Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA HISTORII I TEORII FILMU INSTYTUTU SZTUKI PAN

Nr 7-8 (67-68) **1994** **Rok XVI**

SPIS RZECZY

TEORIE FILMOWE

Gilles Deleuze
PUNKTY TERAŹNIEJSZOŚCI I POKŁADY PRZESZŁOŚCI
CZWARTY KOMENTARZ DO BERGSONA (3) 5

POGRANICZA FILMU

Michaił Czechow
O TECHNICE AKTORA (3) 15

SZTUKA OBRAZU – SZTUKA ŚWIATŁA
CAMERIMAGE '94

Henri Alekan
OPERATOR? KTO TO TAKI? 24

JERZY WÓJCIK

z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda
ŚWIATŁO KADRU, ŚWIATŁO ŻYCIA... 26
Jerzy Wójcik
ŚWIATŁO – PROPOZYCJA UJĘCIA TEMATU (KONSPEKT WYKŁADÓW) 37
Aleksandr Pawłowić
KOLOR I SYMBOL (tłum. J. Wójcik) 51
Filmografia Jerzego Wójcika 59

WITOLD SOBOCIŃSKI

Z Witoldem Sobocińskim rozmawia Maria Kornatowska
ŚWIATŁO POKAZAŁO MI SWOJE MOŻLIWOŚCI... 62
Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda
O KINIE WITOLDA SOBOCIŃSKIEGO 72
Krystyna Zwolińska
OPINIA O DOROBKU ARTYSTYCZNYM 80
Nikodem Wołk-Łaniewski
OPINIA O DOROBKU ARTYSTYCZNYM 83
Filmografia Witolda Sobocińskiego 87

TEORIA I PRAKTYKA

Michèle Levieux
EWOLUCJA SZTUKI ŚWIATŁA I CIENIA 89

HENRI ALEKAN

Z Henri Alekanem rozmawia Michèle Levieux
CZŁOWIEK, KTÓRY STWARZA ŚWIATŁO 114
Alain Robbe-Grillet
O *ŚWIATŁACH I CIENIACH* ALEKANA 118
Henri Alekan
ŚWIATŁA I CIENIE (fragmenty książki) 119
WPROWADZENIE 119
ŚWIATŁO MALARZY I ŚWIATŁO TWÓRCÓW FILMOWYCH 120
ŚWIATŁO A KOMPOZYCJA 129
OŚWIETLENIE NEOREALISTYCZNE 135
ŚWIATŁO NOWEJ FALI 137
ŚWIATŁO NIE ZNACZĄCE 138
FILMY PRZYGODOWE I WESTERNY 139
ŚWIATŁO I AKTOR 140
DYNAMIKA ŚWIATŁA 142
Henri Alekan
O ŚWIATŁACH I CIENIACH W NATURZE I W SZTUCE 146

ŚWIATŁO SŁONECZNE (Rola światła, Ruchome oświetlenie słoneczne – światło zmienne, Orkiestracja światła) 146
ŚWIATŁO SZTUCZNE 148
POKÓJ SIÓSTR. FILM *PIĘKNA I BESTIA* 148
Jean Cocteau
PIĘKNA I BESTIA. FRAGMENT SCENARIUSZA 148
HIPOTEZA TWÓRCZA 150
ŚWIATŁO I KOLOR 151
Filmografia Henri Alekana 153

SVEN NYKVIST

Tadeusz Szczepański
DROGA SVENA NYKVISTA 158
Filmografia Svena Nykvista 169

VITTORIO STORARO

Paolo Bertetto
PISANIE ŚWIATŁEM 174
„In Camera"
STORARO OPOWIADA O PRACY NAD *MAŁYM BUDDĄ* 180
Filmografia Vittorio Storaro 185

WALTER LASSALLY

Z Walterem Lassallym rozmawia Michèle Levieux
ŚWIATŁO ANGIELSKIE 188
Filmografia Waltera Lassally'ego 201

NESTOR ALMENDROS

Nestor Almendros
KILKA MYŚLI O MOIM ZAWODZIE
(Z KSIĄŻKI *CZŁOWIEK ZA KAMERĄ*) 204
Filmografia Nestora Almendrosa 218

SŁAWOMIR IDZIAK

Ze Sławomirem Idziakiem rozmawia Wanda Wertenstein
PARA REŻYSER–OPERATOR JEST NIEPODZIELNA 222

EDWARD KŁOSIŃSKI

Edward Kłosiński
W GRANICACH REALIZMU, CZASAMI KROK DALEJ
(zapis rozmowy Bożeny Janickiej) 230

ADAM HOLENDER

Chris Pizzello
WETERAN KINEMATOGRAFII NA PLANIE FILMU *FRESH* 242
Filmografia Adama Holendra 252

JANUSZ KAMIŃSKI

Karen Erbach
HEROIZM I HOLOCAUST W *LIŚCIE SCHINDLERA*
O PRACY OPERATORA W FILMOWYM DRAMACIE SPIELBERGA 254

RYSZARD LENCZEWSKI

Z Ryszardem Lenczewskim rozmawia Irena Stanisławska
OPERATOR FORMUŁY I 264

MAŁY SŁOWNIK TERMINÓW OPERATORSKICH 268
CONTENTS 270
SOMMAIRE 271

Redakcja „Kwartalnika Filmowego"
serdecznie dziękuje osobom i instytucjom,
które przyczyniły się do powstania tego numeru. Są to:

Henri Alekan

Frédéric Doncieux i „Editions du Collectionneur" (Paryż)

Sylvie Koechlin i „Edition Hatier" (Paryż)

Marji Rhea i „American Cinematographer" (Hollywood)

Karen Erbach

Chris Pizzello

Lindsey Dack, Kodak Limited – „In Camera"
(Rochester, New York)

Komitet Kinematografii

Fundacja Kultury

Fundacja Batorego

Fundacja Tumult (Toruń)

Podziękowania specjalne wyrażamy pani **Michèle Levieux**
która uczestniczyła w opracowywaniu koncepcji numeru i w naszym
imieniu prowadziła rozmowy z wydawcami francuskimi
oraz z Henri Alekanem.

RMF FM

Punkty teraźniejszości i pokłady przeszłości

Czwarty komentarz do Bergsona (3)

GILLES DELEUZE

Kończymy druk fragmentów pracy Gilles'a Deleuze'a *Cinéma 1. L'image--mouvement, Cinéma 2. L'image-temps* (Minuit, Paris 1983-1986). Poprzednie rozdziały zamieściliśmy we wcześniejszych numerach „Kwartalnika Filmowego". Tekst poniższy jest trzecią częścią rozdziału 5, zatytułowanego *Czwarty komentarz do Bergsona.*

Być może Resnais jest najbliższym Wellesowi, acz najbardziej niezależnym, najbardziej twórczym jego uczniem, tym, który jednak przekształca cały problem.

U Wellesa bowiem utrzymuje się stały punkt, który niekiedy wręcz styka się z ziemią (ujęcia z dołu, por. cz. 2 – „Kwartalnik", nr 5). To ofiarowana do wglądu teraźniejszość – czyjaś śmierć, już to ukazana od początku, już to prefigurowana. To również obecność dźwiękowa (głos recytatora, głos z offu) stanowiąca radiofoniczne centrum, mające w twórczości Wellesa zasadnicze znaczenie [1]. I to właśnie w odniesieniu do tego stałego punktu współistnieją ze sobą, wchodzą ze sobą w kontakt, wszystkie warstwy lub pokłady przeszłości. Okazuje się tymczasem, że u Resnais'go pierwszą innowacją jest zniesienie centrum lub stałego punktu. Śmierć nie wyznacza aktualnej teraźniejszości, skoro tak wielu mamy zmarłych, nawiedzających pokłady przeszłości (*9 milionów umarłych nawiedza ten krajobraz, 20000 zmarłych w ciągu 9 sekund...*). Głos z offu jest odległy od centrum, ponieważ albo pozostaje w rozdźwięku z widzianym obrazem, albo się dzieli lub mnoży (różne głosy mówiące *urodziłem się...* w *Wujaszku z Ameryki*). Z reguły teraźniejszość zaczyna falować, naznaczona niepewnością, rozproszona w ciągłym zjawianiu się i znikaniu postaci, lub wchłonięta przez przeszłość [2]. Nawet w machinie cofania się czasu (*Je t'aime, je t'aime*) teraźniejszość, określona przez owe konieczne cztery minuty dekompresji, trwać będzie zbyt krótko, aby się ustabilizować i zyskać znaczenie, będzie natomiast wysyłać królika do-

świadczalnego w coraz to inne sfery czasu. W *Muriel* nowe Boulogne nie ma centrum, tak jak i owo tymczasowo umeblowane mieszkanie: żadna z osób nie ma teraźniejszości, z wyjątkiem być może ostatniej, która odnajduje jedynie pustkę. Zatem konfrontacja pokładów przeszłości dokonuje się bezpośrednio i każdy z nich może służyć za względną teraźniejszość drugiemu: Hiroszima będzie dla kobiety teraźniejszością Nevers, zaś Nevers będzie dla mężczyzny teraźniejszością Hiroszimy. Resnais zaczął od pamięci zbiorowej, od pamięci hitlerowskich obozów koncentracyjnych, od pamięci *Guerniki*, od pamięci zawartej w Bibliotece Narodowej. Odkrywa jednak paradoks pamięci we dwoje, pamięci kilku osób. Odmienne poziomy przeszłości już nie odsyłają ku tej samej postaci, rodzinie czy grupie, ale ku postaciom całkowicie różnym, jakby do różnych nie stykających się ze sobą miejsc, które konstytuują jakąś pamięć wszechświatową. Resnais dochodzi do uogólnionej względności i doprowadza do końca to, co u Wellesa było tylko zaznaczeniem kierunku: konstruje *nierozstrzygalne alternatywy* pomiędzy pokładami przeszłości. Dlatego można zrozumieć jego antagonizm z Robbe-Grilletem oraz płodną ambiwalencję współpracy pomiędzy tymi dwoma autorami. Jest to bowiem swego rodzaju architektura pamięci – w tej mierze, w jakiej objaśnia ona albo rozwija współistniejące poziomy przeszłości, nie zaś struktura punktowa – taka, która implikuje równoczesne teraźniejszości. W obydwu tych przypadkach następuje zniesienie centrum albo ustalonego punktu, jednakowoż w sposób przeciwstawny [3].

Spróbujemy sporządzić techniczne fiszki, które określiłyby raczej porządek progresji w pewnych filmach Resnais'go, aniżeli dialektykę albo opozycje. Oto *Je t'aime, je t'aime*: pomimo scenerii science-fiction jest to najprostsza figura czasu, ponieważ pamięć w tym filmie dotyczy tylko jednej postaci. Oczywiście mechanizm pamięci nie polega tu na przypominaniu sobie, ale na ponownym przeżywaniu określonej chwili przeszłości. Tylko że to, co jest możliwe w przypadku zwierzęcia – myszy – nie jest możliwe w przypadku człowieka. Miniona chwila jest dla człowieka jak błyszczący punkt, który należy do danego pokładu czasu i nie może być od niego oderwany. Ten dwoisty moment wchodzi w obręb dwóch pokładów przeszłości: miłości do Catrine i wygasania tej miłości [4]. Do tego stopnia, że bohater nie będzie mógł przeżyć ponownie tego momentu inaczej, jak tylko przemierzając na nowo te dwa pokłady czasu, a odtąd także wiele innych (zanim poznał Catrine, po śmierci Catrine...). Wszelkiego rodzaju rejony przeszłości są w ten sposób przemieszane w pamięci mężczyzny, który wkracza z jednego rejonu w drugi. Wydaje się, że za każdym razem wynurzają się z pierwotnych moczarów, w uniwersalnym plusku ucieleśnionym w wieczystej naturze Catrine (*jesteś stojącą wodą, moczarami, nocą, błotniskiem... pachniesz odpływem...*). *Zeszłego roku w Marienbadzie* – to figura bardziej złożona, ponieważ pamięć przynależy tu do dwóch postaci. Ale jest to pamięć jeszcze wspólna, jako że odnosi się do tych samych danych, stwierdzanych przez postać jedną, negowanych zaś bądź odrzucanych przez drugą. W rezultacie postać X krąży po obwodzie przeszłości, zawierającym postać A jako błyszczący punkt, jako „aspekt", podczas gdy A tkwi w rejonach, które nie zawierają X, czy też ją zawierają w sposób mglisty. Czy A da się pociągnąć, zwabić w pamięciowe złoże X, czy też złoże to będzie rozdarte, przemieszczone przez oporność A, która owija się sama we własne pokłady czasu? *Hiroszima moja miłość* komplikuje jeszcze bardziej

sytuację. Oto dwie postacie, ale każda ze swoją obcą dla drugiej pamięcią. Nie ma już niczego wspólnego. To tak, jak niewspółmierne rejony pamięci: Hiroszima, Nevers. I podczas gdy Japończyk odmawia kobiecie prawa wejścia w jego własny rejon (*wszystko widziałem... wszystko... – Ty nic nie widziałaś w Hiroszimie, nic...*), kobieta pociąga Japończyka w swój rejon, ochoczego i przyzwalającego, jednak tylko do pewnego punktu. Czyż nie jest to dla każdej z postaci sposób zapomnienia własnej pamięci i sporządzania pamięci we dwoje, tak jakby pamięć teraźniejszości stała się światem, oderwawszy się od pamięci bohaterów? Oto *Muriel*: są tu jeszcze dwie pamięci, każda naznaczona przez jakąś przeżytą wojnę: w Boulogne, w Algierze. Ale tym razem każda pamięć zawiera wiele pokładów czy rejonów przeszłości, odsyłających do różnych postaci: mamy zatem trzy poziomy wokół listu z Boulogne (postać, która napisała list; ta, która go wysłała, albo i nie; i ta, która go nie dostała), oraz dwa poziomy wokół wojny algierskiej (młody żołnierz i hotelarz). Jest to pamięć-świat, przynależna wielu osobom i wielu poziomom, które sobie zaprzeczają, zadają kłam, wzajem się denuncjują albo się przechwytują. Nie sądzę, żeby film *Wojna się skończyła* wyznaczał gwałtowną zmianę – powrót do teraźniejszości, ale stanowi on pogłębienie tego samego problemu. Albowiem teraźniejszość bohatera nie jest niczym innym aniżeli „okresem", „epoką" – danym fragmentem dziejów Hiszpanii, nigdy nie przedstawianym jako teraźniejszość. To epoka wojny domowej, będąca w centrum zainteresowania uchodźców. Istnieje nowa epoka – młodych radykalnych terrorystów, a teraźniejszość bohatera – stałego współpracownika organizacji – jest wyłącznie pewną epoką Hiszpanii, poziomem czasu odróżniającym się zarówno od poziomu czasu wojny domowej, jak i od poziomu czasu młodego pokolenia, które tej wojny nie znało. To, co jawi się jako przeszłość, teraźniejszość, przyszłość, stanowi zarazem trzy epoki Hiszpanii; w taki sposób, że wytwarza się rzecz całkiem nowa, która bądź to opowiada się za jedną z epok, bądź to sytuuje się na rubieżach nierozstrzygalnego. Idea epoki ma się wyróżniać – ma nabrać autonomicznego znaczenia: politycznego, historycznego czy wręcz archeologicznego. *Wujaszek z Ameryki* zdaje się kontynuować tę eksplorację epok. Są tu trzy postacie, a każda z nich o kilku poziomach – kilku epokach. Istnieją pewne elementy niezmienne: każda epoka, każdy pokład będą zdefiniowane przez jakieś terytorium, szlaki ucieczki, blokady tych ucieczek; są to topologiczne, kartograficzne określniki zaproponowane przez Laborita. Jednakże z epoki na epokę, z jednej postaci na drugą, rozkład zmienia się. Epoki stają się epokami świata z ich zróżnicowaniem, jako że dotyczą tych samych istot (człowiek i mysz odnajdują ten sam los, odwrotnie niż rzecz się ma w *Je t'aime, je t'aime*), ale też i dlatego, że dotyczą nadludzkiego kosmosu, wyspy i jej skarbu. To w tym sensie Bergson mówił o istnieniach niższych i wyższych od człowieka; współistniejących ze sobą. Wreszcie, *La vie est un roman* (*Życie jest powieścią*) samo w sobie rozwija ideę trzech epok świata, trzech epok zamku, trzech koegzystujących epok w odniesieniu do człowieczeństwa. Każda z nich jednak posiada i wchłania swoje własne postacie, zamiast się odnosić do osób przedstawionych: epoka Starożytna i utopia; epoka Nowoczesna i konferencja, porządek techno-demokratyczny; epoka Dzieciństwa i legenda. Od początku do końca filmu Resnais'go zanurzamy się w pamięci przekraczającej uwarunkowania psychologii: pamięci we dwoje, pamięci wielu, pamięci-świecie, pamięci-epokach świata.

Pozostaje jednak kwestia: czym są pokłady przeszłości w kinie Resnais'go, poziomami tej samej pamięci; rejonami wielu pamięci; ukonstytuowaniem pamięci-świata; wyeksponowaniem epok świata?

Należy tu rozróżnić wiele aspektów. Po pierwsze każdy pokład przeszłości jest continuum. Travellingi Resnais'go są sławne dzięki temu, że określają, czy też raczej konstruują continua, obiegi o zmiennej prędkości; według działów Biblioteki Narodowej, zanurzając się w obrazy takiego to a takiego okresu *Van Gogha*. Ale elastyczność to cecha, która zdaje się nieodłączna od każdego rodzaju continuum. Matematycy zwą to transformacją gniecionego ciasta: kwadrat może być rozciągnięty w prostokąt, którego dwie połowy sformują nowy kwadrat tak, że całkowita powierzchnia ulega podziałowi w każdej takiej transformacji. Jeżeli się weźmie pod uwagę jeden, choćby dowolnie mały, obszar tej powierzchni, to nieskończenie bliskie punkty w efekcie pewnej liczby transformacji zostaną w końcu od siebie odseparowane, a każdy z nich znajdzie się w innej części. Każda transformacja ma pewien „wiek wewnętrzny" i można wobec tego znaleźć współistnienie pokładów czasu czy continuuów różnych epok. Współistnienie to czy też te transformacje tworzą jakąś topologię. Przykładowo, różne przekroje czasu odpowiadają poszczególnym postaciom *Wujaszka z Ameryki* albo różnym okresom *Van Gogha* – tyle też mamy warstw. W *Zeszłego roku w Marienbadzie* mamy do czynienia z dwiema postaciami A i X. Jest to sytuacja, w której X sytuuje się w pokładzie czasu tuż obok A, podczas gdy A znajduje się w innym pokładzie czasu, gdzie, przeciwnie, pozostaje odległa i odseparowana od X. Nie są to wyłącznie geometrycznie wyakcentowane cechy. To trzecia postać – M – świadczy o transformacji tego samego continuum. Wraz z *Hiroszima moja miłość* pojawia się kwestia: czy dwa continua różnego rodzaju, z których każde ma swój „średni wiek", mogą być z kolei włączone w transformację jednego continuum, pojawiającego się w filmie *Hiroszima moja miłość*, tak by jedno było modyfikacją drugiego, we wszystkich jego rejonach: Hiroszima – Nevers (albo jednej postaci w drugą w *Wujaszku z Ameryki*). W taki sposób pojęcie wieku, epok świata, epok pamięci w kinie Resnais'go jest głęboko zasadne: zdarzenia nie tylko następują po sobie – nie tylko mają bieg chronologiczny – ale są nieustannie przerabiane wedle ich przynależności do takiego to a takiego pokładu przeszłości, takiego, a nie innego continuum epoki, z których wszystkie współistnieją ze sobą. Czy X znał, czy też nie znał A; Czy Ridder zabił Catrine, czy też był to wypadek w *Je t'aime, je t'aime*? Czy list został wysłany i nie doszedł i kto go napisał w *Muriel*? Są to nierozstrzygalne alternatywy pomiędzy pokładami przeszłości, przekształcenia ich są bowiem ściśle probabilistyczne z punktu widzenia koegzystencji epok. Wszystko zależy od pokładu, w którym się plasuje alternatywa. I jest to zawsze zarazem różnica, jaką się postrzega między Resnais'em a Robbe-Grilletem: to, co jeden osiąga przez nieciągłość punktów teraźniejszości (skoki), drugi uzyskuje przez przekształcanie ciągłych pokładów przeszłości. U Resnais'go zachodzi statystyczne prawdopodobieństwo, bardzo odmienne od nieokreśloności typu „kwantowego" u Robbe-Grilleta.

Tak zatem Resnais osiąga nieciągłość równie dobrze, jak Robbe-Grillet ciągłość. Jest to drugi, wypływający z pierwszego, aspekt typowy dla Resnais'go. Przekształcenia, bądź też nowe podziały continuum prowadzą bowiem w końcu zawsze i koniecznie do fragmentaryzacji: rejon czasu, bez względu na to na jak

małe części będzie podzielony, podobnie jak najbliższe jego punkty – przejdą do jednej z oddzielnych części; cały rejon jednego *continuum może zacząć odkształcać się w sposób jak najbardziej ciągły, jednak zostanie przecięty, a z kolei jego części będą rozdzielone na fragmenty* [5]. *Muriel*, a nade wszystko *Je t'aime, je t'aime* przejawiają w najwyższym stopniu tę nieuniknioną fragmentaryzację pokładów pamięci. Natomiast *Van Gogh* ukazuje okresy, z których ostatni, prowansalski, przyspiesza travellingi przez kolejne płótna i mnożąc cięcia, osiąga ściemnienia za pomocą „poszatkowanego montażu", który kończy się głęboką ciemnością [6]. Krótko mówiąc, continua czy też warstwy nie przestają się fragmentaryzować w tym samym czasie, kiedy się przetwarzają z epoki na epokę. W *Je t'aime, je t'aime* wieczne mieszanie zbliża to, co było dalekie, natomiast oddala to, co było bliskie. Continuum nieustannie się fragmentaryzuje, by dać nowe continuum – również w trakcie fragmentaryzacji. Fragmentaryzacje są nierozdzielne od topologii, tzn. od przekształceń continuum. Jest w tym akcent techniczny, typowy dla kina. Tak samo jak u Wellesa – co zobaczymy – krótki montaż nie przeciwstawia się panoramom i travellingom: jest ich ścisłym korelatem i wyznacza czas ich transformacji. Jak powiedział Godard, zdarza się Resnais'owi robić jeden travelling wraz z dwoma nieruchomymi ujęciami, równie dobrze jednak uzyskuje on fragmentaryzację przez travelling (jak japońską rzekę nad brzegami Loary) [7]. Być może w *Opatrzności* cięcie i continuum osiągają najwyższą jedność: jedno łączy stany ciał (organiczne skrzypienia), stany świata (burza i grzmot), stany historii (serie z karabinów maszynowych, rozrywanie się bomb), podczas gdy drugie dokonuje redystrybucji i przekształceń tych stanów. Tak jak w matematyce, cięcia nie wyznaczają już zrywania ciągłości, ale zmienne podziały między punktami continuum.

Po trzecie, Resnais nigdy nie krył swego upodobania do prac przygotowawczych w celu opracowania kompletnej biografii postaci, upodobania do sporządzania szczegółowej kartografii uczęszczanych miejsc i dyslokacji, do układania prawdziwych diagramów; nawet *Zeszłego roku w Marienbadzie* nie podważa tego wymogu. Dlatego też biografie pozwalają świetnie określić różne „epoki", rozmaite „okresy" każdej z postaci. Ale co więcej, każdemu okresowi odpowiada mapa, tzn. mapa jednego continuum lub jednego pokładu przeszłości; diagram zaś jest zbiorem transformacji continuum, nałożeniem warstw albo nawarstwieniem współistniejących pokładów. Mapy i diagramy trwają więc jako istotna część całości filmu. Mapy zjawiają się przede wszystkim jako opisy przedmiotów, miejsc i krajobrazów: serie przedmiotów służą za świadectwa, poczynając od *Van Gogha*, potem w *Muriel* i w *Wujaszku z Ameryki* [8]. Ale te przedmioty są przede wszystkim funkcjonalne, a funkcja nie jest u Resnais'go zwykłym użyciem przedmiotu; jest to funkcja umysłowa, myślowa – funkcja poziomu myśli, który odpowiada przedmiotowi. *Resnais pojmuje kino nie jako narzędzie przedstawiania rzeczywistości, lecz jako najlepszy środek do tego, aby się zbliżyć do psychicznych funkcji* [9]. W *Van Goghu* zawarty był już pomysł, aby traktować malowane rzeczy jak rzeczywiste przedmioty, których funkcją byłby „wewnętrzny świat" artysty. *Noc i mgła* jest tak przejmująca dlatego właśnie, że Resnais'mu udało się pokazać poprzez rzeczy i ofiary nie tylko funkcjonowanie obozu, ale i funkcje mentalne, zimne, diabelskie, prawie niemożliwe do zrozumienia, przyświecające organizacji obozu. W Bibliotece Narodowej książki, stojaki, półki,

schody, windy, korytarze i przejścia stanowią elementy i poziomy gigantycznej pamięci, w której sami ludzie są tylko funkcjami umysłu czy też „neuronowymi przekaźnikami" [10]. Na mocy tego mechanizmu kartografia owa jest zasadniczo mentalna, mózgowa i Resnais powtarza wciąż, że tym, co go interesowało i zajmowało, był mózg, mózg jako świat, jako pamięć, jako „pamięć świata". Tak to w sposób jak najbardziej konkretny Resnais dostępuje kina: tworzy kino mające tylko jednego bohatera – Myśl. Każda mapa jest w tym sensie myślowym continuum, tzn. pokładem pamięci, w którym panuje zgodność pomiędzy rozkładem funkcji a rozmieszczeniem przedmiotów. Metoda kartograficzna i zasada współistnienia u Resnais'go różni się od fotograficznej metody chwilowej równoczesności Robbe-Grilleta, nawet jeśli obydwie metody łączą się w końcu we wspólnym dziele. Diagram będzie u Resnais'go nałożeniem map, definiującym zbiór kolejnych przekształceń pokładów czasu wraz z ponownym podziałem funkcji i sfragmentaryzowaniem przedmiotów – jak w nałożonych na siebie epokach Oświęcimia. *Wujaszek z Ameryki* będzie wielką próbą diagramowej kartografii myślowej, w której mapy nakładają się i przekształcają w ramach tej samej postaci oraz z postaci w postać.

Ale po czwarte, to akcent położony na pamięć zdaje się stwarzać problem. Jest oczywiste, że jeśli pamięć zostaje zredukowana do obrazu-wspomnienia i sprowadzona do flash-backu, Resnais nie przyznaje jej żadnego przywileju i przestaje się nią interesować; nie będzie nam trudno udowodnić, iż sny i koszmary, fantazmaty, przypuszczenia i antycypacje – wszystkie formy wyobraźni – są tu ważniejsze, aniżeli flash-backi [11]. Z pewnością niektóre z nich stały się słynne, choćby w *Hiroszimie moja miłość*, ale w *Zeszłego roku w Marienbadzie* nie wiadomo, co jest, a co nie jest flash-backiem, a w *Muriel* flash-backów nie ma, podobnie jak i w *Je t'aime, Je t'aime* (*nie ma absolutnie flash-backu, ani niczego w tym rodzaju* – mówi Resnais). *Noc i mgłę* możemy wręcz uważać za summę wszelkich sposobów unikania flash-backów i fałszywego pobożnego namaszczenia, typowego dla obrazu-wspomnienia. Ale nie podważa to konstatacji, obowiązującej wobec wszystkich wielkich współczesnych filmowców: flash-back nie jest niczym więcej aniżeli wygodną konwencją, której zastosowanie wymaga zawsze dodatkowego uzasadnienia. W przypadku Resnaise'go, ta niesamowystarczalność flash-backu nie przeszkadza bynajmniej, by wszystkie dzieła tego filmowca były oparte na współistnieniu pokładów przeszłości: teraźniejszość nie odgrywa tu roli nawet jako ośrodek ewokacji przeszłości. Machina czasu w *Je t'aime, je t'aime* miesza ze sobą i fragmentaryzuje pokłady przeszłości, w które postać jest całkowicie uwikłana, i w nich odżywa. Celem *Nocy i mgły* jest odkrycie pamięci o tyle bardziej żywotnej, że nie przechodzi już ona przez obraz-wspomnienie. Jak wyjaśnić taką pozornie paradoksalną sytuację?

Trzeba powrócić do Bergsonowskiego rozróżnienia między *czystym wspomnieniem*, zawsze wirtualnym (potencjalnie możliwym), a *obrazem-wspomnieniem*, dokonującym tylko aktualizacji w odniesieniu do danej teraźniejszości. W zasadniczym tekście Bergson mówi, że przede wszystkim czyste wspomnienie nie powinno być utożsamiane z wypływającym z niego obrazem-wspomnieniem, ma się natomiast wobec niego tak, jak „hipnotyzer" stojący za sugerowanymi przez siebie halucynacjami [12]. Czyste wspomnienie jest za każdym razem pokładem bądź continuum, które przechowuje się w czasie. Każdy pokład prze-

szłości ma swoje rozmieszczenie, swoje sfragmentaryzowanie, swoje błyszczące punkty, swoje zamglenia, a zatem swoją epokę. Kiedy się usadowię w takim pokładzie, może być dwojako: albo odkryję tam punkt, jakiego szukałem, który zaktualizuje się w jakimś obrazie-wspomnieniu (wiadomo jednak, iż obraz ten nie ma sam z siebie znamienia przeszłości, bo je tylko dziedziczy), albo też nie odkryję punktu, ponieważ tkwi on w innym, niedostępnym dla mnie pokładzie, przynależąc do innej epoki. *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest właśnie historią magnetyzmu, hipnotyzmu. Można sądzić, że X ma obrazy-wspomnienia i że A ich nie ma, bądź ma je jedynie bardzo niesprecyzowane; nie są one bowiem w tym samym pokładzie [13]. Może się jednak zjawić również trzeci przypadek: ustanawiamy continuum z fragmentów różnych epok, posługujemy się transformacjami, które zachodzą pomiędzy dwoma pokładami, aby ukonstytuować pokład transformacji. Na przykład we śnie: nie ma już żadnego obrazu-wspomnienia, który ucieleśniałby szczególny punkt takiego pokładu; istnieją za to obrazy, które ucieleśniają się jeden w drugim, każdy odsyłając do pewnego punktu odmiennego pokładu przeszłości. Może się zdarzyć, iż kiedy czytamy książkę, oglądamy spektakl albo jakiś obraz, tym bardziej zaś, kiedy sami jesteśmy autorami, rozpoczyna się analogiczny proces: konstytuujemy pokład transformacji; wynajduje on pewien rodzaj ciągłości bądź poprzecznych połączeń pomiędzy wieloma pokładami i tka między nimi zbiór nie dających się zlokalizować relacji. Wyodrębniamy w ten sposób czas niechronologiczny. Rozciągamy jeden pokład, który poprzez wszystkie inne chwyta i przedłuża trajektorię punktów, ewolucję rejonów. Jest to bez wątpienia robota, która grozi niepowodzeniem: wytwarzamy bowiem bądź to tylko rozproszony pył składający się z zestawionych zapożyczeń, bądź to wyłącznie ogólniki, zachowujące jedynie podobieństwa. Wszystko to domena fałszywych, nieprawdziwych wspomnień, poprzez które sami siebie mamimy, bądź usiłujemy wprowadzić w błąd innych (*Muriel*). Zdarza się jednak, iż dziełu sztuki udaje się wynaleźć swoje własne paradoksalne, hipnotyczne, halucynacyjne pokłady, których właściwością jest bycie przeszłością, jednakowoż zawsze mającą nadejść. Trzecią możliwość zaproponowano w *Marienbadzie*: M byłby więc powieściopisarzem-dramaturgiem, którego X i A są tylko postaciami czy raczej dwoma pokładami czasu, z których wydobędzie on pokład poprzeczny. To przede wszystkim w *Opatrzności*, w jednym z najpiękniejszych filmów Resnais'go, jesteśmy świadkami owych ponownych rozmieszczeń, podziałów, owych fragmentaryzacji i przekształceń konstytuujących drogę z jednego pokładu w drugi, po to, żeby utworzyć jakiś pokład nowy, który je wszystkie uniesie, sięgając aż do zwierzęcości, rozciągając się aż po krańce świata. Istnieje wiele niepowodzeń, trudności w owej pracy starego, pijanego powieściopisarza: na przykład trzy tarasy przynależące do trzech epok; i piłkarz; z jakiego on wyszedł pokładu przeszłości; czy należałoby go zatrzymać? Benayoun trafia w sedno, gdy mówi: *Nieobecność u Resnais'go ciągu dzieciństwo – młodość – wiek dorosły, (...) popycha go być może do zrekonstruowania w twórczej płaszczyźnie syntezy życiowego cyklu, począwszy od narodzin, a może nawet wieku płodowego, aż do śmierci oraz poprzedzających ją doświadczeń, po to aby przy pierwszej sposobności wszystko zmieszać ze sobą w jednej postaci* [14]. Dzieło sztuki przemierza współistniejące epoki, o ile nie zostanie unieruchomione w jednym, wyczerpanym pokładzie, w uśmiercającej

fragmentaryzacji (*Les statues meurent aussi – Pomniki także umierają*). Powodzenie, sukces, zjawiają się wtedy, kiedy artysta, jak Van Gogh, sięgnie takiego poziomu, że przekształci epoki pamięci albo świata: jest to „hipnotyczna" operacja i operacja ta raczej wyjaśnia montaż, nie montaż ją wyjaśnia.

