

Warszawa, 17 lipca 2025 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej Pana Tomasza Woźniczki.

„Dokumentalność - postawa twórcza i jej konsekwencje formalne na przykładzie filmów „Chleb i sól” i „Córy węgla” „ Tomasza Woźniczki to tekst, którego tematem jest zagadnienie historycznego rozwoju filmu dokumentalnego, kształtowania się jego struktury formalnej i zawartości znaczeniowej widzianych z pozycji filmowca i realizatora zdjęć, a jednocześnie refleksja wykraczająca poza obszar filmu, poszukująca etycznej i filozoficznej definicji tytułowej „dokumentalności”. Autor stara się sięgnąć tam, gdzie uzasadnione było by pytanie o ideę dokumentalnego poszanowanie prawdy ukazania świata w odróżnieniu od ekskluzywności inspirowania się nim w celu tworzenia indywidualnych wizji artystycznych.

Znakomity jest moim zdaniem tytuł tej rozprawy, gdyż podsuwa czytelnikowi od pierwszej już chwili sposób, w jaki mamy podejść do treści dzieła. „Dokumentalność” brzmi z lekka romantycznie, tak jak „uczciwość”, „wrażliwość”, „czułość”, „nietykalność”, „szczerłość” - brzmi niczym cecha charakteru, lub pojęcie z obszaru etyki. Tymczasem zawarte w podtytule słowa „konsekwencje formalne” dodają tej ulotnej formie ugruntowania i wymiaru naukowego.

Autor zauważa na wstępie, że współczesny film dokumentalny uwolnił się w procesie kolejnych przemian od swych funkcji stricte informacyjnych na rzecz wypowiedzi autorskiej, przetworzonej dramaturgicznie lub estetycznie, stwarzając własny język nasycony bogactwem rzeczywistości. Najważniejszym i fundamentalnym dla Woźniczki jest „poszanowanie prawdy”, co kojarzy mi się ze słynnym sformułowaniem św. Augustyna „kochaj Boga i rób co chcesz”.

Woźniczka czując z jak szerokim zagadnieniem się mierzy stara się stąpać po ziemi pozostając blisko pojęć z gramatyki obrazu filmowego: kadrowania, ujęć, montażu. Jeśli chcemy wyodrębnić film dokumentalny od aktorskiej fikcji zwrócimy w pierwszym rzędzie uwagę na cięcia. W fabule montaż służy reżyserowi do poprowadzenia artystycznej wizji wydarzeń włączającej skróty czasowe, „niemożliwe” ustawienia kamery, równoczesność zmieniających się punktów widzenia itp. W rejestracji dokumentalnej czas przebiegu wydarzeń i ich dramaturgia są kreowane przez samą rzeczywistość. Celem jest wierność zdarzeniu, nie scenariuszowi. Drugą istotną cechą rozróżniającą są stosowane obiektywy i wynikająca z nich głębia ostrości dająca widzowi świadomość obcowania z uchwyconą „na żywo” rzeczywistością.

W konkluzji pierwszej części swej pracy autor dochodzi do stwierdzenia, że w dokumencie film jest narzędziem komunikacji, co wywołuje nieuchronnie pytanie, na ile film może uchwycić rzeczywistość? Czy w jakiegokolwiek, nie tylko filmowej, twórczości można mówić o niesubiektywnym, niezafałszowanym przez żadną subiektywną koncepcję intelektualną ukazaniu prawdy?

Tok swych rozważań historycznych poszukujących definicji „dokumentalności”, swego rodzaju śledztwo, rozpoczyna Woźniczka od jednego z pionierów filmu dokumentalnego Dżigi Wiertowa. Z manifestu „MY” grupy „Kino-oko” (1919 r.) wyławia radykalną postawę odrzucającą na rzecz filmowej prawdy manipulację obrazem w celu opowiedzenia zmyślonych historii a w widzach wywołania nieprawdziwych i cikliwych przy tym emocji. Skrajna forma pozbawiona tradycyjnej dramaturgii i wciągającej narracji zdaniem Woźniczki nie przynosi jednak Wiertowowi w efekcie kina czysto dokumentalnego lecz filmowy eksperyment formalny („Człowiek z kamerą” 1929 r.). Tym samym Wiertow rozminął się z „dokumentalnością” w sensie, w jakim chciałby ją autor rozprawy zdefiniować w trakcie swoich poszukiwaniach, metoda kina-oka nie przynosi poznania prawdy mimo deklarowanych postulatów.

