

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi

Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej

Bartosz Pietras

Fiction-non-fiction.

**Rola montażu jako narzędzia budowania struktury narracyjnej w
filmie fabularnym realizowanym bez scenariusza.**

Aneks teoretyczny do pracy doktorskiej
napisany pod kierunkiem
dr hab. Jarosława Kamińskiego

Łódź 2023

Fiction-non-fiction

*Audiences don't know somebody sits down and writes a picture,
they think the actors make it up as they go along.*

William Holden (jako Joe Gillis) w Sunset Boulevard

Zazwyczaj produkcje nazywane potocznie fabularnymi realizowane są na podstawie scenariusza opisującego fabułę filmu, zawierającego opis poszczególnych scen oraz dialogi, które powinni wygłaszać aktorzy. Podczas realizacji zdjęć aktorzy kilkakrotnie odgrywają każdą scenę, a kamera rejestruje jej przebieg zmieniając punkt, kierunek i szerokość pola widzenia. Faza postprodukcyjna najczęściej zaczyna się od zmontowania poszczególnych scen i ułożenia ich w kolejności wyznaczonej przez scenariusz. Następnie sceny są przemontowywane, dzielone, przestawiane w inne miejsce lub w całości usuwane. W trakcie tych zabiegów budowana jest dramaturgia opowiadania, modyfikacjom podlega fabuła, a postaci nabierają kształtów. Filmy, powszechnie postrzegane jako dokumentalne¹ powstają z reguły w inny sposób: wyszukiwany jest bohater, którego działania inspirować powstawanie poszczególnych scen, a pierwotny scenariusz jest często modyfikowany i adaptowany do dziejącej się w prawdziwym życiu historii. Praca kamery jest na bieżąco dostosowywana do zmieniających się sytuacji, jej umiejscowienie i sposób kadrowania w większym stopniu wynika z rozwoju wydarzeń niż zaplanowanych wcześniej działań. Pewne wypowiedzi są powtarzane, część zdarzeń jest aranżowana, ale większość akcji rejestrowana jest tylko raz. Montaż takiego filmu rozpoczyna się często od przejrzenia

¹ Mirosław Przyłipiak pisze, że w powszechnej polskiej świadomości film dokumentalny pojmowany jest jako obiektywny zapis obserwowanej rzeczywistości.
Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wyd. drugie, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk, Słupsk, 2004, str. 130

materiału zdjęciowego, wyszukaniu fragmentów, które mogłyby stać się samodzielnymi scenami, zmontowaniu ich i znalezieniu dla nich miejsca w strukturze opowiadania.

Tym, co najbardziej odróżnia produkcje fabularne od dokumentalnych, jest poziom ich zaplanowania, a co się z tym wiąże stopień poinformowania członków ekipy filmowej o tym, co może się wydarzyć podczas produkcji. Dotyczy to wszystkich, na każdym etapie powstawania filmu: od planowania budżetu do szwenkowania kamerą. Realizatorzy zdjęć w filmie dokumentalnym posiadają zdecydowanie mniej informacji dotyczących wydarzeń dziejących się przed obiektywem niż realizatorzy zdjęć w filmie fabularnym: mniej wiedzą zarówno o tym, co wydarzy się bezpośrednio w trakcie rejestrowania sceny, jak i gdzie zostaną umieszczone zarejestrowane ujęcia. Powoduje to, że zgromadzony materiał często pozbawiony jest informacji istotnych z punktu widzenia prowadzenia narracji oraz dramaturgii, a funkcja poszczególnych ujęć w strukturze opowiadania jest początkowo nieokreślona.

Impulsem, który zapoczątkował pisanie niniejszej pracy było doświadczenie jakie zebrałem podczas montażu dwóch filmów Grzegorza Zaricznego - *Fal* (2016) oraz *Prostych rzeczy* (2020). Obydwa te obrazy, chociaż nominalnie przynależą do domeny filmów fabularnych posiadają liczne elementy formalne charakterystyczne dla twórczości dokumentalnej. W główne role wcielili się nieprofesjonalni aktorzy, których osobiste (realne) doświadczenia, wspomnienia i cechy stały się podstawą do stworzenia fikcyjnej opowieści. Podobnie więc jak w filmach dokumentalnych bohaterowie niejako „odgrywają” swoje życie przed kamerą, ale konkretne wydarzenia, w których uczestniczą oraz relacje, które nawiązują są wymyślone i najprawdopodobniej nie wydarzyłyby się nigdy, gdyby nie zostały zaaranżowane na potrzeby filmu. O ile w przypadku debiutanckich *Fal* proces produkcji przebiegał w znacznej mierze zgodnie z powszechnie obowiązującymi praktykami przyjętymi w pracy nad filmami fabularnymi: duża ekipa filmowa, składająca się z wydzielonych pionów zarejestrowała poszczególne sceny na podstawie szczegółowego scenariusza, to zdjęcia do *Prostych rzeczy* realizowane były przez kilkusobową ekipę, na podstawie pozbawionego dialogów treatmentu, zawierającego jedynie tematy rozmów oraz ciąg kluczowych zdarzeń fabularnych. Układ poszczególnych scen był raczej szkicem niż precyzyjnym zapisem przyszłej struktury narracyjnej filmu, aktorzy improwizowali większość dialogów, a

ujęcia rzadko były powtarzane. Podobnie jak w przypadku filmów dokumentalnych tworzenie tej struktury w dużej mierze miało miejsce podczas procesu montażu.

Grzegorz Zariczny nie jest pierwszym reżyserem, który wykorzystuje nieprofesjonalnych aktorów oraz wielopoziomą improwizację do tworzenia fabularnych struktur. W poszczególnych okresach historii kina z różną intensywnością podejmowano takie próby już wielokrotnie. Od włoskiego neorealizmu, czeskiej i francuskiej nowej fali, brytyjskiego i amerykańskiego niezależnego kina przełomu lat pięćdziesiątych przez Dogmę 95, ruch Mumblecore aż do współczesnych filmów-hybrid sytuujących się na granicy fikcjonalności i niefikcjonalności twórcy wykorzystywali nieprofesjonalnych aktorów, mieszaali profesjonalistów z amatorami, częściowo lub w całości improwizowali dialogi lub przebiegi całych scen, realizowali zbiorowe sekwencje wpuszczając bohaterów w rzeczywiste, zastane sytuacje. Dlaczego decydowali się uczynić nieprzewidywalny sam w sobie proces robienia filmu jeszcze bardziej nieprzewidywalnym? Takie filmy to trochę podróż w nieznanne: wiadomy jest ogólny kierunek drogi, którego należy się trzymać, ale mapy są mało szczegółowe, a cel podróży istnieje tylko w wyobrazeniach, nikt go nigdy nie widział. Oczywiście przyczyny stojące za ich decyzjami mają różne źródła, często były one pochodną realiów finansowych, otoczenia prawno-instytucjonalnego i sytuacji społeczno-politycznej w danym kraju, ale jedna pobudka wydaje się być dominująca. Jest nią potrzeba intymnego zbliżenia się do portretowanego na ekranie człowieka, ukazania jego emocji i dotarcie do źródeł podejmowanych przez niego na ekranie decyzji, dążenie do sytuacji, kiedy „prawda życia staje się prawdą ekranu”.

Filmy, których będzie dotyczyć niniejsza praca podobnie jak *Proste rzeczy*, sytuują się gdzieś na granicy pomiędzy porządkiem fabularnym, a dokumentalnym i chociaż w powszechnym odbiorze uznawane są za filmy fabularne, to metody pracy nad nimi obejmują środki szeroko wykorzystywane w sferze dokumentalnej: wymyślane ad hoc dialogi, improwizowany przebieg całych scen, brak precyzyjnego scenariusza, nagrywanie w lokacjach z wykorzystaniem przypadkowych osób zastanych na planie, korzystanie z niezawodowych aktorów, improwizowanie narratora. Nie istnieje oczywiście żaden wzorzec „filmu na granicy” - w zależności od potrzeb i możliwości twórcy w różnym stopniu czerpali z rozwiązań „dokumentalnych” korzystając z tych

elementów, które najbardziej im odpowiadały w konkretnej produkcji. W niniejszej pracy skupię się na wczesnych tego typu filmach, powstających w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku, w czasie kiedy okres całkowitej dominacji amerykańskich wytwórni w światowym przemyśle filmowym dobiegał końca, a przemiany społeczno-gospodarcze i technologiczne umożliwiły produkcję filmów przez niezależne podmioty poza wielkimi instytucjami.

Zacznijmy więc od początku. Dlaczego takie filmy powstają, co motywuje ich twórców? Najprostszą, ale i chyba najpełniejszą odpowiedź na to pytanie udzielili duńscy reżyserzy Lars von Trier i Thomas Vinterberg pisząc w manifeste artystycznym DOGMA 95 te słowa: *My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings*². W wolnym tłumaczeniu: moim najważniejszym celem jest wyciśnięcie prawdy z moich postaci i lokacji. Przeanalizujmy to zdanie - *wyciśnięcie prawdy z postaci i lokacji*. Jeśli celem autorów manifestu było szukanie prawdy, to znaczy, że we współczesnej im twórczości filmowej tej prawdy raczej nie było. Nie ma w tym nic zaskakującego, biorąc pod uwagę fakt, że dominujące w światowej kinematografii filmy głównego nurtu wyrosły przecież z tradycji hollywoodzkiej, a prawda jest chyba ostatnią rzeczą, której należy tam szukać. Tinseltown³ to przecież synonim blichtru i iluzji. Amerykański system studyjny wykształcił styl filmowy, którego niektóre elementy przetrwały do dziś i są podstawą zarówno języka filmów narracyjnych jak i metod ich produkcji. Najbardziej ewidentnym przykładem (a zarazem najmniej dostrzegalnym) jest sposób w jaki w filmach opisywana jest przestrzeń: reguła nieprzekraczania osi akcji wyznaczającej kierunki spojrzeń aktorów, użycie ujęć ustanawiających, kontynuacja ruchu pomiędzy zmieniającymi się kadrami to podstawowe zasady nauczane dzisiaj w szkołach filmowych, a wypracowane jeszcze przed pojawieniem się filmów dźwiękowych. Autorzy podręczników wciąż zalecają pisanie scenariuszy, w których napędzani jakimś pragnieniem bohaterowie, po pokonaniu licznych przeszkód w końcowej fazie opowiadania przechodzą przemianę. Podobnie jest w przypadku organizacji planu zdjęciowego i podziału ekipy filmowej na

² Lars von Trier, Thomas Vinterberg, *The Dogma 95 Manifesto and Vow of Chastity*, w *A Danish Journal of Film Studies*, red. Richard Raskin, nr 10, Grudzień 2000, str. 6-7

³ Miasto blichtru - epitet, którego mianem określane jest Hollywood.

poszczególne piony: operatorski, scenograficzny - ten system także wyewoluował w latach trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku i jest wykorzystywany do dziś.

Kristin Thompson pisze⁴, że „podstawową zasadą kina hollywoodzkiego jest ta, która mówi, że narracja powinna składać się z łańcucha przyczyn i skutków, za którymi łatwo jest podążać widzowi.” Jeśli przyjąć takie założenie, to oznaczałoby, że wszystkie elementy filmu powinny być podporządkowane konstruowaniu łatwego do zrozumienia opowiadania. To znaczy, że wszelka prawda powinna zostać wpasowana w strukturę narracyjną filmu i przedstawiona w przystępny dla widza sposób.

Wróćmy do naszego zdania. Czym jest prawda? Nie podejmuję się odpowiedzi na to pytanie, z resztą odpowiedź na nie, nie będzie dla nas specjalnie istotna. Możemy śmiało założyć, że chodzi o subiektywną prawdę autora filmu oraz subiektywną prawdę widza. W związku z tym „prawda filmowa” powinna mieć związek z tym, co obaj odbierają jako otaczającą rzeczywistość. To bliskość do niej będzie wyznacznikiem tego, jak bardzo „prawdziwy” będzie film. Jeżeli twórcy i odbiorcy dzieła dostrzegą w nim silny związek z (ich subiektywnym) realnym światem, to warunek będzie spełniony, obraz będzie prawdziwy. W tym miejscu należy zadać sobie pytanie w jaki sposób widzowie dostrzegają ten związek? Co to znaczy, że film jest realistyczny?

Oglądając film, w pierwszej kolejności dostrzegamy postacie w nim występujące oraz miejsca, w których rozgrywa się akcja. Zastanawiamy się czy bohaterowie mogliby istnieć w realnym świecie, czy ich działania i ekranowe przeżycia są na tyle prawdopodobne, że mogłyby się wydarzyć. Przyglądając się bliżej, możemy zacząć zastanawiać się nad tym w jakim stopniu zarejestrowany i wyświetlany na ekranie obraz przypomina rzeczywistość, która była rejestrowana. Czy obraz wygenerowany przez kamerę przypomina ten, który sami moglibyśmy zobaczyć własnymi oczami? Jak porusza się kamera, gdzie jest umiejscowiona, jak długo trwają poszczególne ujęcia?

Barys Gaut nazywa te dwa różne obszary, na których film może być realistyczny odpowiednio realizmem treści (*content realism*) oraz realizmem percepcyjnym⁵

⁴ Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge, 1999, str. 10

⁵ Obok nich wymienia jeszcze pięć innych obszarów, które nie będą dla nas istotne ponieważ w równym stopniu dotyczą każdego obrazu filmowego niezależnie jego od formy: iluzjonizm, fotorealizm, realizm ontologiczny, realizm epistemiczny oraz transparentność.

(*perceptual realism*). Realizm treści dotyczy tego, co jest przedstawiane, pojęcie realizmu percepcyjnego zaś odnosi się do tego jak coś zostało przedstawione.⁶ Wszystkie wydarzenia przedstawiane w filmie fabularnym są fikcyjne, jak to się więc dzieje, że w ogóle możemy mówić o ich realizmie? Gaut pisze, że powinniśmy odnosić pojęcie realizmu treści nie w stosunku do konkretnych postaci i zdarzeń, ale raczej do klas (*kind*) postaci i rodzajów zdarzeń. Istnieją filmy, gdzie zarówno wydarzenia jak i postaci są nierealistyczne (np. *King Kong*, 2015), filmy, w których realistyczni bohaterowie doświadczają nierealistycznych przeżyć (*Dzień Świstaka*, 1993), a także obrazy, w których i wydarzenia, i bohaterowie są realistyczni (*Wszystko o Ewie*, 1950). Realizm treści jest więc stopniowalny - im bardziej wiarygodne są postaci i wydarzenia w filmie tym bardziej film wydaje się być realistyczny.

U podstaw realizmu percepcyjnego leży dość trywialne twierdzenie, że realistyczne obrazy są bardziej podobne do przedmiotów, które przedstawiają niż nierealistyczne obrazy, w związku z tym fotografia jest bardziej realistyczna od rysunku, a film jest bardziej realistyczny, niż fotografia. Jak zauważa Andrew Kania obrazy, rysunki oraz fotografie są sposobem przedstawienia rzeczywistości, a tym co je odróżnia od innych sposobów przedstawiania, (na przykład od języka) jest działanie jakie podejmujemy rozpoznając rzeczy oraz sytuacje, które fotografie przedstawiają. Wykorzystujemy bowiem te same zdolności, których używalibyśmy do rozpoznawania rzeczywistych rzeczy i sytuacji. Postrzegamy przedstawiane na obrazach i fotografiach przedmioty jako podobne do ich rzeczywistych odpowiedników. Jeśli potrafimy rozpoznać jakiś przedmiot z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że będziemy w stanie rozpoznać jego fotograficzne przedstawienie. Ta zdolność zdecydowanie odróżnia film od języka, w przypadku którego fakt, że potrafimy rozpoznać jakiś przedmiot nie ułatwia nam znalezienia *słowa*, które przedstawia ten przedmiot. Ponadto opanowanie kilku słów nie pozwala w żaden sposób zrozumieć innych, których znaczenia jeszcze nie poznaliśmy. Inaczej sprawa ma się z obrazami, jeśli nauczymy się rozpoznawać przedmioty zobrazowane z użyciem jakiejś metody czy stylu w łatwy sposób poradzimy sobie z rozpoznawaniem innych przedmiotów. Obrazy są więc medium percepcyjnie realistycznym, a nasza zdolność do rozpoznawania

⁶ Barys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Nowy Jork, 2010, str. 61

utrwalonych na nich przedmiotów opiera się na mechanizmie podobieństwa, które jest stopniowalne. Realizm percepcyjny w odniesieniu do obrazu filmowego jest więc także stopniowalny⁷, a jego poziom zależy od charakteru poszczególnych ujęć oraz wzajemnych relacji pomiędzy nimi.⁸ Oznacza to, że poszczególne filmy także mogą być porównywane między sobą, a ich forma oceniana jako bardziej lub mniej realistyczna. Jakie mogą być kryteria tej oceny? André Bazin w eseju *Ewolucja języka filmu* zauważył, że „inscenizacja z zastosowaniem głębi ostrości powoduje, iż sposób kontaktowania się widza z obrazem jest bardziej zbliżony do sposobu kontaktowania się z rzeczywistością⁹”. Bazin twierdzi, że filmy opowiadane przy pomocy długich ujęć i szerokich kadrów z dużą głębią ostrości mają przewagę nad filmami operującymi głównie zbliżeniami i montażem. Długie, szerokie kadry pozwalają widzowi do pewnego stopnia samodzielnie „wybierać” obiekt zainteresowania, co upodabnia doświadczenie oglądania filmu do obserwowania otaczającej niefilmowej rzeczywistości. Wnioskujemy na temat relacji przestrzennych pomiędzy przedstawianymi obiektami po prostu obserwując te obiekty i ich wzajemne usytuowanie w przestrzeni. Podobnie jest w przypadku relacji czasowych - obserwujemy czas trwania i kolejność poszczególnych wydarzeń. Rozbicie sceny na ujęcia pozbawia nas wiedzy o pewnych wydarzeniach, które dzieją się w trakcie jej realizacji, ale nie są pokazywane, co w efekcie zaburza relacje przestrzenne i czasowe. W montażu analitycznym zmuszeni jesteśmy wnioskować o pewnych relacjach na podstawie ogólnej struktury dramatycznej filmu¹⁰.

Bazin opisywał ewolucję języka filmu na początku lat pięćdziesiątych przypatrując się filmom Jeana Renoira, Roberto Rosseliniego, Orsona Wellesa, a także niemyim obrazom Eisensteina, Roberta Flaherty’ego, Ericha von Stroheima - bowiem rewolucją jaką było pojawienie się dźwięku synchronicznego z obrazem wydarzyła się

⁷ Człowiek wykorzystuje te same zdolności do rozpoznawania obrazów, które pomagają mu rozpoznawać przedmioty. Dlaczego? Najprostszą odpowiedzią jest to, że przedmioty i ich obrazy mają coś ze sobą wspólnego. Przedmioty i ich obrazy muszą posiadać jakąś wystarczającą ilość wspólnych cech, aby możliwe było uruchomienie procesu rozpoznawania.

Przedmioty i ich obrazy są do siebie podobne w rozpoznawalnie istotny sposób. Realizm jest stopniowalny. Ten sam mechanizm można odnieść do stylów. Op. cit., str. 70-73

⁸ Barys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Nowy Jork, 2010, str. 74

⁹ André Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1963, str. 72

¹⁰ Gregory Currie, *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, Nowy Jork, 1995, str. 107

zaledwie dwadzieścia lat wcześniej. Dzieląc filmy na mniej lub bardziej realistyczne odnosił się tylko do sposobu w jaki zorganizowane były w nich czas i przestrzeń, nie poruszał kwestii związanych z realizmem samej przestrzeni czy grą aktorską. Te dwa obszary miały wkrótce stać się bardzo ważne dla nowego pokolenia reżyserów, którzy postanowili szukać realizmu na ulicach miast, z dala od hal zdjęciowych.

Ograniczenia technologiczne powodowały, że plany filmowe w latach 30 i 40 bardzo rzadko były organizowane poza studiami filmowymi. Pierwsze systemy rejestracji dźwięku - amerykańskie *Vitaphone*, *Movietone* czy niemiecki *Tobis-Klangfilm* wymagały specjalnych hal z osobnymi pomieszczeniami, w których mieściły się urządzenia rejestrujące, a głośne kamery były umieszczane w specjalnych dźwiękoszczelnych obudowach o rozmiarach sporej szafy. Wprowadzenie w latach trzydziestych kierunkowych mikrofonów oraz mniejszych, kompaktowych obudów wyciszających kamery znacznie usprawniło pracę, ale dopiero zastąpienie skomplikowanych optycznych systemów zapisu dźwięku taśmą magnetyczną w późnych latach czterdziestych¹¹ oraz pojawienie się małych, poręcznych kamer *Eclair*, *Debré* oraz *Arriflex*¹² umożliwiło ekipom filmowym swobodne wyjście poza atelier.

W 1956 roku syn żydowskich emigrantów pochodzących z terenów dzisiejszej Białorusi Lionel Rogosin wraz z producentem Markiem Sufrinem oraz operatorem Richardem Bagley'em rozpoczął pracę nad filmem, do którego wszystkie zdjęcia zrealizowano na nowojorskiej ulicy Bowery. Położona na Manhattanie cieszyła się złą sławą podupadłego miejsca, była zamieszkała przez mężczyzn żyjących z dorywczej pracy, bezdomnych i alkoholików. Filmowcy tygodniami obserwowali ludzi na Bowery, pili z nimi piwo w mrocznych barach, odwiedzali noclegownie i tanie hotele. Po skończonej dokumentacji wymyślili postacie, które miałyby stać się bohaterami filmu, opisali je nadając im konkretny wiek, wygląd, zawód, pochodzenie społeczne oraz

¹¹ James Monaco, *How To Read a Film, The World of Movies, Media, and Multimedia Language, History, Theory*, Oxford University Press, Oxford, wyd. trzecie, 2000, str. 125

¹² Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History An Introduction*, McGraw-Hill, Nowy Jork, wydanie drugie, 2000, str. 356

pewien zestaw okoliczności, w których mogliby się znaleźć. Wrócili na ulicę i znaleźli pasujących do swoich wyobrażonych postaci „prawdziwych” ludzi. Założyli, że reżyserowanie będzie polegało jedynie na „definiowaniu akcji”, aktorzy dostaną tylko wytyczne, co mówić, aby podążać za ogólną historią, ale będą mówili swoimi słowami improwizując. Mark Sufrin tak opisywał¹³ intencje, które im przyświecały: „Chcieliśmy uniknąć taniego melodramatu [...] Mieliliśmy zamiar wydobyć prostą historię z Bowery. Nie »typową« albo »symboliczną«, ale esencję prawdy z tego miejsca, która miałaby odsłonić, a nie udramatyzować beznadzieję [...]”

Sceny plenerowe postanowiono realizować z ukrycia, wiele ujęć miało być kręconych z samochodu, tak aby nie wprowadzać zamieszania, które najczęściej kończyło się przerwaniem zdjęć przez policję lub właścicieli sklepów, którzy nie zgadzali się na filmowanie. Nocne zdjęcia uliczne początkowo odbywały się w warunkach naturalnego oświetlenia - przed witrynami barów, kin i hoteli, potem, kiedy ekipa ujawniła się i zaczęła pracować z oficjalnym pozwoleniem zaczęto używać niewielkich lamp. Sceny, które wymagały wyjścia z samochodu i rozstawienia kamery na ulicy, musiały być realizowane szybko, aby zdążyć przed tłumem gapiów, który za każdym razem otaczał filmowców. Sekwencje w barach zrealizowano w ostatnim tygodniu zdjęć, ekipa udawała klientów, część zdjęć ponownie realizowana była ukrytą kamerą (35mm Arriflexem ze specjalnie zmodyfikowanym wizjerem) schowaną w tobołku, obsługiwaną przez „śpiącego” na stole operatora. Sufrin w obszernym artykule w *Sight and Sound* pisał: „Publiczność nie ujrzy nawet połowy tego, co udało nam się zarejestrować - wyda jej się to albo zbyt brutalne i smutne, albo zwykłą kliszą.”

