

## Poetyka etiudy Klary Kochańskiej Lokatorki

**ABSTRACT.** Hendrykowski Marek, *Poetyka etiudy Klary Kochańskiej Lokatorki* [The poetics of Klara Kochańska's film etude *Lodgers*]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 203–212. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.30.15.

The article provides a comparative analysis of the style and composition of Klara Kochańska's student short feature film *Lodgers*. (produced by the Polish Nation Filmschool in Łódź in 2015) as an example of film narrative practices typical of the academic exercises of students today.

**KEYWORDS:** Polish Nation Filmschool in Łódź, student film, film etude, short feature, film style, poetics, narrative, narration, voice-over, social drama, hero, character, the art of the short film, style, fiction, direction, author, authorship

Czy studencka etiuda filmowa, nakręcona na zaliczenie kolejnego roku zajęć z reżyserii, zasługuje na osobne studium badawcze? Nie każda. Ta jednak z całą pewnością tak. I to przynajmniej z dwóch ważnych powodów. Po pierwsze, dlatego że zawiera pewien zestaw cech charakterystycznych, wręcz modelowych dla kursującej w obiegu akademickim formuły współczesnej etiudy fabularnej, co czyni ją interesującym obiektem dla studiów komparatystycznych. Po drugie, dlatego że na tle licznych innych tego typu prób reżyserskich *Lokatorki* wyróżniają się nieodzowną pulą atrybutów własnych. To z kolei sprawia, że mowa tu o utworze w znacznej mierze samodzielnym i oryginalnym. Do jakiego stopnia oryginalnym – o tym za chwilę.

Scenariusz fabularnej etiudy napisany przez Klarę Kochańską i Kasprowa Bajona cechuje klarowność przyjętych założeń i warta podkreślenia przejrzystość konstrukcji opowieści. Rzuca się w oczy dojrzała świadomość warsztatowa założonego celu, w myśl którego pole narracyjne wypełnia w całości – nieodzowna w przypadku noweli – struktura jednowątkowa, z ograniczonym do niezbędnego minimum udziałem wątków pobocznych i dygresji. Podobna uwaga dotyczy dobrze wykreślonej, umiejętnie przeprowadzonej i rozwijanej – zarówno w stadium inscenizacji, jak i w fazie montażu – linii dramaturgicznej rozwoju akcji. W rezultacie powstała rzecz zwarta i – co warto podkreślić – w odróżnieniu od wielu innych tego typu produkcji ujęta w odpowiednio dostosowane ramy półgodzinnej etiudy.

Temat przewodni filmu wchodzi tutaj w ścisły kontakt z użytymi środkami wyrazu oraz przemyślanym sposobem, w jaki został potraktowany i opracowany przez Autorkę. Dzięki zachowaniu ekonomii filmo-

### Wprowadzenie

### Konstrukcja postaci

wego opowiadania, potocznie rzecz ujmując, wiadomo, o czym ono jest, o czym się w nim mówi i do czego cała opowieść krok po kroku zmierza. Bieg opowieści organicznie łączy się tutaj z głębiej ukrytym przesłaniem. Skoncentrowanie uwagi na jednym kluczowym wątku rozgrywającego się dramatu nadaje *Lokatorom* odpowiednio nośną strukturę, a nie jest to rzeczą zbyt częstą ani tym bardziej obligatoryjną, w wielu innych – bardzo często chaotycznie pomysłanych i rozwijanych – etiudach studenckich, skądinąd niezbyt umiejętnie operujących formą nowelową.

Już z samego tytułu wynika, iż film ma nie jedną, lecz dwie bohaterki. Główną postacią *Lokatorek* jest Justyna (w tej roli Julia Kijowska), zaś jej ekranową antagonistką – dotychczasowa lokatorka mieszkania Jola (Beata Fudalej). W dalszym planie stopniowo odkrywamy jeszcze niepokojącą przez swoje świadomie zaaranżowane niedookreślenie obecność trzeciej osoby dramatu: małoletniej niepełnosprawnej córki Joli, Alicji (Diana Zamojska). Intryga dramatyczna całości została zbudowana w taki sposób, że oprócz akcji bieżącej ma ona swoją preakcję, którą widz odkrywa dopiero po pewnym czasie. Jest nią dokonane przez bohaterkę kupno mieszkania z aukcji komorniczej, w dzisiejszym świecie związane z ogromnym ryzykiem nabywcy: zarówno prawnym (o tyle mniejszym, że Justyna jest z zawodu prawniczką), jak i przede wszystkim – ryzykiem realnym.

