

Warszawa 23.07.2022

Recenzja dorobku artystycznego oraz rozprawy doktorskiej

**Pana mgr Andrzeja Cichockiego**

w związku z procedurą postępowania w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie artystycznej sztuk filmowych i teatralnych przeprowadzaną przez Instytut Sztuk Filmowych i Teatralnych Szkoły Filmowej im. *Krzysztofa Kieślowskiego* Uniwersytetu Śląskiego

**I.**

**Ocena dorobku artystycznego Kandydata**

Twórczość Pana Andrzeja Cichockiego wprawdzie nie zawiera zbyt długiej listy może jednak poszczycić się wieloma nagrodami i zaszczytami na wielu festiwalach i przeglądach filmowych. Prezentowany film *Trochę raju* otrzymywał nagrody na festiwalach m.in. w Toruniu, Bydgoszczy i Krakowie gdzie otrzymał Srebrnego Lajkonika za najlepszy film dokumentalny. Oprócz reżyserii doktorant do tego filmu napisał scenariusz a także był autorem zdjęć. Wcześniejsza praca doktoranta – etiuda szkolna pt. *Las Cieni* w której był scenarzystą, reżyserem i autorem zdjęć zdobyła 20 nagród na festiwalach polskich i zagranicznych i była pokazywana na 100 przeglądach filmowych na całym świecie. Inna etiuda szkolna – *Supernova* zdobyła nagrody na festiwalach w Łagowie, Tofi i Hudson. Pan Andrzej Cichocki jest również aktywnym operatorem kamery. W tym charakterze pracował przy czterech filmach fabularnych i dwóch serialach. Doktorant jest absolwentem Szkoły Filmowej im. K. Kieślowskiego (Wydział Radia i TV im. Krzysztofa Kieślowskiego

Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach), kierunek Realizacja Obrazu Filmowego, Tv i Fotografia. Tytuł magistra sztuki uzyskał w 2018 roku.

Tematem Jego pracy magisterskiej była „Swoboda i rygor narracji. Twórcze aspekty warsztatu operatora obrazu w opowieści filmowej”. Poza tym studiował w Studium Wokalno-Aktorskie w Poznaniu i jest absolwentem Studium Fotografii Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Zarządzania i Marketingu przy Politechnice Koszalińskiej. Bogaty dorobek pedagogiczny i naukowy doktoranta wiąże się przede wszystkim z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach i Szkołą Filmową im. K. Kieślowskiego gdzie prowadzi zajęcia na Wydziale Reżyserii i Realizacji Obrazu. Prowadzi tam także seminaria dyplomowe i jest opiekunem artystycznym kilkudziesięciu prac licencjackich. Pan Andrzej Cichocki nawiązał również współpracę ze Staffordshire University na kierunku Multimedia i Film oraz Warszawską Szkołą Filmową na anglojęzycznych kierunkach Reżyserii i Realizacji Obrazu oraz Montażu. Poza pracą pedagogiczną Pan Andrzej Cichocki zajmuje się również komponowaniem muzyki i pisaniem esejów i felietonów poświęconych sztuce. Jest członek jury festiwali filmowych. Bogaty dorobek pedagogiczny oraz prace filmowe ukoronowane wieloma znaczącymi nagrodami skłaniają mnie do stwierdzenia, że Pan Andrzej Cichocki jest niezwykle utalentowanym twórcą

a praca ze studentami z pewnością zaowocuje w przyszłości ciekawymi propozycjami polskiego kina.

## II.

### **Ocena rozprawy doktorskiej** (krytyczna charakterystyka)

Tytuł dysertacji: *Sztuka filmowa jako forma symboliczna. Emanacje Cassirerowskie*  
Praca liczy 130 stron i jest podzielona na pięć rozdziałów. Każdy z rozdziałów posiada tytuł i jest podzielony na podrozdziały. Całość uzupełnia wstęp, podsumowanie, nota biograficzna, abstract, bibliografia oraz spis fotografii.

Pan magister Adam Cichocki podjął się ciekawego wątku w twórczości krytycznej Cassirera. I trudno się nie zgodzić z wieloma tezami tam cytowanymi. Mogę jedynie pewne myśli autora skonkretyzować lub według własnych przemyśleń i spostrzeżeń sformułować inaczej. Na stronie nr 7 przytaczane są prace Gillesa Deleuze. Warto zaznaczyć, że prądródłem jego dociekań były dzieła Nitzchego oraz kantowski model krytycyzmu co będzie przytaczane w dalszych częściach pracy.

