

Wydział Sztuki Mediów
Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

pana mgr Tomasza Woźniczki

w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuk filmowych i teatralnych,
procedowanym przez Szkołę Filmową im. Krzysztofa Kieślowskiego
Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

Recenzja została sporządzona w oparciu o przedłożone dzieło w postaci rozprawy doktorskiej mgr Tomasza Woźniczki pt. „Dokumentalność – postawa twórcza i jej konsekwencje formalne na przykładzie filmów «Chleb i sól» i «Córy węgla»” ze zdjęciami jego autorstwa.

Warunki stawiane rozprawom doktorskim, a zarazem cechy, jakie powinna wykazywać przedmiotowa dysertacja wraz z dziełem praktycznym, zostały określone w art. 186 i 187 ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 roku. W mojej ocenie warunki te zostały spełnione. Zgodnie z przywołanymi przepisami rozprawa doktorska ma potwierdzać ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie (lub dyscyplinach) oraz jego umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej. Ponadto przedmiotem rozprawy doktorskiej powinno być oryginalne rozwiązanie problemu naukowego albo oryginalne rozwiązanie w zakresie zastosowania wyników własnych badań w sferze gospodarczej lub społecznej, bądź też oryginalne dokonanie artystyczne. Rozprawę doktorską może stanowić praca pisemna (w tym monografia naukowa), zbiór opublikowanych i powiązanych tematycznie artykułów naukowych, praca projektowa, konstrukcyjna, technologiczna, wdrożeniowa lub artystyczna, a także samodzielna i wyodrębniona część pracy zbiorowej.

Dane personalne i wykształcenie:

Pan Tomasz Woźniczka urodził się 11 kwietnia 1979 roku w Siemianowicach Śląskich. W latach 1999–2004 studiował etnologię na Uniwersytecie Śląskim – filia w Cieszynie. Ten etap edukacji, osadzony w refleksji humanistycznej i antropologicznej, uznaję za ważny fundament późniejszej działalności artystycznej Doktoranta: kształtujący wrażliwość obserwacyjną oraz umiejętność analitycznego spojrzenia na rzeczywistość społeczną i kulturową.

Kolejnym, konsekwentnym krokiem było podjęcie studiów na kierunku Realizacja obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografia w Szkole Filmowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, które ukończył w 2011 roku, uzyskując tytuł magistra sztuki.

Zestawienie wykształcenia humanistycznego z profesjonalnym przygotowaniem operatorskim świadczy o świadomie budowanej drodze rozwoju, w której refleksja teoretyczna i wrażliwość kulturowa spotykają się z praktyką warsztatową i językiem filmowego obrazu. W mojej ocenie taka dwutorowa edukacja znajduje wyraźne przełożenie na charakter późniejszych realizacji twórczych Doktoranta, wskazując na spójność i logiczną ciągłość podejmowanych wyborów artystycznych.

Przebieg pracy zawodowej i działalność artystyczna:

Doktorant pozostaje aktywnym zawodowo twórcą filmowym od 2007 roku, systematycznie rozwijając swoją praktykę jako autor zdjęć do filmów fabularnych, dokumentalnych oraz form krótkometrażowych. Nieustannie realizuje kolejne projekty operatorskie, współtworząc kilkanaście produkcji filmowych i budując konsekwentny dorobek artystyczny. Jego działalność znajduje potwierdzenie w obecności na festiwalach filmowych oraz w zdobytych nagrodach i wyróżnieniach, które zostaną szerzej omówione w dalszej części recenzji, poświęconej analizie osiągnięć artystycznych.

Na uwagę zasługuje wyraźna ciągłość i logika rozwoju zawodowego – od praktyki twórczej, poprzez stopniowe poszerzanie zakresu realizowanych projektów, aż po równoległe zaangażowanie dydaktyczne. Od 2014 roku Doktorant związany jest ze Szkołą Filmową Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach jako wykładowca sztuki operatorskiej na kierunku Realizacja obrazu. Połączenie aktywnej działalności filmowej z pracą pedagogiczną sprzyja pogłębionej refleksji nad językiem obrazu i procesem twórczym, a zarazem wskazuje na dojrzałość zawodową i gotowość do podejmowania wyzwań na poziomie doktorskim. W mojej ocenie przedstawiony przebieg pracy zawodowej układa się w spójną i konsekwentną narrację rozwoju artystycznego, stanowiąc solidne zaplecze dla realizacji projektu doktorskiego.

