

„Tworzenie świata” należy rozpocząć od światła

Szkic do portretu Vittorio Storaro na podstawie *Tanga Carlosa Saury*

KONRAD CHMIELECKI

Rzeczywistość przedfilmowa *versus* obraz

Koncepcję wizualną obrazu filmowego można budować, odwołując się do stylistyki i estetyki malarstwa, jego rozwiązań światłocieniowych i kolorystycznych, lub przez zgłębianie tajników sztuki operatorskiej, przy wykorzystaniu różnorodnych możliwości medium, albo jeszcze w inny sposób, np. za pomocą technik intertekstualnych, cytatów i kolażu z fragmentów innych filmów, dzieł plastycznych, fotografii, plakatów, komiksów, czasopism, napisów i inscenizowanych scen. Metod jest wiele, ale cel jeden. Za każdym razem chodzi o kreację, w której wszystkie elementy rzeczywistości przedfilmowej zostają podporządkowane i nierozzerwalnie związane z zastosowanym rodzajem przekazu. Wyznawcami pierwszej postawy są artyści, którzy w filmie widzą możliwość kontynuowania twórczości malarskiej: Paradżanow, Greenaway i Jarman. Do drugiej grupy należą operatorzy, których dokonania w bardzo istotny sposób wpływają na aspekt wizualizacji dyskursu filmowego. Muszą tutaj paść przynajmniej dwa nazwiska: Nykvist i Storaro. Z kolei w trzeciej formacji znajdują się reżyserzy, którzy dopuszczają się z jednej strony świadomych zniekształceń świata przedstawionego: Kar-Wai, Von Trier, Królikiewicz, Rybczyński, Wachowscy – twórcy kultowego *Matrixa* (1999) i Godard. Na ten podział, dokonany ze względu na uprawiane rzemiosło, nakłada się *klasyfikacja gramatyczna*¹. W tym przypadku wybór został ograniczony do: *mise-en-scène*, barwy i rodzaju światła oraz medium filmowego. Wymienieni twórcy pracują bowiem nad obrazem filmowym w odmienny sposób: Paradżanow bazuje na możliwościach *mise-en-scène*, a Greenaway – na technice multimedialnej, którą można traktować jako *elektroniczne kinomalarstwo*².

Na tle poczynionych rozważań Storaro jest rzeźnikiem postawy, w której rzeczywistość przedfilmowa okazuje się zbyt uboga, aby mogła wyznaczać uniwersum obrazu filmowego, a tym samym, aby mogła być uznana za dzieło sztuki. Postrzegany świat musi zostać uzupełniony o interwencję autorską, która dąży do określonego celu formalnego i wprowadza pozbawioną znaczeń rzeczywistość w system zależności. Przekształcenie świata zostaje doprowadzone do takiego stopnia, że wszystkie jego elementy osiągają określony kształt wizualny. W tym sensie Storaro stara się realizować ideę *wiary w obraz*, którą André Bazin

przeciwstawił *wierze w rzeczywistość*³. Mimo że przywołany podział został zastosowany do określenia postaw reżyserów filmowych, to jednak przewrotnie tłumaczy on postawę twórczą Storaro, który nigdy nie rejestruje kamerą inscenizowanych scen, ale za każdym razem interpretuje je emocjonalnie i próbuje wyrazić w postaci „partytury wizualnej”, czyli obrazu niekoniecznie rozumianego jako filmowy. Wyszczególnione przeze mnie przykłady pozwalają mniemać, że Storaro stara się interpretować rzeczywistość również w myśl zasad teorii estetycznych konstruowanych w stosunku do dzieła malarskiego⁴. Ta interpretacja spaja sferę wizualną z fabułą w jednolitą całość, ale jednocześnie burzy granice przedstawienia narracyjnego, ponieważ jej twórca stara się przemysleć wszystko w kategoriach przedstawienia świetlnego i wywołać dyskusję na temat możliwości światła w budowaniu struktur obrazu filmowego albo na temat roli naszego postrzegania w procesie poznania świata. Przyjęte założenia powodują, że Storaro *przekracza powierzchnię rzeczy (...), tworzy (...) obrazy, [które są] wynikiem [nowego] odczytania przedmiotu, odstania świat za pomocą światła, cienia i koloru*⁵. Ta postawa wynika z ugruntowanej wiary w podstawowy paradygmat sztuki operatorskiej. Wiary, że *cały wszechświat jest zwinięty w światło*⁶.

W tym kontekście *Tango* (1998) Carlosa Saury ze zdjęciami Storaro może się okazać wyjątkowo dobrym przykładem. Dotyka on materii procesu twórczego – bohaterem jest bowiem artysta – reżyser i choreograf, który przygotowuje spektakl telewizyjny inspirowany tangiem. Ale Mario, traktowany w filmie niemal jak wizjoner, przeżywa głęboki kryzys twórczy: żona go opuściła, koncepcja przedstawienia rozsypuje się w konfrontacji z oczekiwaniami producentów, a jego życie powoli wypełnia pustka. Dopiero pojawienie się Eleny przywraca mu energię i siły twórcze, ale jednocześnie wyraźnie komplikuje sytuację. Przeżycia bohatera, stają się częścią spektaklu, w którym nowa wybranka Maria gra główną rolę, podobnie jak jego eks-żona i jej obecny partner. Z kolei dawny opiekun Eleny – sponsor widowiska – staje się w pewnej chwili jednym z aktorów. Zarysowana intryga tylko pozornie znajduje dramatyczne rozwiązanie, na które widz jest ciągle przygotowywany. Elena pchnięta nożem upada i przez chwilę nie wiadomo, czy aktor grający rolę zazdrosnego kochanka dokonał morderstwa, czy też perfekcyjnie wykonał powierzone mu zadanie.

W zarysowanej przeze mnie fabule postać Maria zajmuje wyjątkowo ważne miejsce. Nie ulega kwestii, że tematem filmu jest twórczość artystyczna, a właściwie akt kreacji, w którym Storaro naczelną rolę przyznaje światłu, a jego barwa służy, jako szczególnie ważny barometr emocjonalny w komentarzach wizualnych. W ten sposób wymienione środki wyrazu należy uznać za elementy struktury *języka filmowych obrazów*. Storaro *przed przystąpieniem do realizacji kolejnego projektu (...) układa ideologię, która opisuje właściwe położenie i barwę światła, organizującego każdą scenę, i w ten sposób realizuje główną ideę. (...) Czerwony, zielony i niebieski (...) reprezentują [w niej]: ogień, wodę i powietrze, które starożytni Grecy uważali za trzy (...) główne żywioły. (...) Storaro wierzy, że kolor użyty symbolicznie przemawia do widzów bez słów. Nie ma wątpliwości, że każda barwa ma specyficzną długość fali (...) i może symbolizować kolejne etapy życia albo emocje*⁷. Praca nad obrazem filmowym polega – w tym wypadku – na skomplikowanej organizacji barwy, która odpowiada dra-

maturgiczno-emocjonalnemu rozwojowi fabuły⁸. Ten rozwój przypomina symfonię. Każdy kolor – jak instrument muzyczny – ma do wykonania określoną część partytury⁹.

Na początku było światło...

Światło można rozumieć – podobnie jak w średniowiecznych mutacjach neo-platonizmu – jako formę materii, pierwszą formę substancjalną, wspólną wszystkim jej postaciom, będącą jednocześnie naczelną zasadą ich aktywności¹⁰. W filmie *Tango* znajdujemy liczne przykłady wykorzystania światła w sposób nawiązujący do takich koncepcji filozoficznych. W niektórych scenach światło na równi z aktorami, podlega „choreografii”. Ten ostatni model zostanie jeszcze szczegółowo opisany, ale już teraz trzeba zaznaczyć, że nie jest on czynnikiem dominującym ani organizującym wypowiedź filmową. Trudno zresztą określić, jaki typ refleksji nad światłem prezentuje późna twórczość Storaro. Sam autor, w swych tekstach teoretycznych, odwołuje się z reguły do filozofii greckiej¹¹, czyni to jednak w zakresie elementarnym i nieprzystającym do omawianych problemów. Bezsporne wydaje się jedynie nawiązanie do estetyki konstruktywizmu, która pojmuje światło jako *konstruktywny element rzeczywistości, urastający do rangi podstawowego czynnika kształtowania*¹².

