

Ocena rozprawy doktorskiej

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, prof. PWSFTviT

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera,
Łódź 2023.

Dzieło artystyczne

Montaż filmu fabularnego *Proste rzeczy*.

Pan Bartosz Pietras przedstawił dysertację, której tematem jest rola montażu w budowaniu struktury narracyjnej filmu; pracę, której strukturę manifestacyjnie ukrył, pozbawiając czytelnika tradycyjnych drogowskazów w postaci wstępu, rozdziałów i liniowej konstrukcji, wymuszając lekturę zbliżoną do pracy montażysty przy filmie fiction-non-fiction. Przyznam, że bardzo uradował mnie ten koncept. I choć początkowo idea swobodnego zderzenia uwag, związanych z powstawaniem i recepcją wybranych filmów, z refleksją teoretyczną oraz namysłem nad montażem dzieła Grzegorza Zaricznego *Proste historie*, wydawała się ryzykowna, pod koniec lektury, gdy wszystkie elementy pracy ukazały się we właściwych proporcjach, a zestawienia ułożyły się w wyrafinowaną, patchworkową formę, doceniłem koncepcję całości. Tak zaplanować dramaturgię tekstu mógł tylko doświadczony montażysta – twórca potrafiący składać skrawki najróżniejszych rzeczywistości w spójną, jednorodną stylistycznie całość.

Pierwsze strony pracy precyzują temat. Autor wyjaśnia jak rozumie termin fiction-non-fiction; przyjmuje, że są to hybrydy z pogranicza filmu fabularnego i dokumentalnego, wykorzystujące: „wymyślane ad hoc dialogi, improwizowany przebieg całych scen, brak precyzyjnego scenariusza, nagrywanie w lokacjach z wykorzystaniem przypadkowych osób zastanych na planie, korzystające z niezawodowych aktorów...” (s.3). Definicja opisowo zakreśla obszar zainteresowań, nasuwa się jednak pytanie, jak dalece podawane przez Pietrasa przykłady: „od włoskiego neorealizmu, czeskiej i francuskiej nowej fali, brytyjskiego i amerykańskiego niezależnego kina przełomu lat pięćdziesiątych, przez Dogme, ruch Mumblecore (s.3)” wypełniają przedstawioną formułę. Nie o definicję wszak tu chodzi, intuicyjnie rozumiemy z jakim kinem będziemy mieli do czynienia, a projekcja dołączonego do pracy filmu *Proste rzeczy*, rozwiewa wątpliwości.

Autor zadaje fundamentalne pytanie – dlaczego twórcy decydują się na wysoce nieprzewidywalne, wątpliwe finansowo i artystycznie, niszowe produkcje. Odpowiedź Von Triera i Vinterberga – „... najważniejszym celem jest wyciśnięcie prawdy z moich postaci i lokacji” (s. 4) - prowokuje autora do rozważań nad prawdą i realizmem. Czym jednak jest prawda w filmie i czy tak nieostre pojęcie wytrzymuje reguły pracy naukowej? Pietras chytrze omija rozważania natury filozoficznej i przechodzi na pewniejszy grunt filmoznawczy; „Możemy śmiało założyć, że chodzi o subiektywną prawdę autora, oraz subiektywną prawdę widza. W związku z tym «prawda filmowa» powinna mieć związek z tym, co obaj odbierają jako otaczającą rzeczywistość [...] Jeżeli twórcy i odbiorcy dzieła dostrzegą silny związek z (ich subiektywnym) realnym światem, to warunek będzie spełniony, obraz będzie prawdziwy. W tym miejscu należy zadać pytanie w jaki sposób widzowie dostrzegają ten związek? Co to znaczy, że film jest realistyczny? (s. 5)”