Ocena dorobku twórczego i artystycznego:

Dorobek twórczy i artystyczny Doktoranta jawi się jako konsekwentnie rozwijana, dojrzała droga operatorska, osadzona w obszarze kina autorskiego i wyraźnie ukierunkowana na poszukiwanie znaczeń poprzez obraz filmowy. Realizowane przez niego zdjęcia – zarówno w pełnometrażowych filmach fabularnych, jak i w dokumentach oraz formach krótkometrażowych – ujawniają szczególną wrażliwość na relację pomiędzy obserwacją rzeczywistości a jej plastycznym przetworzeniem. W mojej ocenie stanowi to jeden z najważniejszych wyróżników jego praktyki artystycznej. Nie jest to bowiem obrazowanie podporządkowane wyłącznie funkcji ilustracyjnej, lecz świadome współtworzenie narracji poprzez rytm kadru, czas trwania ujęcia oraz uważne prowadzenie perspektywy widza.

Na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat Doktorant realizował zdjęcia do szeregu znaczących projektów filmowych, stopniowo poszerzając skalę i zakres podejmowanych wyzwań twórczych. Wśród najważniejszych realizacji wymienić należy m.in. „Wołanie” (2014, reż. Marcin Dudziak), „Autsajder” (2018, reż. Adam Sikora), „Chleb i sól” (2022, reż.

Damian Kocur), „Lipstick on the Glass” (2022, reż. Kuba Czekaj), „Ukryta sieć” (2023, reż. Piotr Adamski), dokument „Córy węgla” (2024, reż. Aneta Nowicka), a także najnowszy projekt fabularny „Glorious Summer” (2025, reż. Helena Ganjalyan i Bartosz Szpak). Wcześniejsze realizacje, takie jak „Za horyzont”, „Twist & Blood” czy „Radioakcja”, wskazują natomiast na wczesne ukształtowanie się jego języka wizualnego oraz konsekwentne zainteresowanie obrazem jako przestrzenią napięcia pomiędzy dokumentalną obserwacją a filmową konstrukcją.

Analizując charakter obrazowania wybranych filmów, można zauważyć powracające cechy wizualności opartej na bliskości kamery wobec bohatera, naturalistycznej obserwacji oraz długich, powoli rozwijających się ujęciach, które budują wrażenie uczestnictwa widza w zdarzeniach, a jednocześnie zachowują precyzyjną kompozycję plastyczną.

Krytycy – w odniesieniu do twórczości Doktoranta – podkreślają, że tego rodzaju obrazowanie, choć sprawiające wrażenie spontanicznego i dokumentalnego, opiera się na świadomie konstruowanej strukturze kadru i rytmie narracji wizualnej. Pozwala to widzieć w pracy operatorskiej Woźniczki nie tyle neutralne towarzyszenie wydarzeniom, ile subtelne modelowanie emocjonalnego doświadczenia odbiorcy. W mojej ocenie jest to szczególnie widoczne w projektach sytuujących się na styku kina obserwacyjnego i fabularnego, gdzie obraz nie dominuje nad postacią, lecz pozostaje z nią w relacji partnerskiej, budując przestrzeń uważnej obecności.

Charakterystycznym elementem dorobku Doktoranta jest zdolność płynnego przechodzenia pomiędzy różnymi konwencjami filmowymi – od kameralnych dokumentów po kino fabularne – przy jednoczesnym zachowaniu rozpoznawalnej wrażliwości plastycznej. W wybranych realizacjach podejmował on także współpracę scenariuszową, co wskazuje na potrzebę przekraczania klasycznie rozumianej funkcji operatora i wpisuje jego działalność w szerszy proces współtworzenia sensów dramaturgicznych.

Istotnym potwierdzeniem pozycji artystycznej Doktoranta pozostają liczne nagrody i wyróżnienia, zarówno na festiwalach krajowych, jak i międzynarodowych, w tym nominacja do Polskich Nagród Filmowych Orły za zdjęcia do filmu „Chleb i sól”, nagroda na Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film” za zdjęcia do „Córy węgla”, a także wcześniejsze wyróżnienia na Camerimage – w tym Nagroda SFP dla Najbardziej Obiecującego Młodego Twórcy oraz Złota Kijanka za zdjęcia do filmu „Za horyzont”. Osiągnięcia te stanowią nie tylko środowiskowe uznanie, lecz również potwierdzenie obecności jego twórczości w międzynarodowym obiegu festiwalowym.

Na podstawie analizy dostarczonej dokumentacji, zakresu realizowanych projektów oraz ich recepcji krytycznej oceniam dorobek twórczy Doktoranta jako spójny, konsekwentnie rozwijany i wyraźnie ukierunkowany na poszukiwania artystyczne realizowane poprzez obraz filmowy. Stanowi on dojrzałe zaplecze dla refleksji podejmowanej w ramach przewodu doktorskiego oraz istotny kontekst dla dalszej analizy dzieła będącego przedmiotem niniejszej recenzji.