Zasadę tę można zauważyć, jeśli za punkt wyjścia przyjmie się tezę, że *zanim zrealizuje się fotografie przedmiotów i ludzi, które wchodzą na ekranie w związku semantyczne, musi zaistnieć ślad światła, musimy najpierw zetknąć się z pojęciem światła*¹³. Ta refleksja traci trochę oczywistością, ale jednocześnie uzmysławia nam fakt, chyba w dziejach kina najważniejszy, że wszystko zaczęło się od światła, podobnie jak w akcie stworzenia świata. Żaden z teoretyków filmu nie pokusił się o tak ryzykowne postawienie sprawy. Jednak ktoś o tym mówił – ten trop przywodzi na myśl rozważania ks. Włodzimierza Sedlaka – ale w stosunku do bioelektronicznego modelu życia. Bez względu na kontrowersyjność wspomnianych poglądów, priorytet światła, w teorii powstania życia, wyjaśnia, dlaczego przy tworzeniu jakiegokolwiek jego iluzji bardzo ważna jest energia świetlna. Egzystencja bohaterów filmowych została podporządkowana światłu z wyjątkowym rygiorem, o którym ks. Sedlak pisze w następujących słowach: *Stanęliśmy u kwantowych drzwi życia i śmierci. Otwiera je i zamyka nieustrudzony błysk światła. Światło obudziło kiedyś organiczną masę do życia, światło od tamtej pory sprzężone w biologicznej masie z chemicznymi reakcjami budzi w nieprzeliczonych aktach rozbłytku życie do trwania. Co więcej – konieczny rozpad, czyli śmierć, czyni promienny kwant przenośnikiem życia. (...) Czym jest wobec tego życie? (...) życie obserwowane przez nas jako nadzwyczaj szybki ruch zdarzeń nieuchwytnych oddzielnie. A to, co tam powoduje ten ruch, to światło sprzęgające oba procesy (chemiczny i elektroniczny) w łączny efekt życia. Życie jest światłem*¹⁴. W obliczu tej argumentacji można wyciągnąć wniosek, że *całe życie na ziemi wywodzi się z istnienia fenomenu światła...*¹⁵. Tym samym da się zbudować zależność między światłem a *pierwszą przyczyną sprawczą istnienia wszelkiej rzeczywistości*. Ta myśl sięga korzeniami średniowiecznej *metafizyki światła* Roberta Grosseteste’a, która zakłada, że *jedność struktury rzeczywistości opiera się na uniwersalnej zasadzie światła*¹⁶. W tej koncepcji filozoficznej szczegól-

nie ciekawy jest formalny charakter światła, który *pozwała na (...) opis (...) istniejącej natury oraz (...) istoty wszelkiej rzeczy i zjawiska*¹⁷, gdyż każda ukonstytuowana rzecz znajduje w świetle uzasadnienie swej bytowości – *esse* – i zarazem podstawę wynikającego z jej *esse* działania¹⁸. Przyjęcie tej tezy filozoficznej jako ogólnej zasady wyjaśniającej rolę światła w obrazach filmowych *Tanga* jest właściwie niemożliwe. Trudno zakładać, aby było ono tutaj formą i jedyną przyczyną.

Natomiast w *Filozofii sztuki* Schellinga istota świata została określona następująco: *Pierwszą potencją przyrody jest materia (...), a drugą (...) światło. (...) Istotę przyrody jako przyrody można wszakże przedstawić jedynie poprzez trzecią potencję, która w tej samej mierze jest czynnikiem afirmującym dla tego, co realne, czyli materii, oraz dla tego, co idealne, czyli światła, i właśnie z tej racji stawia między nimi znak równości. Istota materii równa się bytowi, istota światła równa się czynności. W trzeciej potencji zatem byt i czynność muszą być powiązane i indyferentne, [gdz] następuje [w niej] integracja (...), której istota i forma jest jednym i tym samym, istota jest nieoddzielna od formy, forma od istoty*¹⁹. Oczywiście w przytoczonym akapicie jest mowa o *organizmie*, ale w tym kontekście chodzi o ogólną myśl – *jedność materii i światła*, która – w ejdetycznych studiach nad istotą obrazu fotograficznego – jest *najwyższą mądrością*²⁰. Według Schellinga *światło równa się pojęciu, czyli idealnej jedności, ale (...) w obrębie jedności realnej*²¹. Stąd też wynika artystyczna chęć podporządkowywania jego funkcji pewnej idei. W metodach pracy Storaro jest sporo przykładów kreacyjnej organizacji światła, która ma charakter swoistej *ideologii*. Za każdym razem buduje on pewną zasadę, w której światło zostaje podporządkowane, aby stworzyć wrażenie jedności z ideą. W *Filozofii sztuki* znajdujemy podobny passus: *Sama idea jest światłem, ale światłem absolutnym. W zjawisku światła przejawia się ona jako coś idealnego. Zdejmuje osłonę, którą okryła się w materii; jednakże, aby „przejawiać się jako” coś idealnego, musi występować w opozycji wobec tego, co realne*²². Te opozycje i „kontrasty” są bardzo bliskie myśleniu Storaro, który szuka *przedstawienia głównych elementów życia w konflikcie: słońce – księżyc, kobieta – mężczyzna, ciepłe – zimne kolory, światło i ciemność*²³. Inspiracje filozoficzne autora zdjęć do filmu *Tango* ujawniają się również w jedności światła i ciała demonstrowanej w obrazie filmowym jako barwna płaszczyzna cielesnej powłoki. Daje tu o sobie znać szczególne upodobanie do wykorzystywania efektu odbicia światła. Przykładem może być scena spotkania Maria z Elena, kiedy ich twarze przybierają barwę wschodzącego słońca. Storaro podobnie jak Schelling wierzy, że *(...) światło jest nieskończoną duszą wszystkich ciał*²⁴, ale szczególnie dużo pracy wkłada w inny aspekt tej jedności, którym jest *światło zmaczone, czyli barwa*²⁵, gdyż jak dowodzi Schelling: *Światło może (...) pojawić się tylko w przeciwstawieniu do nieświatła, a zatem tylko jako barwa*²⁶.

Creatio ex lucis

W filmie *Tango* pierwszy obraz, który pojawia się na ekranie, rodzi się z całkowitej ciemności. Najpierw rozjaśnia się górna część kadru – intensywna czerwień przechodzi przez całą gamę oranżu aż do *złotego światła*, które zalewa

poświęta miasto. Jest to panorama Buenos Aires, nad rzeką La Plata, o wschodzie słońca. Tak powołano do istnienia świat za pomocą światła. Schelling twierdził, że *wszystkie narodziny są narodzinami z ciemności w światło*²⁷, ale odnosił to do gatunku ludzkiego. Storaro myśli w ten sposób o każdym istnieniu. W pojmowaniu rozjaśnienia jako aktu *creatio ex nihilo* obrazu filmowego upatruje on mistyczną tajemnicę kina²⁸. Na marginesie wypada wspomnieć, że świat w *Tangu* zostaje powołany do istnienia prawie wyłącznie przy użyciu światła sztucznego. Z wyjątkiem sekwencji rozpoczynającej film, panoramy Buenos Aires, wszystkie inne sceny rozgrywają się we wnętrzach, w sztucznie inscenizowanym oświetleniu. W ten sposób Storaro próbuje konstruować niezależny świat, który mimo że jest wzorowany na rzeczywistości przedfilmowej, rządzi się swoimi prawami, w całej pełni zależnymi od światła jako *pierwszej przyczyny sprawczej* jego powstania. W jednym z układów choreograficznych, który powstaje w wyobraźni Maria, za pomocą sztucznego światła zostaje zainscenizowany wschód słońca, ale świat powołany w ten sposób do istnienia funkcjonuje tylko jako ornament wizualny.

Figura stylistyczna rozjaśnienie-ściemnienie powtarza się również w niektórych sekwencjach, kiedy Mario Suarez – bohater filmu – próbuje wyobrazić sobie kolejne układy choreograficzne do przygotowywanego przedstawienia. Najlepszym tego przykładem jest scena morderstwa Laury – żony Maria, która postanowiła od niego odejść. Powstaje ona w wyobraźni bohatera i może funkcjonować – przynajmniej w pewnej części – jako element wspomnianego widowiska filmowego, którego reżyserem jest Mario. Trudno zresztą wyznaczyć granice między tym, co należy do fabuły spektaklu, a pozasceniczną przestrzeń życia bohaterów. Jak zwykle u Saury te dwa światy splatają się w nierozzerwalną całość. Powróćmy jednak do wspomnianej sceny. Zaczyna się ona od zbliżenia twarzy Maria, na które nakłada się obraz kamery na wysięgniku odbitej w lustrze, wolno panoramującej poziomo przestrzeń. Jej ruch kończy się, kiedy z prawej strony kadru pojawia się twarz mężczyzny, sfotografowana w niskim kluczu (*low-key*) z Rembrandtowskim światłem bocznym. Następnie mamy przeciwujące – analogiczny portret kobiety, Laury. W chwili gdy przedstawione osoby dramatu zbliżają się do siebie, przez ułamek sekundy zapada ciemność, która zostaje przecięta smugą coraz bardziej intensywnego światła rozpraszającego się równomiernie na całą przestrzeń kadru od lewego dolnego jego punktu. Światło w tym ujęciu zmienia barwę od intensywnej czerwieni przez całą gamę oranżu i żółci, aż do białego tła (podobnie jak w sekwencji otwierającej cały film). Jego źródłem jest tutaj kontra²⁹, na której tle czarne sylwetki kobiety i mężczyzny zbliżają się do siebie. W tym miejscu przerwę opis, ponieważ chciałbym zaznaczyć, że przywołane tutaj rozjaśnienie jest związane z pracą wyobraźni Maria. Oko kamery zostaje utożsamione z jego własnym okiem. Ale kiedy inwencja bezdusznej maszyny, która nie jest nawet prowadzona przez człowieka, kończy się – wkracza twórca. Świat, którego idea powstała w wyobraźni, może tutaj zaistnieć tylko dzięki światłu rozchodzącemu się na całą powierzchnię (kadru) od jednego punktu! Analogia z opisem powstania świata, nie tylko biblijnym, wydaje się bardzo czytelna. Punkt świetlny, od którego jasność stopniowo rozchodzi się w przestrzeni, można uznać za metaforę wybuchu supernowej. Opisowaną scenę morderstwa Laury kończy ściemnienie. Może ono oznaczać, że wyobraźnia Maria