Tu zastrzygłem uszami, to naprawdę intrygujące zagadnienie - przypomnijmy, iż przestrzeń ekranowa wpływa na przestrzeń diegetyczną, lecz nie wypełnia jej w całości. Inaczej mówiąc, wiele zależy od komunikatu wysłanego przez twórców – samego filmu - lecz ostateczna forma w jakiej dotrze przekaz do widza, zależna jest od dodatkowych czynników: indywidualnej percepcji, zgodności kodów kulturowych twórcy i odbiorcy, symboliki i skojarzeń dotyczących specyfiki miejsc i przestrzeni; ten sam film dla jednego widza może być realistyczny, a dla drugiego wręcz odwrotnie. Jak zatem określić poziom realizmu w filmie? Autor przywołuje kategorię realizmu percepcyjnego, dokonaną przez Berysa Gauta – „Obrazy są medium percepcyjnie realistycznym, a nasza zdolność do rozpoznawania utrwalonych na nich przedmiotów opiera się na mechanizmie podobieństwa, które jest stopniowalne. Realizm percepcyjny w odniesieniu do obrazu filmowego jest więc także stopniowalny. Oznacza to, że poszczególne filmy mogą być porównywane między sobą, a ich forma oceniana jako bardziej lub mniej realistyczna” (s. 7). Porównywanie realizmu filmów? W jakiej skali? *Pociąg*, czy *Jak być kochaną*, *Człowiek z marmuru*, czy *Pętla*? Przyznam, że teza ta wydaje się wyjątkowo dyskusyjna. Sam problem uznaję jednak za wyjątkowo ciekawy i doceniam wkład doktoranta, usiłującego uporządkować chaos związany z tak użytecznym pojęciem.

Po powyższych, traktowanych jako wstępne rozważaniach, Pietras przechodzi do omówienia filmów, które uznaje za prekursorów kina fiction-non-fiction. Pierwszym z nich jest zrealizowany w 1956 roku *On the Boverly* Lionela Rogosina. Doktorant wyczerpująco opisuje założenia ideowe, treść oraz światową recepcję filmu, szczególny nacisk kładąc na pomysł/metodę, z jaką twórcy podeszli do realizacji. A ta była, jak na tamte lata nowatorska: „Filmowcy tygodniami obserwowali ludzi na Bowery, pili z nimi piwo w mrocznych barach i tanie hotele. Po skończonej dokumentacji wymyślili postaci [...] opisali je, nadając im konkretny wiek, wygląd, zawód, pochodzenie społeczne oraz pewien zestaw okoliczności, w których mogliby się znaleźć. Wrócili na ulicę i znaleźli pasujących do swoich wyobrażeń prawdziwych ludzi (s. 10).

Istotne w tej partii dysertacji są próby znalezienia w metodzie Rogosina i Sufrina cech gatunkowych, które Pietras łączy z kinem nazwanym fiction-non-fiction. Dotyczą one bardziej zasad niż efektów; mamy więc sceny improwizowane, kręcone ukrytą kamerą, zdjęcia w naturalnym oświetleniu (także nocne), w zastanych/istniejących lokacjach, często na ulicy, bez wymaganych zgód i pozwoleń, szybko i bez dubli. Mamy też swoisty katalog materiałów, z których skonstruowany jest film: rodzajowych - zarejestrowanych ukrytą kamerą, dramatycznych z bohaterami, także zarejestrowanych ukrytą kamerą, dramatycznych jawnych i niemych portretów bohaterów, oraz łączonych, w których bohaterowie wchodzą w przypadkową, zastaną sytuację (s. 10,11). Trafne rozpoznanie metody, pozwala przejść do rozważań dotyczących gatunkowej natury *On the Boverly*.

Film był recenzowany jako film dokumentalny, choć wiedza o realizacji materiału pozwala po latach autorowi na jednoznaczne stwierdzenie: „[...] realizatorzy po prostu zaplanowali fabułę filmu, napisali pozbawiony dialogów scenariusz, po czym zrealizowali go wykorzystując nieprofesjonalnych aktorów, którzy czerpiąc ze swego doświadczenia, improwizowali rozmowy na zadany temat” (s. 12).