Ocena rozprawy i pracy doktorskiej:

Przechodząc do zasadniczej części niniejszej recenzji, należy zaznaczyć, że rozprawa doktorska mgr Tomasza Woźniczki, przygotowana pod kierunkiem prof. dr hab. Adama Sikory w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, zatytułowana „Dokumentalność – postawa twórcza i jej konsekwencje formalne na przykładzie filmów «Chleb i sól» i «Córy węgla»”, stanowi autorski komentarz

teoretyczny do praktyki artystycznej Doktoranta. Tekst pracy został podzielony na cztery zasadnicze rozdziały: I. Dokumentalność, II. Punkty kluczowe, III. Współczesność – osobiste punkty zwrotne, IV. Moja perspektywa dokumentalna – analiza formalna filmów: „Chleb i sól” i „Córy węgla”. Całość uzupełniają: wstęp, podsumowanie, bibliografia, netografia, filmografia oraz streszczenie w języku polskim i angielskim. Układ rozprawy wskazuje na wyraźnie zaplanowaną strukturę prowadzącą czytelnika od zagadnień ogólnych związanych z pojęciem dokumentalności, poprzez kontekst historyczny i osobisty, aż do szczegółowej analizy własnej praktyki twórczej Autora.

Już we wstępie Doktorant określa zasadniczą oś swoich rozważań, sytuując dokumentalność nie tyle w obrębie zamkniętej definicji gatunkowej, ile w przestrzeni postawy twórczej, wynikającej z doświadczenia obserwacji rzeczywistości oraz refleksji nad przemianami współczesnego języka filmu. Autor podejmuje próbę zdefiniowania relacji pomiędzy dokumentem a fabułą, wskazując na możliwość przenikania się narzędzi formalnych i sposobów narracji charakterystycznych dla obu tych obszarów. Wprowadzenie to ma charakter wyraźnie autorski i refleksyjny – osadza analizę w kontekście osobistych doświadczeń operatorskich oraz dynamicznych zmian technologicznych ostatnich lat, które w jego ujęciu stanowią nie tyle temat sam w sobie, ile tło dla rozważań nad sposobami opisu rzeczywistości i rolą twórcy obrazu filmowego. Tak zarysowana perspektywa otwiera przestrzeń do dalszych analiz, w których refleksja teoretyczna pozostaje w ścisłym dialogu z praktyką artystyczną.

W pierwszym rozdziale zatytułowanym „Dokumentalność” Autor podejmuje próbę zdefiniowania podstawowego problemu badawczego, formułując pytanie o współczesną funkcję filmu dokumentalnego oraz o napięcie pomiędzy dokumentalnością a artystycznością jako dwiema równoległymi postawami twórczymi. Już na tym etapie widoczna jest świadoma rezygnacja z budowania klasycznej definicji gatunku na rzecz refleksji nad sposobem myślenia o obrazie filmowym i jego relacji z rzeczywistością. Doktorant traktuje analizy historyczne i przywoływane postawy twórców nie jako cel sam w sobie, lecz jako narzędzie pozwalające uchwycić przemiany języka dokumentu w kontekście współczesnych zmian technologicznych i medialnych.

Istotnym elementem rozważań jest wskazanie na przesunięcie funkcji filmu dokumentalnego – od narzędzia poznawczego ku autonomicznej formie artystycznej, która coraz częściej operuje własną estetyką i świadomie kształtowaną plastyką obrazu. Autor formułuje tezę o swoistym konflikcie między potrzebą opisu rzeczywistości a tendencją do estetyzacji i formalnego opracowania materiału filmowego. Refleksja ta prowadzona jest z wyraźnie osobistej perspektywy operatorskiej, co w mojej ocenie stanowi jeden z najciekawszych aspektów tej części pracy – zamiast abstrakcyjnego dyskursu teoretycznego otrzymujemy namysł nad konkretnymi środkami języka filmowego, takimi jak montaż, długość ujęcia czy głębia ostrości, analizowanymi nie tylko jako elementy warsztatu, lecz także jako nośniki znaczeń i postaw twórczych.

Na uwagę zasługuje również szerokie kontekstualizowanie problemu dokumentalności poprzez odniesienia do fotografii dokumentalnej oraz literatury faktu, co pozwala Autorowi spojrzeć na zagadnienie opisu rzeczywistości w sposób bardziej uniwersalny, wykraczający poza granice jednej dziedziny sztuki. Wprowadzane w tym rozdziale przykłady historyczne – od kina bezpośredniego po współczesne dyskusje o etyce i estetyce reportażu – nie pełnią funkcji przeglądu filmoznawczego, lecz stają się elementem budowania autorskiej perspektywy, w której film traktowany jest przede wszystkim jako narzędzie komunikacji i świadomego dialogu z rzeczywistością.