Formalnie puste, nabyte w drodze transakcji kupna mieszkanie okazuje się bowiem lokum nadal zamieszkanym, co bohaterka odkrywa dopiero w momencie, gdy posiadane przez nią klucze całkiem nieoczekiwanie okazują się nie pasować do zamka, a w środku zastaje obce osoby, w oczach których dokonała najścia. Na podkreślenie zasługują użyte w narracji elipsy montażowe, dzięki którym widz – jako wirtualny adresat narracji – szybko i bez zbędnych objaśnień przechodzi od epizodu do epizodu.

Mamy tu wykorzystany w charakterze wyjściowego punktu zaczeplenia pierwszorzędnie ważny suspens opowiadanej historii. Moje – niemoje, własne – cudze, u siebie – u kogoś. Przekroczenie progu do własnego mieszkania nieoczekiwanie okazuje się wkroczeniem do cudzego, zamieszkanego już świata. Nowa właścicielka we własnym nowo nabytym, blokowym lokalu staje się intruzem, a osoba faktycznego intruza, czyli dotychczasowej lokatorki, jawi się jako ktoś, kto nadal mieszka u siebie.

Klara Kochańska w intrygujący sposób rozwija wizerunki wykreowanych przez siebie postaci. To, co myślimy o nich w momencie spotkania i pierwszej konfrontacji Justyny i Joli, ulega zasadniczej korekcie w trakcie dalszych wydarzeń, kolejnych spięć i perypetii. Nowela zawiera nie tylko ich wyjściową charakterystykę, ale ponadto projekt wewnętrznej przemiany głównej bohaterki – ściśle związany z dramaturgią zdarzeń. Logika ich przebiegu zręcznie unika łatwizny i pułapek przewidywalności.

Nie wiemy, co sądzić o motywacji, którą kieruje się Jola. Postać Justyny, w przeciwieństwie do jej szefowej w pracy, została zaprojekto-



wana i zaprezentowana w taki sposób, by zawierała w sobie jak najmniej stereotypowych rysów charakteru młodej prawniczki. Taka oszczędność rysunku dobrze służy wydobyciu osobistych cech bohaterki w zakończeniu filmu. Warte podkreślenia jest również niestereotypowe pokazanie figury osoby niepełnosprawnej, która w miarę rozwoju akcji coraz bardziej przemawia do widza, domagając się empatii w chwilach cierpienia.

Kadr z filmu *Lokatorki*

Świat przedstawiony w *Lokatorkach* ma charakter konsekwentnie realistyczny. To nasze znajome, pospólne otoczenie: bylejakość, wielki blok, podwórze, klatka schodowa, obskurna winda, ciasne wnętrza, ulica, pomieszczenia biurowe, komisariat etc. Kracauerowski wątek odnaleziony stanowi w nim nie jakieś zdarzenie, lecz stan rzeczywistości. Tym wątkiem znalezionym i stopniowo odkrywanym okazuje się ona sama – z jej labiryntową mrocznością, zapyzieniem, liszajowatością i ukrytym dramatyzmem, który na wskroś przenika i dezorganizuje ludzkie życie, odbierając mu normalność i ład jednostkowego istnienia.

Ogląd świata

Akcja filmu dzieje się w konkretnym tu i teraz polskiego miasta współczesnego. W tym przypadku nieważna jest nazwa miejscowości, ważne natomiast są ukazane z należnym pietyzmem wobec każdego szczegółu realia. Autorka etiudy, wraz z operatorem, scenografem i kostiumografem, stara się im dochować możliwie pełnej wierności i wiarygodności z myślą o krytycznym, testującym spojrzeniu widza. Ekranowy ogląd świata nie ma go zaskakiwać innością. Wprost przeciwnie, ma potwierdzać całym sobą i w każdym zaobserwowanym przez kamerę detalu, że całkowicie i bez wyjątku należy do rzeczywistości dobrze znanej obu stronom, to znaczy zarówno autorce, jak i adresatowi jej opowieści.

