

GRZEGORZ JAROSZUK

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

Images  
vol. XX/no. 29  
Poznań 2017  
ISSN 1731-450X

## Otwarcie filmu fabularnego, jego funkcje i znaczenie

**ABSTRACT.** Jaroszek Grzegorz, *Otwarcie filmu fabularnego, jego funkcje i znaczenie* [Opening of the film and its functions]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 233–251. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.14

Legendary American producers who'd accepted to read tens of scripts had a justified approach to read only first ten pages. Although on a first sight it may appear negligence, they knew well that if they are not convinced by the first pages of the script, it is very likely that the audience won't feel convinced either. The article concerns the role of the film opening and its structure. Its functions and transformations are described upon the examples of films by Ingmar Bergman and Paul Thomas Anderson.

**KEYWORDS:** opening of the film, first sequence, first 10 minutes

„Kto napisał dobre pierwsze zdanie, ten napisał całą książkę” – tak w wywiadzie powiedział Wiesław Myśliwski. Zdanie to – choć odnosi się do literatury – może być według mnie prawdziwe również w odniesieniu do filmu. Jest w nim, rzecz jasna, pewna przesada, bo mając dobre pierwsze zdanie, nie mamy jeszcze całości. Do ukończenia książki czy filmu prowadzi droga długa i pełna pułapek. Faktem jest jednak, że gdy mamy dobre pierwsze zdanie książki czy dobrą pierwszą scenę w filmie, wzrasta prawdopodobieństwo, że potencjalny czytelnik bądź widz nie zrezygnuje z dalszej lektury czy dalszego oglądania filmu. Legendarni amerykańscy producenci, tacy jak z filmu Barton Fink, którzy przyjmowali do czytania scenariusz z nastawieniem, że przeczytają jedynie pierwsze dziesięć stron, mieli swoją rację. Choć na pierwszy rzut oka wyglądać to może na lenistwo, wiedzieli, że jeśli ich samych początek tekstu nie przekonuje, to są bardzo małe szanse, że przekonani zostaną widzowie. Oczywiście zasada dziesięciu stron – jak każda inna – jest pewnym uproszczeniem i stosowana bezwzględnie mogłaby wyrządzić wiele szkód. Kryje się w niej jednak coś bardzo pozytecznego, a mianowicie skupia naszą uwagę na znaczeniu rozpoczęcia filmu. Pierwsze minuty, z którymi spotyka się widz, decydują o dalszym odbiorze. Właściwe rozpoczęcie wydaje mi się jedną z najważniejszych i najprawdopodobniej najtrudniejszych rzeczy, jakie stoją przed nami w procesie realizacji filmu. Na pierwszy rzut oka wydaje się to dosyć proste. W rzeczywistości jednak tak proste nie jest, o czym wie każdy, kto próbował zrobić choćby krótkometrażowy film. Właśnie dlatego w swoich rozważaniach chciałbym zająć się konstrukcją początków. Uczynię to zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i poprzez wybrane przykłady filmowe.

## Struktura

Na potrzeby tej publikacji konieczne jest dokładne określenie, co rozumiem przez „początek filmu”.

Całością jest zaś to, co ma początek, środek i koniec. Początkiem jest to, co nie występuje na zasadzie konieczności po czymś innym, lecz po czym właśnie zgodnie z naturą rzeczy występuje lub powstaje coś innego. I przeciwnie – końcem jest to, co z natury rzeczy samo występuje po czymś innym, z reguły lub na zasadzie konieczności, a po nim już nie ma niczego. Środkiem natomiast jest to, co samo następuje po czymś innym i po czym następuje coś innego. Dlatego właśnie doskonale skomponowane fabuły nie powinny ani zaczynać się, ani kończyć w przypadkowym punkcie, lecz stosować się do podanych tu zasad. (Arystoteles 1989)

Ta definicja Arystotelesa w zasadzie wyczerpuje temat kompozycji i struktury. Więcej nie da się powiedzieć. Oczywiście jest nasze oczekiwanie, że dobry film opowie nam wciągającą historię, która będzie się dobrze zaczynała, która będzie miała ciekawy środek i która będzie miała dobre zakończenie. Każda z tych części ma swoją funkcję i nadaje sens części następnej. Pierwsza z nich – ekspozycja – wprowadza w historię, przedstawia postaci i opisuje sytuację. W drugiej części – nazywanej konfrontacją, ponieważ ścierają się w niej przeciwstawne siły – dzieją się rzeczy kluczowe dla historii. Trzecia część jest zaś rozwiązaniem historii. Tak więc film składa się z trzech części, nazywanych za Arystotelesem aktami (Field 1998). Akt pierwszy jest jednak całością złożoną, obejmującą w scenariuszu zwykle około trzydziestu – a nie pierwszych dziesięciu – stron.

*Podejście sekwencyjne*

Rozwijając schemat historii podzielonej na trzy części, a zmierzając jednocześnie do większej precyzji w opisie konstrukcji, Frank Daniel (Gulino 2010) wprowadził dodatkowe pojęcie sekwencji. W filmie pełnometrażowym jest ich zazwyczaj osiem (od A do H), każda z nich ma swoje miejsce i zadania w opowiadaniu. Dwie z nich składają się na akt pierwszy, na drugi akt składają się zazwyczaj cztery sekwencje, dwie ostatnie zaś tworzą akt trzeci[1].

*Sekwencja pierwsza (A)*

Sekwencja ta odpowiada na pytania: „kto?”, „co?”, „kiedy?”, „gdzie?”, „w jakich warunkach?”. Bardzo często w sekwencji tej widzowie poznają głównego bohatera i dowiadują się, jak wygląda jego życie codzienne, nim wydarzy się coś, co rozpocznie historię. Regułą jest, że im wyraźniej i dokładniej zbudujemy w niej codzienne życie bohatera, tym większa zmiana nastąpi razem z wydarzeniem rozpoczynającym historię właściwą. Innym zadaniem tej sekwencji jest stawianie przed widzami zagadek, budzenie jego ciekawości. Poznając codzienne życie

[1] Opisując sekwencje bazowałem na książce Olivera Schütte *Praca na scenariuszem* (Warszawa 2005).

bohatera, możemy zacząć przypuszczać, że czegoś w tym życiu brakuje. W sekwencji tej pojawia się zazwyczaj delikatny cień czegoś, co możemy nazwać „potrzebą” bohatera (*need*). Bardzo często jednak „potrzeba” bohatera nie zostaje nazwana wprost. Często dla niego samego „potrzeba” pozostaje nieznaną do samego końca filmu, widzowie zaś mogą tylko przypuszczać, czym ta potrzeba jest.

#### *Sekwencja druga (B)*

Druga sekwencja pierwszego aktu zaczyna się zaraz po wystąpieniu zdarzenia, które rozpoczyna historię. Nazywa się je „impulsem”. Zazwyczaj po wydarzeniu tym bohater udaje, że nic specjalnego się nie wydarzyło. Głównym tematem sekwencji B jest właśnie odrzucenie przez bohatera przeznaczenia. Budowane jest w niej również główne napięcie filmu. Zazwyczaj napięcie to można określić, zadając jedno proste pytanie, na które da się odpowiedzieć, używając jedynie słów „tak” lub „nie”. Wraz z pojawieniem się głównego napięcia filmu, staje się jasny „cel” bohatera. Ciekawą rzeczą jest to, że na tym etapie historii wydawać się może, że „cel” równa się „potrzebie”, której istnienie zaczęliśmy podejrzewać w sekwencji A. Zazwyczaj przekonanie, że „cel” jest tożsamy z „potrzebą”, bohater będzie żywił aż do samego końca historii, kiedy osiągnie swój cel. Po osiągnięciu celu bohater zdaje sobie często sprawę, że jego „potrzeba” dotyczyła czegoś innego niż cel, zdarza się to jednak zwykle dopiero pod koniec filmu.

