

Uniwersalizm w etiudzie dokumentalnej Lecieć – nie lecieć w reżyserii Anieli Gabryel

Między gatunkami

Już w pierwszych dziesięcioleciach istnienia kinematografii teoretycy filmu próbowali kategoryzować powstające obrazy, jednak podział na kino fabularne oraz dokumentalne, a więc na dwa główne rodzaje w obrębie tej dziedziny sztuki, okazał się nie tylko niewystarczający, ale również nieprecyzyjny. Szczególnie to drugie oblicze kinematografii nastroczyło teoretykom wiele problemów, a próba wydzielenia gatunków w obrębie filmów dokumentalnych bezustannie towarzyszyła rozważaniom badaczy i niejednokrotnie łączyła się z zagadnieniem stopnia fikcjonalności filmów.

W obrębie kina dokumentalnego – podobnie jak fabularnego – istnieje szereg gatunków, które pozwalają przyporządkować dany utwór do odpowiedniej kategorii. Filmoznawcy wyróżniają ich od kilku do nawet kilkudziesięciu[1]. Świadczy to o szerokich możliwościach filmu dokumentalnego, korzystającego z różnorodnych form wyrazu – od wywiadów i reportaży przez obiektywną obserwację po inscenizację. Z tego też względu w obrębie kinematografii niefikcjonalnej istnieją tak różnorodne gatunki jak dokumenty obserwacyjne spod znaku *cinéma-vérité* i niefikcjonalne kino kraczyjne. Problemy związane z kategoryzacją są tym większe, im chętniej reżyserzy oscylują na granicy gatunków, czy nawet rodzajów.

Lecieć – nie lecieć – etiuda zrealizowana przez Anielę Gabryel, studentkę łódzkiej szkoły filmowej – stanowi doskonały przykład kina niefikcjonalnego, którego tematyka odpowiada tej podejmowanej w dokumentach edukacyjnych spod znaku Discovery Channel. Reżyserka, korzystając z elementów poetyki filmu edukacyjnego[2], prezentuje pracę ornitologów badających dzikie ptactwo występujące w pobliżu dużych zbiorników wodnych. Bohaterowie, spędzający czas w niesprzy-

[1] Rafał Syska w *Słowniku filmu* wyróżnia trzy główne gatunki kina niefikcjonalnego: dokument kraczyjny, montażowy i osobisty (R. Syska, *Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010, s. 45–46). Natomiast Ewelina Nurczyńska w *Kinie i telewizji* wskazuje na następujące gatunki: reportaż filmowy, kronikę filmową, publicystykę filmową, felieton filmowy, plakat filmowy, film montażowy oraz film o sztuce. Osobno traktuje film dydaktyczny, dzieląc go na: naukowy, szkolny i uniwersytecki, popularnonaukowy oraz instruktażowy (E. Nurczyńska, *Rodzaje i gatunki filmowe*, w: *Kino i telewizja*,

red. B. Lewicki, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 140–143).

[2] W etiudzie Anieli Gabryel zwraca uwagę stosowanie następujących chwytów właściwych poetyce filmów edukacyjnych: wykorzystanie zobiektywizowanych ujęć prezentujących faunę, ukazywaną zarówno w zbliżeniach, jak i planach ogólniejszych – na tle środowiska, w którym naturalnie występuje, oraz sięgnięcie po figurę narratora (tu: ornitolog) przybliżającego widzowi poszczególne gatunki zwierząt poprzez ich charakterystykę.

jających warunkach pogodowych, spijający i pracujący w targanych wiatrem namiotach, łapią ptactwo, mierzą je, opatrują odpowiednimi znakami, badają, by za moment wypuścić. Pokrewieństwo tematu szybko jednak okazuje się jedynie powierzchowne. Aniela Gabryel ujmuje go w całkiem inny sposób niż ma to miejsce w filmach spod znaku Discovery Channel. Okazuje się bowiem, że autorkę bardziej niż różnorodne ptactwo zajmują ludzie spędzający tygodnie wśród nieprzyjaznej natury i poświęcający swoje życie nietypowej pasji.