Nie ma autora, który byłby mniej zagrzebany w przeszłości. To kino, które umykając teraźniejszości, nie dopuszcza, aby przeszłość zdegradowała się we wspomnieniach. Każdy pokład przeszłości, każda epoka pobudza wszystkie funkcje umysłowe naraz: wspomnienie bądź też zapomnienie, fałszywe wspomnienie, wyobraźnia, projekt, osąd... Jądrem wszystkich funkcji jest zawsze uczucie. *Życie jest powieścią* rozpoczyna się słowami: *Miłość, miłość*. To uczucie rozwija się w pokładzie przeszłości, niuansuje się zaś podczas jego fragmentaryzacji. Resnais częstokroć oświadczał, że to nie postacie go interesowały, ale uczucia, jakie mógłby z nich wydobyć, niby ich cienie, zgodnie z rejonami przeszłości, w jakich się sytuują. Postacie są z teraźniejszości, ale uczucia zanurzają się w przeszłości. Uczucia stają się postaciami, choćby jak cienie rysujące się w parku bez słońca (*Zeszłego roku w Marienbadzie*). Stąd bierze się ogromne znaczenie muzyki. Resnais może więc uważać, iż przekracza psychologię lub się jej trzyma, w zależności od tego, czy bierze się pod uwagę psychologię protagonistów, czy też psychologię czystych uczuć. Uczucie zaś to coś, co nie przestaje się zmieniać – krążyć z pokładu w pokład, w zależności od przekształceń, w miarę przekształceń. Kiedy jednak same przekształcenia utworzą jeden pokład, przekraczający w poprzek wszystkie inne, dzieje się tak, jakby uczucia wyzwalały świadomość bądź myśl, których były jądrem: przebłysk świadomości, dzięki któremu cienie stają się żywymi rzeczywistościami teatru mentalnego, uczucia – te prawdziwe figury bardzo konkretnej „umysłowej gry". Jest to hipnoza objawiająca myśl sobie samej. W tym samym ruchu Resnais przez postacie wkracza w uczucia, przez uczucia zaś w myśli. To dlatego Resnais powtarza, iż interesuje go wyłącznie to, co ma miejsce w mózgu, wyłącznie chaotyczne bądź twórcze mechanizmy mózgowe [15]. Jeśli uczucia są pokładami przeszłości, myśl – mózg – jest zbiorem nie dających się zlokalizować relacji pomiędzy wszystkimi tymi pokładami, ciągłością, która je zwija i rozwija jak płaty i zwoje, uniemożliwiając im zatrzymanie się, zastygnięcie w martwej pozycji. Zgodnie ze słowami Bielego, *jesteśmy jak rozwijający się film, jesteśmy podporządkowani drobiazgowemu działaniu utajonych mocy: niech no tylko zatrzyma się film, a zastygniemy na zawsze w jakiejś sztucznej pozie zdjęci strachem* [16]. W kinie – mówi Resnais – coś winno się odbywać *wokół obrazu, za obrazem, a nawet czy też wręcz w obrazie*. To coś przychodzi, gdy obraz staje się obrazem-czasem. Świat stał się pamięcią, mózgiem, nałożeniem epok bądź płatów, sam zaś mózg stał się świadomością, kontynuacją epok, kreacją czy też wypustem coraz to nowych płatów – reakcją materii, czymś w rodzaj styrenu. Sam ekran jest mózgową membraną, na której natychmiast i bezpośrednio zderzają się przeszłość i przyszłość, to co wewnętrzne i to co zewnętrzne, bez dającego się zaznaczyć dystansu, niezależnie od wszelkiego stałego punktu (to może jest powodem dziwaczności Staviskiego). Podstawowymi cechami obrazu nie są już być może przestrzeń i ruch, ale topologia i czas.

tłum. G. A. LOPES CARDOSO

[1] Michel Chino, przypominając wpływ, jaki radio wywierało na Wellesa, mówi o *centralnej nieruchomości głosu*, nawet jeśli jest to głos postaci w ruchu. Równocześnie zaś ruchome ciała same zmierzają do ociężałej, masywnej bezwładności, ucieleśniającej stały punkt głosu. Zob. *Notes sur la voix chez Orson Welles*, (w:) *Orson Welles*, „Cahiers du Cinéma", s. 93.

[2] W filmie *Hiroszima moja miłość* teraźniejszość jest miejscem zapomnienia, niepamięci, które samo już się do siebie odnosi, a postać Japończyka jest jakby zamazana. Odnośnie do *Zeszłego roku w Marienbadzie* Marie-Claire Ropars mogła podsumować całość w tych słowach: *W momencie, kiedy opowieść – imaginowana bądź nie – pierwszego spotkania w Marienbadzie przestała się ponownie łączyć z drugim spotkaniem i je modyfikować; w momencie tym, w którym teraźniejsza historia tego drugiego spotkania przechyla się z kolei w przeszłość, głos narratora zaś rozpoczyna z powrotem wspominać w czasie niedokonanym, tak jakby rozpoczynało się trzecie spotkanie, spychając w cień to, które właśnie miało miejsce; tak, jakby raczej cała ta historia nigdy nie przestawała być przeszłością...* (*L'écran de la memoire*, Seuil, s. 115).

[3] To Bernard Pingaud był tym, który najbardziej podkreślał owo zniknięcie stałego punktu u Resnais'go (w przeciwieństwie do Wellesa); już w *Hiroszima moja miłość*: zob. „Premier plan", nr 18, octobre 1961.

[4] Chodzi dokładnie o moment, w którym sądzi się, że machina każe bohaterowi wracać wstecz w tej minucie, kiedy wyszedł on z wody na plażę. Będzie to ponawiane i modyfikowane w całym filmie. Gaston Bounoure mówi: *Claude pływał, pływa i będzie pływał wokół tej minuty, w której zawiera się całe jego życie. Nieprzekupny i nieosiągalny, połyskuje jak diament w labiryncie czasu* (*Alain Resnais*, Seghers, s. 86).

[5] U Prigogina i Stengersa można znaleźć analizę przekształceń ugniatanego ciasta i pojęcia epoki, które tym przekształceniom odpowiada – *La nouvelle alliance*, s. 245-257. Autorzy wyciągają w swej analizie oryginalne wnioski, odnoszące je do Bergsona. Istnieje rzeczywiście ścisły związek między transformacjami Prigogina a przedziałami Bergsonowskiego stożka. Z tego wszystkiego zachowamy jednak jedynie najprostsze aspekty, najmniej naukowe. Chodzi bowiem w efekcie o pokazanie, że Resnais nie przykłada naukowych danych do kina, lecz tworzy swoimi własnymi kinematograficznymi środkami coś, co ma swoje odpowiedniki w matematyce i w fizyce (w nie mniejszym stopniu niż w biologii, wyraźnie przywołanej przez *Wujaszka z Ameryki*). Można mówić o zakładanym związku pomiędzy Resnais'm a Prigoginem, jak również o takim związku pomiędzy Godardem a René Thomem.

[6] Zob. René Predal, *Alain Resnais*, Etudes cinématographiques, s. 23.

[7] Jedną z najpiękniejszych książek o Resanais'm jest praca Gastona Bounoure, z racji jej siły i intensywności. To on pierwszy, zestawiając z sobą krótkie i długie metraże filmowca, próbował objaśniać jedne przez drugie. Pojmuje on pamięć u Resnais'go jako pamięć-świat, nieskończenie przekraczającą wspomnienie oraz mobilizującą wszystkie władze umysłowe (np. s. 72). Jednak przede wszystkim analizuje on stosunek ujęcia ciągłego i montażu ciętego (szatkowanego) jako dwóch skorelowanych współczynników: zob. jego komentarz dotyczący *Muriel*, ściślej zaś tego, co zwie on porami (a co my zwiemy epokami) oraz tożsamością cięcia-continuum, przekroju-poślizgu (s. 62-65). Co do fragmentaryzacji w *Muriel*, można się odwołać do Didiera Goldschmidta, *Boulogne mon amour*, „Cinématographe" nr 88, avril 1983.

[8] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, s. 69: *To nie przez przypadek (w „Muriel") wszystko zaczyna się przeplataniem codziennych przedmiotów – przycisk na drzwiach, imbryk – a kończy pustym mieszkaniem, w którym sztywnieją zamierające róże, nagle przypominające sztuczne kwiaty*. Natomiast Robert Benayoun stwierdza: *Resnais na otwarcie „Wujaszka z Ameryki" robi defiladę całego katalogu przedmiotów-świadectw, zestawiając je z krajobrazami albo portretami, bez uzasadnienia między nimi pierwszeństwa* (*Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Stock, s. 185). Ma to odniesienie do rozdziału René Predala: *Des objets plus parlants que les êtres*.

[9] Youssef Ishaghpour, *D'une image a l'autre*, Mediations, s. 182.

[10] Bounoure, s. 67.

[11] Np. Robert Benayoun z góry odmawia racji wszelkiej interpretacji Resnais'go poprzez pamięć bądź nawet przez czas (s. 163, 177). Wcale jednak nie uzasadnia swojego punktu widzenia i wydaje się, że dla niego pamięć i czas sprowadzają się do flash-backu. Resnais ze swej strony bardziej ceniuje sprawę i bliższy jest również Bergsonowi: *Zawsze protestowałem przeciw słowu „pamięć", jednak nie przeciwko słowu „wyobraźnia", ani też przeciw słowu „świadomość". (...). Jeśli kino nie jest środkiem żonglowania z czasem w specyficzny sposób, to w każdym razie jest środkiem, który się do tego najbardziej nada. (...). Nie wypływa to z „wydumanej" woli. Jestem przekonany, że temat pamięci jest za każdym ra-*

zem obecny, kiedy zostaje napisana jakaś sztuka, lub też jakiś obraz bywa namalowany. (...). Ja sam wolę bardziej słowa „świadomość", „wyobraźnia", aniżeli „pamięć", jednakże świadomość jest oczywiście z pamięci (s. 212-213).

12 ES, s. 915 (133). Oraz MM, s. 276-277 (147--148).

13 Zob. Robbe-Grillet, *L'année derniere à Marienbad*, Ed. de Minuit, s. 13: *Cały film jest historią perswazji. Resnais zaś przywołuje hipnozę*, „Cahiers du Cinéma", nr 123, septembre 1961.

14 Benayoun, op. cit., s. 205.

15 W swoich wywiadach Resnais powraca często do tych dwóch tematów: uczuć zza postaci, oraz przebłysku świadomości czy też myśli krytycznej, która wypływa z uświadomienia. Jest to metoda krytycznej hipnozy, bliższa temu, co Dali zwał metodą krytycznej paranoi, aniżeli procedurom Brechta. René Predal doskonale wydobył ten aspekt: *Jeśli Brecht uzyskiwał ów rezultat w teatrze przez dystansowanie, to Resnais przeciwnie, prowokuje prawdziwą fascynację. Ten rodzaj hipnozy, o pochodzeniu czysto estetycznym, oddramatyzowuje anegdotę, uniemożliwia identyfikację z postaciami i kieruje uwagę publiczności tylko i wyłącznie na ożywiające bohatera uczucia* (s. 163).

16 *Je t'aime, je t'aime* dobrze odpowiada tej formule. Wydaje się, iż istnieje rzeczywiste pokrewieństwo pomiędzy dziełami Resnais'go a wielką powieścią Andrieja Bielego – *Petersburg*, jest ono oparte na tym, co Bieły zwie biologią cieni oraz grą mózgową. U Bielego miasto i mózg są topologicznie w kontakcie, w styczności: *wszystko, co przemaszerowało przed jego oczami – obrazy, fortepian, lustra, masa perłowa, inkrustacja jednonożnych stolików – było to wszystko jedynie ekscytacją mózgowej membrany; o ile nie było niedoczynnością móżdżku*; dane zaś continuum nie przestaje się wytwarzać wśród trzewiowych stanów organicznych, pomiędzy politycznymi stanami społeczeństwa i meteorologicznymi stanami świata. *Opatrzność* jest pod tym względem szczególnie bliska powieści Bielego. U obydwu autorów mamy do czynienia z metodą krytycznej hipnozy. Zob. Bieły, *Petersburg*.

O technice aktora (3)

MICHAIŁ CZECHOW

Zamieszczamy trzeci fragment fundamentalnej pracy wybitnego rosyjskiego aktora i reżysera teatralnego, działającego po rewolucji październikowej na emigracji (głównie w USA). Druk za: Michaił Czechow *Litieraturnoje nasledije w dwuch tomach*, t. 2 *Ob iskusstwie aktiora*, wyd. Iskusstwo, Moskwa 1986.

Obraz za słowem

Kilka słów o wpływie wyobraźni na język w utworze artystycznym.

Treść rozumowa czy też myśl abstrakcyjna, która kryje się zazwyczaj za wypowiadanymi słowami w języku potocznym, uniemożliwia językowi wzniesienie się do poziomu ekspresji artystycznej. Często na scenie jeszcze bardziej obniżamy poziom naszej mowy, nie przydając jej nawet treści rozumowych. Słowa stają się pustymi dźwiękami. Słowa takie dość szybko zaczynają nudzić aktora i przeszkadzają mu w pracy nad rolą. On sam zaczyna zadawać gwałt własnym uczuciom, uciekać się do gołosłownej sztampy, wymyślać intonacje, kłaść nacisk na oddzielne słowa itp., osłabiając w sobie twórcze impulsy.

Jednym z najlepszych środków ożywienia języka i wyniesienia go ponad potoczność jest wyobraźnia. Słowo, za którym kryje się obraz, nabiera siły, ekspresji i pozostaje słowem żywym, bez względu na to, ile razy zostanie powtórzone. Jeśli w scenach, które wydają ci się istotne dla całej sztuki lub dla twojej roli, odnajdziesz zdania mające zasadnicze znaczenie, a w nich odnajdziesz szczególnie ważne słowa, i następnie uda ci się przekształcić te słowa w obrazy – wówczas ożywisz swój język. Jego ekspresyjność obejmie stopniowo nie tylko wybrane przez ciebie słowa, wzbudzając w tobie coraz większą radość przy wypowiadaniu tekstu roli. W jaki sposób, nie mając starannie przestudiowanych obrazów, które kryłyby się za twymi słowami, zdołasz wypowiedzieć ze sceny np. monologi króla Lira, zaczynające się słowami *Słuchaj, naturo, ukochane bóstwo*... (akt 1, scena 4), *Dmijcie wichrzyska, aż wam miechy pękną!*... (akt 3, scena 2), *Niepotrzebnieście mię dobyli z grobu*... (akt 4, scena 7) [1] itp.? Możesz także wybrać słowa odnoszące się do jednego, określonego motywu tematycznego sztuki i stworzyć obrazy dla każdego z tych słów. Możesz np. wyodrębnić

wszystkie słowa, w których Lir mówi o swoich dzieciach. Przekonasz się wówczas, że nigdzie w całej tragedii nie wypowiada słów: „Kordelia", „Regana", „Goneryla", nie używa także, zwracając się do nich, słów „ty", „pani" itp. w jednym i tym samym sensie (co się z łatwością może zdarzyć aktorowi przy powierzchownym podejściu do roli). Za każdym razem za tymi słowami kryją się w świadomości Lira inne obrazy. Jako wykonawca roli króla Lira powinieneś przywołać te obrazy w swej wyobraźni. Zobaczysz wówczas, jak ożyją te ważne dla Lira słowa i jak ożywią i napełnią ekspresją wiele innych słów i zdań, a nawet całych scen. A jeżeli w *Wieczorze Trzech Króli*, wybrawszy wszystkie słowa związane z tematem miłości (wszystkie postaci *Wieczoru Trzech Króli* przeżywają miłość), stworzysz dla nich różne obrazy, wówczas twój język nabierze świeżości i główny temat sztuki na tym zyska. Powinieneś przebadać i ożywić w swojej roli nie tylko słowa ważne – do każdego słowa, z którym nie potrafisz dać sobie rady, możesz stworzyć ożywiający je obraz. *Jaki uroczy nosek ma twój pan* – mówi córka Horodniczego do Osipa. Często aktorka wypowiada to zdanie ze specjalnym „naciskiem", aby wywołać u publiczności śmiech. Czy nie prościej byłoby wyobrazić sobie ów „nosek" i pozwolić, aby on sam spowodował, że zdanie stanie się śmieszne, żywe i wypowiedziane z lekkością?

Powinieneś codziennie przerabiać stworzone przez siebie obrazy, doskonaląc je i utrwalając w pamięci.

Powróćmy do gestu psychologicznego.

Czytanie sztuki

Przedstawiłem pięć przypadków zastosowania gestu psychologicznego w praktycznej pracy nad rolą. W miarę jednak tego, jak zaczniesz władać techniką gestu psychologicznego, będziesz mógł się przekonać, że ma on zastosowanie, w istocie, dużo szersze i że można korzystać z niego z dużo większą swobodą. Nauczysz się, na przykład, nowego sposobu czytania sztuki. Za przedstawionymi w niej zdarzeniami, postaciami, za akcją, emocjami, za impulsami woli, śmiechem i łzami autora dojrzysz „wybuchające" to tu, to tam gesty psychologiczne. I nie będziesz już dopytywać się, jak powstał taki lub inny gest w twojej wyobraźni i co on wyraża: atmosferę, charakter bohatera, scenę czy słowo (podobnie jak nie będziesz zapytywać, z jakich oddzielnych liter składa się słowo, którego sens uchwycisz spojrzawszy na nie przelotnie). Taka gra gestów stanie się dla ciebie nowym sposobem wniknięcia w sztukę: nie będziesz jej czytać **jak aktor, przemieniając dzieło literackie w sceniczne**. Dzięki takiemu czytaniu osiągniesz prostotę i zaoszczędzisz czas przy przyswajaniu sobie sztuki, a także zdołasz głęboko przeniknąć w jej treści psychologiczne.

ĆWICZENIE 7. Wybierz do tego ćwiczenia jakiś utwór Dickensa lub Dostojewskiego. (Obaj pisali jak **aktorzy** i ich postaci dostarczają najlepszego materiału do ćwiczeń z gestami psychologicznymi.) Możesz, oczywiście, wziąć na warsztat także jakąś sztukę, w szczególności gdy zaczniesz ćwiczyć gesty dla języka.

Wykonuj ćwiczenia gestów psychologicznych w następującej kolejności:

1. Gesty dla całej wybranej przez ciebie postaci.
2. Dla pojedynczego epizodu z tą samą postacią.

3. Dla atmosfery. (Dickens i Dostojewski potrafią znakomicie tworzyć atmosferę.)

4. Dla pojedynczej sceny.

5. Dla języka.

Zwracaj zawsze uwagę na prostotę twego gestu psychologicznego. Pracuj nad nim tak długo, aż rzeczywiście zdoła w tobie rozbudzić wolę i emocje. Wówczas nastąpi **zlanie się** gestu z tobą samym, w twej świadomości gest psychologiczny nie będzie już czymś oddzielnym i dzięki temu przestanie rozpraszać twoją uwagę.

Ćwiczenie gestu dla języka należy przeprowadzać w sposób następujący: najpierw ćwicz tylko gest. Później wykonuj gest i jednocześnie wypowiadaj słowa (lub słowo). Wreszcie, wypowiadaj słowa, **nie** wykonując gestu.

Ćwicz w odwrotnej kolejności: najpierw wykonaj pełny, dokładnie uformowany gest, a następnie zacznij **wyobrażać sobie**: jaka scena mogłaby zostać zagrana na podstawie tego gestu? Jaka postać? Jaka atmosfera? Jakie zdanie mogłoby zostać wypowiedziane?

Wykonaj inny gest psychologiczny i, opanowawszy go, zacznij improwizować krótkie sceny dialogowe (możesz to robić w pojedynkę lub z partnerami).

Spróbuj znaleźć gest psychologiczny dla: 1. znanych ci postaci historycznych, 2. osób dobrze ci znanych w życiu, 3. przypadkowo spotkanych na ulicy, 4. postaci rodem z fantazji (bohaterowie baśni), 5. osób przedstawionych na obrazach, 6. na rysunkach satyrycznych (karykatury). (Nie staraj się być śmiesznym czy śmieszną. Im większa powaga będzie towarzyszyć poszukiwaniu gestu psychologicznego, tym więcej pojawi się szans na to, że gest ten wyzwoli w tobie poczucie humoru i **stanie się** śmieszny.)

Po wykonaniu zaproponowanego ćwiczenia spróbuj przyswoić sobie technikę czytania sztuki opisaną powyżej. Przy tym radzę ci nie zatrzymywać się zbyt długo na jednym i tym samym fragmencie sztuki, oczekując na pojawienie się gestu psychologicznego. Staraj się iść dalej, nawet jeśli ten gest nie pojawi się od razu. Stopniowo rozwinie się w tobie zdolność do szybkiego wychwytywania „rozbłyskujących" to tu, to tam gestów. Pamiętaj, że twoim celem jest wypracowanie nowego sposobu czytania sztuki.

Wrażliwość na gesty psychologiczne

Przechodzę teraz do omówienia niektórych szczególnych właściwości gestu psychologicznego, mających istotne znaczenie przy jego zastosowaniu praktycznym. Gest psychologiczny tylko wówczas zdoła spełnić swą rolę, jeżeli drogą ćwiczeń rozwiniesz własną wrażliwość na taki gest do tego stopnia, że najmniejsza w nim zmiana natychmiast wywoła reakcję twojej woli i twoich emocji.

ĆWICZENIE 8. Wybierz najprostszy gest psychologiczny. Nie określaj jego zabarwienia. Postaraj się dobrać krótkie zdanie odpowiadające temu gestowi. Na przykład: gest zamknięcia i zdanie: *Chcę zostać sam* (patrz rys. 1). Wykonaj ten gest i posłuchaj „głosu" wewnętrznego, który podpowie ci, jakie zabarwienie rodzi się w twej duszy. Powiedzmy, że tym zabarwieniem uczuciowym będzie **spokój**. Wykonaj gest z tym właśnie zabarwieniem. Opanuj go dobrze. Wykonaj gest, wypowiadając zdanie. Wypowiedz zdanie, nie wykonując gestu.

rys. 1

Teraz znów wykonaj ten sam gest psychologiczny, **lekko** go jednak zmieniwszy. Jeżeli, na przykład, trzymałeś (-łaś) głowę prosto – odchyl ją lekko w przód i opuść wzrok. Jaką zmianę odczułeś (-łaś) w duszy? Może do uczucia spokoju dołączył się odcień pewnego **uporu**? Wykonuj znów (kilkakrotnie) nieco zmieniony gest psychologiczny, zanim zdołasz wypowiedzieć wybrane przez siebie zdania w pełnej harmonii z tym gestem.

Wprowadź nową zmianę: na przykład ugnij lekko kolano prawej nogi. Postaraj się uchwycić odcień **beznadziejności**. Wypowiedz zdanie.

Złącz ręce nieco wyżej niż poprzednio (bliżej podbródka). Poprzednie zabarwienia staną się intensywniejsze i pojawi się nowy odcień **nieodzowności** samotności.

Podnieś głowę i zamknij oczy: **ból i błaganie**.

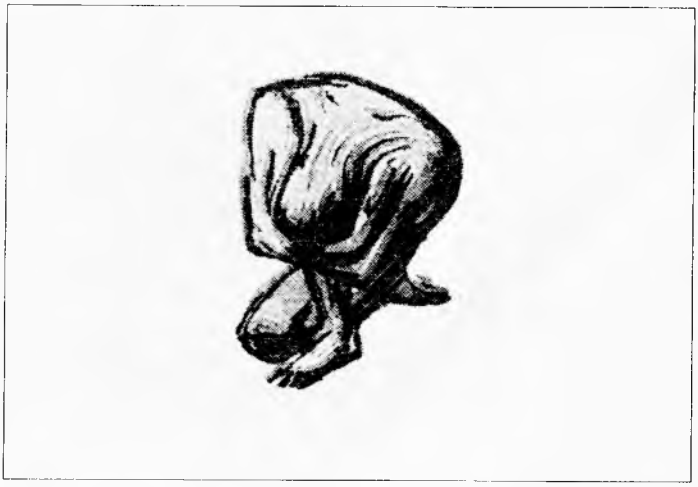
Odwróć dłonie na zewnątrz, od siebie: **samoobrona**.

Skręć lekko głowę w bok: **sentymentalna litość nad sobą samym**.

Zegnij trzy środkowe palce każdej ręki (dłonie zwrócone na zewnątrz): lekki odcień wprowadzający **humor** itd. (Powtarzam: są to jedynie przykłady **możliwego** przeżycia gestu psychologicznego.)

Ćwicząc różne, niewiele odbiegające od siebie warianty tego samego gestu, nadal „wsłuchuj się" w zmiany zachodzące w tobie. Wypowiadaj ciągle to samo zdanie. **Im mniejsze zmiany, tym większa wrażliwość**. Ćwicz dopóty, dopóki **całe twoje ciało**, pozycja i ruchy głowy, ramion, szyi, rąk, palców, łokci,

rys. 2



rys. 3

tułowia, nóg, ukierunkowanie wzroku itd. będą wzbudzać w tobie reakcje duchowe.

Wykonuj proponowane ćwiczenie w **wyobraźni**. Doprowadź do takiej samej reakcji swojej woli i swoich emocji, jak w przypadku, gdybyś gest wykonywał naprawdę.

Przesłuchaj (albo przywołaj w pamięci) dobrze ci znaną frazę muzyczną. Stwórz odpowiadający jej gest psychologiczny z zabarwieniami. Wykonaj go. Weź kolejną frazę muzyczną. Znajdź także dla niej gest psychologiczny. Wykonaj oba gesty, jeden po drugim, przechodząc harmonijnie od jednego do drugiego. Połącz w ten sposób cały ciąg gestów psychologicznych, stworzonych pod wpływem muzyki.

Uważaj, aby twoje gesty nie nabierały charakteru tanecznego i aby nie stawały się tzw. gestami plastycznymi. Jak gesty poprzednie, tak i te powinny mieć w sobie prostotę i czystość formy.

Teraz przejdź do ruchów i pozycji naturalistycznych, wziętych wprost z życia codziennego. Wybierz jakieś zdanie i wypowiadaj je na różne sposoby, w różnych pozycjach: siedząc, leżąc, stojąc, spacerując po pokoju, oparłszy się o ścianę, patrząc przez okno, otwierając i zamykając drzwi, wchodząc do pokoju i wychodząc z niego, biorąc, kładąc i odrzucając przedmioty itp. Uważaj, aby intonacje wypowiadanego przez ciebie zdania zostały ci podpowiedziane przez pozę lub ruch i były harmonijnie z nimi zgrane.

Wykonaj to samo ćwiczenie **szybko** zmieniając pozy i działania. Postaraj się wyrobić w sobie zdolność do **momentalnej** reakcji wewnętrznej na zewnętrzne działanie lub pozycję.

Dwa ostatnie ćwiczenia rozbudzą w tobie nie tylko znaczną wrażliwość na wykonywane gesty, ale także poczucie **harmonii** między przeżyciem wewnętrznym a jego zewnętrznymi przejawami. Osiągnięcie **prawdy** scenicznej stanie się dla ciebie wewnętrzną koniecznością.

Gest psychologiczny przekracza granice ciała fizycznego

Mówiłem już, że słaby, wykonany bezwolnie gest psychologiczny nie może w wystarczający sposób rozbudzić w tobie uczuć i impulsów woli. Jak jednak można nadać siłę gestowi psychologicznemu? Wykonując ćwiczenia mogłeś zauważyć, że nadmierne napięcie mięśni raczej zmniejsza siłę gestu, niż ją zwiększa. Potrzebna jest siła innego rodzaju.

Twój ruch fizyczny jest poprzedzony impulsem **duchowym**, pragnieniem i postanowieniem wykonania takiego lub innego ruchu. Ten impuls stanowi **siłę** duchową, która nadal żyje w twym ruchu fizycznym, także wówczas, gdy już ten ruch wykonałeś. Wykonując ruch fizyczny możesz albo zachować tę wewnętrzną, duchową siłę, albo wyczerpać ją przedwcześnie. Nadmierne napięcie fizyczne wyczerpuje ją. Natomiast ruch fizyczny, pozbawiony zbędnego napięcia, zachowuje ją.

Wykonując gest możesz jednak nie tylko zachować tę siłę, ale także ją zwielokrotnić. Powiedzmy, że wykonujesz gwałtowny, energiczny ruch, wyrzucając w przód ciało i ręce. Wykonawszy go osiągasz granice ruchu fizycznego. Twoje ciało **powinno** znieruchomieć. Jeżeli spróbujesz przedłużyć ten swój ruch fizyczny, zmusi cię to do nadmiernego napięcia mięśni, a wraz z tym utracisz znaczną część początkowej siły wewnętrznej. Możesz jednak **przedłużać** swój ruch bez tak

znacznego napinania mięśni. Jeżeli zechcesz kontynuować ruch przez **promieniowanie siły wewnętrznej zgodnie z kierunkiem wykonanego ruchu, wówczas przedłużysz go, niezależnie od fizycznego znieruchomienia ciała**. Związane to będzie z poczuciem, że twój ruch wewnętrzny wychodzi poza granice zewnętrzności, fizyczności, twoja siła wzrośnie, a ciało wyzwoli się od napięcia mięśni. To jest właśnie **siła**, która napełnia twój gest psychologiczny i rozbudza uczucia i wolę.

Nie powinno cię niepokoić, jeżeli początkowo będzie ci się wydawało, że jedynie **wyobrażasz** siłę wewnętrzną. Wyobraźnia połączona z ćwiczeniami stopniowo spowoduje, że siła ta stanie się siłą rzeczywistą.

ĆWICZENIE 9. Zacznij od prostych ruchów: podnieś rękę, opuść ją, wyciągnij do przodu, w bok itd. Wykonuj te ruchy bez zbędnego napinania mięśni, **wyobrażając** sobie promieniowanie, idące w kierunku zgodnym z ukierunkowaniem wykonanego ruchu.

Wykonaj te ćwiczenia z większą siłą fizyczną, ale bez nadmiernego napinania mięśni i w dużo szybszym tempie, wyobrażając sobie, jak poprzednio, siłę promieniowania.

Te same ruchy wykonuj z **nadmiernym** napięciem fizycznym. Stopniowo zmniejszaj napięcie mięśni, wyobrażając sobie jednocześnie, że siła fizyczna **jest zastępowana** przez coraz bardziej narastającą siłę duchową. Wstań i usiądź, przejdź się po pokoju, osuń się na kolana, połóż się itp., starając się wykonywać te ruchy z pomocą swojej **siły wewnętrznej**. Zakończywszy ruch zewnętrzny, kontynuuj go wewnętrznie.