W tym sensie starsze pokolenie kinomanów od pierwszego do ostatniego ujęcia w dobrze im znanym świecie przedstawionym *Lokatorek* czuje się więcej niż znajomo, jak u siebie. Zaprezentowana na ekranie współczesna rzeczywistość drugiej dekady XXI wieku uchodzi za rozpoznawalną nie tylko w rozumieniu zgodności z tym, co rozciąga się za oknem, lecz również ze względu na swoje głębiej sięgające odniesienia kulturowe, w tym stricte filmowe. Patronuje jej z oddali mały realizm prozatorski lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz rodzime kino moralnego niepokoju, z filmami takimi, jak: *Za ścianą* Krzysztofa Zanussiego, *Przejście podziemne* Krzysztofa Kieślowskiego, *Kung fu* Janusza Kijowskiego, *Szansa* Feliksa Falka czy *Kobieta samotna* Agnieszki Holland.

Skądinąd niezły jest ten patronat duchowy jako sygnał wyboru poruszanej problematyki dokonanego na wstępie przez Klarę Kochańską. Patronat ten daje się również odczytać w kluczu opieki pedagogicznej – zarówno reżyserskiej, jak operatorskiej – sprawowanej nad etiudą *Lokatorki* przez trzech profesorów: Roberta Glińskiego, Wojciecha Marczewskiego i Jerzego Zielińskiego. Świat przedstawiony otrzymuje tutaj pakiet cech charakterystycznych, które czynią go nie tylko „niefilmowym” (w świetle obiegowych kategorii atrakcyjności), ale także przykrym, trudnym, niemiłym, odpychająco szarym i prowizorycznym (scena zasłaniania oszklonych blokowych drzwi kocem) jako miejsce do życia.

Dokładnie to samo można powiedzieć o stylu zachowań postaci na ekranie. Główna bohaterka filmu, Justyna, usiłuje odnaleźć upragniony spokój i życiową stabilizację w nowym własnym mieszkaniu (celnie wybrany motyw amerykańskiego musicalowego przeboju *I'm in Heaven*). Właśnie kupiła prawo do lokalu. Oczekiwana przez nią z wytęsknieniem izolacja i luksus przebywania w warunkach intymnej prywatności zostają wystawione na ciężką próbę nie tylko cudzej obecności, lecz, co gorsza, uczuciowej inwazji ze strony obcych osób, żyjących z nią pod jednym dachem.

Rzeczywistość ekranowa przedstawiona przez Klarę Kochańską pozbawiona jest jakichkolwiek funkcjonujących w szerokim obiegu filmowych atrakcji. W oczach nawykłego do nich i oczekującego ich pojawienia się widza w *Lokatorkach* niemal nic się nie dzieje. W każdym razie nie dzieje się w nich nic takiego, z czym ma on do czynienia wtedy, gdy ogląda thriller, horror, film przygodowy, komedię romantyczną czy jakiegokolwiek tak zwane kino akcji.

Kino gatunków, trzeba to jasno powiedzieć, nie stanowi obecnie obiektu twórczych aspiracji i warsztatowych dążeń studentów reżyserii. Być reżyserem znaczy dla nich być „artystą”. Stąd ambicje artystyczne, jakimi się kierują, wyznacza z reguły przeciwieństwo kina gatunków w postaci kina artystycznego. Tak przynajmniej większość z nich skłonna jest postrzegać samych siebie i własne dążenia zawodowe. Tu jednak zaczynają się zasadnicze wątpliwości. Dla wielu przyszłych reżyserów kino artystyczne to kino bez reguł. Powierzchność i naiwność tego



uproszczonego poglądu nietrudno dostrzec, kiedy analizuje się precyzyjny i przemyślany w najdrobniejszym szczególe warsztat takich mistrzów kina współczesnego, jak: Roman Polański, Jerzy Skolimowski, Robert Altman, Jim Jarmusch, Darren Aronofsky, Abbas Kiarostami, Mike Leigh, Asghar Farhadi czy Michael Haneke.