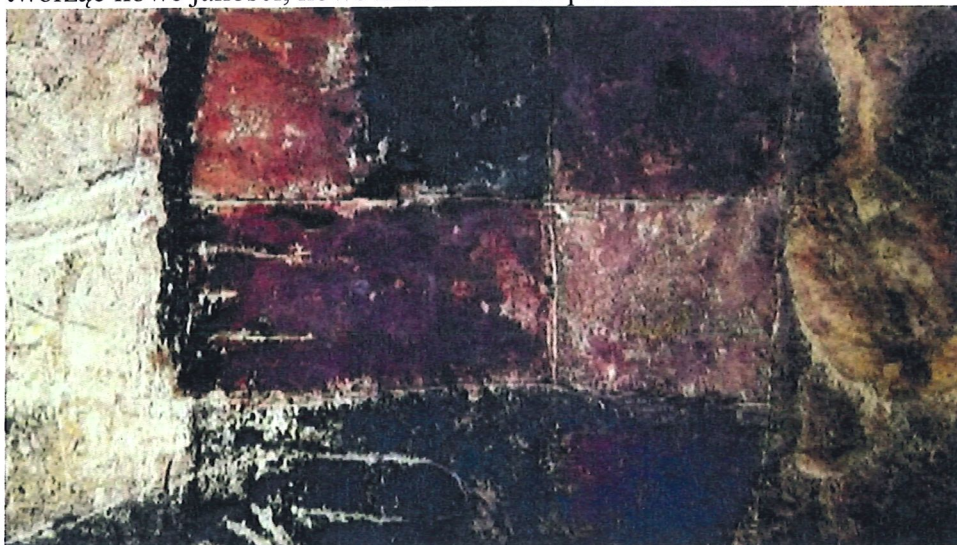
Sztuka wymyślenia, wytwarzania pojęć, polega na tworzeniu, wynajdywaniu pojęć, eksperymentowaniu i puszczaniu ich w ruch. Komunikacja językowa to nie tylko sygnał i przekaz lecz także wyobraźnia samego artysty jak i widza. Dlatego też myślę, że idealnym przykładem na otwarcie dysertacji mógłby być film Pawła Kwieka pt. "Kino mówione" gdzie myśl narracyjna na którą często powołuje się autor jest najlepiej widoczna. Sam wybór pracy Nam Jun Paika jest równie interesujący choć podczas rozmowy z Jusepem Koshutem z połowy lat 90-tych artysta powiedział mi, że wczesne prace Paika posiadały to duchampowskie odniesienie, technicznie natomiast najważniejsza dla niego (Koshuta przep. T.S.) jest relacja pomiędzy słowami. Sztuka jest wszak problemem filozoficznym i lingwistycznym negująca przedmiotowość dzieła, wprowadzając w miejsce realnych obiektów ich językowe odpowiedniki w postaci powiększonych definicji słownikowych. Co również wpisuje się w przemyślenia doktoranta. Na stronie 8 pojawia się zdanie, które wprawiło mnie w pewne zakłopotanie: "... rzeczywistość odzwierciedlona jest tylko pretekstem do uruchomienia poznawczych możliwości widza; nie można też zapominać o wpływie na jego duszę". I tutaj pojawia się szereg pytań: czy autorowi dysertacji chodzi o duszę w ujęciu platońskim, sokratejskim czy kartezjańskim wg myśli platońskiej *Homō est anima utens corpore*. Czy bardziej chodziło autorowi o pewną wrażeniowość na którą składa się wyobraźnia, czas rzeczywisty, czas przeżywania widza i wszystkie odniesienia emocjonalne i estetyczne.

