

Jakub Ryszkiewicz

Nowy serial : Między Dogmą a technikami filmu dokumentalnego

Kultura Popularna nr 1 (35), 58-64

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jakub Ryszkiewicz

Nowy serial

Między Dogmą a technikami filmu dokumentalnego

Początek moich rozważań chciałbym umiejscowić w połowie lat 90., w Danii. W tym okresie na ekranach kin królowały tam amerykańskie superprodukcje – z perfekcyjnie zrealizowanymi ujęciami, idealnym światłem, zapierającymi dech w piersiach scenami, którym nieodzownie towarzyszyła pięknie skomponowana muzyka, do taktu której radośnie przytupywali nienagannie ubrani, przystojni aktorzy i aktorki. Lecz zdaniem młodych duńskich twórców pomimo całej niekwestionowanej doskonałości technicznej czegoś tym filmom brakowało – a mianowicie prawdy, autentyczności. I to właśnie na fali tej niezgody narodziła się *Dogma 95* wraz ze swoim manifestem i słubami czystości. Młodzi filmowcy, pod wodzą Larsa von Triera, sporządzili składający się z dziesięciu postulatów manifest, w myśl którego nie wolno było między innymi kręcić ze statywu, używać sztucznego oświetlenia, efektów specjalnych, czy niediegetycznej muzyki. Zaczęły powstawać niezwykle surowe filmy, w których techniczne braki nadrabiano odwagą i bezkompromisowością scenariuszy, dzięki czemu nakręcone utwory w niczym nie przypominały wyżej wspomnianych hollywoodzkich produkcji. Kamera trzęsła się, obraz był wielokrotnie niedoświetlony lub prześwietlony i wydawać by się mogło, że przedsięwzięcie pod nazwą *Dogma* było z góry skazane na niepowodzenie. Stało się jednak inaczej. Filmy cieszyły się dużym zainteresowaniem na całym świecie, twórcy z nią związani odnosili sukces za sukcesem, a sama *Dogma* odcisnęła widoczne piętno na światowej kinematografii i, jak będąc się starała to pokazać, w pewnej mierze także na telewizji.

Warto też pamiętać, że filmów, które spełniałyby wszystkie postulaty *Dogmy* powstało bardzo niewiele i nawet te, które otrzymały „certyfikat”, w wielu punktach nie przestrzegały narzuconych zasad. Wszak to nie zasady były w *Dogmie* najważniejsze, a odejście od efektywności i skierowanie obiektywu kamery ku wnętrzu przedstawianych postaci. Dzięki temu to skomplikowane relacje między protagonistami, problemy społeczne i filozoficzne znalazły się w centrum, a filmy takie jak *Festen* (1998), *Idioci* (1998) czy *Otwarte serca* (2002) zdobyły uznanie i rzeszę naśladowców.

HBO: nowa telewizja

W podobnym, co kinematografia stanie znajdowała się amerykańska telewizja w połowie lat 90., z wszechobecnymi prostymi, unikającymi poruszania trudnych tematów produkcjami, które z jednakową skutecznością przyciągały przed telewizory wciąż tych samych widzów. Powstawały przede wszystkim łatwe w odbiorze komedie i dramaty, opowiadające o miejscach pracy, perypetiach rodzinnych, seriale policyjne z wciąż tymi samymi modelami postaci – twardymi policjantami, często po przejściach, lekko cynicznymi, ale posiadającymi precyzyjny, wewnętrzny kompas, który nawet w najtrudniejszych sytuacjach nie pozawala im trwale zboczyć z właściwej, jedynej słusznej drogi. I to właśnie w tym pejzażu nudnych, jednakowo kręconych produkcji, z poprawnie ustawionym światłem, niewyróżniającymi się rolami aktorskimi i nijakimi fabułami uciekającymi od moralnej niejednoznaczności, wkroczyło pod koniec lat 90. HBO. Stacja ta na skutek wyłączenia spod nadzoru FCC mogła w swojej ramówce pokazywać rzeczy, których w innym miejscu pokazać nie można było. Niemal we wszystkich produkcjach HBO nie mogło zabraknąć wulgarnego języka, nagości czy niebywałej brutalności. Nie przez przypadek Mark Leverette opisuje politykę tej stacji, nawiązując do słynnego programu George'a Carlina, przy użyciu trzech słów „Cocksucker,

