

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

Bartosz Pietras:

Montaż filmu „Proste rzeczy“

Fiction-non-fiction

Rola montażu jako narzędzia budowania struktury narracyjnej
w filmie fabularnym realizowanym bez scenariusza.
(komentarz pisemny do dzieła).

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Jarosława Kamińskiego
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2023.

Wydawałoby się, że świat fabularny ze swoją przewidywalnością (a przynajmniej wysokim jej stopniem), z zaprojektowaną strukturą, z zapisanym sensem i logiką nie będzie doświadczać największej zmyy świata dokumentalnego– szukania narracyjnego kręgosłupa. Są jednak wśród nas masochiści, którzy rezygnują z przywileju przemyślanych zawczasu założeń i wolą w imię nie zawsze jasnej „prawdy i naturalności” zdać się na niepewność. Można zrozumieć tą motywację. Wykarmieni na bajeczkach rodem z Hollywood chcielibyśmy czasem dotknąć czegoś prawdziwego. Taką nadzieję miał Grzegorz Zariczny, który od jakiegoś czasu zaprasza do współpracy Bartosza Pietrasa. Wspaniale, że Pietras postanowił się podzielić ich wspólnym doświadczeniem. Rozpoznawanie obrzeży gatunkowych jest zawsze fascynujące, a przemyślenia twórców bywają bezcenne.

Pietras, za brytyjskim filozofem Barysem Gautem, rozważa, w jaki sposób fikcja może być realistyczna, dopisując do realizmu treści (co i przez kogo) i realizmu percepcji (w jaki

sposób) kilka kolejnych. Czyni to skromnie w przypisie, a myśl np. o realizmie ontologicznym czy transparentności warta jest głębokiej refleksji. Realizm percepcji to dziedzina, w której montażyści mają dużo do powiedzenia. Upraszczając – im więcej cięć, tym poziom realizmu (lub wiary w niego) spada. Pietras, za Bazinem, przypomina, że długie, szerokie ujęcia z dużą głębią ostrości są chętniej odbierane przez widza jako te „prawdziwe”. Montażysta ma może wtedy trudniej, ale widz łatwiej. Pomaga też narracja zachowująca jedność czasu, miejsca i akcji, ale wtedy rodzi się wyzwanie, by dzieło – pozostając „prawdziwym” – nie stało się nudne.

W przeważającej części rozprawy Autor pochyła się nad konkretnymi przykładami filmów, które balansowały między zaplanowaną strukturą a improwizacją, które stały naturszczykami, naturalnymi lokacjami, czasem eksperymentalną inscenizacją. Były w jakiś sposób spontaniczne. Pietras przygląda się tutaj szczegółowo kilku tytułom z różnych okresów i są to staranne opisy, oparte na bogatych źródłach.

Montażysta poruszający się swobodnie zarówno w materii artystycznej, jak i w twardej technologii, nie mógł nie zauważyć, jak ogromny był wpływ tej drugiej na dzieje kinematografii. Z ciekawością czytam opis powstania „Dzielnicy Bowery” z 1956 roku, która mogła zaistnieć dzięki „miniaturyzacji” kamer. Dzieło Lionela Rogosina w historii filmoznawstwa figuruje w szufladce „film dokumentalny”, jednak to, co opisuje Pietras, klasyfikowałoby je raczej jako jeden z pierwszych filmów hybrydowych. Fikcja z naturszczykami w naturalnych przestrzeniach, ale reżyserowana według pełnych założeń fabularnych, nazywanych skromnie „definiowaniem akcji”. Nieliczne fragmenty dostępne publicznie nie ułatwiają systematyzacji, wydają się bowiem mieć bardzo obserwacyjną formułę, bo też sporo zdjęć realizowano ukrytą kamerą, tyle że towarzyszyły im także te z ustawionymi światłami i ujawnioną ekipą. Przede wszystkim jest to jednak wymyślona historia głównego bohatera Raya Salyera. Film powszechnie odbierany był jako „prawdziwy”, niektórzy utyskiwali na dłużyzny. Z przytoczonych przez Autora interpretacji „Dzielnicy Bowery” kluczowa wydaje się ta o braku diagnozy pierwotnych przyczyn, dla których los Raya potoczył się tak marnie. To dykteryjka, która opisuje jak jest, a nie docieka dlaczego. Nie ma klasycznej ekspozycji, dowiadujemy się wszystkiego oglądając tylko to, co się dzieje. Reszta to dywagacje, których ten film nie potrzebuje. Przypuszczam, że taka strukturalna nonszalancja, wolność od konwencji, może być frapująca dla montażysty. Wolność od

konwencji. Poszukiwanie innych sposobów narracji niż przyczynowo-skutkowe. Czyż nie brzmi kusząco?

