



Część 1

# ISTOTA OPOWIADANIA



---

## ROZDZIAŁ 2

# Podstawy opowiadania

---

Opowiadanie to gawęda, czyli bajanie o wydarzeniu lub sekwencji zdarzeń, podane w sposób interesujący dla odbiorców, niezależnie czy to są czytelnicy, słuchacze, czy widzowie. U samych podstaw opowiadania leży założenie, iż winno mieć ono: początek, środek i zakończenie. Winno mieć frapujących bohaterów (lub pytania), wzrastające napięcie oraz konflikt, który osiąga takie czy inne rozwiązanie. Winno wciągać odbiorców na płaszczyźnie emocjonalnej i intelektualnej, budząc w widzach chęć dowiedzenia się co dalej.

Niech cię nie zmyli fakt, że festiwale i szkoły filmowe powszechnie używają terminu „narracyjne” tylko w odniesieniu do filmów fabularnych. Większość dokumentów ma również charakter „narracyjny”, co oznacza po prostu, że opowiadają historie (a czy te historie są lub nie są *opowiedziane* to zupełnie inna kwestia). Jak opowiadają te historie, czy też jakie historie opowiadają, dzieli filmy na podkategorie wedle rodzaju i stylu, począwszy od cinema verite po film noir.

Strategie prowadzące do dobrego opowiadania nie są nowe. Grecki filozof Arystoteles już w roku 350 p.n.e., jako pierwszy sformułował ogólne zasady dla, jak to nazwał, „dobrze skonstruowanej intrygi”. Od tego czasu niewzruszenie, zasady te leżą u podstaw opowiadania dla potrzeb sceny, literatury i filmu. Oczekiwania na obszarze działania mechanizmów dramaturgii są już w jakimś sensie zakodowane u odbiorców, więc stawianie im wyzwań, wystawianie na próbę tych oczekiwań, jest nie mniej istotne dla dokumentalisty jak i dla fabularzysty.

## KILKA NAZW ZWIĄZANYCH Z BUDOWĄ OPOWIADANIA

### Ekspozycja

Ekspozycja to zbiór informacji, który osadza cię w opowiadaniu: kto, co, gdzie, kiedy i dlaczego (od tłumacza: popularna w świecie języka angielskiego zasada „5 W”; who, what, where, when, why). Daje odbiorcom niezbędne narzędzia dla śledzenia rozwijającego się opowiadania i co ważniejsze, pozwala im zanurzyć się w tym opowiadaniu. Cały figiel związany z ekspozycją, polega na nieujawnianiu zbyt wiele - zbyt wcześnie, a z drugiej strony na nieskrywaniu informacji niezbędnej. Obejrzyj filmy, które ci się podobają i zwróć uwagę nie tylko na to czego się dowiadujesz, ale na to, kiedy się tego dowiadujesz.

Ekspozycja na scenie bywa załatwiana przez pokojówkę, która czyniąc rwetes pojawia się na początku sztuki i mówi (do nikogo w szczególności, albo do kamerdynera, który akurat znalazł się w pobliżu): „O matko, tak się martwię o kochankę Pana, teraz gdy Pan pojechał na polowanie ze swym bratem nicponiem, nie mówiąc jej, że jego ojciec Lord Pembrokeshire, już zaaranżował sprzedaż tej posiadłości z całym inwentarzem przed upływem dwu tygodni!”. W filmach dokumentalnych następstwem dokładnie takiego postępo-

wania, mogłyby być programy przeladowane informacją na samym początku, podające tą informację nieprzygotowanemu na to odbiorcy, lub odbiorcy, który nie potrzebuje jej w tej chwili – a w miejscu gdzie ta informacja byłaby potrzebna, byłaby już zapomniana. Przeladowanie ekspozycji ma również często miejsce, gdy reżyser postanawia umieścić całą informację poprzedzającą – tę część historii, która doprowadziła do punktu, w którym rozpoczyna się jego opowieść – na początku filmu.