Pietras zwraca uwagę na istotną słabość *On the Boverly* – brak emocji. „Wiemy co zamierza zrobić bohater, dlaczego postępuje w jakiś sposób, ale bardzo rzadko potrafimy zrozumieć co czuje” (s. 13). Ale czym w filmie są emocje? Szukając odpowiedzi na pytanie, dlaczego widz angażuje się emocjonalnie w film i identyfikuje się z bohaterami, znajduje drogowskaz u Lacana i kognitywistów. Francuski psychiatra sugeruje, iż kino oferuje rzeczywistość symulowaną, na podobieństwo snu. Uruchamia w tym celu mechanizmy projekcji-identyfikacji ustanawiające widza w podmiotowym centrum ustanowionego świata. Kognitywne podejście odwołuje się do świadomych i racjonalnych procesów. Zacieka wiła mnie kolejna, wskazana przez Pietrasa teoria, wykorzystująca w mechanizmie generowania emocji, odkrycie lustrzanych neuronów – „neurony lustrzane dają ludziom możliwość imitowania i synchronizowania postaw, ekspresji i ruchów innej osoby [...] dzięki któremu ich emocje mogą natychmiastowo wpływać na nasze doświadczenie” (s.19). Inna sprawa, że nie potrzeba lat wieloletnich badań, by dojść do kolejnego, przytoczonego przez doktoranta wniosku: „Noel Carroll uważa, że aby zrozumieć całe spektrum doznań afektywnych, należy wziąć pod uwagę także sympatię, która czujemy w stosunku do bohaterów”. No tak...

A na marginesie rozważań Pietrasa o emocjach w kinie, dorzuciłbym pomijane przez większość badaczy emocjonalne związki między widzom a filmową przestrzenią (a nie tylko bohaterami). Rzecz w tym, że skoro jest podmiot, to istnieje – jak pisze Pierre Kaufmann – „doświadczenie emocjonalne przestrzeni”, podobnie jak istnieje „doświadczenie emocjonalne czasu”, którego właściwości opisuje, pośród wielu innych autorów, choćby Tomasz Mann w „Czarodziejskiej Górze”. W ujęciu Kaufmanna, owo doświadczenie emocjonalne, jest przede wszystkim doświadczeniem wykluczenia podmiotu z przestrzeni, o której zakładaliśmy, że jest przestrzenią wspólną, dającą oparcie. Pod wpływem wykluczenia, stałe percepcyjne ulegają zachwianiu. Wraz z emocją rodzi się nowy świat: pejzaż lęku jest pejzażem tragicznym, pejzaż gniewu, pejzażem wojennym ect.