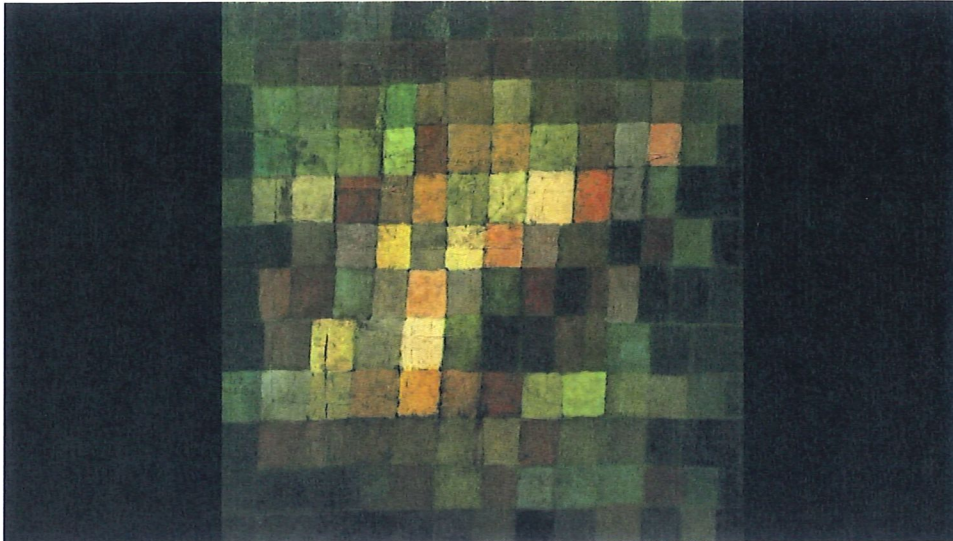
W rozdziale 1.1 poświęconym kryteriom i horyzontom kultury, który wypełnia szereg cytatów Alfreda Louisa Kroebera, Clyde Kluckhohna, Wojciecha J. Burszty, Aleida Assmanna, Zofii Rosińskiej, Jean Francois Lyotard'a i innych pojawia się konkluzja: "Jeśli traktować z kolei film jako źródło znaczeń i wartości, z pewnością widz może uzyskać o sobie dodatkową wiedzę, skonfrontować swój światopogląd i doświadczenie, ale też zweryfikować czy upewnić się w swojej przynależności do konkretnej zbiorowości albo zdefiniować swoją tożsamość jako

jednostki”. Może ale nie musi gdyż wobec wcześniejszych tez autora dzieło jest odzwierciedleniem (cytowana metafora lustra) bardziej emocji i bardziej lub mniej ulotnego wrażenia.

Rozdział 1.2 Kultura według Cassirera to również zbiór cytatów wprowadzających do dalszych części pracy. Na uwagę zasługuje tutaj przytaczana *Szkola Ateńska*. Według Bolesława Andrzejewskiego najważniejszym fragmentem obrazu jest rozmowa Platona z Arystotelesem jako “zauważona przedmiotowa treść”. Choć odbywa się na tym fresku cały szereg dyskursów (pitagorejczycy, stoicy, sofisci ) moją uwagę zwracają przede wszystkim dwie postaci: Heraklit z Efezu siedzący na schodach poniżej Pitagorasa z otwartą księgą oraz autoportret Rafaela. Ten pierwszy symbolizuje refleksję, pauzę, ciszę, którą potrafią w utworze filmowym osiągnąć wybitni. Drugi zaś to dualizm autora: twórcy widza obserwującego już od setek lat zwiedzających salę Muzeum Watykańskiego. Podglądający ich reakcję, refleksje, emocje, zadumę. Te dwie postaci ze *Szkoły Ateńskiej* staną się nieświadomymi przewodnikami nie tylko po meandrach myślowych pracy Andrzeja Cichockiego lecz także Jego filmu.

Rozdział 2.1 Instrument myśli to także zbiór interesujących cytatów Kartezjusza, Gombricha, Albertiego, de Saussure, i N.Chmsky’ego. Ten ostatni w 2007 roku powiedział mi, że tak naprawdę jego zainteresowanie lingwistyczne wynikało z niekończącej się wojny w której epicentrum się znalazł. Wojna toczyła się pomiędzy stronnikami języka jidysz a zwolennikami języka hebrajskiego. Gdyby nie te etniczne, językowe starcia w filadelfijskiej diasporze byłby dramaturgiem lub reżyserem teatralnym. Wracając do Gombricha i Albertiego gdzie funkcjonują: ” różne interpretacje konstelacji gwiazdnych na przestrzeni wieków”. Tutaj odpowiedź jest niezwykle prosta. Poszczególne ryty naskalne może dzielić kilkutyściana odległość w czasie. Przyjmując ciągły ruch konstelacji ten sam fragment nieba, na tej samej półkuli może być zupełnie odmienny. I jeszcze jedna ciekawa myśl autora: “W procesie kształtowania się konkretnych systemów znaków, jako środków komunikacji, odnajdujemy wiele śladów wizualnych”. A dzieje się to i działa zawsze. Ślady te przenikają między sobą tworząc nowe jakości, nowe znaczenia. Jak powieść szkatułkowa. Oto dwie prace malarskie:





Na zdjęciu u góry widzimy pracę nieznanego artysty pochodzącą z jaskiń Lascaux ok.15000 lat p.n.e.