wykonała swoją pracę i świat, przed chwilą przez nas oglądany, już przestał istnieć. Tym bardziej że w następnym ujęciu Laura przychodzi do mieszkania bohatera, jakby nic się nie stało. Na potwierdzenie tej zależności można znaleźć jeszcze kilka przykładów, ale wymienione środki wyrazu mogą funkcjonować w obrazie filmowym jako wizualne ornamenty, których znaczenie nie zostaje w żaden sposób sprecyzowane przez fabułę filmu. Dlatego opisywanie wszystkich przypadków zastosowania figury stylistycznej rozjaśnienie-ściemnienie w tych kategoriach uważam za nadinterpretację. Tendencja do wizualnej ornamentacji jest w twórczości późnego Storaro cechą niemal charakterystyczną. Coraz częściej tworzy on obrazy filmowe, których funkcjonalność wobec narracji schodzi na plan dalszy. *Tango* jest gęsto inkrustowane wizjami, wykreowanymi głównie przez światło, które burzą ciąg opowiadanej historii albo wpisują się w nią na zasadzie przekraczania granicy sceny i prywatnego życia twórców przedstawienia. Wspomnianą funkcjonalność obrazu filmowego można zauważyć tylko w niektórych przypadkach. Najczęściej zastosowana barwa światła nie służy skondensowaniu opowiadanej historii, wręcz przeciwnie – zostaje wykorzystana w celu budowania barwnych wariacji na ten sam temat, w których kolory grają rolę, jak w dramacie, raz „występują na scenie”, innym razem – „poza nią”, ale zawsze są – według Storaro – podporządkowane walce czterech wielkich żywiołów – sile sprawczej każdego życia³⁰.

Storaro powołuje do istnienia za pomocą światła również swych bohaterów filmowych. *Creatio ex lucis* nie ma dla niego granic. W *Tangu* zdarzają się ujęcia, w których obecność postaci jest ewokowana za pomocą cienia. Mowa oczywiście o „cieniu rzuconym”, ponieważ tylko ten jego rodzaj może istnieć niezależnie od przedmiotu³¹. W scenie morderstwa Laury, podczas gdy osoby dramatu tańczą tango, na tle jasno oświetlonej płaszczyzny, mieniące się bladymi odcieniami fioleto i zieleni, pojawia się wielokrotnie powiększony cień Maria. Obecność tego cienia ma wymiar narracyjny. Taniec jest tutaj ekwiwalentem rodzącej się fascynacji miłosnej Laury jej partnerem, fascynacji, która rozwija się niejako w cieniu byłego męża. W tym obrazie za pomocą światła i cienia zostaje opowiedziana historia. Wcześniej został zarysowany kontekst, w którym można ją osadzić, ale w tym przypadku fabuła bardzo umiejętnie wpisuje się zarówno w sytuację Maria, jak i formułę przedstawienia – musicalu.

W pozostałych przypadkach zastosowanie cienia rzuconego bywa efektywnym wizualnie rozwiązaniem: poprzedza nadejście Eleny, towarzyszy rozmyśleniom samotnego Maria w pustym teatrze lub pojawieniu się w jego wyobraźni kolejnej sceny z musicalu. Bez względu na interpretację trzeba się zgodzić, że *cień jest potężniejszy niż światło, ponieważ pozbawia ciała ich jasności...*³². Przywołana w ten sposób obecność postaci, w przypadku scen wizyjnych, ma wyjątkowo silną wymowę. Cień Maria w sekwencji morderstwa Laury zapowiada dramatyczne rozwiązanie, buduje cały ciąg skojarzeń i asocjacji, które mają przekazać, że parze kochanków grozi niebezpieczeństwo. Zupełnie inny wymiar ma cień Eleny – zwiewny jak jej suknia i wręcz duchowy, jak jej natura. Wymienione przykłady przedstawiają repertuar środków bezpośrednio związanych ze światłem, a sposób ich użycia przypomina akt *creatio ex nihilo* w odniesieniu do warstwy diegetycznej filmu.

Najbardziej jaskrawym przykładem podkreślenia roli światła w akcie *creatio ex lucis* jest w *Tangu* krótkie ujęcie poprzedzające bezpośrednio próbę generalną

układu choreograficznego tańczonego przez dwie grupy mężczyzn: jedną w czarnych kostiumach, a drugą w białych. Mario stoi na pierwszym planie, rozświetlony jaskrawym światłem, a w tle jest tylko jednolita czarna płaszczyzna. W chwili kiedy krzyknie on: *Światło!* – ciemność w tle rozjaśnia się i na scenie pojawiają się aktorzy. Na tym rola twórcy *Wielkiego Teatru Światła* właściwie się kończy. W tej scenie Mario jest jak alter ego Storaro³³, który od światła zaczyna tworzyć swój filmowy świat.

Złote światło Carpaccia

W artykule *Vittorio Storaro: a Lifetime in Light* znalazłem sporo szczegółów na temat sekwencji otwierającej film *Tango*. Przede wszystkim uzyskany w niej kolor światła można uznać za wizytówkę Storaro, a kluczem do zrozumienia, skąd pochodziła inspiracja, jest cykl obrazów Vittore Carpaccia ze scenami z życia św. Jerzego, które powstały w latach 1502-1507. Autor artykułu odwołuje się od obrazu Carpaccia *Św. Jerzy zabijający smoka*³⁴. Malarstwo to może być przykładem charakterystycznego układu kolorystycznego Quattrocenta, zarzuconego w klasycznym renesansie. Opiera się on na *zasadzie repetycji: jeden (...) kolor, zazwyczaj intensywna czerwień, powtarza się w nieregularnych, lecz skalających rytmach w obrębie przestrzeni obrazowej*³⁵. W przypadku pierwszej sekwencji w filmie *Tango* rytmicznie powtarzającym się kolorem jest barwa światła (pochodząca z obrazów Carpaccia), która scala ją w jedną całość. Ten rodzaj światła powraca jeszcze w wielu scenach o silnym zabarwieniu emocjonalnym.

Przeniesione logiką miejsca i czasu światło takie pojawia się w następnej sekwencji. Na marginesie wypada wspomnieć, że uzyskana w niej barwa światła na twarzy bohatera i jego ubraniu wcale nie pochodzi od wschodzącego słońca. Mario siedzi tyłem do okna i w pierwszej chwili jego bluza ma odcień zieleni. Dopiero po chwili intensywne światło coraz mocniej zalewa go poświatą, a jego źródło nie jest w żaden logiczny sposób uzasadnione. Nie ma tam okna, ale w pewnym miejscu zostało umieszczone sztuczne źródło światła. Storaro celowo nie kryje się z tym faktem, dając w ten sposób to zrozumienia, że chodzi mu głównie o ściśle określoną kompozycję plastyczną, a nie o realizm w rozkładzie barwy światła. Opisany zabieg ma walor autotematyczny. Storaro w *Tangu* przez cały czas demonstruje swoje metody pracy. Wszystko powstaje tutaj niejako na oczach widzów. Źródła światła są umieszczane w przestrzeni filmowego kadru, często oslepiają widza albo dają o sobie znać barwą i charakterem.