Jakub Ryszkiewicz – magister kulturoznawstwa w trakcie okrajowej drogi ku doktoratowi. Stara się oprócz teoretycznego zajmowania się serijną narracją spróbować swoich sił w praktyce.

motherfucker, tits” (Leverette, 2008: 124). Można się z pewnością spierać, czy za sukcesem takich seriali, jak *Rodzina Soprano* (1999–2007), *The Wire* (2002–2008) czy *Deadwood* (2004–2006) stały wyłącznie wyżej wymienione, ale z pewnością każdy z tych elementów pojawiał się w nich w nadmiarze.

HBO, by odróżnić się od konkurencji, postawiło na odważne projekty, nie szczędzono pieniędzy i wysiłków, aby przedstawić je w sposób atrakcyjny dla widza wykształconego, szukającego inteligentnej rozrywki – takiej, jakiej nie mógł znaleźć nigdzie indziej. Poza przyzwoleniem na pojawianie się wyżej wymienionych elementów, stacja zdecydowała się pozwolić twórcom na znacznie większą niż gdziekolwiek indziej wolność artystyczną, przez co udało jej się przyciągnąć do siebie nie tylko znane nazwiska kina i teatru, ale także ludzi związanych z innymi telewizjami, których pomysły zostały gdzie indziej odrzucone. Otwarcie nawiązywano do tradycji artystycznego kina europejskiego czy teatru, przez co powstały tak nietypowe i niekomercyjne seriale, jak *Sześć stóp pod ziemią* (2001–2005), *Carnivale* (2003–2005) czy *John from Cincinnati* (2007), które od razu pokochała krytyka i niestety zazwyczaj niezbyt liczna (być może z wyjątkiem pierwszego z wymienionych tytułów), choć oddana widownia.

Nowy serial: nowy bohater, nowa narracja

Wraz z odejściem od tradycyjnych telewizyjnych narracji, pojawił się nowy model bohatera, zupełnie inny do tych, które wcześniej zaludniały ekrany telewizorów. Jednym z pierwszych protagonistów nowego typu był mafioso z krwi i kości – Tony Soprano. Warto zwrócić uwagę na fakt, że postać gangstera z przyczyn prawnych nie mogła zagościć na srebrnym ekranie. Nie do pomyslenia było, by gangster jako jednostka antyspołeczna, promująca niewłaściwe wzorce, niemoralna była w jakikolwiek sposób promowana przez telewizję. A przecież taki dokładnie Tony był i to także dzięki tym cechom zdobył ogromną popularność na całym świecie.

Ale samo HBO miało pewien problem z postacią Tony’ego Soprano. Dobrze ilustruje to spór pomiędzy władzami stacji a Davidem Chasem, kiedy ten przedstawił scenariusz piątego odcinka pierwszej serii serialu, w którym Tony Soprano podczas jeżdżenia z córką po uniwersytetach, mordował z zimną krwią innego gangstera, którego zobaczył przypadkiem. Pechowy gangster złamał znowu milczenia, omertę, i doniósł na swoich kolegów, za co, zdaniem Tony’ego, musiała go spotkać kara. Władze HBO do ostatniej chwili próbowały wpłynąć na decyzję twórcy, argumentując, że to za wcześnie, że widownia nie zdążyła jeszcze na tyle polubić bohatera, by mu takie działanie „wybaczyć” i kontynuować oglądanie serialu. Takich i podobnych argumentów padało więcej, ale Chase był nieugięty i koniec końców postawił na swoim. Dzięki takim decyzjom stworzono jednego z najciekawszych bohaterów telewizyjnych, który łączył w sobie wiele przeciwności. Był z jednej strony bezwzględny, brutalny, porywczy, niewierny, seksistowski, ale przecież z drugiej – był też kochającym mężem, oddanym ojcem, czarującym, wrażliwym mężczyzną przeżywającym autentyczne problemy. A przecież nie był jedyny. Obok niego dumnie mógłby stanąć Al Swearngen z *Deadwood*, Omar z *The Wire* czy Vic Mackey z *The Shield* (2002–2008).