Zdjęcie niżej to praca Paula Klee z 1925 roku.

Klee nie mógł znać fresku z epoki magdaleńskiej gdyż ten dopiero czekał na odkrycie. Skąd więc ta zbieżność. I tutaj wracamy do pracy Pana magistra Andrzeja Cichockiego. “Łączenie mechanizmów projekcyjnych z powstawaniem sztuki”, antycypacja pewnych znaczeń, faktów oraz dążenie do jak najbardziej syntetycznych form wyrazu poprzez uproszczenia, minimalizm, gdzie sam pojedynczy sygnał stanowi kolebkę do wielorakości porównań, asocjacji myślowych i znaczeniowych. Nawet jeżeli dzieli je tysiąclecia.

Niektóre teorie kwantowe dowodzą, że cząstki pozostające w bezpośrednim kontakcie ze sobą - odpychają się. Ich znaczne oddalenie z kolei sprawia, że ulegają wzajemnemu przyciąganiu. Być może te teorie dadzą się przełożyć na hipotezę genetycznego przyciągania materii i myśli w odległej czasoprzestrzeni.

Te wyobrażenia, tym razem całkowicie świadome, zwłaszcza w sztukach plastycznych znajdowały miejsce w pracach wielu wybitnych artystów. ( Picasso – Velazquez, Goya; Dali – Rafael, Michał Anioł; Magritte - J.L.David ; Gauguin – malarstwo staroegipskie; Equipo Crónica - Zurbaran, Velazquez).

W pracach filmowych te próby są również widoczne nie tylko w wielu remaque ale także w ewidentnych plagiatach ( *Borgman* film w reż. Alexa van Warmerdama z 2013 roku i *Parasite* z 2019 r. w reż. Joon-ho Bonga; *Z mojego okna* Józefa Robakowskiego z 1981 roku i *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego z 2021 roku)

Prawdą jest, że dzieło filmowe jest tylko wtedy gdy jest “zamknięte i nierozdzielne”. Ale może zaistnieć tylko wtedy gdy spełni kilkadziesiąt czynników aby tę tezę sformułować. Autor przytacza te warunki. Uważam, że nie można tutaj pominąć scenariusz, scenopis, inscenizację, zdjęcia (światło, kolor, kontrast, perspektywa, optyka), scenografię, kostium, charakteryzację, muzykę itd. To te czynniki decydują o pełni dzieła. Jakikolwiek pęknięcie powoduje nieodwracalne skutki.

Często też autor pracy sięga do problemów związanych z powstawaniem scenariusza Opierając się na wielu cytatach ( bardzo trafnie dobranych) Pan Andrzej Cichocki celnie konkluduje: “Przedstawiana faza powstawania filmu – scenariuszowa– porusza kilka problemów, również ten najbardziej ewidentny, czyli korelację bądź relację podrzędności czy nadrzędności”. Ta

korelacja to, moim zdaniem, jedna z najważniejszych jak nie najważniejsza faza powstawania obrazu filmowego. Z drugiej strony stanowi pewien rodzaj szkieletu, konstrukcji, którą później wypełnia reżyser nadając jej kształt. W rozmowie na temat zagadnień scenariuszowych Andrzej Szypulski – autor wielu scenariuszy dla polskich produkcji - powiedział mi, że (cytat z pamięci) : “ ...scenariusz to rodzaj wieszaka na który możesz powiesić dowolne okrycie. I kompletnie nie interesuje mnie późniejsza budowa rytmu filmowego, sposób fotografowania, inscenizacji itd.” W sposób nieco frywolny odnosi się do tego zagadnienia cytowany przez autora na stronie 57 J.L.Godard, który na pytanie czy: “opowiadanie powinno mieć początek, środek i koniec, odparł, że z pewnością, ale niekoniecznie w takiej kolejności”. Nie wiem z którego roku pochodzi ta wypowiedź lecz jedno jest pewne. Linearność i poprawność narracyjna to pewien schemat. Liczne przykłady filmowe gdzie te reguły zostały dawno zerwane obserwujemy w filmach Caspara Noe (*Irreversible, Enter the Void*), Ch.Nolana (*Memento, Incepcja*). Z polskich produkcji prekursorskim filmem jest niewątpliwie *Bezdech* Wojciecha Bruszewskiego z 1972 roku. Jeszcze inny przykład – tym razem synchronicznych układów wielowątkowych - obserwujemy coraz częściej w filmach, których kadr podzielony jest na kilka części. Każda z części dotyczy innej przestrzeni w której przebiega równoległa w czasie akcja. W polskim kinie ten typ narracji widzimy w pracy Zbigniewa Rybczyńskiego pt. *Nowa księżka* z 1976 roku.