Mario siedzi za biurkiem i czyta fragment scenariusza musicalu pt. *Tango*, który z wyjątkową dokładnością opisuje sytuację, jaką widzimy na ekranie. Pierwsze słowa opisują sekwencję otwierającą film: *Zimowy poranek, Buenos Aires. Nad rzeką La Plata wschodzi słońce, rozświetlając miasto. Następnie dowiadujemy się, że Mario [Suarez] mieszka na ostatnim piętrze niegdyś luksusowej kamienicy usytuowanej w centrum miasta. Wystrój mieszkania jest nowoczesny, bez ozdób, drewniana podłoga, proste meble, funkcjonalne oświetlenie. (...) Słychać pierwsze dźwięki tanga śpiewanego przez kobietę. Mario zamyśla się.* Przedstawiony opis dokładnie powtarza sytuację, w jakiej zastajemy bohatera filmu, który nosi to samo imię i swym zachowaniem wpisuje się w dalszy ciąg



Tango, rež. Carlos Saura (1998)



scenariusza. W tej scenie na początku nie ma żadnego tła emocjonalnego, do chwili kiedy pierwsze zdania przeczytanego przez bohatera tekstu nie sprowokują go do wspomnień. Wyjmuje on z szuflady zdjęcie, na którym widzimy go wraz z kobietą, a w ścieżce dźwiękowej pojawia się pieśń – ilustracja muzyczna spektaklu. Mowa w niej o miłosnym uczuciu do kobiety, niejako spóźnionym, które dało o sobie znać, gdy wybranka postanowiła odejść. W ten sposób Storaro definiuje funkcjonalność opisywanego światła. Od tej chwili będzie ono powracać w prawie wszystkich sytuacjach o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Po raz pierwszy zostaje wykorzystane w scenie morderstwa Laury, kiedy boczne światło oświetlające wszystkie trzy osoby: mężczyznę, z którym ona tańczy, ją samą i Maria, przyjmuje barwę wschodzącego słońca. Jednak już po chwili na ich twarzach kolor światła szybko przybiera na intensywności i zmienia się w czerwień. Ale kiedy osoby dramatu, który rozegra się za chwilę, zostają owładnięte uczuciem miłosnej fascynacji, kolor światła przypomina barwę początkowej sekwencji filmu. Szczególnie ciekawym przykładem jej funkcjonalności może być ciąg dalszy opisywanej sceny. Tym razem, po wizji morderstwa Laury, pojawia się ona w mieszkaniu Maria, aby zabrać swój naszyjnik. Pomieszczenia wciąż jeszcze zalewa opisywane światło, które gasi wszystkie inne kolory, szczególnie niebieskofioletową suknię Laury, i rozkłada je w walor jednej barwy. W chwilę po jej wejściu do pokoju Maria nawiązuje się rozmowa, podczas której światło na twarzy bohaterki przybiera wspomnianą barwę czerwieni. Mario nakłania Laurę, aby do niego wróciła. Ona odmawia, ale kolor światła na jej twarzy prowokuje go. W końcu zbliża się do niej, próbuje ją objąć i światło przechodzi na jego twarz. W chwili kiedy Laura zdecydowanie odpycha Maria, jej suknia ujawnia swój właściwy kolor. Jest ona oświetlona jasnym, zimnym światłem i ma barwę fioletowoniebieską, która symbolizuje w miłości – zazdrość (fiolet), a w sferze duchowej – podjęcie decyzji (indygo)³⁶. W tym wypadku chodzi o pozostanie u boku innego mężczyzny. Pojawiający się odcień fioletu jest ekwiwalentem wizualnym dla uczuć, które owładnęły Mariem. Ta barwa światła powraca następnie w scenie spotkania z Laurą, podczas próby przedstawienia, kiedy tańczy ona tango ze swoim partnerem. Tutaj barwa ta została zastosowana incydentalnie i pojawia się jako boczne światło, które nachodzi na twarze tańczących, widoczne zwłaszcza wtedy, kiedy tancerze w ostatniej figurze wpadają sobie w ramiona. Takie wykorzystanie barwy ujawnia wiążące bohaterów emocje. Potem ta barwa światła zostaje przypisana innej fascynacji uczuciowej. Pojawi się w chwili, kiedy Mario zaprosi Elenę Flores na kolację. Scena spotkania z nową wybranką, podczas której pada propozycja spędzenia razem nocy, jest jednym z najbardziej oczywistych przykładów zastosowania *złotego światła Carpac-cia*³⁷. Jej wymowę w dużym stopniu dyktuje treść rozmowy, do której wówczas dochodzi. Światło ma tutaj niebagatelną rolę do zagrania, w pełni funkcjonalną wobec fabuły, której przedmiotem jest rodzące się uczucie miłosne.

Storaro konsekwentnie stosuje tę barwę światła w scenie lesbijskiej, kiedy pomiędzy tańczącymi w garderobie kobietami dochodzi do pocałunku. *Złote światło*. towarzyszy również Mario i Elenie, którzy spędzają razem noc w teatrze, a po raz ostatni Storaro użyje go w sekwencji z emigrantami będącej fragmentem przygotowanego musicalu. W tym wypadku światło jest konsekwencją ukazanego w tle wschodu słońca i ma niewiele wspólnego z przypisywaną mu

wcześniej funkcją. Co prawda między tańczącymi bohaterami rodzą się uczucia, ale nie zostają one wyraźnie sprecyzowane. Rozpatrywanie znaczenia lub symboliki opisywanej barwy światła przynosi efekt interpretacyjny jedynie w odniesieniu do fabuły, a w scenach tanecznych jej nie ma albo trudno ją skonkretyzować.

W *Tangu* są również sceny, w których złote światło *Carpaccia* powinno się było pojawić, w myśl znaczenia, które próbowałem mu nadać, a wcale go tam nie ma. Przykładem może być rozmowa Eleny z jej protektorem, Ancellem Rottą, analogiczna do opisywanej sceny Maria z Laurą, w której oznajmia mu ona, że jest z innym mężczyzną. W tej scenie ekwiwalentem złotego światła może być intensywna czerwień bluzki Eleny. Również w przypadku sekwencji odwiedzin Maria w szkole i w scenie – inspirowanej akwafortami Goi pt. *Okropności wojny* – będącej częścią przedstawienia pojawia się wspomniane światło, ale nie pełni już opisywanej roli. W wymienionych sekwencjach jest ono rozjaśniane przez żółć albo intensyfikowane przez czerwień. Na marginesie przypomnę, że ten cykl rycin [jest] najdramatyczniejszym oskarżeniem wojny, jakie powstało w sztuce europejskiej³⁸ i dotyczy kilkuletniej okupacji Hiszpani przez Napoleona. W filmie *Tango* buduje on cykl asocjacji wokół czerwieni pojmowanej jako barwy wojny i rewolucji³⁹.

W tej sytuacji podjęta przez mnie interpretację można łatwo podważyć, ale wyszczególnione przykłady świadczą o licznych próbach wykorzystywania światła w celu budowania nastroju, podkreślania wymowy sceny i jej temperatury emocjonalnej. Wspominana barwa światła często bywa mieszana z czerwiecią, zielenią i wykorzystywana do budowania odmiennych znaczeń, które trudno mi precyzyjnie wyartykułować. Jednak takie rozumienie semantyki światła skłania mnie do jednego wniosku. Storaro równie łatwo podporządkowuje barwę światła opisywanej symbolice, jak i kompozycji plastycznej. Budowanie znaczenia wokół barwy światła znajduje uzasadnienie w psychologii. W tym kontekście kolor wschodzącego słońca będzie wywoływać uczucie ciepła i przyjemności⁴⁰. Do klasycznych sformułowań, na których opiera się psychologiczne oddziaływanie barwy, należy cytata z *Farbenlehre* Goethego: (...) *die Farben sind Thaten des Licht, Thaten und Leiden*, który jasno przedstawia dlaczego (...) w naszym codziennym życiu (...) nadajemy barwie (...) *samodzielną osobowość podobną do (...) charakteru ludzkiego*⁴¹. Właśnie tę cechę koloru wykorzystuje Storaro. Jego barwa światła jest jak żywa postać, która ma do zagrania konkretną rolę. W tym sensie złote światło *Carpaccia* jest wyjątkowo namiętną barwą.

Nawet jeśli przyjąć, że Storaro używa tej barwy światła do wyrażenia fascynacji miłosnej, to muszę przyznać, iż nie wykracza tym samym poza symbolikę obecną w kulturze europejskiej od niepamiętnych czasów. Barwa wschodzącego lub zachodzącego słońca zawiera domieszkę czerwieni⁴², która jak wiadomo jest kolorem miłości⁴³. Ale w tym wypadku, jeśli chodzi o barwę światła, Storaro najczęściej korzysta z innego rozwiązania i czerwieni przypisuje znaczenie krwi⁴⁴. Jeśli natomiast chodzi o złotą barwę identyfikowaną ze słońcem, to zawiera ona również odcienie żółci, która jest uważana za kolor ambivalentny⁴⁵. Pisał o tym Goethe w *Farbenlehre*: *W postaci najbardziej czystej barwa żółta ma zawsze cechy jasności i posiada pogodne, rozweselające, łagodne pobudzające właściwości. (...) Gdy zostanie [jednak] zabrudzona (...) działa bardzo nieprzyjemnie. I tak kolor siarki, posiadający lekki odcień zieleni, spr-*

wia nieprzyjemne wrażenie⁴⁶. Opisywane przez Goethego wrażenia, mimo że znajdują uzasadnienie⁴⁷, z racji dużego poziomu ogólności mają niewielkie zastosowanie przy analizie dokonań Storaro, który z premedytacją miesza kolory i rzadko ukazuje je w czystej postaci. Trudno jednoznacznie rozstrząsać, ale w narysowanym przez mnie kontekście żółta barwa może odpowiadać znaczeniu przyzwolenia na miłość⁴⁸.