On the Bowery pomimo zdobycia nagród za najlepszy dokument na kilku festiwalach (w tym w Wenecji) ma wiele cech filmu fikcjonalnego. Rzeczywistość służy za źródło inspiracji, pomysłów, postaci, lokacji i aktorów do opowiedzenia historii mężczyzny staczającego się na dno wielkiego miasta. Trwająca 4 minuty sekwencja rozpoczynająca film składa się z serii ujęć z (najprawdopodobniej) ukrytej w samochodzie kamery, która podgląda uliczne życie: pijani faceci leżą na chodnikach lub śpią na ławkach, policyjne patrole wyłapują niektórych z nich i zaprowadzają do radiowozów. Bohater filmu - czterdziestoletni Ray Salyer wygląda jak przyjezdny,

¹³ Mark Sufrin, *Filming a Skid Row*, *Sight and Sound*, nr 01/1956, str. 133

kiedy pojawia się na ekranie nieźle ubrany i starannie uczesany. Trzymając w ręku małą walizkę, mija policjanta i wchodzi do baru. Poznaje starszego od siebie Gormana Hendricksa. Piją, aż braknie pieniędzy, wychodzą na ulicę, sprzedają koszulę i spodnie wyjęte z walizki, piją dalej, aż Ray przewróci się i zaśnie na ulicy. Wtedy Gorman zabiera jego walizkę i zastawia ją w hotelu w zamian za nocleg. Następnego dnia Ray znajduje pracę przy rozładunku ciężarówek, a Gorman spędza dzień włócząc się po barach. Kiedy spotykają się ponownie, Gorman namawia Ray'a na wspólne picie, jednak ten postanawia spędzić noc na trzeźwo w przytułku prowadzonym przez chrześcijańskich misjonarzy. Nie odnajduje się tam jednak, wraca do baru, zasypia na chodniku pobity i okradziony z reszty pieniędzy. Nie ma już niczego. Kolejnego dnia Gorman sprzedaje całą zawartość skradzionej walizki i dzieli się częścią pieniędzy z Rayem - mówiąc mu, że dostał gotówkę od swojego wierzyciela. Ray obiecuje wydać pieniądze na czystą koszulę i bilet do Chicago.

Filmowy świat *On the Bowery* powstał z połączenia kilku rodzajów materiałów zdjęciowych:

- zarejestrowanych ukrytą kamerą rodzajowych ujęć z ulicy



- zarejestrowanych (najprawdopodobniej) ukrytą kamerą ujęć z bohaterami, które służą do prowadzenia narracji



- zarejestrowanych jawną kamerą, będącą blisko akcji niemych ujęć z bohaterami



Ray i Gorman sprzedają ubranie ulicznemu handlarzowi.

- scen w barach, w hotelu, w bocznych alejkach oraz na misji, gdzie podglądane (czasami jawnie) i podsłuchiwane przypadkowe sytuacje łączą się z ujęciami zainscenizowanych scen dialogowych z udziałem bohaterów.



Ray wchodzi do baru, w którym poznaje Gormana - mężczyznę stojącego przy kontuarze w ostatnim kadrze. Wcześniej rozmawia z nieznajomym i siada przy stole pod ścianą. W scenę

wmontowane są ujęcia podpatrzonej rozmowy przy barze, która doprowadza do kłótni i wyrzucenia za drzwi jednego z gości.

Recenzujący film w *New York Timesie* Bosley Crowther napisał¹⁴, że pobieranie od ludzi pieniędzy, żeby pokazać im obrazy, które mogą pooglądać sobie sami w pobliżu swoich domów jest jakimś ponurym przedstawieniem. Ponieważ siedemdziesięcio-czterominutowe *On the Bowery* było wyświetlane w jednym programie z innym filmem polecał widzom raczej *Man in Space* - trzydziestominutową animację wytwórni Walta Disneya pełną „cudownie zabawnych” obrazów człowieka walczącego z prawami fizyki w przestrzeni kosmicznej. Doceniał kunszt operatora, montażysty oraz kompozytora, ale uważał, że opowiedziana w filmie historia jest zbyt fikcyjna, aby mogła wydać się prawdziwą dla kogokolwiek innego niż turyści zwiedzający Nowy Jork z pokładów autobusów. Pisał jednak o *Bowery* jako filmie dokumentalnym. Podpisujący się inicjałami D.B. - autor z *The Village Voice*¹⁵ dostrzegał banalny charakter i chaotyczny przebieg fabuły, ale stwierdzał też, że pomimo tego film pozostawia niezapomniane wrażenie, bo nie próbuje szukać przyczyn i skutków, a jedynie pokazuje jak jest. Podkreślał też jak ważne jest niesamowite wprost aktorstwo, a raczej jego zupełny brak, ponieważ aktorzy niczego prawie nie grają. Czy D.B. pisał też o filmie dokumentalnym? To niestety nie jest jednoznaczne, ale raczej tak. Czy *On the Bowery* jest filmem dokumentalnym? Mirosław Przyłipiak w *Poetyce kina dokumentalnego* definiuje film dokumentalny jako „autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia. W którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi podporządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa

¹⁴ Bosley Crowther, *On the Bowery*; *Documentary at 55th Street Playhouse Offers Sordid Lecture on Temperance*, New York Times, 19 marca 1957

¹⁵ D.B., *On the Bowery. This Week at the Art Theatre*, The Village Voice, 03 lipca 1957, str. 6

filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej¹⁶.” Jeżeli więc uznamy, że jest to film, w którym realizatorzy podczas rejestracji zdjęć ingerują w rzeczywistość w taki sposób, aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, a także film, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi podporządkowania rzeczywistości to tak. Reszta kryteriów wydaje się być spełniona.

Czy jednak będzie można uznać go za dokument, jeśli założymy, że słowa Marka Sufrina o tym jak film został zrealizowany są szczerze? W takim wypadku realizatorzy po prostu zaplanowali fabułę filmu, napisali pozbawiony dialogów scenariusz, po czym zrealizowali go wykorzystując nieprofesjonalnych aktorów, którzy, czerpiąc ze swojego doświadczenia improwizowali rozmowy na zadany temat. Organizując plan zdjęciowy w zastanej lokacji, mieli możliwość podglądania przypadkowych osób, których „dokumentalne” ujęcia wkomponowali w film wzbogacając go o te elementy z domeny filmów niefikcyjnych, które powodują, że przekaz audiowizualny „prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi”.

Oglądając film dzisiaj z łatwością można dostrzec prawdę miejsca i postaci, ale brakuje w nim ich emocji. Wiemy co zamierza zrobić bohater, dlaczego postępuje w jakiś sposób, ale bardzo rzadko potrafimy zrozumieć, co czuje. Bohaterowie przebywają w swoim „naturalnym” otoczeniu i grają w scenach, w których z powodzeniem mogliby brać udział także poza filmem, ale nie czują się swobodnie przed kamerą: są spięci, recytują zdania, często zerkają w obiektyw jakby szukali potwierdzenia, czy dobrze sobie radzą. Nawet wtedy, kiedy opowiadają o wydarzeniach ze *swojej* przeszłości czy *swoich* planach na przyszłość: Ray o pracy na kolei w New Jersey, nadziei na wyrwanie się z Bowery i podróży autostopem do Chicago, Gorman o dawnym życiu, kiedy pracował jako reporter Washington Times.

Wyjątkiem są trzy sekwencje: ostatnia scena pijaństwa w barze, wieczór w noclegowni oraz sekwencja finałowa. W pierwszej z nich wyraźnie pijany Ray

¹⁶ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wyd. drugie, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk, Słupsk, 2004, str. 49-50

(rzeczywiście pijany, nie grający pijanego) wdaje się w sprzeczkę z przygodnym bywalcem, szarpie się z nim, potem siada i błędnym wzrokiem obserwuje otoczenie. Podglądane ujęcia alkoholowej orgii zestawione są z twarzą Raya w taki sposób, aby udawały jego punkt widzenia. Wydarzenia, które zarejestrowała kamera wydają się być spontaniczne i dość przypadkowe, a cała sekwencja powstała z jednego ujęcia portretującego zamrozonego Raya i serii kadrów podglądających różne barowe sytuacje.



Być może, to o tym wieczorze Mark Sufrin pisał, że prawie wymknął się spod kontroli.

Drugim przejmującym fragmentem jest kazanie, które wygłasza wielebny George L. Bolton podczas wieczornej mszy w misji. Jak każdy dobry pastor musi być też trochę aktorem, mówi więc swobodnie i bez napięcia nie zwracając uwagi na filmującą go

kamerę. Czujemy, że jego słowa pocieszenia kierowane są nie do postaci, lecz nieszczęśliwych ludzi potrzebujących pomocy.



Sekwencja zamykająca film składa się wyłącznie z serii portretów: trzech Raya i dziewięciu innych, nieznanymi wcześniej osób, uszeregowanych w taki sposób jakby Ray stojąc pod uliczną latarnią mierzył się nimi wzrokiem. Bliski plan Raya patrzącego się w prawo połączony z przeciwużyciem nieznanego patrzącego w lewo, potem kolejnym i następnym.



Rzeczywistość jest tu rozczłonkowana, obserwujemy jedynie małe skrawki realnego świata. Portrety, jak można sądzić rejestrowane były w różnych miejscach, a

zapewne też i różnym czasie. Wraz z każdą kolejną twarzą pojawiającą się na ekranie scena z opisującej jakąś konkretną sytuację (Raya stojącego pod latarnią i patrzącego na nieznanego), staje się bardziej symboliczna. To już nie Ray rozgląda się po ulicy, to my przyglądamy się ludziom, a oni przyglądają się nam.

Dlaczego te sceny wydają się być nacechowane emocjami? Czy odczytujemy emocje z twarzy, które oglądamy na ekranie, czy też współczujemy z nieszczęśliwymi ludźmi, ponieważ wiemy, że nie są aktorami i sytuacja, w której się znajdują jest jak najbardziej rzeczywista? Walter Murch - montażysta i sound designer wygłaszając wykład¹⁷ dla adeptów sztuki montażu prosił, aby zadali sobie pytanie co powinni czuć widzowie ich filmów. Bo, to z czym zostaną po seansie będzie właśnie tym, co czuli, a nie historia, aktorstwo czy praca kamery. „Jeżeli widzowie będą czuli to, co chcecie, żeby czuli przez cały czas trwania filmu, to znaczy, że zrobiliście wszystko, co było możliwe”. Potrzeba wzbudzania w widzach afektywnych reakcji jest powszechna wśród twórców. Arystoteles w *Poetyce* pisał¹⁸, że poeta powinien starać się wywoływać uczucie przyjemności przez litość i trwogę. Niezależnie od formy, wszyscy dążą do tego, aby filmy były emocjonujące, a ich bohaterowie przyciągali czymś widzów. W mojej zawodowej działalności także staram się intuicyjnie tak konstruować filmy, aby generowały one emocje. Ale co właściwie czują widzowie podczas oglądania filmów i jak sprawić, żeby czuli to, co chcemy, żeby czuli? Co sprawia, że w ogóle widzowie odczuwają cokolwiek w stosunku do postaci z filmów?

Uczucie to subiektywny, doznaniowy składnik emocji. Jakie to uczucie mieć emocje zapewne wie każdy, ale czym one właściwie są? Podręcznik akademicki do nauki psychologii definiuje emocje jako subiektywny stan psychiczny, uruchamiający priorytetowy dla tego stanu program działania¹⁹. Zwykle odczuwaniu emocji

¹⁷ Walter Murch, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, Silman-James Press, Los Angeles, 2001, wyd. drugie, str. 18

¹⁸ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Stanisław Siedlecki, Fundacja Nowoczesna Polska, wolnelektury.pl, str. 17

¹⁹ Jan Strelau, *Psychologia. Podręcznik akademicki - tom 1*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, str. 547

towarzyszą zmiany somatyczne, ekspresje mimiczne i pantomimiczne oraz różne inne zachowania. Emocje są więc systemem obejmującym trzy składniki: pobudzenie, ekspresję oraz doświadczanie uczuć. Uważa się, że emocje odczuwane przez ludzi wyewoluowały jako mechanizm adaptacyjny, który pozwalał błyskawicznie reagować na zagrożenia i okazje. Strach wywołany pojawieniem się nagłego zagrożenia ułatwiał podjęcie natychmiastowego działania w celu zapobieżenia jego negatywnym skutkom - na przykład ucieczkę. Część badaczy uważa, że emocje w filmie są podobne do tych z rzeczywistości, a widzowie, którzy je doświadczają doznają swego rodzaju iluzji, która powoduje, że wydaje im się, że uczestniczą w przedstawianych wydarzeniach. Inni rozróżniają emocje na filmowe, których doznaje widz śledząc rozwój narracji oraz te, których przedmiotem są postaci, ich zachowania i sytuacje, w jakich się znajdują²⁰. Do pierwszych zaliczają między innymi oczekiwanie, ciekawość, zaskoczenie czy napięcie, do drugich współczucie, litość, gniew czy pogarda. Emocje mogą też dotyczyć natury samego filmu i mieć swoje źródło w podziwie dla poszczególnych elementów formy filmowej: widzowie mogą odczuwać zachwyt w stosunku do scenografii, albo podziw dla misternej konstrukcji opowiadania. Wreszcie częścią doświadczenia, które odczuwamy oglądając film są metaemocje, które pochodzą z wcześniejszych reakcji widza na wydarzenia przedstawione w filmie: możemy czuć satysfakcję z własnych pozytywnych emocji odczuwanych wcześniej, np. współczucia, którym darzyliśmy jakąś postać w filmie.

Emocje są ukierunkowane na działanie, a zdarzenie, które je wywołuje powinno być istotne dla odczuwającego go podmiotu. Siedząc w kinie lub patrząc w ekran smartfona zdajemy sobie sprawę z tego, że nie jesteśmy w stanie podjąć żadnych działań w stosunku do postaci występujących w filmie, wiemy też, że to co obserwujemy na ekranie jest fikcyjne²¹. A jednak odczuwamy emocje. Odpowiedzi na pytanie, dlaczego widz angażuje się emocjonalnie w film i jak identyfikuje się z jego bohaterami można szukać sięgając do narzędzi wywodzących się z teorii psychoanalitycznej Lacana. W tym ujęciu doświadczenie oglądania filmu jest czymś podobnym do snu, a widz siedząc w bezruchu podczas projekcji w ciemnej sali kinowej

²⁰ Carl Plantinga, *Emotion and affect w. The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Livingston P., Plantinga C., Routledge, Nowy Jork, 2009, str. 90

²¹ To założenie jest oczywiście prawdziwe, jeśli zakładamy, że oglądamy film fikcyjny.

znajduje się jakby w stanie przypominającym człowieka śniącego na jawie²². Film jest lustrem, w którym odbija się wszystko poza ciałem widza, staje się przezroczystym szkłem. Oglądanie²³ filmu ma uruchamiać podświadome procesy związane z tzw. fazą lustra, czyli chwilą, kiedy dziecko po raz pierwszy obserwuje swoje odbicie i identyfikuje się z obrazem. Ta dziecięca fascynacja swoim odbiciem ma stać u źródeł identyfikacji widzów z bohaterami filmowymi, którzy podobnie jak odbicie w zwierciadle wykadrowani są z otaczającej rzeczywistości.

Alternatywnym w stosunku do metody psychoanalitycznej sposobem wytłumaczenia tego fenomenu jest podejście kognitywne, odwołujące się do bardziej świadomych i racjonalnych procesów określanych mianem identyfikujących (*identificatory*). Potrzeba identyfikacji z bohaterem wydaje się być dość powszechna, czytamy o niej i słyszymy w wielu krytycznych wypowiedziach o filmach, jest nawet przedmiotem badań empirycznych²⁴, nie jest jednak proste precyzyjnie zdefiniowanie czym jest identyfikacja z postacią z filmu. Czy to znaczy, że widz czuje, że jest bohaterem filmu, czy też raczej wyobraża sobie, że nim jest? Barys Gaut²⁵ dostrzegając pewne słabości takiego rozumowania uważa, że można identyfikować się z bohaterem poszczególnych w różnych sferach. Na przykład ujęcie POV daje widzowi wgląd, w to co widzi bohater. Bliski plan postaci pokazujący jej reakcję na nieznane widzowi zdarzenie, pozwala mu je sobie wyobrazić, a także odczytać z mimiki twarzy aktora jego uczucia²⁶.

Kognitywne teorie zakładają przetwarzanie informacji na wysokim poziomie. Odkrycie w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku neuronów lustrzanych otworzyło drogę do powstania teorii opartych na procesach niższego rzędu. Neurony lustrzane, to komórki mózgowe wykryte u ssaków naczelnych które aktywują się zarówno, kiedy osobnik wykonuje jakąś czynność (np. sięga po owoc), jak i obserwuje

²² Wiesław Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991, str. 67

²³ Lucja Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza 'lustra' jako fundament wrażenia realności w kinie* w Estetyka i Krytyka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr 24, 1/2012, str. 52

²⁴ Juan-Jose Igartua, *Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films*, Communications, https://www.researchgate.net/publication/228109104_Identification_with_characters_and_narrative_persuasion_through_fictional_feature_films [dostęp: 15.11.2021]

²⁵ Berys Gaut, *Identification and Emotion in Narrative Film* w *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Plantinga C. Smith G.M., The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999 str. 261, 262

²⁶ Op. cit., s. 266

analogiczną czynność wykonywaną przez innego osobnika. Jak się wydaje neurony lustrzane dają ludziom możliwość imitowania i synchronizowania postaw, ekspresji i ruchów występujących u innej osoby. Reagujemy uśmiechem, kiedy dostrzegamy uśmiech na twarzy naszego rozmówcy, mimowolnie napinamy mięśnie obserwując sportowca, któremu kibicujemy. Część badaczy uważa, że posiadamy wrodzony mechanizm odwzorowywania innych²⁷, dzięki któremu ich emocje mogą bezpośrednio i natychmiastowo wpływać na nasze emocjonalne doświadczenie. Te prymarne odruchy pomagają nam wczuć się w czyjąś sytuację i podpowiadają nam o stanie, w jakim ktoś się znajduje. Mechanizm ten nazwany emocjonalnym zakażeniem (*emotional contagion*) nie wymaga świadomego interpretowania zdarzeń czy analizy emocji innych - jest automatyczny.

Hipoteza emocjonalnego zakażenia nie opisuje jednakże całości relacji między widzami, a postaciami, Noël Carroll uważa²⁸, że aby zrozumieć całe spektrum doznań afektywnych należy wziąć pod uwagę także sympatię, którą czujemy w stosunku do bohaterów. Sympatia to nieulotne, pozytywne nastawienie w stosunku do jakiejś osoby. Kiedy ta osoba znajduje się w sytuacji zagrożenia doświadczamy negatywnych emocji, odwrotnie doświadczamy pozytywnych emocji, kiedy osoba, do której jesteśmy pozytywnie nastawieni, odnosi sukces. Najczęściej darzymy sympatią te osoby, o których mamy przekonanie, że wartości, które wyznają czy zasady, według których postępują są podobne do wartości, które sami wyznajemy, albo uważamy, że powinno się je wyznawać.

Carroll uznaje, że sympatia (współ z antypatią) jest podstawowym emocjonalnym spoiwem łączącym widzów i fikcyjne postaci z opowiadania. Kiedy już raz obdarzymy jakąś postać sympatią, nasze nastawienie do niej najczęściej zostaje pozytywne, a każde wydarzenie w filmie oceniane jest pod kątem oddziaływań, jakie niesie w stosunku do obdarzonego naszą życzliwością bohatera. Śledzimy filmową narrację ciesząc się, kiedy protagonista realizuje swoje cele i pragnienia, martwimy się i współczujemy mu, jeśli doznaje niepowodzeń. Obok trwałości sympatii Carroll

²⁷ Amy Coplan, *Empathy and character engagement* w *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Livingston P., Plantinga C., RoutledgeRoutledge, Nowy Jork, 2009, str. 105

²⁸ Noël Carroll, *On the Ties That Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions* w *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, Irwin W., Gracia J., Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2007, str. 112-115

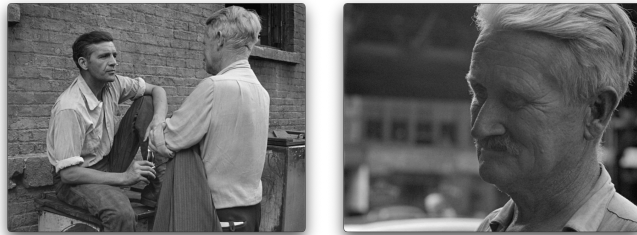
dostrzega też jej inną ważną cechę, którą określa jako „głębokość”. Według niego emocje, których doświadcza widz interesując się losem bohaterów są pochodną (*subsidiary*) sympatii, którą ten odczuwa w stosunku do nich. Zasada ta działa także w odwrotnym kierunku, to jest w przypadku antypatii, którą obdarzamy antagonistów. Nasila ona negatywne emocje skierowane w stronę antagonistów jednocześnie wzmacnia pozytywne uczucia skierowane w stronę protagonistów. Carroll mówi²⁹, że „emocje są jak reflektory: selektywnie wybierają elementy i skupiają na nich naszą uwagę”. Ta cecha pozwala tak projektować opowiadania filmowe, aby koncentrować uwagę widza na działaniach, zdarzeniach i cechach charakteru postaci, „spełniających warunki lub kryteria istotne dla wywołania zamierzonej reakcji emocjonalnej u widzów³⁰”. Nazywa tę cechę prefokalizacją kryterialną. Właściwie skonstruowana forma filmowa, może więc wzbudzać emocje związane z rozwojem narracji (takie jak oczekiwanie, czy napięcie) a zarazem przy pomocy odpowiednich rozwiązań stylistycznych uwypuklać odpowiednie cechy poszczególnych postaci, tak aby wywołać naszą sympatię lub antypatię do nich, a następnie prowokować pożądane emocje i zaangażowanie.

Wracając do obrazu Rogosina wydaje się, że w *On the Bowery* narracja nie stała się źródłem emocji z powodów braków stylistycznych: podczas realizacji zdjęć prawdopodobnie nie udało się zrealizować wszystkich potrzebnych do tego ujęć. Przyjrzyjmy się scenie, w której Gorman spotyka Raya po raz pierwszy, po kradzieży jego walizki. Jest to moment, który potencjalnie mógłby nieść silny ładunek emocjonalny wynikający zarówno z narracji jak i stanu emocjonalnego postaci. Kradzież walizki właśnie zmieniła wektor stosunku widza do postaci Gormana z pozytywnego na negatywny. Jego spotkanie z Rayem uruchamia cały szereg pytań, które potencjalnie mogłyby doprowadzić do powstania emocji oczekiwania i napięcia: czy Gorman przyzna się do swego uczynku, czy będzie miał poczucie winy, czy Ray opowie o kradzieży swej walizki jej złodziejowi? Podczas rozmowy nie ma jednak miejsca na stawianie żadnego z nich. Scenę rozpoczyna Ray, opowiadając o tym, gdzie pracował w ciągu dnia, w odpowiedzi Gorman zaprasza go do baru. Ray jednak nie

²⁹ Noël Carroll, *Koordinowanie narracji filmowej z reakcjami emocjonalnymi widza*, Panoptikum nr 19 (26) 2018, str. 37

³⁰ Op. cit., str. 38

chce - ma mocne postanowienie, żeby nie pić tej nocy i spędzić ją spokojnie na misji. Gorman nalega, Ray odmawia. Temat walizki w żaden sposób nie jest podnoszony, jest zastąpiony innym: czy Gormanowi uda się skusić Raya, czy ten wytrwa w swoim postanowieniu?



Cała scena, powstała z zestawienia dwóch ujęć (nie licząc krótkiego ujęcia otwierającego) - średniego planu, zarejestrowanego szerokokątnym obiektywem, w którym widzimy razem Raya oraz Gormana i zbliżenia Gormana zarejestrowanego obiektywem o długiej ogniskowej. Ujęcia wydają się pochodzić z dwóch różnych przestrzeni: aby zarejestrować bliski plan Gormana kamera musiałaby stać tam, gdzie znajduje się ściana, dodatkowo w nieostrym tle widzimy ruchliwą ulicę, która nie pasuje do cichej, bocznej alejki, w której panowie stoją razem. Te dwa różne stylistycznie kadry użyte zostały do zbudowania sceny według klasycznego wzoru ujęcie - przeciwujęcie. Ray jest postacią, która powinna angażować widza silniej - to on został okradziony, on jest też kuszony. Na twarzach bohaterów widz nie jest jednak w stanie dostrzec emocji, kamera jest tak oddalona od Raya, że nie można dobrze przyjrzeć się jego ekspresji, Gorman z kolei wiele ważnych kwestii wypowiada odwrócony do kamery plecami. Można założyć, że forma jaką przybrała ta scena była raczej wypadkową zdarzeń powstałych w okresie zdjęciowym niż celowych działań montażowych. Ray i Gorman nie potrafili pewnie wzbudzić w sobie emocji, jakie powinny mieć grane przez nich postacie, a jakieś nieznane nam, przypadkowe sytuacje uniemożliwiły zarejestrowanie ujęć w taki sposób, aby pasowały do siebie stylistycznie. Niebezpieczeństwa tego typu są wpisane w metodę pozyskiwania materiału zdjęciowego wybraną przez Rogosina. Filmowanie w warunkach, kiedy ujęcia nie mogą być swobodnie powtarzane prowadzi do sytuacji, w której kamera nie jest w stanie zarejestrować wszystkich istotnych fragmentów scen, a nieprzewidywalność

niezawodowych aktorów sprawia, że wiele dobrych momentów ich gry ginie bezpowrotnie.