Wykonaj gest psychologiczny z zabarwieniami, starając się oderwać od fizyczności ciała i skoncentrować swoją uwagę wyłącznie na wewnętrznej sile gestu. Twoje promieniowanie samoczynnie wypełni się zabarwieniami gestu psychologicznego.

Wykonaj prostą etiudę (sprzątnij pokój, nakryj stół, doprowadź do porządku bibliotekę, podlej kwiaty itp.). Przy każdym ruchu staraj się uchwycić związaną z nim siłę i promieniowanie.

Znów zrób kilka prostych ruchów, ale tylko w wyobraźni. Tym razem będziesz miał do czynienia z czystą formą wewnętrznej siły i promieniowania. Wykonaj w ten sam sposób gest psychologiczny.

Dzięki podobnym ćwiczeniom poznasz siłę, która oddziałuje na widza ze sceny, przyciągając jego uwagę.

Wyobrażona przestrzeń i wyobrażony czas

Następna właściwość gestu psychologicznego związana jest z przeżywaniem przestrzeni i czasu.

Nasz duch z natury swojej skłonny jest żyć w nierealnej przestrzeni i w nierealnym czasie. Codziennie wnosi on element fantastyki w nasze życie powszednie. Proszę sobie przypomnieć chwile własnej duchowej szczęśliwości i radości. Czy przestrzeń nie wydawała się wówczas rozleglejsza? Czy czas nie biegł wówczas szybciej? A czy w chwilach smutku, przeciwnie, nie wydawało się, że przestrzeń nas uciska, a czas biegnie o wiele wolniej? Nasz rozum, nakładając zakazy na wszystko co fantastyczne i nierealne, ukrywa przed nami także te, tak często spotykane w życiu odchylenia od „normalności". Ale artysta, aktor, nie powinien o nich zapominać. Świat, w którym żyje, jest światem wyobrażonym.

Aktorstwo traci swój sens, jeśli aktor odrzuca w swej praktyce scenicznej element fantastyki. Bez tego elementu sztuka nie istnieje.

Nasz gest psychologiczny (tak mało mający wspólnego z rozumem!) wnosi ten element do sztuki scenicznej i umożliwia aktorowi rozwijanie i pobudzanie miłości do tego, co jest zrodzone z fantazji. Dzięki wyobrażonej przestrzeni i wyobrażonemu czasowi aktor rozbudza swoje wewnętrzne emocje twórcze, obrazy i impulsy woli, które inaczej pozostałyby dla niego nie odkryte.

W proponowanym ćwiczeniu twoja wyobraźnia odgrywa podobnie ważną rolę jak w ćwiczeniu poprzednim.

ĆWICZENIE 10. Zacznij od gestów prostych: podnieś spokojnie rękę, wyobrażając sobie, że mija przy tym **dużo czasu**. Wykonaj taki sam gest, wyobraziwszy sobie jednocześnie **jak najkrótszy upływ czasu**.

Wykonuj podobne proste ćwiczenia dopóty, dopóki nie poczujesz, że wyobraźnia twoja nabrała siły przekonywania.

Wykonaj spokojnie szeroki gest **otwarcia** (patrz rys. 2). Kontynuuj tę czynność w wyobraźni nieskończenie długo, rozciągając ten gest w nie kończącą się dal. Taki sam gest wykonaj błyskawicznie, w ograniczonej przestrzeni, zachowując faktycznie poprzedni spokojny ton.

To samo zrób z gestem **zamknięcia**.

Zacznij od gestu otwartego, a następnie staraj się go zamknąć, ścieśniając pierwotną, niczym nie ograniczoną przestrzeń do czegoś w rodzaju punktu (patrz rys. 3). Najpierw wykonuj ten gest bardzo wolno, później – bardzo szybko. Ten sam gest: najpierw – wolno, w nieograniczonej przestrzeni, w końcu – szybko, w przestrzeni ograniczonej. Następnie: początkowo – szybko, w przestrzeni bez granic, w końcu – wolno, w przestrzeni ograniczonej.

Wyszukaj sam kilka wariantów gestów psychologicznych.

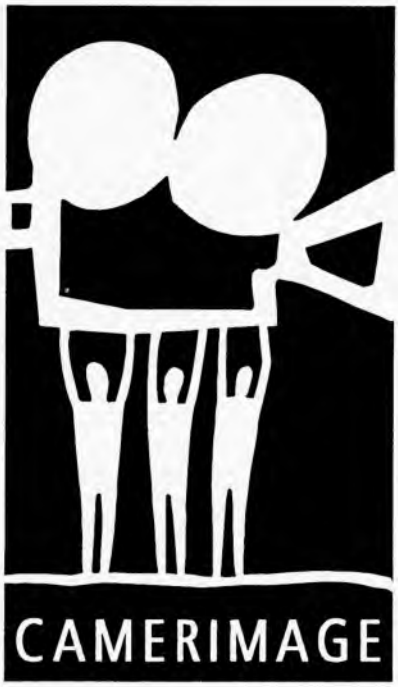
Przejdź do niezbyt skomplikowanych improwizacji. Na przykład: człowiek nieśmiały wchodzi do sklepu. Wybiera i kupuje potrzebny mu przedmiot. Niech nieśmiałość ujawnia się jako rezultat **pomniejszenia**, **ścieśnienia** przestrzeni w wyobraźni podczas improwizacji. Do sklepu wchodzi człowiek nonszalancki. Postaraj się osiągnąć nonszalancję **poszerzając** w myślach przestrzeń podczas improwizacji. Osoba leniwa i znudzona wybiera z półki książkę do czytania. Poczucie nudy i lenistwa pojawi się jako rezultat „czasu rozciągniętego". Teraz podobną czynność wykonuje człowiek żywo zainteresowany znalezieniem konkretnej książki. „Czas skrócony" zasugeruje przeżycie człowieka, który objawia żywe czymś zainteresowanie. Na zewnątrz postaraj się we wszystkich przypadkach zachować tę samą, w przybliżeniu, długość trwania improwizacji. Czyń to samo z postaciami ze sztuk teatralnych i z literatury.

Obserwuj swoje, rozgrywające się w fantazji, przeżywanie czasu i przestrzeni w życiu powszednim. Obserwuj ludzi, których spotykasz, starając się odgadnąć ich przeżywanie czasu i przestrzeni.

Tłum. JANUSZ GAZDA

William Szekspir, *Król Lir* tłum. J. Paszkowskiego, (w:) *Dzieła Dramatyczne*, t. 6, PIW, Warszawa 1973, s. 194, 230, 282.

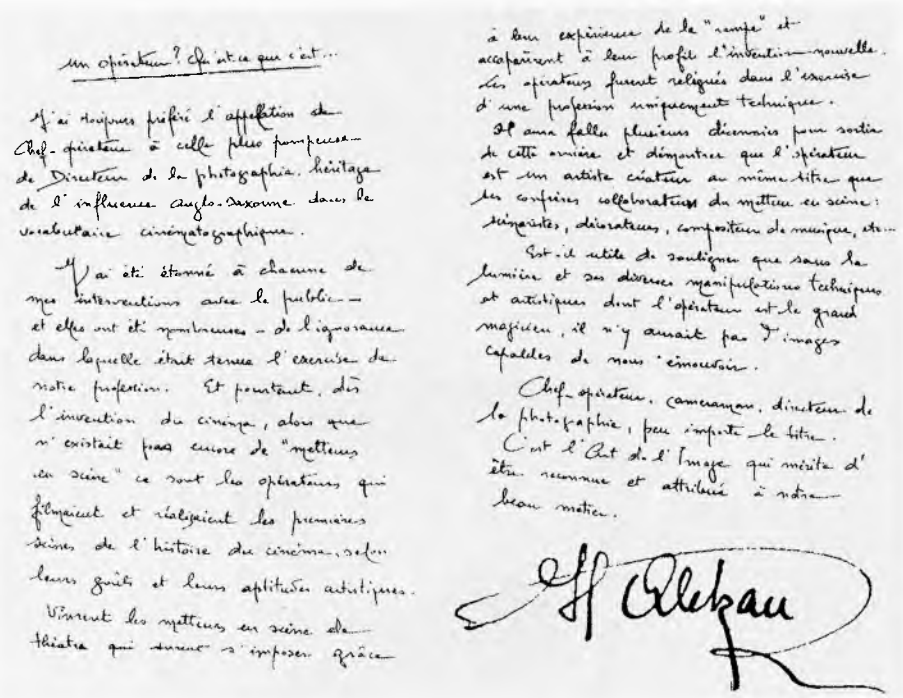
SZTUKA OBRAZU
SZTUKA ŚWIATŁA



II MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL

TORUŃ 26 LISTOPADA – 3 GRUDNIA

'94



Operator? Kto to taki?

Zawsze wolałem określenie „chef-opérateur" aniżeli bardziej pompatyczny tytuł „directeur de la photographie", będący wynikiem wpływów anglosaskich na język kinematografii. Zawsze w kontaktach z publicznością – a miałem ich niemało – zadziwia mnie całkowita niewiedza na temat tego, czym jest nasz zawód. A przecież w momencie wynalezienia kina, kiedy nie było jeszcze „reżyserów", właśnie operatorzy filmowali i realizowali pierwsze sceny w historii kina, podług swoich gustów i artystycznych zdolności. Potem pojawili się reżyserzy teatralni, których pozycja opierała się na doświadczeniach wyniesionych ze sceny i którzy zagarnęli dla siebie korzyści, jakie przyniósł nowy wynalazek. Operatorów zepchnięto do pozycji tych, którzy wykonują zawód wyłącznie techniczny. Trzeba było wielu dziesiątek lat, by odrzucić nawyk takiego myślenia i wykazać, że operator jest twórczym artystą w takim samym stopniu, jak inni współpracownicy reżysera: scenarzysta, dekorator, kompozytor muzyki itd.

Czy trzeba podkreślać, że bez światła i najróżniejszych technicznych i artystycznych manipulacji ze światłem, które przynależą do magicznej sztuki operatora, nie byłoby obrazów, zdolnych nas poruszyć?

„Chef-opérateur", „cameraman", „directeur de la photographie"... nie tytuł jest tutaj ważny.

Rozpoznać trzeba wagę Aktu Obrazowania, a on należy do naszego pięknego zawodu.

HENRI ALEKAN

Jerzy Wójcik

Na planie *Potopu*

Światło kadru, światło życia...

z JERZYM WÓJCIKIEM
rozmawia JANUSZ GAZDA

– *Czym dla pana jest obraz w filmie?*

– Rozumiem obraz filmowy jako jedność wszystkich elementów: technicznych, technologicznych, estetycznych, teoretycznych oraz tego, co się określa mianem praktyki filmowej. Jestem raczej zwolennikiem poglądu, że najwyższą formą praktyki filmowej jest myślenie. Oddzielanie praktyki (uważanej za manipulację) od myśli jest po prostu czymś katastrofalnym. Nasza kultura europejska nie może się odzwyczaić od takiego sposobu pojmowania tych spraw. Podobnie i dzieło sztuki jest jednością. Można przy okazji każdego utworu mówić o problemach estetycznych, technicznych czy technologicznych, ale są to tylko elementy utworu, aspekty tego samego zagadnienia. Nie istnieją oddzielnie, gdyż wszystko przecież jest naprawdę jednością. Jeśli się myśli o obrazie filmowym, to trzeba być otwartym zarówno na problemy związane z techniką, jak i z estetyką, z teorią i z praktyką. Tymczasem w szkołach filmowych zapraszało się zazwyczaj fachowców od każdej z tych dziedzin. Uczono o elementach dzieła, tracąc z oczu spójną wizję rzeczy. Na utwór trzeba patrzeć jak na jedną całość. Takiego rozumienia utworu uczę na IV roku łódzkiej Szkoły Filmowej. Uczę właściwie tego, co się nazywa kompozycją i strukturą filmu. Kompozycję pojmuję jako coś, co organizuje całość ekranowego wyrażenia. Również rzeczywistość trzeba rozumieć jako całość. A więc nie można np. myśli przeciwstawiać materii; nie można mówić, że coś jest wewnętrzne lub zewnętrzne. W Szkole Filmowej staramy się nie tylko mówić o rodzajach form, ale także wskazać, w jaki sposób formy powstały. Mówimy o tych zagadnieniach pamiętając o zdobyczach nowoczesnej fizyki, zawartych w pracach takich fizyków jak David Bohm czy filozofów, jak Martin Heidegger. Wykładam razem z Witoldem Sobocińskim, dlatego czasem mówię w liczbie mnogiej – „my".

– *Co w tych wykładach uważa pan za najbardziej oryginalne?*

– Kiedy przyjrzymy się pracom teoretycznym z dziedziny filmu, to zauważymy, że nikt nie dostrzegł, iż pierwszym elementem, który zostaje zanotowany na taśmie filmowej, jest sama światłość. Żaden z teoretyków na świecie nie zwrócił uwagi na to, że zanim się zrealizuje fotografie przedmiotów i ludzi, które wchodzą na ekranie w związki semantyczne, musi zaistnieć ślad światła, musimy najpierw zetknąć się z pojęciem światła. Pierwsze odczucie światła – mamy przed sobą przecież czarny ekran – to pojęcie światła kontrowego, które rysuje się fizykalnie w czerni ekranu, w tej pustce, którą jest czerń.

– *Dlaczego z pustką kojarzy się panu tylko czerń? Dlaczego nie jasność? Czy takie skojarzenie podsuwa panu fizyka, czy tradycja kultury, w której pan się wychował?*

– Skojarzenia mogą być różne, w zależności od tego, w jakiej kulturze człowiek jest bardziej umocowany. Oba skojarzenia są we mnie obecne. Dzisiaj zdaję sobie z tego sprawę, bo dziś wyraźniej uświadamiam sobie, że jestem umiejscowiony na skrzyżowaniu Wschodu i Zachodu. Inaczej pojmuje się pustkę w związku z tym, co przynosi buddyzm. A inna jest pustka w kontekście tego, co mówi operator francuski Henri Alekan o czerni, cytując Rembrandta. Pustka w sensie buddyjskim znaczy nieobecność niezależności. Nie chciałbym w tej chwili rozwijać tego rozległego tematu. Wróćmy do rozmowy o roli światła. Pierwszy ślad fizykalny, wskazujący na to, że energia notuje się na negatywie i że ją po prostu widzimy, nazwałem luxemem, jakby w nawiązaniu do pojęcia kinemu. Nikt tego przede mną nie nazwał. Zdumiewa mnie, że tylu ludzi zajmuje się kinem i nikt nie znalazł tego początku obrazu filmowego. Wszyscy zajmują się dziełem, ale przecież jest także ten pierwszy element, który kino notuje, a który staje się elementem kadru. Żeby kino mogło w ogóle zaistnieć, musi istnieć pojęcie światła. Dlatego w Szkole Filmowej uczę filozofii światła. Moje rozumienie roli światła w kinie jest ściśle związane z jednej strony z nowoczesną fizyką, a z drugiej strony z mistyką. To się tutaj łączy. Proces fizykalny jest jednocześnie przesłaniem życia. Samo światło jest życiem, jest notacją życia i wszystkim tym, co życie sobą przedstawia.

– *Powołuje się pan na nowoczesną naukę, ale podobne myślenie jest głęboko zakorzenione w tradycji. Najważniejsza księga w naszym kręgu kultury, Biblia, zaczyna się słowami: „Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię. A ziemia była pusta i próżna i ciemności były nad głębokością, a Duch Boży unosił się nad wodami. – I rzekł Bóg: Niech się stanie światłość. I stała się światłość. I ujrzał Bóg światłość, że była dobra...” Słynne są słowa umierającego Goethego: „Więcej światła!” Życie, które właśnie opuszczało pisarza, skojarzone zostało ze światłem.*

– Biblia to jest przecież tylko jeden z zapisów. Tych zapisów jest więcej, są bardzo konkretne i bardzo rozległe. Kriszna mówi przecież do Ardżuny: *Jakimkolwiek imieniem mnie wzywasz, to ja jestem tym, który odpowiada.*

– *Pan zna książki ks. Sedlaka?*

– Rozważania Sedlaka umacniały mnie w moich przekonaniach. Traktuję bowiem światło w kinie nie tylko jako coś, co jest wymierne i służy do eksponowania negatywu, ale także jako energię, której i my służymy, w tym znaczeniu, że opowiadamy o świetle, a to zawsze jest opowieść o nas samych. Jeżeli przyjdzie nam formować obraz filmowy, to owo nadawanie formy będzie odpowiedzią czy raczej próbą odpowiedzi na jakieś ważne pytanie, które człowiek musi sobie postawić. Te odpowiedzi będą ciągle inne, tak jak zmiany zachodzące w kinie i w nas samych. Odpowiedzi zjawiały się zawsze, i początkowo były tylko intuicyjne. Ale nigdy, w żadnej chwili nie należy mniemać, że są one ostateczne i wyczerpujące. Ciągle dokonujemy jakby prób odpowiedzi na zadane pytania i każda odpowiedź jest tylko pozornie głębsza, bo im bardziej się w rzecz wchodzi, tym wyraźniej problem staje się coraz bardziej rozległy, coraz głębszy.

Wspaniała jest jednak sama świadomość, że jesteśmy w drodze, że poszukujemy. A ciągłe budowanie jest coraz piękniejsze dzięki temu, że mamy nie tylko coraz więcej lepszych środków technicznych (negatywy, kamery), ale mamy również to, co uważam za zasadnicze – postawę otwartą, która pozwala na większe

Popiół i diament

zbliżenie się do innych filozofii. Jeśli myśli te traktujemy jako własne, to możemy dziś na naszej drodze poszukiwań czuć się bogatsi. Ale to wszystko jest tylko potencją, możliwością. Nie chcę moich studentów uczyć tylko fotografowania, chcę im raczej wskazać otwierające się przed nimi możliwości. Wykorzystując te możliwości można być kimś naprawdę. Chcę, żeby określili swoją postawę wobec filozofii obrazu filmowego, żeby starali się zrozumieć filozofię samego światła, gdyż to oznacza, że zaczną głębiej pojmować także filozofię życia. Od nich będzie zależał wybór drogi.

W latach czterdziestych w kilku krajach nauka była wystarczająco przygotowana do tego, żeby znaleźć sposób na rozbicie atomu. Tego nie wymyślił jeden mózg; to był potencjał, który się tworzył w kilku laboratoriach i w kilkunastu mózgach. Jeżeli w pewnym momencie tworzy się coś, co zostanie nazwane gotykiem, jeżeli w innym momencie zaczyna się coś formować za pomocą światła – myślę o renesansie – to zawsze jest to pewna energia, która dotyczy nie tylko jednego człowieka. Ona wyraża się poprzez jednego człowieka, który daje ostateczny rezultat długotrwałych dążeń wywoływanych działaniem wszechogarniającej energii. Takimi ludźmi byli Leonardo da Vinci czy Picasso. Energia może się objawić w konstrukcji wyrazu świata, ten wyraz świata może być ujęty matematycznie – wtedy są tacy ludzie jak Einstein. Ale są także ludzie, którzy formują tę konstrukcję świata za pomocą tego, co nazywamy wzajemnymi stosunkami świateł i cieni; są też inni, którzy to wyrażają inaczej, jak ci bezimienni artyści z Ameryki Południowej, którzy wyrażali pojęcie o przedmiocie rysując go z profilu i jednocześnie en face.

Jeśli pragniemy zostawić po sobie ślad, to znaczy zanotować nasze rozumienie świata, musimy wiedzieć, że ten ślad jest tylko rejestracją trzech elementów wyróżnionych przez filozofię tao: ruchu, przepływu i zmiany. To, co widzimy na płótnie malarza, na ekranie, jest wizualizacją tych trzech elementów. Ta wizualizacja może być formowana przez różnych ludzi, w różnych okresach, w różny sposób. Ale zawsze będzie to notacja o tym, kim jesteśmy w drodze, w konkretnym punkcie. Jaki jest cel takiej notacji? To wszechświat próbuje siebie w nas samych. Nasza praca, każde dokonanie artystyczne, ale i każde dokonanie przez spełnienie własnego życia, jest próbą możliwości wszechświata, możliwości nieskończonej. Musimy po prostu wypełnić swoją rolę. To znaczy, zrobić to, do czego jesteśmy zdolni i do czego zostaliśmy powołani.

– Użył pan wcześniej sformułowania „światło to życie". Gdy porównamy je z pierwotnymi formami filmu, okaże się, że pierwszym obrazem była ciemność – na ekranie panowała ciemność. Dopiero jakby z rozjaśnienia pojawiały się kształty postaci itd. Później wymyślono inną figurę: ściemnienie jako przeciwieństwo rozjaśnienia. Ściemnienie, które coś tam kończy, czyli odsyła nas w nicość.

– Wiemy o tym, że jest to otwarcie lub zamknięcie diafragmy, jest to krąg, który się otwiera i zamyka. Obraz jest w kręgu i pochodzi ze źródła światła. To nie jest nowoczesne ściemnienie całej powierzchni ekranu, tylko to jest krąg. Gdybyśmy starali się to zrozumieć głębiej, stwierdzilibyśmy, że kryje się za tym zjawiskiem dążenie do tego, żeby wyjść z punktu światła i go rozszerzyć. I, z kolei, zamknąć ten krąg światła, żeby się pogrążyć w ciemność. W ogóle rozjaśnienie, jeżeli się dobrze zrozumie treść tego słowa, to jest przecież powołanie do życia. Widzę coś bardzo pięknego w tym rozumowaniu.

Zofia Marcinkowska i Henryk Boukołowski w *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza
(zdjęcia: Jerzy Wójcik)

– *Ale praktyka filmowa temu zaprzecza, bo są przecież figury stylistyczne, w których rozjaśnienie oznacza koniec z życiem, kiedy to postacie znikają nam z ekranu wraz z ostatecznym rozjaśnieniem.*

– Światłem można coś wydobyć i w światło można wejść, i można być samą iluminacją...

– *...można także zniknąć w świetle...*

– ...nie zniknąć, bo się nie znika, tylko wejść w tę energię. Można być tym światłem. Można się z nim połączyć. Pustkę można rozumieć w dwojaki sposób. Można rozumieć pustkę przede wszystkim jako materię, jako nieobecność niezależności. I można rozumieć pustkę również jako otchłań, w rozumieniu średniowiecznej mistyki. U nas pojęcie pustki rozumiane jest bardzo powierzchownie – pustka oznacza nicość. Pustka – znaczy nic. A pustka znaczy to, co jest rozumiane głębiej od tego, co jest rozumiane pod powierzchnią wydarzenia. Tak rozumiem pustkę. Pustkę rozumiem jako obecność w głębi.

– *Światło i cień to jakby białe i czarne. Wspominał pan o Wschodzie i Zachodzie, o różnym rozumieniu tych kontrastów.*

– To jest bardzo rozległe zagadnienie. Jeśli chcielibyśmy mówić o samym kinie, należałoby się zastanowić, od czego zacząć: czy od samego światła, czy od tego, co formujemy na ekranie, czy od tego, co jest naszą tradycją. Światło jest jednym z najistotniejszych elementów, które mnie w ogóle w kinie zainteresowały.

– *Podobnie jak u Alekana. Według niego światło jest czymś najważniejszym w kinie. Powiada: „Światło jest podstawowym środkiem wyrazowym kina. To ono tworzy strukturę obrazu, banalizuje lub dowartościowuje temat, stwarza psychofizyczną aurę, jest naturalistyczne i realistyczne albo interpretujące i estetyzujące..."*

– Tak, tak. Ale on mówi o świetle, które coś określa. Ja mam nieco inny punkt widzenia. Nie przeczę niczemu, co mówi Henri Alekan, który przyjmuje inny, dosyć powszechny punkt widzenia. Ja natomiast traktuję światło jako coś, co rodzi świat: jako energię, jako część tej energii, która jest światu dana. A przez to, że jest dana, czyni go widzialnym. My widzimy tylko część energii. My widzimy to, co jest nam dane widzieć. Natomiast energia jest o wiele większa, rozleglejsza. W tym znaczeniu światło określa siebie, daje nam siebie zobaczyć. Dlatego mówi się, że światło jest cieniem Boga. Światło, rodząc życie, daje nam dar widzenia siebie, to znaczy, światło nam ukazuje siebie w nas samych. Takie rozumowanie jest o wiele głębsze i ujmuje rzecz z innego punktu, niż to czyni Henri Alekan. Światło jest bogactwem i o tym bogactwie i sposobie jego traktowania możemy rozmawiać.

– *Czy pan ma na myśli jakąś energosferę, na podobieństwo biosfery Ziemi, w której żyje człowiek?*

– Rozumiem to w fizykalnym znaczeniu. Na przykład, ma pan kolor czerwony i on w pewnym momencie przechodzi w energię – staje się ciepłem. Odczuwa pan to ciepło. W żelazku, które kiedyś pańska babcia rozgrzewała, czy w jakimś urządzeniu do nagrzewania, energia przechodzi w ciepło. A potem są jeszcze promienie podczerwone. Przecież to jest pasmo energii, które jest nieskończone. W przeciwnym kierunku przechodzi to w promienie radiowe, w promienie X i w promienie gamma, w coraz krótsze promienie. To jest świat ogromnej energii. Minimalna część tej energii – nie tylko jest przez nas widziana – ona ujawnia się

Jerzy Wójcik na planie

Pasja Stanisława Różewicza (zdjęcia: Jerzy Wójcik)

Opadły liście z drzew Stanisława Różewicza (zdjęcia: Jerzy Wójcik)

widząc siebie w nas; nas przynosząc daje nam widzieć siebie, daje nam widzieć świat. Nam, operatorom, reżyserom przyszło to utrwalać i formować. Jest to zaszczytne i wspaniałe, że można w tym pracować i to rozumieć. Całe kino to wielka filozofia światła. Widzieć światło, jego energię, jego przemiany i mieć możliwość skoncentrowania się na zjawiskach z nim związanych, to po prostu wielki dar. Gdy mówię o tym, jestem naprawdę głęboko poruszony, dlatego że to jest właśnie prawdziwa obecność. Wielu ludzi doznaje w pewnym momencie drżenia, nie zdając sobie sprawy, dlaczego tak się dzieje. Można zauważyć nad morzem, na plażach, że ludzie, mimo iż są zajęci swoimi sprawami, gdy nadchodzi moment zachodu słońca, podnoszą się ze swoich miejsc. Wstają i zwracają się twarzą do słońca. I nie wiedzą dlaczego. Mówią, że dlatego, iż zachód słońca jest piękny. Nie, nie dlatego. Chcąc powiedzieć, iż się przyszło na świat, mówi się, że zobaczyło się światło dnia. Takie reakcje są związane z tajemnicą samego światła i samego świata. Ta tajemnica jest obecna we wszystkich filozofiach. Jeśli ktoś mówi o głębokiej kontemplacji, to mówi o tym, że powoduje w sobie obecność wąskiego promienia światła, jakby struny świetlnej, która się rozszerza i wypełnia go całkowicie. Następuje wtedy iluminacja, a więc bezpośredni kontakt mistyczny z rzeczywistością. A wszystkie religie i filozofie mówią o świetle i o światłości. Wszystkie mówią o tym, że światło jest Kimś. Dzisiaj, dzięki odkryciom współczesnej fizyki, zaczynamy rozumieć, że fizykalne i religijno-filozoficzne pojmowanie zjawiska światła są sobie bliskie. To, co opisuje współczesna fizyka, łączy się z tym, co znamy z przekazów związanych z *Mahabharatą* i z innymi tego rodzaju przekazami. To jest wielka obecność. To jest dla nas jakby wielkie wskazanie.

W swoim czasie ludzie zaczęli bawić się kinem jako czymś, co było jarmaczna rozrywką. I jest nią również dziś. Ale to nie znaczy, że nie można na samo światło i na to, co ze światłem można robić, spojrzeć inaczej. Na mózg można spojrzeć jako na miejsce, w którym się światło mości, ale również można spojrzeć jak na coś, co można zjeść z pieprzem, jak na dobrą zakąskę. My, w odniesieniu do światła, jesteśmy raczej bliscy temu drugiemu sposobowi rozumowania. Ale ja wiem, że można i należy rozumować inaczej.

– *Opisał pan wcześniej sytuację, kiedy to ludzie stali, nie wiedząc dlaczego, jakby byli zahipnotyzowani zachodem słońca. W samym zjawisku, jakim jest zachód słońca, bywa coś wzniosłego. Ale jednocześnie zachód słońca to dość częsty i bardzo zbanalizowany motyw różnych obrazów filmowych. A więc wzniosłość graniczy z banałem, a czasem nawet z kiczem. Oczywiście czym innym jest zachód słońca jako zjawisko przyrody, a czym innym jako motyw obrazu filmowego. Czy pan fotografował kiedyś zachód słońca?*

– Nie bezpośrednio. Ale efekt tak, fotografowałem.

– *Mówiąc o fotografowaniu zachodu słońca i fotografowaniu efektu pan rozróżnia samo widzenie, jak słońce zachodzi i skutki zachodu słońca, które są widoczne w przedmiotach, w ludziach, w pejzażu...*

– Konkretnie mówiąc, interesuje mnie przemiana, jaka następuje w ludziach i w pejzażu – w przyrodzie pojętej całościowo. Na przykład, jeśli rzecz się dzieje nad morzem, to nie sam zachód słońca mnie interesuje, ale przemiana, jaką on powoduje w przyrodzie i w ludziach. Następuje bowiem gwałtowna przemiana. I ona jest do sfotografowania. Najbardziej fantastyczne w kinie jest to, że można sfotografować przemianę. To jest istota kina. Dotyczy to zarówno przemiany

Matka Joanna od Aniołów Jerzego Kawalerowicza (zdjęcia: Jerzy Wójcik)

w świecie duchowym, jak i przemiany w przyrodzie. Mówiąc o tych sprawach mam poczucie, że one ciągle jeszcze się źle werbalizują, że używam być może niewłaściwych określeń, gdyż nie fotografuje się przecież osobno stanów ducha człowieka i osobno stanów przyrody, które je odzwierciedlają.

– *Nastrój przyrody w utworze artystycznym jest w gruncie rzeczy zawsze nastrojem człowieka.*

– Tak. Ale może to być rozumiane zbyt dosłownie. Tymczasem nie tyle fotografujemy samą przemianę, ile stwarzamy pole dla wyobraźni widza, który może wypełnić to pole swoją wrażliwością i zrozumieć dokonującą się przemianę.

– *Czy mógłby pan wyjaśnić to na przykładzie ze swojego filmu? Mówił pan, że fotografował pan efekt zachodu słońca. Jaką głębszą funkcję to spełniało?*

– Na przykład w jednym z filmów Stanisława Różewicza była rozmowa nad morzem, podczas której aktorzy przedstawiali siebie cytując fragmenty *Króla Lira*. Postanowiłem pokazać zmieniający się ciężar wody, a przez to samą przemianę, która się dokonywała w bohaterach. Wydawało mi się, że jest to jedyny sposób, którym się mogę posłużyć.

– *Ale czy kojarzyło się to z zamieraniem czegoś? Na przykład uczuć?*

– Nie lubię używać słowa „zamieranie" czy „umieranie". Ten sam proces, który często bywa nazywany „zamieraniem", dla mnie jest jedynie przejściem od jednego stanu (np. emocji) do innego, czyli jest przemianą. Gdy fotografuje się ten proces, to inaczej się to robi określając go mianem „zamierania", a inaczej traktując jako przemianę. Ja mówię zawsze o przemianie, a nie o zamieraniu.