Dopóki w programach profesjonalnego nauczania w szkołach artystycznych reżyserii, scenariopisarstwa, montażu i innych specjalności sztuki filmowej nie zostanie systemowo opracowany i praktycznie wyłożony jako elementarna podstawa warsztatu ten niezmiernie ważny aspekt twórczości, będziemy mieli do czynienia z jałową opozycją: kino artystyczne (resp. wartościowe) – kino gatunków (czyli, w domyśle, komercyjne i pozbawione wartości). Refleks takiego dychotomicznego widzenia kwestii artyzmu w filmie widać nie od dzisiaj w bardzo wielu etiudach i ćwiczeniach kręconych przez studentów.

W opowieści Kochańskiej oparty na akcie kupna i na paragrafach egoizm bohaterki zostaje na końcu przewyciężony przez – dobrze świadczący o jej uczuciowej dojrzałości – altruistyczny akt miłości i współczucia wobec drugiej osoby. Takie rozwiązanie to doprawdy ewenement. Poszerza obraz świata i czyni go bardziej ludzkim. W odróżnieniu od tej ambitnej noweli gros innych kręconych dzisiaj etiud nie wychodzi poza krąg tego, co widać w odbiciu lustra, przed którym się stanęło. Mniejsza o to, że owa obecność w lustrze sama w sobie wypada pretensjonalnie. Gorzej, że horyzont ekranowego widzenia zostaje ograniczony zaledwie do ram owego lustra, w którym przegląda się autorka bądź autor etiudy.

To najbardziej intrygujący, podskórny, polemiczny wobec obiegowej formuły dzisiejszych etiud fabularnych nurt myślowy tego filmu. Nowela *Lokatorki* z całą konsekwencją twórczego zamysłu została rozpostarta przez Autorkę na biegunowym przeciwieństwie: wiary w obraz i wiary w rzeczywistość. Napięcie między tymi dwoma skrajnościami, odpowiednio wykorzystane i wyzyskane filmowo, umożliwiło Kochańskiej dotarcie do podstawowych pytań współczesnej komunikacji i sztuki filmowej. Mowa o kwestiach wpisanych bezpośrednio w sam przekaz, zogniskowanych wokół następujących pytań: o czym (kwestia pojemności tematu i zawartości myślowej utworu)? w jakim celu?, w imię czego? jak (kwestia tak zwanej formy)? i wreszcie dla kogo?

Każde z tych pytań, choć w procesie odbioru daje o sobie znać już „na powierzchni” poprzez określony kształt świadomie nadany filmowi, w gruncie rzeczy znajduje swój funkcjonalny kształt i wyraz „pod powierzchnią”: w strukturze głębokiej utworu. Jedno wynika tu z drugiego. Na pozór mało istotne autorskie decyzje: fabularne, inscenizacyjne, operatorskie, scenograficzne, aktorskie, realizatorskie, montażowe współtworzą i przekazują właściwy im sens zapisany w sferze treści i formy etiudy.

Wartość artystyczną filmu *Lokatorki* dostrzegam, paradoksalnie, w odrzuceniu „artyzmu” i kursujących w obiegu przejawów „artystyczności”. To unikatowa zaleta i ogromny atut, a nie wada czy słabość tego

Kadr z filmu *Lokatorki*

nietuzinkowego utworu. Warto zauważyć, iż analizowana pod kątem fabuły historia ta, wraz z jej perypetiami, dałaby się bez najmniejszego problemu przenieść w świat telenoweli. Dostrzegając taką ewentualność, nie krytykuję założeń konstrukcji fabularnej *Lokatorek*. Wprost przeciwnie, zestawiając ją z telewizyjnym standardem i wszechobecnym banałem antenowej oferty, zmierzam do wykazania, iż aspekt fabularny etiudy został przez Autorkę podporządkowany, schodząc w konstrukcji całości na dalszy plan. Na podstawie tej obserwacji nasuwa się wniosek, że ograniczona do minimum, sprowadzona do funkcji niezbędnego stelażu fabuła ma w tym filmie charakter mało istotny, niemal pretekstowy.

A co w takim razie liczy się w nim przede wszystkim? To sprawa najciekawsza i mająca wielką wagę dla oceny samej etiudy. Otóż tym, co czyni *Lokatorki* opowieścią na swój sposób intrygującą i oryginalną, okazuje się czytelny w całym utworze szacunek podmiotu autorskiego (mowa tu nie tylko o osobie reżyserki, ale i o innych twórcach) dla przedstawianej rzeczywistości. Widać to w zdjęciach, scenografii, kostiumach, rekwizytach, zachowaniach postaci, dyskretnej reżyserii, grze aktorskiej i umiejętności poprowadzenia wykonawców. Nowela Klary Kochańskiej to powrót do najlepszych tradycji poetyki etiud szkolnych łódzkiej Szkoły Filmowej. Nie tylko zresztą tych z kategorii fabularnych, także dokumentalnych.