Ekspozycja może być udziergana na wiele sposobów. Czasami wstępna informacja pojawia się w wyniku kłótni pomiędzy ludźmi, których filmujesz. „Tak? Nie znaleźlibyśmy się w tej sytuacji, gdybyś nie wziął czeku swojej wypłaty tutaj do Las Vegas!”. Czasami można ją zbudować pokazując nagłówki gazet albo inne materiały drukowane, tak jak to zostało zrobione w znacznej mierze w ekspozycji filmu *The Thin Blue Line* (Cienka niebieska linia). Dobrze konstruowana narracja może zręcznie wpleść ekspozycję do opowiadania, dając widzom niezbędne minimum informacji (offy z wywiadów mogą spełnić również taką rolę). Ekspozycję można zbudować także obrazami: informacyjny plan ogólny miejsca lub tabliczka; ujęcie szeryfa przybijającego nakaz eksmisji na drzwiach (*Roger & Me*, Roger i Ja); rozpoczęcie aukcji (*Troublesome Creek*). Zabawki zaśmiecające trawnik na przedmieściu mówią: „Tu mieszkają dzieci”. Czarny trznadel i upleciony z kwiatów ołtarzyk z samochodzikami przed remizą strażacką mówią: „Miała miejsce tragedia”. Ogólny plan elegancko ubranej kobiety w dużym, ascetycznym biurze wysoko w wieżowcu mówi: „Ta kobieta ma władzę”. Mężczyzna czytający w wagonie metra *The Boston Globe*, informuje nas gdzie jesteśmy, tak samo jak by uczynił na przykład napis na stacji metra – The Eiffel Tower. Fotografie pokazujące upływ czasu, plansze i animacja – to wszystko można używać dla zbudowania ekspozycji, czasami nawet z elementem niespodzianki i humoru – przypomnijcie sobie animację w *Super Size Me*.

To wielka sztuka sprzedawać kluczowe informacje we właściwych momentach. Podana zbyt wcześnie, będzie wyglądała na mało istotną i zostanie szybko zapomniana. Podana zbyt późno, może się okazać

informacją, której widzowie już się domyślili, albo wywołać złość na reżysera za to, że ukrywał informacje, która była potrzebna już jakiś czas temu. Każda ekspozycja przedstawiona we właściwym momencie, wzbogaca nasze rozumienie postaci, buduje napięcie w odsłanianiu ich losów. Obejrzyjcie *Daughter From Danang* (Córka z Danang) zwracając uwagę na to, kiedy dowiadujemy się, iż ojciec Heidi był amerykańskim żołnierzem, a mąż jej matki był bojownikiem Wietkongu; oraz, że matka adopcyjna Heidi zerwała z nią kontakty. Obejrzyjcie *The Way We Get By* i zwróćcie uwagę, jak i gdzie w filmie dodawane są okruchy informacji, budujące historię trójki starszków spędzających całe dni (a czasami również noce) na lotnisku Bangor w Maine, witając wracających żołnierzy. Kiedy dowiadujemy się, że Bill jest zadłużony i że walczy z rakiem prostaty? Że Jerry stracił synka z powodu dziecięcej choroby? Że Joan wkrótce będzie żegnała dwóch wnuków udających się do Iraku? Te detale pomagają zrozumieć kim są te postacie, dlaczego czynią to co czynią, a informacja funkcjonuje, ponieważ jest sączona bardzo starannie przez cały film.

## Temat

W kategoriach literackich, temat to podmiot danej historii, często ulotna idea oświetlająca jakiś aspekt ludzkiej kondycji. *Eyes on the Prize*, w czternaście godzin opowiada przebogata historię amerykańskiego ruchu praw obywatelskich. Wyodrębnione tematy to: rasa, bieda oraz siła zwykłych ludzi w doprowadzeniu do wielkich zmian. Tematy w *The Day After Trinity*, historii stworzenia bomby atomowej przez J. Roberta Oppenheimera, przedstawiają ambicje naukowe, pogoń za władzą oraz wysiłki dla osiągnięcia pokoju i rozbrojenia, gdy jest już za późno.

„Temat to jak krew tętnicza filmu”, mówi reżyser Ric Burns (Zajrzyjcie również do Rozdziału 17). „Temat to główny wątek filmu. Temat mówi o czym to jest”. Jak już wspomniano, Burns zdecydował się na opowiedzenie historii feralnej Grupy Donnera i ich próby przejścia na skróty do Kalifornii w 1846 r., nie z powodu kanibalizmu, którego

się dopuścili - który mógłby być atrakcją dla chorobliwej publiczności - lecz dlatego, że ich historia oświetlała blaski, cienie i skłonności amerykańskiego charakteru. Te tematy są zapowiedziane w otwierającym film cytacie z Aleksandra de Tocqueville, francuskiego autora, który podróżował po Stanach Zjednoczonych w 1831 r. Pisał o „gorączkowym ferworze” z jakim Amerykanie gonili za dobrobytem o „dręczącej ich obawie, że może nie wybrali najkrótszej drogi dla jego osiągnięcia”, oraz sposobu w jakim „rozpatrują ziemskie sprawy”, nawet w obliczu nieuchronnej śmierci. Te słowa zapowiadają los Grupy Donnera, którego ambitna pogoń za nowym życiem w Kalifornii doprowadziła do tragicznych konsekwencji.