– *Pana rozumowanie jest bliższe filozofii Wschodu.*

– Czy można powiedzieć, że jest to myślenie rodem ze Wschodu? Sądzę, że nie. Ja po prostu posługuję się rozumowaniem, które jest moje. Nie mówię, że coś jest wschodnie, a coś zachodnie. To jest wszystko moja własność. Moją własnością są odkrycia renesansu, w tym także malarska konstrukcja światła i cienia, sposób użycia światła i cienia do opisu świata – tego dokonano w jednym miejscu na ziemi i w jednym czasie. Drugi raz to się nie powtórzyło. Ale moją własnością jest także to wszystko, co jest dialogiem Kriszny i Ardżuny w *Bhagawadgicie*. Ten dialog jest także moim dialogiem. Ja zadaję pytania. Oni przez cały czas zadają pytania w imieniu nas wszystkich. I to nie dotyczy konkretnego, jednego czasu ani jednego tylko miejsca. Jeżeli np. problemy symetrii są wyrażone w taki, a nie inny sposób, dynamicznie i mówimy o jing i jang – to także jest moje. To wszystko nie dotyczy tylko hinduizmu, chińszczyzny czy japońszczyzny – dotyczy myśli ludzkiej.

– *Tak też formował ten problem np. Mircea Eliade...*

– Tak. I zbliżyliśmy się do tego, co rozumiem przez powiedzenie „być bogatym". Być bogatym, to znaczy móc formułować myśli, to jest bogactwo.

– *Ale żeby móc formułować, trzeba najpierw zewidencjonować świat, obejrzeć dokładnie, ze wszystkim się zapoznać i wchłonąć w siebie. Trzeba najpierw poznać świat.*

– Co wcale nie oznacza potrzeby podróżowania. Najlepiej jest poznawać świat, gdy się jest na miejscu. To znaczy, w jednym miejscu. Należy poznawać świat będąc u siebie.

– *Pozornie oddaliliśmy się od problemów kina.*

– Pozornie. Wszystko, o czym mówimy, dotyczy kina. I jego możliwości. To, co mówię do swoich studentów, nie jest najistotniejsze. Istotne jest to, że mam możliwość zadawania pytań samemu sobie.

– *Żeby coś sformułować, trzeba przedtem postawić sobie jakieś pytania, odczuwać potrzebę postawienia określonych pytań. Jakie pytania stanęły nie tylko przed panem, ale przed całą formacją twórczą, zanim zaczął się nurt filmowy nazwany potem szkołą polską?*

– Związane to było z dramatyczną przemianą, która musiała znaleźć swój wyraz artystyczny. Pamiętam premierę *Popiołu i diamentu* we Wrocławiu, kiedy w Hali Ludowej zebrało się kilkadziesiąt tysięcy ludzi. Po projekcji puszczono na nas, w miejsce, gdzie siedzieliśmy, światło zapalonych reflektorów. Wówczas ludzie odwrócili się w naszą stronę i światło reflektorów odbiło się w ich oczach. Zobaczyłem wówczas nie ludzi, lecz kilkadziesiąt tysięcy oczu, które patrzą. To było niebywałe. To nie były oklaski, ale to była chwila prawdy o ludziach wpisujących się w zmiany, które i oni przeżyli. Ważne było to, co się przeżyło – ważna była przemiana. W takich chwilach rodzi się więź między ludźmi, którzy poszukują rozległych horyzontów. Teraz też moglibyśmy się znaleźć w takim miejscu, w kinie, pokazując ludziom coś innego, nie *Popiół i diament*. Obecnie jednak wielu ludzi nie poszukuje rozległych horyzontów, lecz spogląda na miejsce, które można uchwycić ręką – na przedmiot. Więc musimy poczekać, aż ludzie podniosą wzrok i zobaczą horyzont, zobaczą, co się dzieje pomiędzy niebem a ziemią. Kiedyś to nastąpi, bo spojrzenie w punkt, do którego można sięgnąć ręką, nie jest dla ludzi wystarczające.

z JERZYM WÓJCIKIEM
rozmawiał JANUSZ GAZDA

Światło
Propozycja ujęcia tematu
(Konspekt wykładów)

JERZY WÓJCIK

Tekst poniższy jest fragmentem oprawionego, liczącego 150 kartek maszynopisu foliału, który służy prof. Jerzemu Wójcikowi jako materiał pomocniczy, skrypt, do wykładów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, Filmowej i Telewizyjnej i nosi tytuł *Części i całość*. Składa się on z wyboru fragmentów tekstów różnych autorów, dokonanego przez profesora, oraz z jego krótkich uwag własnych. Na niektórych kartkach naklejone są barwne lub czarno-białe reprodukcje obrazów malarskich i fotografii, ilustrujące omawiane problemy. Foliał zawiera 31 rozdziałów (m.in.: *Ukryty porządek, Sens, Forma, Kompozycja, Obraz filmowy jako znak, Światło, Kolor, Wyrażenie czasu i przestrzeni, Metafora*). W druku staraliśmy się utrzymać układ graficzny tekstu, zastosowany przez Jerzego Wójcika. Podobnie postąpiliśmy z artykułem następnym – *Kolor i symbol* Aleksandra Pawłowicia – który także pochodzi ze wspomnianego „skryptu".

1. Światło jako ZWINIĘTY OBRAZ ŻYCIA
   (*Teoria ukrytego porządku* – David Bohm)
   a. rozwinięcie obrazu w nas samych
2. FORMA – zrozumiały sens – który ULEGA KONKRETYZACJI
3. Elementy określające widzialność czasoprzestrzeni
   a. czas – jego fazowy model
4. CZAS W UTWORZE FILMOWYM
   a. czas utworu filmowego
5. Ujęcie kompozycyjne –
   czas jako budulec szkieletu kompozycyjnego
6. PERSPEKTYWA CZASOWA – ŻYWA PAMIĘĆ – PROTENCJA – RETENCJA
   CHWILA ATEMPORALNA – FAZA „TERAŹNIEJSZOŚCI"
7. CZASOPRZESTRZEŃ – geometryzacja czasoprzestrzeni
   Droga jako wizualizacja przemieszczania się w przestrzeni
   a. trzy typy przestrzeni
   b. odczucie przestrzeni
   c. wyrażenie przestrzeni
8. STRUKTURA PRZESTRZENI
   a. CZTERY wymiary (pierwszy wymiar) – linia
   drugi – szerokość – wysokość
   trzeci – szerokość – wysokość – głębokość
   czwarty – czas
9. „DROGA" – JAKO WIZUALIZACJA PRZEMIESZCZANIA SIĘ W CZASOPRZESTRZENI
   „DOM" – JAKO WIZUALIZACJA „MIEJSCA" OSWOJONEJ CZASOPRZESTRZENI
   „LABIRYNT" – DROGA ZMIENIA SIĘ W „LABIRYNT" –
   SEDNO LABIRYNTU – „ILUMINACJA"
   WYJŚCIE – SZCZĘŚCIE

Krzyż Walecznych Kazimierza Kutza (zdjęcia: Jerzy Wójcik)

* * *

Światło – Czas i Przestrzeń
Teoria ukrytego porządku

Jesteśmy zwierciadlanym obrazem procesów należących do większej skali. Jak na górze, tak i na dole. Jest to zasada podobieństw i różnic. Różnicom w obrębie jednego pola odpowiadają podobne różnice w innym polu. POLE KWANTOWE zawiera INFORMACJĘ na temat CAŁEGO OTOCZENIA i CAŁEJ PRZESZŁOŚCI. W ten sposób informacja ta – o całym otoczeniu – reguluje, za pośrednictwem ŚWIADOMOŚCI, naszą własną ludzką aktywność.

Pojęcie kreatywności obejmuje budowanie większych całości.

Jeżeli nasze podejście będzie fragmentaryczne, okaże się w końcu, że możemy jedynie niszczyć.

Jak podporządkować te poziomy?

WYŻSZY POZIOM jest całkowicie transcendentny w stosunku do niższego. Jest on o wiele większy i ma całkowicie inny zbiór relacji, z których poziom niższy może zostać wyabstrahowany jako bardzo mała część. Ma więcej mocy i energii, i prawdy. W pewnym sensie zawiera poziom niższy.

Dlatego poziom niższy jest ROZWINIĘCIEM wyższego. Np. w przestrzeni i czasie. Powiedzieć by można, że jest to twórcza gra (sanskryckie LILA) Wszechświata, w której z jego zakamarków rozwijają się rozmaite sposoby uporządkowania.

Wszechświat rozwija się i rozkwita.

Matka Joanna od Aniołów Jerzego Kawalerowicza (zdjęcia: Jerzy Wójcik)

Dlatego ewolucja jest zasadą podstawową. Dotyczy to zarówno przestrzeni jak i czasu. Sam czas jest porządkiem przejawiania się. Powiemy zatem, że ukryty porządek możliwy jest zarówno w odniesieniu do czasu, jak i do przestrzeni, że w dowolnym danym okresie czas może zostać całkowicie zwinięty.

Płynący czas ukryty jest w ukrytym porządku. RZECZYWISTOŚĆ JEST RUCHEM CAŁOŚCIOWYM, a to, co się dzieje w samej głębi danej chwili, zawiera informację o całości.

Ale chwile są bezczasowe - atemporalne.

Tak, ale połączenie poszczególnych chwil znajduje się nie w czasie, lecz w UKRYTYM PORZĄDKU, który jest bezczasowy. To samo rzec można o ŚWIADOMOŚCI, a mianowicie:

świadomość znajduje się zasadniczo w ukrytym porządku tak jak cała materia.

Dlatego też nie jest prawdą, że świadomość jest jedną rzeczą, materia zaś inną.

Jest tak – ŚWIADOMOŚĆ JEST PROCESEM MATERIALNYM i SAMA ZNAJDUJE SIĘ W UKRYTYM PORZĄDKU, PODOBNIE JAK CAŁA MATERIA, i UJAWNIA SIĘ (PRZEJAWIA SIĘ) W JAKIMŚ PORZĄDKU JAWNYM.
RÓŻNICA MIĘDZY MATERIĄ A ŚWIADOMOŚCIĄ TO RÓŻNICA SUBTELNOŚCI.

Świadomość jest być może najsubtelniejszą formą materii i ruchu, bardziej subtelnym aspektem ruchu całościowego.

W porządku niejawnym PRZESTRZEŃ i CZAS nie są oddzielone.

Dotyczy to zarówno zwyczajnej materii, jak i w większym nawet stopniu materii subtelnej, jaką jest świadomość. Jeżeli więc jesteśmy ODDZIELENI, to dlatego, że trzymamy się przeważnie ŚWIATA JAWNEGO jako podstawowej rzeczywistości, gdzie wszystko polega na istnieniu odrębnych, w każdym razie do pewnego stopnia, jednostek, które na siebie oddziałują.

W RZECZYWISTOŚCI JAWNEJ

WSZYSTKO SIĘ PRZENIKA –
ŁĄCZY ZE SOBĄ
WSZYSTKO JEST JEDNOŚCIĄ.

Gdzieś głęboko świadomość ludzkości jest jedna.

(Jest to faktyczna pewność, ponieważ w próżni materia jest jedna; jeżeli tego nie widzimy to tylko dlatego, że nie chcemy tego widzieć.)

SĄ DWA POGLĄDY NA PRZESTRZEŃ:

Pierwszy

a. pierwszy utrzymuje, że skóra jest granicą nas samych, że jest PRZESTRZEŃ ZEWNĘTRZNA

b. jest PRZESTRZEŃ WEWNĘTRZNA.

Żeby przezwyciężyć oddzielenie, potrzebny jest proces ruchu w przestrzeni, proces wymagający czasu.

Ale jeżeli ten RUCH potraktujemy jako ruch całościowy, w którym istnieją te pokaźne rezerwy energii i pustej przestrzeni, gdzie sama materia jest MAŁĄ FALĄ NA PUSTEJ PRZESTRZENI, wtedy będziemy musieli naprawdę powiedzieć, że PRZESTRZEŃ JAKO CAŁOŚĆ JEST PODSTAWĄ ISTNIENIA, a my jesteśmy w niej.

Drugi – CZYLI PRZESTRZEŃ NIE ODDZIELA NAS, LECZ JEDNOCZY

Jest to taka różnica, jak pomiędzy powiedzeniem, że istnieją dwa ODDZIELNE PUNKTY połączone kropkowaną linią, pokazującą domniemany przez nas związek pomiędzy nimi, a powiedzeniem, że istnieje realna linia, a dwa punkty są czymś z niej wyabstrahowanym, wyznaczającym granice linii.

Linia jest rzeczywistością, punkty zaś abstrakcją. W tym sensie mówimy, że nie ma odrębnych istot ludzkich, natomiast IDEA ODRĘBNOŚCI JEST ABSTRAKCJĄ, POWSTAŁĄ W WYNIKU POTRAKTOWANIA PEWNYCH CECH CAŁOŚCI JAKO OBDARZONYCH WŁASNYM ISTNIENIEM ABSTRAKCJI.

Czyli przestrzeń jest bardziej podstawowa i bardziej realna niż znajdujące się w niej przedmioty. Przy zastosowaniu teorii CZASU UKRYTEGO PORZĄDKU będziemy musieli powiedzieć, że realne są interwały pomiędzy momentami.

Jeżeli uznamy, że tym co realne jest przestrzeń, to wtedy będziemy musieli powiedzieć, że miara przestrzeni nie jest realna.

To materia dostarcza nam miary przestrzeni.

CZYLI PRZESTRZEŃ WYKRACZA POZA MIARĘ PRZESTRZENI. TAK SAMO JEST Z CZASEM.

Jeżeli chcemy powiedzieć, że realny jest interwał, to nie będzie nam wolno traktować miary czasu jako czegoś podstawowego.

Czyli jesteśmy już poza tym, co normalnie nazwalibyśmy czasem.

W ciszy lub w „pustce" nie ma miary przestrzeni ani miary czasu. Otóż w owej ciszy może pojawić się MAŁA ZMARSZCZKA, posiadająca tę miarę.

Myśląc jednak, że MAŁA ZMARSZCZKA jest wszystkim, CO TAM JEST, że przestrzeń wokół niej jest niczym, czymś bez znaczenia, powracalibyśmy do zwyczajnego poglądu, w którym wszystko rozbite jest na fragmenty, gdzie to, co nazywamy zdarzeniami, przedstawione jest w postaci punktów. Zdarzenia są tu jak punkty.

Ale jeżeli czas nie mierzy się zdarzeniami, to linia jest płynnym ruchem, w którym PUSTKA JEST PEŁNIĄ.

Jest to idea dobrze znana.

W krysztale, który ma temperaturę 0 ABSOLUT. Nie będzie on rozpraszał elektronów. Będą przechodzić przez niego tak, jakby był pusty, natomiast gdy tylko podniesie się temperaturę i spowoduje się pojawienie niejednorodności, elektrony będą rozpraszane.

Gdyby użyć elektronów do obserwacji kryształu (za pomocą soczewki elektronowej), zobaczylibyśmy jedynie te małe niehomogeniczności i powiedzielibyśmy, że to ONE ISTNIEJĄ. Kryształ natomiast NIE.

To znaczy, że historia i wielkość przedmiotów i zdarzeń to TYLKO ZMARSZCZKI, w podstawie których leży PRAWDZIWE I GŁĘBOKIE ŹRÓDŁO.

* * *

TO, CO DZIEJE SIĘ W CZASIE, MOŻE MIEĆ WPŁYW NA WIECZNOŚĆ.

(D. Bohm)
wg *Ukryty porządek*
„Superukryty porządek"
(D. Bohm)

...Przyszedł na świat...
...Ujrzał światło...
...Zobaczył światło dnia.

Metafora światła zawsze zajmowała w języku mistycyzmu i religijnego doświadczenia miejsce wyjątkowe.

Wszędzie światło było symbolem zjednoczenia z pierwiastkiem boskim. Mistycy mówili o świetle bez cienia, o świetle wszechobejmującym.

Światło towarzyszy przychodzącym na świat.

Światło pojawia się również w doświadczeniach towarzyszących umieraniu. Dlaczego metafora światła zyskała tę wyróżnioną pozycję?
Odnosząc to do nowoczesnej fizyki światła (mówiąc ogólnie do ruchu z prędkością światła), to możliwy jest następujący związek:

> GDY PRĘDKOŚĆ PRZEDMIOTU ZBLIŻA SIĘ DO PRĘDKOŚCI ŚWIATŁA, TO ZGODNIE Z TEORIĄ WZGLĘDNOŚCI JEGO WEWNĘTRZNA PRZESTRZEŃ i CZAS ZMIENIAJĄ SIĘ W TEN SPOSÓB, ŻE ZNAJDUJĄCE SIĘ NA NIM ZEGARY ZWALNIAJĄ W STOSUNKU DO INNYCH SZYBKOŚCI, A ODLEGŁOŚĆ ULEGA SKRÓCENIU.
> OKAZUJE SIĘ, ŻE POMIĘDZY DWOMA KOŃCAMI PROMIENIA ŚWIATŁA NIE MA ANI UPŁYWU CZASU, ANI ZMIANY ODLEGŁOŚCI. ISTNIEJE WIĘC MIĘDZY NIMI BEZPOŚREDNI KONTAKT.
> (wykazał to w 1920 r. N. Levis, który zajmował się chemią fizyczną)

Można także powiedzieć, że z punktu widzenia teorii pola – pola podstawowe, to pola o bardzo wysokich energiach, w których masa może zostać pominięta.
Pola te rozchodziłyby się z natury swojej z prędkością światła.
Masa jest fenomenem, polegającym na łączeniu promieni światła poruszających się tam i z powrotem, na czymś w rodzaju zamrożenia ich w formę.

> MATERIA JEST WIĘC JAK GDYBY SKONDENSOWANYM LUB ZAMROŻONYM ŚWIATŁEM.

Światło nie jest po prostu falą elektromagnetyczną, ale w pewnym sensie falą innego rodzaju poruszającą się z szybkością światła.
MOŻEMY POWIEDZIEĆ, ŻE W POSTACI ŚWIATŁA MAMY DO CZYNIENIA Z FUNDAMENTALNĄ AKTYWNOŚCIĄ STANOWIĄCĄ PODSTAWĘ ISTNIENIA.

> (Dlaczego prędkość jest wyznacznikiem? Bo ruch jest w percepcji czymś pierwotnym. Dzieci widzą najpierw ruch i jego rozwinięcie w postaci czasu, a dopiero później postrzegają odległość.)

Rzecz, która się nie porusza, jest wynikiem unieważnienia ruchu.

Mówimy w przypadku ŚWIATŁA, że W OGÓLE NIE MA PRĘDKOŚCI, to coś, samo w sobie, ujmowane jedynie ze względu na nie samo, nie jest czasem, nie jest przestrzenią, nie jest prędkością.
Czym więc jest?
Jest pojęciem pierwotnym.

Teoria względności mówi, że gdy poruszasz się coraz szybciej i szybciej, twój własny czas biegnie coraz wolniej, a długość ulega skróceniu tak, że gdy zbliżasz się do bardzo dużych szybkości, czas własny przestaje płynąć.

To oznacza, że zbliżamy się do bezczasowości Z PUNKTU WIDZENIA ISTNIENIA i Z PUNKTU WIDZENIA LOGIKI CZAS POCHODZI OD BEZCZASOWOŚCI.
BEZCZASOWOŚĆ JEST PIERWOTNĄ – CZAS NATOMIAST JEST JEJ POCHODNĄ.
(Gdy mistycy stosują WIZUALIZACJĘ ŚWIATŁA – nie jest to tylko metafora, dla nich jest to rzeczywistość. Czyżby zostali uwięzieni na tym poziomie materii gdzie czas jest nieobecny?)

Umysł może operować w głębiach ukrytego porządku, gdzie ten stan bezczasowości jest rzeczywistością pierwotną.
Moglibyśmy wtedy widzieć zwyczajną rzeczywistość jako wtórną strukturę wyłaniającą się zza struktury pierwotnej.

Moglibyśmy operować na dwu tych „biegunach" – zwykłym i niezwykłym, ale PRZYJĘLIŚMY FAŁSZYWY POGLĄD, JAKOBYŚMY MOGLI OPEROWAĆ JEDYNIE NA JEDNYM Z NICH BĄDŹ W JEGO POBLIŻU.

Dla mistyków ŚWIATŁO jest zawsze obecne.

> W TYBETAŃSKIEJ KSIĘDZE UMARŁYCH jasne światło jest pierwszą rzeczą uprzytamnianą sobie przez umierającą osobę. Jeśli osoba ta nie porusza się w jego stronę ani nie oddala się od niego, nie odczuwa bojaźni ani strachu i nie manipuluje nim, traktując je jako coś zewnętrznego, to wtedy zlewa się z nim i zostaje wyzwolona, oświecona.
>
> Chrystus powiedział: JA JESTEM ŚWIATŁOŚCIĄ.
>
> Cały wszechświat jest ZWINIĘTY W ŚWIETLE.
>
> Na przykład ten pokój jest zwinięty w świetle, które dostaje się do źrenicy twojego oka, rozwija się w obraz powstający w twoim mózgu.

W szczególniejszym sensie

> ŚWIATŁO JEST ŚRODKIEM, ZA POMOCĄ KTÓREGO WSZECHŚWIAT ROZWIJA SIĘ SAM W SOBIE.

ŚWIATŁO JEST ENERGIĄ, A TAKŻE INFORMACJĄ – TREŚCIĄ, FORMĄ i STRUKTURĄ. JEST POTENCJAŁEM WSZYSTKIEGO.
Fizyków martwi to, że z powodu paradoksu cząstki i fali nie udało się ZROZUMIEĆ ŚWIATŁA, ponieważ ABY ZROZUMIEĆ ŚWIATŁO – musimy zrozumieć strukturę, leżącą u podstaw czasu i przestrzeni.

> ŚWIATŁO WYKRACZA POZA OBECNĄ STRUKTURĘ CZASU i PRZESTRZENI i W TEJ STRUKTURZE NIGDY GO NIE ZROZUMIEMY.

Jak traktowane jest ŚWIATŁO W TEORII UKRYTEGO PORZĄDKU?

Teoria ukrytego porządku nie przyjmuje idei oddzielonych od siebie punktów przestrzeni. Można powiedzieć, że rzeczywistość stanowiąca podstawę jest czymś nielokalnym, i podobnie czymś nielokalnym jest światło.

Jeden pogląd zakłada, że światło porusza się z miejsca na miejsce poprzez kolejne położenia pośrednie.

Drugi zaś zakłada, że nie robi ono tego wcale. Raczej jest tak, bo ŚWIATŁO istnieje, ONO PO PROSTU JEST.

Ale czy jest we wszystkich punktach?

Punkty są określane przez przecięcia różnych promieni światła. Tak faktycznie odbywa się to w postrzeganiu. Wnioskujemy o istnieniu punktu z faktu, że wychodzi z niego wiele promieni światła – na przykład z gwiazdy czy z dowolnego punktu.

Punkty byłyby tu zrozumiane jako miejsca przecinania się wielu promieni. ŚWIATŁO jest podstawą, zerowym promieniem, ten techniczny termin świadczy o docenianiu tego faktu przez standardową fizykę.

(Każda cząstka materii kontaktuje się z innymi tak, że nie ma między nimi najmniejszej szczeliny.)

Czyli, że ŚWIATŁO JEST CIĄGŁĄ, NIEPRZERYWANĄ, NIEPODZIELNĄ CAŁOŚCIĄ.

Światło jest falą rozchodzącą się w przestrzeni w sposób ciągły; przy jednoczesnym stwierdzeniu, że pojedynczy kwant energii przechodzi od punktu do punktu, brzmi tajemniczo. Jak się to może dziać?

FALA JEST PEWNEGO RODZAJU ABSTRAKCJĄ. KAŻDY PROMIEŃ JEST W RZECZYWISTOŚCI BEZPOŚREDNIM KONTAKTEM POMIĘDZY ŹRÓDŁEM ŚWIATŁA A TYM, CO JE POCHŁANIA.

Taki jest pogląd Bohma.

Standardowe spojrzenie jest inne, inna jest mapa tego spojrzenia. Jest wiele rodzajów map świata. Jedną z nich jest rzut Merkatora. Jest on całkiem dobrym przybliżeniem równika, ale w okolicach biegunów przestrzeń jest na nim nieskończona.

Mapy mogą więc mieć złą strukturę.

Możemy powiedzieć, że zwykła czasoprzestrzeń jest mapą, która całkiem dobrze oddaje zwykłe prędkości, ale gdy dochodzi do prędkości światła, jej struktura staje się błędna, tak jak błędny jest rzut Merkatora w odniesieniu do bieguna.

Jeśli ŚWIATŁO JEST PODSTAWĄ WSZYSTKIEGO, to jaki związek łączy je z pierwszym planem?

ŚWIATŁO jest tłem, które w całości jest czymś jednym, ale jego treść informacyjna zawiera potencjał ogromnej różnorodności.

ŚWIATŁO MOŻE NIEŚĆ INFORMACJE O CAŁYM WSZECHŚWIECIE.

Poza tym światło przez oddziaływanie różnych promieni wzajemnie na siebie może produkować cząstki i wszystkie struktury materii.

Być może cząstki właśnie są „cieniami" bytu, jego manifestacjami.

Są zmarszczkami na ROZLEGŁYM OCEANIE ŚWIATŁA.

Jego treść informacyjna może predysponować pewne promienie świetlne do takiego połączenia się ze sobą, że zamiast zmierzać przed siebie, będą poruszać się tam i z powrotem kształtując w ten sposób cząstki.

Chcąc zachować spójność można powiedzieć, że

ŚWIATŁO PRZEKSZTAŁCA SIĘ W CZĄSTKI PO TO, ŻEBY CZĄSTKI UJAWNIAŁY ŚWIATŁO.
CZYLI ŚWIATŁO ORAZ CZĄSTKI TWORZĄ RAZEM JEDNOŚĆ WYŻSZEGO STOPNIA.

Zinterpretowaliśmy światło z punktu widzenia kosmologicznego
fizycznego
metafizycznego
jak powinna wyglądać interpretacja psychologiczna i duchowa?

Dlaczego ludzie, którzy dostali się do królestwa światła, odczuwają niespotykany spokój i szczęście?

UMYSŁ MOŻE MIEĆ STRUKTURĘ PODOBNĄ DO STRUKTURY WSZECHŚWIATA.
W RUCHU UKRYTYM, KTÓRY MY NAZYWAMY PUSTĄ PRZESTRZENIĄ, ZNAJDUJE SIĘ W RZECZYWISTOŚCI OLBRZYMIA ENERGIA, RUCH. POSZCZEGÓLNE FORMY POJAWIAJĄCE SIĘ W UMYŚLE MOGĄ BYĆ ANALOGICZNE DO CZĄSTEK i GDY DOCIERAJĄ DO JEGO PODSTAWY, MOGĄ BYĆ POSTRZEGANE JAKO ŚWIATŁO. PRZY CZYM ISTOTNE JEST TU NIE ŚWIATŁO, ALE RACZEJ SWOBODNY, PRZENIKAJĄCY WSZYSTKO RUCH CAŁOŚCI.

a. ŚWIATŁO

ŚWIATŁO symbolizuje wieczność, ducha, niematerialność,
życie,
przeszłość, szczęście, chwałę Boga,
moralność, zasadę męską pozytywną,
ewolucję i intelekt, wiedzę, moc twórczą,
mądrość, syntezę barw.

Światło słońca – to natchnienie, intuicja i kontemplacja
księżyca – to pośrednia forma poznania.
ATRYBUTY ŚWIATŁA – słońce, gwiazda, świeca, diament, romb, krzyż, lupa.
Światło – to radość i powodzenie
Światło – to sprawiedliwość
Światłość – to wschód Ex oriente lux
Światło – to KOSMOS Fiat lux – niech się stanie światłość
(wg *Kabały* promieniowanie z jednego punktu stworzyło przestrzeń)

ŚWIATŁOŚĆ WIEKUISTA – ŻYWOT WIECZNY.

ŚWIATŁO JEST CIENIEM BOGA – lux umbra Dei

ŚWIATŁO i CIEMNOŚĆ
Bóg Ciemność nazwał Nocą
PARA POWSZECHNIE ROZUMIANA JAKO DWOISTOŚĆ I SPRZECZNOŚĆ

Egipt – Anubis i Set
Chiny – Jin i Jang

W wielu kosmogoniach stworzenie świata zaczyna się od:

ROZDZIELENIA ŚWIATŁA OD CIEMNOŚCI
Czarność nocy kończąca się świtaniem daje nadzieję.

W Biblii – światło oznacza życie – zbawienie.
Ciemność – oznacza niedorozwój – tępotę – ale także TAJEMNICĘ.
Światło – GDZIE ŚWIATŁO jest najjaśniejsze, cień jest najciemniejszy
„Otrzymać światło" – w wolnomularstwie oznacza dostąpić tajemnicy
Światło jest dobrem – Oświata.

NARODZINY TO „UJRZEĆ ŚWIATŁO DZIENNE".
Chrystus powiedział:
– „OKO JEST ŚWIATŁEM CIAŁA TWEGO".

b. ŚWIATŁO i PRZESTRZEŃ

Światło jest duchem, czczonym w obrządkach religijnych i dawcą łask. Dla człowieka, podobnie jak dla wszystkich stworzeń dziennych, stanowi wstępny warunek większości zajęć. Jest wzrokowym odpowiednikiem innej siły życiowej – ciepła.

Wyjaśnia oczom bieg godzin i pór roku.

A przecież – ponieważ uwaga ludzka kieruje się głównie ku przedmiotom i czynnościom – nie w pełni zdajemy sobie sprawę z długu, który zaciągnęliśmy i zaciągamy u ŚWIATŁA.

Nasze oczy i umysł interesują się ludźmi, budynkami lub drzewami, a nie sprawcą ich obrazów.

Doznanie światła wg ARNHEIMA

Żyjemy przy świetle pożyczonym. Światło, które rozwidnia niebo, słońce wysyła na czarną ziemię przez CZARNY WSZECHŚWIAT z odległości 149,6 milionów km. Bardzo niewielka część tego fizycznego opisu zgadza się z naszą recepcją. Dla oczu niebo jaśnieje samo z siebie, a słońce jest tylko najjaśniejszym atrybutem nieba, przyłączonym doń, a być może i przez nie wytwarzanym.

Według księgi *Genezis*, dzięki STWORZENIU ŚWIATŁA wstał pierwszy dzień, natomiast słońce, księżyc i gwiazdy pojawiły się dopiero dnia trzeciego.

...Jasność przedmiotów na ziemi widziana jest zasadniczo jako właściwość ich samych, a nie rezultat odbicia. Pomijając szczególne warunki, o których niżej, oko nie przyjmuje jasności domu, drzewa czy książki na stole za dar z odległego źródła.

Ciemność jest widziana jako zgaśnięcie własnego światła przedmiotu albo jako skutek zakrycia przedmiotów jasnych przez ciemne. NOC nie jest zaprzeczeniem dnia, lecz faktem pozytywnym: NASUNIĘCIEM CZARNEGO PŁASZCZA, KTÓRY ZAJMUJE MIEJSCE CZY TEŻ PRZESŁANIA ŚWIATŁO.

Względna jasność

Nie można stwierdzić po prostu, że przedmioty wydają się „tak jasne, jak są rzeczywiście". Bowiem jasność, którą widzimy, zależy od wielu skomplikowanych czynników, np.:

1. Rozkładu światła w środowisku
2. Optycznych i fizjologicznych procesów w oczach
3. Systemu nerwowego patrzącego
4. Fizycznych właściwości przedmiotu – w jakiej mierze pochłania on, a w jakiej odbija padające nań światło.

TE FIZYCZNE WŁAŚCIWOŚCI NOSZĄ NAZWĘ LUMINANCJI lub REFLEKTANCJI.

W zależności od siły oświetlenia przedmiot odbije więcej lub mniej światła, ale jego LUMINANCJA, czyli procent zwracanego światła, nie zmieni się. Postrzeżeniowo nie daje się bezpośrednio odróżnić siły odbicia od oświetlenia, oko bowiem odbiera jedynie wypadkową intensywności światła, nie otrzymuje natomiast żadnych informacji o proporcjach udziału obu składników.

Względną jasność przedmiotów postrzegamy najtrafniej wtedy, kiedy CAŁY UKŁAD OŚWIETLONY JEST RÓWNOMIERNIE.

