

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Gabrieli Sitek

Dialektyka przestrzeni prywatnej i publicznej we współczesnych filmach dokumentalnych found footage

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska pani magister Gabrieli Sitek już w pobieżnym kontakcie z tekstem imponuje objętością i zwraca uwagę rozbudowaną strukturą oraz długą listą pozycji bibliograficznych, głównie filmoznawczych, ale także ogólnohumanistycznych, zgodnie z profilem dyscypliny nauk o sztuce, w której Autorka zamierza uzyskać stopień naukowy. Lektura dysertacji utrwala to dobre, pierwsze wrażenie pozwalając potwierdzić, że spełnia ona wstępne kryteria zgodności tytułu z treścią pracy, a budowa całości tekstu jest logiczna i przejrzysta. Zasadnicza teza rozprawy wsparta jest dobrze dobraną argumentacją, wybrzmiewającą przede wszystkim w decyzjach co do doboru przykładów i rozplanowaniu układu pracy: od ujęcia względnie chronologicznego, po uszczegółowienie problemowe.

Obszerna, niemal trzystustronicowa (nie licząc bibliografii) rozprawa składa się z czterech części, te zaś podzielone są na rozbudowane rozdziały; albo poświęcone jednemu, nadrzędnemu tematowi (w części II), albo też ujmujące zagadnienie przekrojowo (w części III i IV). Część pierwsza pełni rolę wprowadzenia, w którym Doktorantka odwołuje się do istniejącej „mapy badań nad filmem found footage” (s. 6), przedstawiając cel badawczy swej rozprawy i kreśląc jej założenia metodologiczne. Po tym wstępnym zarysie następuje obszerniejsza część druga, należąca już do głównego korpusu pracy. Ma ona charakter spojrzenia wstecz na historię wieku XX, przede wszystkim II wojnę światową, a w jej przebiegu Holokaust, którego wątki ewokowane są poprzez narracje prowadzone zarówno z perspektywy ofiar (filmy Pétera Forgácsa omawiane w rozdziale 3), jak i katów (film *Porządkny* Vanessy Lapy, jako temat rozdziału 2). Pani magister Gabriela Sitek nie czyni jednak aż tak prostego dualistycznego rozróżnienia, jakby na to wskazywało moje powyższe, jednozdaniowe podsumowanie, wzbogacając swoją wypowiedź także o refleksję teoretyczną na temat przestrzeni prywatnych w świecie total(itar)nie upolitycznionym, m.in. poprzez

przywołanie koncepcji „nagiego życia” Giorgio Agambena, jako najobszerniej zreferowanego stanowiska teoretycznego wspomagającego jej wywód. Autorka nie pomija również idei ściślej powiązanych z filmem, w postaci koncepcji trzech czasowości montażu Bertolda Brechta. Przywołuje przykłady found footage w postaci niemieckich kronik filmowych o charakterze propagandowym, w przypadku których przemontowanie i rekontekstualizacja miały moc dobitnej zmiany wymowy obrazu i przeorientowania jego przekazu (przykładem *Zwyczajny faszyzm* i *Niemieckie obozy koncentracyjne w świetle faktów*). Kontrapunktem dla rozdziału drugiego, w którym poprzez found footage ukazane jest prywatne życie rodziny Himmlerów w filmie *Porządny*, jest rozdział trzeci, w którym Gabriela Sitek przywołuje kroniki prywatnego życia tych, którym nazistowski *porządek* miał wkrótce odmówić wszelkich praw oraz widzialności: ofiarom Holokaustu. Przykład *home movies* dokumentujących prywatność rodziny Peereboom wykorzystanych przez Pétera Forgácsa, analizowany jest przez Autorkę z perspektywy widzialności jednostek właśnie, a także w kontekście stopniowego wkraczania w sferę bezpiecznej prywatności coraz groźniejszych czynników ze sfery publicznej w jej postaci skrajnie upolitycznionej.