Drugim omawianym filmem, będącym w koncepcji Pietrasa praojcem kina *Fiction-non-fiction*, jest *Rzym, miasto otwarte* Roberto Rosselliniego. Prócz tradycyjnej analizy formy i treści, autor daje brawurowo rozbudowany wykład, szczątkowo tylko związany z głównym tematem pracy - rolą montażu w filmie fabularnym, realizowanym bez scenariusza; omawia dystrybucję filmu w USA, kłopoty z cenzurą i pierwsze recenzję. (znakomity passus – „wiatrem pisany wygląd filmu powstałego z kronik filmowych, jakby kamera pojawiła się tam przypadkowo”); przywołuje związki włoskiego kina z faszyzmem, początki reżyserskiej drogi Rosselliniego i społeczno-polityczne okoliczności powstawania filmu. Wreszcie dotyka istoty; w interesujący sposób komentuje, dlaczego uznaje pokrewieństwo *Rzymu* z omawianym przez siebie nurtem. Relację z tej części zacznę od kilku cytatów: „Celem, który postawił przed sobą Rossellini było nie tyle pokazanie świata historycznych wydarzeń [...], co zrozumienie ich przez rzetelną analizę ludzkich postaw [...] Droga do osiągnięcia tego celu wiodła przez rzymskie ulice i wymagała wyjścia z hal zdjęciowych i zerwania z tradycyjnym modelem produkcji filmów” (s. 34). „Uliczne sceny następują jedna po drugiej, a ludzie grają jak ludzie, nie aktorzy” (s. 37). „Istotnym czynnikiem, jaki zaważył na „dokumentalnym” odbiorze [...] musiał być także sposób, w jaki operowano kamerą [...] scena nagrywana była w długich przebiegach” (s. 38). Pietras akcentuje dwa elementy sztuki filmowej, które w jego mniemaniu wyprzedziły swój czas, penetrując nieznaną obszar między fabuła a dokumentem: aktorstwo i scenografię. I choć nie był to pierwszy film, którego większość zdjęć kręcona była poza studio, to połączenie powojennej biedy, zrujnowanych ulic, codziennego kostiumu i sporej liczby naturšczyków (choć jak podkreśla autor, nie w głównych rolach), przyniosły nową wartość estetyczną - przypominały wojenne kroniki. Do tego dochodził jeszcze jeden element – brak funduszy, który wymuszał kreatywność. „Można powiedzieć, że spontaniczność to słowo, które dobrze określa cały proces produkcji *Miasta otwartego*, nie tylko w odniesieniu do reżysera i aktorów [...] Doświadczenia Rosselliniego wyniesione z czasów, gdy reżyserował amatorów w naturalnych przestrzeniach, nadały filmowi dokumentalnej świeżości i lekkości, wzmocnionej przez nieprzewidywalne warunki, w jakiej przyszło działać całej ekipie produkcyjnej, która ciągle borykała się z problemami finansowymi...” (s. 40). Pietras widzi w tej sytuacji – jak sądzę nie bez powodu – analogię do wysypu filmów spod znaku *fiction-non-fiction*, we współczesnej Polsce.

Kolejnym tropem, który podejmuje Pietras w poszukiwaniach antenatów są klasycy awangardy: Jonasa Mekas, Robert Frank, Morris Engel i John Cassavetes. Wskazując na istotne dla swoich rozważań konteksty teoretyczne i praktyczne, przywołuje manifest *W stronę kina spontanicznego* Mekasa: „Tak jak pojawienie się powojennego neorealizmu uwolniło kino od konwencjonalnego, studyjnego oświetlenia, przybliżając je do wizualnej prawdy, tak nowe pokolenie filmowców[...] uwolni reżyserię, aktorstwo i scenografię od martwych komercyjnych koncepcji i uchwyci prawdę swych doświadczeń i marzeń” (s. 41). Doktorant przygląda się pierwszemu pokoleniu zbuntowanych filmowców, którzy gardzą oficjalnym kinem i „...nie przejmują się scenariuszem i fabułą, kręcą w znanych lokacjach, przy naturalnym oświetleniu, a ich filmy chłoną aktualną, współczesną rzeczywistość”(s. 41). Dostrzega istotę postulowanych przemian w nieustannej, twórczej improwizacji, obejmującej swym zasięgiem: fabułę i scenariusz, postaci i grę aktorską, przestrzeń i ruch kamery. Poddaje wnikliwej obserwacji metodę pracy z aktorami Cassavetes, opartą na nieustannym dążeniu do wyzwiania realistycznych emocji: „Utrudniał aktorom wymianę informacji dotyczących ról, aby uniemożliwić analizowanie poszczególnych postaci, wzajemne komentowanie [...] Postaci miały bronić się same w konfrontacji z innymi, a nie powstawać w wyniku dyskusji i ważenia racji...” (s. 45). Metodę, będącą w manifestacyjnej opozycji wobec pracy z tradycyjnym, sztywnym scenariuszem, z punktami zwrotnymi, midpointem i kulminacją. Scenariuszem prowadzącym aktorów do celu, lecz ograniczającym swobodę poszukiwań.