Warto zwrócić uwagę, że takie produkcje, jak *Oz* (1997–2003) czy *The Wire* wyróżniały się nie tylko poprzez pokazywanie skomplikowanych postaci,

niejednoznacznych, często zachowujących się nieracjonalnie, niemoralnie, ale także przez nietypowy dla telewizji sposób narracji, który Jason Mittell nazywa narracyjną złożonością, gdzie jednostką narracyjną staje się sezon, a nie pojedynczy odcinek, a sam serial „oscyluje między długotrwałym rozwojem linii fabularnej a odcinkami stanowiącymi zamkniętą całość” (Mittell, 2011b: 161). Modelowym przykładem tego sposobu opowiadania jest właśnie *The Wire*, w którym historia podzielona jest na odcinki bardziej ze względu na konieczność i ograniczenia czasowe, niż na konstrukcję fabularną, przez co serial ten porównywany jest często do tradycyjnej powieści, a HBO gdy przesyłało krytykom odcinki do recenzji, zamiast wysyłać dwa

take produkcje, jak Oz (1997–2003) czy The Wire wyróżniały się nie tylko poprzez pokazywanie skomplikowanych postaci,

niejednoznacznych, często zachowujących się nieracjonalnie, niemoralnie, ale także przez nietypowy dla telewizji sposób narracji

lub trzy, jak było to przyjęte w przypadku nowych produkcji, zdecydowało się na udostępnienie całego sezonu. Zabieg okazał się skuteczny i *The Wire* powszechnie uznawany jest za jeden z najciekawszych, najlepiej ukazujących problemy współczesnej metropolii, seriali, choć z drugiej strony funkcjonuje przekonanie, że produkcja ta nie jest dla wszystkich i że powolna, wielowątkowa narracja może być problematyczna dla wielu widzów.

Także od strony formalnej nowe seriale cechowało bardziej „filmowe” podejście do produkcji. Wiele z seriali nowego typu imponowało dbałością o szczegóły, a zdjęcia i montaż coraz częściej przypominały bardziej model znany z kina, niż z telewizji. Bez wątplenia *Rodzinie Soprano* bliżej do filmów gangsterskich Martina Scorsese czy Briana De Palmy, niż do typowych produkcji telewizyjnych. Serial został nakręcony z rozmachem i garściami czerpał z dzieł mistrzów filmowego gatunku. Podobnie sprawa miała się w przypadku *Deadwood*, gdzie koszty produkcji doprowadziły do decyzji o zakończeniu realizacji po trzech sezonach.

Lecz nie wszystkie nowe seriale cechował podobny „przepych” realizacyjny. W *The Wire* czy *Oz* praca kamery wydaje się być bardzo tradycyjna; tak bardzo, że wręcz nieciekawa. Wielu krytyków, między innymi David Bordwell w tekście *Take it from a boomer: TV will break your heart* (2010), zwracało uwagę na pewną stylistyczną archaiczność tej produkcji. Jason Mittell na swoim blogu opisuje styl serialu w następujący sposób: niewidoczna, właściwie przezroczysta kamera stylu zerowego, linearna, realistycznie poprowadzona narracja (Mittell, 2011a). Nieco inne zdanie ma na ten temat Erlend Lavik z Uniwersytetu w Bergen. W swojej wideoanalizie *Style on The Wire* zgadzając się w znacznej mierze z wyżej wymienionymi, zwraca jednak uwagę na to, że pomimo pewnego wycofania stylistycznego serial bardzo świadomie, choć

jednocześnie dyskretnie, korzysta z technik mających wzmocnić u oglądającego przekonanie o prawdziwości opowiadanej historii. Wymienia między innymi spóźniającą się, reagującą na wydarzenia kamerę (Lavik, 2010). Widać to