Metoda dokumentalna, jaką stosuje reżyserka, sprowadza się do cierpliwiej obserwacji miniaturowej społeczności, której członkowie w sposób bezpośredni wchodzą w relację z otaczającą naturą. To właśnie dzięki przyjętemu sposobowi realizacji filmu Gabryel udało się stworzyć poruszający obraz, w którym głównym bohaterem stają się ludzie, a nie przedmioty ich badań. *Lecieć – nie lecieć* nie jest etiudą o ptakach, jest etiudą o życiu wśród ptaków, o czerpaniu przyjemności z drogi zawodowej, jaką się obrało.

Bohater zbiorowy, bohater uniwersalny

W filmie na pierwszy plan wysuwają się ludzie, których życie skupia się na obserwowaniu oraz badaniu – mierzeniu i oznaczaniu – złapanego w sieci ptactwa. Dostosowują się do rytmu przyrody, pracując niemal bezustannie, gdyż inne ptactwo znaleźć można w nocy, a inne za dnia. Bohaterowie to przede wszystkim mężczyźni, a jedyna kobieta, która pojawia się na ekranie, jest nie tyle pełnoprawnym członkiem grupy, co pobierającą nauki uczennicą, stażystką wprowadzaną w meandry zawodu. Ten fakt jest szczególnie interesujący, iż można go rozważać nie tylko na poziomie diegezy filmowej. Biorąc pod uwagę, że za realizacją *Lecieć – nie lecieć* stoją przede wszystkim kobiety (film zmontowała Katarzyna Boniecka, a zdjęcia zrealizowała Zuzanna Pyda), warto zauważyć, że dochodzi tutaj do podwójnego „wtargnięcia” – nie tylko świata filmowego w świat rzeczywisty, ale również – damskiego w świat mężczyzn.

Niemal w każdym kadrze filmu występuje człowiek – ujęcia samej tylko przyrody są tutaj rzadkością^[3]. Ta estetyczna decyzja nie pozostaje bez znaczenia dla interpretacji filmu. Wąski pas ziemi, z namiotami rozbitymi wśród dzikiej przyrody, w obrębie którego funkcjonują bohaterowie, znajduje się między morzem a jeziorem. Ten niezwykle fotogeniczny obszar sprawia momentami wrażenie wyjętego wprost z płócien niderlandzkich malarzy. Jednak, mimo atrakcyjności pejzażu, reżyserka nie skupia na nim swojej uwagi. Pracujący tutaj ludzie – ornitologzy – bohater zbiorowy *Lecieć nie lecieć* – nie funkcjonują jako sztafaż, jak ma to miejsce w przypadku figuratywnych przedstawień na niderlandzkich obrazach, ale jako istotna część przyrody, jej nieodłączny element. Natura ma dwa oblicza – z jednej strony jest nieprzewidywalna, co manifestuje się przede wszystkim w silnych

[3] Ujęć, w których człowiek nie pojawia się w kadrze, jest w filmie zaledwie sześć.

wichurach i ulewach, a z drugiej – mimo całej swojej pierwotnej energii została oswojona przez bohaterów. Jej symbol – ptactwo – z łatwością daje się złapać w rozstawiane przez nich sieci.