Pisanie światłem

Szczególnie ważną i cenioną przez wszystkich operatorów cechą zdjęć filmowych jest ich funkcjonalność wobec fabuły. Storaro wyraża się o technice tworzenia obrazów koherentnych z narracją w wyjątkowy sposób i określa ją jako *pisanie światłem*. Oto dłuższy fragment artykułu Boba Fishera, który podejmuje tę kwestię: *Przez pewien czas największa część autorów zdjęć filmowych określała sztukę operatorską jako malowanie światłem. Storaro wypowiedział się na ten temat bardziej kompleksowo [i] zdefiniował swoją pracę jako pisanie światłem w ruchu. (...) To jest prawdziwy sens, według którego próbujemy realizować nasze projekty. (...) Piszemy historię światłem, nieobecnością światła (ciemnością), ruchem i kolorami. To jest wizualny język z odrębnym słownictwem i nieograniczonymi możliwościami dla wyrażania idei i emocji. Storaro był jednym z pierwszych autorów zdjęć, który stworzył możliwość kontrolowania światła za pomocą przestony podłączonej do konsoli komputera. Ten system wbudował on w konstrukcję rusztowania oświetlenia. Główna różnica polegała na tym, że Storaro użył AC (prądu zmiennego) zamiast DC (prądu stałego), ponieważ to umożliwiło kontrolę każdej lampy za pomocą operatora wykorzystującego małą tekturową przestonę. Po raz pierwszy, użył on tej techniki filmując fragment „One from the Heart” (1982)⁴⁹. Komputer dawał dokładną kontrolę nad intensywnością barwy i natężeniem światła, która umożliwiła dyrygowanie oświetleniem, jak orkiestrą symfoniczną. Storaro użył konsoli komputera do dokładnego i ciągłego sterowania przemianami światła, do maskowania albo odstawiania emocji o odmiennych właściwościach. Tekturowa przestona pozwalała bezustannie przystosowywać oświetlenie do ruchów aktorów i kamery w przestrzeni. Ta metoda stworzyła filmową konsekwencję dla płynnych emocji, które pozostawały w ciągłym ruchu i zawsze stopniowo rozwijały się lub zanikały. Była ona czymś w rodzaju opracowania choreograficznego skomplikowanego baletu⁵⁰. Nie znalazłem żadnego źródła⁵¹ na potwierdzenie, że Storaro zastosował w *Tangu* komputerową kontrolę światła, ale w niektórych scenach uzyskany efekt dokładnie zgadza się z przytoczonym przykładem *choreograficznego opracowania światła* i płynnego przechodzenia barw światła, które odpowiadają za wywoływane u widza emocje. Dlatego pozwolę sobie opisać kilka scen, w których światło podobnie, jak tancerze zostało zmuszone do wykonywania poleceń „choreografa”. Właściwie każda sekwencja w *Tangu*, w której aktorzy wykonują układy taneczne, może posłużyć jako zadowalająca egzemplifikacja, ale ja skupię się na dwóch przykładach.*

Wybrałem sekwencje, które ukazują skrajne punkty w możliwościach pisania światłem. W jednym wypadku barwa światła okazuje się znakomitym narzędziem w opowiadaniu fabuły, w drugim – wręcz przeciwnie – służy jako ostentacyjnie piękny ornament wizualny, który budzi emocje, ale jednocześnie pozostaje nie-

jako pusty – bez jakiegokolwiek tkanki fabularnej. W filmie *Tango* jest to podstawowy problem przy analizie układów choreograficznych, które ukazują piękno samego tańca, muzyki, ruchu tancerzy, ale na tym koniec. Do ostatniej chwili nie wiadomo, o czym opowiada przedstawienie, które realizuje Mario. Jedyną historią, do której ciągle się wraca – to jego prywatne życie. Natomiast w scenach inscenizowanych na potrzeby musicalu reżyser poszukuje ogniwa, które by połączyło wszystkie elementy w jedną całość. Do końca filmu właściwie go nie znajduje. Układy taneczne, które okazują się częściami przedstawienia, zostają w mniejszym lub większym stopniu zaadaptowane na potrzeby zobrazowania powikłanej sfery emocjonalnej Maria i w ten sposób konstruuja, a właściwie dekonstruuja, fabułę filmu.

Pierwszą sekwencją, w której światło podlega, podobnie jak aktorzy, swoistej choreografii, jest scena morderstwa Laury. Zmienia ono tutaj barwę kilka razy. Od białego, z bladymi odcieniami fioleto i zieleni, poprzez *złote światło*, aż do intensywnej czerwieni. Kierunek padania jest trudny do ustalenia, ale ogólnie obserwujemy zderzenie bocznego, punktowego światła i rozproszonej kontry, którą tworzy świecąca płaszczyzna foto-zastawki. To ona głównie zmienia kolory, w pewnej chwili nawet gaśnie, a staje się intensywnie czerwona jak krew, kiedy Mario pchnie Laurę nożem. W tej scenie barwa światła stymuluje emocje widza, tworzy dramaturgię o wyraźnie rosnącym przebiegu, który znajduje uzasadnienie w „tragicznym” finale. W drugim przykładzie Storaro inscenizuje wschód słońca za pomocą jasnej kuli światła, która pojawia się pod nogami tancerzy. Uzyskane w tej sekwencji kolory to wyjątkowo jaskrawa żółć (dlatego nazwałem opisywaną scenę „żółtą”), która stopniowo nabiera różnych odcieni. Podobnie jak pierwszy przykład, również ten został zamknięty w ramy wizji Maria. Jednak tym razem pozostaje niezależny od narracji. O ile pierwsza sekwencja buduje obraz zazdrości nękającej bohatera, o tyle w drugim przypadku nie mogę się zdobyć na żadną sensowną interpretację. Para tancerzy wykonuje piękny układ taneczny, w tle wschodzi słońce, którego pojawiająca się jasność jest próbą uzyskania konstrukcji dramaturgiczno-emocjonalnej, ale żadnego opowiadania o uczuciach tutaj nie ma...

Dramat barwny

Opisywana scena, podobnie jak wiele innych układów tanecznych, jest swego rodzaju zagadką interpretacyjną, którą można rozwiązać, ale tylko do pewnego stopnia, odwołując się do proponowanej przez Storaro analizy dramaturgicznej roli koloru. Analiza ta była przez niego wielokrotnie dokonywana na jego własnym materiale filmowym⁵² i w dużej mierze sprowadza się do poszukiwania znaczenia symbolicznego barwy, co może być wytłumaczeniem reakcji psychologiczno-emocjonalnych widza⁵³. Storaro posługuje się często „filozofią”, aby znaleźć motywację w rozwiązaniach kolorystycznych. Podejmując się interpretacji filmu *Tango* w tej perspektywie, za punkt wyjścia przyjąłem pokrewieństwo koncepcji wizualnych Storaro z teorią kolorów Goethego i Kandinsky’ego oraz ich symbolicznego znaczenia opartego na badaniach antropologicznych Rudolfa Grossa. Ale nie rozwiązuje to w pełni problemu interpretacji i określenia zasad organizacji barwnej obrazu filmowego.

Tango można podzielić na sceny z silną dominacją tylko jednej barwy. Opisywałem szczegółowo sekwencje, w których *złote światło Carpaccia* rozkładało walor barwny w całej przestrzeni kadru. Wszystkie inne kolory były wygaszone do szarości lub czerni. Podobnie dzieje się, kiedy akcja filmu przenosi się do atelier, w którym powstają kolejne sceny musicalu. Storaro wykorzystuje najczęściej foto-zastawkę – rodzaj barwnego tła pełniącego rolę kontrowego lub konturowego światła, które podlega organizacji dramaturgiczno-emocjonalnej (w obrębie pojedynczej sceny lub całego filmu). Pierwsza sekwencja, zawierająca wyraźną dominantę barwną, jest jednocześnie pierwszą ze scen ukazywanych jako próby układów choreograficznych. Mario przychodzi do atelier po dłuższej przerwie spowodowanej wypadkiem samochodowym, wymienia kilka zdań z członkami ekipy filmowej i już po chwili przestrzeń foto-zastawki wypełnia się fioletowym światłem, które zostaje odbite od jego twarzy, solistów śpiewających pieśń i powierzchni ubrań statystów tańczących „walca kreolskiego”. Trudno mi znaleźć inny przykład o tak silnej dominacji fioletu, i dlatego pozwoliłem sobie uznać tę scenę za „fioletową”, ale w tym wypadku zastosowaną barwę można określić jako czerwoniemiebski. Na marginesie trzeba zaznaczyć, że Goethe w ogóle nie wyróżnia barwy fioletowej, a zamiast niej podaje czerwoniemiebską lub niebieskoczerwoną⁵⁴, w zależności od tego, która z barw podstawowych przeważa w złożeniu uznawanym za fiolet. Storaro zastosował podobne rozwiązanie. W opisywanej scenie, wręcz na oczach widzów, tworzy barwę fioletową ze złożenia niebieskiego i czerwonego światła. Trudno mi nadawać znaczenie tak niejednorodnej barwie. Ogólnie można powiedzieć, że odcień fioletu, wykazujący duże powinowactwo z czerwienią, nie ma większego znaczenia symbolicznego poza tym, które można mu nadać, kiedy występuje on jako bliższy barwie niebieskiej. Oczywiście myślę tutaj o znaczeniu określonym przez ramy narracyjne filmu *Tango*. Czerwony odcień fioletu pojawia się jeszcze w rozmowie Maria z protektorem Eleny, Ancellem Rottą, w scenie tańca Laury z jej partnerem (tutaj bardzo wyraźna przewaga czerwieni), i w scenie lesbijskiej. Potem nigdy więcej już nie powraca, poza incydentalnie pojawiającymi się smugami na podłodze w atelier podczas rozmowy na temat światła w scenie z emigrantami.