#### *Sekwencja trzecia (C)*

W sekwencji tej – oddzielonej od sekwencji B pierwszym punktem zwrotnym – bohater podejmuje działanie prowadzące do realizacji „celu”. Zazwyczaj wybiera najprostszą drogę do jego osiągnięcia. Jest mało prawdopodobne, że droga ta doprowadzi go do sukcesu, zdarzyć się jednak może, że bohater swój „cel”, który stanął przed nim i został przez niego zaakceptowany w sekwencji B, osiągnie. W takim przypadku osiągnięcie „celu” ściąga jednak na bohatera konsekwencje komplikacji, których się nie spodziewał, bądź prowadzi go do poznania kolejnego, nowego celu.

#### *Sekwencja czwarta (D)*

Przy końcu sekwencji czwartej często bohater jest bliski osiągnięcia „celu” bądź rozwiązania jakiegoś problemu, stanowiącego jego część. Następuje wtedy zazwyczaj nieprzewidziany i konieczny zwrot akcji, który oddala bohatera od osiągnięcia wyznaczonego wcześniej „celu”. Moment ten jest pierwszym punktem kulminacyjnym. Jeśli przed pierwszym punktem kulminacyjnym bohater miał jakieś nadzieje na osiągnięcie „celu”, zaraz po nim jest nadziei zupełnie pozbawiony. Zadaniem tego momentu jest uczynienie „celu” jeszcze bardziej nieosiągalnym i zmuszenie bohatera do zwiększenia aktywności, zaryzykowania.

*Sekwencja piąta (E)*

W sekwencji tej bohater stara się rozwiązać komplikacje powstałe w wyniku pierwszego punktu kulminacyjnego. Bardzo często pojawiają się w niej nowe wątki, które dają bohaterowi szanse na zbliżenie się do swojego – pierwotnego lub nowego – „celu”. Sekwencja ta charakteryzuje się też często tym, że więcej uwagi poświęca się wątkom pobocznym niż staraniom bohatera.

*Sekwencja szósta (F)*

Szósta sekwencja prowadzi do drugiego punktu kulminacyjnego, który zamyka drugi akt. Zazwyczaj drugi punkt kulminacyjny jest momentem, kiedy wydawać się może, że bohater nigdy nie osiągnie celu. W drugim punkcie kulminacyjnym ma swe źródło napięcie trzeciego aktu.

*Sekwencja siódma (G)*

W sekwencji siódmej bohater podejmuje ostatnią i decydującą próbę osiągnięcia „celu”. Wiąże się to z jeszcze większymi niż dotąd trudnościami. Często zaczyna działać wbrew swoim dotychczasowym założeniom. Sekwencja ta kończy się kulminacją finałową. Ważne jest to, że jeśli bohater jest bliski osiągnięcia „celu” bądź ten „cel” osiąga, może nastąpić rozpoznanie „potrzeby”. W tym momencie bohater zdaje sobie często sprawę, że „cel”, o który walczył przez cały film, nie jest tożsamy z jego do tej pory nieświadomą „potrzebą”. Rozpoznanie to prowadzi do przemiany bohatera, zmiany jego nastawienia. Bardzo często moment rozpoznania prawdziwej „potrzeby” jest momentem, do którego zmierzała cała historia.

*Sekwencja ósma (H)*

Jest rozwiązaniem historii. Bohater osiągnął swój „cel”, zdaje sobie sprawę ze swojej życiowej „potrzeby”. Widzowie znają go już bardzo dobrze, a on uświadomił sobie rzeczy, których do tej pory był nieświadomy. Historia może się skończyć.

*Koncepcja Christophera Voglera*

Innym przykładem podziału filmu na elementy mniejsze niż arystotelesowskie akty, stanowiące podstawę teorii Syda Fielda, jest podział, z jakim spotykamy się w książce Christophera Voglera *The Writer's Journey* (Warszawa 2009). Vogler, bazując na książce Josepha Campbella *Bohater o tysiącu twarzy* (Poznań 1997), podzielił film na dwanaście części. Według niego akt pierwszy składa się z czterech:

ORDINARY WORLD – codzienne życie bohatera

CALL TO ADVENTURE – pojawienie się czegoś, co zwiastuje rozpoczęcie historii, wzywa bohatera do działania

REFUSAL TO THE CALL – odrzucenie wezwania

MENTOR – spotkanie z osobą, która skłania bohatera do podjęcia wyzwania.

Pomiędzy aktem pierwszym a drugim w tej strukturze jest moment, który Vogler określa mianem *FIRST THRESHOLD*. Jest to moment, kiedy bohater przechodzi do działania, podejmuje wyzwanie. Tak rozpoczyna się akt drugi, który składa się z następujących części:

TEST, ALLIES, ENEMIES – bohater spotyka kolejne postaci, poddawany jest próbom

APPROACH TO INMOST CAVE – to moment, kiedy bohater musi podwoić starania, drugi punkt zwrotny

SUPREME ORDEAL – jest to chwila najtrudniejszej próby, która decyduje o tym, czy bohater osiągnie cel

REWARD – bohater osiąga cel.

Strukturę zamyka akt trzeci, którego kolejne części to:

THE ROAD BACK – powrót do „normalnego” życia

RESURRECTION – bohater odnajduje siebie w „normalnym” świecie

RETURN WITH ELIXIR – czyli zakończenie historii.

Przedstawiłem krótko dwa sposoby podziału filmu fabularnego na części mniejsze niż akty Arystotelesa, by móc dokładnie wskazać fragment struktury, który będzie przedmiotem mojej analizy. A będzie nim – w ujęciu Franka Daniela – sekwencja A. W podziale Voglera sekwencji A odpowiada część nazwana *ORDINARY WORLD*. Krótko mówiąc, w pracy tej interesować będzie mnie wszystko, co dzieje się w filmie aż do momentu „impulsu” [2].

Przez pojęcie impulsu rozumiem wydarzenie, które zdecydowanie i w sposób nieodwracalny zmienia życie bohatera. W terminologii stosowanej przez P.J. Gulino odpowiada temu pojęciu *point of attack*. Jako że filmy, których otwarciami zajmę się w tej publikacji, bardzo często odbiegają od standardowych reguł scenariopisarstwa, termin „sekwencja A” zastąpię terminem „otwarcie”. Rozróżnienie to wprowadzam, ponieważ nie zawsze mogę użyć terminu „sekwencja A” w dokładnym znaczeniu, jakie nadał mu Frank Daniel. Myślę, że rozróżnienie to jest konieczne, ponieważ „otwarcie” bardzo często spełnia wszystkie funkcje „sekwencji A”, lecz czasami jest zbyt długie, by można je uznać za „sekwencję A” jako taką. To właśnie kwestia czasu stanowi różnicę między rozumieniem przeze mnie „otwarcia” a rozumieniem przez Franka Daniela „sekwencji”. Wydaje mi się bowiem, że „otwarcie” może być dużo krótsze lub dłuższe niż „sekwencja A”. O tym, gdzie kończy się otwarcie, decyduje według mnie wystąpienie momentu, w którym, po pierwsze, funkcje otwarcia zostały spełnione i po drugie – kiedy pojawia się „impuls”. Reasumując, chciałbym, na wybranych przykładach, omówić funkcję otwarcia i jego warianty.

[2] Pojęcie impulsu stosuję za książką Olivera Schütte (2005).

## Analiza przykładów

Ingmar Bergman

„Dziś czuję, że w *Personie* posunąłem się tak daleko, jak tylko mogłem. W poczuciu wolności dotknąłem bezsłownych tajemnic, które jedynie kino potrafi unieść” – tak o *Personie* napisał Ingmar Bergman (Bergman 1993). W innym miejscu pisze:

Co do wielu spraw nie mam pewności, w jednym zaś przypadku nie wiem nic. Odkryłem, że wybrałem temat niezwykle bogaty, to, co napisałem i włączyłem do ostatecznej wersji filmu (to straszne!), musiało być nad wyraz subiektywne. Dlatego interpretację pozostawiam wyobraźni widzów.