Inspiracją dla powstania *On the Bowery*, a także późniejszych filmów Rogosina był świat, który go otaczał i życie³¹, które obserwował dookoła - rzeczywistość, której obraz pragnął uformować i przedstawić w taki sposób, aby „dotykał wyobraźni innych³²”. Jako dokumentalista szukał prawdy wśród zwykłych ludzi, starając się uchwycić ich wrodzoną spontaniczność, przenieść ją na ekran i obdarzyć bohatera swoich historii „nową godnością³³”. Basil Wright napisał³⁴ w swojej recenzji *On the Bowery*, że jego reżyserowi udało się wpleść w swoje debiutanckie opowiadanie współczucie, które jest niezwykle rzadkim elementem w filmach. Rogosin chciał zwrócić uwagę świata na sprawy, które uważał za ważne: alkoholizmu i biedy w *On the Bowery* czy rasizmu w kolejnym filmie zrealizowanym półlegalnie w Republice Południowej Afryki - *Come Back Africa* (1959). Wydaje się, że mógł realizować swoje projekty filmowe tylko dlatego, że był w stanie samodzielnie je finansować i działać poza oficjalnym systemem produkcyjnym i dystrybucyjnym. Budżet *On the Bowery* powstał ze środków z odprawy³⁵, którą otrzymał żegnając się z posadą prezesa zarządu w *Beaunit Mills* - fabryce sztucznego jedwabiu założonej swojego ojca, a dystrybucja³⁶ jego filmów była możliwa, ponieważ był właścicielem *Cinema 16* - niewielkiego kina w Greenwich Village.

Nie wszyscy amerykańscy reżyserzy mieli tyle szczęścia, większość musiała realizować filmy w ramach struktur organizacyjnych, które mocno ograniczały lub wręcz uniemożliwiały swobodę twórczą. Obsadzanie w głównych rolach amatorów,

³¹ <http://www.ontheboweryfilm.com/filmmaker.html> [dostęp 15.11.2021]

³² Ntongela Masilela, *Lionel Rogosin: Making Reality Exciting and Meaningful*, <https://www.semanticscholar.org/paper/LIONEL-ROGOSIN-%3A-MAKING-REALITY-EXCITING-AND-Masilela/8ec72d34c5eb3e1e42dc21736d6cf78718e36140> [dostęp: 10.12.2022]

³³ Lionel Rogosin, *Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting)*, Film Culture, no. 21, 1960, str. 21

³⁴ Basil Wright, *On the Bowery*, Sight and Sound, nr 10/1956, str. 98

³⁵ <http://www.ontheboweryfilm.com/filmmaker.html> [dostęp 15.11.2021]

³⁶ Cecile Starr, *New York Letter*, Sight and Sound, nr 07/1960 str. 140

którzy filmowani są poza halami zdjęciowymi, w zastanych lokacjach lub tętniących życiem miejskich plenerach nie było możliwe, kiedy pracowało się w hollywood. Jeszcze pod koniec lat czterdziestych XX wieku amerykańskie wielkie studia zajmowały się nie tylko produkcją, ale też dystrybucją i wyświetlaniem swoich filmów. Wytwórnice były potężnymi fabrykami, posiadały własne hale zdjęciowe, a reżyserzy razem z aktorami, scenarzystami i technikami zatrudniani byli na etatach. Ich wkład w powstawanie filmu nierzadko kończył się wraz z ostatnim klapsem, postprodukcja bowiem była już pod wyłączną kontrolą kierownictwa wytwórni³⁷. Duża Piątka tj. *Paramount, Warner Bros., MGM, 20th Century Fox, RKO* oraz Mała Trójka - *Universal, Columbia, United Artists* tworzyły wspólnie horyzontalnie zintegrowany oligopol, który uniemożliwiał działanie niezależnym producentom i generował gigantyczne przychody - w 1946 roku - najlepszym pod względem wpływów ze sprzedaży biletów było to 1.7 miliarda dolarów. Sytuacja uległa nieznacznej poprawie, odkąd w 1948 roku Sąd Najwyższy nakazał studiom pozbycie się wszystkich swoich kin oraz zakazał powszechnie stosowanej praktyki polegającej na zmuszaniu właścicieli niezależnych kin do kupowania „w ciemno” pakietów filmowych³⁸ (*block-booking*) składających się z jednego filmu klasy A oraz kilku gorszej jakości obrazów klasy B. Rozpoczęcie dwa lata wcześniej nadawania pierwszych komercyjnych programów telewizyjnych zainicjowało powolny proces utraty widzów i zmniejszania się zysków. Duże studia postanowiły odpowiedzieć na zagrożenia ze strony stacji telewizyjnych podnosząc jakość swoich filmów oraz inwestując w tzw. *production values*. Udoskonalono proces obróbki materiału światłoczułego zastępując przestarzały i skomplikowany Technicolor systemem Eastmancolor Kodaka, inwestowano w technologię wielokanałowego dźwięku i panoramicznego obrazu - *Paramount* opracował system *VistaVision*, a *20th Century Fox* rozpowszechnił *Cinemascope* wśród pozostałych wytwórni. Technologiczne zmiany nie pozostawały bez wpływu na same filmy, szeroki obraz najlepiej sprawdzał się w westernach i historycznych superprodukcjach. Te często wyświetlane były jako pierwszy tytuł w dwuczęściowym

³⁷ James Monaco, *How To Read a Film, The World of Movies, Media, and Multimedia Language, History, Theory*, Oxford University Press, Oxford, wyd. trzecie, 2000, str. 246

³⁸ Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History An Introduction*, McGraw-Hill, Nowy Jork, wydanie drugie, 2000, str. 327

zestawie filmowym towarzysząc jakiemuś niskobudżetowemu horrorowi pochodzącego od niezależnego producenta.

W latach poprzedzających II Wojnę Światową amerykański rynek filmowy był praktycznie niedostępny dla filmów produkowanych za oceanem, ponieważ studia posiadające monopol na wyświetlanie były zainteresowane pokazywaniem wyłącznie własnych produkcji, a niezależni dystrybutorzy nie mieli wystarczających środków, aby przygotować angielskie napisy i reklamować filmy, nie mogąc poszczycić się gwiazdorską obsadą³⁹. Amerykańscy widzowie mieli przez to bardzo ograniczone możliwości oglądania europejskich filmów, które wyświetlane były w niezależnych kinach studyjnych Nowego Jorku oraz kilku innych miast Wschodniego Wybrzeża dla etnicznych mniejszości, albo wykształconej elitarniej publiczności⁴⁰. Sytuacja zmieniła się po wojnie, kiedy zrujnowane europejskie kinematografie broniąc się przed dominacją hollywoodu wprowadziły ograniczenia na wywóz zysków z rozpowszechniania amerykańskich filmów w swoich krajach, oferując w zamian amerykańskim studiom możliwość nabywania praw do dystrybucji europejskich produkcji na terenie USA.

Jednym z pierwszych zagranicznych filmów, który odniósł ogólnokrajowy sukces był *Rzym, miasto otwarte* (1946) Roberta Rosselliniego. 23 marca 1946 w liberalnym tygodniku *The Nation* ukazała się licząca zaledwie 84 słowa recenzja Jamesa Agee zaczynająca się od zdania: „Widziałem niedawno film, który zrobił na mnie takie wrażenie, że do dziś nie mogę o nim jeszcze pisać⁴¹.” Trzy tygodnie później krytyk był już w stanie popęłnić dłuższy tekst, w którym zachwycił się świeżością, bezpośredniością i witalnością filmu, który wydawał mu się być czystą rekonstrukcją zdarzeń zarejestrowaną dokładnie tam, gdzie miały one na prawdę miejsce, filmu z którego emanuje „podniosły nastrój rzeczywistego doświadczenia⁴²”. W materiałach prasowych podkreślano wierność przedstawienia rzeczywistości, która „wielu

³⁹ Thomas H. Guback, *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*, Indiana University Press, Bloomington, 1969

⁴⁰ Nathaniel Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism w. Global Neorealism The Transnational History of a Film Style*, Giovacchini S., Sklar R., University Press of Mississippi, Jackson, 2012, str. 87

⁴¹ Sidney Gottlieb, *Rossellini, Open City, and Neorealism w. Roberto Rossellinis Rome Open City*, red. Sidney Gottlieb, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, str. 167

⁴² Op. cit., str. 169

Ameryków może wprowadzić w błąd i kazać im myśleć o filmie jak o dokumencie, a nie zwyczajnym melodramacie⁴³.”



IN THE GESTAPO TORTURE CHAMBER MANFREDO, THE UNDERGROUND LEADER, IS FORCED TO REVEAL ON HIS COMRADES BY BEING PLAYED WITH A BLINDFOLD

MOVIE OF THE WEEK:
Open City
Italian film depicts the brutal fight between Nazis and Roman underground

The best movie about the anti-Nazi underground yet released in Open City, an Italian film made in Rome shortly after the city's capture by the Allies. Since most of the action here is set underground, the film is a documentary film rather than a plain melodrama. Its violence and plain realism should prevent a feeling of discomfort and suspense which Hollywood seldom approaches.

The climax of *Open City* is a Communist leader of the Italian underground and a Roman parish priest. The movie does not have the usual anti-Gestapo sentimentality until their betrayal to the Gestapo results in torture and death. The Vatican has purchased a print of the film for papal archives. In Italy one performance was interrupted by Italian Fascists who threw bombs at the screen. But most spectators have found in *Open City* some of the ability which Italy lost under Mussolini.



GUERRILLAS of the underground fire on a German vehicle carrying political prisoners captured in a raid. Many scenes were photographed at sites of actual happenings during the German occupation.

CONTINUED ON NEXT PAGE 111


THE WORLD'S MOST DISTINGUISHED AFTER-SHAVE CLUB IS PLEASED TO ANNOUNCE—

AQUA VELVA

is again available

There is no longer any need to deny yourself the stimulating enjoyment of Aqua Velva after every shave. It's now available at all major goods counters everywhere. Cooling, refreshing, cleanly scented—Aqua Velva gives the perfect finish to shaving.

THE WORLD'S MOST POPULAR AFTER-SHAVE LOTION



Describe your gift from the best of the world's shaves.

With Dose to Tolerate Anxiety

The risk danger and stress given of early unseasoned smokers proved the continuing value of our formula. No one did their exceptional brand of cigarette tobacco.

India House Tobacco is based on one unseasoned all "smoke" brand a mixture of our own—exclusive mixture of blended tobaccos.

Its full-bodied tang and exciting aroma make every puff of India House a real pleasure.

Try a package today.

All Good Things Come

MADE IN U.S.A.

"Open City" continues



MANFREDO'S SWEETHEART, Maria, is an actress. She takes him and Francesco, Manfredi's son, on their first night out and she brings him



GESTAPO AGENT is a woman who has captured Maria by smuggling her to her. Instead her is an officer charged with keeping order in Rome



DON PIETRO, a priest, helps Manfredi. He is here to his parish children but later they could recognize every when they close their eyes on Rome

CONTINUED ON PAGE 112

2 Ways to Check a Cough
(ASK TO A COUGH)

1—SHOOT if you sneeze... but after all, you sneeze?



2—SPARE your better and weaker lung action, with Smith Brothers Cough Drops—a good old American cough cure that Black or White, tall or short!



SMITH BROTHERS
COUGH DROPS—5¢

Eats every good thing, sometimes causes the most relief for an early cough!



KM
Turnover Toaster
PERFECT TOAST EVERY TIME

There's one thing of which you're proud—your toaster. It's the one that gives you the most delicious toast. It's the one that gives you the most delicious toast. It's the one that gives you the most delicious toast.

KNAPP-MONARCH COMPANY • ST. LOUIS, MO.

"Open City" continues



GESTAPO agent Francesco, a priest for the underground movement. He is seen in Manfredi, the priest, who, with his Gestapo, captures the children of the underground.



FRANCESCO, who can handle his his duties. He is a central figure in the film who that Manfredi, the underground leader, may be caught by Gestapo.



PIA, who does in the scene as she makes her Francesco. The guerrilla, Francesco, the film, Manfredi and together go to hide from Gestapo.

CONTINUED ON PAGE 112

"Open City" continues



MANFRA SCREAMS in scene when Gestapo has taken Manfredi to 111. With Manfredi's necklines over, the agent takes back girls she had given her.



DON PIETRO IS SHOT when he refuses to give information to the Nazis. His last words are, "It is not difficult to die. It is difficult to live well."



THE CHILDREN who killed Don Pietro and who come to hear word of his death in his residence with Manfredi and Manfredi back to the occupied city.

Here he is now!



Johnnie Walker and the scene

When good friends get together, the company is never really complete without that smooth and mellifluous of all (French)-speaking Johnnie Walker. In anyone who knows the word, which is the appearance of Johnnie Walker brings pleasure without parallel.



Popular Johnnie Walker with a combination of the one that does it all. You can't get it all in one bottle... and again.

JOHNNIE WALKER
BLENDED SCOTCH WHISKY

CANADA BRY GINGER A&L, Inc., New York, New York • Sole Importer

Magazyn *Life* prezentował film w sekcji *Movie of the Week* w taki sposób.

John Mason Brown⁴⁴ w *Saturday Review of Literature* przestrzegwał widzów przed pomyleniem filmu z dokumentem, dodawał też, że gniew i boleść bijące z ekranu

⁴³ *Movie of the Week: Open City*, *Life*, 04 marca 1946, str. 111

⁴⁴ John Mason Brown, *A Tale of One City*, *Saturday Review of Literature*, tom 29, nr 14, 6 kwietnia 1946, str. 16-18

wydają się tak prawdziwe jakby ta „przerazająca sekwencja zdarzeń ułożyła się przypadkowo w uporządkowaną narrację przed obiektywami kroniki filmowej.” Doceniał też walory estetyczne filmu i cieszył się, że nie czuć nim dotyku hollywoodu (*studio touch*). Bosley Crowther pisał⁴⁵, że *Open City* ma „wiatrem pisany wygląd filmu powstałego z kronik filmowych, jakby kamera pojawiła się tam przypadkowo”. Uważał, że taki film nie powstałby w normalnych okolicznościach i tylko uwarunkowania budżetowe zmusiły producentów do zrealizowania filmu w taki sposób, aby przypominał dokument. Historyczny moment, w czasie którego realizowano zdjęcia - miesiące następujące bezpośrednio po wyzwoleniu Rzymu przez amerykańskie wojska wydawał się stać nie tylko za zamianą hal zdjęciowych na naturalne lokacje, ale był też przyczyną obsadzenia w wielu rolach amatorów. Naturalność z jaką grano budziła wręcz zachwyt, odnosiło się wrażenie jakby w filmie nie było w ogóle profesjonalnych aktorów, tylko zwykli ludzie: mężczyźni, kobiety i dzieci, którzy cierpią, nienawidzą, i wciąż mają nadzieję⁴⁶.

Jeśli przyjąć za wiarygodne wyliczenia mówiące o tym, że zarobił rekordowe 3 miliony dolarów⁴⁷, to ustawiałoby go w okolicach 16 miejsca na liście najlepiej sprzedających się filmów w Ameryce w pierwszym roku światowego pokoju. Gdzieś między przygodami Robin Hooda z *The Bandit of Sherwood Forest* i *Without Reservations* - lekką komedią z Johnem Wayne w roli głównej.

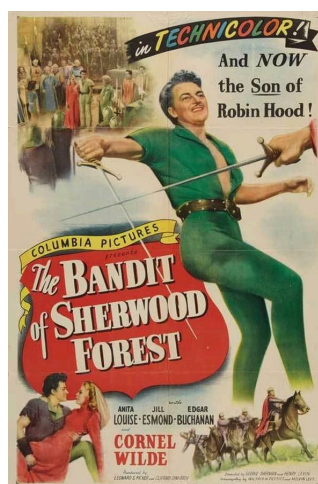
⁴⁵ Bosley Crowther, *How Italy Resisted*, New York Times, 26 lutego 1946, sekcja 2, str. 1

⁴⁶ Bosley Crowther, *A Powerful New Film from Italy Points a Line of European Approach*, New York Times, 3 marca 1946, str. 21

⁴⁷ Istnieją różne szacunki w odniesieniu do tej kwoty. Kristin Hunt w swoim artykule podaje, trzy miliony dolarów, Tino Balio pisze o pięciu milionach.

Kristin Hunt, *Hollywood Codebreakers: 'Rome Open City' Ignites a Foreign Film Craze*, Medium, <https://medium.com/@kristinhunt/hollywood-codebreakers-rome-open-city-ignites-a-foreign-film-craze-467d152b3c39> [dostęp: 15.11.2021]

Tino Balio, *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2010, str. 3



Rzym, miasto otwarte opowiada o losach kilku członków włoskiego ruchu oporu, toczących nierówną walkę z niemieckimi okupantami. Komunista Manfredi ucieka przed obławą i ukrywa się w mieszkaniu należącym do konspiracyjnego drukarza Francesca i jego partnerki Piny. Prosi o przekazanie pieniędzy dla oddziału partyzantów, które to zadanie podejmuje się wykonać katolicki duchowny - Don Pietro. Podczas obławy Francesco zostaje aresztowany, a Pina zastrzelona. Następnie w wyniku zdrady w ręce gestapo trafiają Manfredi i Don Pietro, pierwszy umiera poddany nieludzkim torturom, drugi ginie zabity przez pluton egzekucyjny.

Film dystrybuowany był w USA przez *Burstyn-Mayer Inc.* spółkę Arthura Mayera i Josepha Burstyna⁴⁸ - urodzonego w Sokolach na Podlasiu polskiego Żyda⁴⁹. Kopia negatywowa dotarła do USA w bagażu pewnego zdemobilizowanego amerykańskiego żołnierza, który przypadkowo spotkał w Rzymie Rosselliniego w czasie, kiedy trwała jeszcze produkcja filmu. Jak wspominał Fellini⁵⁰, żołnierz po wyjściu z burdelu przewrócił się potykając o leżące na ulicy kable, po czym wstał i podążając za nimi trafił na plan zdjęciowy⁵¹. Zanim jednak film mógł trafić do szerokiej publiczności w Stanach musiał dostać pieczęć cenzorską, zezwalającą na wyświetlanie go w kinach. Trzeba pamiętać, że po decyzji Sądu Najwyższego z 1915 roku, która uznawała

⁴⁸ Hollis Alpert, *Fellini, a life*, Atheneum, Nowy Jork, 1986, str. 56

⁴⁹ Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Burstyn#cite_note-1 [dostęp: 15.11.2021]

⁵⁰ Hollis Alpert, *Fellini, a life*, Atheneum, Nowy Jork, 1986, str. 56

⁵¹ W rzeczywistości ta historia jest nieco mniej „filmowa” niż podaje Fellini, ale wciąż zaskakująca. Jak pisze Tag Gallagher stacjonujący w Rzymie starszy szeregowiec Armii USA Roland Ernest „Rod” Geiger poszukiwał włoskich filmów, które mogłyby dystrybuować za oceanem. Jego brat zajmował się tym przed wojną, a ojciec prowadził w Nowym Jorku szkołę teatralną. Geiger dowiedział się o produkcji Rosselliniego, zobaczył nieskończony jeszcze film i namówił włochów do sprzedaży praw na rozpowszechnianie go w USA. Puszki z taśmą popłynęły za ocean w wojskowym bagażu.

Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 199 - 200

wyświetlanie filmów za „*business pure and simple, [...] podejmowany dla zysku, [...] nie będący ani dziennikarstwem, ani wyrazicielem opinii publicznej*” filmy nie były chronione zapisami amerykańskiej konstytucji mówiącymi o wolności słowa. Pozwoliło to lokalnym władzom stanowym na ustanowienie instytucji cenzorskich, kontrolujących repertuar kin. Dodatkowo, pod presją religijnych organizacji chrześcijańskich Stowarzyszenie Producentów i Dystrybutorów Filmowych *MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America*, od 1945 roku *MPAA Motion Picture Association of America*) opracowało w latach trzydziestych własny zestaw zakazów i nakazów, którego przestrzeganie było warunkiem dopuszczenia filmów do wyświetlania w kinach należących do swoich członków. Generalne zasady zawarte w *Production Code*⁵² zabraniały powstawania filmów, które mogłyby „obniżyć moralne standardy widzów” przez kierowanie ich sympatii w stronę złych bohaterów popełniających przestępstwa lub grzech, a prawa naturalne, jak i te stanowione przez ludzi nie powinny być ośmieszane. Kodeks wymieniał liczne, konkretne zalecenia dotyczące różnych „wrażliwych” sfer życia, które nie mogły być pokazywane w filmach. Zabronione było m.in. „detailed pokazywanie brutalnych zabójstw” oraz używanie zakazanych prawem środków odurzających, a spożycie alkoholu na ekranie możliwe było tylko jeśli wymagała tego intryga. W scenach miłosnych nie można było pokazywać pożądlivego (*lustful*) całowania się i sugestywnych póz, a także nagości, rozbierania, uwodzenia, jakiegokolwiek perwersji seksualnej lub relacji między przedstawicielami różnych ras. Zakazane było wyśmiewanie się z religii, flagi państwowej, wszelka brutalność i przeklinanie (kodeks zawierał szczegółową listę zabronionych przekleństw), a zapis dotyczący lokacji wymagał, aby sypialnie były pokazywane z zachowaniem „dobrego gustu i delikatnością”.

Nowojorscy cenzorzy pozwolili na wyświetlanie filmu na terenie stanu, ale *Roma città aperta* nie miała szans na uzyskanie zgody *Production Code Administration* na zaistnienie w głównych salach kinowych z powodu zbyt brutalnych scen tortur oraz kilku ujęć pokazujących genitalia niemowlaka siedzącego na nocniku. Dodatkowo, jak zauważono w *Variety*⁵³, „główna bohaterka mówi otwarcie o swojej ciąży, pomimo że

⁵² Jon Lewis, *Hollywood v. Hard Core How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York University Press, Nowy Jork, Londyn, 2002, str. 302-307

⁵³ *Open City (Italian - Made)*, *Variety*, 27 lutego 1946, str. 8

nie jest zameżna, a zdrajczynie wydaje partyzantów w zamian za kokainę i lesbijską miłość”. Burstyn i Mayer początkowo wyświetlali więc film w niezależnych kinach studyjnych, a po jakimś czasie usunęli krytyczne momenty i rozpoczęli szeroką dystrybucję. Pod zmienionym na *Open city* tytułem⁵⁴ pierwszy neorealistyczny film był reklamowany hasłem *Sexier than Hollywood ever dared to be*⁵⁵!, a jego promocji towarzyszyły spreparowane fotosy z dwiema młodymi kobietami tulącymi się do siebie⁵⁶. Mayer pisał⁵⁷, że film stał się hitem kasowym, ponieważ publiczności wydawało się, że nowy tytuł opisywał „szeroko otwarte miasto, w którym kwitł występki i zepsucie”.

Miasto otwarte mogło być szokujące dla amerykańskiej widowni, nie tylko przez swoją brutalność i seksualność, ale także z powodu „katastrofalnej dysproporcji pomiędzy szczerym współczuciem, które z niego emanuje, a cikliwą troską o samych siebie dominującą w hollywoodzkich produkcjach.” Jeśli porównasz te dwie rzeczy, pisał Crowther „zdasz sobie sprawę, jak dramatycznie bezpłodni potrafią być nasi chłopcy i być może zatrzymasz się i zastanowisz nad tym, co to mówi o nas samych⁵⁸.” Żeby zrozumieć ową dysproporcję trzeba przyjrzeć się sytuacji, w jakiej znaleźli się włoscy filmowcy w 1945 roku.