Bliżej czystego dokumentu zdaniem Woźniczki był Robert Flaherty, autor m.in. głośnego filmu „Nanuk z północy” z 1922 r. Flaherty jako pierwszy posługiwał się słowem „documentary”, choć nie miało ono jeszcze znaczenia wyodrębniającego ten gatunek filmowy. Flaherty’emu zarzucano, co prawda, daleko posuniętą inscenizację. Z drugiej strony starał się on odnaleźć np. szczególnie sposób kontaktu z bohaterem i stawiał przed sobą cel jak najmniejszego ingerowania w rzeczywistość, by nadać swym filmom wrażenie podpatrywania prawdziwego życia, co doceniał Richard Leacock, jeden z twórców nurtu Direct Cinema. Natomiast Brytyjczyk John Grierson zwrócił uwagę na fakt, że filmy Flaherty’ego kręcone były w autentycznych miejscach, których dotyczył temat filmu, co było zasadą absolutną bez względu na trudy takich realizacji. Mamy tu więc do czynienia z siłą prawdy, która odciskała w ten sposób swoje piętno. Flaherty zrywał także z konwencją hollywoodzką poddając filmową dramaturgię cechom płynącym z miejsc i postaci lokalnych, dalekich od Hollywoodu. Woźniczka ostrożnie wydobywa z twórczości

Flaherty'ego te aspekty, które mimo zabiegów inscenizacyjnych można uznać za zręby formy czysto dokumentalnego opisu świata już przed ponad stu laty.

Następnie dochodzimy do twórczości Johna Griersona, którego filmy również, i z podobnych co u Flaherty'ego powodów, nie były wolne od inscenizacji. Chodziło o poradzenie sobie z nierozwiązywalnymi na ówczesnym poziomie techniki filmowej problemami realizacyjnymi. Niektóre scenografie trzeba było dostosowywać do możliwości kamery ale tylko po to, by uczynić opisywany temat bardziej prawdziwym. Flaherty musiał np. zbudować większe igloo by zmieścić się do niego z kamerą. Dla Woźniczki najważniejsze jest tutaj tworzenie się w filmowcach świadomości, czym jest i jak powinna być realizowana idea czystego dokumentu.

Śledząc rozwój tej świadomości przechodzimy prowadzeni przez Woźniczkę do zjawiska Direct Cinema, które pojawiło się w latach 60-tych XX w. W USA. Jego twórcy wyrosli na nowych możliwościach technicznych - lekkie i ciche kamery 16 mm i zsynchronizowane z nimi magnetofony - które pozwoliły na dokonanie przełomu w tworzeniu gatunku filmowego opisującego rzeczywistość. Autor rozprawy od początku swoich rozważań nadaje stronie technicznej ważną rolę w tworzeniu się konceptu filmu dokumentalnego, który w odróżnieniu od filmów fikcji wymagał radzenia sobie w warunkach dalekich od studyjnych ze zbudowaną scenografią, sztucznym oświetleniem i możliwością powtarzania ujęć. Twórcy ruchu Direct Cinema dysponując wygodniejszym sprzętem omijali także dotychczasowe struktury formalne typu: duża ekipa, producent, scenariusz, aktor, reżyser stawiając na czystą wolność twórczą bezpośredniej rejestracji zdarzeń. Spośród twórców uczestniczących w ruchu Woźniczko wymienia przede wszystkim Frederica Wisemana i jego film „High School” z 1968 r. Zdaniem autora pracy właśnie tutaj wyraża się najbardziej konsekwentnie poszukiwanie drogi do filmowej prawdy dokumentalnej będącej samą obserwacją, bez upiększeń, inscenizacji, bohatera i komentarza. Opis ten, jak zauważa, ma na celu sportretowanie systemu funkcjonowania instytucji szkoły. W ten sposób to ona staje się bohaterem filmu, a dramaturgia opowieści działa jakby z ukrycia. W kontekście własnych poszukiwań Woźniczki jako autora zdjęć do „Chleba i soli” i „Cór węgla” odkrycia i dokonania Direct Cinema były dużym krokiem w kierunku czystości gatunkowej kina dokumentalnego.

