

O c e n a r o z p r a w y d o k t o r s k i e j

Tomasz Wolski:

„Problem” (film)

**Opowieść w jednym ujęciu.
Prawda dokumentalna w złożonej realizacji fabularnej.**
(aneks teoretyczny).

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Marii Zmarz-Koczanowicz
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2022.

Rozprawę teoretyczną Tomasza Wolskiego otwiera swoiste wyznanie – autorefleksja jak zmieniało się jego podejście do myślenia o obrazie filmowym. Wyznanie wydaje się szczere i dobrze przemyślane, dzięki czemu czytelnik zanurza się z wiarą w tok myśli Autora. Zaufanie, które jest podstawą relacji widz – autor filmu dokumentalnego, działa tu na zupełnie podobnej zasadzie. Ufam w szczerść oglądu świata (nie mylić z tym dziwnym tworem - z prawdą obiektywną), skoro Autor wyznaje co jest dla niego kluczowe w przetwarzaniu świata na kino. Cenię, kiedy wywody naukowe mają w sobie taki „ludzki” element.

Ciekawa jest myśl Wolskiego o pułapce jaką widzowie zgotowali reżyserom i jak sobie z nią można poradzić. Ogromna świadomość filmowa jaką ludzie nabyli dzięki setkom obejrzanych filmów i setkom przez siebie samych nakręconych amatorskich materiałów, powoduje, że bardzo trudno ich zaskoczyć. Zbyt szybko odczytują reżyserskie intencje, zbyt wcześnie się nudzą, a przede wszystkim są tak przestymulowani, że wyłączają uwagę. Wolski ma na to brutalne antidotum – nie przypochlebiać się potrzebom widzów. Dawkować, ograniczać, zasłaniać. Niech się widz irytuje, ale nie przestaje śledzić. Mniej w tych czasach

znaczy więcej. Takie oszczędne, czy nawet zdawkowe opowiadanie daje widzowi namiastkę poczucia mocy sprawczej. Kiedy trzeba samodzielnie ułożyć klocki, nie jest się tylko biernym oglądaczem. A współcześni odbiorcy kultury, bardzo sobie cenią kiedy traktuje się ich podmiotowo. Kiedy mają wpływ na dzieło. Wolski pisze tak: *„Odrzucają mnie filmy „poprawne” formalnie, realizowane klasycznie, w manierze telewizyjnej. Irytuje mnie w nich pasywność z jaką traktuje się widza, każe mu się patrzeć na konkretne detale i postacie. Może chciałby rozglądać się po sytuacji i na przykład przyglądać się osobie słuchającej, a nie mówiącej kwestie. Interaktywność wydaje mi się tu kluczowa, ale też sprawcze poczucie widza, świadomość, że nie jest on bierny, lecz aktywny, a tym samym może poczuć się potraktowany poważnie.”* I tak twórca na początku ustawia czytelnika w wygodnej sytuacji. Będzie szczerze, będzie sensownie i z szacunkiem, bo skoro reżyser tak myśli o widzu, to z pewnością i autor traktuje tak czytelnika.

Garść informacji o tym jak to dawniej z długimi ujęciami bywało, zawarł Autor całkiem zgrabnie w rozdziale „Jeśli nie mastershot, to co”. Nie należy się nabierać na to tytułowe pytanie, Wolski bynajmniej nie zamierza podsuwać pomysłów inscenizacyjnych. Raczej tłumaczy różnice między mastershotem, longshotem, longtakiem, które niektórzy rozróżniają, a inni używają wymiennie, bez większej szkody dla filmowej pracy. W wywód nie natrętnie wplecione są przykłady istotnych realizacji jednourzędowych w historii kina i to również komercyjnego. Oczywiście kino autorskie opisane jest staranniej.