W scenie otwierającej film reżyserka prezentuje dwóch idących przez las mężczyzn. Wędrują nocą, a niesione przez nich latarki, skąpo oświetlając drogę, wydobywają z mroku białe kory drzew, trawę, strumień i zarys sylwetek postaci. W warstwie dźwiękowej słychać odgłosy kroków bohaterów oraz ich głośne oddechy. W ostatnim ujęciu tej sekwencji kamera prezentuje sowę, złapaną w sieć. Na podstawie ekspozycji trudno z całą pewnością zawyrokować, co stanie się tematem etiudy. Ciemność, selektywne oświetlenie oraz wprowadzenie pod koniec sekwencji niediegetycznej muzyki decyduje o niepokojącym charakterze sceny. Niepokój wynika również z faktu, iż przez pierwsze półtorej minuty trwania filmu odbiorca nie jest w stanie określić, kto stanie się jego bohaterem. Gdy sprawa wydaje się rozstrzygnięta, a w kadrze, w zbliżeniu i pełnym oświetleniu, ukazana zostaje sowa, reżyserka przekreśla przypuszczenie, że to ptactwo będzie bohaterem jej obrazu. Już w następnej sekwencji porzuca wątek nocnego ptaka, przenosząc punkt ciężkości na mężczyzn, obserwujących okolicę przez lunety. Taki chwyt, będący swoistą zabawą z widzem, nie tylko odkrywa właściwy temat etiudy, ale również dystansuje się od dokumentalnego kina edukacyjnego.

Rozważając koncepcję bohatera zbiorowego w filmie Gabryel, należy wspomnieć, iż kwestia doboru postaci w filmach niefikcyjnych często rozważana była w kontekście etyki dokumentalistów. Jacek Bławut zwracał uwagę na to, iż dzięki twórczości dokumentalnej można zrobić wiele dla drugiego człowieka, ale także – dla siebie, gdyż film pozwala na wymianę doświadczeń i emocjonalne oraz intelektualne wzbogacenie[4]. W *Lecieć – nie lecieć* właśnie ta pierwsza kwestia – wymiany doświadczeń – staje się istotnym elementem. Ornitolodzy, pasjonaci oddani swojemu hobby, stają się głównymi bohaterami filmu stworzonego przez artystkę, która – poprzez ten akt tworzenia – również daje wyraz własnej pasji.

O poszczególnym bohaterach w filmie Anieli Gabryel widz dowiaduje się niewiele. Nie padają ich imiona, a informacje o przeszłości prezentowanych postaci, jeśli się pojawiają, to wyłącznie w kontekście pracy. Wiedzę odbiorcy na temat ornitologów doskonale ilustruje genialna scena, w której dwóch mężczyzn podczas pomiarów ptaka rozmawia o tym, jak wielkie bogatki udało im się złapać. Podczas tej krótkiej konwersacji odbiorca ma szansę obserwować bohaterów nie skupionych na pracy (jak miało to miejsce do tej pory), ale zaangażowanych w wymianę zdań i emocjonalnie reagujących na padające stwierdzenia. Mężczyźni śmieją się i w prześmiewczy sposób komentują gabaryty złapanego ptaka („Ale to już jest kolos. Gigant taki z Rosji”[5]). Właśnie w tego rodzaju scenach wyłania się specyficzny dla tego fil-

[4] J. Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2010, s. 9.

[5] *Lecieć – nie lecieć*, 9. minuta filmu.

mu obraz bohaterów – nic nie wiemy o ich życiu osobistym (można dostrzec, że któryś ma obrączkę, ale poza tropami, opierającymi się wyłącznie na obserwacji, nie ma tu innych), o ich motywacjach zawodowych (dla kogo pracują, jak często przebywają w terenie), wiemy natomiast, iż działalność, którą podejmują, sprawia im przyjemność.