Kolejnym zjawiskiem w historii rozwoju gatunku badanym przez Woźniczkę jest europejskie cinema verite. Film „Kroniki Lata” Jana Roucha i Edgara Morina z 1961 r. uważany za manifest tego ruchu sięgał dzięki wykorzystaniu nagranych wypowiedzi bohaterów mówiących o sobie w psychologię. Cechą kształtującą cinema verite stała się refleksyjność. Uzupełnia ona w dociekaniu Woźniczki definicję tytułowej „dokumentalności”.

Dla twórców tzw. Szkoły Polskiej refleksyjność staje się wartością fundamentalną, świadczy bowiem o odpowiedzialności reżyserów za opisanie prawdy życia, oraz za biorących udział w filmie bohaterów ujawniających swoją prywatność. Woźniczka przywołuje tu postaci Kazimierza Karabasza i Krzysztofa Kieślowskiego. W samym już słynnym sformułowaniu Karabasza „cierpliwe oko” definiuje się jego postawa obserwatora nie wywierającego jakiegokolwiek presji na portretowaną rzeczywistość. Kieślowski porzucając dokument na rzecz fabuły manifestuje swoją świadomość dotarcia do granicy odpowiedzialności, której nie chce już przekraczać.

W odróżnieniu od poprzednio wymienionych Marcel Łoziński prowokował pewne wydarzenia w zamiarze „otwarcia” sytuacji z życia wziętych. Przed rewolucją cyfrową filmowcy mierzący się z dokumentem musieli podejmować decyzje umożliwiające realizację w sytuacji bardzo dużych ograniczeń w metrach taśmy filmowej.

Wraz z wejściem kamer video istotną podkreśloną przez autora pracy sprawą staje się przekraczanie granic etycznych i handlowanie podpatrzoną prawdą, jak w telewizyjnym programie „Big Brother”.

Z tego typu myślenia wyrosła twórcza postawa Andrzeja Fidyka, związanego z TV i realizującego filmy dokumentalne wokół zjawisk skandalizujących, czyli takich i tak pokazywanych, na jakie był popyt widowni telewizyjnej. Jeszcze dalej poszła w tym kierunku Ewa Borzęcka skupiająca uwagę na najbardziej szokujących, kontrowersyjnych, okrutnych obrazach filmowanej rzeczywistości, wobec której widz musi zareagować emocjonalnie. Film Borzęckiej „Arizona” można porównać z podobnie radykalnym utworem Marcina Koszałki „Takiego pięknego syna urodziłam”. Film dokumentalny, podkreśla autor, przekracza tu już granice etyczne, prawdziwy bohater ze swym dramatem zostaje potraktowany instrumentalnie, jako element filmowej dramaturgii angażującej widza bardziej niż zmyślane sytuacje grane przez aktorów, co decyduje o „oglądalności” filmu.

Po tej obszernej części analizującej różne postawy głośnych filmowców wobec dokumentalności Woźniczka rozszerza swoją perspektywę o mniej znaną twórczość Austriaka Ulricha Seidla, który w filmie „W piwnicy” 2014 r. posługuje się materią dokumentalną tworząc

rodzaj eseju o społeczeństwie austriackim. Woźniczka, jako operator, zwraca uwagę na świadome, zsynchronizowane z natężeniem dramaturgii i tematu scen, używanie kamery statycznej i „z ręki”.