Szczególnie interesujące wydaje mi się akcentowanie przez Doktoranta roli operatora jako twórcy odpowiedzialnego nie tylko za formę wizualną, lecz również za sposób interpretowania świata przedstawionego. Wskazanie na napięcie pomiędzy „upiększaniem” obrazu a potrzebą zachowania jego dokumentalnej wiarygodności prowadzi do refleksji o etycznym wymiarze decyzji formalnych, co wprowadza do rozprawy wymiar filozoficzny, a jednocześnie pozostaje zakorzenione w praktyce realizacyjnej.

W rozdziale drugim, zatytułowanym „Punkty kluczowe”, Autor porządkuje wybrane, przełomowe momenty w historii kina dokumentalnego, wyraźnie zaznaczając, że nie dąży do stworzenia pełnego rysu historycznego. Zamiast tego proponuje selektywną mapę zjawisk, twórców i nurtów, które – w jego rozumieniu – najtrafniej ujawniają dynamikę zmian postaw dokumentalistów oraz przemiany sensu i funkcji dokumentu jako dziedziny sztuki. Rozdział ten ma charakter świadomie zbudowanego tła, jednak nie jest jedynie „zapleczem” dla dalszych rozważań – Autor traktuje go jako integralną, istotną część pracy, pokazującą, że dokumentalność w każdym z omawianych okresów konstituuje się na nowo, w napięciu pomiędzy rzeczywistością, językiem filmu, technologią i etyką.

Szczególnie czytelna jest tu metoda polegająca na zestawianiu postaw pozornie pokrewnych, które jednak – oglądane z dzisiejszej perspektywy – prowadzą do odmiennych wniosków dotyczących relacji formy i treści. Autor z dużą swobodą, a zarazem z dyscypliną argumentacyjną, przechodzi od manifestu Dzigi Wiertowa i filmu „Człowiek z kamerą” do refleksji nad tym, jak radykalne odcięcie się od kina fabularnego paradoksalnie odsłania w tym dziele „pierwszeństwo” kina jako formy nad dokumentalnością jako celem. Ten sposób lektury jest konsekwentny z główną osią rozprawy: Autor nie tyle opisuje historię, ile testuje na materiałach historycznych własne rozróżnienie pomiędzy dokumentalnością jako postawą a estetyzacją obrazu jako autonomicznym dążeniem twórczym.

W podobnym duchu przedstawione zostają przykłady Roberta Flaherty’ego oraz Johna Griersona. Na uwagę zasługuje tu wyraźne uchwycenie ambiwalencji: z jednej strony Autor przywołuje krytykę inscenizacyjnych metod Flaherty’ego i związane z tym kontrowersje, z drugiej – pokazuje, dlaczego mimo tych zastrzeżeń „Nanuk z Północy” pozostaje dziełem formującym wrażliwość dokumentalną, ponieważ utrzymuje czytelny cel opisu świata i uruchamia silne oddziaływanie poznawcze oraz emocjonalne. Z kolei w przypadku Griersona Autor trafnie akcentuje wymiar społeczny i instytucjonalny jego działalności, a także rolę montażu jako narzędzia dramatu „wyprowadzonego z rzeczywistości” – co stanowi ważne ogniwo w budowaniu późniejszej refleksji o strukturze i odpowiedzialności autora wobec filmowanego świata.

Istotną część rozdziału stanowi omówienie rewolucji technologicznej lat 60. XX wieku i związanych z nią nurtów direct cinema oraz cinéma vérité. Autor precyzuje tu nie tylko przemiany sprzętowe (lekka kamera, synchronizacja dźwięku i obrazu), lecz przede wszystkim pokazuje, jak technologia wpływa na wyobrażenia o obiektywizmie, o roli ekipy filmowej oraz o możliwościach „zblżenia” widza do rzeczywistości. W mojej ocenie wartościowe jest również to, że Doktorant nie poprzestaje na streszczeniu haseł i reguł, lecz wprowadza kryterium dojrzałości twórczej, wskazując moment, w którym forma przestaje być fetyszem nowatorstwa, a staje się narzędziem sensu – i to właśnie w tym punkcie jego rozważania nabierają wyraźne operatorskiej precyzji.

Szczególnie przekonująco wypada także część poświęcona polskiej tradycji dokumentu, w której Autor koncentruje się na kwestii odpowiedzialności etycznej, granic ingerencji oraz relacji między „cierpliwym okiem” obserwacji a dramaturgiczną konstrukcją wydarzeń.