Mowa w tym miejscu o podstawach etyki twórczej i celowości działań artystycznych będących konsekwencją obranej strategii. Twórczo wykorzystany przez ekipę młodych filmowców pod kierunkiem Kochańskiej mechanizm ekranowego prawdopodobieństwa przynosi w tym przypadku godny docenienia rezultat w postaci odkrywczego potraktowania rzeczywistości. *Lokatorki*, jak niegdyś etiudy kręcone

przez Krzysztofa Kieślowskiego, Marcela Łozińskiego, Wojciecha Marczewskiego, Michała Rogalskiego i innych studentów PWSFTviT, wyrażają autorski szacunek (swego rodzaju „uważanie” i „poważanie”) dla realiów, o których się opowiada i które się ukazują.

Zamiast pseudoartystowskiej dezynwoltury i płytkiego efekciarstwa, jakim grzeszy wiele współcześnie kręconych szkolnych etiud, mamy tutaj pokorę wobec rzeczywistości i konsekwentne dążenie do tego, by przedstawić ją w sposób możliwie rzetelny i nieskłamany. To dlatego opowieść Klary Kochańskiej wydaje się tak przekonująca i poruszająca dla widza. Wyczulenie na jej aspekt referencyjny zaświadcza o prawdziwości tego, co na ekranie.

Podmiot autorski przejawia swą obecność w ćwiczeniu warsztatowym z podobną wyrazistością, jak w każdym filmie. Wykorzystywane od dziesięcioleci klasyczne wzorce etiudy filmowej obejmują gamę różnych rozwiązań. Dwa z nich wszelako dominują w studenckich etiudach powstających w Łodzi od wielu lat, tworząc swoistą alternatywę, przez której opcjonalny filtr przechodzi – mniejsza o to, czy świadomie, czy nie – absolutna większość strategicznych decyzji dzisiejszych adeptów reżyserii. Zakomunikować coś o świecie czy zakomunikować siebie? Umownie i w modelowym ujęciu można tę opozycję nazwać: etiudą à la Polański (na przykładzie *Dwóch ludzi z szafą*) bądź etiudą à la Skolimowski (na przykładzie *Hamlesia*, *Erotyku*, a zwłaszcza kręconego we fragmentach *Rysopisu*).

Z grubsza biorąc, chodzi tu o zasadniczą różnicę pomiędzy narracją obiektywizującą a narracją subiektywizującą plan świata przedstawionego. Pierwszy z tych modeli etiudy, zdecydowanie bliższy Klarze Kochańskiej, koncentruje uwagę komunikujących się z sobą stron na pewnej wizji świata, w którym podmiot autorski staje się bytem wprawdzie wirtualnie (ergo domyślnie) obecnym, ale usuniętym głęboko w cień. Ukazana rzeczywistość żyje własnym życiem. Nie ma tu autoportretu twórcy, za to jest jego cień – obecny generalnie w konstrukcji całości i w rozmaitych jej detalach. Film nie jest przez to ani na jotę mniej autorski, a ekranowa wizja rzeczywistości nic mniej indywidualna i oryginalna w zaprezentowanym ujęciu. Niemniej, w samej strukturze przekazu nieustannie daje o sobie znać wyraźnie zaznaczający się rozdział między planem narracji a planem świata przedstawionego.

W przypadku drugiego z wymienionych modeli wszystko, co pojawia się na ekranie, zostaje ostentacyjnie przepuszczone przez – celowo uobecniany i podany do wiadomości widza – filtr autorskiego podmiotu. Unieobecnienie podmiotu autorskiego w modelu pierwszym zostaje zastąpione przez świadomie ujawnianą i podkreślaną obecność tej instancji w modelu drugim. Formuła „taki jest świat, który oglądasz na ekranie” zostaje zastąpiona przez formułę: „tak właśnie widzę świat, który z mojej perspektywy, z moim osobistym udziałem i w mojej obecności oglądasz na ekranie”.