Część III dysertacji dotyczy bardzo interesująco wytypowanego problemu badawczego w kontekście omawianej problematyki, jakim jest brak „znalezionego” materiału przy jednoczesnym utrzymaniu zasady wierności wobec rzeczywistości, jaką powinien charakteryzować się dokument filmowy. Rozdział pierwszy w tej części poświęcony jest tytułowemu „brakującemu zdjęciu”, którego nieobecność Rithy Panh zastępuje celową inscenizacją swego najbardziej traumatycznego doświadczenia. W rozdziale drugim brak ten uwidacznia się poprzez „białe plamy” w rodzinnej pamięci i trudne międzypokoleniowe relacje bohaterów i bohaterek omawianych filmów (*Tonia i jej dzieci* Marcela Łozińskiego oraz *Niegdyś moja matka* Sophii Turkiewicz). W omówieniu tych przykładów interesująco wybrzmiewa wątek „współzależności przestrzeni prywatnej i publicznej” (s. 192), jako swoiście podwójna warstwa: jedna tworzy się w opowiadanych historiach, druga zaś w relacji widza do ujawnianych w treści filmów cudzych, prywatnych problemów.

Po nakreśleniu relacji rodzinnych, rozgrywających się w sferze upublicznianej i upolitycznianej prywatności, lektura pierwszego rozdziału części IV wydaje się logicznie kontynuować wątek świata rodzinnego i prywatnego, jako naznaczonego licznymi pęknięciami na jego pozornie jednolitej fasadzie. Stąd omówione przykłady filmów takich, jak *Dla jeszcze jednej godziny z tobą* i *Tarnation*, które umocowane w kontekście teoretycznym, jakiego dostarcza m.in. myśl Michela Foucaulta, wpisują się dobrze w założenia badawcze rozprawy. Natomiast w drugim rozdziale IV części dysertacji Autorka

podejmuje temat subwersywnych praktyk artystycznych operujących na materiale found footage. Dla potrzeb teorii przywołuje zagadnienie biopolityki w ujęciu Foucaulta i Agambena. Opisywane przykłady (twórczość Barbary Hammer, film Williama E. Jonesa *Tearoom*, filmy Karola Radziszewskiego) dotyczą uobecniania, wypieranego z publicznego dyskursu poprzez różne formy cenzury i opresji, ciała ujawniającego homoseksualną orientację. Dzięki temu ostatniemu studium przypadku, obejmującemu filmy: *Kisieland* i *Powidoki*, które analizuje i omawia Doktorantka, podjęty został wątek polskich postaw twórczych w zakresie włączania found footage do filmu dokumentalnego celem przemówienia głosem uciszanych mniejszości.

Po tak rozbudowanej części głównej pewne zaskoczenie budzi jednak lakoniczność zakończenia. Być może Doktorantka uznała, że na kluczowe pytania postawione w rozprawie, udzieliła już odpowiedzi w poszczególnych rozdziałach, jednak podsumowanie nie jest równoznaczne z powtórzeniem, a przyczyniłoby się do uporządkowania struktury całości i pomogłoby czytelnikowi porównać swoje wnioski z lektury z tymi, które Autorka uznaje za najistotniejsze. Nie jest to jednak istotna wada pracy, choć nie na tym również kończy się lista moich zastrzeżeń po jej lekturze. Podkreślam, że poniższe uwagi wynikają w większości z mojej – zdecydowanie nie filmoznawczej, lecz ukierunkowanej na sztukę – perspektywy badawczej. Dlatego zastanawia mnie użycie nieco archaicznie dziś brzmiącego sformułowania „sztuki plastyczne” (s. 10), z pewnością nie ilustrującego trafnie pejzażu sztuki, tak dziś zróżnicowanego w zakresie używanych mediów, w tym także medium filmu (przykładem choćby tzw. kino artystów). Szkoda też, że owemu „polu sztuk plastycznych” Autorka poświęca zaledwie kilka stron w I części pracy, tym bardziej, że wydzielenie tego pola zdaje się zawsze (nie tylko w omawianej pracy) zabiegiem nieco sztucznym. Twórcza metoda found footage pozwala raczej na utworzenie intermedialnej przestrzeni pomiędzy filmem a sztukami wizualnymi, która te sfery łączy, a nie rozdziela. Dowodzą tego przykłady postaw takich, jakie reprezentuje np. Anri Sala, który swój film *Intervista-Finding the Words* (1998) na podstawie materiału found footage pochodzącego z kroniki filmowej, zrealizował jako student uczelni artystycznej, który wkrótce miał stać się adeptem sztuki filmowej. Notabene przykład tej właśnie pracy, w której napięcie między prywatnością jednostki (matki artysty) a jej publicznym bytem (zaangażowanie polityczne w komunistycznej Albanii) wybrzmiewa bardzo wyraźnie, mógłby może wpisać się w rozważania Autorki dysertacji i szkoda, że nie został wzmiankowany chociażby na marginesie.