Po Marszu na Rzym i zdobyciu władzy przez Benito Mussoliniego w połowie lat dwudziestych Italia stała się państwem policyjnym rządzonym przez Narodową Partię Faszystowską (*Partito Nazionale Fascista, PNF*). Dla wielu Włochów faszystowskie idee były atrakcyjne, partia obiecywała społeczną i kulturalną rewolucję, która przyniesie sprawiedliwy i harmonijny rozwój, zlikwiduje ubóstwo, ukróci korupcję, utemperuje rozwiązłe elity. Państwo silnie angażowało się w działalność

⁵⁴ Tino Balio, *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2010, str. 42

⁵⁵ Nathaniel Brennan podaje nieco inne hasło, ale będące opaczynym cytatem z tego samego artykułu w *Life*: „*Violence and Sexiness Hollywood Seldom Approaches!*”

Nathaniel Brennan, *Marketing Meaning, Branding Neorealism. Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America*, w. *Global Neorealism: the Transnational History of a Film Style*, red. Saverio Giovacchini, Robert Sklar, University Press of Mississippi, Jackson, 2012, str. 93

⁵⁶ Równoległe do strategii promocji odnoszącej się do seksualności i przemocy obecnej na ekranie, w opiniotwórczych czasopiśmie jak *New York Times* czy *New York Herald Tribune* zachwalano estetyczne zalety filmu oraz jego krytyczny potencjał (*critical merit*) „*It is more than excellent. Too rare to be missed by anyone!*”
Ibidem, str. 91

⁵⁷ Arthur Mayer, *Merely Colossal: The Story of the Movies from the Long Chase to the Chaise Longue*, Nowy Jork, Simon and Schuster, 1953, str. 134

Ibidem, str. 92

⁵⁸ Ibidem, str. 21

edukacyjną i kulturalną także w sferze związanej z filmem: w 1932 roku odbyła się pierwsza edycja festiwalu filmowego w Wenecji, w 1935 w Rzymie zainaugurowano działalność szkoły filmowej *Centro Sperimentale di Cinematografia*, a w 1937 roku Duce wraz ze swoim synem Vittorio uroczyście otworzył wielkie studio *Cinecittà*. Faszystowskiemu reżimowi nie zależało jednak na produkcji wyłącznie propagandowych filmów i umieszczaniu w nich wprost ideologicznych treści. Projektowano raczej komercyjny, kapitalistyczny przemysł filmowy, wzorując się systemie hollywoodzkim⁵⁹ i jego gwiazdorskim kinie gatunkowym. Cenzura oczywiście istniała i faworyzowano scenariusze, które miały wpajać faszystowskie zasady, ale, jak zauważa biograf Rosselliniego - Tag Gallagher, kontrola była mniejsza od tej istniejącej w powojennych Włoszech w latach pięćdziesiątych⁶⁰. Vittorio Mussolini, który angażował się osobiście w produkcję filmów, współtworzył scenariusze i szefował periodykowi *Cinema* (w którym publikowali m. in. Luchino Visconti i Michelangelo Antonioni⁶¹) napisał we wspomnieniach, że ojciec radził mu żeby nigdy nie robił filmów propagandowych⁶². Faszystowskie treści były więc propagowane głównie za sprawą filmów dokumentalnych⁶³ powstających w *Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa)* oraz w filmach powstałych w ramach współpracy z wojskiem. Od początku swojego istnienia reżim prowadził bowiem agresywną politykę zagraniczną, doprowadzając do zbrojnych konfliktów w Afryce Północnej, Etiopii i na Bałkanach, a po ataku Hitlera na Francję przystąpił do światowej wojny u boku Trzeciej Rzeszy. Istniała więc silna potrzeba opowiadania społeczeństwu o wysiłku militarnym żołnierzy, marynarzy i pilotów.

W latach trzydziestych w europejskiej i amerykańskiej kulturze pojawiło się pojęcie realizmu. Ta niejednoznaczna idea była obecna w sztuce stalinowskiej, nazistowskiej, francuskich filmach fabularnych, a także w amerykańskich społecznych

⁵⁹ Peter Bondanella pisze, że Vittorio Mussolini w 1937 roku wybrał się w podróż do USA aby nawiązać kontakty i lepiej poznać amerykański przemysł filmowy. Po wizycie w Białym Domu, udał się na Zachodnie Wybrzeże, gdzie spotykał się z hollywoodzkimi gwiazdami i snuł plany założenia włosko-amerykańskiej spółki filmowej.

Peter Bondanella, *The Making of Roma citta` aperta. The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism* w *Roberto Rossellinis Rome Open City*, red. Sidney Gottlieb, Cambridge University Press, 2004, str. 45

⁶⁰ Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 60

⁶¹ Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, 1993, str. 7

⁶² Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 60

⁶³ Peter Bondanella, *The Making of Roma citta` aperta. The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism* w *Roberto Rossellinis Rome Open City*, red. Sidney Gottlieb, Cambridge University Press, 2004, str. 45

dokumentach towarzyszących polityce gospodarczej Nowego Ładu⁶⁴. Poetyka realizmu miała swoich zwolenników również we włoskich kręgach intelektualnych, a jej początków - w odniesieniu do kinematografii - można szukać w esejach Leo Longanesi'ego, w których postulował tworzenie prostych filmów opowiadających o codzienności zwykłych ludzi. „Wystarczy tylko wyjść na ulicę, zatrzymać się gdziekolwiek i obserwować uważnym wzrokiem, to co się wydarza, aby zrobić naturalny i logiczny włoski film.” Takie filmy powinny być kręcone na „ulicach, podwórkach, w koszarach i na stacjach kolejowych⁶⁵.” Właśnie koszary stały się najlepszym miejscem do szukania „zwykłych” ludzi. W 1940 roku na ekrany włoskich kin wszedł film opowiadający o bohaterstwie frankistowskich żołnierzy broniących przed republikańską armią twierdzy Alcazar podczas hiszpańskiej wojny domowej. W *L'assedio dell'Alcazar* umiejętnie łączono sceny zarejestrowane w zbudowanych w *Cinecittà* dekoracjach z plenerowym materiałem powstałym w zburzonej twierdzy, uzupełniając je czasem archiwalnymi ujęciami dokumentalnymi z faktycznego oblężenia z 1936 roku⁶⁶. Krok dalej w poszukiwaniu realizmu poszedł oficer Marynarki Wojennej Francesco De Robertis reżyserując w 1941 roku *Uomini sul fondo* - hybrydowy obraz łączący film fikcyjny i niefikcyjny. Zainspirowany sukcesem amerykańskiego *Submarine D-1* (1937) oraz głośną katastrofą brytyjskiego okrętu *Thetis*, który zatonął w czerwcu 1938 roku, De Robertis napisał scenariusz traktujący o akcji uwolnienia marynarzy z osiadłej na dnie morza, uszkodzonej łodzi podwodnej. Przekonał marynarke, żeby kręcić w jej autentycznych obiektach, a we wszystkich rolach obsadzić prawdziwych marynarzy będących na służbie. W tym samym roku rozpoczął pracę nad następnym *documentario narrativo*, produkowanym przez *Salera Film* na zlecenie Ministerstwa Marynarki - *La nave Bianca* (1941). Film, który początkowo miał być tylko skromnym portretem rannego marynarza rozrósł się do rozmiarów dużej, zrobionej z rozmachem produkcji. Podczas bitwy toczonej z okrętami *Royal Navy* włoski okręt zostaje trafiony pociskiem, a ranni marynarze zostają przewiezieni na statek szpitalny *Arno*, gdzie wracają do zdrowia dzięki troskliwej opiece wolontariuszek z Czerwonego Krzyża. W trakcie rekonwalescencji jeden z

⁶⁴ Vito Zagarrò, *Before the (Neorealist) Revolution* w. *Global Neorealism: the Transnational History of a Film Style*, red. Saverio Giovacchini, Robert Sklar, University Press of Mississippi, Jackson, 2012, str. 29

⁶⁵ Op. cit., str. 30

⁶⁶ Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, 1993, str. 9

marynarzy zakochuje się w pięknej pielęgniarce. Obraz rozpoczyna się planszą, z której widz dowiadyuje się, że „podobnie jak w *Uomini sul fondo* wszystkie postacie znajdują się w swoim środowisku, w swojej rzeczywistości życiowej, a ich zachowanie wynika ze spontanicznej ekspresji i zwyczajnych uczuć każdego z nich”. De Robertis z powodu choroby i konfliktu z producentem nie mógł dokończyć filmu i został zastąpiony przez swojego asystenta i przyjaciela Roberto Rosselliniego⁶⁷. *La nave Bianca* okazał się wielkim sukcesem, został doceniony przez jury weneckiego festiwalu, które nagrodziło go Pucharem Partii Faszystowskiej, a krytyk *Cinema* zauważył, że jego prawdziwie filmowa narracja jest wzbogacona elementami mającymi swe źródło nie w inscenizacji, a w emocjach zrodzonych z rzeczywistych zdarzeń, detali i autentycznych postaci kierowanych przez doskonałego reżysera⁶⁸. Dla Roberta Rosselliniego uznanie z jakim odebrano *La Nave bianca* musiało być miłym zaskoczeniem, film był bowiem pierwszą pełnometrażową produkcją, przy której pracował, wcześniej realizował tylko krótkie formy przyrodnicze o rybach, owadach i ptakach⁶⁹.

Tocząca się wokół wojna dostarczała wciąż nowych opowieści, które mogły być przenoszone na ekrany. Przeżycia Vittorio Mussoliniego, który pilotował samolot bombowy wykonując misje nad Albanią i Grecją stały się inspiracją do drugiego wojennego filmu Rosselliniego *Un pilota ritorna* (1942). Tu także w role wcielili się naturszczycy - włoscy piloci oraz greccy i angielscy jeńcy wojenni. Rossellini wszedł na plan jesienią 1941 roku, nie skończywszy pisania scenariusza, nad którym pracował przed cały okres zdjęciowy. Ślady tego niezdecydowania można dostrzec w postaci brakujących tu i ówdzie scen oraz porwanej miejscami narracji. Formie opowiadania brakuje nieco spójności, a poetyka zdaje się zmieniać w zależności od lokacji, w których powstawała scena. Pierwsze sekwencje *Un pilota ritorna* zrealizowane w warunkach studyjnych, zbliżone są stylistycznie do hollywoodzkich produkcji, następujące po nich sceny w bombowcach, czyli niewielkich i ciasnych przestrzeniach opowiadane są prawie wyłącznie za pomocą bliskich i bardzo bliskich ujęć z kabiny pilotów oraz precyzyjnie skomponowanych zewnętrznych planów lecących samolotów. Efektem zestawienia tych kadrów jest piętnastominutowy fragment bliski poetyce

⁶⁷ Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 85-86

⁶⁸ Op. cit., str. 88

⁶⁹ Op. cit., str. 73

sowieckiej szkoły montażu. Z kolei trzecia, najdłuższa część filmu, której akcja rozgrywa się po strąceniu samolotu tytułowego lotnika, gdzieś za linią frontu, w brytyjskim obozie jenieckim przypomina francuski realizm z filmów Renoira.

Na rok przed lądowaniem aliantów na Sycylii, w lipcu 1942 ruszyły zdjęcia do ostatniego filmu Rosselliniego zrealizowanego w faszystowskiej Italii - opowiadającego o męczeńskiej śmierci włoskiego kapelana na froncie wschodnim - *L'uomo dalla croce*. Chociaż rok 1942 był rekordowy pod względem liczby sprzedanych biletów, to film nie miał wielkiej widowni, wprowadzony został na ekrany w lipcu 1943 roku, w ostatnim miesiącu istnienia reżimu, tuż przed obaleniem Mussoliniego, kiedy Włosi mieli inne zmartwienia niż losy kapelana 8 Armii - niemiecką okupację, którą zarządził Hitler bojąc się, że nowy rząd dogada się z Aliantami i podpisze separatystyczny pokój. Życie pod okupacją nie było łatwe, brakowało pracy, żywności, opału i prądu, a żołnierze i tajni policjanci Trzeciej Rzeszy dusząc rodzącą się partyzantkę, dokonali licznych zbrodni wojennych. Zginęło około 22 000 cywilów oraz 30 000 czynnych uczestników ruchu oporu⁷⁰.

Między ogłoszeniem Rzymu miastem otwartym w lipcu 1943⁷¹, a wyzwoleniem go przez Aliantów rok później wydarzyło się więc wiele historii wartych opowiedzenia. Handlarze z czarnego rynku uciekający przed niemieckim patrolem, ksiądz pomagający komunistycznym partyzantom, kapelan wojskowy rozstrzelany przez pluton egzekucyjny za szpiegowanie dla Aliantów, ciężarna kobieta zastrzelona za przekazanie paczki z jedzeniem swojemu uwięzionemu mężowi czy młodzi chłopcy działający w ruchu oporu. Jak pisze Tag Gallagher, *Rzym, miasto otwarte* miał być początkowo zbiorem epizodów z czasów okupacji⁷². Taka struktura filmu wydawała się łatwiejszą, a może jedyną możliwą do zrealizowania w nieobliczalnych warunkach, jakie zapanowały po wyzwoleniu, kiedy brakowało wszystkiego, a przede wszystkim

⁷⁰ *Axis war crimes in Italy*, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Axis_war_crimes_in_Italy [dostęp: 15.11.2021]

⁷¹ 14 sierpnia 1943 w obliczu nadciągających wojsk sprzymierzonych Król Victor Emmanuel II ogłosił, że Rzym nie będzie broniony i stanie się "miastem otwartym", aby chronić ludność cywilną i kulturowe dziedzictwo przed zniszczeniem.

Kimberly Guise, *Rome declared an Open City*, The National War Museum, New Orleans, <http://www.nww2m.com/2013/08/rome-declared-an-open-city/> [dostęp: 15.11.2021]

⁷² Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 154 -156

pieniędzy i taśmy filmowej. Zdjęcia do poszczególnych części miały być realizowane etapami, w zależności od dostępności bardzo ograniczonych zasobów.

Celem, który postawił przed sobą Rossellini było nie tyle pokazanie świata historycznych wydarzeń, które miały miejsce w Rzymie, co zrozumienie ich poprzez rzetelną analizę ludzkich postaw i postępowań zrodzonych przez te dramatyczne wydarzenia⁷³. Droga do osiągnięcia tego celu wiodła przez rzymskie ulice i wymagała wyjścia z hal zdjęciowych i zerwania z tradycyjnym, instytucjonalnym modelem produkcji filmów. Spontaniczność była kluczem do powodzenia, a tę trudno osiągnąć będąc skrupowanym w sztucznej przestrzeni studia filmowego i reżimu tradycyjnej produkcji. Rossellini nie mógł zrealizować jednak filmu sam, a ten wraz z upływem czasu, pomiędzy kolejnymi wizytami u potencjalnych inwestorów zaczął ewoluować w kierunku zunifikowanej opowieści.

Rezygnacja z epizodycznej struktury na rzecz jednej, spójnej fabuły wywołała konieczność powiązania poszczególnych wątków, a więc i występujących w nich postaci. Jeśli wierzyć odtworzonej przez Taga Gallaghera wersji zdarzeń najpierw połączono postaci dwóch księży w jednego, wielbnego Don Pietra, który miał zginąć, tak jak jego pierwowzór - dobity przez niemieckiego oficera, po nieudanej salwie włoskich egzekutorów. Skoro jest zabity musi być i morderca - stał się nim spinający poszczególne wątki major Bergmann, którego postać wydaje rozkaz rozstrzelania księdza, a także przewodzi gestapowcom w poszukiwaniach ukrywającego się komunisty Giorgio Manfrediego, partyzanta, któremu pomaga Don Pietro. Postać Manfrediego jest z kolei łącznikiem z historią zastrzelonej ciężarnej kobiety - filmowej Piny, której narzeczony imieniem Francesco drukuje podziemną, komunistyczną gazetę *L'Unita* i przyjaźni się z Manfredim. Komuniści nie pojawiali się dotąd jawnie na ekranach włoskich kin⁷⁴, a już na pewno nie w tandemie z katolickim duchownym. Za ich włączenie do fabuły odpowiadał⁷⁵ Sergio Amidei, najważniejszy z trójki scenarzystów pracujących nad filmem. Amidei obok miejsca dla komunistów pragnął też znaleźć rolę dla swojej aktualnej kochanki Marii Michi, dla której stworzył postać Mariny, kabaretowej tancerki, która wydaje w ręce Gestapo Manfrediego i Don Pietra.

⁷³ Op. cit., str. 174-175

⁷⁴ Op. cit., str. 161

⁷⁵ Obok Sergio Amidei przy filmie pracowali także Alberto Consiglio i Federico Fellini.

Połączenie wątków, które miały swój pierwowzór w rzeczywistych wydarzeniach - księdza, partyzantów i zastrzelonej kobiety dokonało się więc za pomocą całkowicie fikcyjnych postaci Mariny i Bergmanna⁷⁶. Major jest cynicznym, przebiegłym i sadystycznym oprawcą zdolnym do każdego niemalże okrucieństwa, aby tylko osiągnąć swój cel. Jego negatywny wizerunek wzmacnia postać asystentki imieniem Ingrid, podstępnej lesbijki, która jest też kochanką Mariny. Namawia ją do zdrady i ujawnienia miejsca, gdzie ukrywają się partyzanci przekupując ją futrem i kokainą, od której Marina jest uzależniona. Dlaczego jednak Marina miałaby zdradzić i skąd w ogóle wie, gdzie są poszukiwani? Jest również kochanką Manfrediego, a decyzję o zdradzie podejmuje po kłótni z nim, kiedy ten wytyka jej bliskie kontakty z Niemcami i rozwiązłe życie w luksusie.

Wprowadzenie do fabuły majora, Mariny oraz obsadzenie komunistów w roli partyzantów zrodziło szereg konfliktów i napięć między bohaterami opowiadania oraz opozycji pomiędzy postawami poszczególnych postaci. Idee komunistyczne symbolizujące zmianę i rewolucję zestawione zostały z katolicyzmem uosabiającym konserwatyzm i polityczną reakcję, heroiczna postawa Piny, która umiera biegnąc za aresztowanym narzeczonym przeciwstawiona została moralnemu upadkowi Mariny wydającej na śmierć swojego kochanka⁷⁷, a niezłomny Manfredi i opiekuńczy Don Pietro stanęli oko w oko z bezlitosnym majorem Bergmannem. Scenariuszowe pomysły Sergio Amidei doprowadziły wprawdzie do połączenia trzech odrębnych (lecz posiadających wspólne źródło w rzeczywistych zdarzeniach) wątków, ale kosztem znacznego odejścia od realizmu. Forma jaką przybrał przeniesiony na ekran scenariusz *Otwartego miasta* stała się bowiem łudząco podobna do formy wielu innych filmów z tego okresu, których trzonem jest także przeciwstawienie sobie skrajnych moralnych postaw. Takie filmy operują stereotypami i kliszami, nie zważają na prawdę psychologiczną postaci, ale spływają emocje bohaterów, przeciwstawiając ich sobie nawzajem prowokując konflikty, które wypełniają narrację. Wspólne określenie łączące tego typu filmy to melodramat. Jak twierdzi Linda Williams ,mocno

⁷⁶ Chociaż postać na której wzorowany jest major Bergmann istniała, to ich połączenie jest raczej symboliczne, Bergmann uosabia złe cechy Niemców, ale jego konkretne działania nie mają ścisłego związku z prawdziwym szefem tajnej policji (*Sicherheitspolizei*) w Rzymie Herbertem Kapplerem.

⁷⁷ Tag Gallagher pisze, że już po premierze filmu jakiś nienawidzący Niemców Polak próbował dźgnąć nożem i zabić Marię Michi.

Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 162

skonwencjonalizowana forma melodramatyczna jest fundamentem amerykańskiej kinematografii⁷⁸. Nie jest ona gatunkiem sensu stricto, a raczej trybem, przez który „poprzez dialektykę patosu i akcji szuka się moralnej i emocjonalnej prawdy.” Ben Singer uważa⁷⁹ zaś, że podstawowymi elementami formy melodramatycznej są silne emocje, a przede wszystkim patos (ale też zazdrość, porządanie, czy gniew), moralna polaryzacja, nieklasyczna forma narracyjna, która dopuszcza pewną przypadkowość i brak przyczynowości oraz nacisk na sensacyjność.

Melodramat trafił do filmu z XIX wiecznego teatru, a powstał, żeby zaspokoić potrzebę rozrywki rodzącej się podczas rewolucji przemysłowej klasie robotniczej angielskich i francuskich miast⁸⁰. Posiadał sformalizowany zestaw stylistycznych struktur dramatycznych oraz konwencji charakterologicznych, które pomagały widzowi zrozumieć i zinterpretować rzeczywistość, która go otacza. Melodramat prezentował tę rzeczywistość (*rendering realities*) i rozwiązywał toczące się w niej konflikty w czytelny, uproszczony i emocjonalnie satysfakcjonujący dla widzów sposób⁸¹. U zarania popularnego kina, w pionierskich czasach hollywoodzkich katalogi z filmami oferowanymi do kinowej dystrybucji zorganizowane były według jednego podstawowego podziału: na melodramaty i komedie⁸².

Tuż po wyzwoleniu państwowy mecenat przestał istnieć, *Roma città aperta*, musiała więc być czysto komercyjnym przedsięwzięciem, finansowanym z prywatnych pieniędzy inwestorów, którzy oczekiwali przyszłych zysków ze sprzedaży biletów. Ponieważ nic nie przyciągało do kin silniej niż nazwisko gwiazdy widniejące na plakacie, Amidei zaproponował, aby w rolę Don Pietra wcielił się Aldo Fabrizi, popularny aktor rewiowy, mający na swym koncie także role w kilku komediach. Fabrizi nie palił się jednak do dołączenia do filmu, więc aby ułatwić mu podjęcie decyzji zaangażowano Federico Felliniego, scenarzystę piszącego skecze do rewiowych przedstawień aktora. Gdy dołączył do zespołu, wniósł do filmu kilka elementów komediowych jak gag z futbolówką spadająca na głowę Don Pietra czy scenę, w której

⁷⁸ Linda Williams, *Melodrama Revised*, w *Refiguring American Film Genres Theory and History*, red. Nick Browne, University of California Press, 1998, str. 42

⁷⁹ Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, Columbia University Press, Nowy Jork, 2001, str. 44-49

⁸⁰ Barry Langford, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edynburg, 2005, str. 40

⁸¹ Op. cit., str. 30

⁸² Rick Altman, *Cinema and Genre*, w *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press, 1996, str. 276

wielebny w trakcie ucieczki przed przeszukującymi kamienicę żołnierzami wchodzi do przypadkowego mieszkania, uderza patelnią w głowę starszego mężczyznę i udaje przed patrolem, że udziela nieprzytomnemu ostatniego namaszczenia. Ta zabawna sytuacja rodem ze slapstickowych niemych filmów wносиła do opowiadania elementy tragikomiczne, bo kiedy tylko patrol wyjdzie i starszy człowiek się ocknie, Pina wybiegnie z kamienicy za ciężarówką wywożącą jej narzeczonego i zginie od niemieckich kul. Podstawowym zadaniem Felliniego było jednak pisanie dialogów⁸³, a ponieważ na planie dźwięk nie był w żaden sposób rejestrowany, to wszystkie kwestie musiały być wcześniej precyzyjnie napisane i dosłownie wypowiedziane, tak żeby później można je było nagrać w studiu dźwiękowym⁸⁴.

W *Mieście otwartym* wbrew powszechnej opinii, głoszącej, że w filmie występowali przede wszystkim amatorzy, do wielu ról zaangażowane zostały osoby ze scenicznym doświadczeniem. W rolę Piny wcieliła się popularna aktorka Anna Magnani, Maria Michi i Harry Feist odtwarzający majora byli tancerzami, a Marcello Pagliero, który grał postać Manfrediego był początkującym reżyserem⁸⁵. Dlaczego zatem ten starannie zaplanowany i odegrany melodramat z elementami tragikomedii był odbierany jako realistyczny, niemalże dokumentalny zapis wydarzeń? Oglądając film dzisiaj, po osiemdziesięciu latach od jego premiery, trudno jest znaleźć jednoznaczną odpowiedź na to pytanie. Wszechobecność treści audiowizualnych i warunki, w jakich doświadczamy kontaktu z nimi, zmieniły naszą wrażliwość, ale jeśli sięgniemy do wspomnień twórców oraz widzów odnajdziemy tam kilka czynników, które mogły mieć wpływ na takie postrzeganie filmu. We współczesnych filmowi entuzjastycznych recenzjach powtarzają się w zasadzie dwa argumenty: jeden dotyczący miejsca akcji, drugi obsady i sposobu gry występujących w filmie postaci. John Mason Brown pisał: „uliczna scena następuje jedna po drugiej, a ludzie grają jak ludzie, nie aktorzy⁸⁶”

Analizując *Miasto otwarte* pod kątem przestrzeni, w których rozgrywa się akcja można zauważyć, że większość lokacji to rzeczywiście miejsca zastane: plenery oraz naturalne obiekty takie jak kościół, galeria sztuki, drukarnia czy klatka schodowa

⁸³ Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 168

⁸⁴ Hollis Alpert, *Fellini, a life*, Atheneum, Nowy Jork, 1986, str. 55

⁸⁵ Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, 1993, str. 49

⁸⁶ John Mason Brown, *A Tale of One City*, Saturday Review of Literature, tom 29, nr 14, 6 kwietnia 1946, str. 16

kamienicy. Nawet sceny w mieszkaniach były rejestrowane w rzeczywistych wnętrzach, chociaż te kręcone nocami z powodu braków w dostawach elektryczności w ciągu dnia przypominają raczej wybudowane dekoracje: za oknami stoją zastawki albo kamera sytuuje się tak, aby okna nie były widoczne w kadrze.