Wątki tematyczne mogą narodzić się z pytań, które legły u podstaw danego projektu. Na jednym poziomie, *My Architect* opowiada o poszukiwaniach prowadzonym przez filmowca w średnim wieku, o poszukiwaniu wiedzy na temat ojca, którego stracił 30 lat temu, w wieku 11 lat. Jednak pomiędzy wątkami filmu są i takie, jak niestałość i dziedzictwo. „Można się w jakimś sensie zastanawiać; po naszym odejściu - co pozostaje?”, głośno zastanawia się Kahan w dodatkowym materiale zawartym na płycie DVD. „Jak wiele z mojego ojca mógłbym tam odnaleźć?... Wiem, że są budynki. Lecz ile z ducha, jak wiele - tak naprawdę zostało? I myślę, że tym co mnie w jakimś sensie zaszokowało, jest obecność jakiejś szczególnej relacji pomiędzy moim ojcem i tak wielką rzeszą ludzi. Rozmawiają z nim jakby wciąż był obecny. Myślą o nim każdego dnia. To jest dla mnie w jakiś sposób krzepiące”.

Zrozumienie tematu pomaga określić zarówno „co” jak i „jak” będziesz filmował. Znany filmowiec Jon Else wyjaśnia to na przykładzie swojego filmu *Yosemite: The Fate of Heaven*, omawiając planowanie zdjęć do sceny następującej po scenie, gdzie robotnicy budują kolej w Parku Narodowym Yosemite. „Co to ujęcie, czy ta sekwencja powie nam jako kolejne ogniwo narracyjne, a co to ujęcie, czy ta sekwencja mówi nam o świecie?”. Else wyjaśnia: „Czy towarzyszymy brygadzie robotników kolejowych pracującej z dynamitem dlatego, że to jest niebezpieczne?

Czy jesteśmy tam dlatego, że cały dynamit świata nie będzie w stanie uczynić najmniejszego uszczerbku tym potężnym górcom, gdzie obecność ludzi nie ma żadnego znaczenia? Czy jesteśmy tam dlatego, że ludzie pracują za grosze i próbują założyć związek?”. Alternatywnie, Else mówi: „jeśli scena miałaby być o braterstwie brygady robotników kolejowych, którzy żyli razem w tych górach, w obozie, już od wielu miesięcy – staralibyśmy się zrobić wiele ujęć pokazujących fizyczny kontakt między nimi”. W tym przypadku, robotnicy nie myśleliby o zakładaniu związku zawodowego. Dalej Else mówi: „Jednak gdybyśmy robili sekwencję o warunkach pracy robotników kolejowych w Yosemite, prawdopodobnie postaralibyśmy się sfilmować długi dzień pracy, aby pokazać jak bardzo długi jest ten dzień, pokazalibyśmy ich jedzących trzy posiłki na torach, wracających na spanie na ostatnich nogach, po ciemku. Generalnie rzecz biorąc, im lepiej wiesz co zdjęcia mają wyrażać, tym w rezultacie będą bogatsze”.

## Mostek

Mostek łączący (arc) odnosi się do sposobu lub sposobów, w jaki wydarzenia opowieści zmieniają koleje losu twojego bohatera. Przepracowany dyrektor pojmując, że powinien postawić rodzinę na pierwszym miejscu; sekretarz „szara myszka” stawia się, dzięki czemu staje na czele firmy; nikomu nieznana lachmianiarska grupa dzieciaków zwycięża w ogólnokrajowym turnieju szachowym. Dążąc do celu, bohaterowie odbierają cenne lekcje na swój temat, o swoim miejscu w świecie. Te lekcje zmieniają ich - a mogą także zmienić ich apetyt na osiągnięcie celu.

W filmach dokumentalnych, może być trudno wskazać mostki łączące. Nigdy nie zakładaj, dla dobra budowanej opowieści, że wiemy co bohater myśli lub czuje, nie przedstawiaj zmiany, jeśli nie powiedziałeś w filmie skąd się wzięła. Jeśli takie wpływy istnieją, powinieneś je odkryć przez solidną dokumentację i obecność licznych dających się



zweryfikować okrucich informacji. Na przykład, w filmie *The Day After Trinity* fizyk J. Robert Oppenheimer, lewicujący intelektualista, tworzy pierwszą w świecie broń atomową, a następnie ogarnia go przerażenie niszczycielskimi siłami, do których rozpętania się przyczynił. Resztę życia poświęca walce o nierozprzestrzenianie broni nuklearnej w rezultacie stając się ofiarą Zimnej Wojny, do której rozpoczęcia walnie się przyczynił. Najpierw obwołany bohaterem Ameryki, później zostaje oskarżony o szpiegostwo na rzecz Związku Radzieckiego.