Bardzo ciekawe są rozważania o tym, które sceny „Dzielnicy Bowery” przekładają się na emocje. Autor wylicza zaledwie trzy takie momenty, które znajdują odbicie w uczuciach widzów. Pijackiego transu, kazania i – najciekawszą – zbitek montażowych portretu głównego bohatera z portretami przypadkowych (w sensie nieistotnych wcześniej w filmie) osób. Rozumiem, że ta finałowa scena i emocje, które z niej płyną, zostały jednak nabudowane wcześniej. Bez kontekstu nie niostyby przecież żadnej ekscytacji. Jak wzbudzić emocje w widzu – to jest pytanie nad którym należy pochylić się szczególnie. Montaż jest ostatnią szansą, by o nie zawalczyć. Pietras uważa, że Rogosin właśnie tutaj popełnił najwięcej błędów. Nie zadbał o stylistycznie zwarty materiał, w konsekwencji montażysta (i to nie byle jaki, bo sam Carl Lerner) w wielu ważnych momentach dostał za mało możliwości, by zbudować most między tym, co się dzieje w filmie, a tym, co gra w duszy widza.

Pietras sięga do teorii psychologii, do teorii filmu, psychiatrii i psychoanalizy próbując dociec, czym są emocje widza wobec świata fikcyjnego, względem którego nie ma żadnych zobowiązań, ani możliwości działania w nim. I jak je wywołać, a nawet więcej – jak nimi kierować. Teorii jest sporo, kilka przytoczonych myśli przez Autora jest naprawdę ciekawych. Konkluzja chyba przewidywalna – o ile da się jakoś wspierać emocje, które wzbudza narracja (napięcie, zaskoczenie, ciekawość), o tyle z tymi płynącymi ze współodczuwania z bohaterami jest już znacznie trudniej. Tutaj nieznanne nam, prywatne doświadczenie widza może być decydujące: w tym samym momencie filmu ktoś poczuje współczucie, a ktoś inny irytację. Montażysta nie ma innych narzędzi poza korzystaniem z własnego systemu moralnego i wyczucia. A jednak zdarzają się takie dzieła, które wywołują podobną reakcję w Europie czy w Azji, na renomowanym festiwalu i w zdezelowanym kinie. Kto zrozumie, dlaczego tak się dzieje, odkryje filmowego Graala.

Autor zastanawia się też nad kwestią gustu widzów: czy to, iż utożsamiają się oni (czasem, nie zawsze przecież) z filmami obsadzonymi przez naturščzyków, nie wynika z zachwyty nad wiarygodnością i niechęci do ogranych aktorskich chwytów, a to ma związek z emocjami właśnie. To, co bliższe, prawdziwsze, niechby i szorstkie, może wzbudzać

silniejsze uczucia, niż sprawniejsze, ale gładkie. Tutaj może tkwić niedoceniana przez wielu siła skazy – niedoskonałość, „niedoróbka” bywa tym, co przesądza o wielkości dzieła. Wierzyła w to wspinała montażystka Katarzyna Maciejko-Kowalczyk.

Siłą napędową kinematografii były jednak gładkie dzieła Hollywood, przyczyną zmiany zaś kostropaty neorealizm, a potem „nowe fale”, kino niezależne itd. Odwaga w przemyśle filmowym jest odwrotnie proporcjonalna do pieniędzy: im ich mniej, tym ona większa. Pietras przygląda się kluczowym dziełom, które eksperymentowały z różnymi elementami narracji.