Sam Bergman wydaje się być trochę bezradny wobec swojego filmu. Równie bezradni byli teoretycy filmu, którzy uznawali go za arcydzieło, nie zawsze jednak wiedzieli, o czym jest. *Persona* nazywana była „Ulisesem kina europejskiego”. Jak łatwo się domyślić, do filmu takiego jak *Persona* nie stosują się żadne schematy dotyczące konstrukcji. Trudno więc odnaleźć w nim moment impulsu czy określić, kiedy kończy się otwarcie. Właśnie niemożność rozebrania tego filmu na czynniki pierwsze przy użyciu narzędzi z podręczników scenariopisarstwa skłoniła mnie do analizy jego otwarcia. Oczywiście – na potrzeby tej pracy – będę próbował wskazać w tym rozpoczęciu pewne momenty kluczowe, ale najprawdopodobniej będzie to uproszczeniem. Jest jeszcze jeden powód, dla którego chciałbym bliżej przyjrzeć się początkowi tego filmu. Jest to powód bardziej subiektywny niż naukowy. Jest nim moja niechęć do poezji, a początek *Persony* – jak utrzymuje Bergman – pomyślany był jako wiersz.

Wiersz będący początkiem filmu wygląda tak: w ciemności pojawia się biała płaszczyzna. Zaraz obok niej pojawia się biały prostokąt. Po chwili okazuje się, że dwa białe elementy są częściami projektora. Projektor zaczyna działać. Na ekranie pojawiają się cyfry od 11 do 6 (gdzie cyfra 6 – po szwedzku *sex* – zastąpiona jest bardzo krótkim ujęciem penisa w stanie erekcji), następnie odwrócony do góry nogami napis START. Wygląda na to, że zaczyna się film. Nie zaczyna się jednak film Bergmana, taki jakiego spodziewamy się. Na ekranie pojawia się – również odwrócona go góry nogami – kreskówka. Po niej następują kolejne elementy filmowego wiersza – krótkie ujęcie bardzo białych dłoni (jest ono tak krótkie, że trudno powiedzieć, co dłonie te w istocie robią), fragment slapstikowej komedii ze śmiercią w roli głównej, następnie bardzo duży pająk na białym tle. Tę zwrotkę wiersza kończy obraz zarzynanej owcy. Następuje krótka przerwa. Ekran jest zupełnie biały. Kolejna zwrotka wiersza zaczyna się obrazem rąk przybijanych gwoździem do deski. Kolejne obrazy: mur, zimowy park, żelazne ogrodzenie z dużą ilością śniegu przed nim i drzwiami za nim. Ta część wiersza jest bardzo krótka. Następna jego część dzieje się we wnętrzu. W dźwięku słyszymy cały czas kapiącą wodę. W obrazie pojawiają się – filmowane z różnych ustawień – fragmenty ciał starych ludzi. Najprawdopodobniej ludzie ci nie żyją, a miejscem, w którym się znajdujemy, jest kostnica. Pośród ciał starych ludzi pojawia się ciało małego chłopca. Poznać w nim możemy bohatera filmu *Milczenie*. Wydaje

się, że też nie żyje. W dźwięku rozlega się natrętny telefon. Chłopiec budzi się, próbuje zasnąć. Po nieudanej próbie zaśnięcia zakłada okulary i otwiera książkę, którą jest *Bohater naszych czasów* Lermontowa. Zaczyna ją czytać w *Milczeniu*. Lektura nie zajmuje go długo. Chłopiec siada na łóżku, po chwili wyciąga rękę w stronę obiektywu. Parę razy przeciąga ręką przed samym obiektywem. W kontrplanie okazuje się, że chłopiec wodzi ręką po zupełnie nieostrym obrazie, w którym domyślać się możemy twarzy. Twarz chwilami robi się ostra i wtedy może nam się przez chwilę wydawać, że dzieje się z tą twarzą coś dziwnego. Tak naprawdę, nie wiemy jeszcze co. Jeśli jesteśmy bardzo spostrzegawczy, możemy zauważyć, że to przenikające się twarze dwóch kobiet. Jak się później okaże – głównych bohaterek filmu. Wiersz kończy się tym właśnie obrazem. Trwa około pięciu minut.

Bergman o swoim filmowym wierszu napisał:

Kiedy ten projektor został uruchomiony, pozostawały tam jeszcze te stare wyobrażenia, jak pająk i Baranek Boży oraz inne tego typu bolączki. W zakres mojego ówczesnego życia wchodził nieboszczycy, ceglane mury i kilka smutnych drzew w parku... Bawiła mnie myśl, że byłem małym chłopcem, który nie może umrzeć, ponieważ cały czas budzą go telefony z Dramaten.

Dramaten to teatr, którego Bergman był w owym czasie dyrektorem. Myślę, że dokładne rozpracowywanie szczegółów faktograficznych, jak na przykład ten, że żelazny płot to ogrodzenie szpitala, w którym przebywał podczas pisania scenariusza *Persony* – jest bezcelowe. Chciałbym spróbować określić parę głównych motywów, które pojawiają się w „wierszu”, a może też są rozwijane w dalszej części filmu. Te, które najbardziej rzucają się w oczy, związane są ze śmiercią. W otwarciu *Persony* jest parę wcieleń śmierci: śmierć ze starości, czyli śmierć, jaką znamy z kostnic. Śmierć w mękach i za czyjeś grzechy – skojarzenie takie musi przyjść, gdy oglądamy obrazy ukrzyżowania. Śmierć, którą nazwałbym pozorną – mam na myśli chłopca, o którym możemy przez chwilę pomyśleć, że umarł. Śmierć jest też obiektem żartu – we fragmencie slapstickowej komedii. Możemy również zobaczyć śmierć jako atrybut natury w postaci wielkiego pająka, który najprawdopodobniej jest jadowity, czy też śmierć jako narzędzie człowieka w walce o przetrwanie – w zabijaniu owcy. Myślę, że tematami związanymi ze śmiercią, a rozwijanymi w dalszej części filmu, będą motyw śmierci pozornej (możemy nazwać ją też niepełną) oraz śmierć za czyjeś winy. Jedna z dwóch głównych bohaterek – Vogler – postanawia przestać mówić i choć trudno utożsamiać życie z mówieniem, w tym przypadku niemówienie może kojarzyć się ze śmiercią, tym bardziej że Vogler jest aktorką. Drugim tematem związanym ze śmiercią rozwijanym w filmie jest śmierć za czyjeś winy. Wydaje mi się, że milczenie Vogler uważać można za bunt przeciwko kłamstwu, a jak wiadomo najprostszą i najczęstszą formą kłamania jest mówienie. W związku z tym niemówienie Vogler jest pokutowaniem za innych. Rezygnacją z życia dlatego, że wszyscy tak dużo kłamiemy. Vogler jest być może szczególnie wyczu-

lona na kłamstwo ze względu na swój zawód, który w zasadzie bazuje na udawaniu, czyli na kłamstwie. Motyw śmierci w męczarniach za winy innych powraca w scenie, kiedy Vogler ogląda śmierć człowieka, który sam się podpalił. Śmierć jego wywołuje u niej zwierzęce przerażenie. Innym obrazem związanym ze śmiercią, który może mieć coś wspólnego z dalszym przebiegiem filmu – ale to już bardzo subiektywne skojarzenie i dlatego zostawiłem je na koniec – jest obraz patroszonej owcy. Według mnie to, co spotyka pielęgniarkę zajmującą się panią Vogler, siostrę Almę, przypominać może w dużej mierze patroszenie. Siostra Alma w obliczu milczenia Vogler zaczyna mówić. Mówi o sobie tak dużo, że Vogler – a my wraz z nią – dowiadujemy się o siostrze Almie w zasadzie wszystkiego. Nikt nie wiedział o niej dotąd tyle co my. Ważnym obrazem z początku filmu, który mieć może swoje rozwinięcie w dalszej jego części, jest obraz chłopca dotykającego nieostrej twarzy na ekranie. Niezależnie od tego, z ilu części składa się ta twarz, pewne jest to, że jest to twarz kobiety. Według mnie obraz ten dotyczy relacji dziecko–matka. Temat ten będzie ważnym elementem opowieści siostry Almy, która dokonała zabiegu aborcji. To samo przeżyła zresztą pani Vogler. Jest to temat dziecka niechcianego i matki, która nie chce być matką. Wydaje mi się, że temat ten łączyć się może z obrazem dziecka dotykającego nieostrego obrazu zagadkowej twarzy kobiety.