W atelier powstały jedynie dwie przestrzenie: plebania wielebnego oraz biuro majora Bergmanna. Sceny tam zarejestrowane zajmują łącznie około 1/3 czasu ekranowego, ale kolejność zdarzeń fabularnych spowodowała, że zgromadzone są w jednej części opowiadania filmowego. Po śmierci Piny przenosimy się bowiem na dwadzieścia pięć - kluczowych z punktu widzenia narracyjnego minut - do rzymskiej piwnicy, gdzie urządzono siedzibę tajnej policji. Wnętrze zostało starannie zaplanowane, tak aby wzajemny układ pomieszczeń umożliwiał sprawną pracę kamery: z centralnie umieszczonego pokoju majora jedne drzwi prowadzą do celi tortur, gdzie umiera zmaltretowany Manfredi, a drugimi przechodzi się wprost do wykwintnego, ozdobionego posągami i obrazami salonu, w którym umundurowani naziści przy akompaniamencie fortepianu grają w karty, a Ingrid przytula się do pięknej Mariny. Z dzisiejszego punktu widzenia sekwencja ta nie wygląda realistycznie i zasadniczo różni

się od innych fragmentów filmu. Kadry są precyzyjnie zakomponowane, a sposób użycia światła jest bliższy filmom ekspresjonistycznym niż dokumentalnym⁸⁷.



Wrażenie autentyczności budować musiał też styl gry aktorskiej oraz dobór postaci. Jak już wiemy, Rossellini do najważniejszych ról nie zaangażował amatorów - poza Anną Magnani byli to wręcz aktorzy sceniczni, nawykli do grania w konwencjonalnych spektaklach teatralnych. Zostali jednak obsadzeni w rolach przeciwnych do ich emploi: rewiowy Fabrizi wcielił się w heroiczną postać księdza, homoseksualny tancerz Harry Feist stał się brutalnym esesmanem⁸⁸, a komediowa gwiazda Anna Magnani została Piną. Czy gej był szefem nazistowskiej policji politycznej w Rzymie? Raczej nie, ale być może obsadzenie Harry'ego Feista w roli esesmana powodowało, że postać majora Bergmanna zaskakiwała, stawiała się mniej konwencjonalna, a przez to może trochę bardziej ludzka? Niemały wpływ miał też zapewne fakt, że homoseksualni bohaterowie w ogóle nie pojawiali się na ekranach kin - podobnie jak komuniści, kaci i księża uderzający patelnią swoich wiernych byli wycinani z filmów, jeśli te miały spełniać wymagania zawarte w Production Code. Producenci *Otwartego miasta* nie musieli spełniać żadnych cenzorskich życzeń, ale musieli mierzyć się z ciągłymi niedoborami gotówki. W związku z tym aktorzy wyglądali nieco bardziej naturalnie, bo deficyt kostiumów powodował, że często grali we własnych ubraniach, poruszali się także swobodniej, gdyż brak mikrofonów i urządzeń nagrywających dźwięk ułatwiał

⁸⁷ Niski klucz oświetlenia wynikał raczej z braków taśmy filmowej o odpowiedniej czułości oraz przerwach w dostawach energii elektrycznej niż celowego działania twórców.

⁸⁸ Sergio Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh University Press, Edynburg, 2014, str. 86

pracę kamery, a zapewne pozwalał też wypracować właściwą interpretację tekstu dopiero w studiu dźwiękowym. Amerykańscy widzowie, którzy nie rozumieli języka włoskiego i zmuszeni byli czytać napisy z pewnością zwracali mniejszą uwagę na niedoskonałą synchronizację dźwięku z obrazem.

Innym istotnym czynnikiem, jaki zaważył na „dokumentalnym” odbiorze gry aktorskiej, musiał być także sposób, w jaki operowano kamerą. Jeżeli tylko wystarczało taśmy, to scena nagrywana była w długich przebiegach, co jak pisze Tag Gallagher stało w sprzeczności z tradycyjną wówczas metodą pozyskiwania materiału zdjęciowego, polegającą na rozbijaniu scen na części i kręceniu wielu stosunkowo krótkich ujęć. Podejście Rosselliniego wymagało od aktorów dłuższej koncentracji, lecz w zamian pozwalało kamerze zarejestrować pauzy, momenty niedoskonałości, zawahań oraz drobnych pomyłek w ich grze, które reżyser uważał za bardzo naturalne⁸⁹ i skrzętnie wykorzystywał. Później, w latach sześćdziesiątych Rossellini był nawet uważany za twórcę, który nieustannie improwizuje, a na plan wchodzi bez scenopisu. „To częściowo mit” odnosił się do tak postawionej tezy w wywiadzie udzielonym Andrew Sarrisowi, „kontynuację mam w głowie, ale posiadam też mnóstwo notatek, chociaż nie udało mi się dotąd pojąć potrzeby używania scenopisu, chyba że jest nią potrzeba uspokojenia producentów. Czy może być coś bardziej absurdałnego niż zapis w tabelce - ujęcie dwójkowe - jazda boczna - panorama?” W tym samym wywiadzie mówił, że nigdy nie improwizował dialogów, za to pisał je na wczesnym etapie prac nad filmem i starał się maksymalnie opóźnić moment, kiedy aktorzy będą mogli się z nimi zapoznać⁹⁰. „Kontrola nad aktorami, którą przez to posiadam wzmocniana jest przez małą ilość prób oraz szybką pracę na planie [...] Trzeba móc polegać na *spontaniczności* aktorów.”

Można powiedzieć, że spontaniczność to słowo, które dobrze określa cały proces produkcji *Miasta otwartego*, nie tylko w odniesieniu do reżysera i aktorów, ale też w stosunku do operatora, scenarzystów i producentów. Doświadczenia Rosselliniego wyniesione z czasów faszystowskich, kiedy reżyserował amatorów grających w naturalnych przestrzeniach nadały filmowi dokumentalnej świeżości i lekkości,

⁸⁹ Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press, 1998, str. 183

⁹⁰ Andrew Sarris, *Interviews with Film Directors*, Avon Books, A division of The Hearst Corporation, Nowy Jork, 1967, str. 478

wzmocnionej przez nieprzewidywalne warunki, w jakich przyszło działać całej ekipie produkcyjnej, która ciągle borykała się z problemami finansowymi, brakiem energii elektrycznej i taśmy filmowej. Ograniczenia te wymagały od wszystkich członków ekipy filmowej elastyczności i pomysłowości w działaniu, co w połączeniu z brakiem nadzoru instytucjonalnego i cenzorskiego stworzyło warunki do powstania filmu - w tamtym czasie - unikalnego. Odważna kampania promocyjna przyczyniła się do odniesienia sukcesu, początkowo na amerykańskim, a później i europejskim rynku, gdzie film zdobył Grand Prix Festiwalu w Cannes i szeroko otworzył drzwi dla następnych włoskich produkcji tworzonych w duchu neorealizmu.

Kiedy ponad dekadę później, w 1959 roku Jonas Mekas zamieścił w sekcji *New York Letter* brytyjskiego *Sight and Sound* artykuł, w którym przybliżał czytelnikom zjawiska zachodzące w amerykańskim kinie niezależnym zatytułował go *W stronę kina spontanicznego (Towards a Spontaneous Cinema)*⁹¹. O jednym z nurtów pisał, że składa się z twórców, których łączy to, że nie przejmują się scenariuszem i fabułą, kręcą w zastanych lokacjach przy naturalnym oświetleniu, a ich filmy chłoną „aktualną, współczesną rzeczywistość”. Obok *On the Bowery* i *Come Back Africa* Rogosina zaliczał do niego jeszcze obrazy Morrisa Engela, Roberta Franka i Johna Cassavetes. Pisał, że twórcy ci gardzą oficjalnym kinem wraz z jego formalną i tematyczną sztywnością oraz nadmierną profesjonalizacją, która zabija świeżość i żywiołowość, a w swoich dziełach pragną poruszać tematy związane z emocjonalnym stanem ich własnego pokolenia⁹². „Tak jak pojawienie się powojennego neorealizmu uwolniło kino od konwencjonalnego, studyjnego oświetlenia, przybliżając je do wizualnej prawdy, tak nowe pokolenie filmowców może wreszcie uwolni reżyserię, aktorstwo i scenografię od martwych, komercyjnych koncepcji i uchwyci prawdę swoich doświadczeń i marzeń.” Droga do wolności wiodła między innymi poprzez zabiegi improwizacyjne, które mogły być wykorzystywane w różnym stopniu, na różnych etapach produkcji filmu i

⁹¹ Jonas Mekas, *Towards a spontaneous cinema*, *Sight and Sound*, tom. 28, nr 03 i 04/1959, str. 118

⁹² Jonas Mekas, *A Call For a New Generation of Film Makers*, *Film Culture*, nr 4/1959, str. 1

obejmować swoim zasięgiem poszczególne struktury dzieła: fabułę i scenariusz, postaci i grę aktorską, przestrzeń i pracę kamery.

Mekas, który sam także reżyserował filmy chciał wykorzystać improwizację, aby wyzwolić siebie i swoją sztukę z wszelkiego rodzaju konwencji, wzbudzić spontaniczność, która uwolni go od „moralnych i socjalnych kalk, anachronicznych obyczajów i transakcyjnego podejścia do życia⁹³ (*business way of life*)”. W tym celu postępował podobnie, jak szukający realizmu Lionel Rogosin - pisał ogólny zarys historii, którą zamierzał filmować, instruował aktorów, do czego mają dążyć i pozwalał im wymyślać ad hoc dialogi. Motywacja Roberta Franka i Morrisa Engela wydawała się nieco bardziej prozaiczna - improwizacja była w pewnym sensie metodą, która dawała im poczucie swobody oraz pozwalała szlifować umiejętności. „Na początku masz tendencję do improwizowania, potem im więcej wiesz, tym bardziej planujesz⁹⁴” - mówił Engel. Jego pierwszy film z 1953 roku - dystrybuowany przez Burstyna - *Little Fugitive*, był zapisem całodniowej wyprawy siedmioletniego chłopca z Brooklynu na Coney Island. Fabuła filmu jest stosunkowo prosta - podczas zabawy z bronią Joey oddaje strzał w kierunku swojego starszego brata, który udaje, że został trafiony. Koledzy wmawiają chłopcu, że jest mordercą i namawiają do ucieczki. Joey wsiada więc do kolejki i jedzie do wesołego miasteczka, gdzie czekają na niego liczne atrakcje, które pomagają szybko wymazać z pamięci dramatyczne wydarzenie. Zaniepokojony starszy brat wyrusza na poszukiwania, odnajduje chłopca na plaży i zabiera go do domu. Engel posiadał scenariusz, ale sceny rejestrowane na Coney Island pośród tłumu plażowiczów wymagały od ekipy dużej elastyczności i umiejętnego dostosowywania się do zmieniających się warunków⁹⁵. Zdjęcia wykonano skonstruowaną przez Engela kamerą 35 mm, przymocowaną do jego ciała za pomocą specjalnej uprząży⁹⁶. Choć kadry są zazwyczaj statyczne, to rozwiązanie takie umożliwiło fotografowanie przestrzeni z miejsc, w których nigdy nie stanęłaby zwykła, ciężka kamera umieszczona na statywie. Urządzenie nie miało niestety możliwości synchronizowania dźwięku,

⁹³ Christopher Slater, *Independents in New York*, Sight and Sound, tom. 30, nr 01/1960/1961, str. 22

⁹⁴ Op. cit., str. 22

⁹⁵ Meher Tatna, *Out of the Vaults: "Little Fugitive"*, 1953, The Film Foundation, <https://www.film-foundation.org/little-fugitive-hfpa> [dostęp 08.12.22]

⁹⁶ Mary Engel, *Little Fugitive according to Mary Engel, the daughter of co-directors*, <https://www.engelphoto.com/2014/04/09/little-fugitive-according-to-mary-engel-the-daughter-of-co-directors/>

wszystkie dialogi zostały więc nagrane później, w studiu dźwiękowym⁹⁷. *Little Fugitive* okazał się dużym sukcesem artystycznym i komercyjnym - zainwestowane 25 tys. dolarów przyniosło producentom pół miliona zysku ze sprzedaży praw na całym świecie⁹⁸. Film dostał Srebrnego Lwa na Festiwalu w Wenecji, został też nominowany przez Amerykańską Akademię do nagrody za najlepszy treatment - *Best Story*. Kategoria ta nie powstała oczywiście po to, aby docenić niezależnych twórców pracujących bez scenariuszy, była reliktem Złotej Ery Hollywoodu przeznaczonym dla autorów piszących treatmenty, do których inni scenarzyści, zatrudnieni przez wielkie wytwórnie dodawali dialogi⁹⁹. Dla niezależnych twórców film stał się jednak ważnym punktem odniesienia, Francois Truffaut powiedział, że Nowa Fala nie byłaby możliwa, gdyby nie Morris Engel, który swoim filmem „wskazał nam drogę do niezależnych produkcji¹⁰⁰”, a Jean-Luc Godard wysyłał swojego operatora Raula Coutarda do Nowego Jorku, aby ten mógł zapoznać się z kamerą Engela.

W 1959 *Little Fugitive* był wyświetlany na ekranie kina *New Yorker* w jednym programie¹⁰¹, z krótkometrażowym *Pull My Daisy* (1959) Roberta Franka i Alfreda Lesli'ego, w którym główne role grali wielcy poeci Beat Generation: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Gregory Corso. Jak pisze Blain Allen, część współczesnych krytyków uważała, że podobnie jak poezja Beat Generation film był zapisem spontanicznie zainscenizowanych scen, z dodanym improwizowanym komentarzem Jacka Kerouaca, o którym Mekas pisał, że był „nagrywany bez

⁹⁷ Christopher Slater, *Independents in New York*, Sight and Sound, tom. 30, nr 01/1960/1961, str. 22

⁹⁸ Hollinger, *Unless Shoestring Is Goldpalted, Distribs Snub >True Independent<; Offbeat Saga of Morris Engel*, Variety, 12/02/1958, str. 5

⁹⁹ Ostatnią nagrodę w kategorii *Writing, Motion Picture Story* otrzymał w 1957 roku Dalton Trumbo za treatment do filmu *The Brave One* o perypetiach młodego meksykańskiego chłopca, który desperacko próbuje uchronić swojego ukochanego byka *Gitano* przed spotkaniem z groźnym matadorem.

<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1957>; [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Brave_One_\(1956_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Brave_One_(1956_film))

¹⁰⁰ Lilian Ross, Brendan Gill, *The Talk of the Town, On Film*, The New Yorker, 20.02.1960, str. 36

¹⁰¹ Blaine Allan, *The Making (and Unmaking) of "Pull My Daisy"* w Film History, zeszyt 2, Nr 3, 1988, Indiana University Press, Bloomington, 1988, str. 200

przygotowania i bez wcześniejszego oglądania filmu”.



<http://cinematreasures.org>

W rzeczywistości scenariusz *Pull My Daisy* powstał na podstawie trzeciego aktu, nie wystawionej jeszcze sztuki Kerouaca p.t. *Beat Generation*. Początkowo Leslie chciał rejestrować materiał w dość nietypowy sposób - zagrać jak w teatrze trzy przedstawienia i zarejestrować je, ustawiając za każdym razem kamerę w innym miejscu. Ostatecznie zdecydowano nagrywać materiał bardziej konwencjonalnie, rozbijając sceny na poszczególne ujęcia, przeprowadzając próby i kręcąc po dwa ujęcia, do jednego ustawienia kamery. Ponieważ dźwięk nie był rejestrowany, planowano udźwiękowanie filmu za pomocą nagrania, które wykonał wcześniej Kerouac, czytając cały trzeci akt *Beat Generation*. Kiedy nie udało się dopasować nagrania do zmontowanego już obrazu, poproszono Kerouaca o przeczytanie dialogów jeszcze raz, na żywo, w trakcie projekcji. Zarejestrowano trzy, lekko odbiegające od tekstu dramatu przebiegi, które potem zmontowano pod obraz

W ostatnich tygodniach 1959 roku w ramach pokazów *Cinema of Improvisation*¹⁰², odbywających się w Nowojorskim DKF-ie *Cinema 16* razem z *Pull My Daisy* wyświetlany był film Johna Cassavetes - *Shadows*. Dla Cassavetes a improwizacja była niezwykle istotnym narzędziem, ale inaczej niż u Engela i Rogosina, spontaniczne działania i zachowania aktorów nie były bezpośrednio rejestrowane przed kamerą, służyły wypracowaniu scenariusza i dialogów oraz zbudowania postaci filmowej. Cassavetes był doświadczonym telewizyjnym aktorem, a także współorganizatorem *Cassavetes-Lane Drama Workshop*. Była to instytucja wzorowana

¹⁰² op.cit., str. 200

na *Actors Studio* Lee Strasberga, w której Lane oraz Cassavetes posługując się improwizacją, wypracowywali swoją własną metodę nauki zawodu aktora, opartą na ciągłym dążeniu do wyzwiania realistycznych emocji. *Shadows* wyewoluowały z prób aktorskich przeprowadzanych podczas tych warsztatów. Cassavetes na podstawie obserwacji działań swoich studentów-aktorów, wymyślał fikcyjne postacie oraz różne sytuacje, w których mogli się znaleźć. Jak mówił Ray'owi Carney'owi, pewna „zaimprovizowana sytuacja eksplodowała życiem”: biały chłopak podrywa czarną dziewczynę, ale nie zdaje sobie sprawy z koloru jej skóry, później podczas przypadkowego spotkanie z jej bratem odkrywa, że dziewczyna jest czarna. Ta prosta melodramatyczna sytuacja stała się wyjściową sceną, wokół której zbudowano całą fabułę filmu *Shadows*. W wywiadzie dla *Sight and Sound* Cassavetes mówił, że aktor jest jedyną postacią biorącą udział w powstawaniu filmu, której praca bierze się bezpośrednio z emocji i tylko w aktorach „sytuuje się emocjonalna prawda o sytuacji¹⁰³”. Aktorzy-studenci wcielając się w poszczególne role, mieli określić ich tło społeczne i przeszłość oraz grać „ze swojego punktu widzenia”, a nie odgrywać wymyśloną historię. Przed rozpoczęciem zdjęć aktorzy uczyli się swoich postaci, próbując żyć tak jak one: chodząc do klubów Jazzowych, podrywając dziewczyny w barach, obserwując miejsca, w których miały być potem robione zdjęcia. Cassavetes utrudniał aktorom wymianę informacji dotyczących swoich ról, aby uniemożliwić analizowanie poszczególnych postaci, wzajemne komentowanie ich, porównywanie i dostosowywanie do siebie. Postacie miały bronić się same w konfrontacji z innymi, a nie powstawać w wyniku dyskusji i ważenia racji, dlatego też aktorzy powinni podejmować decyzje spontanicznie, nie kalkulując, tak, aby postacie przez nich grane były autonomiczne. Fascynowało go tworzenie filmu w taki sposób, aby był składową poszczególnych, autonomicznych głosów: „stylistyczna jednolitość wysysa z tekstu człowieczeństwo¹⁰⁴”.

Nie znaczyło to bynajmniej, że *Shadows* miał być zbiorowym aktem twórczym powstałym w wyniku interakcji grupy aktorów - przeciwnie, film został precyzyjnie zaplanowany i zrealizowany, a spontaniczność była dozowana i kontrolowana w taki sposób, aby wywołać realistyczne i wiarygodne emocje. Podstawowa struktura

¹⁰³ John Russell Taylor, *Cassavetes in London*, *Sight and Sound*, nr 10/1960, str. 178

¹⁰⁴ Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber Limited, Londyn, 2001, str. 65

narracyjna opowiadania stworzona została przez dopisanie wydarzeń dziejących się przed i po scenie konfrontacji, w której biały chłopak dowiadyuje się, że jego dziewczyna jest czarnoskóra. Następnie, podczas improwizowanych prób aktorzy odgrywali poszczególne sceny, w trakcie prób krystalizował się ich przebieg, powstawały dialogi i postacie opowiadania nabierały cech. Próby kilkakrotnie powtarzano, a spontanicznie pojawiające się pomysły zmieniały przebieg scen i wymuszały modyfikację treatmentu, na podstawie którego rozpoczęto zdjęcia.

Na planie najpierw rejestrowano całą scenę w średnim planie, potem powtarzano ujęcie bliżej, aktorzy improwizowali tak długo, jak to było technicznie możliwe¹⁰⁵, a ponieważ poruszali się spontanicznie i ich ruch nie był inscenizowany przez reżysera, kamera musiała podążać za nimi. W wyniku przyjęcia takiej metody pracy poszczególne ujęcia różniły się między sobą, a kontynuacja nie mogła być w pełni zachowana. Później, w trakcie montażu wybierano z materiału najsilniejsze fragmenty i wokół nich konstruowano sceny. Cassavetes starał się wprowadzić elementy spontaniczności w relacje między postaciami, w tym celu kontrolował stopień poinformowania aktorów o swoich rolach, ograniczając im dostęp do tekstu i planowanego rozwoju fabuły. Wyzwalał spontaniczne reakcje pomiędzy postaciami wydając aktorom sprzeczne dyspozycje, wprowadzał ich w przeciwstawne stany emocjonalne, a także kreował dysproporcje w stopniu poinformowania poszczególnych uczestników danej sceny. Starał się wykorzystywać w opowiadaniu wszystko, co aktor mógł wnieść do filmu: jeśli był niewyspany przychodząc na plan, powinien grać zmęczonego człowieka. Cassavetes uważał, że *Shadows* powstał dzięki aktorom-postaciom - „wymyśliłem, albo raczej począłem postaci z *Shadows*, a nie fabułę filmu¹⁰⁶.”

Przez 10 tygodni naświetlono ponad 18 tysięcy metrów taśmy 16 mm (tj. ok. 26 godzin materiału¹⁰⁷), z czego większość posiadała tak złą ścieżkę dźwiękową, że okazała się być w znacznym stopniu bezużyteczna, a ponieważ dialogi były spontanicznie wypowiedane przed kamerą i nie istniał ich pisemny zapis, jedynym sposobem na odzyskanie informacji o tym, co mówią aktorzy było odszyfrowywanie

¹⁰⁵ John Russell Taylor, *Cassavetes in London*, Sight and Sound, nr 10/1960, str. 178

¹⁰⁶ Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber Limited, Londyn, 2001, str. 63

¹⁰⁷ Op. cit., str. 62, 76

tekstu z ruchu ust przez głuchoniemych specjalistów. Po roku synchronizowana i ponownego nagrywania dialogów rozpoczął się sześciomiesięczny właściwy montaż filmu i szybko ujawniły się braki narracyjne zarejestrowanego materiału. Podczas zdjęć i prac przygotowawczych nie przykładano większej uwagi ani do wypracowania całościowej struktury narracyjnej opowiadania, ani do trywialnych scen pozwalających przenieść akcję z jednego miejsca w inne. Podczas pierwszych publicznych pokazów zorganizowanych w *Paris Theatre* w grudniu 1958 roku¹⁰⁸ widzowie dopisali, ale opinie o filmie były tak złe, że Cassavetes postanowił go przemontować i dokręcić nowe sceny. Po latach w wywiadzie udzielonym Ray'owi Carney'owi mówił, że sam też dostrzegł ułomności pierwszej wersji filmu w postaci dziur w narracji oraz nadmiernej estetyzacji filmu: „styl filmu, z którego byliśmy tak dumni był otoczony papierowymi postaciami, narracją bez planu i brakiem konsekwencji w rozwoju bohaterów.” Decydując się na dokrętki (cały niewykorzystany materiał z pierwszych zdjęć został spalony podczas imprezy tuż po premierze - przemontowanie nie było więc możliwe) postanowił działać bardziej konwencjonalnie i zrealizować dokrętki planowo, wg scenariusza. Z 60 minutowej oryginalnej wersji usunięto 20 minut i na podstawie nowego tekstu napisanego we współpracy z Alanem Aurthurem dokręcono około 40 minut materiału. Mimo to, po premierze nowej wersji filmu Bosley Crowther był przekonany, że *Shadows* został zrealizowany bez scenariusza, bez jednego słowa napisanego dialogu i bez reżysera. W recenzji napisał, że chociaż film jest niezaprzeczalnie szczery i tworzy iluzję rzeczywistości, to sprawia wrażenie nieskończonego i niedomontowanego dzieła, w którym zbyt długie i przegadane sceny ani nie łączą się ze sobą, ani nie są potrzebne ze względu na fabułę. Wysoki poziom realizmu *Shadows* osiągnięty przy pomocy kontrolowanej improwizacji i spontaniczności nie był w stanie zrekompensować deficytów powstałych na polu prowadzenia narracji. Crowther nie był zwyczajnym widzem, trudno wyrokować, jak inni współcześni mu reagowali na film, ale oglądając *Shadows* sześćdziesiąt lat od premiery wydaje się, że pisząc o zbędnych scenach i niewystarczających połączeniach między nimi krytyk miał rację. Jedynie Mekas był niezadowolony z nowej, przemontowanej wersji¹⁰⁹, uważał, że film został niepotrzebnie zmieniony pod

¹⁰⁸ Ray Carney, *Shadows*, <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/shadows.pdf>

¹⁰⁹ Ray Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber Limited, Londyn, 2001, str. 82

wpływem dystrybutorów, oczekujących bardziej konwencjonalnej opowieści¹¹⁰, skierowanej do szerszej publiczności. Jeśli nawet chęć zaspokojenia oczekiwań dystrybutora była powodem powstania nowej wersji, nie można dziwić się Cassavetesowi, że chciał zadbać o finanse i wpuścić swoje dzieło na kinowe ekrany, aby pokryć choć część kosztów produkcji, które w dużej mierze poniósł sam. Produkcja każdego filmu to skomplikowane przedsięwzięcie, wymagające poważnych wysiłków organizacyjnych i generujące spore koszty finansowe, jeśli więc nakłady poniesione na jego wytworzenie mają być sfinansowane środkami pochodzącymi z jego eksploatacji, to film musi posiadać formę na tyle uniwersalną, żeby opowiadana w nim historia mogła być łatwo zrozumiana przez znaczną część potencjalnej widowni.