Droga powstałego na zgliszczach „Rzymu, miasta otwartego” na rynek amerykański i wpływ pierwszego neorealistycznego dzieła (i jednego z nielicznych wtedy europejskich filmów) została przez Pietrasa wpisana w solidny historyczny *background* po obu stronach Oceanu. Ujmuje staranność, ale też ekonomiczność opowieści. Cenię, że w wywodzie głównym jest znana anegdota, jak to przyszły dystrybutor, amerykański żołnierz, potknął się o kable i tak trafił na plan Rosseliniego, natomiast to, jak było naprawdę, leży złożone skromnie w przypisie. (W ogóle w lekturze tej rozprawy nie wolno omijać przypisów, są niezbędne jak wątki poboczne w filmie). Istotny w rozprawie jest przede wszystkim opis narodzin neorealizmu uwikłanego w historyczne i polityczne zależności, a także początków drogi twórczej Rosseliniego. Pietras podkreśla, iż w „Rzymie, mieście otwartym” reżyser wcale nie postawił na naturzszczyków, w głównych rolach obsadzeni są ludzie filmu lub sceny, ale tak przemyślnie, że działają na widza jak amatorzy. Nie pasują, są ciekawsi, nieprzewidywalni, nieoczywiści. Homoseksualista i tancerz jako brutalny gestapowiec albo artysta rewiowy w roli dramatycznej. Nie chodzi tylko o to, że widzowie muszą zmierzyć się ze zmianą oczekiwań. W Stanach, gdzie nikt nie rozpoznawał aktorów, film działa podobnie. Po prostu aktorzy dodali głębi postaciom.

Kolejnym twórcą, któremu przygląda się Pietras jest Morris Engel, autor bodaj pierwszego filmu ochrzczonego mianem „niezależny”. „Mały uciekinier” przeszedł do historii jako sukces kasowy, co istotne, gdyż łatwiej było innym uwierzyć w niezależne kino. Jest to też film, w którym kamerę zamontowano na czymś w rodzaju rigu, co starannie odnotowuje Autor.

Nie mogło zabraknąć rozważań o twórczości Johna Cassavetesa. Bodaj pierwszego, który wykorzystywał improwizacje do pisania scenariuszy (co tak udanie kontynuował Mike Leigh), na planie zaś dbał o autonomiczność postaci i spontaniczność reakcji, starając się, by aktorzy nie znali założeń scenariuszowych. Zbiorowe omawianie znaczeń i relacji nie miały tam prawa bytu.

Pietras przywołuje szczegółowo obraz „Shadows”, skupiając się na realizacyjnych doświadczeniach Cassavetesa i ich konsekwencjach montażowych. Ponieważ sceny nagrywano kilkakrotnie, a improwizacje znacznie się różniły, montażysta nie miał komfortu kontynuacji. Było raczej jak w dokumencie – najlepsze kłski były jednorazowe, a ewentualne niedostatki, chociażby techniczne, nie mogły ich dyskwalifikować. Pietras odnotowuje, iż „Shadows” zostały ostatecznie przemontowane i z pierwszej wersji filmu zostało zaledwie 20 minut, cała reszta została rzetelnie spisana i zrealizowana powtórnie w bardziej konwencjonalnej formie. Autor w całej rozprawie stara się zachować dystans. I tu także nie zdradza prywatnej opinii na temat tak ciekawych zawodowych doświadczeń Maurice’a McEndree, montażysty „Cieni”. Ciekawe, że na ogół przygląda się filmom z perspektywy filmoznawczej, nie przykładając wcale szczególniejszej wagi do montażu. Często nie padają nawet nazwiska tych, którzy w omawianych dziełach trzymali nożyczki.

Pietras wnikliwie przygląda się też czasom rywalizacji *cinema verite* i amerykańskiego *direct Cinema*. Opisy filmów, przekonań twórców starannie odmalowują tło tego sporu, zauważanego głównie przez znawców tematu. Ważne są tu zapewne myśli o metodach wykorzystania doświadczeń i wizerunków ludzi w kontrze do kreacji lub namiastek takowych w wykonaniu amatorskich aktorów w kontekście kina dokumentalnego.

Specjalną uwagę poświęca Autor samemu zjawisku recepcji kina. Aktywności widza, jego sposobom postrzegania i porządkowania faktów, emocji i struktur. A także strategii kultury, która doskonali formy i sposoby narracji, szuka tematów i nowych/starych bohaterów. Rozważania te (za Davidem Bordwellem, Noel Carrol i Davidem Huma) lokują się na pograniczu psychologii, kulturoznawstwa, logiki. Są to niewątpliwie ciekawe wątki i świetnie, że Pietras je przypomniał.