Idea dysertacji zaczyna się krystalizować. Dostrzegamy jak przedstawione źródła związane z historią kina oraz myśli teoretyczno-badawcze, istotne i dygresyjne, zaczynają zlewać się w jeden strumień, z którego wypływa metoda/idea współczesnego filmu fiction-non-fiction. Czekamy na obiecane zderzenie powyższych refleksji z namysłem nad dołączonym do pracy, montowanym przez Pietrasa filmem *Proste rzeczy*; lecz Autor każe nam jeszcze czekać.

Kolejnym strumieniem w opisywanym dziale wód, jest francuskie *Cinema-verite* i antropologiczne, etnodokumentalne kino Jeana Roucha. Tym razem – relacjonuje Pietras - twórcy poszli jeszcze dalej i zaczęli podważać schematy filmowego opowiadania. „W sferze konstruowania opowiadania, upada dogmat wszechobecnej przyczynowości wydarzeń i celowość działania postaci, filmy mogły więc operować dygresją i posiadać otwarte zakończenia. [...] Tym, co budziło ciekawość nowofalowych twórców nie była bowiem sama historia zawarta w scenariuszu, ale raczej efekt jej zderzenia z rzeczywistością” (s.53). Lecz zasadniczy przełom Pietras dostrzega w twórczości Roucha, w filmie *Moi, un Noir*. Wymyślony przez francuskiego antropologa gatunek, jak wskazuje Autor fikcjonalizował życie, tworząc ze swoich żyjących, dokumentalnych bohaterów postaci filmowe. Nie chodziło tu rzecz jasna o powierzanie ról aktorom naturalnym, a o wymieszanie życia i kinowej fikcji. Naturszczycy raz byli sobą, innym razem odtwarzali postaci znane z kina, jeszcze innym razem komentowali swoje działania. „Zachęceni byli do improwizowania zachowań, mogli też mówić i robić co zechcą” (s. 56). Zupełna swoboda. Świat dokumentu i fabuły mieszał się i przenikał, tworząc nową, hybrydową rzeczywistość.

Pietras nie dopowiada, lecz myślę, że traktuje *Moi, un Noir* jako swego rodzaju wzorzec fiction-non-fiction - w pełni świadomą manifestację nowej formy: kina bez scenariusza, w pełni improwizowanego, w prywatnych lokacjach i kostiumach, lecz z narzuconymi fabularnie, posiadającymi własną życiową historię, wymyślonymi przez twórców postaciami; i co najważniejsze – backgroundem, który miesza fakty z życia bohaterów z kreacją.

Za najciekawsze w całej rozprawie uznaję fragmenty, w których Pietras poddaje krytycznemu rozpoznaniu własny proces kreowania / montowania filmu z pogranicza dokumentu i fabuły – *Prostych rzeczy* Zaricznego. łączy tu kompetencje znawcy tematu, którą wykazał w zasadniczej części pracy, z wiedzą praktyka.

Film opowiada o młodej parze Magdzie i Błażeju. Wyjechali na wieś pod Warszawę, wychowują małe dziecko, wspólnymi siłami remontują zapuszczony dom. On pracuje w stolicy, swobodny, wyluzowany, bez obsesji odniesienia sukcesu. Ona spełniona, delikatna, zajęta domową codziennością. Na tytułowych prostych rzeczach mijają im dni, obserwowane cierpliwą, czułą kamerą, a wzajemne relacje stanowią – jak rozumiem – dokumentalną tkankę filmu. I raptownie w ten świat wkracza postać grana przez aktora Tomasza Schimscheinera – filmowego wuja, brata zmarłego ojca Błażeja. Postać stricte fabularna, ze starannie wymyślonym backgroundem, zaburzająca strukturę dokumentu - budująca pogranicze gatunkowe – teren, będący obszarem dysertacji Pietrasa. (nawiasem mówiąc, bardzo podoba mi się podobieństwo filmu – tematyczne, ideowe i po części także realizacyjne - do „Struktury kryształu” Zanusiego).