Widz oglądając przekaz audiowizualny mimowolnie dąży do stworzenia spójnej i logicznej całości tego, co dostrzega. Fabuła jest wyobrażeniem, które powstaje w jego umyśle na podstawie przedstawionych w filmie zdarzeń, a narracja procesem, w trakcie którego owo wyobrażenie powstaje. Na sposób w jaki przebiega konstruowanie fabuły ma wpływ kolejność i metoda prezentowania zdarzeń (sjuzet) oraz dobór wykorzystanych technik filmowych¹¹¹ (styl). W ciągu tysięcy lat, podczas których ludzie opowiadali i zapisywali historie, w poszczególnych kręgach kulturowych wypracowane zostały różne szablony porządkujące struktury narracyjne¹¹². Kanoniczny model, który zakorzenił się w kulturze Zachodu można opisać w ten sposób: wprowadzenie miejsc i postaci, nakreślenie stanu rzeczy - zawiązanie akcji - seria kolejnych zdarzeń - rezultat - zakończenie. Wydaje się, że model ten nawiązuje do podstawowego formatu werbalnego opowiadania, za którego istnienie odpowiedzialny jest neurologiczno-umysłowy schemat, który łączy postrzeganie wydarzeń z emocjami, które następnie motywują zorientowane na cel działania¹¹³. Człowiek jest aktywnym

¹¹⁰ Jonas Mekas, *Towards a spontaneous cinema*, Sight and Sound, tom. 28, nr 03 i 04/1959, str. 119

¹¹¹ Eleftheria Thanouli, *Narration w The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Branigan E., Buckland W., Routledge, Nowy Jork, 2014, str. 329

¹¹² David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985, str. 35

¹¹³ Torben Grodal, *Film Narrative w Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Herman D., Jahn M., Marie-Laure R., Routledge, 2005, str. 171

poszukiwaczem informacji, które wykorzystuje jako dane (bezpośrednio) lub jako cały system poznawczy (pośrednio) do planowania własnego zachowania¹¹⁴ oraz, co ważniejsze w przypadku oglądania filmów - wyjaśniania i przewidywania zdarzeń. Struktury pamięci zwane schematami pozwalają przeprowadzać narracje zgodnie z oczekiwaniami kulturowymi, a także uzupełniają brakujące w narracji elementy, pobieranymi z pamięci¹¹⁵ informacjami.

Według Davida Bordwella oglądanie filmu jest wieloetapowym procesem, który wymaga od widza aktywności na kilku płaszczyznach. Korzystając ze swojej wiedzy oraz ze zdobytego doświadczenia wykonuje szereg świadomych procesów umysłowych, które prowadzą do zrozumienia, nadania znaczeń i interpretacji tego, co widzi i słyszy. Najpierw, aby zrozumieć film widz musi stworzyć jego fabułę i znaleźć jej sens na podstawie bezpośrednio dostępnych informacji dotyczących tego co, kiedy i gdzie się wydarzyło. Na tym podstawowym poziomie widz rozpoznaje i umiejscawia postaci oraz cele ich działań. Bordwell określa odpowiedzialne za to schematy umysłowe mianem *prototypowych*. Filmy zazwyczaj nie opisują wszystkich zdarzeń tworzących historię, więc widz, pozbawiony dostępu do niektórych informacji, aby stworzyć całą fabułę wykorzystuje inne schematy, nazwane szablonowymi (*template schemata*). Pozwalają mu one zrekonstruować nieopowiedziane wydarzenia na podstawie dostępnych informacji. W przypadku tradycyjnej formy narracyjnej opartej na linearnej organizacji zdarzeń i porządku narracyjnym składającym się z ekspozycji, rozwinięcia i zakończenia, brakujące elementy fabuły, które nie są bezpośrednio przedstawione na ekranie widz rekonstruuje, dążąc do powiązania ich ze sobą oraz znalezienia przyczyny zdarzeń. Badania dowodzą, że łatwiej zapamiętujemy porządek zdarzeń w przypadku, kiedy łączy je relacja przyczynowa niż, gdy są to zdarzenia nie powiązane ze sobą. Z drugiej strony, jeśli powtarzamy zasłyszaną opowieść, w której opisane wydarzenia nie zawierają pewnych połączeń przyczynowych wymyślamy je i dopowiadamy. Inną cechą

¹¹⁴ Jan Strelau, *Psychologia. Podręcznik akademicki - tom 1*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, str. 569

¹¹⁵ Richard J. Gerrig, *Psychological Approaches To Narrative*, w *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Herman D., Jahn M., Marie-Laure R., Routledge, 2005, str. 471

historii, która ułatwia jej rozumienie i zapamiętywanie jest orientacja na jakiś cel, najlepiej ujawniany na samym początku opowiadania.

Noel Carrol twierdzi, że najbardziej powszechnym sposobem porządkowania opowiadania w filmach jest ten oparty na logice pytań i odpowiedzi. Narracja jest w nim konstruowana w taki sposób, aby wykorzystać naturalną cechę poznawczą ludzkiego umysłu stojącą za potrzebą stawiania hipotez oraz sprawdzania ich prawdziwości. Carrol cytuje Davida Huma, który uważał, że najlepszym sposobem na wzbudzenie emocji u słuchacza opowieści jest opóźnianie podania informacji o zdarzeniu, którego dotyczy opowieść, aby móc „wzbudzić jego ciekawość i zniecierpliwienie, zanim dopuści się go do tajemnicy¹¹⁶”. W narracji erotetycznej¹¹⁷ zainteresowanie widza jest więc podtrzymywane przez wzbudzanie jego ciekawości odnośnie rezultatów dziejących się na ekranie zdarzeń. Pytania i odpowiedzi uszeregowane są hierarchicznie i można je podzielić na makro-pytania, które dotyczą całych filmów (są to pytania w rodzaju, czy naszemu bohaterowi uda się dotrzeć do celu, zrealizować plan, zdobyć czyjeś uczucie?) oraz mikro-pytania, które strukturyzują lokalne opowiadania erotetyczne istniejące wewnątrz filmów¹¹⁸ w obrębie poszczególnych scen i sekwencji. Rozpoczynając oglądanie filmu zazwyczaj zadajemy sobie automatycznie pytania, podobne do tych, które zadalibyśmy sobie znajdując się w nowej sytuacji: gdzie jesteśmy/gdzie toczy się akcja, kim są i czego chcą ludzie, którzy mnie otaczają/występują na ekranie? W filmie niektóre sceny budzą pytania, na które odpowiedzi znajdują się w kolejnych scenach i sekwencjach. Taki rodzaj konstrukcji powoduje, że film wydaje się być spójny i jednorodny, a uzyskanie odpowiedzi na wszystkie istotne pytanie wzbudza poczucie domknięcia i finalności dzieła.

Wieloletnia dominacja amerykańskich studiów spowodowała, że wykształcony w latach 1930-1960 klasyczny model opowiadania filmów „stał się normą wyobrażeń i oczekiwań widzów wobec kina¹¹⁹”, a „hollywoodzka logika konstruowania narracji

¹¹⁶ David Hume, *Essay XXII: Of Tragedy*, w *Essays Moral, Political, and Literary* <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/hume.tragedy> [dostęp 08/12/2022]

¹¹⁷ Alicja Helman i Jacek Ostaszewski w *Historii myśli filmowej* tłumaczą termin erotetic narration jako narrację erotematyczną.

¹¹⁸ Noël Carroll, *Koordynowanie narracji filmowej z reakcjami emocjonalnymi widza*, *Panoptikum* nr 19 (26), 2018, str. 35

¹¹⁹ Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk, 2010, str. 319

utożsamiona została z pojęciem narracji¹²⁰ jako takim”. Najważniejsze pozycje zajmowały w tym modelu pragnienia i cele, do osiągnięcia których dążyli bohaterowie, preferowane były całościowe, domknięte konstrukcje, z których eliminowano luźne zakończenia i dygresje, a także dbano o przezroczystość formy, stosując techniki montażu ciągłego oraz unikając odwołań do innych dzieł. W latach pięćdziesiątych filmy, których struktury narracyjne mocno odbiegały od obowiązującego paradygmatu były słabo przyswajalne przez widzów, a w konsekwencji, w ramach istniejącego w USA modelu organizacji produkcji i rozpowszechniania, praktycznie niemożliwe do sfinansowania, ponieważ ich budżetów nie udałoby się zbilansować bez wpływów z kinowej dystrybucji. Kinematografie działające po przeciwnej stronie Atlantyku rządziły się nieco innymi zasadami. Za żelazną kurtyną państwa posiadały monopol na produkcję i wyświetlanie filmów, finansowanie trudnych w odbiorze obrazów stało się pozornie łatwiejsze, bo „ustał bezpośredni związek między zawartością utworów a oczekiwaniami wytwórni¹²¹”, ale cenzura oraz ideologiczna kontrola, której poddana była cała branża powodowały, że tylko nieliczne tytuły zdołały przełamać narzucone odgórnie schematy. Po drugiej stronie kurtyny modele organizacji przemysłu filmowego były różne. W Zjednoczonym Królestwie system oparty był na wolnorynkowych regułach, ale rząd zaniepokojony dominacją amerykańskich studiów i brakiem prywatnych funduszy przeznaczonych na produkcje brytyjskich filmów powołał *National Film Finance Corporation* - specjalny fundusz pożyczkowy, który rozpoczął działalność w 1949 roku¹²². Finansową pomoc dla produkcji spoza głównego nurtu zapewniał *British Film Institute*, pod którego auspicjami funkcjonował w latach pięćdziesiątych *Experimental Film Fund*, jednak oferowane przez niego wsparcie musiało być raczej symboliczne - przez dekadę swojego działania fundusz dysponował bowiem budżetem w wysokości 29 518 funtów¹²³, podczas gdy średni koszt

¹²⁰ Alan Nadel, *Second Nature, Cinematic Narrative, the Historical Subject, and Russian Ark* w *A Companion to Narrative Theory*, red. Phelan J., Rabinowitz P.J., Blackwell Publishing, Malden, 2005, str. 434

¹²¹ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*. Videograf II, Katowice, 2009, str. 125

¹²² *British Film And Television Industries - Decline Or Opportunity? First Report Of Session 2009-10*, House Of Lords Paper 37-I Session 2009-10 (Volume I), The Stationery Office, str. 15

<https://books.google.pl/books?id=QQsRlg7zjDwC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=british+film+financing+1950&source=bl&ots=2MH-8blAqP&sig=ACfU3U1ySdK4qINKjCAJ-XuLrX1XVMUmLA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewizjobyz8H5AhWFDRAIHRVgAOMQ6AF6BAgcEAM#v=onepage&q=british%20film%20financing%201950&f=false> [dostęp 12/12/2022]

¹²³ Na budżet składał się jeden grant w wysokości 22 000 funtów oraz 7 000 funtów, które przyniosła później sprzedaż wyprodukowanych filmów.

The BFI Production Board: The Features, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1348538/index.html>

wyprodukowania jednego brytyjskiego filmu w 1950 roku wynosił około 120 000 funtów¹²⁴. We Francji, już w czasie II Wojny Światowej rząd Vichy powołał do życia instytucję zajmującą się aktywnie przemysłem filmowym - *Office professionnel du cinéma*, która w 1946 została przekształcona w *Centre national du cinéma*¹²⁵. CNC była publicznym podmiotem wyposażonym w zasilany specjalnym podatkiem budżet, z którego środki były przeznaczane na wsparcie finansowe dla prywatnych francuskich producentów filmowych i właścicieli kin. Początkowo gwarantowane subsydia były udzielane producentom proporcjonalnie do ilości sprzedanych biletów, ale w roku 1959 system zreformowano¹²⁶ i CNC zaczęło udzielać niskoprocentowanych pożyczek oraz zaliczek wypłacanych na poczet przyszłych wpływów. Dodatkowo uruchomiono specjalny program pomocowy przeznaczony na finansowanie ryzykownych, niskobudżetowych projektów, które były oceniane wyłącznie na podstawie kryteriów jakościowych, w oparciu o analizę scenariuszy. Środki te umożliwiły rozpoczęcie działalności przez nowych producentów, którzy uwolnieni od ponoszenia części ryzyka przez publiczne współfinansowanie, zaangażowali się w powstawanie tanich filmów, kręconych szybko, poza halami zdjęciowymi, przede wszystkim w naturalnych lokacjach.

Powojenny francuski przemysł filmowy był w znacznej mierze zorganizowany wokół wartości obowiązujących w dawnych cechach rzemieślniczych, gdzie ceniono przede wszystkim perfekcjonizm oraz doskonalenie zawodowe zdobywane przez systematyczne praktykowanie u mistrzów¹²⁷ profesji. Nowe pokolenie francuskich reżyserów, które pojawiło się pod koniec lat pięćdziesiątych i na zawsze odmieniło światową kinematografię uniknęło stażów i przyuczania do zawodu, ponieważ trafiło na plany filmowe bezpośrednio z innych dziedzin - krytyki jak Godard i Truffaut, dziennikarstwa jak Chris Marker czy fotografii jak Agnes Varda. Narracja filmów stworzonych przez nich była budowana na kontrze do obowiązującego kanonu. W domenie stylistycznej obiektywizm i formalna przezroczystość została zastąpiona

¹²⁴ William Shepherd, wystąpienie w parlamencie z dnia 29 czerwca 1950, w National Film Finance Corporation, <https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1950/jun/29/national-film-finance-corporation>

¹²⁵ Philip Nord, *France's New Deal. From the Thirties to the Postwar Era*, Princeton University Press, Princeton, 2010, str. 329

¹²⁶ Richard Neupert, *A History of the French New Wave*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2007, str. 37-38

¹²⁷ Marion Froger, *Improvisation in New Wave Cinema. Beneath the Myth, the Social*, w *Improvisation and Social Aesthetics*, red. Born G., Lewis E., Straw W., Duke University Press, Durham and London, 2017, str. 238

konstrukcjami subiektywnymi, w których kamera nie musi udawać, że nie istnieje, montaż może nie być ciągły, a twórcy wprost odwołują się do klasycznych gatunków filmowych oraz dzieł innych reżyserów. W sferze konstruowania opowiadania upadł dogmat wszechobecnej przyczynowości wydarzeń i celowości działań postaci, filmy mogły więc operować dygresją i posiadać otwarte zakończenia. Odejście od kauzalizmu, motywowane było potrzebą przybliżenia struktury narracyjnej filmu do nieuporządkowanego życia, w którym nie wszystkie wydarzenia mają swoją wytłumaczalną i logiczną przyczynę i nie zawsze prowadzą do jakiegoś celu. Tym, co budziło ciekawość nowofalowych twórców nie była bowiem sama historia zawarta w scenariuszu, ale raczej efekt jej zderzenia z rzeczywistością. Jak wspominał Jean Douchet, „prawdziwa historia, opowiadana w filmie wyrastała z pojedynku pomiędzy fikcją a reportażem (*reporting*¹²⁸)”. Raoul Coutard także opowiadał, że Godard traktował pracę na planie zdjęciowym jak swego rodzaju kręcenie reportażu - z kamerą na ramieniu, przy naturalnym oświetleniu. Truffaut głęboko wierzył w łut szczęścia i wyczekiwał nieplanowanych zdarzeń podczas pracy na planie, gdzie różne „rzeczy się dzieją, a dzieje się ich nawet więcej, kiedy filmujemy na zewnątrz¹²⁹.” W rezultacie konstrukcja filmu była często podporządkowana temu, co nieprzewidywalne i przypadkowe, bo montaż nie polegał tylko na organizowaniu ujęć w sekwencje według ustalonej wcześniej kolejności, ale też na organizowaniu materiału w taki sposób, żeby wykorzystać wszelkie „przerwy, luki i pęknięcia¹³⁰” będące efektem przypadkowo zarejestrowanych przed kamerą zdarzeń. Godard mówił, że rozróżnia dwa rodzaje kina - Flaherty’ego i Eisensteina: „istnieje dokumentalny realizm i teatr, ale ostatecznie, na najwyższym poziomie one są jednym, [...] przez dokumentalny realizm dociera się bowiem do teatralnej struktury, a przez fikcję i teatralną wyobraźnię dociera się do rzeczywistości życia¹³¹ (*reality of life*).”

Flahertym lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku był Jean Rouch, francuski antropolog badający zwyczaje lokalnych społeczności zamieszkujących zachodnią Afrykę. Jego etnodokumenty szukały *reality of life* we francuskich koloniach, a później nowonarodzonych republikach i poruszały tematy biedy, wykluczenia, rasizmu. Rouch

¹²⁸ Op. cit., str 249

¹²⁹ Op. cit., str 249

¹³⁰ Op. cit., str 249

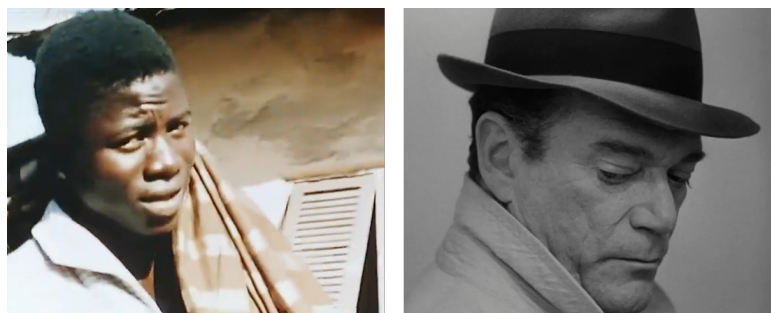
¹³¹ Tom Milne, *Jean-Luc Godard and Vivre Sa Vie*, Sight and Sound, nr 01/1963, str. 10

uprawiał gatunek, który później nazwał „psychodramą¹³²”, a dziś można by określić mianem etnofikcji - nie rejestrował życia takim, jakim je widział, fikcjonalizował je, tworząc ze swoich bohaterów postaci filmowe, daleko wykraczające poza swoje pierwowzory. *Moi, un Noir* z 1958 roku opowiadał o młodych imigrantach z Nigru mieszkających w Abidżanie, największym mieście Wybrzeża Kości Słoniowej: przyjaciele łapią się tymczasowych zajęć w porcie, handlują na ulicach, ale głównie spędzają wolny czas kąpiąc się w oceanie, chodząc na mecze piłkarskie i festyny, tańcząc oraz podrywając dziewczyny. Oumarou Ganda, występujący w filmie pod nazwiskiem Edward G. Robinson, powziętym od amerykańskiego gwiazdora kina gangsterskiego, fantazjuje o dziewczynie, którą nazywa Dorothy Lamour - tak jak brzmiał artystyczny pseudonim popularnej hollywoodzkiej aktorki.



Petit Touré wyobraża siebie jako Eddie’ego Constantine’a i podobnie jak ten amerykańsko-francuski aktor, utożsamiany z postacią detektywa Lemmy Cautiona postrzega siebie jako agenta FBI.

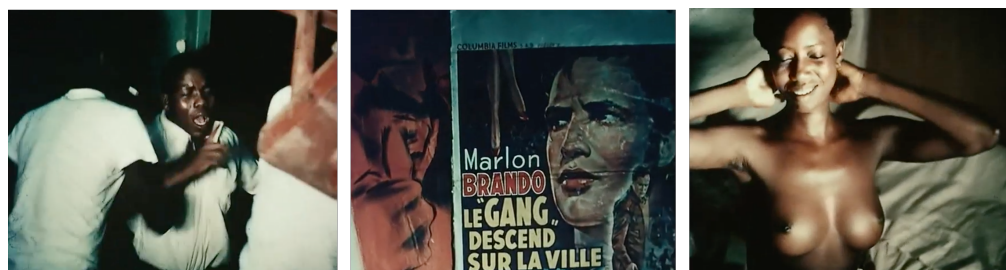
¹³² Paul Henley, *The Adventure of the Real Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, str. 92



Wcielanie się w role popularnych aktorów było czysto umowne i symboliczne - Oumarou Ganda ani w prawdziwym życiu, ani w filmie nie był gangsterem, a Petit Touré detektywem. Narracja filmu prowadzona była po prostu w dwóch warstwach - rzeczywistej i wyimaginowanej - w jednej z sekwencji Edward G. Robinson wyobraża sobie, że kiedyś zostanie sławnym bokserem i jako Edward G. Sugar Ray Robinson wchodzi na ring, żeby stoczyć zwycięski pojedynek. Po wygranej okazuje się, że jest po prostu jednym z widzów siedzących na trybunach i przyglądających się walce.



W innej, wyrzucony z baru *Mexico*, pijany marzy o poślubieniu Dorothy Lamour i karierze aktorskiej jak Marlon Brando.



We wstępie do filmu pozakadrowy głos Jeana Roucha informował widzów, że bohaterowie byli zachęceni do improwizowania swoich zachowań, mogli też robić i mówić, co tylko zechcą. Żadnego z wypowiedzianych przez nich słów nie udało się jednakże zarejestrować - Rouch kręcił bowiem cały materiał na niemo, bez synchronicznego dźwięku i dopiero po zmontowaniu całości, Oumarou Ganda i Petit Touré nagrali swój komentarz do wyświetlanego na ekranie materiału¹³³. Ich narracja jest bardzo swobodna, dynamiczna i pełna energii: czasami tłumaczą dokąd zmierzają i co robią na ekranie, w niektórych sytuacjach próbują dosłownie odtworzyć to, co mówili podczas rejestracji zdjęć, innym razem opowiadają o sobie, swoich przeżyciach i marzeniach. Wg niektórych źródeł taki sposób udźwiękawiania miał podsunąć Roberto Rossellini, po obejrzeniu wstępnej wersji montażowej¹³⁴ wcześniejszego filmu Roucha pt. *Jaguar*.

We Francji film spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem, został m.in. uhonorowany przyznawaną corocznie dla najlepszej produkcji filmowej nagrodą Louisa Delluca. Godard napisał o nim kilka tekstów dla *Cahiers du Cinéma* i *Arts*, w których wysoko oceniał zarówno obraz, jak i reżysera. Był pod wrażeniem efektów, jakie osiągnął Rouch polegając wyłącznie na wynikach improwizacji nieprofesjonalnych aktorów. Uważał, że to co udało się mu uzyskać drogą przypadku, tak bardzo przewyższało starannie wykalkulowane efekty działań włoskich neorealistów (oraz Stanislawskiego), że Jean Rouch miał - podobnie jak Joanna d'Arc uratowała Francję - uratować francuskie kino, otwierając przed nim drzwi do kompletnie nowego sposobu realizacji filmów¹³⁵. Zauważał też, że kręcenie filmów reporterskimi metodami nie wymaga rezygnowania z twórczych ambicji¹³⁶. Sam Rouch, który w wielu swoich filmach był także operatorem, twierdził, że jedyną metodą kręcenia jest ściągnięcie kamery ze statywu i swobodne poruszanie się z nią, „zabieranie jej tam, gdzie jest najbardziej efektywna i improwizowanie jakiegoś baletu, próbując uczynić go tak żywym jak ludzie, których się filmuje¹³⁷.” Podkreślał rolę reżysera-operatora - pierwszego widza rejestrowanego materiału, którego improwizowane ruchy ciała

¹³³ Op. cit., str. 86

¹³⁴ Op. cit., str. 137

¹³⁵ Op. cit., str. 91

¹³⁶ Gilles Mouëllic, *Improvising Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, str. 49

¹³⁷ Jean Rouch, *The Camera and Man*, str. 8, <http://der.org/jean-rouch/content/index.php>

przenoszą się na pracę kamery, kadrowanie i długość ujęć¹³⁸. W swoim manifestie zatytułowanym *Camera and Men* (1973) przywoływał idee Dzigi Wiertowa, który uważał, że montaż zaczyna się już w chwili wyboru przedmiotu zainteresowania (przez wybór jednego spośród wielu potencjalnych przedmiotów), a kontynuuje się w trakcie filmowania, kiedy przedmiot zainteresowania jest poddany obserwacji - (przez wybór jednego spośród nieskończonej ilości potencjalnych sposobów obserwowania).