Celem, jaki przyświecał mi w przeglądzie motywów pojawiających się na początku filmu i mogących mieć rozwinięcie w dalszej jego części, było sprawdzenie, na ile potrzebny jest ten filmowy wiersz Bergmana. Na ile jego treść jest powiązana z resztą filmu. Wiersz ten nie jest jednak jedynym elementem początku *Persony*. Zaraz po nim Bergman bardzo rzeczowo wprowadza nas w historię. W genialnie prosty sposób przedstawione zostają nam główne bohaterki filmu. Wygląda to tak: w planie ogólnym otwierają się drzwi. Wchodzi pielęgniarka – siostra Alma, jej przełożona przedstawia historię choroby Vogler. Wydawać się może, że historia ta robi na pielęgniarce wrażenie. W opowieści przełożonej są suche fakty. Bardzo rzadko zdarza się, by w filmie jedna z głównych postaci została przedstawiona tak czysto informacyjnie. Na tekście przełożonej przez chwilę widzimy obraz Vogler w kostiumie Elektry. Obraz ten przedstawia kluczowy dla historii moment, a mianowicie chwilę, gdy Vogler przestała mówić. W następnej scenie widzimy siostrę Almę, która przed wejściem do szpitalnego pokoju poprawia włosy – szykuje się na spotkanie. Po chwili otwiera drzwi. Następuje spotkanie dwóch głównych bohaterek filmu. W poprzedniej scenie otrzymaliśmy wręcz telegraficznie prosty przekaz informacji na temat Vogler, w tej scenie otrzymujemy podobną dawkę informacji na temat pielęgniarki. Informacje te podaje sama pielęgniarka. W ten sposób po ośmiu minutach mamy w zasadzie komplet podstawowych informacji na temat bohaterek, przyczyn ich spotkania i planów, jakie mają. Można spróbować zastanowić się, gdzie w *Personie* kończy się otwarcie. Po spotkaniu naszych bohaterek – a jest ono moim zdaniem impulsem – siostra Alma idzie odebrać obiad dla Vogler. Gdy idzie przez korytarz, zostaje



zagadnięta z offu (nie zobaczymy pytającego) o pierwsze wrażenia. To, co zwraca uwagę w jej odpowiedzi, to przypuszczenie, że może sobie „nie poradzić duchowo z taką pacjentką”. Według mnie rozumieć możemy tę wypowiedź jako „odrzućcie przeznaczenia” (w terminologii Christophera Voglera). Siostra Alma chce zrezygnować z opieki nad panią Vogler. W zasadzie – poza stwierdzeniem, że może powinien zajmować się nią ktoś bardziej doświadczony życiowo – nie uzasadnia tego. Jej reakcja jest bardziej irracjonalna niż racjonalna. Jest to bardzo ciekawe rozwiązanie. Nie wiemy tak naprawdę, jaką pielęgniarzką jest siostra Alma, niewiele wiemy – poza podstawowymi informacjami – o jej doświadczeniu życiowym. Jest to bardzo oszczędny sposób budowania tajemnicy, można powiedzieć – mimochodem. Jako widzowie możemy sobie nawet nie zdawać z tego sprawy, choć chcemy przecież jednak wiedzieć, dlaczego siostra Alma boi się opieki nad panią Vogler. Myślę, że koniec otwarcia następuje zaraz po pierwszym spotkaniu siostry Almy i Vogler. Skłaniają mnie do takiego przypuszczenia dwie rzeczy. Po pierwsze: zaraz po nim obydwie bohaterki wchodzi w nową relację, to znaczy relację pielęgniarzka–pacjentka, oraz zaczynają funkcjonować według nowego porządku, gdzie punktami orientacyjnymi są posiłki, pora snu i inne elementy życia w szpitalu. Po drugie: zaraz po ich spotkaniu następuje reakcja siostry Almy, o której przed chwilą pisałem. Wszystko wskazuje na to, że otwarcie – łącznie z filmowym wierszem – trwa około ośmiu minut.

Film *Persona* – a zwłaszcza rozpoczynający go filmowy wiersz – uważany jest za stojący na granicy kina eksperymentalnego. Mimo to starałem się znaleźć w nim prawidłowości znane z podręczników scenariopisarstwa. Myślę, że w nim występują, choć na bardzo swoisty sposób. Wprowadzanie głównych tematów filmu odbywa się tu na zasadzie gry w skojarzenia, wprowadzanie bohaterów ogranicza się do podania w skrócie telegraficznym podstawowych informacji i wraz z momentem impulsu zamyka się w trzech scenach, tajemnica budowana jest za pomocą jednego zdania, które zostaje wypowiedziane przez główną bohaterkę w zasadzie nie wiadomo dlaczego. Mam wrażenie, że tam, gdzie wielu twórców stara się, aby film był zwięzły, Bergman stara się, aby był jak najdłuższy, a tam, gdzie w innych filmach informacje przekazywane są stopniowo i w miarę subtelnie (jeśli zaś nie subtelnie, to mamy wrażenie, że oglądamy zły film), w filmie *Persona* nie ma żadnego starania, by informacje nie brzmiały jak informacje. Wydaje mi się to logiczne, ponieważ jakkolwiekby przekazać informacje, pozostaną one informacjami, a temat czy problem filmu wykracza czasem poza możliwości precyzyjnego określenia za pomocą słów. Oczywiście zjawisko to dotyczy tylko bardzo dobrych filmów i jako takie zdarza się rzadko.

Drugim filmem Bergmana, którego początkowi chciałbym się przyjrzeć, jest *Fanny i Alexander*<sup>[3]</sup>. Wybrałem ten film, ponieważ jest

[3] Analizowałem wersję 188-minutową. Otwarcie wersji dłuższej różni się tym, że każda ze scen jest

bardziej rozbudowana oraz są w tej wersji dwie sceny, których nie ma w wersji krótszej.

skrajnie różny od *Persony*. O ile *Persona* uważana była za kino stojące na granicy eksperymentu, o tyle *Fanny i Alexander* jest filmem – według mnie – chyba najbardziej klasycznym w całym dorobku Bergmana. Na pierwszy rzut oka historia wielopokoleniowej rodziny jest bardzo dobrym materiałem na epicki film, gdzie kolejne wydarzenia w życiu rodziny stanowią idealne punkty zwrotne i kulminacyjne. Tak przy najmniej byłoby, gdyby *Fanny i Alexander* robiony był w Hollywood. Film ten jednak nie był realizowany według hollywoodzkich zasad, dlatego możemy spodziewać się pewnych niespodzianek. I jak za chwilę zobaczymy, niespodzianki te nas w istocie spotykają. Realizując *Fanny i Alexander*, Bergman napisał:

Dzięki zabawie mogę przezwyciężyć lęk, odprężyć się i triumfować nad destrukcją. Pragnę nareszcie tworzyć radość, którą mimo wszystko noszę w sobie i którą tak rzadko i tak słabo ozywiam w mojej pracy. Móc przedstawić energię aktywności, żywotność, serdeczność. Tak, tym razem to nie byłoby takie głupie. (Bergman 1993)

W innym miejscu czytamy:

To powinno rozgrywać się w tonacji dur. Nie powinno tu być twardych krawędzi, wszystko musi być miękkie jak deszcz. Oto życie – miłe, dobre, skromne i niepojęte.

Przytoczyłem te dwa fragmenty dziennika, ponieważ jest w nich coś, co w *Fanny i Alexander* jest rzeczą najważniejszą i co – jak się okaże – zakłóci idealną strukturę, którą na bazie losów rodziny Ekdalów można byłoby stworzyć. Film zaczyna się tak: widzimy fasadę teatru, na której napisane jest: „Nie tylko ku uciesze”. Po chwili orientujemy się, że to fasada zabawkowego teatru, którym bawi się mały chłopiec. Chłopiec stawia na scenie figurkę. Przez chwilę przygląda się jej. Nudzi się zabawą i wychodzi z pokoju. Zaczyna przechadzać się po wielkim domu.