Wiadome jest, że terenem, po którym „porusza się” found footage jest w gruncie rzeczy film, z uwagi na formalne uwarunkowania tej taktyki. Ciążąc jednak ku kinu

eksperymentalnemu, found footage nierzadko stanowi pomost do sfery sztuki, przez co rozumieć przede wszystkim sztukę wideo oraz intermedialne hybrydy wywodzące się z filmu, lecz przeznaczone do obiegu galeryjnego, nie zaś festiwalowego. Niekiedy jednak dzieła twórców posługujących się found footage, np. Yervanta Gianikiana, pojawiają się zarówno na przeglądach filmowych, jak i wystawach przynależnych do świata sztuki (documenta14 w Atenach w roku 2017). Powstaje dzięki temu dość rozległe pole rozciągające się „pomiędzy” mediami, tym bardziej, że w świecie sztuki postępowanie w trybie found footage często wiąże się z apropriacją¹.

Można oczywiście zrozumieć względy, jakimi kierowała się Autorka, dla której priorytetową przestrzenią badań jest ta związana ze sztukami filmowymi, nie zaś audiowizualnymi, jednak marginalizowanie tej ostatniej przy jednoczesnym użyciu przestarzałego pojęcia „sztuk plastycznych” pozostawia wrażenie niedosytu czytelnicze zainteresowanej szerszym spektrum kultury audiowizualnej.

Zastanowienie budzi też pewna monotonia uderzająca w lekturze kolejnych rozdziałów, wynikająca zapewne z narzuconego sobie przez Autorkę metodologicznego szablonu. Przejawia się on w kilku zdaniach wstępu, w których Doktorantka przedstawia swe podejście do omawianego materiału oraz relacji tekstu własnego do przeplatających go, licznych cytatów. Sprawia to wrażenie, że dysertacja opracowana została na podstawie serii studiów przypadku, bądź treści wykładów poświęconych kolejno dobieranym przykładom. Szukając w tym układzie zalet, podkreślić jednak należy dyscyplinę w selekcji kolejno poddawanego dokładnym omówieniom, bardzo obfitego materiału. Poszczególne partie tekstu są wyraźnie odseparowane i stanowią logiczne, samodzielne całości. O ile jednak we wstępie Autorka deklaruje dokonanie wyboru na potrzeby swych badań, o tyle nie uzasadnia powodów swojej decyzji (s. 6.), nie rozwija też tej wypowiedzi, zatem niezupełnie jasne jest, co w owym wyborze zostało odrzucone, a co przyjęte i dlaczego.

Pewien niedosyt budzi także, w moim przekonaniu, kwestia terminologii. Autorka posługuje się, zwłaszcza za Łukaszem Rondudą, pojęciem „strategii found footage”, podczas gdy z uwagi na specyfikę metod działania pracujących z tym materiałem twórców, może bardziej zasadne byłoby użycie, za Michelelem de Certeau, pojęcia „taktyki”. Mogłoby ono być pomocne zwłaszcza w analizie przykładów przywołanych w IV części pracy. Termin ten, a także rozróżnienie między strategiami a taktykami sporządzone przez francuskiego badacza w przedmiotowej dysertacji jednak się nie pojawia.

¹ Przykładem film Douglasa Gordona *24 Hour Psycho* (1993) w oparciu o projekcję *Psychozy* Alfreda Hitchcocka, spowolnioną do dwóch klatek na sekundę i przez to rozciągniętą w czasie do 24 godzin.