W końcowej sekwencji *Moi, un Noir* Edward G. Robinson wraz z kolegą spacerują długo nad laguną, filmowani przez Roucha jadącego wolno samochodem z kamerą trzymaną na ramieniu. Robinson opowiada o przeżyciach z wojny indochińskiej¹³⁹, w której służył w armii Republiki Francuskiej - odgrywa sytuację, kiedy musiał chować się przed ostrzałem, rzuca się na ziemię, biega. Żeby ułatwić kadrowanie i zmniejszyć wrażenie trzęsienia się obrazu, sytuacja filmowana była głównie w średnim, dwójkowym planie, co na dalszym etapie pracy nad filmem zawsze mocno komplikuje konstruowanie sceny - brak zbliżeń powoduje, że często jedynym sposobem na łączenie kolejnych ujęć jest zestawianie obok siebie bardzo podobnych kadrów, a taki sposób montażu łamie zasady ciągłości.



Kiedy producent filmu Pierre Braunberger zobaczył gotową scenę, w której część ujęć została właśnie w taki sposób połączona, zasugerował wkomponowanie w miejsca niepoprawnych sklejek archiwalnych materiałów z indochińskiej wojny. Gdy Rouch odmówił, poprosił o opinię François Truffaut, na którym scena zrobiła na tyle dobre

¹³⁸ op. cit., str. 8

¹³⁹ Przegrana przez Francję wojna kolonialna toczona na terenie Półwyspu Indochińskiego w wyniku której powstały niepodległe państwa - dwa Wietnamskie oraz Kambodża i Laos.

wrażenie, że swoje *400 batów*¹⁴⁰ (1959) postanowił skończyć w podobny sposób - długą sekwencją biegnącego głównego bohatera filmowaną z samochodu.

Cztery lata po premierze, w ankiecie przeprowadzonej przez *Cahiers du Cinéma* wśród 31 wiodących francuskich krytyków, trzech z nich wskazało *Moi, un Noir* jako jeden dziesięciu najlepszych powojennych francuskich filmów, a siedmiu innych włączyło na listę kolejną produkcję Roucha - zrealizowany w podobnym stylu *La Pyramide humaine*¹⁴¹ (1961). Na rok przed premierą, wielu z tych krytyków, którzy wkrótce mieli stać się głównymi postaciami francuskiej Nowej Fali, uczestniczyło w warsztatach przeprowadzanych przez Roucha i Rosselliniego w Paryżu¹⁴² w 1957. Godard kręcąc potem, w 1959 roku *Do utraty tchu* (1960) pracował podobnie jak Rouch - rejestrując długie ujęcia przy użyciu kamery trzymanej na ramieniu, w naturalnych warunkach oświetleniowych i zastanych lokacjach. W odróżnieniu od Roucha, nie pozwalał aktorom improwizować dialogów (tekst był zawsze spisany, chociaż często powstawał w ostatniej chwili¹⁴³), więc chociaż dźwięk zarejestrowany na planie nie nadawał się do użycia, dialogi mogły być później w całości postsynchronowane. Bezpośrednie pomysły zaczerpnięte z *Moi, un Noir* wykraczały poza metody pracy na planie - Godard podobnie jak Rouch używał w *Do utraty tchu* cięć plan w plan. Został do tego poniekąd zmuszony, ponieważ pierwsza wersja montażowa filmu okazała się zbyt długa, a jedyną metodą skracania okazało się wycinanie zbędnych fragmentów ujęć. W obu filmach występują też odwołania do amerykańskiej popkultury oraz hollywoodzkiego kina - Belmondo jako Michel Poiccard jest wpatrzony w Humphreya

¹⁴⁰ Paul Henley, *The Adventure of the Real Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, str. 89

¹⁴¹ op. cit., str. 100

¹⁴² op. cit., str. 137

¹⁴³ Tom Milne, *Jean-Luc Godard and Vivre Sa Vie*, Sight and Sound, nr 01/1963, str. 11

Bogarta, niczym Petit Touré w Eddie Constantine'a.



Przystępując do pracy nad wspomnianym już powyżej *La Pyramide humaine*¹⁴⁴, Rouch postanowił zmodyfikować schemat fikcjonalizacji i wzbogacić go o elementy pozwalające wprowadzić dwukierunkową relację między filmem a obserwowaną rzeczywistością. Do tej pory to rzeczywistość wpływała na jej reprezentację - wymiana informacji była prawie zawsze jednokierunkowa - bohaterowie filmu mieli być sobą, improwizować i odgrywać historie, które albo im się kiedyś przydarzyły, albo pragnęliby, żeby się kiedyś wydarzyły. Tym razem mieli zostać wmanewrowani w sytuację zupełnie im obcą, w nadziei, że wpłynie na nich i zmieni ich zachowanie. Biali i czarni uczniowie ostatniej klasy liceum *Cocodi* w Abidżanie zostali poproszeni o zintegrowanie się między sobą i wzajemnie poznanie, bo pomimo dzielenia wspólnych ławek w jednej klasie, dwa środowiska tworzyły odrębne zbiorowości i zupełnie się nie znały¹⁴⁵. Scenariusz integracji napisany przez Roucha zakładał, że poszczególni uczniowie będą odgrywać przypisane im role, bez względu na swój stosunek do kolegów o odmiennym kolorze skóry. Osobiste poglądy były nieistotne, zatwardziały białe rasista mógł więc nawet wcielić się w postać, która miałaby zakochać się w czarnej koleżance. Jak zapowiadał Rouch w początkowym komentarzu - uczniowie „zamiast odzwierciedlać rzeczywistość, mieli kreować inną.” Początkowo plan był

¹⁴⁴ op. cit., str. 100

¹⁴⁵ Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie był spokojnym czasem we francuskim imperium kolonialnym. Poszczególne terytoria, jedno po drugim ogłaszały niepodległość i oddzielały się od metropolii. Wybrzeże Kości Słoniowej zostało republiką w 1960 roku.

French Community, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/French_Community, [dostęp 06.12.2022]

niemy, ale dzięki nowym rozwiązaniom w dziedzinie przenośnych urządzeń do nagrywania dźwięku, cichszym kamerom i odpowiedniej inscenizacji udało się zarejestrować kilka dźwiękowych scen: zajęcia prowadzone w szkolnej klasie, rozmowy między bohaterami i dyskusje prowadzone z reżyserem o sposobie realizowania zdjęć. Większość filmu została jednak udźwiękowiona w podobny sposób jak w *Moi, un Noir* - aktorzy nagrywali po prostu swój komentarz, do zmontowanego wcześniej materiału¹⁴⁶.

W mającym swoją premierę w 1961 roku *Chronique d'un été*, zrealizowanym wspólnie z socjologiem i filozofem Edgarem Morinem, Rouch wprowadził jeszcze jeden czynnik w relacjach między rzeczywistością, a jej reprezentacją - pytanie o samą istotę tej relacji. Tym razem film miał powstawać bez żadnego scenariusza, a jedynym, z góry zaplanowanym działaniem miało być postawienie człowiekowi pytania „jak ci się żyje¹⁴⁷?” *Kronika jednego lata*, która powstała „bez aktorów, ale przy udziale ludzi, którzy poświęcili trochę swojego czasu na udział w eksperymencie kino-prawdy (*cinéma-vérité*¹⁴⁸)” zaczyna się od sceny, w której współreżyserzy wraz z jedną z bohaterek filmu - Marceliną zastanawiają się nad wpływem, jaki proces filmowania wywiera na filmowaną sytuację i zachowanie osób znajdujących się przed obiektywem. Następnie proponują Marcelinie (jak się okazuje zawodowej ankieterce), przeprowadzenie sondy ulicznej, w której będzie pytała przechodniów czy są szczęśliwi. W kolejnych sekwencjach uliczne wywiady z przypadkowymi ludźmi przechodzą płynnie w intymne rozmowy prowadzone z bohaterami przez samego reżysera, dyskusje toczone między postaciami, a następnie w sceny, w których kamera obserwuje zwykłe życie - dom, drogę do pracy, fabrykę, wypoczynek. W filmie obok Marceliny występuje m. in. robotnik z fabryki *Renault* wraz z całą rodziną, lewicowi studenci, ówczesna sekretarka z *Cahiers du Cinéma* - Marilou oraz trzy osoby znane już

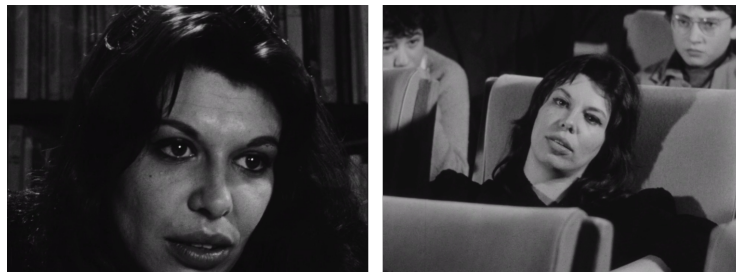
¹⁴⁶ W filmie znajduje się nawet pozbawiona dźwięku scena, w której grupa uczniów siedzi wokół projektora spoglądając na ekran i żywo reaguje na (niewidoczny dla widza) materiał. Wysoki poziom oświetlenia wnętrza każe jednak wątpić w możliwość zobaczenia czegokolwiek na ekranie.

¹⁴⁷ op. cit., str. 152

¹⁴⁸ Tak brzmią słowa wypowiedane przez narratora w otwierającej sekwencji filmu.

z *La Piramide humaine*¹⁴⁹.

W przedostatniej sekwencji *Kroniki minionego lata* wszyscy gromadzą się na sali kinowej i oglądają gotowy już film z własnym udziałem. Scena (podobnie jak cała reszta filmu) posiada synchronicznie zarejestrowany dźwięk, więc tym razem postaci mogą mówić bezpośrednio swoim głosem. „Charlie Chaplin robi to lepiej” odpowiada na pytanie o wrażenie po projekcji pierwsza z nich, po czym dość szybko tematem staje się Marilou, która w filmie występuje w bardzo emocjonalnej scenie - wywiadzie przeprowadzanym przez Morina i rejestrowanym przez Roucha stojącego za statyczną kamerą. Marilou opowiada w nim o swoim życiu niemalże ze łzami w oczach, a jej udręczona twarz wypełnia cały kadr.



Teraz, siedząc w sali kinowej na pytanie, czy to co było widać na ekranie jest prawdziwe mówi: „Żeby wydobyć ziarno prawdy z filmowanej postaci musi ona być sama i znajdować się na skraju załamania nerwowego.” Jej filmowy występ budzi skrajne emocje - dwie osoby z widowni uważają scenę wywiadu za niemalże nieprzyzwoitą, dwie inne za świetną i bardzo prawdziwą. Podobne opinie dotyczą też Marceliny, która (w filmie, nie podczas dyskusji) zdradza, że ma na rękę wytatuowany

¹⁴⁹ Paul Henley, *The Adventure of the Real Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, str. 156

numer z Birkenau i przejmująco opowiada o deportacji swojego ojca do obozu śmierci¹⁵⁰.



Dyskusja się kończy, reżyserzy przenoszą się do sal antropologicznego *Musée de l'Homme*, gdzie podsumowują pokaz i efekty całego eksperymentu. Są rozczarowani komentarzami widzów, którzy wyrażają tak sprzeczne opinie o tym, co zobaczyli. Bohaterowie wydają się być albo zbyt prawdziwi, albo niewystarczająco prawdziwi, bo gdy tylko stają się bardziej szczerzy niż w codziennym życiu, oskarżani są albo o pozowanie i aktorstwo, albo o ekshibicjonizm. „Jeżeli widzowie tak o nich myślą, to nasz film jest porażką” mówi w pewnym momencie Morin, ale zaraz dodaje, że to nie może być prawdą, bo chociaż Marcelina mówi, że grała, to on uważa, że jednak „nie grała, a nawet jak grała, to była w tym bardzo autentyczna”.

Czy zatem doświadczenie z *cinéma vérité* - kino-prawdą coś wykazało? Eksperymentatorzy nie dowiedzieli się, czy przedstawienie rzeczywistości w ich filmie było wystarczająco wierne, ale dzięki artystycznemu sukcesowi, jaki odniosła *Kronika* z pewnością przyczynili się do wykreowania nowego sposobu przedstawiania przez kino rzeczywistości, wprowadzili bowiem do języka filmu takie elementy stylistyczne jak wywiad z bohaterem, sondę uliczną czy postać twórcy-reżysera, a postawione przez nich pytanie o prawdę w filmie zostało usłyszane za Oceanem, gdzie od kilku lat rodziła

¹⁵⁰ Warto zauważyć, że sekwencja wspólnego oglądania filmu i dyskusji w sali kinowej nie znalazła się w premierowej kopii *Kroniki*, nie była także jego częścią w wersji nagrodzonej na festiwalu w Cannes, została nakręcona i dołączona później, bo dotychczasowe zakończenie wydawało się być zbyt słabe i nieznaczące. Paul Henley, *The Adventure of the Real Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, str. 168

się północno-amerykańska wersja *cinéma verité* - telewizyjne kino dokumentalne, nazwane później bezpośrednim¹⁵¹.

Średniometrażowe filmy emitowane były w pasmach newsowych amerykańskich stacji, w audycjach reporterskich, które z zasady nie kwestionowały samej zdolności medium filmowego do wiernego przedstawiania rzeczywistości - przeciwnie, działająca w nich grupa twórców - dziennikarzy, operatorów kamer, naukowców była przekonana, że jest w stanie pokazać widzom świat, takim jakim na prawdę jest, wystarczy tylko zerwać z dotychczasową estetyką filmów niefikcyjnych i odrzucić subiektywny komentarz wraz z inscenizacją na rzecz bezstronnej obserwacji. Ich produkcje emitowane były w programie *Candid Eye* kanadyjskiej telewizji publicznej, w stacjach należących do *Time Life Broadcast*, a przede wszystkim w ramach audycji *Close-Up!* telewizji *ABC*, na antenie której od jesieni 1960 roku ukazały się m.in.: *Yanki No!* (1960), *The Children Were Watching* (1960), *Adventures on the New Frontier* (1961), *Mooney vs. Fowle* (1961) oraz *The Chair* (1962). Realizatorzy tych filmów zrzeszeni w kolektywie *Drew Associates* dążyli do wprowadzenia takich zmian w sferze produkcji, aby możliwe stało się pokazywanie rzeczywistości w sposób jak najbardziej bezpośredni - postulowali więc rezygnację ze scenariusza, planowania oraz maksymalne ograniczanie wszelkich wstępnych założeń związanych z filmowanym przedsięwzięciem, aby móc rejestrować rzeczywistość niereżyserowaną - wyłącznie podglądając ją. Kamera miała po prostu zapisywać wydarzenia dziejące się w jej otoczeniu, a magnetofon miał synchronicznie nagrywać dźwięk. Brak napisanego scenariusza nie oznaczał jednak, że finalny obraz miał być prostą kompilacją zarejestrowanych wydarzeń - naświetlonej taśmy było zbyt dużo, najczęściej kilkadziesiąt razy więcej niż wynosił docelowy metraż filmu¹⁵², tak więc konieczne było odrzucenie całkiem sporej ilości ujęć i zrekonstruowanie historii z pozostałych - wybranych fragmentów. Można powiedzieć, że scenariusz powstawał *ex post* - podczas

¹⁵¹ Nazw początkowo było wiele, w Kanadzie i USA nazywano te filmy mianem *tele-verite*, *cinéma direct*, *candid eye*, *living camera*, a także *cinema verite*. W Polsce przyjęła się nazwa kino bezpośrednie. Mirosław Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2007, str. 32

¹⁵² Stosunek naświetlonej taśmy do gotowego filmu wynosił nawet 200:1. Paul Henley, *The Adventure of the Real Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, str. 165

prac postprodukcyjnych, bezpośrednio na stole montażowym, gdzie dokonywał się równolegle proces rekonstruowania zdarzeń i budowania nowej narracji.

W artykule zatytułowanym *Editing Cinéma Verité*, montażystka jednego z obrazów kina bezpośredniego *Petty and Johnny* (1961) Patricia Jaffe pisała, że kino-prawda jest doświadczeniem totalnym, obejmującym cały proces powstawania filmu, a „filmowiec (*film maker*) nie może po prostu oddać materiału do montażowni, jak w konwencjonalnych produkcjach” - musi być w niej obecny i osobiście zaangażowany¹⁵³. Montowanie filmów w *Drew Associates* było skomplikowanym technologicznie¹⁵⁴, długotrwałym przedsięwzięciem, a tworzenie spójnego audiowizualnego przekazu bez używania „tłumaczącego świata” głosu spoza kadru zadaniem niełatwym szczególnie wtedy, kiedy materiał pozbawiony był wrodzonej struktury, a sekwencja filmowanych zdarzeń nie posiadała wyraźnego początku i końca. Spontanicznie wydarzenia niesłychanie bowiem rzadko dzieją się tak, jak chcieliby to zobaczyć na ekranie widzowie, najczęściej trwają zbyt długo i pojawiają się w złej kolejności, ich uczestnicy postępują nielogicznie, działają bez przyczyny i nie chcą się zmienić. Praca w montażowni polegała na żmudnym oglądaniu zsynchronizowanego materiału i wyszukiwaniu inspirujących, ciekawych momentów, które potem próbowano układać w ciągi filmowych sekwencji. Ponieważ „scenariusz” tworzony w montażowni powstawał ze skończonego zbioru elementów - filmowych ujęć oraz fragmentów zarejestrowanego dźwięku - często nie udawało się znaleźć takiego ich układu, który pozwalałby uformować się spójnej, zamkniętej opowieści. Wówczas uciekano się do zabiegów mających na celu utrzymanie zainteresowania widza przez eksponowanie najbardziej ekscytujących scen, stosowanie montażu równoległego oraz dodawanie pozakadrowego komentarza, którym uzupełniano braki w narracji¹⁵⁵.

Powstały w taki sposób film nie mógł wiernie odzwierciedlać rzeczywistości, był w znacznej mierze jej subiektywnym przetworzeniem, a porządek jego struktury dramaturgicznej wynikał raczej z konieczności dostosowania się do oczekiwań widzów¹⁵⁶, niż z naturalnej sekwencji filmowanych zdarzeń. Ponadto, filmowany świat

¹⁵³ Patricia Jaffe, *Editing Cinéma Vérité*, Film Comment, tom 3, nr 3, lato 1965, str. 47

¹⁵⁴ Synchronizacja dźwięku z obrazem wykonywana była manualnie - na słuch, ponieważ materiał najczęściej pozbawiony był klapsów. W przypadku dłuższych filmów mogła trwać całymi tygodniami.

¹⁵⁵ Patricia Jaffe, *Editing Cinéma Vérité*, Film Comment, tom 3, nr 3, lato 1965, str. 46

¹⁵⁶ op. cit., str. 46

zmieniał się wraz z pojawieniem się ekipy realizatorów, bo już sama obecność kamery i mikrofonu musiała wywierać jakiś wpływ na postaci i modyfikować ich zachowania. Członkowie ekipy *Drew Associates* zdawali sobie z tego sprawę, ale uważali, że działając według pewnych reguł są w stanie sterować procesem powstawania filmu i zminimalizować swój wpływ na rzeczywistość tak bardzo, że będzie on prawie niedostrzegalny. Jeden z pionierów kina bezpośredniego Richard Leacock, porównywał pracę ekipy filmowej do działań naukowców (Leacock studiował fizykę na *Uniwersytecie Harvarda*), którzy mierząc właściwości zjawisk fizycznych, zmieniają je przez sam fakt przeprowadzania pomiaru - jeśli jesteś fizykiem, to wiesz, że kiedy mierzysz napięcie w obwodzie, zmieniasz je przykładając woltomierz - zdajesz sobie jednak z tego sprawę, więc projektujesz ten woltomierz tak, aby działał pobierając minimalne napięcie. Jeśli potem, wykonując obliczenia skompensujesz wyniki swoich pomiarów o wartość pobranego przez miernik napięcia, twój wynik będzie prawdziwy¹⁵⁷.

Niewiele filmów udało się zrealizować ściśle według tego planu, zresztą brak jest narzędzi, za pomocą których można by zmierzyć stopień wierności, ale przekonanie o możliwości przedstawienia rzeczywistości za pomocą filmu i pewność, że działanie według określonych zasad umożliwi dotarcie do prawdy wydawała się być wśród amerykańskich twórców bardzo silna. Zakwestionowanie tego przez reżyserów *Kroniki* dotyczyło więc samej istoty *direct cinema* - jego teoretycznej podbudowy, a wynik eksperymentu Roucha i Morina w zasadzie kwestionował podstawowe założenia, na których opierał się nurt.

Do spotkania między twórcami z USA i Francji doszło w 1963 roku podczas konferencji zorganizowanej w Lyonie w ramach *Marche Internationale des Programmes et Equipements de Television*, - imprezie targowej, o których *Sight and Sound* pisało, że „pomimo mało obiecującej nazwy wydarzenie to powinno zostać odnotowane jako jedno z bardziej znaczących w historii kina¹⁵⁸”. Debata, jaka odbyła się wówczas między Rouchem i Leacockiem, wytyczyła granicę między francuskim *cinéma verité* a amerykańskim *cinema direct*, usystematyzowała nazewnictwo, ale przede wszystkim

¹⁵⁷ James Blue, *One Man's Truth - An Interview with Richard Leacock. The Second in A Series on Cinéma Vérité*, Film Comment, tom 3, nr 2, wiosna 1965, str. 16

¹⁵⁸ Louis Marcorelles, *Nothing but the Truth*, Sight and Sound, tom 30, nr 3, lato 1961, str. 114

ujawniła głębokie, filozoficzne wręcz różnice między dwoma sposobami widzenia świata przez kino. Empiryczne podejście anglosaskie, które wyrastało z dorobku Flaherty'ego i dążyło do poznania świata przez jego doświadczanie, stało na pozycji swego rodzaju kinematograficznego rousseauizmu (*cinematic Rousseauism*), jak określił je Louis Marcorelles, a jego przedstawiciele wierzyli, że odrzucając wszelkie konwenanse kulturowe i społeczne można dotrzeć do samej natury rzeczy: „odnajdźmy naturalny stan ludzi i przedmiotów, odkryjmy mechanizmy rządzące rzeczywistością a przywrócimy kinu jego pierwotną funkcję, jaką jest pokazywania piękna świata¹⁵⁹.” Spojrzenie kontynentalne, jak zauważa Geoffrey Nowell-Smith wywodziło się z postkantowskiej tradycji, wedle której prawdy o otaczającym świecie nie można znaleźć posługując się wyłącznie obserwacją i osobistym doświadczeniem, dotarcie do istoty rzeczy jest możliwe tylko poprzez poddanie rzeczywistości krytycznemu procesowi analizy i oceny¹⁶⁰.

W jednej ze scen trzeciego filmu Godarta *Życ własnym życiem* (1962) grający samego siebie filozof Brice Parain spotyka Nanę Kleinfrankenheim - fikcyjną postać, w którą wciela się aktorka Anna Karina. Piękna, młoda kobieta, od niedawna zarabiająca na życie prostytuowaniem się, przysiadła się w kawiarni do uczonego, który tłumaczy jej różne filozoficzne koncepcje dotyczące rozumienia pojęć języka, myśli oraz natury poznania. W pewnym momencie Nana pyta, czy jedyną prawdą nie powinna być miłość, na co Parain odpowiada, że aby tak było miłość musiałaby być prawdziwa zawsze, a to nie jest raczej możliwe, bo kiedy jesteśmy młodzi i mało jeszcze przeżyliśmy, nie możemy być pewni tego, co kochamy. Dopiero po zebraniu

¹⁵⁹ op. cit., str. 115

¹⁶⁰ Geoffrey Nowell-Smith, *Making Waves. Revised and expanded: New Cinemas of the 1960s*, Bloomsbury Academic, Nowy Jork, Londyn, 2013, str. 76

doświadczeń osiąga się dojrzałość, dzięki której można należeć prawdziwą miłość, a „to oznacza szukanie, które jest prawdą życia.”