Aneks teoretyczny jest skrupulatnym przeglądem historii kina pogranicza gatunkowego. Zaskakująco mało miejsca Autor poświęcił natomiast własnym doświadczeniom – a miał ich przecież sporo. Jak notuje Pietras, twórcom zależało, by „Proste rzeczy” odbierane były jako kino fabularne (tak się dzieje), ale ogromnie realistyczne (przyznam, że z tym mam problem). Stąd decyzja o używaniu jak najmniejszej ilości cięć, ale nie odchodzeniu od oczekiwanego przez widza związku przyczynowo-skutkowego. Fabuła jest nader wątpliwa: młodzi remontują dom na prowincji, zjawia się nieproszony wuj i pomagając przy budowie siebie niejasny zamęt. Młody – w tej roli ostrzyciel Błażej Kitowski – ma problem z własnym ojcem (zmarłym niedawno, co chyba jest powodem odwiedzin wuja, którego ciekawi, dlaczego bratanek nie zjawiał się na pogrzebie) i z samym sobą. Trudno mu dorosnąć do bycia tatą i sprostać oczekiwaniom żony (w tej roli producentka Magdalena Sztorc). Wuj–antagonista – może nie klasyczny, ale jednak to jedyny zawodowiec w obsadzie – Tomasz Schimscheiner ma najtrudniejsze zadanie. Ma być, robić znaczne uczynki, ale być irytujący. Dostycie dobrze to wychodzi, z pewnością radzi sobie lepiej od kolegów amatorów. Pietras nie odpowiada rzecz jasna za obsadę, ale energia filmu jest już z pewnością w jego gestii. „Proste rzeczy” to *slowcinema*. Może to subiektywne odczucie, ale wydaje się, że przeciąganie pauz przez wszystkie postaci bardzo zaburza poczucie wiarygodności.

Świat „Prostych rzeczy” jest spójny: mniej więcej wiadomo, o co chodzi (mimo prób ukrycia istotnych faktów). Jednak nie jest angażujący niestety, bo bohaterowie zajęci sobą nie starają się w żaden sposób „przypodobać” widzowi. Trudno utożsamić się z ich problemami budowlanymi, a te bardziej uniwersalne są dostycie enigmatyczne. Pietras wyznaje, iż jednym z powodów kłopotów narracyjnych była decyzja, by sceny realizowane były z jednej perspektywy. To miało wspomagać wiarygodność, ale spowodowało, że przy improwizowanych dialogach duble były bardzo trudne do łączenia.

Często mam wrażenie, że fabuły próbujące udawać dokument nie sięgają wcale po najlepsze dokumentalne rozwiązania. *Mocki* np. korzystają z brudów, nedoróbek, „przypadkowych” mikrofonów czy członków ekipy w kadrze – z tego wszystkiego, co montażysta składający dokument wyrzuciłby do kosza przy pierwszym oglądaniu materiału. Dla *mock-filmów* to jest żyła złota. Jedną z pierwszych rzeczy, o które prosimy

studentów przed próbami dokumentalnymi jest to, by operatorzy myśleli montażem podczas realizacji sceny. Żeby nie bali się przestawić. Że montowalna scena z operatorską ingerencją w większości wypadków będzie lepsza, niż ta realizowana z jednego miejsca, aby tylko nie przeszkadzać. A fabuła, która ma ambicje „dokumentalne”, odrzuca to najprostsze rozwiązanie. Nie mam na myśli banalnego kontrplanu, ale próby spojrzenia na dziejącą się sytuację z innej, niż obiektywna, perspektywy. Z innej, niż perspektywa jednej postaci. Skoro dokumentaliści walczą o szanse montażowe, dlaczego fabularzyści zaczarowani wizją „dokumentalnej wiarygodności” konsekwentnie się od nich odwracają?

Być może mają rację. Takie eksperymenty czasem się udają – jak choćby w „Sierranewadzie” CristiPuiu. Radykalizmy rzadko się sprawdzają, ale w sztuce mają największe szanse i bywa, że zmieniają się w arcydzieła. Wydaje się jednak, że w „Prostych rzeczach” za dużo wymknęło się spod kontroli. Mimo iż wszystko jest spójne, czytelne, kluczową rolę gra naturszczyk (co prawda obeznany z planem filmowym, ale niewprawiony w aktorskim rzemiośle), a dialogi były częściowo improwizowane, to jednak wiarygodność nie jest atutem tego filmu. I to mimo bardzo sprawnego, „gładkiego” montażu. Mam wrażenie, że utopienie wszystkiego w nostalgicznym sosie odebrało temu filmowi szanse na poczucie prawdziwości. Życie jest jednak znacznie bardziej zmienne i trzyma protagonistów w stałej niepewności.

KONKLUZJA

Stwierdzam, iż zarówno praca teoretyczna, jak i filmowy dorobek Bartosza Pietrasa spełniają wymogi stawiane w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym z 14 marca 2003 i wnoszę o dopuszczenie Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Handwritten signature in blue ink, reading "Beata Dianovica".