W *The Thin Blue Line* (Cienka niebieska linia) słyszymy i oglądamy różne wersje historii zaczynającej się, gdy w sobotnią noc samochód Randalla Adamsa psuje się i nastolatek David Harris proponuje mu podwiezienie. W dalszej części nocy ginie od kuli policjant postrzelony przez kogoś, kto używa samochodu Harrisa. Adams zostaje oskarżony o morderstwo. Im głębiej zanurzamy się w śledztwie, tym jaśniej widzimy, że uwięzienie Adamsa i w następstwie oskarżenie go, ma podłoże polityczne, nie wynika ze śledztwa. Przeistacza go z wolnego obywatela w osądzonego zbrodniarza i ta przemiana stanowi wyzwanie dla poczucia sprawiedliwości widza i pokazuje, iż każdy jest niewinny, dopóki wina nie zostanie udowodniona.

W *Murderball* (Gra o życie), dokumencie pokazującym sparaliżowanych sportowców, grających na wózkach rugbyistów, kilka postaci przechodzi transformację. Ich ewolucja buduje film. Mamy tu Joe Soaresa, ostrego trenera drużyny kanadyjskiej, byłego mistrza Ameryki, którego relacje z własnym synem zmieniają się, gdy przechodzi atak serca. Gracz Mark Zupan odnajduje się z przyjacielem, który prowadząc samochód spowodował wypadek, w którym Mark został ranny. Keith Cavill, który uległ wypadkowi niedawno, przystosowuje się do nowego życia i próbuje grać w rugby. Wszystkie te transformacje dokonały się w trakcie okresu zdjęciowego, a filmowcy zadbali o zebranie wystarczającej ilości materiału, aby pokazać te przemiany w sposób niejako organiczny, niewymuszony.

## Intryga i bohater

O filmach mówi się często, że są napędzane przez intrygę, albo przez bohatera. Akcja filmu napędzana przez bohatera oznacza, iż rodzi się z potrzeby budowania postaci, jakby z jego zachcianek i potrzeb. Napędzanie akcji przez intrygę oznacza, iż bohaterowie są wtórni wobec wydarzeń budujących fabułę (wiele dreszczowców i filmów akcji jest napędzanych przez intrygę). W dokumencie istnieją oba te rodzaje filmów, ale jest również duży obszar przejściowy, przenikający się. Sytuacja przypadkowego spotkania, które prowadzi Randalla Adamsa do skazania na śmierć w filmie *The Thin Blue Line* (Cienka niebieska linia) Errola Morrisa, naśladuje napędzany intrygą czarny dreszczowiec. Okoliczności świadczą przeciwko Adamsowi; swoją osobą nie uruchamia wydarzeń poza jednym nieumyślnym, gdy psuje mu się samochód i przyjmuje ofertę podwiezienia ze strony Davida Harrisa. W gruncie rzeczy, częściowa siła filmu bierze się z niemożności odmienienia swojego losu przez Adamsa, nawet wtedy, gdy staje się oczywiste, że to najprawdopodobniej Harris, nie Adams jest mordercą.

Zupełnie inaczej, akcja *Daughter From Danang* (Córka z Danang) jest napędzana losami głównej bohaterki Heidi Bub, która urodziła się w Wietnamie i została oddana do adopcji w 1975 r. Wychowana w stanie Tennessee, nauczona odwracać się od swojego azjatyckiego dziedzictwa, Bub jednak odseparowuje się od swojej adopcyjnej matki i uruchamia bieg filmowych zdarzeń, gdy postanawia odszukać i zobaczyć się ze swoją naturalną matką.

Analogicznie w *Waltz with Bashir* (Walc z Bashirem) izraelski reżyser Ari Folman wprawia akcję w ruch, gdy postanawia spojrzeć na swoją przeszłość wypartą z pamięci.



Z *Walca z Bashirem*. Zdjęcie dzięki uprzejmości Bridget Folman Film Gang.

Jak wspomniano, różnice między napędzaniem akcji filmu przez intrygę albo przez bohatera, mogą być bardzo cienkie i często jeden rodzaj budowania opowiadania ma silne elementy drugiego. Bohaterowie *The Thin Blue Line* (Cienkiej niebieskiej linii) wyróżniają się i długo się ich pamięta; intryga w *Daughter From Danang* (Córka z Danang) i *Waltz with Bashir* (Walc z Bashirem) jest mocna i pełna nieoczekiwanych zwrotów. Trzeba przyznać, że wiele znakomitych dokumentów, które pozostały w naszej pamięci wcale nie jest „napędzanych”, w takim sensie jak to rozumie się w Hollywood. Na przykład *When the Levees Broke* (Kiedy puściły wały: Requiem w 4 aktach), czterogodzinny dokument o Nowym Orleanie w czasie i po przejściu huraganu Katrina, w zasadzie chronologicznie przedstawia wydarzenia, które zniszczyły miasto i jego mieszkańców. Tak jak mówi o tym kierujący montażem współproducent cyklu Sam Pollard w Rozdziale 23, każda godzina ma swoisty mostek narracyjny dla odcinka i dla całej serii. Jednak to raczej złożoność czterogodzinnego filmu i dziesiątki wywiadów prezentujących losy ludzi,