Ograniczając do minimum informacje na temat poszczególnych członków tej miniaturowej społeczności, Gabryel odcina się od tworzenia indywidualnych portretów ornitologów, traktując ich jako bohatera zbiorowego swojego filmu. Wykorzystywanie figury bohatera zbiorowego w kinematografii jest podyktowane różnymi pobudkami, jednak zawsze wpływa na recepcję obrazu. Krzysztof Kieślowski – na początku i na końcu swojej dokumentalnej drogi twórczej – nie portretował bohaterów indywidualnych, gdyż uważał, że prezentowanie konkretnych osób wiąże się ze zbyt dużą ingerencją w ich życie, co z kolei może doprowadzić do negatywnych dla nich skutków (casus *Z punktu widzenia nocnego portiera*)[6]. We francuskim ruchu *cinéma-vérité* czy amerykańskim kinie bezpośrednim sięgnięcie po figurę bohatera zbiorowego było wynikiem przyjętej poetyki. Twórcy starali się filmować otaczający świat w sposób jak najbardziej obiektywny, a pojawiający się na ekranie bohaterowie stanowili po prostu obiekty obserwacji[7]. W filmie Anieli Gabryel owa obserwacja staje się niezwykle istotna, a wykorzystanie bohatera zbiorowego wynika z chęci jak najpełniejszego przedstawienia grupy ornitologów. Dzięki skrupulatnej, obserwacyjnej metodzie widzowi jawi się obraz ludzi, którzy, mimo że muszą stawić czoła niesprzyjającym warunkom atmosferycznym i spędzać noce w namiotach, czerpią przyjemność ze swojej pracy. Ponadto, dzięki wykorzystaniu figury bohatera zbiorowego reżyserce udało się przedstawić portret na wskroś uniwersalny: pokazać środowisko pasjonatów, w którym mniejszą rolę gra obiekt pasji, a najważniejszym pozostaje sam bohater – bez reszty oddany swoim zainteresowaniom.

Jak zostało wspomniane, Aniela Gabryel traktuje obiektyw kamery jako medium obserwacyjne. Dzięki niemu może koncentrować swoją uwagę na poszczególnych bohaterach, wydobywać ich z szerokich planów i przybliżyć widzowi. W *Lecieć – nie lecieć* bohaterowie portretowani są przede wszystkim w zbliżeniach, półzbliżeniach oraz planach średnich. Kamera staje się więc narzędziem analogicznym do lunet, przez które ornitologowie oglądają ptactwo, pozwalając zbliżyć się do tego, co reżyserkę interesuje, a co więcej – sprawia, iż obiekt tej obserwacji jest niemal na wyciągnięcie ręki.

Rzeczywistość w obiektywie

Poetyka filmu *Lecieć – nie lecieć* w dużej mierze wynika z faktu, iż stanowi on przykład dokumentu krótkometrażowego. Jak zauważa Marek Hendrykowski, jednym z paradoksów krótkiego filmu – czy to fabularnego, czy niefikcyjnego – jest to, że mimo swojej skrótości i stosowania koniecznych chwytów jest nie mniej odległy od rzeczywisto-

[6] M. Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 98.

[7] M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie: 1960–1963*, Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 15.

stości niż film długometrażowy[8]. Aby jednak wydobyć ten potencjał krótkich form, reżyser powinien w sposób przemyślany skonstruować przekaz i odpowiednio wykorzystać dostępny czas ekranowy. Istotną staje się przede wszystkim umiejętność filmowej syntezy oraz selekcjonowanie materiału w taki sposób, by ze zderzonych ze sobą obrazów wydobywała się prawda o świecie i człowieku. Nie chodzi wyłącznie o montaż w sensie odpowiedniego dopasowania do siebie poszczególnych ujęć, które tworzą spójny obraz, ale o montaż w rozumieniu awangardy radzieckiej – w tym kontekście poszczególne ujęcia należy rozpatrywać we wzajemnej korelacji, jako wyrażenie tego, co reżyser pragnął przekazać widzowi[9].

Aniela Gabryel z powodzeniem próbuje to „coś” wyrazić, przekazać pewien prawdziwy obraz. Forma jej filmu ściśle koresponduje z jego treścią. Przede wszystkim jako miejsce obserwacji reżyserka wybiera niewielki, odizolowany obszar, po którym poruszają się bohaterowie. Z jednej strony pozwala to na dokładne przedstawienie warunków, w jakich żyją i pracują, z drugiej – to obszar nienazwany, niepokazany w zderzeniu z innymi miejscami, o nieokreślonej topografii (poza tym, że w pobliżu znajduje się morze, widz nie może z całą pewnością stwierdzić, na jakiej części wybrzeża dzieje się akcja tego niefikcyjnego przedstawienia). Takie „wyjęcie” miejsca akcji z przestrzeni pozwala na jego uniwersalizację. Obszar wyznaczony przez linię drzew oraz wód to obszar uniwersalny, a co za tym idzie – prezentowani w tej przestrzeni bohaterowie to nie tyle portrety konkretnych ludzi, co pewnego typu osób – pasjonatów.