Przekorny styl, czy też może – natura, Wolskiego daje znać o sobie w opowieści o montażu długich ujęć. Głównymi bohaterami rozdziału są bowiem reżyserzy ceniący się montażowych cięć – Hitchcock i Mendes, którzy postanowili jednak się ich wyzbyć. Wolski przytacza dosyć długą anegdotę o tym, jak to Hitchcock męczył się z jednourzędówkami na planie „Rope” jak się zarzekął, że więcej tego błędu nie zrobi (a zrobił) i jak się dziwił, że zanegował własne przemyślenia na temat wagi montażowego cięcia. Parę do doświadczeń starego Mistrza znajduje Wolski w starszym o 71 lat filmie „1917” Sama Mendesa, który skorzystał skwapliwie z możliwości jakie dają efekty CGI ale starannie poukrywał miejsca cięć. Napracował się w pewnym sensie mniej (a na pewno inaczej) niż Hitchcock a efekt ciągłości uzyskał lepszy. Przytoczone myśli obu reżyserów sprawiają wrażenie jakbyśmy mieli do czynienia z nieco krygującymi się rzemieślnikami, którzy, chętnie skorzystaliby z dobrodziejstwa nożyczek, niestety materia wymagała bezkompromisowych rozwiązań. Wolski zdaje się być z nimi w zgodzie. W rozdziale tym wdziera się pewne „montażowe” bałaganiarstwo Autora. Wolski na samym początku zapowiada opowieść o stylu Maxa Ophülsa, ale wykpiwa się kilkoma linijkami tekstu, w finale nieco mniej po macoszemu traktuje „Birdmana” Iñárritu. Domyślam się, że wbrew pozorom kryje się za tym pomysłem konstrukcja – Hitchcocka i Mendesa starających się ukryć cięcia otula klamra Ophülsa i Iñárritu, którzy sami realizując mastershoty myśleli w zasadzie tradycyjnie – w miejscach, które proszą się o cięcie, przestawiali na ujęciu kamerę. Wolski nie wyklada jednak tej idei – być może wierząc w dociekliwość czytelnika, zostawia mu kawałek przestrzeni do samodzielnego składania klocków.

„Romie” Autor poświęca osobny rozdział. Rozumiem fascynację, bo Cuaron podobnie jak on, łączy reżyserię i realizację obrazu. Podzielam zazdrość Wolskiego, który wylicza Cuaronowi 110 dni zdjęciowych i finansowe możliwości budowania imponujących przestrzeni. Ewidentnie jednak Autora uwodzi w „Romie” znowu coś ze świata dokumentalnego – idea aby i aktor i widz mogli doświadczać przestrzeni i czasu. Słowo „doświadczać” jest tu kluczowe. Niech widz zapomni o iluzji, niech traktuje ten czarno-biały świat jak realny, w ostateczności - jak dokumentalny. Aby to było możliwe reżyseria musi być tak perfekcyjna, że niezauważalna, przynajmniej dla laika. Cuaron wyznaje, że chodzi o to aby „zobaczyć świat jakim jest” – Wolski od razu poprawia meksykańskiego reżysera *„Ja bym zmienił w tym opisie określenie „pozwała zobaczyć” na „daje złudzenie”, dlatego że wszystkie działania reżyserskie mają takie zadanie – aby widz uwierzył w iluzję. W tym wypadku w iluzję prawdy w scenie.”* (str. 27) Widzę w tym spójność i konsekwencję myśli Autora - Wolski w opowieści o totalnym mastershocie kilkakrotnie odnosi się do doświadczenia życia. Zaczyna od cytatu z Sama Mendesa, że żyjemy przecież w jednym ujęciu (str. 21), potem sam podkreśla, że nie mamy w życiu montażysty, który wycinałby przydługie fragmenty (str. 27), dlatego więc jako widzowie mamy nie żądać jedności ujęcia (nawet jeśli już akceptujemy zaburzenie jedności czasu, miejsca i akcji, niech chociaż będzie w mastershocie!), przynajmniej na poziomie sceny. W jednym ujęciu znaczy prawdziwiej.