Przywołanie postaw Karabasza i Kieślowskiego – rozumianych jako twórców poważnie traktujących wagę rzeczywistości i konsekwencje jej filmowego „odsłaniania” – zostaje zestawione z debatą lat 90. (Łoziński / Fidyk) oraz z przykładem twórczości Ewy Borzęckiej. To zestawienie pozwala Autorowi uchwycić istotny spór, który do dziś pozostaje aktualny: czy dokument ma przede wszystkim „być świadectwem”, czy też ma rywalizować o uwagę widza poprzez intensyfikację dramaturgii i formy, nawet za cenę ryzyka instrumentalizacji bohaterów. Warto podkreślić, że Doktorant nie upraszcza tej osi konfliktu – raczej pokazuje jej wielowarstwowość i wpisuje ją w szerszy kontekst przemian medialnych, w tym narastających napięć związanych z granicami wrażliwości i oczekiwań odbiorców.

W konsekwencji rozdział „Punkty kluczowe” pełni w rozprawie funkcję nie tylko porządkującą, lecz także interpretacyjną: Autor pokazuje, że historia dokumentu jest historią nieustannego negocjowania relacji między opisem świata a sposobem jego filmowego kształtowania. Przywołane przykłady unaoczniają, iż spór o prymat treści lub formy, a także o granice ingerencji i odpowiedzialności wobec bohatera, powraca w kolejnych epokach w nowych wariantach, często pod wpływem przemian technologicznych. Tak zarysowana perspektywa w naturalny sposób otwiera przejście do rozdziału trzeciego, w którym Doktorant przenosi ciężar rozważań w stronę współczesności oraz osobistych punktów odniesienia kształtujących jego własną postawę twórczą.

Rozdział trzeci zatytułowany „Współczesność – osobiste punkty zwrotne” stanowi wyraźny moment przejścia od refleksji o charakterze historyczno-teoretycznym do bardziej osobistego, autorskiego spojrzenia na zjawisko dokumentalności. Autor nie podejmuje tu próby syntetycznego opisu współczesnego kina dokumentalnego jako całości, lecz buduje raczej mapę inspiracji i doświadczeń, które kształtują jego własną postawę twórczą. Wprowadzenie wątku przemian komunikacyjnych – od klasycznych modeli dystrybucji po dominację platform internetowych – pozwala osadzić dalsze rozważania w realnym kontekście zmieniającego się sposobu odbioru obrazów i relacji twórca–widz.

W części pierwszej rozdziału Autor analizuje twórczość Ulricha Seidla oraz Nikolausa Geyrhaltera, wskazując na szczególne znaczenie struktury i montażu jako narzędzi budowania syntetycznego obrazu rzeczywistości. Zamiast narracji opartej na jednym bohaterze proponowana jest perspektywa zbiorowa, gdzie dopiero układ wielu wątków prowadzi do powstania znaczenia. Interesująco wypada również zestawienie tych strategii z fabularnym, lecz silnie dokumentalnym w swojej metodzie filmem braci Dardenne „Dwa dni, jedna noc”, w którym realizm budowany jest poprzez konsekwencję formalną: długie ujęcia, bliskość kamery i precyzyjne operowanie planem filmowym.

Druga część rozdziału rozszerza pole refleksji o literaturę faktu, wprowadzając ważny dla całej rozprawy problem relacji między prawdą a kreacją. Autor przywołuje dyskusje wokół reportażu literackiego, podkreślając znaczenie zaufania między autorem a odbiorcą oraz etyczny wymiar decyzji formalnych. Przykład książki Mikołaja Grynberga staje się tu symbolem potrzeby pogłębionej refleksji w świecie nadprodukcji obrazów i skróconych form komunikacji.

W części trzeciej Autor odwołuje się do fotografii dokumentalnej Tobiasza Zielonego i Aleca Sotha, wskazując na ich wpływ na własne myślenie o obrazie filmowym. Analiza estetyki nocnych zdjęć Zielonego oraz strukturalnej poetyki cyklu „Sleeping by the Mississippi” ukazuje fotografię jako przestrzeń, w której dokumentalność i kreacja współlistnieją

w sposób szczególnie wyważony. Wprowadzenie tych przykładów nie ma charakteru ilustracyjnego – staje się raczej próbą pokazania, jak różne dziedziny wizualne przenikają się w procesie kształtowania języka operatorskiego.

Całość rozdziału III odczytuję jako świadomie subiektywny esej o źródłach własnej wrażliwości twórczej Doktoranta. Zamiast katalogu współczesnych tendencji otrzymujemy refleksję nad strukturą, etyką i adekwatnością formy, która w naturalny sposób przygotowuje przejście do kolejnej części pracy – analizy własnych realizacji filmowych.