Kolejno wykrzykuje imiona najbliższych mu osób. Woła siostrę, mamę, tatę, babcię, służącą. Nie ma nikogo. Następne ujęcie pokazuje fragment firanki i zamrażniętej szyby. Na szybie widzimy rękę dziecka. Po chwili widzimy też jego twarz. Jest to nasz bohater, który w poprzedniej scenie błądził po domu. Chłopiec wygląda przez okno. Za oknem jest zasypana śniegiem ulica. Po chwili chłopiec chowa się pod stół, stojący blisko okna. Z tego bezpiecznego punktu obserwacyjnego widzi, że stojąca w kącie pokoju rzeźba porusza ręką. Trwa to zaledwie chwilę, bo do pokoju wchodzi starsza kobieta. Zauważa schowanego pod stołem chłopca. Dowiadujemy się, że chłopiec nazywa się Alexander, a starsza kobieta to jego babcia. W kolejnym ujęciu oglądamy brzeg rzeki bądź tamy, gdzie pod grubą skorupą lodu widzimy płynącą bardzo szybko wodę. Następnym obrazem jest zimowa ulica o zmroku. Dwóch mężczyzn zapala latarnie. Na tym obrazie pojawia się tytuł. Sceny poprzedzające pojawienie się tytułu trwają pięć minut. Zaraz po zniknięciu tytułu spodziewać się możemy wprowadzenia kolejnych postaci – tak się dzieje. Po kolejnych – powiedzmy – dwudziestu minutach

możemy spodziewać się jakiegoś wydarzenia, które spowoduje znaczące zmiany w świecie, który właśnie poznaliśmy. Tak się jednak nie dzieje. Przez pierwszą godzinę filmu wszystkie wydarzenia nie odbiegają od corocznych zwyczajów bożonarodzeniowych. Nawet pijackie wybryki jednego z wujków Alexandra czy małżeńska niewierność drugiego z nich są wpisane w zrównoważony świat tej rodziny. Nic nie odbiega od ustalonych od lat obyczajów. Nikogo nic nie zaskakuje. Przez godzinę jesteśmy obserwatorami pewnego „stanu rzeczy”. Dopiero po upływie godziny i dziewięciu minut dzieje się coś, co według mnie uznać możemy za „impuls”. Wydarzeniem tym jest śmierć ojca Alexandra. Śmierć jego zmieni wszystko w życiu naszego bohatera. Tak naprawdę wtedy zaczyna się właściwa historia. Opisanie świata głównych bohaterów zajmuje Bergmanowi przeszło godzinę. W przypadku *Persony* podstawowe informacje zostały przekazane w trzy minuty. Być może teza, iż otwarcie filmu *Fanny i Alexander* trwa przeszło godzinę, jest tezą ryzykowną. Wydaje mi się jednak, że tak właśnie jest.

Kluczowym zagadnieniem w przypadku tego otwarcia jest to, w jaki sposób udaje się Bergmanowi utrzymać uwagę widza przez ponad godzinę bez żadnych dynamicznych wydarzeń, oraz to, dlaczego w przypadku tego filmu tak bardzo rozbudował otwarcie. Odpowiedzi na te pytania przenikają się i dlatego postaram się na nie odpowiedzieć równocześnie. W przytoczonym na początku fragmencie dziennika Bergman pisał o życiu, które jest „miłe, dobre, skromne i niepojęte”. Właśnie o tym jest godzinne otwarcie tego filmu. Bergman wybrał chyba najlepszą drogę – opis „stanu rzeczy” – żeby o tym opowiedzieć. Z jednej strony widzimy ludzi, którzy są dla siebie mili, widzimy piękne święto, wszystko jest ciepłe i wydaje się przytulne. Z obrazami ciepłych wewnątrz zderzane są obrazy zimnego świata na zewnątrz. Zimno to nie dotyczy tylko i wyłącznie pogody. Zimno wkrada się do świata naszych bohaterów. Poznać to możemy po chwilowym niepokoju, który od czasu do czasu odczuwają. Ciekawe jest to, że bohaterowie w tym filmie – dotyczy to otwarcia – nie wiedzą, dlaczego na chwilę robi im się smutno. Niektórzy – jak babcia Alexandra – odczuwają niepokój przez całą uroczystość. Przez cały ten czas chce się jej płakać. W zasadzie nie wie dlaczego i za przyczynę smutku bierze swoją starość. Nie jest jednak pewna, czy tylko o to chodzi. Widzowie nie są pewni wraz z nią. Równie nieokreślony niepokój odczuwa ojciec Alexandra. Mówi on o tym wprost w mowie wigilijnej: „Właściwie nie wiem, dlaczego czuję się dziś tak niedorzecznie wzruszony”. Nikt nie wie. Przeważa jednak nastrój świąteczny. Jest to według mnie jeden z podstawowych elementów tego otwarcia. Bezustanna gra między dwoma skrajnymi odczuciami: bezpieczeństwo – niepokój, ciepło – zimno, radość – smutek. Myślę, że pierwszym zadaniem tego otwarcia jest właśnie wprowadzenie widzów w przemienne odczuwanie przeciwstawnych emocji. Nie chodzi jednak o pokazanie jednorazowej zmiany, chodzi o pewien stan, który trwa. Swego rodzaju zawieszenie między skrajnymi odczuciami. By osiągnąć taki efekt, niewątpliwie potrzebny jest czas.

Faktem jest, że emocje zbliżone do niepokoju – w czystej postaci – pojawiają się tylko na ułamki sekund. W obrazie „stanu rzeczy” dominuje radość i ciepło. Nawet wspomniane wyżej wybryki wujków nie są w stanie radości tej zmącić. Zdradzana żona erotyczne wyczyny swojego męża kwituje śmiechem. Wujek alkoholik, który jest do tego stopnia zadłużony, że nie ma pieniędzy na ogrzanie mieszkania, jest traktowany jako zwykły składnik rodzinnego losu. Jego alkoholizm i skłonność do zaciągania długów są znane wszystkim od wielu lat. W podejściu członków rodziny do tej sprawy można dopatrzeć się pełnego zrozumienia. Przecież każdy ma jakieś słabości. Z otwarciem tego wyłania się obraz rodziny, która utrzymuje równowagę, akceptując ułomności i słabości. Wszystko, co mało chlubne, ale dobrze znane, jest akceptowane. Kolejną cechą rodziny Ekdalów jest fakt, że każdy z jej członków coś udaje. Babcia Alexandra mówi o tym: „odgrywanie swojej roli”. Wielkie święto rodzinne jest miejscem kreacji aktorskich. Oczywiście wszyscy znają swoje sekrety, ale na czas święta zgadzają się odgrywać role, które im przypadły. Dlatego może spora część otwarcia rozgrywa się w teatrze, którego dyrektorem jest ojciec Alexandra. Myślę, że jest to kolejny element, który pomaga utrzymać uwagę widzów. Powoli odkrywamy, kto jaką odgrywa rolę i jaki jest w rzeczywistości. Równowaga, która powstaje w efekcie sumiennego odgrywania rodzinnych ról, wydaje się bardzo krucha. Łączy się to z wszechobecnym poczuciem niezrozumiałego niepokoju. Właśnie te dwa elementy – niepokój i chwiejna równowaga – są narzędziem utrzymywania uwagi widza. Nie jesteśmy co prawda pewni, czy w życiu tej rodziny wydarzy się coś złego, ale możemy przypuszczać, że jeśli coś takiego nastąpi, może pociągnąć za sobą bardzo złe następstwa. Powoli rysuje się obraz rodziny, która nie jest przygotowana na uderzenie. Ciekawe jest to, że śmierć ojca Alexandra jest początkowo traktowana jako kolejny zwykły element życia rodzinnego. Wszyscy tłumaczą Alexandrowi: „To nic strasznego”. Wszyscy – poza matką Alexandra – próbują sprowadzić śmierć do zwykłego faktu. Wydawać się może, że myślą: „Śmierć – to przecież się zdarza, to normalne”.