Opisywałem już znaczenie fioletu o dużej przewadze niebieskiego, który można uznać za symboliczny kolor sukni Laury, w chwili gdy zdecydowała się odrzucić propozycję powrotu do Maria. Fiolet był wizualnym ekwiwalentem uczucia zazdrości. Według Kandinsky’ego *fiolet jest (...) oziębioną czerwienią, zarówno w rozumieniu psychologicznym, jak i fizycznie*⁵⁵. Oziębienie można tutaj pojmować jako próbę wygaszenia intensywnego uczucia miłosnego, za które w symbolicznie barw odpowiada czerwień. To wygaszenie z reguły odbywa się przez zazdrość. W dalszej części filmu ten sam kolor pojawi się dopiero w scenie tanecznej, wykonywanej przez Elenę, Laurę i jej partnera, na tle intensywnego zieleni, oraz w zakończeniu filmu. Ciekawym przykładem zastosowania fioletu sukni Laury, oświetlonego intensywnym i zimnym światłem, jest właśnie „scena zielona”, w której nie zmienia on znaczenia i nadal występuje jako kolor zazdrości, ale zderzenie go z czerwienią zwiewnej sukienki Eleny powoduje, że znajdujący się w centrum mężczyzna niejako tańczy ze swoimi uczuciami. Miłość przeplata się tutaj bezustannie z zazdrością, zostaje w pewnej chwili przez nią zastąpiona, albo znów się pojawia na pierwszym planie. Tę scenę obserwuje

Mario, który znalazł się w opisywanej sytuacji zmienności uczuć. Zmianym pod tym względem przykładem może być próba układu tanecznego Laury i jej partnera. Tancerze stoją na przeciwległych krańcach sceny, a w tle kolor jest złożeniem dwóch foto-zastawek oświetlonych niebieskim i czerwonym światłem. W tym przypadku dominacja czerwieni jest tak znaczna, że jestem skłonny zaliczyć tę scenę do „czerwonych”⁵⁶. Tym bardziej że wyraża silną i gwałtowną namiętność. Mario znów jest obserwatorem opisywanej sceny, godzi się z zastaną sytuacją i dlatego fiolet – symbol zazdrości – zostaje wyeliminowany przez czerwień. Natomiast w scenie lesbijskiej, również określonej przeze mnie jako „czerwona”, znaczenie fioletu zostaje wręcz wydobyte z barwnej dominacji. W chwili kiedy taniec kobiet, zakończony namiętnym pocałunkiem, nabiera wymiaru erotycznego, pojawia się ujęcie przedstawiające kobietę z kwiatem białej lilii, która patrzy w lustro odbijające w tle intensywny fiolet. Wkrótce cała garderoba, w której tańczą kobiety, nabiera fioletowego koloru (z dużą domieszką czerwieni). Stopniowo zajmuje on jej miejsce i zostaje zderzony z elementami zieleni i żółci. Piękna kompozycja malarska, która w warstwie emocjonalnej ewokuje silne uczucie zazdrości.

W *Tangu* w scenach o zabarwieniu erotycznym fioletowi zawsze towarzyszy czerwień. Podkreślałem już wielokrotnie wykorzystanie tego koloru jako barwy miłości⁵⁷. Ale muszę przyznać, że w tym względzie Storaro okazał się bardzo ostrożny i czerwonemu światłu nadał inną rolę (z wyjątkiem sceny lesbijskiej). Jedyne czerwień bluzki, sukienki lub kurtki Eleny jest często wydobywana przez białe światło w celu zaznaczenia rodzącej się fascynacji miłosnej Maria. Można nawet wysnuć wniosek, że ilość czerwieni w ukazywaniu tych elementów wzrasta wraz z rozwojem uczuć bohatera. Podczas pierwszej próby, na której pojawia się Elena, salę wypełnia intensywne niebieskie światło pochodzące od rzutowanego na foto-zastawkę slajdu (panorama Buenos Aires). W czasie trwania próby układu choreograficznego boczne światło ukazuje czerwone elementy ubrania Eleny. Cała przestrzeń kadru jest wypełniona niebieskim światłem, które gasi inne kolory do ciemnych plam, tylko czerwień przebija się na powierzchnię i symbolizuje uczucia Maria. Kontrast czerwieni sukienki z niebieskim tłem powraca również w scenie próby układu choreograficznego Eleny i Carlosa, po której następuje rozmowa prowadzona przez Maria na temat obsadzenia jej w głównej roli – znak, że zwrócił na nią uwagę i fascynacja narasta. W chwili kiedy Mario pyta: *Ile [Elena] musi ćwiczyć, aby dostać główną rolę?* – ona zakłada czerwoną kurtkę, której barwa zostaje niejako wydobyta z niebieskiego światła rozłożonego na całej przestrzeni kadru. Opisywany układ niebieski – czerwony jest według Goethego *zestawieniem niecharakterystycznym*, ubogim pod względem różnorodności⁵⁸. Natomiast Kandinsky uważał, że malarze niesłusznie uciekają od wspomnianego zestawienia. Mimo że błękit działa na czerwień jak *woda na rozżarzone żelazo*, to jednak zestawienie to ma *swój wewnętrzny wyraz [i] ton*⁵⁹. Wytłumaczeniem dla ostentacyjnego gaszenia czerwieni symbolizującej miłość w opisywanych scenach może być fakt, że uczucie to było wtedy ukryte pod powierzchnią chłodu i nieprzystępności Maria. Zasada ewokowania fascynacji erotycznej przez czerwień obowiązuje również w scenie, w której Elena tańczy na jasnoniebieskim tle foto-zastawki i czerwień jej sukienki zostaje wyakcentowana przez światło o tej samej barwie. Zderzenia niebieskiego światła z czerwienią

kończą się, w chwili gdy Mario decyduje się zaprosić Elenę na kolację. Ma to miejsce zaraz po scenie „zielonej”, w której sukienka Eleny została użyta w inscenizowanym układzie tanecznym jako kolor akcentujący uczucie miłosnej fascynacji. Czerwień zagra tę rolę jeszcze przez chwilę w scenie lesbijskiej, ale będzie tam ciągle mieszana ze *złotym światłem* i z barwą czerwono-niebieską. Po raz ostatni wystąpi jako kolor miłości, kiedy Elena odwiedzi samotnego Maria w atelier. Ta wizyta, zakończona spędzeniem wspólnie nocy, otwiera dla czerwieni nowe znaczenie.

Od chwili kiedy w scenie morderstwa Laury intensywne światło czerwone pojawiło się na twarzach osób biorących w niej udział, wiadomo było, że poleje się krew. W tej scenie sylwetki Maria i Laury są jedynie czarnymi plamami. Nie widać krwi, ale można rozpoznać po ruchach konturów postaci, że dochodzi do pchnięcia nożem. Efekt powstały z racji użycia rozproszonego, konturowego, intensywnie czerwonego światła, na którego tle Mario dokonuje morderstwa Laury, sprawia, że odczytujemy czerwień jako kolor krwi⁶⁰. Nie ma jej bowiem w tym obrazie pod inną postacią. Podobna scena pojawia się pod koniec filmu jako część przygotowywanego przez Maria musicalu. W tym celu Storaro wykorzystał światło zachodzącego słońca pochodzące od rzutowanego na foto-zastawkę slajdu, który zawiera znaczny element czerwieni. Również podczas prób wspomnianej sceny aktor, który ma dokonać pchnięcia nożem (tym razem Eleny), jest ubrany w intensywnie czerwoną koszulę. Drugie znaczenie czerwieni, jakie pojawia się w filmie *Tango*, syuuuje się bardzo blisko krwi, ale bezpośrednio jej nie zastępuje. W tej symbolicznej czerwieni wystąpi po raz pierwszy, kiedy na ekranie pojawiają się akwaforty Goi. Znow są one rzutowane jako slajdy, a w tle Mario wraz z członkami ekipy dyskutuje o ich roli w przedstawieniu. Stopniowo tło tej sceny zaczyna wypełniać się coraz intensywniejszą czerwienią, która powstaje ze *złotego światła*. Po tej scenie pojawia się układ taneczny, w którym czarne sylwetki tancerzy wykonują pełne dramatyzmu figury na tle rozproszonego światła. Dramaturgia barw tego światła jest odwrotna: najpierw pojawia się czerwień stopniowo przechodząca w żółte światło.