Wydaje się że drugim fascynującym efektem jednoujęciówek jest dla Wolskiego odczucie czasu, jego fizyczna realność. Przyzwyczajeni jesteśmy jako widzowie do żonglowania nim, rozciągania, repetycji, antycypacji, skracania, nawet reprzyzy zdarzają się w kinie - a tu proszę – żadnych widocznych nadużyć. Trwa tyle ile musi. W przywoływanych przez Wolskiego krótkometrażowych filmach – czas ma też tę właściwość, że sklejonny jest z miejscem. Pewna nieodczuwalna dla widza kondensacja czasu następuje dzięki temu, że coś istotnego dzieje się poza kadrem, nie wpływając na wiarygodność odczucia realnej ciągłości. Wolski przywołuje w ten sposób „Before Down” Kenyeresa, „Stay away, be ready” An Pham Można by do tego zestawu dorzucić nominowanego do Oscara shorta Rubena Östlunda „Incydent w banku”. Trochę w opozycji do tych przykładów stoi „Behind the scene” Tanga. Autor nie wyjaśnia dlaczego zwraca uwagę na ten akurat film. W pracy znajduje się jedynie streszczenie obrazu i fotosy. Jeśli to była kolejna biała plama do rozszyfrowania dla czytelnika – czuję się tym razem bezsilna.

Rozprawa Wolskiego jest nieco nierówna. Kiedy trochę tracimy zainteresowanie wywodem, pojawia się jakaś błyskotliwa myśl. Np. taka – że „Walka karnawału z postem” czy „Zabawy dziecięce” Pietera Bruegla to obrazy, które mają walor dokumentalny. Że to w filmowym świecie – jak rozumiem, byłby odpowiednik jednego ujęcia z szerokiego kąta. Widz wybiera z ogromu przedstawionego świata swoją opowieść. Bez analizy, studiowania, trwania naprzeciwko dzieła, nie ma zabawy. Bruegel rzucił wędkę, widz ma szansę wyciągnąć szczupaka lub kalosz.

„Pejzaż z upadkiem Ikara” Pietera Bruegela i „Życie” wspomnianej później współczesnej polskiej malarki Katarzyny Karpowicz służą Wolskiemu w innym celu niż rozważania o malarskich odpowiednikach mastershotów. Reżyser znajduje w tych obrazach artystyczne przetworzenie swojej traumy i inspirację dla twórczych poszukiwań. Chodzi o banalność odczucia czyjejś śmierci. O profanum. O to, że śmierć jest istotna jedynie (i to nie zawsze) dla najbliższych. Można orać, można się bawić, iść na zakupy i obojętnie mijać trupa. Można nie zauważyć śmierci. Dla Wolskiego taką próbą życiową była śmierć babci. Nic we wszechświecie nie zmieniła. Poza kręgiem rodzinnym przeszła dosyć lekko. Takie wydarzenie może być lekcją pokory, powodem depresji, inspiracją artystyczną, niczym istotnym. I o tym Wolski zrobił film, który jest częścią praktyczną rozprawy doktorskiej.

Wolski zamieszcza w pracy cały scenariusz Katarzyny Tybinki, który był podstawą „Problemu”. Czytamy opowieść o zagonieniu, o tym jak sprawy bieżące wygrywają z szansą na refleksję. Dostajemy Bruegelowski kolaż drobnych wydarzeń, rozmów, kawałków świata istotnych i bez znaczenia, które rozgrywają się obok trupa. Jednak zrealizowany już film to głównie opowieść o logistycznym wyzwaniu jakim jest śmierć w publicznym miejscu. Nikt nie chce przyjechać na wypisanie aktu zgonu w związku z czym ciało leży i czeka i komplikuje ludziom życie. To daleko od wyznania Wolskiego, że śmierć powinna być istotna i że jej nieistotność boli - to miał być, jak rozumiem, temat filmu. Problem jak odnieść się do sytuacji, człowieka, który umarł na skwerku między blokami, oznacza tutaj wysiłek, nie refleksję. Na refleksję żaden z bohaterów się nie zdobywa. Przypuszczam, że widz też nie, tyle energii poświęconej jest zagadnieniom co zrobić z ciałem. Zgon jest ciekawostką i kłopotem. Może gdyby ktokolwiek z tej grupy okazał jednak współczucie zmarłemu – chociażby przez telefon, to może poczulibyśmy tą śmierć. Ponieważ jednak nic nie wiemy o człowieku leżącym na trawniku pod złotą folią, nie możemy bez pomocy któregoś z bohaterów wykrzesać z siebie refleksji.