Zadaniem otwarcia tego filmu jest stworzenie obrazu rodziny pełnej sprzeczności, gdzie bycie szczęśliwym odgródzone jest od bycia nieszczęśliwym bardzo cienką granicą. Rodziny, która dla utrzymania równowagi bardzo dużo akceptuje i w ten sposób być może sama siebie osłabia. Po otwarciu mamy przed sobą obraz rodziny pozornie szczęśliwej, lubiącej swoje życie, ale zupełnie nieprzygotowanej do konfrontacji ze światem zewnętrznym. A świat zewnętrzny pojawia się w postaci rygorystycznego i sadystycznego pastora. Na pierwszy rzut oka rodzina Ekdalów nie ma żadnych szans w pojedynku z tak twardym i zdyscyplinowanym przeciwnikiem. Można się zastanawiać, czy podobnie złożony obraz rodziny można byłoby uzyskać w krótszym czasie. Czy konieczny był trwający godzinę opis „stanu rzeczy”? Bergman o dłuższej wersji tego filmu napisał w *Obrazach*, że można byłoby ją skrócić o czterdzieści minut i nikt nie zauważyłby straty

(Bergman 1993). Nie znajdziemy podobnego stwierdzenia na temat wersji kinowej.

Przez chwilę chciałbym się zająć jeszcze sposobem, w jaki Bergman opowiada o „stanie rzeczy”. Obraz ten utkany jest z bardzo małych elementów. Można ich czasami nie zauważyć. Charakterystyczne jest to, że Bergman bardzo rzadko tłumaczy, dlaczego coś dzieje się tak a nie inaczej. W scenie wspólnego tańca widzimy na przykład, że przyjaciel rodziny i kochanek babci – Isaak – nie tańczy razem z rodziną, od rodziny oddzielany jest służącymi. Podobnych drobiazgów i obserwacji jest mnóstwo. Pozostawione zostają domyślności widza, a jak wiadomo, domyślanie się czegoś bywa zajmujące. Nawet jeśli pada proste pytanie, często jedyną odpowiedzią na nie jest: „Nie wiem”. Tak jest w scenie, gdzie babcia dopytuje się służącej, dlaczego jest w złym humorze. Służąca odpowiada: „Nie wiem o czym pani mówi”, by po chwili – już po wyjściu babci z pokoju – dodać: „Wstrętne babsko”. W chwili tej oczywiste jest, że służąca nie lubi swojej pracodawczyni. W innych sytuacjach nie jest to tak oczywiste. Widz ma bardzo duże pole do zastanawiania się, jakie relacje łączą poszczególne postaci. Domyślanie się tych relacji jest o tyle trudniejsze, że każdy z rodziny odtwarza swoją rolę. Myślę, że taktyka budowania zainteresowania widza polega na pokazywaniu wielu szczegółów i unikaniu ich tłumaczenia. Coś może pozostać niezauważone i może czasem niezrozumiałe, ale jeśli ktoś już to zauważy i zrozumie, to będzie ciekaw, co dalej.

Wybrałem właśnie te dwa filmy Bergmana, żeby dokładnie przyjrzeć się ich otwarciom z dwóch względów. Po pierwsze: są to dwa skrajnie różne filmy w jego dorobku, zarówno ze względu na formę, jak i sposób opowiadania i właśnie otwarcia. Ważne jest dla mnie również to, że filmów tych nie da się w zasadzie analizować przy użyciu jakichkolwiek schematów. Można jedynie poszukiwać w ich strukturze pewnych elementów tych schematów i zastanawiać się nad sposobem ich użycia. Oczywiście – podstawowe elementy tradycyjnych struktur filmowych są obecne w filmach Bergmana i spełniają funkcję, jaka jest im przypisana. Są jednak używane w specyficzny sposób.

#### *Paul Thomas Anderson*

W przypadku filmów Paula Thomasa Andersona, podobnie jak w przypadku omówionych wyżej filmów Bergmana, zasady z podręczników scenariopisarstwa zostały przekształcone na potrzeby opowiadanej historii. Nie znajdziemy w filmach tego reżysera impulsu, punktów zwrotnych i kulminacyjnych w „czystej postaci”. Dotyczy to w szczególności dwóch filmów, którymi chciałbym się zająć: *Lewy sercowy* oraz *Aż poleje się krew*.

*Lewy sercowy* zaczyna się tak: bardzo szeroki kadr (nakręcony obiektywem anamorfotycznym o szerokiej ogniskowej, który na brzegach kadru wygina linie proste). W kadrze wciśnięty w kąt pustej przestrzeni siedzi przy biurku mężczyzna ubrany w niebieski garnitur i dopytuje się przez telefon o szczegóły promocji dotyczącej darmowych

lotów lotniczych. W trakcie rozmowy spoza kadru słycać dziwne dźwięki. Bohater kończy rozmowę, idzie sprawdzić, skąd dobiegają. Nie dowiaduje się tego, ponieważ dźwięki ustają. Za drzwiami, przez które wygląda bohater, nie dzieje się nic. Coś jednak wyraźnie go niepokoi. Wychodzi na ulicę. Tam też nie dzieje się nic. Wszystko wygląda zwyczajnie. Poranek na przedmieściu dużego miasta. Jediną oznaką życia są dwa zbliżające się samochody. Pierwszy z nich z niewiadomych przyczyn traci przyczepność i ulega wypadkowi. Z drugiego samochodu, który zatrzymuje się tuż koło bohatera, ktoś wystawia fisharmonię. Samochód odjeżdża. Nasz bohater zostaje sam z instrumentem. W następnej scenie do drzwi hurtowni, w której pracuje bohater, podjeżdża biały samochód. Wsiada z niego kobieta ubrana w różową sukienkę. Jako że warsztat znajdujący się obok hurtowni jest jeszcze zamknięty, kobieta zostawia naszemu bohaterowi kluczyki do swojego samochodu. W trakcie rozmowy kobieta zwraca jego uwagę na fakt, że na ulicy stoi fisharmonia. Na pożegnanie mówi: „Może się jeszcze spotkamy”. Po rozmowie z kobietą bohater zabiera fisharmonię do swojego gabinetu, by po chwili spróbować zacząć na niej grać. Ważną rzeczą jest to, że na początku grania melodii twarz bohatera jest ukryta w mroku. Im dłużej bohater gra, tym bardziej rozjaśnia się jego twarz. Zmienia się na niej światło. Po tej scenie pojawia się tytuł filmu. Dalsze sceny pokazują nam normalne życie bohatera. Okazuje się, że hurtownia, w której pracuje, sprzedaje elementy wyposażenia toalet. Normalne życie, które obserwujemy, najeżone jest jednak zdarzeniami dziwnymi, których sam bohater nie rozumie. Na przykład nie ma pojęcia, dlaczego właśnie dziś ubrał się w garnitur.

Gdy zaczniemy w otwarciu tego filmu szukać „impulsu”, napotkamy pewien problem. Które z tajemniczych wydarzeń jest istotne? Znając dalszy ciąg filmu, możemy wskazać jako „impuls” pojawienie się kobiety w różowej sukience. Według mnie byłoby to jednak uproszczeniem. Myślę, że całe otwarcie filmu *Lewy sercowy* jest od początku do końca jednym wielkim „impulsem”. Właśnie na tym polega jego wyjątkowość. Nie sposób powiedzieć, co już jest impulsem, a co jest tylko i wyłącznie zaciekawiającym *hook* (używając terminologii Paula J. Gulino). Nie jesteśmy pewni, które z tajemniczych wydarzeń zmieni życie bohatera. Całe otwarcie – ze wszystkimi wydarzeniami, których bohater przeważnie nie rozumie – jest nastawione na to, by zasygnalizować bohaterowi, a przy okazji i widzowi, że coś się wkrótce w życiu bohatera wydarzy. Zadaniem tego otwarcia jest również przekazanie widzowi przeczucia głównego bohatera. Moim zdaniem bohater, zakładając z niewiadomych przyczyn garnitur, podświadomie szykuje się na przyjęcie radykalnych zmian w swoim życiu. Takie stwierdzenie jest również oczywiście możliwe dopiero po obejrzeniu całego filmu.

Czy owe tajemnicze zdarzenia, które spotykają naszego bohatera, nie są jedynie sposobem na zaciekawienie widza, czy nie są jedynie *hook*, a moment „impulsu” da się jednak precyzyjnie wyznaczyć? O tym, że tak nie jest, świadczy moim zdaniem osobowość bohatera.