Rozdział trzeci można więc traktować jako przestrzeń osobistego namysłu nad współczesnymi strategiami opowiadania rzeczywistości – nie tyle jako próbę systematyzacji zjawisk, ile jako zapis punktów orientacyjnych, które kształtują wrażliwość autora. Przywołane przykłady filmowe, fotograficzne i literackie układają się w wielogłosową refleksję nad strukturą, etyką i językiem dokumentalności, prowadząc stopniowo od inspiracji ku praktyce. Naturalną konsekwencją takiego układu staje się przejście do analizy własnych realizacji, w których wcześniejsze obserwacje znajdują swoje konkretne, warsztatowe rozwinięcie.

Rozdział czwarty rozprawy doktorskiej stanowi centralny punkt całej pracy – zarówno pod względem merytorycznym, jak i artystycznym. To właśnie tutaj wcześniejsze rozważania teoretyczne zostają poddane weryfikacji poprzez analizę konkretnych realizacji filmowych, stanowiących praktyczną część doktoratu: filmu fabularnego „Chleb i sól” w reżyserii Damiana Kocura oraz dokumentalnego „Córy węgla” w reżyserii Anety Nowickiej. Autor nie ogranicza się do opisu procesu produkcyjnego czy zestawienia decyzji technicznych, lecz podejmuje próbę głębszej refleksji nad językiem obrazu, strukturą wizualnej narracji oraz nad własnym sposobem postrzegania rzeczywistości poprzez kamerę. W efekcie rozdział ten przyjmuje formę świadomego eseju operatorskiego, w którym praktyka twórcza staje się równorzędnym narzędziem myślenia.

Szczególnie istotne wydaje się to, że analiza filmów nie jest prowadzona z pozycji czysto warsztatowej. Autor wielokrotnie podkreśla, iż prezentowane realizacje są „ilustracją tego, jak w praktyce twórczej widzę i realizuję opisane (...) poglądy na sztukę operatorską”, co przesunęło ciężar interpretacji z poziomu techniki na poziom postawy artystycznej. W tym sensie rozdział czwarty odsłania nie tylko proces tworzenia obrazu, ale również określoną wrażliwość wizualną, w której dokumentalność nie polega na neutralnej obserwacji, lecz na świadomym wyborze perspektywy.

Analiza filmu „Chleb i sól” ujawnia szczególnie interesującą strategię budowania znaczeń poprzez statyczność i długie trwanie kadru. Autor konsekwentnie rozwija ideę „realizmu statycznego”, w którym kamera – zamiast aktywnie komentować akcję – pozostaje niemal milczącym świadkiem wydarzeń. W wielu scenach pojedynczy plan ogólny staje się podstawową jednostką dramaturgiczną, a relacje między bohaterami rozgrywają się w obrębie jednego pola widzenia. Tego rodzaju rozwiązania formalne przywołują skojarzenia z fotograficzną obserwacją rzeczywistości, w której znaczenie budowane jest nie poprzez montaż, lecz poprzez napięcie między postacią a przestrzenią. Kamera zdaje się trwać obok bohaterów, rejestrując ich obecność w czasie, a nie podporządkowując jej własnej ekspresji.

Na poziomie wizualnym film Kocura – w interpretacji Woźniczki – ujawnia szczególną dwoistość: z jednej strony surowość i oszczędność języka, z drugiej subtelność poetyzację obrazu wynikającą z zastosowanych narzędzi technologicznych. Autor z dużą szczerością opisuje moment, w którym decyzje dotyczące głębi ostrości i pracy z kamerą

pełnoklatkową doprowadziły do niezamierzonego „upiększenia” wizualnego świata przedstawionego. Taka autorefleksja ma istotne znaczenie metodologiczne – pokazuje, że proces twórczy nie jest linearnym realizowaniem założeń, lecz polem ciągłych negocjacji między intencją a rezultatem. Co ważne, ta poetyzacja nie niweluje dokumentalnego charakteru filmu; przeciwnie, wprowadza napięcie między obserwacją a subiektywnym doświadczeniem obrazu.