Sytuacja bardziej się komplikuje gdy poszczególne kadry dotyczą różnych przestrzeni i odnoszą się do odległych w czasie wątków. Oczywiście istnieje cała grupa filmów gdzie raczej trudno się doszukać jakiegokolwiek linearności, uporządkowanego układu czasoprzestrzennego czy dialogowych znaczeń. Odbiór takiego filmu sprowadza się wyłącznie do ogólnego wrażenia (*Eraserhead, Inland Empire* Davida Lyncha). Mniej skomplikowane perypetie scenariuszowe dotyczą filmu animowanego. Sprawa ma się nieco inaczej w przypadku filmu dokumentalnego. Na pewno nie jest to kłopotliwe przy tematach o stałych, przewidywalnych wątkach ( biografie uznanych postaci, relacja z wystawy czy wernisazu, historia wydarzenia, obiektu itd.). Wymaga to jedynie rzetelnej kwerendy i znalezienia optymalnego składu postaci wypowiadających się na dany temat. Gdy jednak stawiamy sobie za cel wydarzenie, postać czy zjawisko o dużej inercyjności i mało przewidywalnych przypadkach. W takich sytuacjach scenariusz wymaga korekt - często daleko posuniętych. I jak pisze Pan Cichocki “... Wynika to również z naturalnej niemożności antycypacji zdarzeń, gdy przyjmujemy obserwacyjną metodę realizacyjną”. Kilka razy stanąłem przed podobnym problemem. Nie tylko trzeba było zmieniać ogólne założenia filmu. Na podstawie miejsca zdjęciowego i nowych, nieprzewidywalnych sytuacji powstawał nowy film, inny w koncepcji lecz dotyczący wcześniejszych przesłanek. I kilka własnych obserwacji: film dokumentalny to tak naprawdę dzieło operatora i montażysty. Reżyser wymyśla temat, podaje pewne wskazówki i na tym jego rola się kończy. Wielokrotnie jeździłem na zdjęcia bez reżysera, zaopatrzony jedynie w pewne wskazówki. Podobna sytuacja spotyka montażystę, którego wiedza ogranicza się do pewnych wskazówek reżysera. Cała reszta (czyli budowanie rytmu, nastroju itd.) to dzieło montażysty.

Kolejna odsłona pracy to interesujące przemyślenia autora dotyczące znaku i symbolu. Trafnie dobrane źródła i pochodzące z nich cytaty (Morina, Mitry’ego, Głowińskiego, Eliade i innych) oddają w pełni wiedzę dotyczącą tytułu rozdziału choć zdają sobie sprawę z tego, że sam problem to wielotomowe wtajemniczenie.

Podobna sytuacja dotyczy światła. Trudno jest polemizować z operatorami których znam kilkanaście i kilkadziesiąt lat i z którymi niejednokrotnie rozmawiałem na ten temat. Mogę jedynie pochwalić Pana Cichockiego za ciekawy zbiór ich przemyśleń. Podobnie jest z rozdziałem pracy poświęconemu planowi bliskiemu. Rozważania autora i przykłady filmów całkowicie pokrywają się z moimi przemyśleniami i niejednokrotnie stanowiły podstawę dyskusji podczas zajęć z przedmiotu “Sztuka operatorska”.