W takich warunkach system nerwowy może potraktować poziom oświetlenia jako wartość stałą i przypisać każdemu przedmiotowi po prostu tę jasność, którą ma na skali od najciemniejszego do najjaśniejszego przedmiotu w danym układzie. Warto jednak zauważyć, że mechanizm ten działa bez zarzutu wtedy, gdy oświetlenie nie jest równomierne, lecz waha się na przykład od pełnej jasności w pobliżu źródła światła do głębokiego mroku.

Jasność przy równomiernym oświetleniu daje się porównać z sytuacją przestrzenną, w której wszystkie przedmioty znajdują się w jednakowej odległości od obserwatora.

Z drugiej strony GRADIENT JASNOŚCI HARMONIZUJE Z PRZESTRZENIĄ OSTROSŁUPOWĄ, GDZIE WIELKOŚĆ KAŻDEGO PRZEDMIOTU TRZEBA OKREŚLIĆ W ZALEŻNOŚCI OD JEGO POŁOŻENIA W OBRĘBIE TEJ PRZESTRZENI.

Kiedy przedmioty mają fizycznie taką samą luminancję, wtedy najłatwiej jest odróżnić ich jasność od jasności gradientu.

Oświetlenie

Gdyby światło nie padało na przedmiot, byłby on niewidoczny. Jest to jednak rozumowanie fizyka.

Pole równomiernie oświetlone niczym nie zdradza, że otrzymuje światło skądinąd. Jego jasność, jak wspomniałem poprzednio, wydaje się nieodrodną cechą samej rzeczy. To samo odnosi się do jednolicie oświetlonego pomieszczenia.

Spoglądam na małą drewnianą baryłkę, stojącą na półce. Jej cylindryczna powierzchnia gra BOGATĄ SKALĄ WALORÓW JASNOŚCI i TONU BARWY.

Tu i obok lewego konturu – widać ciemny brąz, prawie czerń. W miarę jak moje spojrzenie przesuwa się po powierzchni, kolor jaśnieje, jest coraz bardziej brązowy, do czasu kiedy nie zacznie blednąć, aż wreszcie dochodzi do punktu, w którym staje się niemal biały. Minąwszy ten punkt, zmierza na powrót do brązu.

Jerzy Wójcik na planie *Popiołu i diamentu*

Opis ten jest poprawny, jeżeli badam powierzchnię centymetr po centymetrze.

Gdy patrzę na baryłkę swobodnie i naturalnie, rezultat jest zupełnie inny.

Obecnie cały przedmiot wydaje się jednolicie brązowy. Po jednej stronie okrywa go mgiełka cienia, która rzednie i znika całkowicie, ustępując coraz grubszej warstwie światła. Na większej części swej powierzchni baryłka wskazuje jakby podwójny walor JASNOŚCI i TONU BARWY.

JEDEN WALOR NALEŻY DO SAMEGO PRZEDMIOTU,

DRUGI NIEJAKO GO SPOWIJA – EFEKT PRZEŹROCZYSTOŚCI.

Dzieje się tak, mimo że z każdego punktu przedmiotu oko odbiera jednolite pobudzenie.

Postrzeżeniowo jednolitość rozpada się na dwie warstwy. Oto właśnie zjawisko, które trzeba nazwać.

WARSTWĘ SPODNIĄ nazwiemy JASNOŚCIĄ i BARWĄ PRZEDMIOTU,

WARSTWA WIERZCHNIA – TO OŚWIETLENIE.

Tak jak w perspektywie centralnej na zbiór kształtów narzucony zostaje układ linii zbieżnych, podobnie

OŚWIETLENIE JEST DOSTRZEGALNYM NAŁOŻENIEM GRADIENTU ŚWIATŁA NA JASNOŚĆ i BARWY PRZEDMIOTÓW W ŚRODOWISKU.

Wracając do przykładu spowitej światłem drewnianej baryłki, uświadamiamy sobie, że oczy odbierają w rzeczywistości jak gdyby gamę odcieni. Który z nich jest kolorem prawdziwym?

W istnienie takiego prawdziwego tonu wierzył Delacroix i sądził, że znajduje się on tuż OBOK „PUNKTU ŚWIETLISTEGO", czyli najjaśniejszego. Ale być może w postrzeżeniu nie ma takiego tonu, a jasność przedmiotu i kolor przedmiotu są wartościami średnimi, pełniącymi rolę wspólnego mianownika dla różnych odcieni.

Światło tworzy przestrzeń

Wszystkie gradienty posiadają moc tworzenia głębi, a gradienty jasności należą pod tym względem do najsilniejszych.

...Zarówno w całych układach, jak przy przedmiotach pojedynczych, jednostajne gradienty jasności, podobnie jak jednostajne gradienty rozmiarów – wywołują ciągłe narastanie lub zmniejszanie się głębi. Przeskoki w rozkładzie światła ułatwiają ZAZNACZENIE PRZESKOKÓW W ODLEGŁOŚCI.

Duże przedmioty na pierwszym planie umieszcza się po to, by tło odsunęło się dalej, i stają się większe, gdy pierwszy plan i tło silnie różnią się jasnością.

Ponieważ jasność oświetlenia oznacza, że dana powierzchnia zwrócona jest ku źródłu światła, a ciemność, że odwrócona, rozkład jasności pomaga ustalić orientację przedmiotów w przestrzeni.

Obszary oświetlone stają się tym jaśniejsze, im bardziej prostopadle pada na nie światło.

Oko nie potrafi odróżnić bezpośrednio SIŁY ODBICIA OD SIŁY OŚWIETLENIA.

Żeby jasność wywołana oświetleniem, jasność płynąca z zabarwienia samego przedmiotu nie myliły się, rozkład światła w danym środowisku musi być zrozumiały dla oczu widza. Zrozumiałość tę osiąga się najłatwiej, kiedy działa tylko jedno źródło światła.

Zatem oświetlając scenę, trzeba łączyć źródła światła w harmonijną całość. W przypadkach kiedy kilka źródeł światła ma ze sobą współdziałać, należy nadać im układ hierarchiczny, wyznaczając jednemu nadrzędną rolę „ŹRÓDŁA – SYGNAŁU", a innym role zdecydowanie pomocnicze.

Cienie

Są cienie przywiązane i cienie rzucane.

Te pierwsze spowijają przedmioty bezpośrednio, tworzone ich kształtem, orientacją przestrzenną i odległością od źródła światła. Te drugie padają z przedmiotu

na przedmiot, bądź też jedna część przedmiotu rzuca je na inne części tego samego przedmiotu.

Pod względem fizycznym oba rodzaje cieni są identyczne: oba powstają w tych miejscach układu, gdzie światła jest mało. Pod względem postrzeżeniowym rodzaje cieni różnią się całkowicie.

Cień przywiązany – stanowi nieodłączną część przedmiotu, należy doń tak ściśle, że w potocznym doświadczeniu nie jest na ogół dostrzegany, służy jedynie do zaznaczenia wolumenu.

Cień rzucany – sprawia wrażenie, jakby przedmiot wdzierał się na przedmiot i anektuje powierzchnię, którą pokrywa.

* * *

Leonardo da VINCI – studiuje kształt CIENIA
PRZEBIEGAJĄCEGO POWIETRZE.

Cień jest potężniejszy niż światło, ponieważ
pozbawia całkowicie ciała ich jasności, światło
zaś nigdy nie może rozpędzić cieni na ciałach stałych!
Staraj się zawsze aby ciemna partia występowała
na jasnym – a jasna na ciemnym tle.
Twarze wyłaniające się z mroku wnętrza.

* * *

Pejzaże Rembrandta, malowane w pracowni
nie przedstawiają tego, co widział, WYRAŻAJĄ
TAJEMNICĘ, której przelotne doznanie daje
nam wieczór spadający na lasy, TAJEMNICĘ
usiłującą pochwycić ZAGADKOWY DIALOG
CIENIA i ŚWIATŁA.

* * *

SENS JEST FORMĄ BYTU
PRZEZ AKT INTERPRETACJI
WSZECHŚWIATA TWORZYMY GO.

PRODUKUJĄC SENSY
ZMIENIAMY NATURĘ BYTU.

ZA POMOCĄ NAS SAMYCH
– ZA NASZYM POŚREDNICTWEM
WSZECHŚWIAT BADA SAM SIEBIE.

opracował JERZY WÓJCIK

Kolor i symbol

ALEKSANDR PAWLOWIĆ

Kolor jako symbol jest „znakiem", tj. ukazuje zasadę za pomocą pewnej „podpory", która umożliwia, że tę zasadę pojmą ci, którzy nie mogliby ani pojąć jej samej, ani się nią w sposób świadomy posługiwać.

Znak jest tutaj tym samym co arabskie AYA, którym oznacza się wiersz KORANU – a który jednocześnie znaczy „cudo" i „znak"; Koran uczy, że kolory rozsypane po świecie przez Opatrzność, jako „znaki" są jednocześnie cudownym ukazaniem WIELKIEGO PORZĄDKU – dla oczu wiernych.

Tutaj WIELKI PORZĄDEK pojęty jest w aspekcie światłości.

Światłość zaś we wszystkich tradycjach jest Duchem, który pośredniczy, i w tym znaczeniu idea ta pełna jest symbolicznej wartości, związku z tym „co boskie".

„Kolor zrodzony ze światłości", sam z siebie nie jest światłością, ale jej ukazaniem, jej widocznym odblaskiem; tak jak wiele jest zasłon „zwierciadła", tak wielka jest rozmaitość aspektów światłości – jedynej i w sobie niezmiennej. Jeżeli owa rozmaitość jest uporządkowana, jeżeli kolory wzajemnym ustosunkowaniem wyrażają sens, wtedy znowu mamy do czynienia z WIELKIM PORZĄDKIEM w postaci PROPORCJI i HARMONII: dlatego TĘCZA zawsze była pojmowana jako „dziwo", jako boski znak TWORZENIA i potwierdzenie prawdziwego związku TWÓRCY i JEGO DZIEŁA. Jako bezpośrednia manifestacja KOSMICZNEGO SENSU rzeczywiście jest „mostem" ku DRUGIEMU ŚWIATU i jako taka istnieje w podaniach świata[1].

Ludziom „BOSKA OBECNOŚĆ" jawi się w im tylko znanych „znakach", a światłość, ten najwspanialszy fenomen, w którym człowiek staje twarzą w twarz z fizycznością świata, we wszystkich epokach, we wszystkich bez wyjątku krajach jest pojmowana jako „BOSKA EMANACJA".

Jeżeli światłość symbolizowała samą boską istotę, tęcza (i kolor w ogóle) jako podwyższenie chromatycznego stopnia możliwości ukazuje w nowej „ROZWINIĘTEJ SZACIE" WSKAZANIE BOGA. Od najdawniejszych czasów TĘCZA taką właśnie spełniała rolę.

W symbolice dawnego Egiptu suknia bogini IZYDY mieniła się wszystkimi kolorami tęczy i tymi także, które pełne blasku zdobiły ziemię. Izydę właśnie światłość obdarza zdolnością modyfikacji kolorów – tworzenia nowych harmonicznych układów, by ofiarowała je ludziom.

Także w Grecji IRIS, wysłanniczka bogów, posiada pas utworzony z kolorów tęczy, które są przecież symbolem więzi bogów i ludzi.

U początków religii chrześcijańskiej Bóg mówi Mojżeszowi, że tęcza właśnie będzie znakiem związku między NIM i ZIEMIĄ.

Cel tak rozumianej symboliki kolorów, dowodzącej bezpośredniej obecności bogów, polega na uwznioślenіu duszy ludzkiej – na stworzeniu „stopni", dzięki którym możemy wspinać się ku temu co boskie.

Wpierw przyjmuje człowiek kolory jako „piękne i dobre", by na wyższym duchowym stopniu percepcji kolory te zyskiwały dla ludzi sens: *one są uporządkowane, a światłość jest zespolonym porządkiem danym przez skończony proces tworzenia*[2].

Droga do tego celu na najniższym stopniu poznania łączy się ze zmysłem widzenia, z doznaniem estetycznym, które spełnia się przez sztukę.

Istnieje subtelne zróżnicowanie w rozumieniu kolorów – nawet tego istniejącego dzięki sztuce, jednak mimo śladów prostackiego traktowania boskiego porządku, zawartego w symbolice, człowiek dąży do łączenia się z tym „co boskie", gubiąc się ciągle w materialności świata i ponownie poszukując WIELKIEGO PORZĄDKU.

Religia chrześcijańska była tym nowym odkryciem.

Taki pogląd prezentuje Fryderyk Portal w swoim dziele „SYMBOLICZNE KOLORY", napisanym w 1857 r., wznawianym ciągle i uważanym do dzisiaj za poważne osiągnięcie w tej dziedzinie.

Portal mówi o trzech fazach, przez które ciągle na nowo jawi się człowiekowi, dzięki kolorom, PRAWDA.

Każda z następujących faz zaprzecza niejako poprzedniej.

Fazy te uzewnętrzniają się w TRZECH JĘZYKACH:

1. „JĘZYK BOSKI" – który wpierw kieruje się ku ludziom i odkrywa im istnienie Boga; symbolika jest wtedy językiem wszystkich narodów i tak jak religia jest właściwa każdej rodzinie. Kapłaństwo nie istnieje, a ojciec jest królem i zarazem bożym sługą.
2. „JĘZYK SAKRALNY" – rodzi się w świątyniach, kieruje symboliką architektury, rzeźby i malarstwa. Określa także ceremonię kultu i charakter szat kapłańskich; ta pierwsza materializacja tłumi „boski język" jak nieprzenikliwa fala.
3. „JĘZYK PROFANÓW" – stanowi materialny wyraz symbolu i pokuty ofiarowanej narodom wielbiącym swoje idole.

Wpierw Bóg rozmawia z ludźmi językiem niebios, zawartym w Biblii, a także w religijnych kodeksach Orientu; ale prędko zapominają synowie Adama o swoim dziedzictwie i Bóg ponownie kieruje swoje słowa pod symboliką sakralnego języka; wtedy Boskie słowo przybiera materialną formę, by mogła być wysłuchana w języku profanów, języku zamierającego echa Wiecznej Prawdy.

Historia symboliki kolorów świadczy o tym potrójnym pojęciu, każdy niuans nosi w sobie rozmaitość znaczenia w każdym z trzech języków: boskim, sakralnym i języku profanów.

Zatrzymując się na ezoteryczno-religijnym aspekcie pojmowania symboliki kolorów, Portal przez podział na „trzy języki" przejrzyście przeprowadził rozwarstwienie symbolicznych znaczeń koloru, pozostawiając jednak związki, które

istnieją między historycznie uwarunkowanymi kształtami symboliki. W każdym ze wspomnianych języków bada zjawiska labilności symbolicznych znaczeń w następujących kolorach: BIAŁY, ŻÓŁTY, CZERWONY, NIEBIESKI, CZARNY, ZIELONY, RÓŻOWY, PURPURA, FIOLET, ORANŻ, BRUNATNY i SZARY.

W ramach wierzeń symbolika koloru była ukształtowana na rozmaite sposoby i ujmowana w system. Prawdopodobnie podstawowa symbolika kolorów posiada wspólne korzenie, jednak w zależności od konkretnych warunków epoki i środowiska decydowano, które z symboli będą wprowadzone do „kanonu", przestrzeganego zawsze z wielkim szacunkiem.

Papież Innocenty III w 1200 r. ogłosił prawa o przyjęciu zasad zastosowania symboliki kolorów w chrześcijańskiej liturgii.

Kolory, które wymieniono w tym zarządzeniu, to:

BIAŁY, CZERWONY, ZIELONY, FIOLETOWY, CZARNY, z następującymi uwagami o charakterze i sposobie zastosowania:

BIAŁY – wcielenie niewinności i światłości, wyraża nadzieję, skromność, tryumf, sławę i nieśmiertelność; używać BIELI w czasie świąt poświęconych Bogu, Bogurodzicy, świętym aniołom, prorokom i przy ślubnym obrządku.

CZERWONY – znaczy ogień, krew, boską miłość; przeznaczony dla świąt Św. DUCHA, męczenników. Zjawia się przy ukazywaniu cierpienia Chrystusa.

ZIELONY – symbolizuje nadzieję, tęsknotę za życiem wiecznym. Kolor ten poświęcony jest wielkiej liczbie świąt.

FIOLETOWY – wyraża pokutę, korzysta się z fioletu w czasie wielkiego postu.

CZARNY – jako kolor żałoby, przeznaczony jest dla obrządku pogrzebów i mszy św., poświęcony umarłym, a także w okresie Wielkiego Piątku.

Symbolika kolorów odgrywała wielką rolę w średniowiecznej heraldyce, której rozwój datuje się na czas wojen krzyżowych. Pod koniec XII w. heraldyka wraz z symboliką kolorów podporządkowuje się ścisłym regułom.

Kolory dzielą się na tzw. metale i emalie, a ich znaczenie określa się następująco:

niebieski – lojalność, prawda, wierność, radość, szlachetność,
czerwony – miłość, śmiałość, męstwo, odwaga, złość, okrucieństwo,
zielony – szacunek, godność, rycerskość, dobre wychowanie, siła, radość,
purpura – wiara, upokorzenie, umiarkowanie, skromność,
czarny – smutek, stałość w żalu, mądrość, wiedza, wyrozumiałość,
złoty – mądrość, miłość, wiara, chrześcijańskie cnoty, stałość,

biały – czystość, niewinność, prawda, błogosławieństwo,
oranż – niestałość, dwulicowość, hipokryzja,
brunatny – pokuta, kara, zdrada, upokorzenie.

A oto tabela ujmująca symbolikę kolorów w rozmaitych dziedzinach:

Kolor	W miłości	W życiu społecznym	W życiu fizycznym	W życiu duchowym	W pojęciu okultyzmu	W pojęciu mistycznym
BIAŁY	lojalność	prawda	higiena	mądrość	dziewictwo	Chrystus
CZARNY	smutek	nihilizm	śmierć	pesymizm	nicość	Pluton
CZERWONY	pasja	moc	siła	wola	zabójstwo	Szatan
ORANŻ	radość	ambicja	apetyt	duma	pobudliwość	Jupiter
ŻÓŁTY	niewierność	bogactwo	zdrowie	inteligencja	zdrada	Judasz
ZIELONY	nadzieja	szczęście	odpoczynek	aktywność	szaleństwo	Mahomet
NIEBIESKI	delikatność	sztuka	pokój	cnota	odrodzenie	Bogurodzica
INDYGO	gwałtowność	człowieczeństwo	powrót do zdrowia	podejmowanie decyzji	tyrania	Faraonowie
FIOLET	zazdrość	wychowanie	sen		tajemnica	Budda

Tu przedstawiam klucz symboliki w „BHAWAGADGICIE":
CZARNY KOLOR – oznacza POCZĄTEK – NIEŚMIERTELNY KRISZNA
BIAŁY „ – oznacza POZA CZASEM – ŚMIERTELNY ARDŻUNA.

Z przytoczonych przykładów wynika, jak wielkie znaczenie człowiek przywiązuje do koloru, materialnego uosobienia abstrakcyjnych pojęć.

Takie pojęcia, jak: smutek, delikatność, godność, prawość itd. istnieją wyłącznie w działaniu i zachowaniu człowieka. Są one „nieuchwytne", jeżeli nie są związane z fizycznym zjawiskiem, które znamy i rozumiemy.

Czerwień wywołuje w człowieku wrażenie „ciepła", ewokuje „obraz" ognia, przelewania krwi, przeczucie tego co seksualne, pragnienie buntu i obrony zdolnej do bohaterstwa. Czerwony kolor przyśpiesza puls i rytm oddechu. Objawy te mogą mieć charakter fizjologiczny lub psychologiczny.

Chociaż można by powiedzieć, że to wszystko to wielorakość promieniowania kolorów ogarniająca wszelki byt, a więc także istnienie człowieka.

Oto początek procesu, który formował powstanie symboliki kolorów.

Istota symboliki kolorów wywodzi się z wyobrażeń tworzonych na podstawie analogii.

Wspomniany wyżej kolor czerwony porównaniem dowodzi związku między chromatyczną jakością krwi i kolorem ognia (chociaż ogień i płomień wyraża się w sobie tylko właściwej skali mierzonej w stopniach Kelwina). Na tej podstawie stwarza się wielość bezpośrednich i logicznych asocjacji, będących przyczyną nie wyjaśnionego do końca głębokiego obiektywnego odczucia. Powiedzieć może nieco o tym zjawisko „ciśnienia krwi", związane z wielkością i jakością energii świetlnej.

Całe życie na ziemi wywodzi się z istnienia Fenomenu ŚWIATŁA, z fotochemicznej transformacji energii świetlnej, która pochodzi z nieskończonych sfer elektromagnetycznego promieniowania.

Molekuły żywej tkanki roślinnej i zwierzęcej mają zdolność przyjęcia owej energii i przetworzenia jej w energię pod inną postacią.

Energia ta może być emitowana jako fluorescencja w formie kwantów światła albo rozprzestrzeniania w formie molekularnego „ruchu" jako emisji ciepła, lub też transformowana w energię chemicznej przemiany dzięki np. reakcji fotochemicznej.

Reakcja żywego organizmu na barwę światła zależy od długości fali tego światła. I tak jest ona dwa razy większa w spotkaniu z kwantem koloru fioletowego w porównaniu z reakcją na kwant światła barwy czerwonej.

Jeżeli kolor zbliża się do czerwieni, władają nim elementy imitujące ciepło, jeżeli zaś kolor zbliża się w kierunku niebieskiego, jego cechą staje się udział w chemicznej przemianie.

Tak głęboko złożone działanie koloru na żywy organizm ilustrują następujące przykłady:

CZERWONE ŚWIATŁO – stymuluje wzrost roślin, działa na krew, na leukocyty (rany zarastają szybciej w obecności czerwonego światła w porównaniu z dotychczasowym niebieskim). Bakterie potrzebują więcej tlenu, jeżeli światło zmienia się z czerwonego w kierunku niebieskim.

Zjawiska te są podstawą istnienia nowej gałęzi medycyny – CHROMOTERAPII.

Zjawiska te człowiek odczuwał i znał na swój sposób od początków swego istnienia prawdopodobnie przez bliski i bezpośredni związek z otaczającą go przyrodą, której był zintegrowaną częścią. Jego odczucie i „intuicja zmysłu" była wysoko rozwinięta i nie stłumiona tak zwaną cywilizacją, w przeciwieństwie do człowieka współczesnego, który jest zaskoczony, że barwne promieniowanie ma wpływ na cały jego organizm, a nie tylko na „psyche". Człowiek dawnych epok – traktujący swój związek z fizycznością świata jako normalne dziedzictwo – na tym właśnie stosunku do światła i jego barwnego wyrazu budował archetypy symboliki kolorów.

Maurice Brillant w swoje książce *Historia religii* pisze o odkryciu w wykopaliskach statuetek ludzi, których głowy były pomalowane na czerwono – kolorem

pochodzenia mineralnego. Tą samą czerwoną, mineralną barwą pokrywano głowy zmarłych znalezionych w prehistorycznych grobach.

Badanie składu tego czerwonego mineralnego koloru pozwala dojść do wniosku, że ludzie tamtego czasu mieli większe wyobrażenie i wgląd w „istotę sprawy", niżby to wynikało tylko z obserwacji pozornego podobieństwa czerwonego koloru i koloru krwi.

Zdaje się, że materia krwi rozumiana jako AGENS i SYMBOL ŻYCIA i bliski jej przez analogię MINERALNY CZERWONY KOLOR stanowią na swój sposób energię, która w obu wypadkach prezentuje te same właściwości.

Logiczny więc staje się związek między „czerwoną ziemią", w skład której wchodzi ochra (wodorotlenek żelaza) – ziemią nazwaną sangwiną (imię wzięte od krwi) a samą krwią.

Uważa się, że ziemia, w skład której wchodzi żelazo, ma prawdziwie profilaktyczne właściwości – w pradawnych czasach ziemią taką przemazywano rany lub też powlekano nią ciała zmarłych, wierząc w magiczną zamianę czerwonej ziemi w krew, która przecież stanowi życie.

Tym właśnie tłumaczy się to zjawisko na ciałach zmarłych odnalezionych w prehistorycznych grobach.

Odzwierciedlając głęboki poziom archetypów, kolory jawią się nam jako skrzyżowanie dróg, na których spotykają się: sztuka, nauka, filozofia, religia. One właśnie wyrażają sens fizycznej energii jako energii moralnej.

Nad wyraz interesującym zjawiskiem, związanym z symboliką, jest jej ambiwalencja znaczenia koloru. Oto jak prezentuje się ambiwalencja na przykładzie koloru zielonego.

Kolor zielony oznacza wodę i dlatego ofiarowano go Afrodycie, zrodzonej z morskiej piany. Zieleń jest personifikacją samej przyrody (odradzania się przyrody) ten kolor nadziei oznaczał także wodę chrztu Chrystusa. Na podstawie symbolicznej dedukcji przedstawia ona krew drewnianego krzyża, na którym rozpięto Chrystusa. Tę krew krzyża przedstawiano niekiedy zielonym kolorem obramowanym czerwienią – jak to ma miejsce na starych witrażach gotyckich katedry w Chartres.

Lotos – roślina koloru zielonego także symbolizuje regenerację – odradzanie.

We wszystkich religiach pierwszy stopień duchowego odradzania się reprezentuje ZIELONY, drugi stopień reprezentuje powietrze, czyli NIEBIESKI, inaczej pojmowany jako MĄDROŚĆ. A trzeci stopień to ogień – CZERWIEŃ – inaczej MIŁOŚĆ.

Trzy graecje, które towarzyszą Afrodycie, noszą właśnie takie symbole. TALJA ma kolor ZIELONY, ponieważ kieruje wegetacją, NIEBIESKA EUFROZYNA panuje nad królestwem POWIETRZA, a AGLAJA – CZERWONA rządzi OGNIEM.

Kolor zielony -- to także kolor inicjacji, wiosny, młodości i nadziei. Zieleń właśnie jest kolorem proroka Mahometa. Dla wyznawców ISLAMU zieleń jest kolorem samego ISLAMU.

Zieleń jest kolorem zwycięstwa przyrody. A więc każdego zwycięstwa. Ale nie jest wyrazem dobra; przeciwnie – może być także kolorem sił nieczystych. (W Średniowieczu diabły malowano na zielono. A szmaragd uważano za atrybut szatana.)

Podwójna natura tego koloru umożliwia jednoczesne spoglądanie w przeszłość i w przyszłość. Wpływ zielonego na psychikę człowieka może być niedobry – ten kolor może mamić i powodować samobójstwo (woda, jeziora, morze).

Zjawisko, że ten sam kolor może mieć przeciwne znaczenie symboliczne, ma miejsce w wielu wypadkach, np. ambiwalencja koloru żółtego przypisuje go dobru i złu.

ŻÓŁTY – może być boską światłością i słońcem. Jako złoto w heraldyce jest pozytywną cnotą, jawi się jako mądrość i stałość. Ale może znaczyć zdrowie, inteligencję – a także zdradę i wiarołomstwo.

Szaty Judasza malowano zawsze na żółto. Domy zdrajców w wiekach średnich oznaczano żółtym kolorem, a gwiazdy Dawida, które kazali Niemcy nosić Żydom w czasie II wojny światowej, musiały być w żółtym kolorze.

Żółty jest kolorem zwiastującym niebezpieczeństwo. Samochody przewożące materiały wybuchowe, okręty odbywające kwarantannę na redzie – noszą żółte znaki.

Owa ambiwalencja znaczenia koloru z trudem da się powiązać z parami przeciwieństw.

Przeciwieństwa powstają w obrębie jednego koloru, jak to ma miesjce z ŻÓŁTYM i ZIELONYM, lub dotyczą często dwóch przeciwnych sobie kolorów, jak to ma miejsce z czernią i bielą.

Czarne – to śmierć, smutek, pogrzeb
Białe – to życie, radość, ślub.

W chińskiej tradycji:
czerwone – radość, ślub
białe – smutek, śmierć.

Ambiwalencję, wyrażoną przez parę kolorów przeciwieństwa, ale jednocześnie przez kształt o symbolicznej wartości – znajdujemy w prastarym chińskim znaku uniwersalnego przeciwieństwa JIN i JANG.

Graficznie wyrażony kręgiem podzielonym skręconą linią na dwoje – w ten sposób, że każda z części podobna jest znakowi zapytania, z tym, że JANG – zasada męska – jest CZARNA z białą kropką, a JIN jako zasada żeńska – BIAŁA, ma kropkę czarną.

Symbol JIN i JANG wyraża ANTAGONIZM i RÓWNOWAGĘ SIŁ, które DZIELĄ UNIWERSUM.

Istnieje także możliwość wyrażenia JIN kolorem niebieskozielonym, a JANG – czerwonym.

Symbolika koloru bezsprzecznie przedstawia określony rodzaj wiedzy, wyraz pewnego pojmowania porządku rzeczy, fizyczności świata, która operuje swoistym instrumentarium, zdumiewając nas ciągle swoją przenikliwością. Jako pewny i mocny środek uczestniczy w kształtowaniu stosunku człowieka do sił przyrody i pozwala wpływać na elementy życia społecznego. A ponieważ powstała na głęboko prawdziwych podstawach, mogła swoimi najistotniejszymi elementami odcisnąć się głęboko w pamięci człowieczeństwa.

Symbolika zagubiła swoje prymarne funkcje, zostawiła jednak współczesnej cywilizacji dziedzictwo, które jest nieco większe i bogatsze niż zakorzenione przyzwyczajenia i konwencje.

(Z. Pawlowić – *Świat Koloru*
Tłum. JERZY WÓJCIK)

* * *

... PŁOMIENNEJ TĘCZY WIELOBARWNYM ŁUKIEM
PIEŚCISZ NIEBOSKŁONY.
NIEZMIERNY, BEZKRESNY,
W NIESKOŃCZONOŚĆ ROZSZERZA SIĘ
TWÓJ KOSMICZNY KSZTAŁT.
ŻARZĄCYŚ JAK GÓRA PŁOMIENI,
OLŚNIEWAJĄCY JAK SŁOŃCE
POTOKIEM PŁOMIENI JARZĄCYCH
PRZENIKASZ WSZYSTKO...

(Modlitwa Ardżuny –
Bhagawadgita)

1 Jean Claude Cuin, *Przedmowa* (do:) Frédéric Portal, *Des Couleurs Symbolique*, Paris 1975.
2 Frédéric Portal, *Des Couleurs Symbolique*, Paris 1975.

Filmografia Jerzego Wójcika

Ur. 12 IX 1930, w Nowym Sączu.

1957 – *Kanał* (II op.), reż. Andrzej Wajda
– *Koniec nocy* (współpr. op. i scen.), reż. Julian Dziedzina
– *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (II op.), reż. Jerzy Kawalerowicz
1958 – *Eroica*, reż. Andrzej Munk
– *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda
1959 – *Krzyż Walecznych*, reż. Kazimierz Kutz
1960 – *Nikt nie woła*, reż. Kazimierz Kutz
1961 – *Czas przeszły*, reż. Leonard Buczkowski
– *Matka Joanna od Aniołów*, reż. Jerzy Kawalerowicz
– *Samson*, reż. Andrzej Wajda
1962 – *Mój stary*, reż. Janusz Nasfeter
1963 – *Zacne grzechy*, reż. Mieczysław Waśkowski
1964 – *Echo*, reż. Stanisław Różewicz
1965 – *Życie raz jeszcze*, reż. Janusz Morgenstern
1966 – *Faraon*, reż. Jerzy Kawalerowicz
– *Potem nastąpi cisza*, reż. Janusz Morgenstern
1967 – *Westerplatte*, reż. Stanisław Różewicz
1968 – *Uzrok smrti ne pominati* (*Nie wspominać o przyczynie śmierci*), reż. Jovan Živanović, Jugosławia
– *Twarzą w twarz*, reż. Krzysztof Zanussi
– *Wrony*, reż. Lubiša Kozomara, Jugosławia
1969 – *Devojka iz kosmaja* (*Dziewczyna z gór*), reż. Dragovan Janović, Jugosławia
1970 – *Krvava bajka* (*Krwawa bajka*), reż. Tori Janković, Jugosławia
1973 – *Potop*, reż. Jerzy Hoffman
1975 – *Opadły liście z drzew*, reż. Stanisław Różewicz
1976 – *Joanna d'Arc* (reż.), TV
1977 – *Relacja* (reż.), TV
1978 – *Medea* (reż.), TV
– *Pasja*, reż. Stanisław Różewicz
– *Anna* (reż.), TV
1979 – *Elegia*, reż. Paweł Komorowski
1980 – *Ryś*, reż. Stanisław Różewicz
1981 – *Pensja pani Latter*, reż. Stanisław Różewicz
1983 – *Kobieta w kapeluszu*, reż. Stanisław Różewicz
1985 – *Diabeł*, reż. Stanisław Różewicz
1987 – *Anioł w szafie*, reż. Stanisław Różewicz
1991 – *Skarga* (scen. i reż.)