Perspektywa  
komparatystyczna

Mamy tu dwie różne koncepcje podmiotu autorskiego, a wraz z nim dwie odmienne wizje autorskości i artystyzmu: wyeksponowaną (wyraziście podkreśloną) i ściszoną, stonowaną (dyskretną). W pierwszym z tych modeli podmiot autorski zostaje wyeliminowany z pola widzenia widza i usytuowany na zewnątrz ekranowej rzeczywistości (stąd wrażenie jego absolutnej, choć dodajmy zaraz – pozornej absencji w strukturze przekazu), w modelu drugim, charakterystycznym dla doświadczeń sztuki filmowej w dobie nowofalowej, podmiot autorski wpisuje się w ukazywaną wizję świata: czyniąc siebie integralną jej częścią, uczestnicząc w niej osobiście (niekiedy całkiem dosłownie, jak w *Rysopisie*) i nieustannie wysyłając sygnały własnej obecności adresatowi przekazu. Świat ukazany na ekranie jawi się dzięki temu jako – mniej lub bardziej niezwykła i ekscentryczna – przygoda przeglądającego się w nim jak w zwierciadle artysty.

Model operującej skrajnie zsubiektywizowaną fikcją studenckiej etiudy staje się w drugim z opisanych tu wariantów rodzajem autorskiego lustra. W etiudach tego typu liczy się nie świat, lecz jedynie świat wewnętrzny. Owa zasadnicza zmiana akcentu ważności pociąga za sobą określone skutki w sferze komunikowania. Obraz rzeczywistości, który w ramach tego modelu demonstruje autor widzowi, czerpie swój sens z zapośredniczonego – i jawnie podkreślanego – przeżycia/przeżyć podmiotu autorskiego. Filmy oparte na tej formule można by nazwać **o p o w i a d a n i e m r z e c z y w i s t o ś c i**.

Pół wieku temu podobne próby, zwłaszcza gdy ich autorem był Jerzy Skolimowski, stanowiły prawdziwą rewelację – nie tylko w Szkole Filmowej w Łodzi, ale i w naszej kinematografii. Z czasem jednak stały się one przejawem maniery artystowskiej, która miernej próby egotyzm i solipsyzm filmowego oglądu rzeczywistości uznała z woli adeptów za przejaw i walor ewidentnej artystyczności przekazu spod znaku „ja tak to widzę”.

Większość etiud fabularnych kręconych dzisiaj w łódzkiej Szkole Filmowej stanowi zbiór opowieści nadmiernie skoncentrowanych na **p o e t y c e l u s t r a**. Rzec by można, iż dla ich młodych autorów i autorek nie ma w fazie projektowania i realizacji filmu niczego ważniejszego niż zakomunikowanie „siebie samych” w obrębie ekranowego uniwersum. Kameruję (siebie), więc jestem. Nie liczy się nic innego. Stąd bierze się w tych utworach bardzo, rzec by można symptomatycznie, częsta figura bohatera/bohaterki w funkcji autorskich alter ego. To nie jest zarzut, lecz ogólniejsza konstatacja. Choć oczywiście, można z niej uczynić krytyczny zarzut, że – działające samopas i niejako na kredyt akademickiej wolności tworzenia – „ja” autorskie sytuuje się w tych etiudach na pozycjach zbyt eksponowanych w stosunku do reszty konstrukcji filmu.

A jak zagadnienie to przedstawia się w *Lokatorkach*? Nie można powiedzieć, żeby Klara Kochańska w przyjętym przez siebie sposobie narracji zdołała całkowicie pozbyć się i w ogóle uniknąć ograniczeń poetyki lustra. Z obecnością pierwiastków tej poetyki, rzecz znamien-





na, mamy jednak do czynienia w inauguracyjnej części opowiadania, począwszy od ekspozycji. Zwięźle podana ekspozycja *Lokatorek* została jednak zaprojektowana i wykonana na tyle zgrabnie, że kilka pierwszych ujęć wypełnia pasaż narracyjny prowadzący od widoku czynszowej kamienicy wraz parkiem-dziedzińcem do półzblżenia na wchodzącą w ten mikroświat Justynę. Istnienie czegoś więcej poza samą bohaterką zostało więc zaznaczone i zasygnalizowane widzowi niemal od samego początku.