Symbolika barwy zastosowana w opisywanych sekwencjach jest zgodna z opisem podanym przez Grossa, który traktuje czerwień również jako kolor rewolucji, wojny i rozlewu krwi⁶¹. Przywołane w filmie *Tango* akwaforty Goi, pt. *Okropności wojny* narzucają cały ciąg asocjacji, którego ewidentnym przykładem jest scena masakry. A powodem włączenia jej w ramy realizowanego musicalu jest fakt, że *oprawcy puszczali na cały głos tango, żeby nie było słychać krzyków [mordowanych ludzi]*. Ta scena pojawia się najpierw w wyobraźni Maria, a potem zostaje ujęta w ramy musicalu. Obserwujemy w niej pulsujące czerwone światła mieszane z ciepłymi odcieniami brązu i *złotego światła*. Intensywny odcień czerwieni wyłania się, kiedy Elena ucieka przed grupą żołnierzy i zatrzymuje się przed głębokim dołem, do którego są wrzucane trupy. Tutaj pojawia się również żółte światło, które może symbolizować śmierć⁶². Najbardziej jaskrawym przykładem zastosowania czerwieni w opisywanym znaczeniu jest scena rozstrzelania, w której aktorzy dramatycznie chwytają się ściany śmierci i po chwili upadają w konwulsjach rażeni pociskami. W tym obrazie czerwone światło rozkłada się równomiernie na całą powierzchnię kadru, a wszystkie inne kolory są wygaszone. Również w chwili gdy krzesło (elektryczne?) zostaje oświetlone

punktowym światłem, pojawia się czerwień, która intensyfikuje się podczas tańca przedstawiającego egzekucję. Mimo wymienionych przykładów symbolika barw w *Tangu* wydaje się uboga. Poza opisanymi znaczeniami trudno mi znaleźć inne, które byłby potwierdzone również przez rozwój wydarzeń. Być może przyczyną tego jest wąta struktura fabuły. Dlatego dalsze rozpatrywanie układów barwnych w analizowanym filmie z konieczności ograniczę do sformułowania podstawowych zasad, ponieważ nie wnoszą one – według mnie – nowego kontekstu interpretacyjnego.

Kandinsky w swej teorii barw wyróżnił cztery Wielkie Kontrasty; pierwszy polegał na zderzeniu żółtego i niebieskiego, drugi białego i czarnego, trzeci czerwonego i zielonego, a czwarty pomarańczowego i fioletowego⁶³. Jest to porządek odmienny od proponowanego przez Goethego, który za *zestawienia harmonijne*, czyli zawierające *maksimum różnorodności* – trzy podstawowe barwy: żółtą, czerwoną i niebieską, uznał zderzenia żółtego i „niebieskoczerwonego” (fioletowego), czerwonego i zielonego oraz „żółtoczerwonego” (pomarańczowego) i niebieskiego⁶⁴. Dla Goethego podstawą poglądu na kosmos i naturę jest pojęcie symetrii, dualizmu i polaryzacji. Na symetrii przeciwieństw, *coincidentia oppositorum*, polega harmonia świata. W jednej ze swych prac, znanej pod tytułem „*Einleitung zu physikalischen Vorträge*” (1805), zestawia on takie pary przeciwstawnych elementów: *duch – materia, rozum – wyobraźnia, ciało – dusza, my – przedmioty, światło – ciemność, plus – minus itd.* Również w teorii barw Goethego podstawą jest dualizm i polaryzacja⁶⁵. Storaro wielokrotnie podkreślał, że jego *visual thinking* polega w dużej mierze również na zestawianiu przeciwieństw: światło – ciemność (cień), naturalne – sztuczne i rozproszone – punktowe oświetlenie, zimne – ciepłe kolory⁶⁶. Zestawienie ciepłe – zimne kolory należy tutaj rozumieć tak, jak to określił Kandinsky: *Ciepła lub zimna temperatura koloru jest, generalnie rzecz ujmując, jego powinowactwem z żółcią albo błękitem*⁶⁷. Według Goethego są to barwy położone na dwóch przeciwległych krańcach pomiędzy światłem i ciemnością⁶⁸, których większą lub mniejszą domieszkę mają wszystkie inne barwy⁶⁹. Pod tym względem warto zwrócić uwagę, że po długiej sekwencji, w której dominantą barwną było *złote światło Carpaccia*, pojawia się „scena fioletowa”. Jednak kontrast barwny tych dwóch sekwencji zostaje obniżony przez dominację czerwieni i przesunięcie fioletu w stronę barw ciepłych. Dopiero pod koniec filmu, w jednym, ostatnim ujęciu, Storaro zestawia fiolet z oranżem, który stopniowo przechodzi w żółć. Wymienione kolory powstają z czerwonej magmy barwnej. W ten sposób Storaro tworzy abstrakcyjne kompozycje kolorystyczne (ukazywane głównie jako odbicia lustrzane) i nawiązuje do cytowanych przeciwieństw i zestawień barwnych. Jako przykłady wykorzystywania wspomnianych kontrastów można jeszcze podać układ choreograficzny tańczony przez dwie grupy mężczyzn ubranych na czarno i biało, zderzenie niebieskiego światła sali prób i oświetlonego parkietu (pomarańczowy odcień), które również powraca w scenach prób orkiestry. Drewniane części instrumentów są tutaj eksponowane jasnym światłem podkreślającym ich ciepły walor (żółty, pomarańczowy, czerwony itd.) Ciekawym przykładem może być również opisywane już zestawienie czerwieni z niebieskim, które nie zostało zaliczone do Wielkich Kontrastów, a jest jednym z ulubionych rozwiązań kolorystycznych Storaro. Ten szacunek dla omawianego układu barw pochodzi od

Kandinsky'ego, który tak wyrażał się o tym zestawieniu: *Na zasadzie antylogiki zestawia się (...) kolory (...) dysharmoniczne. Tak jest np. z położeniem obok siebie czerwieni i błękitu – kolorów pod względem fizycznym nie mających ze sobą nic wspólnego. Jednak właśnie ze względu na kontrastujące napięcia używamy ich (...) jako najsilniej działających i najlepiej odpowiadających zestawień. Nasza harmonia opiera się głównie na zasadzie (wewnętrznego) kontrastu, która jest [i była] zawsze najważniejszą zasadą sztuki*⁷⁰. Wymienione układy barwne nie budują jednak nowego kontekstu interpretacyjnego, a są jedynie próbą zastosowania rozwiązań kolorystycznych używanych przez malarzy.

Obraz o obrazie

Autotematyzm, który był jednym z głównych kryteriów wyboru *Tanga* do analizy, przepadł gdzieś bezpowrotnie w omawianych kompozycjach barwnych. Ale stało się tak tylko pozornie i poniekąd z konieczności, ponieważ za podstawę i jednocześnie materiał do interpretacji filmu przyjąłem warsztat twórczy jego autora. Wbrew logice nie jest nim Carlos Saura, który mógł być jedynie pomysłodawcą anegdoty, a raczej *szkicu do portretu artysty* przeżywającego chwilowe załamania twórcze. Sam się w nim znajduje od chwili powstania filmu *Carmen* (1984), w którym powiedział wszystko na temat przenikania się sztuki i życia, prawdy i iluzji, ludzkiej namiętności i zmysłowości tańca⁷¹. Dlatego śledzenie powiklanej jedności światów, w których egzystuje artysta dokonujący kreacji twórczej uznałem – w tym przypadku – za bezcelowe. Postanowiłem skupić się na właściwym autorze *Tanga*, którym jest – w całej pełni – Vittorio Storaro. Ale jest to pełnia bardzo niepokojąca i wręcz destrukcyjna. Piękno obrazów jest – w tym wypadku – nieporównywalne wobec narracji i fabuły. Te dwa żywioły nie potrafiły zjednoczyć się we wspólnym celu. Dlatego *Tango* nie mówi nic szczególnego o *artyście na skraju załamania twórczego*, ale opowiada niemal wszystko o jego twórcy. Twórcy, którego właściwie nie ma, którego symbolem jest poruszająca się bezustannie automatyczna kamera i setki kontrolnych źródeł światła. Ten szczególny portret filmowy został więc poświęcony operatorowi, niekwestionowanemu mistrzowi „sztuki światła”. Mario Suarez, który może pod niektórymi względami przypominać Saurę, jest tutaj tylko pretekstem, a jego widzenie zostaje od pierwszych scen podporządkowane obecnej w przestrzeni kadru filmowego automatycznej kamerze. Tworzone przez bohatera filmu wizje nie są więc obrazami Saury, ale właśnie Storaro. Podkreślałem wielokrotnie, że ich misterna struktura utkana jest ze światła i odpowiada paradygmatom jego założeń twórczych. Jednak ten portret artysty, który zajął niebagatelne miejsce wśród twórców kina, nosi pewną skazę i piętno. *Tango* otwiera w twórczości Storaro okres najbardziej schyłkowy albo wręcz manieryczny. Podczas *Camerimage 2000*, na jego ostatnim seminarium: *A Digital Revolution In Films: Goya in Bordeaux and Dune*, padło znamienne zdanie, że Goya, kiedy zaczynał malować, szukał inspiracji w naturze i u swoich mistrzów: Rembrandta, Velázquez, ale pod koniec życia liczyła się dla niego już tylko jego własna wyobraźnia. Storaro podąża tą samą drogą. Jego ostatni film, sześciogodzinny serial telewizyjny pt. *Dune* (2000), dzieje się w dalekiej przyszłości, a przedstawiony w nim świat jest całkowicie produktem wyobraźni jego twórcy i został stworzony