Nagrody

Kanał – Specjalna Nagroda Jury (Srebrna Palma) – X MFF w Cannes, 1957; dyplom uznania – MFF w Ibadan (Nigeria), 1961

Popiół i diament – Nagroda FIPRESCI – XX MFF w Vancouver, 1962; Srebrny Laur O'Selznicka – XII MFF w Berlinie Zachodnim; II Doroczna Nagroda Zachodnioniemieckiej Krytyki Filmowej, 1961; Kryształowa Gwiazda Francuskiej Akademii Filmowej, 1962; doroczna Nagroda Czechosłowackiej Krytyki Filmowej, 1965; Wyróżnienie na IV MFF w Addis Abebie, 1967.

Krzyż Walecznych – Syrenka Warszawska – nagroda polskiej krytyki filmowej za najlepszy film polski roku 1965.

Matka Joanna od Aniołów – Nagroda Specjalna Jury (Srebrna Palma) – XIV MFF w Cannes, 1961; Nagroda Filmowa Kościoła Ewangelickiego (film sezonu) – Holandia, 1961; Nagroda Młodej Krytyki Filmowej – XXVII MFF w Oberhausen.

Faraon – Nagroda Państwowa I stopnia, 1966.

Westerplatte – Srebrny Medal – V MFF w Moskwie; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki dla reżysera, scenarzysty i operatora, 1967; Nagroda Ministra Obrony Narodowej I stopnia za scenariusz, reżyserię i zdjęcia.

Potop – Grand Prix (Lwy Gdańskie), Nagroda Publiczności – I FPFF w Gdańsku, 1974; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za rok 1975.

Opadły liście z drzew – nagroda za zdjęcia – II FPFF w Gdańsku, 1975; Nagroda Państwowa II stopnia za rok 1975.

Wrony – dyplom za osiągnięcia twórcy zagranicznego w kinematografii jugosławiańskiej przyznany Jerzemu Wójcikowi na XVI Festiwalu Filmów Jugosławiańskich w Puli.

Relacja – Złoty Ekran – nagroda za najlepszy spektakl TV roku 1977, przyznawana przez redakcję tygodnika „Ekran"; Nagroda I stopnia Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, 1977.

Pasja – Grand Prix (Lwy Gdańskie – V FPFF w Gdańsku, 1978.

Kobieta w kapeluszu – Srebrny Medal – MFF w Moskwie, 1985; Grand Prix (Lwy Gdańskie) – Gdańsk, 1985.

PRACA DYDAKTYCZNA

1981-1982 – wykłada sztukę operatorską na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (docent);

od 1982 – Kierownik Pracowni Sztuki Operatorskiej III i IV roku studiów Wydziału Operatorskiego PWSTFiTv w Łodzi;

od 1987 – prowadzi, razem z prof. Witoldem Sobocińskim, IV rok studiów, wykłada Sztukę Operatorską (PWSTFiTv).

Objaśnienie skrótów:
op. – operator
reż. – reżyser
scen. – scenarzysta
Brak nawiasu ze skrótem po tytule filmu oznacza, że Jerzy Wójcik był autorem zdjęć danego filmu.

Witold Sobociński

Światło pokazało mi swoje możliwości...

z WITOLDEM SOBOCIŃSKIM
rozmawia MARIA KORNATOWSKA

– Bycie operatorem – to zawód czy powołanie?

– Myślę, że jedno i drugie, o ile sprawę traktuje się poważnie. Powołanie – bo to się w sobie czuje, powoli odkrywa, bo żyje się robieniem filmów i okresy między pracą w kinie wydają się szare, jałowe, puste. Dziura w życiorysie. Ja nie umiem malować, rysować, pisać wierszy, a mam w sobie jakąś potrzebę wypowiedzenia się, wyrażenia tego, co mnie fascynuje. I tylko kamera pozwala mi się w pełni wypowiedzieć, a więc być sobą. Ale to jest także zawód, który wymaga wykształcenia, dojrzałości, doświadczenia, znajomości techniki, dyscypliny. Zawód, który się zdobywa i opanowuje.

– Mówi się dość często – słyszałam o tym np. kilkakrotnie w Stanach Zjednoczonych – o istnieniu polskiej szkoły operatorskiej. Czy uważa pan, że takie zjawisko rzeczywiście istnieje?

– Pracowałem wielokroć na Zachodzie, mam więc doświadczenie pracy tu i tam. Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Chociaż sądzę, że różnimy się od innych. Wynika to ze specyfiki naszej kultury, z tego skrzyżowania Wschodu i Zachodu, na jakim funkcjonujemy. Z naszej, mimo wszystko, śródziemnomorskości. Mamy poza tym nieco inne podejście do zawodu. Nie jesteśmy tylko technikami. Uważamy się za współautorów filmu i bardzo czynnie, często jeszcze w fazie scenopisowej, uczestniczymy w procesie jego powstawania. Jesteśmy aktywni na planie. Współtworzymy. Czujemy się współodpowiedzialni za to, co widać na ekranie, za ostateczny kształt filmu. Nierzadko inspirujemy reżyserów, podsuwamy im pomysły rozwiązań inscenizacyjnych, koncepcji ruchu itd. W polskich ekipach inaczej się współpracuje niż na Zachodzie. Role członków ekipy są w mniejszym stopniu określone kontraktem. Nasze wykształcenie ma inny charakter. Szkoła Filmowa daje – poprzez swój program – o wiele szersze horyzonty myślowe i estetyczne. W Szkole Filmowej ponadto – pedagodzy – mówią nie tylko o technice. U nas wprowadza się młodych ludzi w tajemnice warsztatu, w sekrety kuchni zawodu. Sam to robię jako pedagog. Wytwarza się więc taka niespotykana w „normalnym" przemyśle filmowym relacja: mistrz – czeladnik. Młodzi startują z lepszych pozycji. Zostaje zachowana więź pokoleń. Tworzy się pewna tradycja, rozwija się pewien styl pracy. Jeśli mówimy serio o zawodzie operatora – uważam, że opiera się on na umiejętności integralnej współpracy z reżyserem, scenografem, aktorami i resztą ekipy. To jest właśnie to... no i parę jeszcze innych rzeczy. Pracując na Zachodzie musimy siłą rzeczy

przestawiać się na inny rytm pracy. Realizując *Piratów* i *Frantica* musiałem np. w ciągu dziesięciu minut podejmować decyzje, nad którymi w Polsce zastanawiałbym się przez trzy wieczory. Podjęcie takiej decyzji jest w ostateczności rezultatem wykształcenia, przygotowania, doświadczenia, świadomości warsztatowej, talentu... Myślę, że polscy operatorzy potrafią się zdobyć na elastyczność, są zdolni do pracy w skrajnie odmiennych warunkach. Umieli też zachować twórczą inwencję. I to daje im atuty, o których mówi się w świecie. Są coraz częściej angażowani, i to do wielkich produkcji.

– *Czy można mówić o indywidualności operatora?*

– Nawet należy! Ale to wcale nie jest łatwa sprawa. Owa indywidualność musi się przecież jakoś pomieścić w przestrzeni wyznaczonej przez indywidualność reżysera i tekst scenariusza. Operator musi zachować własny styl przystosowując się w jakimś sensie do stylu reżysera, z którym pracuje, zbliżyć się możliwie najbardziej do wizji reżysera, wykreować wspólną wizję, przekazać czytelnie treść filmu. Nie wolno za żadną cenę przekroczyć tych limitów, ograniczeń naszej „niezależności". W procesie realizacji konfrontujemy wizję reżysera z naszą wizją. Sprawdzamy ją, wspólnie modyfikujemy. Każdy film powinien być inaczej fotografowany, bez stosowania ulubionego oświetlenia, ulubionej inscenizacji, ruchu wewnątrzkadrowego i kamery, także bez stosowania ulubionej optyki w ujęciach. To proces skomplikowany, bardzo twórczy. Fascynujący – powiedziałbym. W tym tkwi smak wielkiej przygody.

– *Pan ma opinię operatora wybitnego, mistrza światła i barwy, ale operatora „trudnego"...*

– Mam duży temperament i własne koncepcje. Traktuję robienie filmu jak życie. Życie odmierzam filmami. Moje podróże, przyjaźnie, niepokoje, kompleksy i uniesienia wiążą się z robieniem filmów. Czasem zdarza się, że myślę szybciej niż reżyser. Szybciej wymyślam jakieś rozwiązanie. W polskim kinie dominuje wciąż myślenie literaturą, a nie obrazami. Obrazy zostawia się nam, operatorom. No i na tym tle dochodzi czasem do różnicy zdań, a czasem po prostu następuje podział ról. Reżyser zajmuje się tekstem i aktorami, a ja ustawieniem inscenizacji i ruchów kamery. Bywało, że musiałem ograniczyć mój temperament, ale nie narzekam. Pracowałem bowiem wtedy z mistrzami. Myślę o Wajdzie, Hasie i Polańskim. Oni kontrolują wszystko na planie. Patrzą w kamerę. Mają precyzyjną koncepcję kompozycji, ustawień i ruchu. Mnie pozostaje światło i barwa. A z tego można zbudować cały świat.

– *Czy należy pan do grona wyznawców kultu techniki?*

– Technika w naszym fachu to kwestia skomplikowana. Uważam, że nie należy techniki fetyszyzować. Jest koniecznością. Jest konkretna, wymierna. Trzeba ją opanować, zawładnąć nią. I wtedy, tylko wtedy – można ją odrzucić. Sztuka zaczyna się gdzie indziej. Od konwencji, subiektywnej interpretacji barwy, od przetworzeń estetycznych. Ale z drugiej strony technika wpływa niewątpliwie na rozwój stylów operatorskich. Coraz czulsze taśmy, sprawniejsze, lżejsze kamery, doskonalszy sprzęt oświetleniowy i pomocniczy mają ogromne znaczenie dla wzbogacenia możliwości sztuki obrazu. Pozwalają osiągnąć większą gamę i intensywność sposobów wypowiedzi. Steadycam np. odegrał, moim zdaniem, istotną rolę w kształtowaniu nowych form narracji filmowej, umożliwił niezwykły, niemal nierzeczywisty ruch obrazu, inne wrażenie, inne odczuwanie

Witold Sobociński (przy kamerze) na planie filmu *Miłosierdzie płatne z góry* Krzysztofa Zanussiego (z lewej)

ruchu. Rozwój języka wizualnego wiąże się nierozerwalnie ze zdobyczami i rozwojem techniki. Ale technika działa pobudzająco wtedy, gdy zostaje podporządkowana inwencji estetycznej i świadomości. Na jakość obrazu fatalnie wpływa z kolei telewizja. Niechlujność, bylejakość, brak wizualnej artykulacji w wielu filmach – to jej zasługa. Nie demonizowałbym natomiast jej udziału w kryzysie kina. Odebrała kinu widzów – to prawda, ale z drugiej strony telewizja nie daje tych przeżyć artystycznych i atmosfery odbioru filmu, które daje projekcja filmu w kinie. Mądrzejsi widzowie wracają do kina. Film szuka zresztą nowych form. Nowych źródeł inspiracji. Takim źródłem jest, moim zdaniem, film reklamowy. Z natury swojej rozwija on środki przekazu wizualnego, drąży do głębi możliwości obrazu. Importujemy niektóre reklamy, ale film reklamowy zaczyna się w Polsce dynamicznie rozwijać. Nie należy zapominać, że reklamą parali się tacy mistrzowie, jak Fellini, Scorsese, Ridley Scott, Parker. Nic w tym doprawdy wstydliwego, choć filmy reklamowe, nawet wielkich, pozostają bezimienne. Reklama eksperymentuje różne możliwości narracyjne, skróty obrazowe, zaskakujące skojarzenia. Chętnie ucieka się do pasti-

szu. Ujawnia świadomość formy i języka. Sam jestem autorem kilku filmów reklamowych.

– *Pan w okresie bujnej młodości zapamiętale muzykował. Przeszedł pan przecież do historii jako perkusista sławnego zespołu jazzowego „Melomani". Przestał pan grać bodaj dopiero z początkiem lat 60. To była, zdaje się, pana pierwsza pasja i nawet sposób zarabiania na życie. Czy muzyka miała jakieś znaczenie w formowaniu pana indywidualności operatorskiej i stylu?*

– Muzyka dała mi bardzo wiele i pomaga mi w pracy przy kamerze. Rytm, wyczucie struktury utworu, relacji części i całości, wyczucie kompozycji – początek, środek, koda – to wszystko bierze się z muzyki. W każdym filmie współgrają ze sobą momenty „cichsze" i „głośniejsze", akordy mocniejsze i wybrzmienia. Najważniejszym dla mnie źródłem inspiracji pozostaje malarstwo. Barwa i światło. We współczesnym filmie barwa łączy się nierozdzielnie ze światłem, stanowi efekt kompozycji układów światła. Świecąc świadomie zyskuje się pożądaną barwę w pojedynczym kadrze, w sekwencji i w całym filmie. Ta relacja kadru, sekwencji i całości jest, nie muszę tego chyba podkreślać, szalenie ważna. To od niej zależy ostateczny rezultat artystyczny. To jest fascynujące. Światło i barwa tworzą m.in. przestrzeń w obrazie, w całości filmowego utworu. W *Sanatorium Pod Klepsydrą*, gdzie na pierwszy plan wysuwały się „materialne" rekwizyty, iluzyjność rzeczywistości, głębię przestrzeni sugerowaliśmy światłem i barwą. Pierwszy plan był jasny, a potem stopniowo, półtonami, robił się ciemny. Mistrzem kreowania przestrzeni ekranowej jest Polański. Zresztą, przestrzeń ma dla jego ekranowej wizji kluczowe znaczenie. W budowaniu przestrzeni współdziałają wszystkie środki i sposoby operatorskie – światło, barwa, ruch, stosowanie odpowiednich obiektywów (budowanie perspektywy). Operator jest niewątpliwie współtwórcą przestrzeni istniejącej na ekranie. Jego wizja rodzi się w ścisłej współpracy z reżyserem – w konfrontacji z jego wizją – no i, oczywiście, scenografem. Są reżyserzy, jak choćby Has, którzy wyjątkowo blisko współpracują ze scenografem, ale tak czy inaczej ostateczny kształt koncepcji scenograficznej nadaje operator.

(fot. Stefan Kosiński)

Witold Sobociński na planie *Sanatorium Pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa

– Czy operatorem człowiek się rodzi, czy też staje się nim w miarę upływu lat i gromadzenia doświadczeń?

– Mogę mówić o sobie. Nie urodziłem się operatorem. Mój wybór może się wydawać przypadkowy. Był wynikiem zbiegu okoliczności, układów towarzyskich, a przecież okazał się jedyny i konieczny. Powiedziałem już, nie wyobrażam sobie życia bez kamery. Cieszę się, że mój syn jest również operatorem, że możemy dogadywać się ze sobą na płaszczyźnie czysto profesjonalnej; jest inny, ale ma też dużo ze mnie, tak że od czasu do czasu współpracujemy ze sobą. Zagranicą zrobiliśmy wspólnie 3 filmy. Jestem z niego dumny. Sądzę, że po *Czerwonym* stał się wschodzącą gwiazdą nowej generacji. Wiem, że jako syn swego ojca nie miał lekkiego startu. I właśnie dlatego jego sukces cieszy mnie podwójnie. Otóż, wracając do mojego wyboru zawodu, rodzice chcieli, żebym został inżynierem – bo to porządny i sensowny zawód. Pamiętam, że podczas wojny – była to późna jesień 1944 r. – poszedłem do łódzkiego kina, które potem nazywało się „Gdynia", a teraz już nie istnieje, zobaczyć niemiecką kronikę o powstaniu warszawskim. Patrzyłem na wychodzących z kanałów akowców. Patrzyłem i płakałem. Widziałem polskich żołnierzy z biało-czerwonymi opaskami, z orzełkami. I to dla mnie, szesnastolatka, było poruszające przeżycie. Seans przerwał nalot. Trzeba było zejść do schronu. Zbliżał się front.

A potem przyszła normalność. Szkoła. Wagary. Zacząłem moją edukację po wojnie od 8 klasy. I na dobrą sprawę nie wiedziałem, co robić. Roznosił mnie mój temperament. Gdzieś tam pod koniec szkoły zakochałem się. Dziewczyna miała wyraźne upodobania humanistyczne. Postanowiłem, że nie zostanę inżynierem. Z Gruzą, z którym chodziłem do szkoły, zdecydowaliśmy, że będziemy zdawać do Szkoły Filmowej. To było wtedy miejsce, które wzbudzało podziw w całej Łodzi, co ja mówię, w całym kraju. Szkoła Filmowa. Już sama nazwa brzmiała fascynująco. Zdawałem dwa razy, bo za pierwszym razem skłamałem, mówiąc, że mam maturę i dośłę, a matury nie miałem. Dostaliśmy się więc do owej mitycznej uczelni. Nie miałem zielonego pojęcia o filmie, robiłem fatalne zdjęcia fotograficzne. Zresztą liczyła się wtedy treść, a z formą było różnie. Pochłaniało mnie życie towarzyskie. W Szkole urządzano sławne bale, a bywanie na nich było nobilitacją i zaszczytem. Nosiliśmy się specjalnie. Obowiązkowe żółte szaliki, czarne berety. Po tym stroju na Piotrkowskiej poznawało się od razu studenta-filmowca. A bycie filmowcem było wówczas w cenie. Powodzenie u płci pięknej mieliśmy zagwarantowane. W okresie stalinizmu władze walczyły z naszym wyglądem i stylem życia. Trzymaliśmy się dzielnie mimo „represji". Mierzono np. szerokość spodni i kto zszedł poniżej 19 cm, tracił stypendium. Poważna sprawa! „Muzykowałem" od 1948 r. Najpierw w YMCA, które z biegiem czasu przeobraziło się w Młodzieżowy Dom Kultury. Potem byłem perkusistą produkującej się w knajpie pod nazwą „Halka" orkiestry Mieczysława Kleckiego, brata głośnego dyrygenta. Graliśmy tam taki jazz dancingowy, „kontrolowany". Jazz był wtedy „zakazany". A Matuszkiewicz założył właśnie w Szkole zespół „Melomanów", który potem też grywał w „Halce". Jerzy Skarżyński wykładał historię jazzu. Mieliśmy z tego i pewien dreszczyk emocji, jak zwykle przy konsumowaniu zakazanych owoców, ale przede wszystkim dużo zabawy. Starsi koledzy, pamiętam, Kurt Weber i Boguś Lambach, żyrowali mi kredyt na kupno puzonu. Kupiłem go na raty. Byliśmy młodzi i pełni energii.

Z czasem wytworzyła się paczka. Razem biesiadowaliśmy, razem robiliśmy filmy. Jerzy Wójcik, Paweł Komorowski, Julian Dziedzina, Walentyna Wesołowska. Rozpierała nas energia i optymizm. Wierzyliśmy, że świat idzie we właściwym kierunku, ku „świetlanej" przyszłości. Po wojnie ten optymizm był całkiem zrozumiały. Najgorsze było za nami. Myślę, że ten optymizm miał swój udział w naszych sukcesach. Byliśmy pełni inwencji, inicjatyw, mimo że wokół panował socrealizm i musieliśmy się zderzać z twardą rzeczywistością pracy w zawodzie.

– *A czy w chwilach wolnych od innych zajęć uczyliście się też w owej wspaniałej uczelni?*

– Przyszedłem przecież do tej Szkoły bez żadnego przygotowania, bez tzw. zaplecza intelektualnego. Byłem tak jak inni moi koledzy „dzieckiem wojny". Mieliśmy za to chłonne, otwarte głowy i ten niepojęty dziś zapał do wszystkiego, nawet do nauki. Pamiętam historię malarstwa świetnie prowadzoną przez Krystynę Zwolińską, fascynujące wykłady Jackiewicza i Skwarczyńskiej wprowadzające w całkiem nowe regiony myśli, zajęcia z Mierzejewskim i Wohlem. To wszystko było żywe, stymulujące i, jak dziś mogę ocenić, nieakademickie. Szkoła miała nie tylko artystyczny styl, ale i klimat intelektualny. W trakcie studiów zrobiłem z kolegami 11 etiud. To był rekord. Cieszyłem się dobrą opinią, choć powtarzałem rok z przyczyn nieomal politycznych. Coś tam zaniedbałem jako asystent operatora, a tak się fatalnie złożyło, że tym operatorem był obywatel radziecki. Kiedy kończyłem studia, zaczynała się „szkoła polska".

– *Ale pan praktycznie nie brał w niej udziału. To pana przyjaciel, Jerzy Wójcik, stał się jednym z jej operatorskich filarów. Dlaczego?*

– Pracowałem w łódzkiej telewizji jako reżyser światła. Robiłem filmy w Czołówce Filmowej W.P. Twarda szkoła zawodu. Tymczasem Wójcik robił filmy fabularne. Pokazywał, jak się robi nowoczesne zdjęcia. W filmie fabularnym startowałem jako szwenkier w *Czerwonych beretach* Komorowskiego. A potem Wójcik zaproponował mi szwenkowanie w *Faraonie*. To było pasjonujące doświadczenie. Niestety, nasza współpraca urwała się. Wójcik wyjechał na dłuższy czas do Jugosławii.

– *No, ale wreszcie zadebiutował pan w „Rękach do góry". To był ambitny i udany debiut. Tyle że jakby go nie było, bo film nie wszedł na ekrany.*

– Tak, to ciekawa historia. Skolimowskiego pamiętałem jeszcze z czasów epoki jazzu, kiedy nosił za mną bęben. No i nieoczekiwanie zaproponował mi film. Pomysł podobał mi się. Poetyka *Rąk do góry*, konwencja filmu były odkrywcze. Przypuszczam, że gdyby *Ręce do góry* ukazały się na ekranach w czasie, kiedy film powstał – byłby odnotowany jako „łabędzi śpiew" polskiej szkoły fotografii czarno-białej w filmie. Potem jeszcze pracowałem z nim we Włoszech, w realizowanych dla United Artists *Przygodach Gerarda*. Było to znaczące doświadczenie. Ponoć znakomicie sfotografowałem Claudię Cardinale. Zacząłem nabierać pewności siebie. Dlatego komplementy, pochwały niebywale mnie mobilizują. Najmniejsza zaś krytyka, wytykanie potknięć lub błędów, zapewne bez znaczenia, wyprowadzają mnie z równowagi, działają okropnie frustrująco. Prawdopodobnie i z tego powodu jestem „trudnym" operatorem.

– *No i po „Przygodach Gerarda" zaczyna się „złoty okres" pana twórczości. Można by powiedzieć, że miał pan swoje pięć minut błyskotliwych sukcesów. Już*

po jednym filmie znalazł się pan w absolutnej czołówce. To było zaskakujące. W Polsce takie kariery prawie się nie zdarzają.

– Na początku było *Wszystko na sprzedaż*. Chciałem w tym filmie wyrazić moją miłość żarliwą i namiętną do kina, moje nim zauroczenie. Zauroczenie możliwościami kamery, dynamiką ruchu, zmiennością i intensywnością obrazu. Pamiętam, że rozsadzała mnie wtedy na planie energia. Wydaje mi się, że ta energia emanuje z obrazów filmu Wajdy. Kamera zawsze przekazuje stopień koncentracji energii na planie. Kipiałem pomysłami i podsuwałem je reżyserowi. Naszym wzorem był wtedy Lelouch i jego filmowy impresjonizm. Lelouch adaptowany do polskiego klimatu i polskiej kolorystyki.

– Ten film był niezwykłym na naszym gruncie zjawiskiem. Mam na myśli jego koncepcję wizualną. Coś zupełnie nowego, zadziwiającego. Wizjonerstwo z innej szuflady. Film był w zasadzie dość ponury w wymowie, ale ekspresja wizualna miała w sobie jakąś radość, radosne szaleństwo. Czuło się tę energię, o której pan wspomina. W rezultacie film wypadł chyba nieco inaczej, niż go Wajda zamierzył. To było ciekawe! Triumf formy, triumf kina nad treścią, która już wówczas brzmiała nieco anachronicznie. Stworzył pan też aktorkom wyjątkowo zachwycające portrety.

– Tak, *Wszystko na sprzedaż* to był jakby pierwszy krok na drodze stylu wizualnego, jaki wybrałem. Potem przyszła *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego, gdzie najważniejsza okazała się dynamika ruchów kamery. Użycie kamery z ręki zataczającej kręgi wokół dziejącej się akcji miało stworzyć wrażenie zamknięcia możliwości egzystencji ludzi w czasie okupacji.

– Czy wolałby pan pracować z jednym tylko reżyserem, czy lubi pan zmienność, wymagającą zapewne od pana większej mobilizacji i elastyczności?

– Kontakty z różnymi indywidualnościami reżyserskimi są dla mnie ciekawe i pouczające. Trzeba powiedzieć, że w Polsce przeważa typ myślenia literackiego. Większość reżyserów nie ma wyczucia obrazu. Operator musi ich wspierać, nadrabiać własną inwencją ich słabości, wziąć na siebie odpowiedzialność za ekspresję obrazu, za formę. W praktyce nie jest to takie proste. W ramach moich różnych doświadczeń pracowałem też z Krzysztofem Zanussim. Jest człowiekiem o odmiennym ode mnie temperamencie. Imponował mi zawsze intelektem, erudycją. *Życie rodzinne* to był ciekawy film. Współpraca układała nam się dobrze. Jako starszy wiekiem i o żywszym temperamencie kolega pomagałem Zanussiemu w rozwiązaniach inscenizacyjnych. Udało nam się stworzyć i wyrazić na ekranie specyficzny klimat owego dziwnego domu. Obsada była świetna. Na ekranie spotkały się interesujące osobowości aktorskie. Halina Mikołajska okazała się rewelacyjnym odkryciem dla filmu. Uchodziła przecież za aktorkę typowo sceniczną. Maja Komorowska też była rewelacją. Napięcie wytworzone przez obecność tych dwóch skrajnie odmiennych indywidualności dawało filmowi energię. Zanussi umiał zasugerować aktorkom właściwy model postaci. Pracował z nimi bardzo intensywnie. Dawał posłuch i moim radom. Sporo moich sugestii i pomysłów znalazło się w filmie. Myślę, że lata 70. to najlepszy okres w twórczości Zanussiego. Robiliśmy razem *The Catamount Killing*, kryminał realizowany w Ameryce, którego nikt w Polsce, niestety, nie oglądał. Zanussi chciał osiągnąć niemożliwy kompromis, połączyć „prawdziwy" acz w wolnym tempie utrzymany kryminał z intelektualną refleksją.

fot. Lech Zielaskowski

Elżbieta Czyżewska i Witold Sobociński na planie *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy

W rezultacie i kryminał nie miał napięcia, i refleksja była nazbyt powierzchowna.

– *W końcu, jako operator, który zasłynął talentem wizyjnym, musiał pan trafić na Hasa i do „Sanatorium pod Klepsydrą".*

– Z Hasem spotkałem się wcześniej, jako szwenkier na planie *Szyfrów*. *Sanatorium* to był gigantyczny spektakl. Trzeba było znaleźć wizualne odpowiedniki zarówno prozy Schulza jak i indywidualności Hasa. Wymyśliłem w związku z tym specjalny format – SUPER 35. Robiliśmy zdjęcia na taśmie super 35, szerokiej jak cinemaskopie, ale optyką sferyczną. Ten format poszerzał możliwości interpretacji obrazowej. Chciałem pokazywać świat ekranowy w inny nieco sposób, zbliżyć się do charakteru opowiadań Schulza, znaleźć ich wizualną ekspresję. Has należy do tych reżyserów, którzy inspirują rozwiązania obrazowe, mające szansę przejść do historii form wizualnych. Obraz ma dla niego kluczowe znaczenie. Myśli obrazem. Czuje obrazem. Sam ustawia kamerę. Moja inwencja skoncentrowała się na świetle i barwie. Światło w *Sanatorium* ma wyjątkowo kreacyjną rolę. Jak wspominałem, współtworzy przestrzeń, która w tym filmie jest czystą iluzją. Koncepcję kolorystyczną filmu trzeba było ustawić w czasie i przestrzeni. Życie i wspomnienia bohatera są utrzymane w barwach żywych, a czasami w kolorach jarmarcznych. Powolne pogrążanie się w śmierć ojca fotografowane jest w kolorach zimnych niebiesko-zielonych, a jasność widzenia powoli zapada w ciemność. Przestrzeń w tym filmie została stworzona przez wielkie otwarte dekoracje w hali zdjęciowej, nie mające zamknięcia. Granice tej przestrzeni stworzyło światło, raz tonące w jasności, raz znikające w czerni. Trudne i skomplikowane zadanie. Wszystko w *Sanatorium* jest precyzyjnie obmyślone i świadomie zamierzone. Każdy efekt.

– *W „Weselu" za to poszedł pan na całość.*

– To prawda. Aczkolwiek rzecz była niełatwa. Utwór sceniczny. Powszechnie znany. Szkolna lektura. Nie chcieliśmy przecież sfilmować spektaklu *Wesela*. To miał być „prawdziwy" film. Jednocześnie trzeba było zachować tekst Wyspiańskiego, pamiętać, że akcja rozgrywa się przede wszystkim w zamkniętym pomieszczeniu itd. W pewnym sensie podzieliliśmy się z Wajdą rolami. On zajął się głównie aktorami i tekstem, ja zaś wziąłem na siebie problemy barwy, stylu wizualnego, ruchu i inscenizacji. Mogę nawet powiedzieć, że strona inscenizacyjna jest moim dziełem. Prawie wszystkie zjawy opierają się na moich pomysłach. Klucz do niej stanowi swoista interpretacja czasów, które wydały, stworzyły dramat Wyspiańskiego. Np. ściany chałupy, a raczej izby, pomalowaliśmy czterema kolorami: szarym, niebieskim, żółtym, fioletowym. Te właśnie kolory dominują w palecie Wyspiańskiego. Potem świeciłem na te ściany bardzo ostrym barwnym światłem. Stanowiło to pewne utrudnienie w poruszaniu się aktorów w ograniczonej przestrzeni przy zastosowaniu tego rodzaju światła. Można powiedzieć, że film ten w mojej twórczości najbardziej dociera do widza swoją siłą wizualną. Sukces tego filmu to świadome działanie światłem i kolorem dokładnie przeanalizowanej gamy barwnej Wyspiańskiego, poety-malarza. *Wesele* było ogromnym wydarzeniem. Krytyka piała peany pod naszym adresem. Okrzyknięto Wajdę narodowym wizjonerem. Publiczność też dopisała. Po tym doświadczeniu zrozumiałem, że zawód operatora polega m.in. na tym, żeby znaleźć właściwy kształt, właściwą formę dla rzeczy i utworów, które wydają

się niemożliwe do przeniesienia na ekran. Zrozumiałem, że to zawód prawdziwie twórczy. To my surową materię realności przemieniamy w obrazy z całym ich pięknem, sugestywnością i prawdą. Operator może być wizjonerem, kreować nowe, nie znane jeszcze, nigdy nie widziane obrazy. *Wesele* miało duże znaczenie dla rozwoju mojej świadomości profesjonalnej. Był to też kolejny haust wiary w siebie.