Zdanie wypowiedziane przez filozofa jest nadal aktualne, także w odniesieniu do dziedziny, którą na co dzień zajmuje się autor tej pracy. Szukanie jest bowiem działaniem, które najtrafniej opisuje proces, który ma miejsce przy stole montażowym, kiedy próbujemy znaleźć film - lub jego „istotę” - gdzieś pośród odmętów zarejestrowanego materiału. Godard rozpoczynając pracę nad *Życ własnym życiem* nie wiedział dokąd zmierza, ale jak mówił poszukiwanie było dla niego ważniejsze niż robienie czegoś, co już zna¹⁶¹. Miał poczucie, że wydobywa film ku światłu z jakiegoś głębokiego dołu, w którym „wszystko jest, niczego nie trzeba poprawiać, ale nie można sobie pozwolić na błąd podczas wyciągania, nie można się też pomylić, co wyjąć jako pierwsze¹⁶²”. „Wydobywanie” filmu w montażowni polega na poddaniu zarejestrowanej rzeczywistości krytycznemu procesowi analizy, oceny i syntezy, podczas którego przeglądamy materiał, selekcjonujemy jego fragmenty, kierując się zawartymi w nich informacjami i emocjami, po czym łączymy je w ciągi ujęć i sekwencji licząc na to, że widz znajdzie tam opowiadanie, które w nich zawarliśmy. Ta metafora jest szczególnie trafna w odniesieniu do filmów, w których scenariusz jest szczątkowy, albo w ogóle nie istnieje. Im mniej konwencjonalne są założenia realizacyjne, im mniej planowania i większy stopień improwizacji, tym większy jest obszar poszukiwań, tym więcej jest też niewiadomych. W takich produkcjach bowiem, wszelkie czynności podejmowane w montażowni wynikają z nieustającego szukania - najpierw właściwych pytań, a potem odpowiedzi na nie. Jaką historię będziemy chcieli opowiedzieć, jakie postaci stworzymy i jakie pragnienia będą rządzić ich postępowaniem? Jaka będzie kolejność zdarzeń, w jaki sposób je ze sobą połączyć? Co będą znaczyły poszczególne sceny i co

¹⁶¹ Andrew Sarris, *Interviews with Film Directors*, Avon Books, A division of The Hearst Corporation, Nowy Jork, 1967, str. 220

¹⁶² op. cit., str. 219

mogłyby znaczyć, jeśliby zmienić ich położenie w strukturze opowiadania? W jaki sposób pokazywać przestrzeń, jak traktować czas, jaki będzie rytm?

Znalezienie właściwych odpowiedzi na te wszystkie pytania powinno doprowadzić do powstania opowiadania¹⁶³, które w oczach widza będzie uchodzić jako wewnętrznie spójne. Spójność bowiem jest jednym z podstawowych kryteriów według których widz ocenia film, a wydaje się być spójny jeśli wszelkie relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi elementami, z których jest zbudowany spełniają trzy warunki: są postrzegane jako pozbawione luk, „jasne i powiązane w sposób ekonomiczny¹⁶⁴”. Wypracowanie spójnych relacji, w każdej warstwie konstrukcyjnej jest nadrzędnym celem, jakiemu powinny być podporządkowane wszelkie działania podejmowane w montażowni.

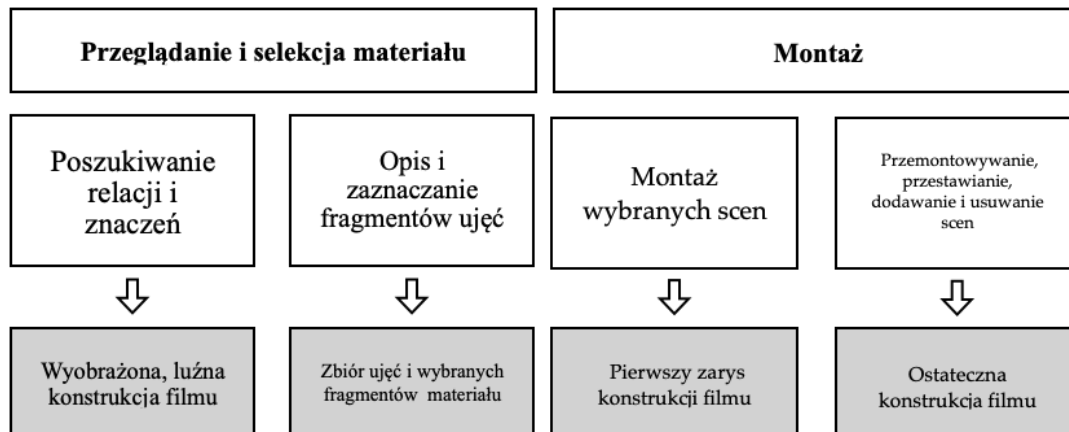
Rozpoczynając etap postprodukcji Prostyh rzeczy wiedzieliśmy, że chcemy stworzyć film, który będzie przez widzów odbierany jako fabularny, a jednocześnie postrzegany, jako niemalże dokumentalnie prawdziwy. Pisząc fabularny mam na myśli taki, którego forma będzie zawierać elementy powszechnie odbierane, jako należące do domeny filmów fabularnych. Elementów takich jest oczywiście wiele, ale jednym z najistotniejszych jest powiązanie poszczególnych części struktury dzieła łańcuchem przyczynowo- skutkowym. Jest to rozwiązanie powszechnie przez widzów oczekiwane, wykorzystywane w znakomitej większości filmów, niezależnie od rodzaju czy gatunku. Zakładaliśmy też, że obraz będzie realistyczny, kluczowe więc wydawało się utrzymanie psychologicznej wiarygodności postaci oraz relacji pomiędzy nimi w całym ciągu narracyjnym. Z kolei, aby wywołać w wyobraźni widza wrażenie dokumentalnej prawdziwości tego, co ogląda, zamierzaliśmy unikać nadmiernej (tzn. łatwej do zdekodowania) manipulacji materiałem i dążyć do używania jak najmniejszej ilości ujęć

¹⁶³ Z takimi pytaniami musimy się oczywiście mierzyć w każdym niemalże filmie, ale w tych powstających według „klasycznych” metod pracy, na wiele z nich odpowiada się na wcześniejszych etapach produkcji: podczas pisania scenariusza, opracowywania scenopisu, rysowania storyboardu. Im bardziej ograniczony w swoim zakresie jest proces pre-produkcji, tym więcej nieprzewidywalności podczas zdjęć, tym więcej też pytań jest sformułowanych dopiero w trakcie montażu.

¹⁶⁴ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, str. 80

wewnątrz poszczególnych scen.

Proces montażu *Prostych rzeczy*, a z pewnością także innych podobnych filmów, rozbity na poszczególne fazy, można opisać w taki sposób:



Etap wstępny polega na oglądaniu zapisu ważniejszych sekwencji w poszukiwaniu relacji pomiędzy postaciami i wydarzeniami opowiadania, przy równoczesnym zaznaczaniu, opisywaniu i nazywaniu wybranych fragmentów materiału. Efektem tej części prac jest stworzenie w programie montażowym zbioru wyodrębnionych i nazwanych ujęć, a w umyśle montażysty wyobrażonych postaci oraz wyobrażonej konstrukcji całości filmu. Właściwy montaż zaczyna się od tworzenia poszczególnych scen, przy czym kolejność ich wyboru może być podyktowana różnymi czynnikami: mogą to być sceny otwierające film, zawierające kluczowe z punktu widzenia narracji wydarzenia, bądź też w jakiś sposób inspirujące na polu formalnym. Po zmontowaniu pewnej ich liczby możliwe staje się stworzenie pierwszego, pełnego, tzn. posiadającego początek, środek oraz koniec schematu filmu - pierwszej układki montażowej materiału. Dalsze prace polegają na wprowadzaniu korekt do tego schematu poprzez przemontowywanie, przestawianie, dodawanie lub usuwanie scen, aż do osiągnięcia zadowalającego efektu w postaci finalnej wersji montażowej.

W *Prostych rzeczach* kamera była najczęściej stacjonarna - obserwowała wydarzenia, nie podążała za nimi, a obraz był rejestrowany z jednej perspektywy - bez

rozbicia przestrzeni w systemie ujęcie-przeciwujęcie. Długie, trwające kilka minut ujęcia, swoim zakresem obejmujące czasem całą scenę, zawierały sporo dialogów, z których należało wybrać najistotniejsze momenty. Powtórzone przebiegi danej sceny (tzw. duble) różniły się od siebie na tyle, że niejednokrotnie nie pozwalały na wymienne ich łączenie. Taka metoda pracy na planie miała negatywny wpływ na sprawność i ekonomiczność opowiadania, ponieważ zebrany materiał był mało plastyczny, utrudniał dokonywanie skrótów oraz redagowanie dialogów, przy założeniu zachowania ciągłości emocjonalnej bohaterów i ciągłości przestrzenno-czasowej.

Kiedy nie ma precyzyjnego scenariusza, sceny nie są dzielone na ujęcia a kamera rejestruje całe długie przebiegi bez powtórzeń, to etap przygotowawczy do właściwego montażu staje się niesłychanie istotny - dużo bardziej, niż podczas pracy nad konwencjonalnym filmem. Poszczególne sceny przegląda się w całości i opisuje najczęściej tylko jeden raz, więc to, co zaznaczymy i opiszemy, to co wydobędziemy z materiału stanie się faktycznie zbiorem elementów, które później, połączone ze sobą w sieć wzajemnych relacji utworzą poszczególne sceny i sekwencje¹⁶⁵. Rozległość wyboru, precyzyjność i jakość opisu określają więc pośrednio kształt całego filmu. Jakie kryteria należy stosować podczas selekcji materiału? Najprostsza odpowiedź brzmi: najlepiej takie, które pozwolą wybrać ujęcia, z których uda się później skonstruować wewnątrznie spójne opowiadanie filmowe. Przeglądając materiał w pierwszej kolejności należy więc szukać fragmentów, które pozwolą na zbudowanie scen odzwierciedlających zapisaną w treatmentcie chronologię poszczególnych wydarzeń oraz zakładane relacje pomiędzy postaciami. Zaznaczanie wyłącznie takich fragmentów nie jest jednakże optymalną strategią, ponieważ decydując się na realizowanie filmu metodą dokumentalną, to znaczy zostawiając dużą przestrzeń na improwizację i spontaniczne zachowania podczas planu zdjęciowego, musimy oczekiwać, że nie wszystkie zarejestrowane sceny, po ich zmontowaniu będą mieć takie znaczenie i będą pełnić taką funkcję jak zakładano podczas pre-produkcji. Część z nich może podążyć w nieoczekiwanym kierunku, gdzieś obok zaplanowanej opowieści, ale inne mogą być na tyle ciekawe i zaskakujące, że znalezienie dla nich miejsca w opowiadaniu stanie się

¹⁶⁵ Zdarza się też oczywiście, że przeglądanie materiału do jakiejś sceny zostaje powtórzone lecz dotyczy to z reguły tych partii materiału, które są obciążone problemami utrudniającymi montaż. Zdecydowana większość materiału przeglądana jest w całości jeden raz.

koniecznością. Spontaniczność bowiem ma dwie strony - jedna daje świeżość i naturalność, druga może doprowadzić do sytuacji, kiedy pewne planowane elementy nie pojawią się w materiale, bądź też zostaną zarejestrowane w sposób uniemożliwiający ich użycie.

Przyjęcie założenia dążenia do realizmu, narzucało taki sposób montażu, który wykluczał z użycia niemalą część materiału: niewiarygodnych, źle wyartykułowanych kwestii, fałszywych reakcji emocjonalnych, długich, niejasnych wypowiedzi, wreszcie fragmentów niepoprawnie skomponowanych, czy po prostu nieostrzych. Spontaniczność na planie filmowym z jednej strony służy więc wydobywaniu realizmu w zachowaniach grających postaci, uwalniając je od konieczności wygłaszania zapisanych dialogów oraz poruszania się po planie według precyzyjnie ustalonych ścieżek, z drugiej zaś strony generuje liczne ograniczenia w trakcie konstruowania scen. Jeśli jakieś kluczowe elementy danej sceny nie mogą być użyte ze względów formalnych, to w warstwie narracyjnej mogą ujawnić się braki, niekorzystnie wpływające na spójność filmu. W sytuacji, kiedy jakaś scena nie udaje się, opowiada o czymś innym niż zakładano, nabiera innych znaczeń, lub wprowadza nowe nieprzewidziane elementy do zaplanowanej konstrukcji, może wyzwolić kaskadę spiętrzających się problemów, ujawniających się na różnych poziomach i w różnych miejscach filmu.

Konstruowanie opowiadania można więc opisać jako działanie w warunkach sprzężenia zwrotnego, w procesie polegającym na poszukiwaniu spójności. W przypadku *Prostych rzeczy* zachowanie spójności, wydawało się być największym wyzwaniem montażowym. Forma fabularna wymaga precyzyjnego i zwięzłego opowiadania na każdym poziomie - tak poszczególnych scen, jak i całego filmu: spójności emocjonalnej bohaterów oraz relacji pomiędzy nimi, spójności czasu i przestrzeni, spójności stylistycznej. Przyjęte metody realizacji, podporządkowane nadrzędnej idei, jaką było zachowanie realizmu, utrudniały osiągnięcie tego celu. Można powiedzieć, że sposób realizacji oraz oczekiwany efekt końcowy były wewnętrznie sprzeczne - oczekiwaliśmy narracyjnego porządku z nieuporządkowanej,

wolnej materii.

Dzisiaj realizacja filmów mieszczących się na pograniczu fikcjonalności i niefikcjonalności jest łatwiejsza niż kiedykolwiek. Postęp technologiczny jaki dokonał się w ciągu ostatnich lat spowodował jakościową oraz ilościową zmianę w dziedzinie rejestracji rzeczywistości. Miniaturyzacja sprzętu, wzrost czułości sensorów i mikrofonów, upowszechnienie stabilizatorów kamer, umożliwiły rejestrowanie obrazu praktycznie w każdych warunkach, a zastąpienie taśmy filmowej modułami pamięci, usunęło ograniczenia czasowe w zapisie. W efekcie rejestrować można praktycznie wszystko, co wydarza się na planie, co wydatnie zwiększa ilość materiału, jaki spływa do montażowni, otwierając nowe przestrzenie do poszukiwań. Cyfrowe techniki obróbki obrazu pozwalają już teraz niezauważalnie korygować błędy warsztatowe i przekształcać ujęcia tak, żeby lepiej służyły narracji, a rewolucja zapowiadana przez algorytmy sztucznej inteligencji jest wciąż jeszcze przed nami. Zmiany nie dotyczą wyłącznie czynników stojących po stronie profesjonalnych twórców, ewolucji ulega także sposób w jaki odbiorcy definiują realizm. Wyposażenie w kamery każdego niemalże telefonu komórkowego, oswoiło z rejestrowaniem oraz byciem rejestrowanym i przedstawianym w różnych mediach całe pokolenia odbiorców. Dziś każdy może nagrywać i być nagrywanym, ale na szczęście (dla montażystów), samo zarejestrowanie rzeczywistości nie wystarcza, do nie-fikcji zawsze potrzeba odrobinę fikcji.

Bibliografia

- Aitken I., *Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge 2005.
- Allan B., *The Making (and Unmaking) of "Pull My Daisy"*, „Film History”, 1988, t.2, nr 3.
- Alpert H., *Fellini, a life*, Atheneum, Nowy Jork 1986.
- Altman R., *Cinema and Genre*, Oxford University Press 1996.
- Arystoteles, *Poetyka*, Fundacja Nowoczesna Polska, wolnelektury.pl
- B D., *On the Bowery. This Week at the Art Theatre*, „The Village Voice”, 7.03.1957.
- Balio T., *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*, The University of Wisconsin Press, Madison 2010.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Blue J., *One Man's Truth - An Interview with Richard Leacock. The Second in A Series on Cinéma Vérité*, „Film Comment”, Wiosna.1965.
- Bondanella P., *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press 1993.
- Bondanella P., *The Making of Roma citta` aperta. The Legacy of Fascism and the Birth of Neorealism*, [w:] *Roberto Rossellini's Rome Open City*, Cambridge University Press 2004.
- Bordwell D., *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies.*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles 2006.
- Bordwell D., *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.*, Harvard University Press, Cambridge, Londyn 1989.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Bordwell D., Staiger J., i Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production.*, Columbia University Press, Nowy Jork, 1985
- Bordwell D., i Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie.*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Brennan N., *Marketing Meaning, Branding Neorealism*, [w:] *Global Neorealism The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2012.
- Brown J.M., *A Tale of One City*, „Saturday Review of Literature”, 4.06.1946.
- Carney R., *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber Limited, Londyn 2001.

- Carney R., *Shadows*, <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/shadows.pdf>.
- Carroll N., *Koordynowanie narracji filmowej z reakcjami emocjonalnymi widza*, Panoptikum 2018, t. 19 (26).
- Carroll N., *On the Ties That Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions*, [w:] *Emotions, and Popular Fictions w Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2007.
- Carroll N., *Movies, Narration and the Emotions*, [w:] *Philosophy and Film. Bridging Divides.*, Routledge, Nowy Jork 2019.
- Coplan A., *Empathy and character engagement*, [w:] *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, Nowy Jork 2009.
- Crowther B., *How Italy Resisted*, „New York Times”, 26.02.1946.
- Crowther B., *A Powerful New Film from Italy Points a Line of European Approach*, „New York Times”, 3.03.1946.
- Crowther B., *On the Bowery; Documentary at 55th Street Playhouse Offers Sordid Lecture on Temperance*, „New York Times”, 19.03.1957.
- Currie G., *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, Nowy Jork 1995.
- Demby Ł., *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia realności w kinie*, „Estetyka i Krytyka”, t.24, nr 01/2012.
- Fawell J., *The Hidden Art of Hollywood*, Praeger, Westport, 2008.
- Feld S., *Ciné-Ethnography. Jean Rouch.*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londyn, 2003.
- Fludernik M., *An Introduction to Narratology*, Routledge, Nowy Jork 2009.
- Froger M., *Improvisation in New Wave Cinema. Beneath the Myth, the Social*, [w:] *Improvisation and Social Aesthetics*, Duke University Press, Durham, London 2017.
- Gallagher T., *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Film*, Da Capo Press 1998.
- Garrett A., *The Routledge companion to eighteenth century philosophy*, Routledge, Nowy Jork 2014.
- Gaut B., *Identification and Emotion in Narrative Film*, [w:] *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.
- Gaut B., *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Nowy Jork 2010.
- Gerrig R.J., *Psychological Approaches To Narrative*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Nowy Jork 2005.
- Godzic W., *Film i psychoanaliza: problem widza*, „Rozprawy Habilitacyjne Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1991, t.211.
- Gottlieb S., *Rossellini, Open City, and Neorealism w Roberto Rossellinis Rome Open City*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

- Grant B.K., *Schirmer Encyclopedia of Film. Volume 2. Ctiticism-Ideology.*, Schirmer Reference 2007.
- Grodal T., *Film Narrative*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Nowy Jork 2005.
- Guback T.H., *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*, Indiana University Press, Bloomington 1969, <https://doi.org/10.2979/TheInternationalFilm>.
- Guise K., *Rome declared an Open City*, The National War Museum, <http://www.nww2m.com/2013/08/rome-declared-an-open-city/>.
- Hames P., *The Chechoslovak New Wave*, A Wallflower Press, Nowy Jork 2005, 2nd wyd.
- Helman A., i Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Henley P., *The Adventure of the Real Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2009.
- Hume D., *Essay XXII: Of Tragedy*, w *Essays Moral, Political, and Literary*, <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/hume.tragedy>.
- Igartua J.-J., *Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films*, *Communications*, 2010, https://www.researchgate.net/publication/228109104_Identification_with_characters_and_narrative_persuasion_through_fictional_feature_films.
- Jaffe P., *Editing Cinéma Vérité*, „Film Comment”, Lato.1965.
- Langford B., *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edynburg 2005.
- Lewis J., *Hollywood v. Hard Core How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York University Pres, Nowy Jork 2002.
- Livingston P., i Plantinga C., *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, Nowy Jork 2009.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009.
- Marcorelles L., *Nothing but the Truth*, „Sight and Sound”, Lato.1961.
- Masilela N., *Lionel Rogosin: Making Reality Exciting and Meaningful.*, 2009, <https://www.semanticscholar.org/paper/LIONEL-ROGOSIN-%3A-MAKING-REALITY-EXCITING-AND-Masilela/8ec72d34c5eb3e1e42dc21736d6cf78718e36140>.
- Mekas J., *A Call For a New Generation of Film Makers*, „Film Culture”, nr 4/1959.
- Mekas J., *Towards a spontaneous cinema*, „Sight and Sound”, t. 28 nr 03,04/1959.
- Milne T., *Jean-Luc Godard and Vivre Sa Vie*, „Sight and Sound”, nr 01/1963.
- Monaco J., *How To Read a Film, The World of Movies, Media, and Multimedia Language, History, Theory*, Oxford University Press, Oxford 2000, 3. wyd.

- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Mouëllic G., *Improvising Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.
- Murch W., *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, Silman-James Press, Los Angeles 2001, 2. wyd.
- Nadel A., *A Companion to Narrative Theory*, [w:] *Second Nature, Cinematic Narrative, the Historical Subject, and Russian Ark*, Blackwell Publishing, Malden 2005.
- Neupert R., *A History of the French New Wave*, The University of Wisconsin Press, Madison 2007.
- Nichols B., *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- Nord P., *France's New Deal. From the Thirties to the Postwar Era*, Princeton University Press, Princeton 2010.
- Nowell-Smith G., *Making Waves. Revised and expanded: New Cinemas of the 1960s*, Bloomsbury Academic, Nowy Jork, Londyn 2013.
- Oatley K., i Jenkins J.M., *Zrozumieć emocje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Plantinga C., *Emotion and affect*, [w:] *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, Nowy Jork 2009.
- Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk, Słupsk 2004, 2. wyd.
- Raskin R., *Aspects of Dogma*, „A Danish Journal of Film Studies”, 2000, nr 10.
- Rigoletto S., *Masculinity and Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh University Press, Edynburg 2014.
- Rogosin L., *Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting)*, „Film Culture”, 1960.
- Ross L., i Gill B., *The Talk of the Town, On Film*, „The New Yorker”, 20.02.1960.
- Rouch J., *The Camera and Man*, <https://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>.
- Sarris A., *Interviews with Film Directors*, Avon Books, A division of The Hearst Corporation, Nowy Jork 1967.
- Singer B., *Melodrama and Modernity*, Columbia University Press, Nowy Jork 2001.
- Slater C., *Independents in New York*, „Sight and Sound”, t. 30 nr Zima 1960/1961
- Starr C., *New York Letter*, „Sight and Sound”, „Sight and Sound” t. 17/1960.
- Stelmach M., *Drugi przełom dźwiękowy? Magnetofon Nagra i przemiany filmowego dźwięku w epoce postklasycznej*, „Kwartalnik Filmowy”, 2021, nr 113.
- Strelau J., *Psychologia. Podręcznik akademicki - tom 1*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2021.

- Sufrin M., *Filming a Skid Row*, „Sight and Sound”, nr 01/1956.
- Tatna M., *Out of the Vaults: “Little Fugitive”, 1953*, The Film Foundation., <https://www.film-foundation.org/little-fugitive-hfpa>.
- Taylor J.R., *Cassavetes in London*, „Sight and Sound”, nr 01/1956.
- Thanouli E., *Narration*, [w:] *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Routledge, Nowy Jork 2014.
- Thompson K., *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge 1999.
- Thompson K., i Bordwell D., *Film History An Introduction*, McGraw-Hill, Nowy Jork 2000, 2. wyd.
- Tomaszewski T., *Psychologia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Trier L. von, i Vinterberg T., *The Dogma 95 Manifesto and Vow of Chastity*, „A Danish Journal of Film Studies”, 2000, nr 10.
- Williams L., *Melodrama Revised*, [w:] *Refiguring American Film Genres Theory and History*, University of California Press 1998.
- Wright B., *On the Bowery*, „Sight and Sound”, nr 10/1956
- Zagarrio V., *Before the (Neorealist) Revolution*, [w:] *Global Neorealism: the Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2012.
- Zwiefka A., *Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic gatunkowych w filmie dokumentalnym*, „Kultura i Edukacja”, nr 3 (125).
- Open City (Italian - Made)*, „Variety”, 27.02.1946.
- Movie of the Week: Open City*, „Life”, 3.04.1946.
- Unless Shoestring Is Goldpalted, Distribs Snub >True Independent<; Offbeat Saga of Morris Engel*, „Variety”, 2.12.1958.
- British Film And Television Industries - Decline Or Opportunity? First Report Of Session 2009-10*, The Stationery Office, <https://books.google.pl/books?id=QQsRlg7zjDwC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=british+film+financing+1950&source=bl&ots=2MH-8blAqP&sig=ACfU3U1ysDk4qINKjCAJ-XuLrX1XVMUmLA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwizjobyz8H5AhWFDRAIHRVgAOMQ6AF6BAGcEAM#v=onepage&q=british%20film%20financing%201950&f=false>.