxa Lindera*, Edward Porębnny, 2024

Spis ilustracji:

Wszystkie ilustracje pochodzą z filmów *Solaris Mon Amour*, *Hiroszima Mon Amour* i *La Jette* i są wizualnym dodatkiem do opisywanego procesu montażu. Wszystkie wykorzystane kadry *Solaris Mon Amour* pochodzą z zasobów Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

Aneks

Napisałam wiele słów o dziele, które powstało. A teraz chciałabym sobie pozwolić na jedno zdanie prywaty:

Dziękuję współtwórcom tego wspaniałego filmu: reżyserowi Kubie Mikurdzie i autorowi koncepcji dźwięku oraz dobremu duchowi filmu – Marcinowi Lenarczykowi. To były emocje, które z nami zostaną na zawsze.

Dziękuję mojemu mężowi Tomaszowi Kolankiewiczowi, za nieocenioną pomoc i nieograniczone czasowo wsparcie, córce Ricie za wyrozumiałość, Maxowi Cegielskiemu za doping i porządkowanie mojego chaotycznego procesu oraz *last but not least*, promotorowi tej pracy, Krzysztofowi Pijarskiemu, za inspirację do działania na polu dokumentu interaktywnego i wsparcie w powstawaniu tego trudnego dzieła.

Streszczenie

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

Praca doktorska, którą przedstawiam, skupia się przede wszystkim na zbadaniu procesu twórczego jakim był montaż filmu *Solaris Mon Amour*, sklasyfikowanego jako esej filmowy w ramach gatunku jakim jest *found footage*.

W pierwszej części pracy opisałam proces wypracowywania swojego stylu montażowego nad materiałami archiwalnymi. Wracam na chwilę do swojej twórczości artystycznej, w której od wielu lat wykorzystuję materiały znalezione. Opisuję także swój dokument interaktywny (web-doc), który, obok filmu *Solaris Mon Amour*, jest częścią pracy praktycznej. Dokument interaktywny *New Spirit* stanowi interesujące podejście do opowiadania historii, dając odbiorcy możliwość aktywnego uczestnictwa w budowaniu narracji. Ponadto, analizuję także różne wykorzystanie archiwaliów w kinie dokumentalnym i eksperymentalnym. Większą część pracy stanowi analiza procesu twórczego tercetu Mikurda/Pawela/Lenarczyk przy filmie *Solaris Mon Amour* zbudowanym z jednego źródła materiałów archiwalnych, czyli z Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Podaję inspiracje i podobieństwa z ważnymi dziełami kultury filmowej takimi jak *Hiroshima Mon Amour* Alaina Resnais i *La Jetée* Chrisa Markera. Dalej obszernie opisuję sam sposób montowania tego filmu biorąc pod uwagę zarówno przeciwności, ale też podkreślając pozytywne momenty, w których się znajdowaliśmy podczas procesu. Montaż określam jako asocjacyjny ze względu na sposób pracy polegający na skojarzeniowym wykorzystywaniu obrazów, jako przykład podaję zmontowany super-cut planety Solaris, którą zbudowaliśmy z wielu obrazów z różnych dziedzin nauki: biologii, mikrobiologii, astronautyki i kosmologii. Podaję przykłady całych scen, które dzięki procesom dekontekstualizacji i nadawaniu nowych znaczeń zbudowały świat Solaris. Odnoszę się także do procesu twórczego jako do swoistej archeologii, do grzebania w materiałach. Jeśli chodzi o proces powstawania filmu opisuję powstawanie struktury *Solaris Mon Amour*, jak do niej dochodziliśmy wspólnie i na jakie wyzwania natrafialiśmy w pracy i jakie były kluczowe momenty, które mocno wpłynęły na całość dzieła.

Sam film zaś nazywam esejem filmowym w obrębie gatunku *found footage*. W tekście umieszczam także obszerne fragmenty pochodzące z wielu opisów, wywiadów z twórcami oraz recenzji, które pokazują jak niejednoznaczny dziełem jest *Solaris Mon Amour*. Całość tekstu

przynosi dogłębną refleksję nad wartością, interpretacją i kreatywnym wykorzystaniem materiałów archiwalnych w dziedzinie sztuki filmowej.

Summary

From archive to expression: associative editing in the film "Solaris Mon Amour"

The doctoral thesis I am presenting focuses primarily on examining the creative process of editing the film *Solaris Mon Amour*, classified as a film essay within the found footage genre.

In the first part of the work, I described the process of developing my own editing style with archival materials. I am returning for a moment to my artistic work, in which I have been using found materials for many years. I also describe my interactive document (web-doc), which, along with the film *Solaris Mon Amour*, is part of the practical work. The *New Spirit* interactive documentary is an interesting approach to storytelling, giving the viewer the opportunity to actively participate in building the narrative. Moreover, I also analyze the different uses of archives in documentary and experimental cinema. The majority of the work is an analysis of the creative process of the Mikurda/Pawela/Lenarczyk trio on the film *Solaris Mon Amour*, built from a single source of archival materials, i.e. the Educational Film Studio in Łódź. I provide inspirations and similarities with important works of film culture such as *Hiroshima Mon Amour* by Alain Resnais and *La Jetée* by Chris Marker. Next, I describe in detail the way in which this film was edited, taking into account both the adversities, but also highlighting the positive moments we found ourselves in during the process. I describe the editing as associative due to the way of working, which involves the associative use of images. As an example, I give the assembled super-cut of the planet Solaris, which we built from many images from various fields of science: biology, microbiology, astronautics and cosmology. I provide examples of entire scenes that, thanks to the processes of decontextualization and assigning new meanings, built the world of Solaris. I also refer to the creative process as a kind of archaeology, digging through materials. When it comes to the process of creating the film, I describe the creation of the structure of *Solaris Mon Amour*, how we arrived at it together, what challenges we encountered at work, and what were the key moments that strongly influenced the entire work.

I call the film itself a film essay within the found footage genre. In the text, I also include extensive fragments from many descriptions, interviews with creators and reviews, which show how ambiguous the work *Solaris Mon Amour* is. The entire text brings an in-depth reflection on the value, interpretation and creative use of archival materials in the field of film art.