Innego twórcę austriackiego Nikolausa Geyrhaltera wymienia Woźniczka jako tego, którego twórczość wprowadziła go w fascynację filmem dokumentalnym, szczególnie jego czterogodzinny film „Gdzie indziej”. Geyrhalter jest jednocześnie reżyserem i operatorem, co pozwala mu na stuprocentowe połączenie wyrazowych aspektów tych funkcji. Co ciekawe, zdjęcia są tu bardzo uporządkowane, zaplanowane, narracja jest podzielona na rozdziały, całość zaś jeszcze bardziej niż u Seidla osiąga wymiar monumentalnego eseju o ludzkości. Wydaje się, że autor rozprawy odnalazł w twórczości Geyrhaltera największą bezpośrednią inspirację i drogowskaz dla siebie właśnie z racji wagi, jaką przykłada on do roli kamery w budowaniu filmowej opowieści poszukującej prawdy o rzeczywistości.

Temat granic, jakie wytyczają pojęcie dokumentalności znajduje w następnym fragmencie rozprawy nowy kontekst w postaci literatury faktu. Widać, że autor doktoratu stara się nie pominąć i tej możliwości w precyzowaniu odpowiedzi na tytułową kwestię. Powołuje się tu na stwierdzenie Hannah Oldfield, że wszelka fikcja, nawet zawarta marginalnie w reportażu nie próbuje nas okłamywać, lecz stwarza alternatywny świat, rządzony innymi regułami. Literatura fikcyjna może służyć przybliżaniu prawdy, co świadomy czytelnik rozumie. Czym innym są kłamstwa i nieścisłości w literaturze faktu. Łamią one zasadę, zgodnie z którą uznaje wszystko, co jest opisane za prawdziwe. Woźniczka dochodzi do wyznania, że jako widz i czytelnik chce wierzyć autorowi. To w istocie podstawa wszelkiej twórczości artystycznej. Mam wrażenie, że autor rozprawy dzieląc się tu swym idealistycznym poglądem poszukuje w dokumentalności filmowej uniwersalnego pojęcia prawdy niczym Świętego Grala, czyli wciąż pozostając w obszarze filmu i sztuki, rozważa temat w aspekcie filozofii i etyki. Analiza dokumentalności z punktu widzenia twórczości filmowej stanowi naturalne zawężenie obszaru rozważań i z racji zawodowych predyspozycji Tomasza Woźniczki może zbliżyć do konkluzji stojącej nie na spekulatywnym lecz realnym gruncie.

Zbliżając się już do rozdziału poświęconego własnym doświadczeniom przy realizacji zdjęć do filmów „Chleb i sól” oraz „Córy węgla” zwraca się jeszcze Woźniczka ku twórczości fotografików dokumentalnych Niemca Tobiasa Zielonego i Amerykanina Aleca Sotha. Ich widzenie świata było dla niego ważną i bezpośrednią inspiracją formalną. Podkreśla tu wprost niezbędność wytrenowania ręki i oka, czyli rodzaj gotowości operatora do chwytania w kadr filmowej rzeczywistości. Przywołuje cykl Zielonego, „Ha Neu” o wyludnionym po upadku muru berlińskiego mieście Halle Neustadt. W podobnej scenerii dzieje się akcja debiutu fabularnego Damiana Kocura „Chleb i sól”. Z kolei cykl fotograficzny „Sleeping by Mississippi” Aleca Sotha buduje nieliniowy całościowy obraz pewnego obszaru rzeczywistości i nie ma tu niczego z chwytanej na szybko chwili, co charakteryzuje naturalistyczne fotografie Zielonego, których bohaterami są nieupozowani, oświetleni naturalnym światłem młodzi ludzie żyjący lub koczujący w Halle. Soth bohaterów swych zderza z tłem jakby niepasującym do nich, choć obie rzeczywistości pozostają w pełni prawdziwe. Precyzja tworzenia takich swoistych kolaży wysmakowanego detalu i surowego realistycznego tła stała się inspiracją do rozwiązań zastosowanych przez Woźniczkę w „Córach węgla”.

Dochodząc do tego miejsca w rozprawie doktorskiej mam wrażenie, że autor pieczołowicie przygotował mnie do jej ostatniego etapu, czyli opisu konsekwencji formalnych „dokumentalności” na przykładzie własnych, wymienionych w tytule, dokonań. Zajmą one tylko ostatnich 20 stron merytorycznej objętości tekstu, jako że znaleźliśmy się na stronie 58.