Barry – bo tak ma na imię – jest osobą neurotyczną, jest samotny, potrzebuje miłości, jest zdominowany przez swoje siedem sióstr, czasem bez powodu płacze bądź ma niekontrolowane napady szału. Z rozmowy telefonicznej z konsultantem do spraw promocji dowiadujemy się, że Barry nie jest może wielkim intelektualistą, ale ma dar zauważania ważnych szczegółów. Można odnieść wrażenie, że Barry bez przerwy zajęty jest analizowaniem otaczającej go rzeczywistości. Kiedy szuka produktów firmy dającej w promocji darmowe bilety lotnicze, mówi do otaczających go pólek: „Mówcie do mnie”. Wydawać się może, że Barry jest bohaterem, do którego otaczający go świat bez przerwy mówi. Barry nie zawsze rozumie przekaz, ale czuje, że świat chce mu coś powiedzieć. Myślę, że w przypadku *Lewego sercowego* mamy do czynienia z otwarciem, które po pierwsze przedstawia nam sposób patrzenia bohatera na świat, jego wrażliwość i charakter. Po drugie – co jest moim zdaniem ważniejsze – kształt tego otwarcia, fakt, że naszpikowane jest tajemniczymi wydarzeniami i to, że jest ono jednym wielkim impulsem, wynika właśnie z postaci. Jest to ciekawy przykład sytuacji, w której struktura filmu i jej elementy wynikają z tego, jaka jest postać i używane są właśnie po to, by postać ową opisać. Bohater podświadomie oczekuje zmiany i – co wynika z jego charakteru i podejścia do świata – zaczyna szukać w swoim otoczeniu przeczuwanych i zwiastujących ją znaków. Bohater nie wie, co się z nim stanie, ale czuje, że coś się stanie niechybnie. W „znakach”, jakie daje mu świat, szuka potwierdzenia. Właśnie takimi znakami wypełnione jest otwarcie *Lewego sercowego*. Dlatego sądzę, że nie można stwierdzić, który ze znaków od świata jest „impulsem”. Wszystkie są równoważne i poruszają w bohaterze odczucia związane z jego potrzebą (*need*). Ciekawą rzeczą jest to, że bohater jest bardzo bliski świadomości, czym jest jego potrzeba. Tą potrzebą jest miłość i zmiana dotychczasowego życia. Z potrzebą zmiany życia łączy się chęć zdobycia biletów, które przy dotychczasowym jego trybie byłyby bezużyteczne.

*Lewy sercowy* wymyka się strukturalnym schematom. W filmie tym są dwa wydarzenia, które zmieniają bieg historii życia bohatera – pierwszym jest rozmowa telefoniczna z kobietą z sekstelefonu (ma to miejsce około 20. minuty), drugim – rozmowa z kobietą w różowej sukience, która okazuje się znajomą jednej z sióstr Barry'ego (to wydarza się około 35. minuty). Wydarzenia te można traktować jako węzłowe punkty strukturalne, jest to jednak bardzo umowne, ponieważ w odniesieniu do tego filmu bardzo trudno stosować tradycyjne pojęcia dotyczące struktury. Tym bardziej interesujące jest więc to, w jaki sposób udaje się P.T. Andersonowi opowiadać historię tak, by zaciekawić widzów. Przez chwilę zajmę się tym w kontekście otwarcia tego filmu. W przypadku *Lewego sercowego* podstawową taktyką budowania zainteresowania widzów jest mnożenie znaków zapytania. Pojawiające się bez przerwy „impulsy”, na które bohater reaguje przeważnie strachem, mogą niewątpliwie – podobnie jak zalew informacji w *Amelii* – budzić zaciekawienie. Inny sposób pozyskiwania zainteresowania widza wiąże

się ze stroną wizualną filmu. *Lewy sercowy* opowiadany jest przy użyciu obrazów lekko zniekształconych (przez użycie bardzo szerokich obiektywów anamorfotycznych) bądź w jakiś sposób zabrudzonych (ciągłe halacje albo nieuzasadnione ruchy kamery). Kamera jest w tym filmie dodatkowym bohaterem i właśnie jej obecność buduje napięcie i budzi ciekawość widzów. Przykładem może być moment rozmowy Barry'ego z kobietą z sekstelefonu. W pewnej chwili kamera wykonuje panoramę w lewo, tak jakby operator kamery postanowił w czasie trwania sceny zmienić radykalnie kadr. Nieprzewidziane ruchy kamery sugerują, że zaraz coś się wydarzy, wywołują niepokój. Postaci i sytuacje między nimi kadrowane są tak, że nie widzimy wszystkiego dokładnie. W pierwszym kadrze rozmawiający przez telefon mężczyzna – a wszak to on jest głównym bohaterem – siedzi tak, że nie widzimy dokładnie jego twarzy. Kiedy pierwszy raz pojawia się kobieta w różowej sukience – bądź co bądź, bardzo ważna w tym filmie postać – nie widzimy dobrze jej twarzy, ponieważ lokuje się ona na skraju dużej halacji. Budzenie zainteresowania widza polega w tym przypadku na pokazywaniu postaci tak, żebyśmy mogli coś zauważyć, ale żebyśmy nie byli pewni tego, czy widzimy wszystko. W otwarciu tego filmu większość kadrów ma kompozycję dynamiczną lub zdecydowanie ciąży na jedną stronę. Nie spotykamy kadrów statycznych, jak również statycznej kamery. Spośród opisywanych w tej pracy otwarć jest to pierwsze, w którym praca kamery jest sposobem na wywołanie zainteresowania widza.

Zupełnie innym filmem jest *Aż poleje się krew*. Inny jest bohater, inny sposób opowiadania, a co za tym idzie – inny jest początek filmu. Film ten zaczyna się bardzo szerokim kadrem przedstawiającym górzysty krajobraz. Po nim następuje parę ujęć, w których widzimy mężczyznę pracującego w kopalni. Przez sześć minut nie pada ani jedno słowo. Mężczyzna jest sam, bardzo ciężko pracuje. Około szóstej minuty bohater znajduje coś, czego szukał. Jest to kamień, świadczący o tym, że natknął się na złoża ropy. Po urzędowym potwierdzeniu znalezienia złóż następuje parę scen, w których bohater wraz ze swoimi współpracownikami zaczyna przygotowywać odwierty. Uwagę zwraca fakt, że w pracy mężczyznom towarzyszy bardzo małe dziecko. Sceny te kończą się wydarzeniem, które zmienia życie naszego bohatera. Jest to moment, gdy z odwiertu zaczyna wydobywać się ropa naftowa. Jak na razie minęło dwanaście minut. W kolejnych scenach – rozgrywających się dziewięć lat później – widzimy naszego bohatera w trakcie przekonania dużej grupy ludzi do tego, że to on – Daniel Plainview – ma rozpocząć wydobywanie ropy naftowej w ich mieście. Próby te spełniają na niczym. Wkrótce potem do naszego bohatera przychodzi młody człowiek, który chce mu sprzedać informację o dużych złożach ropy. Idąc za tą informacją, Plainview dotrze do miejsca, gdzie będzie toczyła się akcja reszty filmu i gdzie zbuduje on swoje imperium naftowe. Dzieje się to około 27. minuty. Wtedy też Plainview poznaje Eli Sunday. Z czasem Eli stanie się wpływowym pastorem i będzie głównym przeciwnikiem naszego bohatera. Choć na pierwszy rzut oka w rozpoczęciu



*Aż poleje się krew* znaleźć można mechanizm podobny do mechanizmu z otwarcia *Lewego sercowego* – znowu mamy do czynienia z paroma wydarzeniami, spośród których trudno wybrać najważniejsze – otwarcie to jest inne i rządzi się innymi prawami.