„Problem” jest bardzo sprawnie zainscenizowany. Aktorzy i kamera zsynchronizowani znakomicie, precyzyjnie odstawiają kulisy sytuacji. To co mnie zaskakuje, to pewna sztuczność postaci. Na ogół aktorzy lubią długie ujęcia, bo łatwiej się „zlać z postacią”, dłuższa fraza to pewniejsze sięgnięcie do emocji i bardziej organiczne ich poprowadzenie, to także nadzieja, że montażysta nie wykręci pomysłu na rolę na drugą stronę. A tutaj czuje się sztuczność. Być może dlatego, że aktorzy muszą się „odpalić” jedynie na swój krótki moment zaistnienia w scenie. A może dlatego, że inscenizacja wymagała skupiania się na technicznych zagadnieniach i wymagała więcej precyzji istnienia w czasie i przestrzeni niż w istocie emocji. Niezależnie od przyczyny, nie sposób nie czuć aktorskiego rzemiosła. Dla większości reżyserów taki efekt, jaki uzyskał Wolski byłby całkowicie zadowalający, ale akurat wywodzący się z dokumentu twórca, mógłby zawalczyć o więcej.

W rozdziale opisującym trudy realizacji znajduje się właściwie rozwiązanie zagadki. Reżyser z bardzo ograniczonym budżetem, miał tylko dwa dni zdjęciowe. Pierwszego lało... Wolski skrupulatnie rozlicza się z nieomogów tej realizacji i jest w tym coś ujmującego.

Oczywiście widz nie ma najmniejszej szansy dowiedzieć się o tych kłopotach, a gdyby nawet, to nie będzie ich przecież uwzględniał. Widzę tu jeszcze jeden problem, wróćmy do cytowanego już fragmentu pracy Wolskiego – o tym, że widz domaga się interaktywności w odbiorze świata, że podsuwanie mu kontrplanów jest traktowaniem pretensjonalnie. Oto ja – wskazuję Ci na co masz widzu patrzeć i co ma cię interesować. Wolski wraca do tych rozważań w podsumowaniu i wskazuje na antidotum w filmach w jednym ujęciu. Zwłaszcza jeśli opowiadane są w planach szerszych (str. 89). Otóż „Próba” zupełnie na to nie wskazuje. Tu jeszcze bardziej reżyser za nas decyduje co jest ważne. Niezależnie ile dialogów nałoży się na siebie i jak intensywnie kamera będzie się ruszać, zobaczymy tylko to co nam pokażą. W kontrplanach (też ich nie lubię) widz ma znacznie mniejsze wyrwy świata przedstawionego. Może sobie łatwiej wyobrazić ten kawałek filmowego wszechświata, którego nie widać, bo co i rusz do niego wraca. Tutaj mamy twarde przekazy. To i tylko to i tylko w rytmie, który Ci widzu narzucę, a ty się nabierz na poczucie dokumentalności. Nie było cię czyli było uczciwie. No i chyba faktycznie było, skoro próby przerwał deszcz. Dostaliśmy nie tylko jedno ujęcie ale i pierwsze, które było poprowadzone od początku do końca. Wolski pisze: *„Jedno ujęcie, (...) staje się czymś pomiędzy teatrem a filmem dokumentalnym. Teatrem, gdyż reżyser subiektywnie nie wskazuje palcem, na co należy patrzeć. Filmem dokumentalnym, gdyż wyeliminowanie montażu na pozór zbliża nas do prawdy, do pozornego zmniejszenia manipulacji.”* (str. 89) Słowo „pozorny” wydaje się tutaj kluczowe. Dokumentalizm polega na wiarygodności, a jedno intensywne ujęcie niekoniecznie wydaje się prawdziwe. W „Próbie” jest tak barokowo, że wydaje mi się, że nie sposób uwierzyć w tą intensywność. Za dużo. Zbyt precyzyjnie, za idealnie. Ja dokumentalizm widzę w innym odczuciu Autora. *„Realizacja sceny jednoujęciowej, w pewnym sensie zbiorowej, uczy akceptacji błędów – własnych, operatorskich, aktorskich.”* Dokument też tego uczy. Ogranicza ego reżyserskie. Będzie mniej więcej ale na pewno nie na sto procent. Życie na to nigdy nie pozwoli.