Woźniczka wszak analizując z pasją i uczciwością wybranych, ważnych dla siebie, twórców formował jakby podskórnie i subtelnie obraz własnego światopoglądu, który ukazuje nam w pełni na pozostałych, finalnych stronach pracy. Wszystkie wcześniejsze rozważania były tworzeniem podstawy teoretycznej, z której wyrasta koncepcja formalna i estetyczna zdjęć do „Chleba i soli” oraz „Cór węgla”. Mam wrażenie, że od tej chwili ton wypowiedzi doktoranta zmienia się i filozofujący poszukiwacz definicji dokumentalności staje się przede wszystkim filmowcem, który dzieli się swymi doświadczeniami realizatora zdjęć i wyciąga z nich wnioski pomocne dla znalezienia odpowiedzi na tytułowe kwestie rozprawy.

Inspirując się dziełami Sotha i Zielonego i konfrontując z nimi dowodzi nam Woźniczka, jak bardzo zderzenie z materia narzuca filmowcowi najlepsze i dalekie od wszelkiej intelektualnej spekulacji rozwiązanie.

Już na wstępie relacji dotyczącej „Chleba i soli”, kiedy mówi, że „poczucie dokumentalności krąży wokół tytułu” rozumiem, że Woźniczka z głęboką świadomością buduje swymi zdjęciami klimat wiarygodności dla opowieści fikcyjnej, stosuje jako operator filmu fikcji narzędzia właściwe

dla dokumentu, nie starając się jednak o symulację, czy pozorowanie zdjęć na dokument, lecz korzystając z nich, jako mających potencjał dramatyczny dyscyplinując jednocześnie obraz pod względem kompozycji. Podobnie czyni, chociaż jakby *au rebours*, w „Córach węgla”. W tym filmie, stricte dokumentalnym, przez pierwsze minuty trudno o pewność, czy nie jest to czasem fabuła. Operator do samego końca filmu konsekwentnie filmuje wnętrza hal sortowni węgla, niekończące się korytarze, stalowe przesła konstrukcyjne, taśmy z jadącymi bryłami węgla, niczym scenografie gigantycznych wnętrzy statku kosmicznego z „Obcego - ósmego pasażera Nostromo” Ridleya Scotta.

Woźniczka podkreśla, że jednym z priorytetów filmu „Chleb i sól” był realizm. Film opowiada o młodych ludziach z małego miasta i temat ten z założenia miał być ukazany jak najbardziej prawdziwie, czyli, inaczej mówiąc, z poszanowaniem prawdy. Niewysoki budżet zmuszał realizatorów do rozwiązań właściwych dla filmu dokumentalnego, czyli na przykład zamiast kreowania obrazu, znajdowania go w warunkach naturalnych. Dokumentalność jako narzędzie kreujące opowieść skutkowała niekiedy „szumem” w obrazie, czy nadmiarem czerni. Przysłużyło się to uzyskaniu wiarygodności emocji bohaterów i nadało filmowi fikcji siłę pochodzącą z filmu dokumentalnego. Autor przytacza dane dotyczące użytych obiektywów, przesłony i kamery. Z teorii przenosimy się niejako do laboratorium. Cała opowieść o technologii realizowania zdjęć nabiera osobnej dramaturgii. W filmie widać jak bardzo „lekcje” Griersona, Wisemana czy Stocka i Zielonego przełożyły się na zupełnie niezależny, świadomy i trafny w kontekście założeń ustalonych z reżyserem koncept obrazu „Chleba i soli”.