Wartość nadrzędną krótkometrażówki Klary Kochańskiej stanowi, w moim przekonaniu, wynikająca z opanowania warsztatu umiejętności filmowego opowiadania. Przejrzyste zaprojektowane w swoim przebiegu struktura narracyjna tego filmu niewątpliwie jest jego mocną stroną. I co znamienne, zostało to zauważone zarówno przez profesjonalnych jurorów, jak i przez publiczność. Nie jest dziełem przypadku, że *Lokatorki* zdobyły paręnaście różnego rodzaju nagród i wyróżnień w kraju i za granicą. W uzasadnieniu werdyktu Jury Warszawskiego Festiwalu Filmowego, gdzie etiuda zdobyła Nagrodę Główną w Konkursie Filmów Krótkometrażowych, czytamy: za „wysoki poziom reżyserii oraz pokaz umiejętności aktorskich. To dopracowany film, który utrzymuje uwagę publiczności od początku do końca”.

Z sumy powyższych rozważań wynika, że *Lokatorki* Klary Kochańskiej stanowią intrygujący przykład szkolnej produkcji filmowej, równocześnie typowej i na swój sposób nietypowej wobec etiudowego standardu łódzkiej Szkoły Filmowej. Typowe, choć bardzo nieliczne są w niej ślady posługiwania się „artystowską” poetyką lustra. Autorka zdołała się od niej uwolnić. Nietypowe natomiast i zasługujące na szczególne podkreślenie okazują się starania o to, by tej zwodniczej poetyce nie ulec. Próbuje opowiedzieć coś ważnego o świecie, w którym żyje, a nie o sobie.

Kadr z filmu *Lokatorki*

**Konkluzja**

Szczególny szacunek badacza budzi samoświadomość artystyczna i reżyserska młodej autorki, która w opowiadanej historii zręcznie unika płycizn i mielizn obiegowego wzorca współczesnej etiudy filmowej, konsekwentnie poszukując dla niej własnego osobnego wyrazu. Podjęta próba zakończyła się godnym uwagi sukcesem. Ubocznym skutkiem tych nastawionych na funkcję referencyjną przekazu wysiłków stało się to, że starając się opisać otaczającą rzeczywistość, fabuła, o której mowa, grawituje w stronę paradokumentu.

W kontekście wskazanej wyżej alternatywy: zakomunikować coś ważnego o świecie, czy zakomunikować filmem siebie? – fabularna etiuda Kochańskiej stara się umiejętnie przekroczyć ograniczenia tej alternatywy. Zamysł ten świadczy o podjęciu przez Autorkę ambitnej próby odnalezienia w sferze fikcji filmowej czegoś, co na ekranie pomogłoby połączyć jedno z drugim z korzyścią nie dla samej twórczyni, lecz przede wszystkim dla widza poszukującego w kontakcie z filmem fabularnym czegoś innego niż to, co oferuje dzisiaj bezduszna serialowa nijakość.

**Lokatorki** (etiuda fabularna)

Film barwny

Czas projekcji: 29 minut 40 sekund

Produkcja PWSTFTviT w Łodzi, 2015

Scenariusz: Kasper Bajon, Klara Kochańska

Reżyseria: Klara Kochańska

Zdjęcia: Zuzanna Pyda

Scenografia: Anna Marzęcka

Kostiumy: Patrycja Fitzet

Kierownictwo produkcji: Anna Małgorzata Kasińska

Występują: Julia Kijowska (Justyna), Beata Fudalej (Jola), Diana Zamojska (Alicja, córka Joli), Paweł Królikowski (aspirant Kula), Sławomir Orzechowski (mężczyzna), Joanna Drozda (koleżanka z biura) i inni

Opieka pedagogiczno-artystyczna: prof. Robert Gliński, prof. Wojciech Marczewski, prof. Jerzy Zieliński

BIBLIOGRAFIA

Gliński R., *Między słowem a obrazem. Z notatnika reżysera*, „Images” 2011, vol. VIII, nr 11–12

Hendrykowski M., *Produkcja: łódzka Szkoła Filmowa*, „Images” 2012, vol. X, nr 15–16

Jazdon M., *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009

Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975

Mąka-Malatyńska K., *Krall i filmowcy*, Poznań 2006

Przyłipiak M., *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk 2000

Wichrowska M., *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po 1989 roku*, Toruń 2014