Ornitologowie żyją w harmonii z otaczającą ich przyrodą wyizolowanej przestrzeni. Co więcej – dostosowują się do jej rytmu niczym ptaki, które z taką pieczołowitością obserwują. Podobnie jak w *Rodzinie człowieczej* Władysława Ślesickiego obserwujemy ludzi, których rytm egzystencji wyznacza natura. Oba filmy łączy również prezentowanie codzienności w taki sposób, że nadaje jej się charakter uniwersalny poprzez przekazywanie ogólnej wiedzy na temat człowieka, żyjącego i pracującego w zgodzie z przyrodą.

Zarówno w dziele Ślesickiego, jak i Gabryel zwraca uwagę brak głosu z offu, tak charakterystycznego dla dokumentów edukacyjnych. W *Lecieć – nie lecieć* nikt nie komentuje poszczególnych działań bohaterów. Zrezygnowanie z tego zabiegu wpływa na percepcję ich pracy – w toku początkowych sekwencji obrazu odbiorca nie może mieć pewności, na czym właściwie ona polega. W jednej z pierwszych scen filmu kamera śledzi nachylającego się nad stolikiem bohatera, który między dwoma palcami – wskazującym i środkowym – trzyma niewielkiego ptaka. W tej samej dłoni znajduje się również długopis, który służy do zapisywania pomiarów zwierzęcia w zeszycie. Widz nie może mieć pewności, czy nieruchomy ptak żyje, nie ma też pojęcia,

[8] M. Hendrykowski, *Sztuka krótkiego metrażu*, Ars Nova, Poznań 1998, s. 23–24.

[9] W. Szklowski, *Eisenstein*, przeł. Seweryn Pollak, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 119.

dlaczego mężczyzna trzyma go właśnie w taki sposób. Cel i specyfika działalności bohaterów odkrywana jest stopniowo, w czasie rozmów ornitologów. Nie jest to jednak obraz pełny – ze zderzenia ich słów z kolejnymi obrazami możemy co najwyżej odtworzyć przebieg pracy, dowiedzieć się, że dokładne przyjrzenie się poszczególnym przedstawicielom gatunków pozwala na określenie zawartości tkanki tłuszczowej w ich organizmie, grubości jelita i rozpiętości skrzydeł. Nie dowiemy się jednak, ile czasu spędzają w terenie ani jakie ptactwo jest najciekawszym obiektem badań.

W *Lecieć – nie lecieć* kamera „obserwuje” mężczyzn w sposób analogiczny do tego, w jaki przyglądają się oni ptactwu przez lunety. Podgląda ich z boku, nie ingerując w pracę, nie przeszkadzając w działaniach. Estetyczna decyzja takiego właśnie ujęcia bohaterów ma swoje określone skutki dla percepcji filmu. Przede wszystkim obserwowanie ściśle wiąże się z pojęciem voyeuryzmu. Termin ten znalazł szczególne miejsce w psychoanalitycznej teorii kina, a jej zwolennicy traktowali podglądanie jako model odbioru filmu. W tym kontekście widz staje się biernym obserwatorem zdarzeń, a pośrednictwo ekranu umożliwia mu zachowanie dystansu do prezentowanych obrazów. Psychoanalitycy bardzo często traktują voyeurizm jako czynność perwersyjną, przeciwstawiając mu skopofilię, która związana jest wyłącznie z przyjemnością podglądania^[10].