W tym kontekście sposób widzenia świata przez Woźniczkę ujawnia się jako szczególnie introspektywny i skoncentrowany na detalu egzystencjalnym. Kamera nie rejestruje jedynie sytuacji społecznych – zatrzymuje się na gestach, spojrzeniach i pauzach, które wykraczają poza warstwę narracyjną. W wielu momentach opisu można odnaleźć wrażliwość bliską poetyce Rafała Wojaczka, zwłaszcza tej obecnej w jego fragmentarycznych, intensywnie introspekcyjnych zapisach doświadczenia codzienności. Podobnie jak w poezji Wojaczka, obraz świata u Woźniczki zdaje się oscylować między brutalną materialnością świata a potrzebą jego subtelного przetworzenia – między dokumentalnym zapisem a wewnętrznym monologiem. Nie jest to oczywiście bezpośrednia inspiracja literacka, lecz raczej analogia sposobu patrzenia: skupienie na jednostkowym doświadczeniu, na chwilach zawieszenia i milczenia, które w filmie zostają oddane poprzez długość ujęcia i powściągliwość ruchu kamery.

Jeszcze wyraźniej poetycka perspektywa wizualna ujawnia się w analizie filmu „Córy węgla”. Autor świadomie podejmuje próbę estetycznego przekształcenia przestrzeni przemysłowej, nadając jej charakter niemal metaforyczny. Kopalnia przestaje być wyłącznie miejscem pracy – staje się osobnym bohaterem filmu, obecnym poprzez refrenowe sekwencje wizualne i powtarzalny rytm maszyn. W tym sensie obraz dokumentalny zostaje zbliżony do struktury poetyckiej: powracające motywy wizualne pełnią funkcję podobną do wersów czy refrenów, a narracja nie rozwija się linearnie, lecz buduje znaczenie poprzez rytm i powtórzenie.

Istotnym elementem tej strategii jest operowanie kolorem i światłem. Ciepłe, brunatne barwy hal przemysłowych kontrastują z chłodem przestrzeni pozakopalnianych, tworząc symboliczny podział świata przedstawionego. Kamera nie eksponuje spektakularności miejsca – raczej wydobywa jego wewnętrzny rytm, który staje się tłem dla doświadczeń bohaterów. Poetyzacja nie polega tu na estetycznym „upiększaniu”, lecz na wydobywaniu ciszy i powtarzalności pracy, na ukazaniu codzienności jako doświadczenia niemal medytacyjnego.

W obu analizowanych filmach szczególnie widoczna jest konsekwencja w traktowaniu czasu jako podstawowego narzędzia narracji. Długie ujęcia, ograniczona dynamika montażu i spokojna praca kamery sprawiają, że widz doświadcza świata przedstawionego w sposób zbliżony do obserwacji dokumentalnej. Kamera pozostaje blisko bohaterów, lecz nie ingeruje w ich przestrzeń – co autor sam określa jako potrzebę „bycia razem z postaciami”. Ta etyka patrzenia wydaje się jednym z najważniejszych wniosków płynących z rozdziału czwartego.

Rozdział IV można zatem odczytać jako świadome podsumowanie postawy twórczej Tomasza Woźniczki – postawy sytuującej się pomiędzy dokumentem a refleksją egzystencjalną. Autor nie traktuje obrazu jako neutralnego zapisu rzeczywistości, lecz jako narzędzie interpretacji, które wymaga odpowiedzialności i uważności. W jednym z fragmentów dysertacji podkreśla on „świadomość mocy, która drzemie w tak niepozornym przedmiocie jak kamera filmowa”, co stanowi zarazem deklarację etyczną

i artystyczną. Dzięki temu analiza praktyki doktorskiej nie sprowadza się do opisu warsztatu operatorskiego, lecz staje się refleksją nad sposobem widzenia świata – spojrzeniem jednocześnie realistycznym i poetyckim, skupionym na tym, co kruche, ulotne i często niedopowiedziane.

Na tle całości przedstawionej dysertacji oraz analizowanych realizacji filmowych należy podkreślić, że praktyczna część doktoratu Tomasza Woźniczki – obejmująca filmy „Chleb i sól” i „Córy węgla” – stanowi spójne i dojrzałe rozwinięcie zaprezentowanych w pracy założeń teoretycznych. Autor ujawnia się jako twórca świadomy zarówno warsztatowo, jak i artystycznie: operator o wysokiej kulturze obrazu, zdolny do precyzyjnego budowania dramaturgii wizualnej przy jednoczesnym zachowaniu wrażliwości dokumentalnej. W jego sposobie patrzenia na świat widoczna jest szczególna uważność wobec człowieka i przestrzeni, oparta na powściągliwości formalnej, ale także na subtelnej poetyckości obrazu, która nie dominuje nad rzeczywistością, lecz ją pogłębia. Analizowane filmy potwierdzają umiejętność twórczego łączenia rygoru zawodowego z intuicją artystyczną – od świadomego operowania strukturą kadru i rytmem narracji po etyczną refleksję nad relacją kamera–bohater. W mojej ocenie dorobek przedstawiony w pracy doktorskiej dowodzi wysokich kompetencji Woźniczki jako autora obrazu filmowego, a także ujawnia wyraźnie ukształtowaną, rozpoznawalną wrażliwość twórczą, która stanowi wartościowy i dojrzały głos we współczesnym kinie operującym na styku dokumentu i fabuły.