Podczas lektury powstaje także pytanie dotyczące większości postaw artystycznych wybranych do analizy, a mianowicie kto ma prawo do wypowiedzania się, poprzez ów „znaleziony” materiał filmowy w imieniu zbiorowości i jednostek, o których mowa w tekście. Tego rodzaju kwestie etyczne, na które zwraca uwagę np. nieprzywołana przez Autorkę Emma Cocker oraz przywołany, ale w innym kontekście, Toby Haggith², nie są roztrząsane dogłębniej przez Doktorantkę, choć nie można zaprzeczyć, iż pośrednio udziela odpowiedzi na to pytanie poprzez szczegóły dotyczące postaw twórczych, w ramach wybranych do omówienia przykładów.

W tak obszernym tekście nie udało się również uniknąć pewnych wad natury edytorskiej; zbędne jest numerowanie pozycji bibliograficznych, niemało jest drobnych przeoczeń w postaci „literówek”, które jednak rzutować mogą na odbiór tekstu (np. „leterystów” zamiast lettrystów, s. 12-13) czy przeinaczeń imion bądź nazwisk (s. 13, 21, 25, 72, 76, 106, 128, 162 itd.), bądź tytułów cytowanych książek (s. 9, 16 i nast.) Razi zwłaszcza powielany błędnie zapis tytułu jednego z filmów jako „Ksieland” przy jednoczesnym przywoływaniu nazwiska Ryszarda Kisiela, nawet w tym samym akapicie. Zdarzają się powtórzenia fraz, niekiedy także z błędem („rozpoznania Ja[i]mie Baron”) bądź całych zdań, czy tytułów książek (np. *Homo sacer* Agambena za każdym razem podany jest w pełnym brzmieniu).

Te mankamenty nie przesądzają o mojej pozytywnej ocenie rozprawy magister Gabrieli Sitek. Autorka podjęła zadanie niezwykle ambitne, którego rezultatem jest niemal trzysta stron wartościowego naukowo tekstu, a bibliografia obejmuje prawie 140 pozycji książkowych i artykułów w monografiach wieloautorskich oraz 80 tekstów prasowych (z czego ok. 60 to artykuły naukowe). Na filmografię składa się zaś dokładnie 107 tytułów, z których wiele autorka czyni tematem szczegółowej analizy, do innych zaś odwołuje się porównawczo. Należy docenić biegłość w konstruowaniu teoretycznego tła dla omawianych filmów, umiejętność ich pogłębionej interpretacji, skuteczna okazuje się także przyjęta przez Badaczkę metoda analizy kontekstowej. Poszczególne przykłady są dobrze umocowane w teorii, drobiazgowo przeanalizowane i zinterpretowane z dużą dozą wnikliwości.

Za główną zaletę rozprawy uznaję przede wszystkim to, co było jej celem, czyli wypełnienie luki w zasobie publikacji naukowych podejmujących problematykę wykorzystywania found footage w filmie dokumentalnym, zwłaszcza w zakresie wybranego

² Por. E. Cocker, *Ethical Possession: Borrowing from the Archives*, w: *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*, red. I. R. Smith, University of Nottingham 2010, s. 92-110 oraz T. Haggith, *The uses and abuses of archive footage*, w: *Creative Documentary; Theory and Practice*, red. W. de Jong (i in.), Routledge, London 2012.

przez Doktorantkę zagadnienia dialektyki między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Problem badawczy jest bardzo trafnie zidentyfikowany, między innymi dlatego, że we współczesnej kulturze wizualnej wciąż przybywa materiału mogącego służyć za found footage, a kwestia przemian na styku prywatnego/publicznego w kontekście globalnego usieciowienia wydaje się być niewyczerpana badawczo³. Pomimo więc powyższych zastrzeżeń i uwag, dysertację oceniam pozytywnie, doceniając jej wartość merytoryczną oraz wkład pracy związany z ilością opracowanego materiału i przygotowaniem zaplecza teoretycznego celem jego analizy. Wnoszę tym samym o dopuszczenie pani magister Gabrieli Sitek do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o sztuce.



³ Np. *Present.Perfect*, reż. Shengze Zhu, USA, Hongkong 2019.