Pojęcie voyeuryzmu w filmie *Anieli Gabryel* – czy, ogólniej, w kinie dokumentalnym – jest o tyle istotne, że odnosi się przede wszystkim do twórcy, który przez pewien określony czas podgląda życie wybranych osób. Fakt, iż stoi po przeciwnej stronie kamery, pozwala na zachowanie dystansu (tak jak ekran pozwala na to widzom). Przede wszystkim jednak ten powtórzony w *Lecieć – nie lecieć* akt obserwacji – oglądanie ptaków przez ornitologów oraz bohaterów przez reżyserkę – ma ścisły związek z czerpaniem przyjemności z patrzenia. Oddani swojej pasji ornitolodzy, podglądając ptactwo, spełniają się życiowo i zawodowo. Reżyserka, wykorzystując metodę obserwacji, tworzy film, dzięki któremu również może zrealizować się zawodowo.

W drugiej oraz ostatniej sekwencji *Lecieć – nie lecieć* autorka prezentuje oglądających ptactwo bohaterów, co więcej – te sekwencje wraz z obrazem sowy, pojawiającej się zarówno na początku, jak i na końcu filmu, tworzą klamrę kompozycyjną. Jest to istotne również z tego względu, iż sowa charakteryzuje się zdolnością widzenia w każdych warunkach – szczególnie nocnych, a w kulturze europejskiej symbolizuje między innymi jasnowidzenie^[11]. Ten nacisk na umiejętność obserwacji, nawet w najmniej sprzyjających okolicznościach, a także związana z symboliką sowy tendencja do podglądania, czyni z tego ptaka idealny symbol voyeuryzmu.

[10] R. Syska, op.cit., hasło: Voyeuryzm, s. 184.

[11] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2001, hasło: Sowa, s. 399.



Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż nocny ptak w pierwszej sekwencji *Lecieć – nie lecieć* prezentowany jest tuż po złapaniu w sieć, natomiast w końcowych partiach filmu zostaje wypuszczony na wolność przez jednego z bohaterów. Aktowi zwracania sowie swobody towarzyszy zachwyt nad obrotowością jej głowy oraz sposobem reagowania na niebezpieczeństwo. Ornitolog, zwracając sowie wolność, robi to z wyraźnym zadowoleniem i patrzy, jak ptak odlatuje. Obserwowanie jawi się więc tutaj jako coś satysfakcjonującego, jednak nie jest to satysfakcja związana z perwersją, jaką często rozważa się w kontekście voyeurizmu. Jest to rodzaj zaspokajania potrzeb poznawczych, a sama scena wypuszczenia sowy na wolność dookreśla bohaterów, którzy obserwują ptactwo dla osiągnięcia zawodowego zadowolenia, ale darzą je szacunkiem, gdyż stanowi dla nich wciąż z zapalem odkrywaną tajemnicę.

Kadr z filmu dokumentalnego *Lecieć – nie lecieć*, reż. Anieli Gabryel, prod. PWSFTviT w Łodzi, 2013

Etiuda Anieli Gabryel nie stanowi przykładu bezrefleksyjnej obserwacji, właściwej edukacyjnym przekazom dokumentalnym. Mimo iż instancja autorska jest w filmie ukryta, trudno w jego kontekście mówić o obiektywizmie, gdyż reżyserka podejmuje konkretne decyzje estetyczne, składające się na wydźwięk filmu. W jej ujęciu na pierwszy plan wysuwają się ornitologdy – bohater zbiorowy obrazu – a kluczowa scena, pojawiająca się w dwunastej minucie, w której padają tytułowe słowa „lecieć – nie lecieć”, mimo iż dotyczy ptactwa, stanowi prezentację portretowanej społeczności. Jeden z mężczyzn tłumaczy stażystce, że ptaki dzielą się na dwie grupy – te, które bez względu na wszystko decydują się lecieć przez siebie, i te, które charakteryzują „genem zwątpienia”. Specyfiką tego genu jest to, że ptaki, gdy nie są pewne tego, na jaką pogodę mogą trafić, nie podejmują podróży i pozostają na miejscu. Ten „wahający się” gatunek

Podsumowanie

ma zdecydowanie większą szansę na przetrwanie, bo, nie podejmując niebezpiecznego lotu, przeżyje, a swoją cechę przekazuje potomkom.