Bez wątpienia Rodziny Soprano bliżej do filmów gangsterskich Martina Scorsese czy Briana De Palmy, niż do typowych produkcji telewizyjnych.

wyraźnie w sytuacjach, w których nagle filmowane wydarzenia przerywa coś innego; coś, co najpierw słychać, a dopiero po chwili kamera „orientuje się” i widz ma okazję zobaczyć, co się dzieje. Inna technika to znane z filmów dokumentalnych, składankowe wprowadzenie ujęć, w którym kamera niejako wkrada się na miejsce wydarzeń; umieszczona za czymś, jakby ukradkiem filmując wydarzenia, delikatnie przesuwając się coraz bliżej. Często także wykorzystywany jest obraz z kamer przemysłowych lub odbicia w lustrach czy lusterkach, niejako pokazując postaci w chwilach prywatnych. Kolejną

charakterystyczną techniką jest prezentowanie wydarzeń na kilku planach. Bardzo często scena filmowana jest tak, że wydarzenia na drugim planie „przyciągają” ostrość do siebie, niejako przypadkowo odciągają uwagę od tych, które eksponowane były na początku.

Wszystkie wyżej wymienione techniki znalazły zastosowanie nie tylko we wspomnianych już produkcjach telewizyjnych, ale także w popularnych serialach mockumentalnych, jak *The Office* (2005–2013), *Parks and Recreation* (2009–) czy *Life's Too Short* (2011–), oraz w niezwykle dynamicznym dramacie policyjnym, *The Shield* (2002–2008), który zadebiutował na antenie telewizji FX w 2002. I choć tutaj rozwiązania techniczne i praca kamery robią duże wrażenie, w rzeczywistości były one zrealizowane skromnym budżetem. Shawn Ryan, twórca serialu, w wywiadzie udzielonym Alanowi Sepinwallowi twierdzi, że sposób filmowania, który zastosowano w serialu, podyktowany był kwestiami finansowymi – serial nie dysponował drogimi, „dużymi” kamerami, a same zdjęcia często kręcone były „na dziko”, bardzo szybko, gdyż ekipa nie dysponowała stosownymi pozwoleniami (Sepinwall, 2008). Twórcy postanowili ograniczenia przekuć na zaletę i dzięki temu widzowie otrzymali jeden z najbardziej dynamicznie sfilmowanych seriali. Obraz trzęsie się, często gubi ostrość, a kamera nie może zlokalizować wydarzeń, ale przez to właśnie widz ma wrażenia oglądania faktycznych wydarzeń. Ryan często podkreślał, że nie chciał, by widz mógł odnieść wrażenie, że kamera „wie” więcej od niego. Starano się to osiągnąć nie tylko na etapie zdjęć, ale także podczas montażu, poprzez częste wprowadzanie dźwięku przed obrazem. Niejednokrotnie widz najpierw słyszy wydarzenia, potem następuje gorączkowe „poszukiwanie” tych wydarzeń przez kamerę i dopiero po chwili widać, co się stało.

Wśród nowych produkcji w podobny sposób próbujących uwiarygodnić przedstawiane wydarzenia, można wymienić *Treme* (2010–), najnowszą produkcję Davida Simona, opowiadającą o Nowym Orleanie po uderzeniu huraganu Katrina. Podobnie, jak w *The Wire* czy *The Shield* zastosowano tu rozwiązania techniczne mające na celu wzmocnienie wrażenia realności przedstawianych wydarzeń. Lecz wydaje się, że w tym wypadku twórcy poszli krok dalej i starając się pokazać różne środowiska, czynią to z jeszcze większym rozmachem. I tak mamy tu muzyków, którym kataklizm zniszczył instrumenty i zabrał miejsca do grania, mamy kucharzy i właścicieli restauracji, nauczycieli, zwykłych ludzi