– *Potem była „Ziemia obiecana"...*

– Powstała w niezwykłej technologii pracy (zorganizowanie trzech ekip filmowych). Dzięki temu ogromny wielogodzinny utwór epicki dał się zrealizować w krótkim, jak na warunki polskie, czasie. Kierując ekipami operatorskimi w porozumieniu z reżyserem pragnąłem, by utwór ten był najbliższy treścią i stylem prozie Reymonta. *Ziemia obiecana* uzyskała nominacje do nagrody Oscara. Potem było jeszcze dużo różnych i ważnych dla mnie jako człowieka i operatora doświadczeń. Chciałbym wspomnieć np. o współpracy z Polańskim, bo wymagała ona znacznej mobilizacji i dyscypliny wewnętrznej. Pamiętam wrażenie, jakie przed laty zrobił na mnie *Nóż w wodzie*. Podziwiałem wówczas Polańskiego. Potem wyjechał. I nagle, po tak długim czasie, zaproponował mi *Piratów*. Powiedziałem już, że Polański umie tworzyć na planie pobudzającą atmosferę. To człowiek imponujący. 100% sprawności zawodowej, nie znająca chwili wytchnienia dynamika i na dodatek – dusza słowiańska. Rzemiosło filmowe ma w małym palcu. *Piraci* mieli być komedią w formie komiksu. Takie zadanie postawił przede mną Polański. Miałem zrobić komiks. Ale potem zmienił większość komiksowych rozwiązań. Były to słuszne decyzje. Umocniły mnie jeszcze w wysokim mniemaniu na temat jego walorów profesjonalnych. Uważam, że nie doceniono wartości *Piratów*. Nie zrozumiano po prostu stylu i przesłania tego utworu.

– *Zgadzam się z panem całkowicie. Cenię i lubię „Piratów". Tyle że nie jest to, oczywiście, film o piratach, tzn. film gatunkowy. Cały Polański jest w tym filmie. Cała jego filozofia. A narracja kamerowa jest pyszna!*

– O to mi właśnie chodziło. O pewien specyficzny sposób narracji kamerowej. Tak to zresztą widział Polański.

– *Stosunkowo późno zaczął pan swoją samodzielną karierę twórczą, ale rozwija się ona burzliwie i ciekawie.*

– To wynika z mojego temperamentu, jak sądzę. Lubię ruch, całe życie spędzam na bezpłatnych podróżach, robiąc zdjęcia w najdziwniejszych zakątkach naszego globu. Mówiąc zaś serio, czuję, że czuję światło. I to jest dla mnie najważniejsze w kinie. Mógłbym powiedzieć, nie bez cienia pewnej zarozumiałości, że światło pokazało mi swoje możliwości. Odsłoniło się przede mną. Oto i cała tajemnica...

z WITOLDEM SOBOCIŃSKIM
rozmawiała MARIA KORNATOWSKA

O kinie Witolda Sobocińskiego

z JERZYM WÓJCIKIEM
rozmawia JANUSZ GAZDA

– Przed przystąpieniem do zdjęć filmu „Faraon" zaprosił pan do współpracy, jako drugiego operatora, Witolda Sobocińskiego, który wówczas, od wielu lat, pracował w wytwórni „Czołówka", robiąc głównie zdjęcia do filmów instruktażowych dla wojska. Czy panowie znali się wcześniej?

– Myśmy spotkali się jeszcze w Szkole Filmowej. Z uwagą oglądałem wszystkie jego etiudy. To, co robił Witold, nosiło piętno autorskie. Było zawsze coś oryginalnego, osobistego w tym, jak ustawił kamerę, jak zobaczył światło, jak zrealizował rytm wewnątrz kadru. To były jakby oderwane widzenia, ale dawały poczucie formowania się wybitnego talentu. Zrealizował na przykład ćwiczenie nad morzem. Mnie nie interesowała tam fabuła, lecz to, że starał się uchwycić klimat spotkania lądu i morza, zobaczyć to, co się dzieje w związku z tym spotkaniem, zobaczył, że jest woda, ląd i niebo, że to są trzy żywioły, i że jest tam także wiatr, i jest zmienność. On tę zmienność uchwycił w pewnych ciągach, które były całościami. Po studiach zaczął pracować w telewizji w Łodzi, a następnie – w Wytwórni Wojska Polskiego, gdyż tam mógł dostać etat i tam dano mu mieszkanie w Warszawie. Gdy zacząłem realizować filmy fabularne, myślałem o tym, żeby wyprowadzić Witka z tej Wytwórni, ale to było bardzo trudne, gdyż tam obowiązywały rygory wojskowe. Dopiero robiąc *Faraona*, powiedziałem Jerzemu Kawalerowiczowi, że chciałbym, aby moim operatorem był Witek Sobociński. Kawalerowicz użył swoich wpływów, a mógł ich użyć, bowiem *Faraon* był wtedy wielką i prestiżową produkcją. Do dzisiaj jest uważany za jedną z większych produkcji świata. Postawiłem warunek, że chcę robić film razem z Sobocińskim i że Zespół musi porozmawiać z odpowiednimi władzami wojskowymi, żeby wyciągnąć go z „Czołówki".

– Dlaczego panu tak bardzo zależało na współpracy z Sobocińskim?

– Chciałem, żeby pracował przy *Faraonie* między innymi ze względu na duże poczucie rytmu, które miał i które było widoczne na ekranie. Istotny dla naszego filmu był sposób rytmizowania kadru i takiego interpretowania wszystkich zmian, dokonywanych przy współudziale kamery, aby były one zmianami dynamicznymi zorganizowanymi w osobliwym rytmie. Dotyczyło to przede wszystkim dwóch sekwencji. Film zaczyna się długimi jazdami kamery poprzez wydmy, i wiedzieliśmy, że te jazdy powinny sprawiać wrażenie, jakby kamera leżała bezpośrednio na piasku. Wiedzieliśmy, że to musi być robione z ręki i to bardzo ciężką kamerą. Film był realizowany systemem panoramicznym i sam układ optyczny kamery ważył kilka kilogramów. Gdyby jednak chodziło tylko o wysiłek fizyczny, to bym zaangażował po prostu osiłka. Tymczasem tu cho-

fot. Jacek Stachlewski

Na planie filmu *Faraon*. U góry, od lewej: Witold Sobociński i Jerzy Wójcik.
U dołu: Jerzy Zelnik i Witold Sobociński (przy kamerze)

dziło jeszcze o to, aby w długim przebiegu jazdy, która ma sto kilkadziesiąt metrów, zorganizować rytm wewnątrzkadrowy. A do tego potrzebny był człowiek, który ten rytm będzie miał w sobie. Nie mogłem mu tego rytmu opowiedzieć przed zdjęciami. Przed zdjęciami opowiadamy o rytmie w ogóle, a nie o tym konkretnym rytmie, który się dzieje w danej chwili, gdy kamera jest już w ruchu. Drugą sekwencją była sekwencja bitwy, zaplanowana i skomponowana według propozycji Jerzego Kawalerowicza tak, a nie inaczej dlatego, że istniała możliwość wykonania tych sekwencji przez Witka.

– *I to z ręki, w ruchu...*

– Z kamerą w ręku, w ciągłym ruchu, trzeba było pokonać wydmy pustynne w poprzek.

– *Często bez wózka?*

– Nie często, ale cały czas bez wózka. Skonstruowaliśmy własne urządzenia i szliśmy przez wydmy, pokonując największe stromizny, schodząc z tych wydm i wchodząc na nie, pokonując wszystkie przeszkody, co wydawało się dotychczas dla kina niemożliwe.

– *Cały czas Sobociński miał w ręku kamerę?*

– Tak. I udało się zrobić to wszystko między innymi dlatego, że był on. Taki sposób filmowania został specjalnie dla niego napisany, a trudność w wykonaniu była chyba szczytowa. Gdyby to miał robić kto inny, należałoby to rozpisać inaczej. Nie mógł tego wykonać nikt inny. Współpraca z człowiekiem, który tak potrafi organizować wewnętrzną harmonię i rytm ujęcia, była dla mnie czymś niesłychanie ważnym w takim filmie, jak *Faraon*. Dla Kawalerowicza wielkie znaczenie miały wszelkie układy ruchowo-plastyczne, jakie tworzyły się między ludźmi czy też między przedmiotami na pustyni. Ważny był każdy ruch wewnątrz kadru, a szczególnie ważny był subiektywno-obiektywny sposób obrazowania.

– *Co to znaczy subiektywno-obiektywny sposób obrazowania?*

– Przechodzenie od spojrzenia obiektywnego do subiektywnego lub też od subiektywnego do obiektywnego w jednym ujęciu kamery. Ten film naprawdę zyskał wielki blask dzięki pracy Sobocińskiego.

– *Pierwszym samodzielnym filmem Witolda Sobocińskiego były „Ręce do góry", zrealizowane w 1967 r. przez Jerzego Skolimowskiego.*

– Kiedy Witek opowiedział mi o koncepcji pewnej sceny, kiedy opowiedział, że wchodzi się do ciemnego wagonu, i że ten wagon intencjonalnie w pewnym momencie się rozszerza i staje się inną przestrzenią, wiedziałem, że to jest rozumowanie o przestrzeni i wiedziałem, że to jest właśnie to, co trzeba robić w kinie, a co on, dzięki swemu talentowi, wykona brawurowo. Realizacje Sobocińskiego są brawurowe, dynamiczne i operują układami kompozycyjnymi charakterystycznymi dla ludzi o wielkim talencie. Są to układy mające pełną dynamikę ekspresji, przy zachowaniu wszystkich subtelnych elementów, które daje utalentowanemu operatorowi do przeczytania światło.

– *Jakie sceny w filmie „Ręce do góry" wydały się panu szczególnie brawurowo zrobione? Użył pan wcześniej słowa „brawurowe".*

– Na przykład scena ze świecami w wagonie, gdy przestrzeń się rozszerza. Pamięta pan?

– *Tak. A jak to było zrobione technicznie?*

– Trzeba się Witka spytać. To jego tajemnica.

– *To, co reprezentował wówczas Skolimowski, a właściwie również Sobociński – mówię teraz z pozycji krytyka filmowego, który obserwował wówczas kino polskie – w porównaniu z filmami tzw. szkoły polskiej, było to zjawisko dające się określić jako „nowe kino". Czy oglądając „Ręce do góry" miał pan poczucie, że jest to rzeczywiście coś bardzo nowego w stosunku do tego, co robił pan, czy co robił Jerzy Lipman?*

– Nie wprowadzam takich rozróżnień. Jak coś jest dobrze zrobione, to jest mi bliskie i drogie. Ja wiem, że coś jest nowe i inne, ale dla mnie zawsze jest to kino, które się nieustannie wypowiada poprzez różnych ludzi. Nie jestem człowiekiem, na którego ma wpływ to, co piszą krytycy, czy to, co się ogląda w kinie. Jeżeli na przykład Francuzi zaproponowali posługiwanie się długimi obiektywami i dorobili do tego teorię, to mnie to w ogóle nie dotyczyło, nie pobiegłem po długi obiektyw i nie zakładałem go, ponieważ mnie to nigdy nie było potrzebne. Mam swój świat, który wymaga tylko takiego, a nie innego fotografowania. Nie oglądam czegoś dlatego, że to jest nowe; oglądam to, co ma swoją energię, co jest piękne i co w sposób doskonalszy pokazuje treści zawarte w samym filmie. Mnie stare rzeczy także wstrząsają.

– *Mówił pan o Francuzach, którzy naraz zaczęli stosować długie obiektywy. Sobociński w podobnym stylu zrobił w 1969 r. „Wszystko na sprzedaż". Mówi się o tym filmie, że jest to „polski Lelouch", że jest to coś wtórnego: długie ogniskowe, komponowanie na pierwszym planie elementów kolorystycznych w nieostrości, które przy ruchach kamery i długich jazdach tworzą pewien klimat psychiczny, sentymentalny. Jak pan odebrał stronę wizualną filmu „Wszystko na sprzedaż"?*

– Słabo. Myśląc o tym filmie trzeba sobie wyobrazić, że Witold jest w drodze. Spotyka się z Wajdą, spotyka się z pewną sytuacją estetyczną w kinie, i to jest jego osiągnięcie dla niego samego, nie dla kina. On to dobrze „zjadł", wchłonął w siebie. Ale kinu to jest niepotrzebne, ponieważ to już było. Musiało upłynąć kilka lat, Witold musiał dojrzeć, żeby robić takie rzeczy, których nie brał już z kina, lecz które kinu ofiarował, które kino później brało od niego.

– *Co to były za filmy?*

– Jest ich kilka. Myślę, że jest niewielu operatorów, którzy mogą ofiarować kinu taki zestaw obrazów i tak indywidualne spojrzenie. Na pewno jest to *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Na pewno *Wesele*, *O bi, O ba*. Na pewno będzie to *Trzecia część nocy*.

– *„Ziemi obiecanej" nie zalicza pan do tej grupy?*

– Nie, bo to jest film słabszy. Zresztą robiło go dwóch operatorów i oprócz interesujących, dynamicznych scen autorstwa Sobocińskiego jest tam dosyć sporo rzeczy miernych. Obrazy tego filmu nie są tak jednorodne i myślowo zorganizowane wewnętrznie jak obrazy w filmach, o których wspomniałem.

– *Czy „Trzecią część nocy" uważa pan za film dobrze zorganizowany wewnętrznie?*

– Tak.

– *Mimo pozorów rozchwiania...*

– Nie, nie, to jest film, który ma bardzo dobrą organizację wewnętrzną. Świat pejzażu, pleneru i świat wnętrza – to ten sam świat, został on sprowadzony do pewnego zestawu gam i faktur. To, że raz jesteśmy w plenerze, a innym razem

we wnętrzu, nie oznacza wcale, że możemy się we wnętrzu schronić, a w pejzażu, w plenerze jesteśmy odkryci. U Sobocińskiego jest inaczej, niż to zwykle w filmach bywa. Na ogół gdy jesteśmy we wnętrzu, w domu, to jesteśmy przed czymś schronieni. W *Trzeciej części nocy*, dzięki zdjęciom Sobocińskiego, jesteśmy w stanie zagrożenia wszędzie. Jest to ciągle ten sam świat, zorganizowany niesłychanie precyzyjnie, nie tylko pod względem scenograficznym, pod względem doboru kostiumów, ale przede wszystkim pod względem kontynuacji jednorodności światła, które jest tym samym światłem we wnętrzu i w plenerze. To jest ciągle ten sam porządek światła.

– *Raz jednak mamy światło sztuczne, raz – naturalne.*

– To nie jest ważne, że jest światło sztuczne i naturalne. Ważny jest sposób wewnętrznej organizacji światła. To jest światło, które nie kreuje innej rzeczywistości, tylko stale zachowuje ten sam porządek. Weźmy jako przykład „grający" w tym filmie krużganek. Ma on część oświetloną i część ocienioną, ale pomiędzy światłem a cieniem istnieje naturalny porządek. Taki sam porządek występuje w innych scenach. Otóż ten porządek wynikający z charakteru rozproszenia jest takim samym porządkiem, o jakim mówił Leonardo da Vinci, wskazując, że sztuką jest nie tylko organizowanie światła, ale także szukanie porządku w samym cieniu. W filmie Sobocińskiego istnieje porządek nie tylko w świetle, ale również w cieniu. Po prostu przestrzeń ma swoją architekturę i swój porządek – w cieniu i w świetle. To jest ten sam porządek, który istnieje we wnętrzu i w plenerze. Dlatego wszystkie niesłychanie dramatyczne zdarzenia, które tam się rozgrywają, są jednym ciągiem bez względu na rodzaj scenerii. Wydaje się, że wnętrze powinno człowieka chronić. Jednak w tym filmie tak nie jest, ponieważ w to miejsce zorganizowane według architektonicznego porządku wchodzi człowiek z całym swym niepokojem, wprowadzając nowy element dynamiczny. Jednocześnie to miejsce jest przedstawieniem świata, posiadającego notację czasu, który tam minął, zanim przyszła wojna. Notuje się więc pewną treść historyczną, ślady tego, co się tu działo, zanim zaczęła się akcja. To jest również notowane i stwarza dystans do samej rzeczy, którą film przedstawia. Zanotowane są także prawdziwe odniesienia architektoniczne między tym, co jest stare, i tym, co jest lękiem w człowieku. Istnieją tam spotkania walorowe, spotkania bliskich sobie walorów plastycznych. W pewnym momencie bohaterowie, którzy są skrajnie wyczerpani psychicznie, jakby – być może wolno się tak wyrazić – mają swój kolor, w każdym razie sugerują kolorem swą materialną bliskość czy nawet przynależność do tej materii, którą nazywamy martwą. Subtelne relacje między materią nieożywioną a człowiekiem zostały w *Trzeciej części nocy* przeprowadzone znakomicie. Ruch, jaki tam zaproponowano kamerze, był ruchem autora, który czuje rytm i ma wiele do powiedzenia na jego temat. Wszystko to, co jest krążeniem kamery wokół osób, jest nie tylko krążeniem wokół dramatycznego problemu, ale także sugeruje niemożność wyjścia z tego problemu. Tam jest niesłychana konsekwencja w opowiadaniu kamerą sytuacji psychicznej. Boleję nad tym, że to, o czym mówię, nie znalazło żadnego odbicia w recenzjach.

– *Z tych trzech filmów, które wówczas po kolei zrobił Sobociński – mam na myśli „Trzecią część nocy", „Wesele" i „Sanatorium pod Klepsydrą", filmy niesłychanie wizyjne – za najbardziej wizyjny, wręcz somnambuliczny uważam*

Małgorzata Braunek w filmie *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego (zdjęcia: Witold Sobociński) ▶

„Wesele". Jakich specjalnych umiejętności, jakiej specjalnej wrażliwości wymaga od operatora taki styl narzucony z jednej strony przez Wajdę, ale z drugiej strony przez rytm dialogów Wyspiańskiego, jakby rytm poematu.

– Jest dobrze, gdy ludzie odnajdują się we właściwym czasie i we właściwym miejscu. Bardzo dobrze się stało, że Sobociński ze swoim talentem znalazł się na planie *Wesela*. Dzięki niemu ten film – dzięki niemu i scenografom – osiągnął po prostu taką, a nie inną wartość. Bowiem co innego jest rytmizować rzecz, co innego jest dużo wiedzieć o rytmie, czuć i interpretować rzeczywistość poprzez rytm, a co innego jest być w rytmie, który jest czymś immanentnym w *Weselu*. Jest tam rytm i wiersza, i tańca. Oczywiście nie wiem, czy taniec wywołał wiersz, czy wiersz wywołał taniec, ale na planie mamy w ciągłym, dynamicznym ruchu i słowo, i taniec.

– W tym samym czasie uciekamy poza wnętrze, w plener, w którym się nie tańczy, a ten sam rytm nadal istnieje.

– Właśnie, kamera wychodzi w plener i ten rytm również istnieje. I to jest właściwie nie do opowiedzenia. Opowiadać cały czas o rytmie poprzez rytm jest czymś na granicy niemożliwości. Może to zrobić tylko człowiek, który wie, że rytm jest całością i ma wewnętrzną budowę i skalę. Ma wszystko to, co się nazywa piano, forte i posiada kodę, posiada uwerturę i wszystko to, co się nazywa kontynuacją, zaprzeczeniem i akcentowaniem. Na tych trzech zasadach, które sprowadzają się do umiejętności kontynuowania, umiejętności zaprzeczania i umiejętności wprowadzania kontrapunktu, jest oparta realizacja tego filmu. Kontrapunktami są wszystkie wizje, jak na przykład wizja Stańczyka, kontrapunktem jest blask czerwony, jest twarz, która się pojawia za oknem. Wszystko to zostało perfekcyjnie przygotowane, każda najmniejsza fraza wizualna ma swoją uwerturę, kulminację, kodę, ma swoje zejście. Sobociński doskonale rozumie, co to jest pauza w filmie, ale pauza nie tylko jako okres czasowy, jako przerwa w trwaniu czy w rozwoju. Chodzi także o pauzę kolorystyczną, o pauzę, która powstaje dzięki odpowiedniemu operowaniu kolorem na ekranie. Kontrapunkcyjne wejścia Sobocińskiego – wizje Stańczyka, Gospodarza itd. – są najwyższej klasy światowej i uważam, że ten film zasłużył na najwyższą ocenę, jaką w mniemaniu większości krytyków jest Oscar. Dla mnie wprawdzie Oscar jest tyko oceną w Stanach Zjednoczonych i uważam, że my mamy w Europie wartości, które są wyższe niż system ocen amerykańskich. Ja na przykład operatorowi *Listy Schindlera* bym nie tylko nie dał Oscara, ale prawdopodobnie bym go zmienił w trakcie realizacji filmu. Ale to jest dygresja. A *Wesele* uważam za znakomite osiągnięcie w europejskiej, tak bym to nazwał, klasie fotografowania, osiągnięcie, które nie ma sobie równych. Właśnie dzięki tym wszystkim elementom, o których mówiłem.

– Wspominał pan o rytmie. Ale rytm jest zrobiony w tym filmie przede wszystkim samym montażem, na który właściwie operator dużego wpływu nie ma. On musi się przystosować do koncepcji reżyserskiej.

– Muszę tu zaprzeczyć. Ma wpływ, zdecydowanie ma wpływ. Dlatego, że decyzję o stylu montażowym podejmuje się wspólnie. Prawdopodobnie to jest tak, że przy pierwszych dniach zdjęciowych autorzy zaczynają się orientować, jaki jest ten właściwy rytm, że tak właśnie, a nie inaczej musi być to fotografowane, takim obiektywem i w takim układzie kompozycyjnym. Na montaż i rytm

filmu ma wielki wpływ nie tylko główny operator, ale także operator kamery, który prowadzi kamerę. Przy *Weselu* był nim Sławomir Idziak. I wniósł on ogromny wkład artystyczny w ten film. Takie prowadzenie kamery, takie wyczucie rytmu i taki sposób włączenia się w atmosferę są czymś wyjątkowym. Był to absolutny popis Idziaka. To, co Idziak zrobił w *Weselu*, należy do jego szczytowych osiągnięć, których prawie nikt nie zauważa. Poza Sobocińskim, który to niesłychanie ceni. I poza mną. Ja to widzę, uczę o tym w Szkole i pokazuję innym.

z JERZYM WÓJCIKIEM
rozmawiał JANUSZ GAZDA

Witold Sobociński w okresie pracy w wytwórni „Czołówka"

Opinia o dorobku artystycznym

prof. dr KRYSTYNA ZWOLIŃSKA

Prosząc mnie o napisanie tej recenzji Rada Wydziału Operatorskiego sprawiła mi szczególną przyjemność – taką mianowicie, jaką może odczuwać wykładowca, który kiedyś, w nieukształtowanym jeszcze studencie rozpoznał zapowiadający się, wybitny talent. Sprawdziło się.

Jednak co do opinii: wszyscy zdajemy sobie sprawę, jak trudno jest wydzielić pracę operatora z całokształtu, na który składa się film fabularny. Co do Witolda Sobocińskiego pewne jest, że jego udział w działaniu ekipy nie ogranicza się do prostego autorstwa zdjęć: można go określić raczej jako „człowieka filmu", który współbuduje w stopniu zasadniczym także warstwę informacyjną opowieści ekranowej. Dzieje się tak zawsze, gdy operator ma coś do powiedzenia, ponieważ oddziaływanie na widza samego obrazu zasadza się na bezpośrednim doświadczeniu jego jakości, tak intensywnej, że – przemawiając wprost do intuicji – omija fazę odbioru intelektualnego.

Wskazać, w czym leży mistrzostwo twórczości Sobocińskiego, nie jest łatwo – jak zawsze gdy chodzi o dzieło sztuki. Opiniodawca skazany jest na tropienie subiektywnych racji swego uznania, ponieważ formuły zracjonalizowane w większości są tu bezprzedmiotowe.

Przebieg pracy zawodowej Witolda Sobocińskiego świadczy o opanowaniu w ciągu parunastu lat po ukończeniu Szkoły Filmowej własnego warsztatu w stopniu stawiającym go w rzędzie czołowych operatorów polskich. Oto tytuły niektórych obrazów, które wówczas powstały: *Wszystko na sprzedaż* (Wajda, 69), *Trzecia część nocy* (Żuławski, 71), *Wesele* (Wajda, 72), *Sanatorium pod Klepsydrą* (Has, 73), *Ziemia obiecana* (Wajda, 74), *Smuga cienia* (Wajda, 76), *Szpital Przemienienia* (Żebrowski, 80), *Widziadło* (Nowicki, 82). Mówią one same za siebie.

Zatrzymam się na chwilę przy *Weselu*, wspólnym dziele Wajdy i Sobocińskiego, które powstało o 10 lat wcześniej, zanim ten ostatni zaczął pracować w Szkole (1982): ten jeden film stawia go w rzędzie najwybitniejszych operatorów europejskich, wśród których najbliższy mu temperamentem jest chyba Vittorio Storaro, autor zdjęć do *Małego Cesarza*.

Wesele znamionuje tak niezwykła siła wizualizacji, że pokazywane nawet widzom nie znającym języka, do których nie może więc przemówić jego słowo – jest odbierane przez nich jako dzieło pełne głębi, odkrytej za pomocą rytmu, barwy i poezji samego „widzenia". Wyspiański nie udzielił temu filmowi żadnego ze swych obrazów, nie użyto ani jednego „cytatu", a jednak został osiągnięty ów niepowtarzalny klimat jego sztuki, głównie dzięki świadomemu działaniu światłem i kolorem – dokładnie przeanalizowanym i zastosowanym w tej samej, ulubionej przez poetę-malarza gamie. Nie będę opisywała sposobów, jaki-

Elżbieta Kępińska, Witold Stok i Andrzej Łapicki we *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy (zdjęcia: Witold Sobociński)

mi to osiągnięto, aby nie przeciągać sprawy. Zwrócę jeszcze uwagę na osiągniętą „bajkowość" nastroju – w stopniu, w którym nie byłby go w stanie przekazać żaden teatr. Ta niezwykła chałupa, wyrastająca w tym filmie na płaszczyźnie ziemi niby pępek świata, objęta łunami czerwonego nieba, tętniąca rytmem, tańcem, muzyką – sądzę, że musiałaby zadowolić także Wyspiańskiego.

W recenzji osiągnięć twórczych koniecznych do uzyskania tytułu profesorskiego ważne są zwłaszcza te, które miały miejsce już po otrzymaniu kwalifikacji II Stopnia (1984), chociaż w zawodach artystycznych sprawa wygląda nieco inaczej niż na obszarze nauki. Artysta często osiąga pełną możliwość ekspresji dość wcześnie i trudno wykazać dalszy „postęp", tak jak to się dzieje w przypadku dokonań naukowych.

Nie znaczy to, że Sobociński nie wyszedł swoimi doświadczeniami dalej poza *Wesele*, choć moim zdaniem już wtedy było to dzieło „profesorskie" (tak

jak są książki „profesorskie"). Każdy następny film stawiał przed nim odmienne zadania i każdemu wezwaniu reżyserskiemu starał się odpowiedzieć najlepszym odczytaniem intencji scenariusza. W rezultacie powstawały filmy świetne, każdy w swoim rodzaju.

Trzy z nich wymienię: *Piraci* (Polański, 84), *Frantic* (Polański, 86), *Skarga* (Wójcik, 92). Nie ma tu jednego szczytu, jest ich wiele. Zatrzymam się chwilę na *Piratach*, filmie w moim przekonaniu niesłusznie nie docenianym przez publiczność i krytykę – zwłaszcza w warstwie obrazu. Jest to typowy „pastisz", kwintesencja wyobrażeń o wielkich morskich przygodach z czasów gdy jeszcze nie znano *Batmana* – film zawierający liczne „smaczki" czytelne dla wielbicieli XVII-wiecznej powieści awanturniczej, a – jak się okazało – niemal martwy w oczach dzisiejszej młodzieży. A jednak jest to obraz, z którego bije wielkie znawstwo kultury plastycznej schyłkowego baroku, z jego tendencją do silnego kontrastowania napięć, znawstwo widoczne w wyrafinowanej zabawie zestawiania ujęć o niezmierzonym horyzoncie ciepło-błękitnego – jak u Wenecjan – lekko zamglonego morza i spojrzeń przybliżonych, niby przez szkło mikroskopu, które pozwalają zobaczyć piękno kryształowych kropel wody, spadających z mokrych koronkowych kołnierzy.

Jeżeli *Frantic* miał coś z widzenia współczesnych hiperrealistów, zupełnie inna poetyka została osiągnięta w *Skardze* – rodzaju elegii, poświęconej pamięci zabitego przypadkiem w rozruchach szczecińskich chłopca. Spotykamy się tam z wąską, prawie neutralną gamą barwną i delikatnym, niedrażniącym światłem, które od razu budują atmosferę; oprócz tego otrzymujemy przepiękne w kategorii realizmu opisy portu, tłumu, rzeki, fragmentów miasta. Jednocześnie widoczna jest umiejętność wspomagania grozy opowiadania przez idące w głąb perspektywy długich, pustych korytarzy, kontrastowanych z klaustrofobicznymi widokami zatłoczonych wind i przez zaskakujące zmiany kierunków ruchu. Wreszcie finał filmu wyśpiewany w tonacji „tenebroso"; ludzie prowadzeni nocą nie wiadomo gdzie, spokojni już, zmierzający ku uciszeniu: koniec, pogrzeb, noc. (Podejrzewam, jakie trudności techniczne mogła sprowokować ta sekwencja.)

Kilka słów należy jeszcze poświęcić pracy pedagogicznej docenta Witolda Sobocińskiego. Oczywiste jest, że źródła jego „siły perswazyjnej" tkwią w osiągnięciach własnych na polu zawodowym. Szkole naszej niezwykle zależało na pozyskaniu sobie tego artysty, a jego praca ze studentami spełniła wszelkie oczekiwania. Absolwenci tak obiecujący, jak Żamojda, Edelman, Kuc – nie licząc własnego syna – wyszli spod opieki Witolda Sobocińskiego. Z pełnym przekonaniem podpisuję się pod opinią, że ten realizator filmowy, obdarzony jak rzadko kto słuchem absolutnym w reprezentowanej przez siebie dziedzinie, powinien otrzymać tytuł profesora.

prof. dr KRYSTYNA ZWOLIŃSKA
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa
Telewizyjna i Teatralna

Opinia dotycząca dorobku artystycznego i osiągnięć dydaktycznych docenta Witolda Sobocińskiego w związku z wszczęciem postępowania kwalifikacyjnego o nadanie tytułu profesora.

Opinia o dorobku artystycznym

doc. NIKODEM WOŁK-ŁANIEWSKI

Przypuszczalnie niemal każdy realizator filmowy zapytany o nazwiska najlepszych polskich operatorów filmów fabularnych wymieni w ścisłej czołówce nazwisko Witolda Sobocińskiego. Potwierdza tę opinię ranga nazwisk reżyserów, którzy zapraszali go do współpracy, a więc m.in. Wajda, Zanussi, Has, Kawalerowicz, czy – ostatnio – Polański. Liczba zrealizowanych przez W. Sobocińskiego filmów całkowicie wystarczyłaby do przeprowadzenia kilku przewodów kwalifikacyjnych, ale oczywiście nie liczba jest tu najważniejsza. To, co zwróciło moją uwagę przy przeglądaniu listy zrealizowanych przez niego filmów, to ich jakość i różnorodność – tematyczna, gatunkowa i, przede wszystkim, plastyczna.

Na ogół znane nazwisko operatora obrazu wiąże się z jakimś określonym stylem, ulubionym sposobem oświetlania planu, aranżowania ruchu przed kamerą i samej kamery, charakterystyczną optyką i plastyką stosowaną w ujęciach. Niczego takiego nie można powiedzieć o Sobocińskim. Niemal każdy z cytowanych przez niego ważniejszych tytułów ujęty jest operatorsko inaczej, opowiedziany obrazem bardzo charakterystycznym, ale odrębnym dla każdego z filmów. Tak, jakby operator za każdym razem zastanawiał się przed początkiem zdjęć – jak inaczej to ująć tym razem? (To „inaczej" wydaje się zresztą niemal obsesją Sobocińskiego, najprawdopodobniej chęcią rewanżu za kilkuletnie skrępowanie w okresie realizacji filmów o charakterze dokumentalno-szkoleniowym, gdzie jego inwencja twórcza musiała być podporządkowana celom informacyjnym.)