W rozdziale 5.5 Przekraczanie powierzchni główną część rozważań autora stanowi obraz Giorgione *Burza*. Powołuje się na jedną z teorii na temat obrazu autorstwa Louisa Marina. Interpretacja – jedna z kilkunastu - z pewnością nie daje odpowiedzi na wszystkie pytania a wszelkie rozważania pozostają w sferze hipotez. Jedną z nich – najbardziej radykalną - była ta dotycząca ukrytych (zamalowanych) wcześniej fragmentów. I tak np. Mężczyzna zastąpił niewiastę w negliżu, w miejsce muru było namalowane samotne drzewo a na drugim planie po lewej stronie stał budynek. Powstała bełkotliwa analiza łącząca to co pod spodem i to co widoczne. Miejscami takie nadinterpretacje stwarzają chaos myślowy i nieporozumienia choć sam obraz stał się inspiracją dla wielu malarzy: *Idylla: matka i halabardnik na tle zalesionego krajobrazu* Tycjana. Inne wątki obrazu znajdziemy u Vermera. Spojrzenie w kierunku widza to chętnie wykorzystywany motyw: *Przerwana lekcja muzyki*, *Dziewczyna z kieliszkiem wina*, *Dziewczyna pisząca list*, *Kobieta stojąca przy klawesynie*. Spojrzenie wprost w obiektyw kamery. Twarz i oczy działają jak lustro. Zapraszają do wnętrza, szukają potwierdzenia u widza – jego akceptacji i zrozumienia lub przekornie czasem z nim dokazują ( Moric Welt w *Ziemi Obiecanej* A.Wajdy).

Dysertacja Pana Andrzeja Cichockiego jest interesującym studium znalezienia i odnalezienia wszystkich związków pomiędzy kinem a cassirerowskim doświadczeniem wynikającym z syntezy ducha, symbolu, znaku będących w nieustannym ruchu pomiędzy jezykowymi, mitycznymi, religijnymi a przede wszystkim artystycznymi wartościami. Czy te związki są czytelne? Myślę, że tak zwłaszcza, że autor daje przekonujące przykłady z zakresu sztuk plastycznych i optymalnie dobrany zestaw filmów. Pewnym niedosytem jest brak indeksu nazwisk.

### **Ocena dzieła. Film *Trochę Raju***

Muszę przyznać, że wybór tematu był przez Pana Andrzeja Cichockiego wielce ryzykowny. Mając w pamięci kilkadziesiąt filmów pochodzących z polskiego i obcego repertuaru i dotyczących podobnych problemów obawiałem się, że reżyser wpadł przez siebie zastawioną pułapkę. Ale stało się zupełnie inaczej. Zarówno zdjęcia jak ich montaż sprawiły, że film stał się w pełni świadomym, nietuzinkowym utworem posiadającym to co w kinie wszyscy poszukujemy. A szukamy duszy na którą tak często powołuje się autor w dysertacji, wrażenia, estetycznego przeżycia. Reżyser osiągnął to głównie poprzez umiejętne posługiwanie się pauzą. Pauza, tak trudna do osiągnięcia, zwłaszcza w kinie dokumentalnym, nadała filmowi wymiar *uniwersum* i nie będzie dużą przesadą jeśli skonkretyzuję tę myśl cytując noblistę - profesora Franka Wilczka że “Wszechświat jest ucieleśnieniem pięknych struktur przejawiających się w postaci symetrii – harmonii, równowagi, proporcji – i oszczędności środków. Na tym polega głęboka logika Wszechświata.(...) możemy śmiało udać się w odkrywczą podróż do granic współczesnej wiedzy, by odkryć, że równania opisujące atomy i

światło są niemal dosłownie takie same jak równania wyjaśniające działanie instrumentów muzycznych i rozchodzenie się dźwięku, a cząstki subatomowe, dzięki którym uzyskujemy większość naszej masy, można opisać za pomocą prostych, geometrycznych symetrii”. Ta prostota, minimalizm, równowaga to główne atuty filmu. Karabasowski “cierpliwe oko” obserwujące otaczającą rzeczywistość z należytą uwagą, bez zbędnego komentarza, bez niepotrzebnych dialogów, bez wizualnych fajerwerków, bez narzucającej się muzyki to istota tej harmonii. Choć film oglądałem online to nie doszukałem się żadnych technicznych chropowatości, których obawiał się autor (przypadkowa optyka). Podobnie sama kolorokorekcja wydaje się optymalna. Budżet filmu, brak dostatecznych środków? To również problemy przeszłości. Okazuje się, że nacenniejsze prace powstają przy małych grupach produkcyjnych a znam takich twórców, którzy jadą na zdjęcia sami i są jednocześnie autorami zdjęć, reżyserami, dźwiękowcami, montażyстами a nawet autorami muzyki. Dlatego też, bez względu na to czy film jest namaszczone emanacjami cassirerowskimi czy też nie oceniam go wysoko.

## KONKLUZJA

Rozprawa doktorska Pana mgr Andrzeja Cichockiego 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. 186.1. ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce z dnia 20 lipca 2018 roku.

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

TOMASZ SAMOSIONEK

prof..dr hab..inż. Tomasz Samosionek