Refleksje o montażu *Prostych rzeczy* są pasjonujące, w wielu miejscach odkrywcze, szkoda tylko, że tak manifestacyjnie oszczędne. Przypominają dziennik z podróży bez mapy, bez kompasu, w nieznanym. Oddaję głos Autorowi: „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 emocjami, po czym łączymy je w ciągi ujęć i sekwencji, licząc na to, że widz, znajdzie w nich opowiadanie które w nich zawarliśmy...” (s. 67). Póki co opis ten przypomina działania podejmowane przy klasycznej fabule. Stopień komplikacji wyjaśniają kolejne słowa: „Im mniej konwencjonalne są założenia realizacyjne, im mniej planowania i większy stopień poszukiwań, tym więcej jest niewiadomych. W takich produkcjach bowiem, wszelkie czynności podejmowane w montażowni wynikają z nieustannego szukania – najpierw właściwych pytań, potem odpowiedzi na nie” (s. 67).

Szukanie właściwych pytań. W tym zdaniu zawiera się sedno tej części pracy Pietrasa. Przy klasycznych fabułach, serialach czy nawet precyzyjnie zaplanowanych dokumentach też pytamy: o jakość dubla, o świeżość gry aktorskiej, o rytm, ostrość, płynność ujęcia i sposób oświetlenia. Ogromna część pytań zasadniczych, została zadana przed realizacją. W *Prostych rzeczach* w momencie rozpoczęcia montażu wybrzmiewały inne pytania: kto jest bohaterem, o czym chcemy opowiadać, co wybrać i za czym pójść w gęstwinie drobnych wydarzeń. Dramat, tragikomedia, a może farsa? Z Wybór drogi, nadanie kierunku a nie selekcja materiału.

„Kiedy nie ma precyzyjnego scenariusza, sceny nie są dzielone na ujęcia, a kamera rejestruje dźwięki przebiegi bez powtórzeń, to etap przygotowawczy do właściwego montażu staje się niesłychanie istotny [...] rozległość wyboru, precyzyjność i jakość opisu określają [...] kształt całego filmu” (s. 70). To brzmi jak Biblijny opis pierwszych godzin po stworzeniu.

Pietras jest świadomym twórcą i zdaje sobie sprawę z zagrożeń metody: „Spontaniczność bowiem ma dwie strony – jedna daje wierność i naturalność, druga może doprowadzić do sytuacji, gdy planowane elementy nie pojawią się w materiale, bądź też zostaną zarejestrowane w sposób uniemożliwiający ich użycie.” (s. 71). Pytania, które unoszą się nad całą dysertacją – teoretyczną i dołączonym filmem – brzmią; jak znaleźć właściwy balans? Jak opowiadać świeżo a nie zanudzić? Jak eliminując klisze znaleźć spójną opowieść? Jak zachowując „prawdę szarych dni”, sprawdzić by widz nie wyszedł z kina.

Szanuje film Zaricznego, jeszcze bardziej pracę Pietrasa. Do metody podchodzę z atencją, choć zawsze będą wybrzmiewały przy tego typu okazjach słowa jednego z moich ulubionych twórców: „Rytm w moich filmach naszkicowany jest w scenariuszu, przy biurku, a rodzi się przed kamerą. Wszelkie formy improwizacji są mi obce. Gdy czasem zostaje zmuszony do nieprzemyślanych decyzji, pocę się i drętwieję ze strachu. Filmowanie jest dla mnie zaplanowaną w szczegółach iluzją...” Lecz na szczęście, dróg jest wiele. Jak pisał Schultz „Jednej rzeczy trzeba się wystrzegać w tych sprawach: ciasnej małostkowości, pedanterii, tępej dosłowności. Wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici uchodzą do jednego kłębka”.

KONKLUZJA

Stwierdzam, iż zarówno praca teoretyczna, jak i cały montażowy dorobek Bartosza Pietrasa, w szczególności film *Proste rzeczy*, spełniają wymogi stawiane w Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki z 14 marca 2003r. z późniejszymi zmianami i z całym przekonaniem popieram starania Doktoranta o uzyskanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne i wnoszę o dopuszczenie Autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