Impulsem może być jedno z wydarzeń, których jesteśmy świadkami na początku filmu. Może jest też tak, że wszystkie te wydarzenia są impulsami. Skłaniam się do tego drugiego przypuszczenia. Podobną sytuację mieliśmy w *Lewym sercowym*. W przypadku *Aż poleje się krew* zauważyć jednak można zasadniczą różnicę. Nie mamy tu natłoku impulsów, które docierają do neurotycznego bohatera z chaotycznego świata. Bohater *Aż poleje się krew* jest przeciwieństwem Barry'ego. Bardzo dobrze wie, czego szuka i bardzo ciężko pracuje, żeby to znaleźć. W związku z taką osobowością „impulsy” nie są przypadkowe. Wynikają one z pracy bohatera, z jego starań. Kiedy widzimy pierwsze wysiłki Daniela Plainview, zakładamy, że w końcu osiągnie cel. Każdy z trzech „impulsów” – odnalezienie próbki, początek pracy przy odwiercie oraz dokopanie się do ropy – jest konsekwencją działań bohatera. Impulsem, który nie wynika w prosty sposób z pracy bohatera, jest pojawienie się młodego człowieka z informacją o dużych złożach ropy, choć można założyć, że ów młody człowiek nie dotarłby do Daniela Plainview, gdyby ten nie szukał nowego miejsca dla swej aktywności. Można powiedzieć, że w otwarciu filmu *Aż poleje się krew* mamy do czynienia z czterema „impulsami”. Każdy z nich zmienia w jakimś stopniu życie bohatera i prowadzi do następnego etapu w jego życiu. Właśnie na tym polega różnica między filmami *Aż poleje się krew* a *Lewy sercowy*. W przypadku tego pierwszego możemy ustalić „hierarchię impulsów”. Stopniowo stają się one coraz ważniejsze, ponieważ przynoszą coraz poważniejsze zmiany w życiu bohatera. Nie są chaotycznym zbiorem impulsów, jak to miało miejsce w *Lewym sercowym*. Stopniowanie „impulsów” stanowi najważniejszy element budujący strukturę tego otwarcia. Historia w tym otwarciu podąża od najprostszego do najbardziej skomplikowanego „impulsu”. Zmiany powodowane „impulsami” rozwijają się od najprostszych do najbardziej złożonych. Myślę, że dzięki temu otwarcie tego filmu stanowi pewną całość. O ile w *Lewym sercowym* uwaga widza utrzymywana była przez mnogość dziwnych i tajemniczych wydarzeń, o tyle w *Aż poleje się krew* widz wciągany jest w historię właśnie przez proste stopniowanie „impulsów” i ich konsekwencji.

Przyczyną takiej konstrukcji otwarcia *Aż poleje się krew* jest to, że głównym jego zadaniem – poza tradycyjnymi zadaniami otwarć – jest pokazanie, przez jak bardzo długi czas bohater dochodził do pozycji, w której znajduje się w momencie pierwszego punktu zwrotnego. „Impulsy”, które pobudzają bohatera, są zarazem najważniejszymi momentami w jego dotychczasowym życiu. Podobnie jak w przypadku *Lewego sercowego*, w filmie tym występuje ścisły związek między strukturą a charakterem bohatera. Daniel Plainview bardzo dobrze wie, jaki ma cel i zdecydowanie do niego dąży. Kolejne „impulsy” są jego „zdoby-

czami”. Konsekwencją tak budowanego otwarcia jest to, że widzowie mają bardzo duże szanse utożsamić się z bohaterem. Daniel Plainview jest w otwarciu tego filmu idealnym bohaterem filmowym – uparcie dąży do realizacji kolejnych celów. P.T. Anderson daje nam dużo czasu na jego polubienie. Myślę, że jest to kolejny ważny efekt tego otwarcia.

W otwarciu *Lewego sercowego* ważną rolę spełniała kamera i jej autonomiczne zachowania. W przypadku *Aż poleje się krew* kamera, z którą spotykamy się na początku filmu, funkcjonuje dużo bardziej klasycznie i w zasadzie nie służy jako narzędzie do budowania zainteresowania widza. Jedynym elementem mogącym wprowadzać pewien niepokój jest płynny ruch steadicamu, kojarzący się z filmami grozy. Na początku filmu ruch taki występuje jednak dosyć rzadko, jego obecność zauważyć możemy raczej w dalszej części filmu. Tym, co wprowadza ów płynny ruch kamery, jest obecne w ścieżce dźwiękowej filmu echo filmów grozy. Krajobrazowi, który pojawia się jako pierwszy obraz w tym filmie, towarzyszy niepokojąca muzyka. Wraca ona co jakiś czas i sędzę, że stosowana jest, by wywołać poczucie zagrożenia. Muzyka realizuje też inne bardzo ważne zadanie otwarcia tego filmu, a mianowicie określenie konwencji. Gdyby pierwszym kadrem filmu nie byłby dosyć złowrogi krajobraz i gdyby nie towarzyszyła mu groźnie brzmiąca muzyka, moglibyśmy na początku myśleć, że właśnie zaczyna się tradycyjna opowieść z życia Dzikiego Zachodu. Dzięki takiej a nie innej muzyce i takiemu a nie innemu pierwszemu kadrowi odbieramy kolejne westernowe obrazy już nie jako typowy western.

W wywiadzie udzielonym po premierze *Aż poleje się krew* Anderson powiedział: „I should tell the story. Tell the story. It’s a movie first. You have to put on a good show first, I think” (Anderson 2008). O intensywności opowiadania w jego filmach świadczyć może chociażby fakt, że w ich otwarciach spotykamy parę równorzędnych impulsów. Ważne jest również, że struktura otwarć tych filmów (a podejrzewać można, że także struktura całych filmów) wynika z tego, jaką osobą jest bohater. To właśnie osobowość bohatera generuje sposób opowiadania. W filmach Andersona opowiadanie i jego struktura stanowią harmonijną całość z postacią, o której opowiadają. Wniosek, jaki można wysnuć po zastanowieniu się nad tymi otwarciami, jest następujący: dobrze napisany scenariusz nie polega na sztywnym przestrzeganiu zasad scenariopisarstwa, ale na rozumieniu i znajomości postaci. Inaczej mówiąc, nie ma czegoś takiego jak struktura bez bohatera, choć oczywiście nie ma też bohatera bez struktury. *Aż poleje się krew* oraz *Lewy sercowy* są – według mnie – dobrym przykładem sytuacji, w której bohater i struktura współgrają i wynikają z siebie nawzajem.

\* \* \*

Na początku moich rozważań przedstawiłem elementy struktury filmu, na których bazować możemy w trakcie pisania scenariusza czy przy dalszych etapach realizowania filmu. Elementy te dają nam

poczucie, że opowiadana przez nas historia będzie zrozumiała, a jeśli dobrze pójdzie, to i ciekawa. Właśnie dlatego chciałem zająć się takim tematem. Chciałem sprawdzić, w jaki sposób reżyserzy, których filmy cenię, czynią swoje historie zrozumiałymi i ciekawymi. Choć zajmowałem się tylko otwarciem filmu, oczywiste jest, że elementy te nadają kształt całemu filmowi. Zaczynając pisanie tego artykułu, sądziłem, że da się znaleźć „receptę” na dobre otwarcie filmu. Teraz wiem, że znajomość precyzyjnych reguł strukturalnych jest tylko i wyłącznie wstępem do pisania i realizowania ciekawych filmów. Wydawać by się mogło, że wniosek taki to trochę mało. Faktem jest jednak, że by dojść do takiego wniosku, musiałem lepiej poznać podstawowe elementy struktury i próbować je odnaleźć w wyżej opisanych filmach. Poszukiwanie ich zaowocowało przekonaniem, że ilość możliwości układania podstawowych elementów struktury jest nieskończona i najprawdopodobniej dlatego oglądanie i robienie filmów jest tak ciekawym zajęciem.

- Anderson P.T., 2008, *Tell the story! Tell the story!* rozm. E. Pilkington, „The Guardian” [online], 4 stycznia, tekst dostępny na stronie: <[www.guardian.co.uk/culture/2008/jan/04/awardsandprizes](http://www.guardian.co.uk/culture/2008/jan/04/awardsandprizes)>
- Arystoteles, 1989, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław
- Bergman I., 1993, *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Warszawa
- Campbell J., 1997, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań
- Field S., 1998, *Pisanie scenariusza filmowego*, przeł. W. Wertenstein, B. Pankau, słowo wstępne B. Michałek, Warszawa
- Gulino P.J., 2010, *Screenwriting – the sequence approach*, New York
- Schütte O., 2005, *Praca nad scenariuszem*, przeł. M. Borzęcka, A. Głowska, Warszawa
- Szczepański T., 1999, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk
- Vogler Ch., 2009, *Podróż autora: struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Warszawa

## BIBLIOGRAFIA