Cechą charakterystyczną zdjęć Woźniczki jest pewna statyczność kadru, która przywołuje metody filmowania dokumentalistów takich, jak Grierson, Flaherty, czy Wiseman, dająca jednocześnie poczucie obecności „oka kamery” przenikające z filozofii Dżigi Wiertowa. Jest tu także odpowiedzialność oraz szacunek dla bohaterów wynikły ze Szkoły Polskiej Kieślowskiego i Karabasza, jest potrzeba prowokacji Łozińskiego, czy efektywność Fidyka. Dla Woźniczki liczy się finalny efekt, widz ma mieć poczucie, że wszystkie składniki obrazu filmowego prowadzą go do ujrzania prawdy. Miało to w przypadku filmu „Chleb i sól” dalekie konsekwencje, takie jak n.p. nieobecność ekipy i reżysera w pobliżu planu. Także operator i dźwiękowiec wykonywali swoją pracę zdalnie. Niewątpliwie, we współpracy z reżyserem, Woźniczka kreował filmowane sytuacje z udziałem aktorów naturšczyków w duchu wyrastającym z kilku pokoleń twórców filmu dokumentalnego.

W relacji z „Cór węgla” Anety Nowickiej padają określenia „szlachetny”, „literacki”, jakie wyznaczały zamierzenia Woźniczki wobec formy i ostatecznego przesłania tego pełnometrażowego obrazu dokumentalnego. Takie cechy wydają się stać w kontrze do skojarzeń, jakie wywoływać mogą wyobrażenia śląskich kopalń. „Szlachetna” plastyka wydaje się być właściwa raczej dla artystycznego filmu fabularnego. Woźniczka decyduje się na kamerę, która daje obraz zbliżony do Super 35 mm. Jako świadomy swych zamierzeń operator wybiera narzędzie mające określony potencjał, dotyczy to również obiektywów o małej głębi ostrości, by poddać swe bohaterki uważnej obserwacji psychologicznej na bliskich planach. Pomocne okazało się naturalne dla filmowanych hal zakładu ciepłe oświetlenie. Przełożyło się to na odczucie pewnej gorącej duszności wewnątrz w kontraście do wietrznego chłodu plenerów. Także stosowanie statywu posłużyło stworzeniu odczucia monumentalnej statyczności szerokich planów w opozycji do detalicznych obserwacji nadając filmowi poetyckości właściwej dla artystycznego kina fabularnego.

Tak w „Córach węgla”, jak i w „Chlebie i soli” widać w obrazach Woźniczki echa fascynacji pionierami gatunku, takimi jak Flaherty, czy Grierson, a bardziej jeszcze współczesnymi artystami: Weismanem, Stockiem i Geyrhalterem, czyli tymi, którzy filmując zastaną rzeczywistość nadawali jej poprzez własną wrażliwość i potrzebę refleksji pogłębiony wymiar, ukryty pod niepozorną powierzchnią obserwowaną przez chłodne, cierpliwe i bezstronne oko kamery.

Wydaje się, że w przypadku obu filmów doszło do wyjątkowo synchronicznej współpracy operatora z reżyserami. Wyraża się to nawet, *mym zdaniem*, w zbieżnej ze sobą monumentalności tytułów „Chleb i sól”, „Córy węgla” i „Dokumentalność”.

Kończąc już moje recenzenckie refleksje na temat rozprawy doktorskiej Tomasza Woźniczki chcę wyrazić mu swoją wdzięczność za merytoryczne i pełne pasji wtajemniczenie mnie w zjawisko tytułowej „dokumentalności”, oraz za ukazanie mi oczami operatora kamery wielokrotnej złożoności powstawania i artystycznej zawartości obrazu filmowego.

Rozprawa doktorska Pana Tomasza Woźniczki prezentuje głębokie przeanalizowanie założonego tematu. Kandydat wykazuje się ogólną wiedzą teoretyczną, oraz opanowaniem warsztatu pojęciowego, które znajdują zastosowanie w opisie i analizie zjawisk twórczych w

dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuk filmowych i teatralnych. Dzieło będące przedmiotem postępowania oraz rozprawa doktorska spełniają warunki określone w art.186.1. Ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce z dnia 20 lipca 2018 r.

Niniejszym zwracam się z wnioskiem do Instytutu Sztuk Filmowych Teatralnych Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach o podjęcie dalszych czynności związanych z procedurą postępowania w sprawie nadania Panu Tomaszowi Woźniczce stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuk filmowych i teatralnych.

Z wyrazami szacunku

prof. dr hab. Piotr Dumala