pozbawionych dachu nad głową, kolorowych Indian Mardi Gras, policję, sądy i inne instytucje, którym woda całkowicie zniszczyła dokumentację i wiele, wiele innych. To właśnie ta mnogość opowiadanych historii może sprawiać wrażenie narracyjnego chaosu. Wszak w każdym odcinku, które bardzo często mają zupełnie różne długości, każdemu z wątków zostaje poświęcone miejsce. Czasem jest to jedna, pozbawiona dialogu scena, a czasem długie, zawiłe rozmowy lub uliczne parady, w których bohaterowie biorą udział. Bardzo często narracja sprawia wrażenie przypadkowej, jakby kolejne postaci wpadały na siebie, a pokazywane wydarzenia wydają się nie prowadzić ku żadnemu rozwiązaniu, lecz to dzięki właśnie takiemu prowadzeniu opowiadania widz w wyjątkowy sposób doświadcza wielokolorowego, tętniącego życiem miasta.

Kiedy w połowie lat 90. duńska Dogma ogłaszała swój manifest, celem, jaki sobie stawiano było sprawienie, by produkowane filmy przestały koncentrować się na perfekcji technicznej, a bardziej skupiły się na autentyczności przekazu. Nie twierdzę, że za manifestem Dogmy i jej ślubami czystości stały decyzje podobne do tych, które podejmują stacje telewizyjne, decydując się na rozpoczęcie nowych produkcji, lecz trzeba pamiętać, że większość z postulatów Dogmy odnosiła się do spraw technicznych i że to właśnie one miały sprawić, że kino europejskie powróci do autentyzmu.

Podobnie w telewizji, gdzie skostniałe formy rozsadzone przez sukces *The Sopranos* i innych produkcji HBO zachęciły tak twórców, jak decydentów do podejmowania ryzyka i realizowania produkcji takich, jak wyżej wymienione, w których stosunkowo duża wolność artystyczna przejawia się między innymi w odejściu od tradycyjnych telewizyjnych narracji, ku niejednoznacznym, często świadomie prowokującym widza historiom, nie uciekającym od poruszania drażliwych tematów, niespotykanych wcześniej na srebrnym ekranie.

Obraz trzęsie się, często gubi ostrość, a kamera nie może zlokalizować wydarzeń, ale przez to właśnie widz ma wrażenia oglądania faktycznych wydarzeń.

BIBLIOGRAFIA

- Bordwell D. (2010). Take it from a boomer: tv will break your heart. <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/09/09/take-it-from-a-boomer-tv-will-break-your-heart/> (dostęp: 01.07.2013).
- Lavik E. (2010). Style on the Wire. <http://vimeo.com/39768998> (dostęp: 01.07.2013).
- Leverette M. (2008). Cocksucker, Motherfucker, Tits, [w:] Buckley C. L. (red.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-television Era*. New York.
- Mittell J. (2011a). The Qualities of Complexity: Aesthetic Evaluation in Contemporary Television. http://justtv.wordpress.com/2011/12/15/the-qualities-of-complexity-aesthetic-evaluation-in-contemporary-television/#_edn12 (dostęp: 01.07.2013).
- Mittell J. (2011b). Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej, [w:] Bielak T., Filiciak M. i Ptaszek G. (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia. Warszawa.

Sepinwall A. (2008). The Shield: Shawn Ryan post-finale Q&A. <http://sepinwall.blogspot.com/2008/11/shield-shawn-ryan-post-finale-q.html> (dostęp: 01.07.2013).

FILMOGRAFIA

Carnivale (HBO, 2003–2005).

Deadwood (HBO, 2004–2006).

Festen (reż. Thomas Vinterberg, 1998).

Idioci (*Idioterne*, reż. Lars von Trier, 1998).

John from Cincinnati (HBO, 2007).

Life's Too Short (HBO, BBC, 2011-).

Otwarte serca (*Elsker dig for evigt*, reż. Susanne Bier, 2002).

Oz (HBO, 1997–2003).

Parks and Recreation (NBC, 2009-).

Sześć stop pod ziemią (*Six Feet Under*, HBO, 2001–2005).

The Office (NBC, 2005–2013).

The Shield (FX, 2002–2008).

Rodzina Soprano (*The Sopranos*, HBO, 1999–2007).

The Wire (HBO, 2002–2008).

Treme (HBO, 2010-).