Bardzo jestem ciekawa pogłębionej refleksji Tomasza Wolskiego o zrealizowanym przez niego kolejnym krótkometrażowym filmie pt. „Płot”, w którym jest ponad 40 sklejek. Autor w zaledwie jednym akapicie opisuje warunki realizacyjne. Podkreśla dokumentalność ekipy (aktorzy plus reżyser, operator, producentka-dźwiękowiec) i improwizowany charakter zdjęć. Bardzo jestem ciekawa, czy uznaje tą próbę za bardziej udaną? Czy temat dało się precyzyjnie przeprowadzić? Czy to była próba szukania języka mniej ograniczającego niż mastershot ale przy bardzo rygorystycznie przestrzegającym założeniu braku kontrplanów i ujęć bliższych niż średnie. Mnie „Płot” wydaje się ciekawszy i znacznie bardziej filmowy, ale żałuję, że nie starczyło miejsca w ekipie dla scenografa, bo akurat tytułowy płot jest zupełnie niewiarygodny. Oczywiście można uznać, że i tak miał być symboliczny, więc mniejsza o realizm. Mnie to jednak przeszkadza. Co do konceptu, że każda scena opowiadana jest jednym ujęciem, to nie do końca tak jest. Poza tym, jeśli w 27 minutowym obrazie są 43 sklejki, to nie jest ich mało. Statystycznie – jedno cięcie co 40 sekund (jakkolwiek absurdalnie brzmi przekładanie wyrazu artystycznego na statystykę). Przyznam,

że nie miałam tutaj poczucia, że każda scena to osobny świat filmowy. Odbieram ten film jako opowiedziany tradycyjnie, tyle że z wyrazistym konceptem zdjęć, bez dobijania się na bliskie plany. Temat podobnie jak w „Próbie” trąci publicystyką – tam nieistotność śmierci obcego, czy też śmierć jako dysonans estetyczny i logistyczny tutaj lęk przed akceptacją odmienności seksualnej. Ale o ile w „Próbie” nie udało się zbudować relacji między widzami a bohaterami (to oczywiście moja subiektywna opinia, film był przecież szeroko pokazywany na festiwalach, przyniósł kilka nagród), o tyle w „Płocie” ta więź istnieje. Nie wiemy za dużo o bohaterach, ale czujemy ciężar ich przeszłego życia. Nie są papierowi. Nawet to, że nie czujemy lęku przed reakcją mieszkańców wsi, jest dobrze podprowadzone wcześniejszymi elementami narracji. Nigdy nie widzieliśmy zagrożenia – w jastrzębia trzeba było uwierzyć, w przewracanie płotu także i jakoś dzięki temu szczekający pies wystarczył byśmy poczuli lęk pary mężczyzn w jednym łóżku. Uważam, że to udana krótkometrażówka.

Tomasz Wolski jest twórcą wszechstronnym. Nie tylko reżyseruje i realizuje zdjęcia. Jest znakomitym researcherem, montażystą i to często nie swoich filmów!, pisze scenariusze. Jego twórczość dokumentalna jest fascynująca. Z ogromną uwagą śledzę jego kolejne obrazy i zawsze czekam na następne. Zaskoczyło mnie, że Wolski postanowił na podstawie pracy doktorskiej wybrać etiudę fabularną. Może zadziałała potrzeba teoretycznego rozpoznania nowego pola. Co kilka kartek rozprawy teoretycznej natknąć się jednak można na mniej czy bardziej zawołowaną tęsknotą do dokumentu. To ciągle jest najważniejszy kontekst myślenia Autora. Zrobić dokument w jednym ujęciu! Taki prawdziwy, przynajmniej kilkunastominutowy, film dokumentalny – to byłoby wyzwanie!

KONKLUZJA

Stwierdzam iż zarówno praca teoretyczna, jak i cały filmowy dorobek Tomasza Wolskiego spełniają wymogi stawiane w Ustawie o stopniach naukowych i tytułach naukowych oraz stopniach i tytułach w zakresie sztuki z 14 marca 2003 wraz z uzupełnieniami zawartymi w Prawie o Szkolnictwie Wyższym z 27 lipca 2005 i z całym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Beata Dianowicz