Tango, rež. Carlos Saura (1998)



w dużej mierze dzięki technice komputerowej. W *Tangu* sprawa wygląda podobnie. Świat wykreowany jest całkowicie podporządkowany wyobraźni artysty, który niemal odizolowany w swym atelier od świata zewnętrznego stara się stworzyć artystyczną wizję. Z przykrością muszę stwierdzić, że nie udaje mu się to! *Tango*, a może nawet już *Flamenco* (1995), jest zapowiedzią zmiany w pojmowaniu relacji obraz filmowy – rzeczywistość. W przypadku ostatnich dokonania Storaro – myślę o filmie *Goya w Bordeaux* (1999) i *Dune*, „światoobraz” zostaje zastąpiony przez „obrazoświat”; podobnie jak w Jaskini Platona cienie wypierają rzeczywistość. Ta tendencja została już w kinie ukształtowana i można podać wiele przykładów, które spowodowały, że *to nie świat staje się (...) obrazem, ale (na odwrót), obraz – światem*⁷², ponieważ to on poprzedza rzeczywistość i jest dla niej modelem. Obraz filmowy przeszedł więc już ewolucje: od odbijania rzeczywistości, przez jej maskowanie, ukrywanie nieobecności, aż do zerwania z nią wszelkich więzi i osiągnięcia stanu *simulacrum*⁷³. W czasie tych przemian idea Heideggerowskiego „światoobrazu” została zastąpiona przez postmodernistyczny „obrazoświat”, a późna twórczość filmowa Vittorio Storaro może być już tylko potwierdzeniem tego faktu.

KONRAD CHMIELECKI

¹ Por. J. Płazewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

² R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, ss. 176-195.

³ A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, w: tamże, *Film i rzeczywistość*, tłum. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 59.

⁴ Chodzi głównie o teorię barw Goethego i Kandinsky'ego.

⁵ P. Bertetto, *Pisanie światłem*, tłum. J. Uszyński, „Kwartalnik Filmowy”: *Sztuka obrazu – sztuka światła*, 1994, nr 7/8 (68/67), s. 174.

⁶ J. Wójcik, *Światło. Propozycja ujęcia tematu*, „Kwartalnik Filmowy”: 1994, nr 7/8 (68/67), s. 43.

⁷ B. Fisher, *The Life and Times of Vittorio Storaro*, w: *Vittorio Storaro. The Lifetime Achievement Award Camerimage 94*, pod red. M. Żydowicza, Toruń 1999, s. 33.

⁸ P. Bertetto, dz. cyt., s. 175.

⁹ B. Fisher, dz. cyt., s. 36.

¹⁰ F. Copleston, *Historia filozofii*, t. II, *Od Augustyna do Szkota*, tłum. S. Zalewski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2000, s. 320.

¹¹ V. Storaro, *The development of shadow, penumbra and light*, w: *Vittorio Storaro...* dz. cyt., s. 43-49.

¹² A. Gwóźdź, *Narodziny spektaklu świetlnego*, w: *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1990, s. 102.

¹³ *Światło kadru, światło życia, rozmowa Janusza Gązdy z Jerzym Wójcikiem*, „Kwartalnik Filmowy”, dz. cyt., s. 26.

¹⁴ W. Sedlak, *Na początku było jednak światło*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 61, 63.

¹⁵ A. Pawłowicz, *Kolor i symbol*, tłum. J. Wójcik, „Kwartalnik Filmowy”, dz. cyt., s. 55.

¹⁶ M. Boczar, *Światło jako zasada istnienia w myśli filozoficznej Roberta Grosseteste'a*, „Studia Mediewistyczne” 1980, z. 1, 1980, s. 6.

¹⁷ Tamże, s. 7.

¹⁸ Tamże, s. 9.

¹⁹ Tamże, s. 41.

²⁰ Cyt. za: P. Bertetto, dz. cyt., s. 174.

²¹ F. W. J. Schelling, dz. cyt., s. 189.

²² Tamże, s. 191.

²³ B. Fisher, dz. cyt., s. 36.

²⁴ F. W. J. Schelling, dz. cyt., s. 192.

²⁵ Tamże, s. 193.

²⁶ Tamże.

²⁷ Cyt. za: F. Copleston, *Historia filozofii*, t. VII, *Od Fichtego do Nietzschego*, tłum. J. Łoziński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1995, s. 135.

- ²⁸ Światło kadru... dz. cyt., s. 30.
- ²⁹ Źródło światła padającego wzdłuż lub pod pewnym kątem w stosunku do osi optycznej kamery, w tym przypadku jest to jednolita płaszczyzna foto-zastawki skierowana *vis-à-vis* widza, inna nazwa – „światło kontrarowe”: zob. K. Konrad, *Światło w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, ss. 52-54.
- ³⁰ Por. V. Storaro, *The development of shadow...* dz. cyt., s. 48.
- ³¹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 317-323.
- ³² Cyt. za: J. Wójcik, *Światło kadru...* dz. cyt., s. 50.
- ³³ Por. J. Bailey, *Vittorio Storaro: a Lifetime in Light*, dz. cyt., s. 7.
- ³⁴ Tamże, s. 6.
- ³⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1/2, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1989, s. 188.
- ³⁶ A. Pawłowicz, dz. cyt., s. 54.
- ³⁷ J. Bailey, dz. cyt., s. 11.
- ³⁸ M. Poprzęcka, *Artysta na przełomie epok – Francisco Goya*, w: *Sztuka świata*, t. 8, pod red. A. Lewickiej-Morawskiej, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1994, s. 18.
- ³⁹ R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?* tłum. A. Porębska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, ss. 65-67.
- ⁴⁰ G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, tłum. J. Rogaczewski, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1965, ss. 122.
- ⁴¹ A. Zausznica, *Nauka o barwie*, PWN, Warszawa 1959, s. 451.
- ⁴² R. Gross, dz. cyt., s. 121.
- ⁴³ Tamże, s. 57-59.
- ⁴⁴ Tamże, s. 36.
- ⁴⁵ Tamże, s. 128.
- ⁴⁶ J. W. Goethe, *Nauka o barwie*, tłum. E. Namowicz, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, pod red. T. Namowicza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1981, s. 297.
- ⁴⁷ R. Gross, dz. cyt., ss. 128-130.
- ⁴⁸ Tamże, s. 131.
- ⁴⁹ Jest to film Francisca Coppoli nie mający polskiej wersji językowej, przekład tytułu – *Prosto z serca* – pochodzi z biofilmografii, podanej przez „Film na Świecie”, 1992, nr 2 (387), s. 81.
- ⁵⁰ B. Fisher, dz. cyt., ss. 31/32.
- ⁵¹ Dysponuję zapisem magnetycznym krótkiej wypowiedzi Storaro wygłoszonej na spotkaniu w ramach Canerimage 2000, w której opisuje on efekt zastosowania metod komputerowych przy realizacji zdjęć do filmu *Tungo*.
- ⁵² Zob. V. Storaro, dz. cyt., s. 43-59
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ J. W. Goethe, dz. cyt., ss. 290-292, 300-302.
- ⁵⁵ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, wstęp: M. Bill, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 97.
- ⁵⁶ Scen z dominacją barwy czerwonej jest w *Tungo* kilka; ten kolor tylko w wyjątkowych przypadkach występuje jako główna i jedyna barwa organizująca całą przestrzeń kadru filmowego.
- ⁵⁷ R. Gross, dz. cyt., s. 57-59.
- ⁵⁸ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 292.
- ⁵⁹ W. Kandinsky, dz. cyt., s. 95.
- ⁶⁰ R. Gross, dz. cyt., s. 36.
- ⁶¹ Tamże, s. 65-66.
- ⁶² Tamże, s. 132-134.
- ⁶³ M. Rzepińska, dz. cyt., s. 587.
- ⁶⁴ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 290-292.
- ⁶⁵ M. Rzepińska, dz. cyt., s. 466.
- ⁶⁶ V. Storaro, dz. cyt., ss. 43-49.
- ⁶⁷ W. Kandinsky, dz. cyt., s. 83.
- ⁶⁸ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 295-300.
- ⁶⁹ M. Rzepińska, dz. cyt., s. 462.
- ⁷⁰ W. Kandinsky, dz. cyt., s. 103.
- ⁷¹ M. Kornatowska, *Tungo z wampirem*, „Kino” 1994, nr 4 (383), s. 44-45.
- ⁷² A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997, s. 185.
- ⁷³ P. Zawojski, *Filmowy obraz świat jako produkt symulacji elektronicznej*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11 (71), s. 156.