Scena prezentująca rozważania na temat właściwości określonych gatunków ptactwa ma na celu nie tyle poszerzenie wiedzy widza, co pogłębienie portretu psychologicznego ornitologów. Zaangażowanie w przekazywanie wiedzy młodej stażystce, a także sposób mówienia o ptactwie pokazuje, iż mężczyźni traktują je podmiotowo. Oddani swojej pasji, nie są w stanie deprecjonować jej obiektu, który przestaje być dla nich przedmiotem, a staje się towarzyszem.

Fakt, iż Gabryel wybrała na temat swojej etudy ornitologów pracujących na rodzimych terenach, jak również konstatacja, że istotnym elementem filmu stało się podkreślenie współistnienia człowieka oraz natury – odsyła do działalności Włodzimierza Puchalskiego. Jak zauważa Katarzyna Mąka-Malatyńska, najistotniejszy motyw filmów tego czołowego twórcy polskiego dokumentu przyrodniczego stanowiła relacja między ludźmi a przyrodą[12]. Najważniejszym wątkiem *Lecieć – nie lecieć* staje się bezpośrednie spotkanie ornitologów z ptactwem; spotkanie, które jest możliwe dzięki pokojowej koegzystencji z naturą i respektowaniem jej zasad – owszem, bohaterowie łapią obiekty swoich badań w sieci, ale tylko na moment, by zaraz je wypuścić. Podobnie jak Puchalski – Gabryel skupia się na cierpliwej obserwacji rzeczywistości, choć interesuje ją nie tyle natura sama w sobie, co stosunek bohaterów do niej. Prezentuje więc obraz głęboko humanistyczny, w którym człowiek wysuwa się na pierwszy plan.

W ujęciu reżyserki widać wyraźnie dystans, polegający na braku odautorskiego komentarza do prezentowanego fragmentu świata. Informacje o bohaterach zdobywane są przez widza na podstawie obserwacji ich rozmów i działań. W *Lecieć – nie lecieć*, w przeciwieństwie do popularnej i chętnie wykorzystywanej w przekazach niefikcyjnych formuły „gadających głów”, bohaterowie nie mówią o sobie. Mówią ze sobą. Ich konwersacje są niedługie – co w dużej mierze wynika z wykorzystania krótkiego metrażu – ale niezwykle esencjonalne. Zwięzłość rozmów, ale również wybiórczość w prezentowaniu pracy bohaterów (reżyserka przedstawia tylko wybrane czynności – pokazuje na przykład wyjmowanie ptactwa z sieci, ale nie prezentuje montowania sieci, o czasochłonności tego procesu dowiadujemy się z jednej z rozmów) pozwalają dopełnić obraz ornitologów-pasjonatów. Aniela Gabryel udało się z powodzeniem zrealizować postawiony cel – zuniwersalizować portretowane środowisko ornitologów, przedstawić humanistyczny portret człowieka całkowicie poświęcającego się swoje pasji.

Lecieć – nie lecieć

reżyseria: Aniela Gabryel, zdjęcia: Zuzanna Pyda, montaż: Katarzyna Boniecka, muzyka: Łukasz Plenikowski, PWSFTviT w Łodzi 2013.

[12] K. Mąka-Malatyńska, *Droga do ślepowronów – o twórczości Włodzimierza Puchalskiego*, <<http://filmoznawstwo.com/pl/dokdoc>> [dostęp: 6 marca 2013].

WARSZTAT FILMOWCA



Written in Ink, dir. Martin Rath,
prod. Polish National Film School in Lodz, 2010