Wrażliwość wizualna Tomasza Woźniczki, ujawniająca się zarówno w części teoretycznej dysertacji, jak i w filmach stanowiących jej praktyczne dopełnienie, przywodzi na myśl sposób obserwowania rzeczywistości obecny w poezji Rafała Wojaczka – szczególnie tam, gdzie codzienność zostaje zapisana w formie niemal dokumentalnej, a zarazem intensywnie przeżytej egzystencjalnie. Podobnie jak w krótkiej frazie poety „codzienność rośnie jak rana...”, obraz świata u Woźniczki nie jest estetyczną stylizacją, lecz wynika z uważnego, bliskiego spojrzenia, które dopiero poprzez świadome środki formalne zyskuje wymiar poetycki. W „Chlebie i soli” przejawia się to w statycznej, cierplivej obserwacji bohaterów i w napięciu pomiędzy chłodną rejestracją a emocjonalnym ciężarem scen, natomiast w „Córach węgla” – w zdolności do wydobywania lirycznej warstwy z przestrzeni pracy przemysłowej, bez utraty jej materialnej prawdy. Tak rozumiana dokumentalność nie polega na neutralności, lecz na szczególnej empatii wobec świata przedstawionego, która łączy kompetencje zawodowe autora obrazu z jego wrażliwością artystyczną i prowadzi do powstania wizualności jednocześnie surowej i refleksyjnej.

W całej dysertacji Tomasza Woźniczki – zarówno w refleksji teoretycznej, jak i w wizualnej materii filmów „Chleb i sól” oraz „Córy węgla” – obecne jest szczególne napięcie między surowością świata a potrzebą jego czułego zobaczenia. Autor nie dąży do stworzenia obiektywnego przeglądu historii kina czy jednoznacznej definicji dokumentalności; przeciwnie, konsekwentnie ujawnia własną perspektywę poznawczą, którą można określić mianem świadomej subiektywności badawczej. Kamera Woźniczki zdaje się słuchać rzeczywistości bardziej, niż ją komentować – zatrzymuje się przy twarzach, światłach nocy, przy pracy i milczeniu, jakby szukając w nich ukrytej frazy wiersza. W tym sensie jego obrazowanie przywołuje skojarzenia z poetyką Rafała Wojaczka: codzienność pozostaje nieupiększona, a jednocześnie nasycona subtelnością intensywnością, w której zwykłe sytuacje nabierają egzystencjalnej głębi.

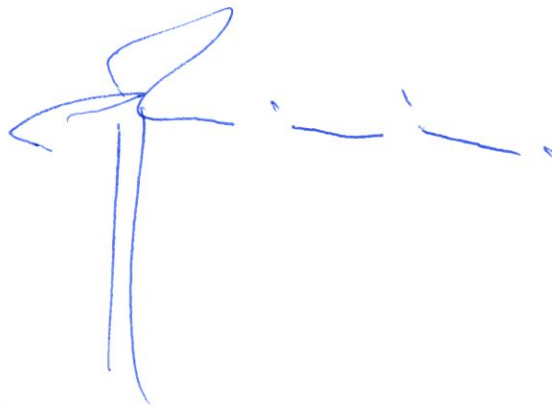
Zarówno część teoretyczna rozprawy, jak i praktyczne realizacje filmowe ukazują konsekwentny sposób widzenia świata – uważny, zdyscyplinowany formalnie, lecz zarazem głęboko empatyczny wobec bohaterów i przestrzeni. Śląsk, obecny w analizowanych filmach, przestaje być jedynie miejscem geograficznym; staje się stanem wrażliwości, doświadczeniem relacji człowieka z pracą, pamięcią i wspólnotą. Precyzja

operatorska nie służy tu efektowności, lecz budowaniu znaczeń, dzięki czemu obraz świata pozostaje jednocześnie dokumentalny i wewnętrznie poetycki – kruchy, prawdziwy i świadomie przeżyty.

Konkluzja:

Rozprawa doktorska Pana mgr Tomasza Woźniczki prezentuje rozwiązanie oryginalnego problemu artystycznego. Kandydat wykazuje się ogólną wiedzą teoretyczną oraz opanowaniem warsztatu pojęciowego, który znajduje 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 ust. 1 ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 roku.

Niniejszym zwracam się z wnioskiem do Instytutu Sztuk Filmowych i 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.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized, elongated vertical stroke with a horizontal crossbar and a small loop at the top, followed by a series of horizontal dashes.