O tym, na ile głębokie są te teoretyczne przemyślenia nad planowaną koncepcją plastyczną filmu – świadczy szereg praktycznych posunięć operatora obrazu, ingerującego już na etapie przygotowawczym w rozwiązania scenograficzne, zmuszającego organizatorów produkcji do zamawiania specjalnie zaprojektowanego oprzyrządowania kamery, realizacji unikalnych konstrukcji oświetleniowych, zlecania eksperymentalnych prób laboratoryjnych. M.in. właśnie dzięki tym „patentom Sobocińskiego", o których legenda długo pozostawała wśród oświetlaczy, scenografów, a przed którymi drżały laboratoria – wiele filmów dumnie nosi do dziś swe indywidualne piętno.

Możemy sobie zadać wcale nie retoryczne pytanie – na ile takimi samymi byłyby filmy:

Wszystko na sprzedaż – bez szalonych travellingów

Życie rodzinne – bez spłowiałej szarości wnętrz starej willi

Trzecia część nocy – bez „żabiej perspektywy" ujęć

Wesele – bez dynamicznej gęstości tłumu przytłoczonego niskim sklepieniem izb

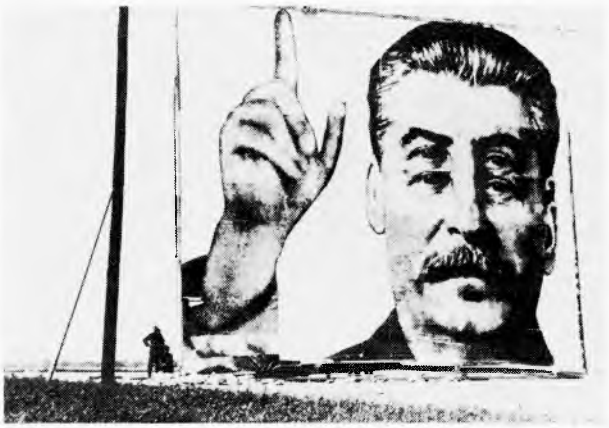
itd., itp.

Zgłoszone jako praca kwalifikacyjna filmy *Widziadło* – w reż. M. Nowickiego i *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* – reż. P. Szulkina – to dwa ostatnie, zrealizowane przez W. Sobocińskiego, polskie filmy fabularne. Stanowią one świetną egzemplifikację zróżnicowania koncepcji zdjęć – w zależności od tematyki scenariusza.

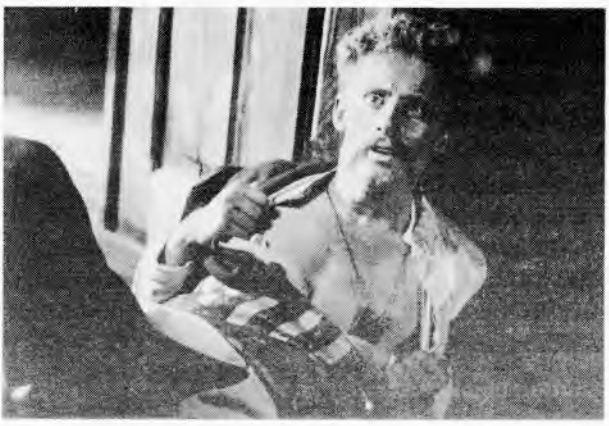
Widziadło cofa nas w epokę secesji. Istotą filmu nie jest akcja, lecz próba odtworzenia (w ślad za pierwowzorem literackim) atmosfery tamtych czasów, ówczesnej fascynacji mrokami duszy, napięciami między kulturą a naturą. Ponieważ przy tym założeniu sama forma filmu ma zasadnicze znaczenie – jakość plastyczna ujęć, ich barwa, nastrój, uroda są decydujące dla właściwego odbioru całości dzieła. W. Sobociński wydobywa więc z taśmy Fuji wszelkie możliwe tonacje barw, kształtuje przestrzeń, raz wieloplanowo prześwietloną światłem słonecznym, gdzie indziej zatopioną w mroku nocy i w mgłach. Łatwość, z jaką uzyskuje walor ujęć filmowych równy walorowi dopracowanych dzieł pejzażystów i portrecistów z przełomu naszego stulecia, świadczy o jego mistrzowskim opanowaniu rzemiosła. Oglądając *Widziadło* ma się wręcz wrażenie wizyty w galerii malarstwa, gdzie piękne widoki i kolory mają nasycić oczy widza znużonego dzisiejszą szarą codziennością. A więc – świadome odniesienia do już istniejących wzorców plastycznych, korzystanie z doświadczeń pokoleń malarzy, a także kina lat międzywojennych. *Tak potrafię* – zdaje się nam mówić Sobociński.

Ta konstatacja staje się ważna w kontekście zaskakującej koncepcji realizacji obrazu w filmie *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*. Akcja tego filmu pokazuje ostatnie chwile niedobitków ludzkości, ocalałej po pożodze wojny jądrowej i skupionej w wyizolowanym od świata zewnętrznego sztucznym mieście gdzieś w wysokich górach. Płaskie, trupiosine sztuczne światło panujące w większości wnętrz upiornego miasta pod kopułą powoduje, że prawie zapominamy, że oglądamy film barwny. Uczucie zimna, beznadziejności, brudu jest wręcz obezwładniające. Barwa ludzkiej skóry przypomina spopielały pergamin. A jednak w tym monochromatycznym świecie czerwień certyfikatu śmierci czy czerwień pokoju Gei – pozostają czerwienią. Jest to, biorąc pod uwagę pracę autora zdjęć, ekwilibrystyka kolorystyczna, wymagająca, poza wyobraźnią, głębokiej świadomości subtelnych związków zachodzących między rodzajami oświetlenia, naturalną barwą obiektów a reakcją taśmy negatywowej przesłoniętej nietypowymi filtrami. Typ oświetlenia, wymyślony tu przez W. Sobocińskiego, przez dobór źródeł światła (neony, świetlówki, sznury oświetleniowe, wiszące lampy ze specjalnymi żarówkami itp.) i ich rozmieszczenie w kadrze – stał się jednym z najbardziej istotnych elementów scenograficznych filmu. Dodatkowym poważnym problemem inscenizacyjnym, wynikającym ze specyfiki scenariusza, było przedstawienie w możliwie nienużący sposób licznych długich, wręcz teatralnych scen kolejnych spotkań bohatera. Stąd śmiałe sięgnięcie po Steadicam, umożliwiający nowoczesne aranżowanie rozmów często w jednym ujęciu zdynamizowanym intensywnym ruchem kamery i bohaterów. Do mistrzowskich operatorsko scen z pewnością można zaliczyć końcową sekwencję filmu, gdzie praktycznie samym światłem został rozwiązany skomplikowany scenograficznie problem pokazania pęknięcia kopuły odgradzającej sztuczne miasto od bieli leżących wokół wiecznych śniegów. Uczucie oślepienia zewnętrznym światłem jest niemal bolesne.

Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Hasa
(zdjęcia: Witold Sobociński)



Ręce do góry Jerzego Skolimowskiego (zdjęcia: Witold Sobociński)



Wesele Andrzeja Wajdy (zdjęcia: Witold Sobociński)

Mam nadzieję, że tych kilka uwag szczegółowych o dwu ostatnich filmach unaocznia, na ile daleko jest W. Sobociński od traktowania obowiązków realizatora obrazu filmowego jako swego rodzaju „usługi fachowej". Jego energia i angażowanie się merytoryczne w sprawy scenariuszowe, pomysłowość w proponowaniu rozwiązań inscenizacyjnych, polemiczne podejście do propozycji aktorskich czynią z niego na planie partnera reżysera. O docenianiu tych jego walorów świadczy np. fakt zaproszenia go do współpracy przez kolegów-operatorów filmowych, debiutujących w charakterze reżyserów filmów fabularnych (Kostenko, Nowicki), chociaż Sobociński jako współrealizator jest czasem partnerem trudnym. Trudnym, bo z żelazną konsekwencją zdążającym do realizacji zdjęć według przyjętych założeń estetycznych. Uważa on, że tym, co naprawdę się liczy, jest tylko to, co pozostaje zarejestrowane na taśmie, a wszelkie trudności organizacyjne nie mogą usprawiedliwiać odstępstw od założonej jakości zdjęć. Stąd pewna jego bezwzględność w egzekwowaniu należytego przygotowania planu pod względem scenograficznym i żądaniu czasu niezbędnego do instalacji i ustawienia oświetlenia właściwego dla danej sceny czy konkretnego ujęcia. Postawa W. Sobocińskiego nieraz boleśnie przypomina organizatorom produkcji, że w czasie realizacji filmu fabularnego mającego ambicję, by zostać dziełem sztuki, mniej ważny jest fakt wykonania dziennego planu produkcyjnego – wobec konieczności realizacji planu estetycznego. Nie należy z powyższych uwag wyciągać z kolei wniosków, że W. Sobociński nie szanuje czasu ekipy. Szybkość? Tak, ale bez ustępstw. I wyniki widać na ekranie.

Uznanie fachowości i osiągnięć artystycznych znalazło odbicie w przyznaniu W. Sobocińskiemu szeregu nagród państwowych i w zaproszeniu go przed kilku laty do współpracy na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT im. L. Schillera w Łodzi.

Jakie cechy szczególnie go predestynują do roli pedagoga? Z pewnością ciągle młodzieńcza chęć eksperymentowania, w oparciu o solidną wiedzę, ale i intuicję, wyszukiwanie nowości technologicznych na rynku światowym (w czym mu pomaga praktyka realizacji filmów w krajach zachodnich), pomysłowość inscenizacyjna, niechęć podejmowania zadań wyłącznie rutynowych – w sumie wielkie poczucie odpowiedzialności za jakość artystyczną dzieła, które współtworzy. To wszystko upoważnia mnie do wnioskowania pozytywnego zakończenia postępowania kwalifikacyjnego i powierzenia mu stanowiska docenta w wyższym szkolnictwie artystycznym, a jeśli uda mu się zaszczepić młodym adeptom sztuki operatorskiej choć część charakterystycznej dla niego pasji twórczej – możemy być spokojni o przyszłość obrazu filmowego w Polsce.

doc. NIKODEM WOŁK-ŁANIEWSKI
Akademia Muzyczna im. F. Chopina

Recenzja dorobku artystycznego st. wykł. Witolda Sobocińskiego sformułowana w związku z przewodem kwalifikacyjnym na stanowisko docenta w zakresie dyscypliny artystycznej „filmowa sztuka operatorska".

Filmografia Witolda Sobocińskiego

Ur. 15 X 1929 w Ozorkowie.

FILMY DOKUMENTALNE
I SZKOLENIOWE NAKRĘCONE
W WYTWÓRNI „CZOŁÓWKA"

1959 – *Codzienna obsługa samochodu GAZ-51*
– *Przewozy wojsk koleją*
– *Śmigłowce w działaniach bojowych*
– *Walka o żywotność okrętu*
1960 – *Cena sekundy*
– *Niedotlenienie*
– *Katapultowanie*
– *Wioska mała jak Płowce*
– *Dziewczyna, przygoda i...*
1961 – *Organizacja szkolenia ogniowego*
– *Walka o żywotność okrętu*
– *I Spartakiada Armii Zaprzyjaźnionych*
1962 – *Etiuda podchorążacka*
1963 – *Wasz Zespół (film muzyczny)*
– *Groźba pożaru*
1964 – *Przełomem Dunajca*
– *Rocznica ślubu*
– *Tych czterech*
– *Szkolenie spadochronowe*
– *Felek zwycięzca*
– *Felek na urlopie*
– *Poligon śmiałych*
1965 – *My kobiety*
– *Warszawskie skrzydła*
– *Eksploatacja samolotu w szczególnych wypadkach*

FILMY FABULARNE
(OPERATOR OBRAZU, II OPERATOR)

1962 – *Czerwone berety*, reż. Paweł Komorowski, zdj. Krzysztof Winiewicz
1965 – *Faraon*, reż. Jerzy Kawalerowicz , zdj. Jerzy Wójcik
– *Potem nastąpi cisza*, reż. Janusz Morgenstern, zdj. Jerzy Wójcik

1967 – *Zosia*, reż. Michaił Bogin, zdj. Jerzy Lipman; ZSRR-Polska

FILMY FABULARNE
(AUTOR ZDJĘĆ)

1967 – *Ręce do góry*, reż. Jerzy Skolimowski
1968 – *Dancing w kwaterze Hitlera*, reż. Jan Batory
1969 – *Prawdziwie magiczny sklep*, reż. Mieczysław Waśkowski, film tv
– *Przygody Gerarda* (*The Adventures od Gerard*), reż. Jerzy Skolimowski, Wielka Brytania-Włochy-Szwajcaria
1970 – *Album Polski*, reż. Jan Rybkowski
– *Najlepszy kolega*, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki, film tv, premiera – 1980
– *Wspomnienie o bitwie*, film tv
1971 – *Legenda*, reż. Sylwester Chęciński, Polska-ZSRR
– *Życie rodzinne*, reż. Krzysztof Zanussi; nagroda Złote Grono, Łagów
– *Trzecia część nocy*, reż. Andrzej Żuławski

1972 – *Beczka Amontillado*, reż. Leon Jeanot, film tv
– *Wesele*, reż. Andrzej Wajda
1973 – *Sanatorium Pod Klepsydrą*, reż. Wojciech J. Has, III nagroda na MFF w Cannes
1974 – *Na niebie i na ziemi*, reż. Julian Dziedzina
– *The Catamount Killing* (*Zabójstwo w Catamount*), reż. Krzysztof Zanussi, RFN-USA
– *Ziemia obiecana* (współoperator z Edwardem Kłosińskim i Wacławem Dybowskim), reż. Andrzej Wajda; także serial tv
1975 – *Moja wojna, moja miłość*, reż. Janusz Nasfeter
– *Miłosierdzie płatne z góry* (*Nachtdienst*) (współoperator wspólnie z Klausem Kuckelem), reż. Krzysztof Zanussi, RFN
– *Pan Twardowski*, film tv
– *Der S-Bahn Mörder* (*Morderca z S-Bahn*), reż. Peter Schultze-Rohr, RFN
1976 – *Smuga cienia*, reż. Andrzej Wajda, Polska-Wielka Brytania
– *Bielszy niż śnieg*, reż. Wojciech Marczewski, film tv
– *Hasenklever*, reż. Georg Busch, film tv, RFN
1977 – *Sam na sam*, reż. Andrzej Kostenko
– *Śmierć prezydenta*, reż. Jerzy Kawalerowicz
– *Silverson*, reż. Falk Harnack, film tv, RFN
1979 – *Der Sontagkonzert* (*Niedzielny koncert*), tv film muzyczny, RFN
1980 – *Dom kobiet* (*Der Haus den Frauen*), reż. Krzysztof Zanussi, film tv, RFN
– *Heimkehr* (*Powrót do ojczyzny*), reż. Sławomir Mrożek, film tv, RFN
– *Narkomani*, film tv, RFN
– *Szpital Przemienienia*, reż. Edward Żebrowski
– *Własna wina*, reż. Wiesław Helak, film tv
– *Wege in der Nacht* (*Drogi wśród nocy*), reż. Krzysztof Zanussi, film tv, RFN
1981 – *Magiczna podróż*, tv film muzyczny
– *Alicja*, reż. Jerzy Gruza, film tv, Polska-Belgia
– *W obronie własnej*, reż. Zbigniew Kamiński
– *Był jazz*, reż. Feliks Falk
– *Und plötzlich bist du draussen* (*I nagle jesteś na zewnątrz*), reż. Eugen York, film tv, RFN
1982 – *Opowieści Hoffmana*, RFN
– *Widziadło*, reż. Marek Nowicki
1983 – *Rases*, RFN-Japonia
– *Przyjaźnie*, film tv, RFN
1984 – *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*, reż. Piotr Szulkin
1985 – *Piraci*, reż. Roman Polański, Francja
1987 – *Frantic*, reż. Roman Polański, USA
1988 – *Die Landartzt*, RFN
– *Wiosenne Wody*, reż. Jerzy Skolimowski, Włochy
1990 – *Dzieci Bromsteina*, RFN
1991 – *Skarga*, reż. Jerzy Wójcik

Oprac. na podstawie informacji dostarczonych przez Witolda Sobocińskiego

Ewolucja sztuki światła i cienia

MICHELE LEVIEUX

Najpierw widzieć, potem wiedzieć
Jean-Luc Godard

Światło jest materią pierwszą i końcową obrazu filmowego – od chwili wykonania ujęcia po projekcję; jest więc najważniejszym aspektem jego materialności.
Fabrice Revault d'Allonnes
(w:) *La lumière au cinéma.* Paris 1991

Sztuka obrazu

Rozważania poświęcone historii oświetlenia w filmie chcielibyśmy zacząć od przypomnienia uwag Rolanda Barthes'a, zawartych w ważnym artykule, opublikowanym w „Cahiers du Cinéma" [1], zatytułowanym *Trzeci sens*. Barthes wyróżnia tam dwa podstawowe pojęcia, które pozwalają na analizę światła w najrozmaitszych jego postaciach i w różnych stanach, opierając się na podziale na sens oczywisty (obvie) [2] i sens otwarty (obtus) [3]. W przypadku światła odpowiada to mniej więcej pojęciom światła klasycznego, oraz oświetlenia barokowego i światła nowoczesnego. Te „trzy światła" można zdefiniować jako światło „nadznaczące", „wielo-znaczące" i „pod-znaczące".

Pierwszy typ światła przedkłada sens oczywisty, naturalny (to znaczy ten, *który narzuca się w sposób naturalny w rozumieniu czegoś*), nad sens otwarty (*który zdaje się rozwijać poza kulturą, wiedzą i informacją*). Drugi typ światła prowadzi do multyplikacji obu tych sensów, wykraczając poza znaczenie światła jako takiego, to znaczy wiedzie ku światłu „naddanemu" (au dela), a to trzecie światło znajduje się w jaskrawej opozycji wobec sensu oczywistego, rozwijając sens otwarty.

Sens oczywisty odwołuje się do znaczeń naturalnych, ściśle określonych, utrwalonych, do znaczeń silnie akcentowanych, które można połączyć z pojęciami „większości" czy „dominacji"; sens ten zostaje narzucony, a czasem

dodany istotom i rzeczom [4]. Barthes definiuje go jako sens intencjonalny, który *staje przede mną*. Sens otwarty natomiast zwraca się jakby ku otchłani, ku sygnałom przekazującym znaczenia ukryte, nie akcentowane lub akcentowane bardzo słabo. Barthes mówi o nim jako o sensie, *którego umysłowość nie jest w stanie zaabsorbować, jednocześnie upartym i uciekającym, śliskim i nieuchwytnym*, na który natrafiamy, a który jest obecny immanentnie w istotach i rzeczach, jest to sens „jako taki".

Tak więc, podczas gdy sens oczywisty odwołuje się do doświadczenia językowego, sens otwarty odwołuje się do sfery wrodzonej, ontologicznej. Stanowi zwrot ku temu, co z istoty swojej jest natury fotograficznej i filmowej (w tym znaczeniu, że film składa się z ciągu następujących po sobie fotogramów). Zwraca się ku temu, czego nie jest w stanie wyrazić język werbalny, przynależy więc do sfery niewypowiadalnego.

Aby lepiej to sobie uświadomić, posłużymy się trzema przykładami zanalizowanymi przez Rolanda Barthes'a w *Poszukiwaniach na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina* [5]. Ujawniają one najpierw sens oczywisty, a potem mnożenie się znaczeń (oczywistego i otwartego), wreszcie sens otwarty. Fotogramy pochodzą z *Pancernika Potiomkina*, sekwencji „Pogrzebu Wakulińczuka".

Pierwszy fotogram przedstawia zaciśniętą pięść. *Ukazana w pełni detalu oznacza oburzenie, hamowany gniew, determinację walki, zjednoczona jest metonimicznie z całą historią Potiomkina, symbolizuje klasę robotniczą, jej potęgę, wolę. Przez cudotwórstwo myślenia semantycznego ta sama pięść „widziana na odwrót" i usytuowana w pewien sposób tajemniczo (jest to ręka, która najpierw zwisa naturalnie wzdłuż spodni, a dopiero potem zamyka się, twardnieje, „myśli" jednocześnie o przyszłej walce, o swojej przezorności), nie może być odczytana jako pięść chuligana, powiedziałbym nawet pięść faszysty: jest ona natychmiast pięścią proletariusza. Tym samym widzimy, że sztuka Eisensteina nie jest polisemiczna, wybiera ona taki, a nie inny sens, narzuca go, niweczy inne (jeżeli znaczeniowość – signification jest ograniczona przez sens otwarty, nie jest ona przez to ani zaprzeczona, ani nawet zmącona; sens Eisensteinowski przekreśla dwuznaczność. Jak to się dzieje? Przez dodanie pewnej wartości estetycznej, jakiejś emfazy. „Dekoracyjność" ma funkcję ekonomiczną, wypowiada ona prawdę* (...)

Baudelaire mówi o przesadnej prawdziwości gestu w „ważnych okolicznościach życiowych". Tutaj prawdziwość „ważnej okoliczności proletariackiej" wymaga przesady. Estetyka Eisensteina nie znajduje się na poziomie niezależnym, stanowi ona część sensu oczywistego, a sens ten u Eisensteina – to rewolucja. Chodzi o estetykę w pojęciu klasycznym, najważniejszym i powszechnie obowiązującym, w znaczeniu, które daje się zastosować także do światła KLASYCZNEGO.

Argumentując na rzecz sensu otwartego, Roland Barthes powiada, że po raz pierwszy przekonał się o jego istnieniu mając przed oczyma fotogram z *Potiomkina – starej, płaczącej kobiety, fotogram, który* – jak mówił – *stawia mu pytanie o znak. Wyperswadowałem sobie szybko, że nie była to (mimo pewnej perfekcji technicznej) ani mina, ani gestyczne wyrażenie żałości (zamknięte powieki, otwarte usta, ręka na piersi): należy to wszak do pełnej znaczeniowości, do sensu*

Pancernik Potiomkin Siergieja Eisensteina

oczywistego, do realizmu i dekoratyzmu Eisensteinowskiego. Czułem jednocześnie, że element przenikający i niepokojący (jak gość, który nic nie mówiąc, upiera się, by zostać tam, gdzie się go nie pragnie widzieć) powinien znajdować się w okolicach czoła; chusta nie była tam bez powodu. Tymczasem na obrazie następnym sens otwarty zniknął i został tylko przekaz rozpaczy. Zrozumiałem wtedy, że ten rodzaj skandalu, dodatku, czy pochodnej narzuconej KLASYCZNEMU przedstawieniu rozpaczy pochodził ze wskazanego stosunku elementów takich jak: chusta nisko na czole, zamknięte oczy, ściągnięte, lekko rozwarte usta, albo, używając rozróżnienia samego Eisensteina, stosunku między „ciemnościami katedry" i „zaciemnioną katedrą", stosunku między „niskością" linii chusty ściągniętej nienormalnie, aż do brwi, jak w przebierańcach, gdy chce się osiągnąć wygląd wesołka i głupka, daszkowatym wzniesieniem brwi ledwie żywych, przygasłych, starych, nadmiernym łukiem powiek opuszczonych i zbliżonych do siebie, jak gdyby zezowały, i lekką kreską ledwie otwartych ust, odpowiadającą linii chusty i powiek, w metaforycznym podobieństwie do ryby. Wszystkie te cechy (chusta, staruszka, przymrużone powieki, ryba) w celu wyrażenia pustej referencji operują językiem na niskim poziomie, językiem jakiegoś mało ważnego udawania. Złączone ze szlachetną żałością sensu oczywistego dają one dialogizm tak przejrzysty, że nie można w nim odczytać intencjonalności. Właściwością tego trzeciego sensu jest w efekcie – przynajmniej u Eisensteina – przekroczenie granicy oddzielającej wyrażanie od udawania, a także przekazanie tej oscylacji w sposób zwięzły: przez eliptyczną emfazę, jeśli tak można to nazwać. Owo mnożenie się sensów, które wykracza poza sens KLASYCZNY, może się łączyć z multyplikacją sensu oczywistego, a następnie (lub ponadto) z multyplikacją sensu otwartego – *co jest charakterystyczne dla przechodzenia (w obronie przed akademizmem) od światła klasycznego do* światła BAROKOWEGO.

Na temat trzeciego analizowanego fotogramu Roland Barthes pisze: *Niech wierzchołek głowy (najbardziej zaokrąglonej, otwartej części istoty ludzkiej), niech jeden, jedyny kok* (pokazany na fotogramie) *będzie wyrażeniem żałości – to właśnie jest kpiną z „wyrażania", nie z żałości. Nie ma tam parodii, nie ma burleski: Żałość nie jest małpowana (sens oczywisty powinien zostać rewolucyjny, żałoba ogólna, która towarzyszy śmierci Wakulińczuka ma sens historyczny), a jednocześnie „ucieleśniona" w owym koku niesie znamię zerwania, obawy przed skażeniem. Ludowy charakter wełnianej chusty (sens oczywisty) „zatrzymuje się" na koku. Tu zaczyna działać fetysz, uczesanie i jakby „nie negująca kpina" z wyrażenia. Cały sens otwarty (jego moc burzenia przyzwyczajeń) rozgrywa się w nadmiernej masie włosów.* Pominąwszy ukryty sens oczywisty (potwierdzony przez cały kadr, obramowany u dołu obrazu po obu stronach wełnianą chustą), fotogram ten objawia zadziwiający sens otwarty, który mógłby się odnosić do trzeciego typu światła – światła NOWOCZESNEGO.

W swoich spostrzeżeniach dotyczących *Pancernika Potiomkina* Roland Barthes przez mnogość sensów zawartych w różnych fotogramach z filmu ukazuje bogactwo dzieła Eisensteina, które łączy i prefiguruje elementy tak ważne dla historii kina [6]. Zwłaszcza jednak objawia nam, jak wielką wagę przywiązywano do roli światła filmowego i jego ustawienia w latach dwudziestych (z którego to okresu wywodzi się geneza kodów filmowych, sztuki obrazu i jej tworzywa).

Na początku było światło

– Chociaż tam będzie wzrok w oczach i ten, który go posiada, zechce się nim posługiwać i chociaż będzie barwa na przedmiotach, to jednak, jeśli się nie dołączy rodzaj trzeci, mający właśnie naturalne przeznaczenie, to wiesz, że wzrok nie zobaczy, a barwy zostaną niewidzialne.

– Czegóż tam takiego jeszcze potrzeba? – zapytał

– Tego, co ty nazywasz światłem – odpowiedział

Platon, *Państwo*, ks.VI,
tłum. Władysław Witwicki
Warszawa 1958

Jak sugeruje Bernard Chardere [7] na temat *Lumières avant Lumière* (*Świateł przed Lumière'em*), historia światła w filmie powinna *rozpoczynać się wieczorem, ponieważ kino zawsze miało związek z mrokiem, jak marzenie senne ma związek z nocą; może się także zacząć gdzieś w grocie*, choćby grocie Altamiry – wydaje się, że ta nazwa jest do tego jakby stworzona – gdzie pomiędzy płomieniem a ciemnością *ktoś naszkicował na ścianie zwiewne kontury domowego zwierzęcia i wpadł na pomysł, aby wyrazić je w biegu, aby dodać jeszcze jedną parę łap... i oto dokonał się przełom...* A dalej historia światła w filmie powinna się toczyć, jak słusznie pisze Nicole Vedrès [8], jakby to wszystko *istniało bez interwencji fotografii, bez błony, bez elektryczności. Mawia cię często na widok gobelinu z Bayeux: „Ależ to kino!"; ten deszcz mknących strzał, owe statki zdeformowane przez szybkość i te haftowane podpisy, objaśniające akcję. Kino to także Castruccio Castracani, który we fresku florenckim pojawia się na pierwszym planie, na koniu, jak bohater Griffitha, spoglądając dalej, niż sięga nasz wzrok.*

Nie wystarczy to powiedzieć, trzeba tego dowieść, trzeba to pokazać! Muszę Ci to pokazać! Trzeba, żebyś to zobaczył! Chcę to pokazać – ponieważ uwierzyć można, gdy się zobaczy! – tak powiedział Chevreul w rozmowie z Nadarem w roku 1886.

Kiedy „widzieć" znaczyło „uwierzyć"

Niegdyś demonstrowanie tajemniczych obrazów pomagało sprawować władzę. Trzeba było wielu lat, aby wizja przestała być dowodem lub elementem wiary – a stała się marzeniem...I wtedy dopiero pojawił się film [9].

Skoro Archimedesowi udało się spalić flotę rzymską nacierającą na Syrakuzy – oznacza to, że znano już wówczas właściwości soczewek. Zaś chińskie cienie i japońskie zwierciadła od dawien dawna wabiły swą magią. *Kim był ów tajemniczy „wyświetlacz"*? – zastanawia się historyk pradziejów kinematografii – *który ukazał na ekranie, na uczcie Balthazara napis „Mane-Tekel--Fares", ten budzący grozę tytuł filmu bez scenariusza.* Rzymianie przywoływali wizje bogów w oparach kadzidła, za pomocą wklęsłych zwierciadeł: *na ścianie świątyni pojawiła się plama ŚWIATŁA, najpierw wydawała się odległa, potem zbliżała się, wreszcie przeobrażała w postać najwyraźniej niematerialną...* [10]

W XI w. zainteresowanie wzbudziła camera obscura Araba Al-Hazena. Potem posługiwał się nią Anglik Roger Bacon w XIII w. i Leonardo da Vinci w okresie

renesansu. W połowie XVII w. Athanasius Kircher, niemiecki jezuita, który przebywał na dworze kardynała Richelieu, nie tylko wyświetlał obrazy za pomocą latarni magicznej, ale nawet ogłosił drukiem w 1671 r. *Ars magna Lucis et Umbrae* (*Wielka sztuka Światła i Cieni*). Czy można by lepiej zdefiniować kino?

W 1921 r. reżyser i teoretyk kina francuskiego Jean Epstein określił je podobnie: *Powinna powstać filozofia kina. Kino nazywa rzeczy w sposób wizualny. Jako widz nie mam żadnych wątpliwości, że rzeczy te istnieją. A cały ten dramat i tyle miłości to tylko ŚWIATŁO I CIEŃ. Prostokąt białego płótna, jedyna rzecz materialna, wystarcza do tego, aby tak wyraźnie ukazać substancję fotogeniczną. Widzę to, czego nie ma, i widzę to, co nierealne, w sposób specyficzny. Jest to coś więcej niż idea, to uczucie, które kino ujawnia światu* [11].

Jean Epstein stwierdza, iż *kino jest prawdziwe, ponieważ nie ma antenata, nie ma historii, nigdy nie miało historii. Istnieją tu tylko sytuacje, bez początku, bez środka i bez końca; bez prawej i lewej strony, sytuacje, które dadzą się postrzegać różnorako. To co prawe staje się lewym bez ograniczeń stwarzanych przez przeszłość i przyszłość, jest bowiem tylko teraźniejszość* [12]. Podejście Epsteina jest rzeczywiście nowoczesne. Odnajdziemy je u historyka sztuki Elie Faure'a, który z właściwym sobie wizjonerstwem potwierdza, że kino ma szansę przetrwania wówczas jedynie, gdy objawiać będzie *swój z gruntu wizualny charakter* [13].

Kino poprzedzające kody

> *Pamiętam nieoczekiwane wzruszenie, jakie wywołały we mnie pewne filmy francuskie, proszę sobie wyobrazić, osiem, czy siedem lat przed wojną. Ich scenariusze były niewiarygodnie głupie. Pewnego dnia zdałem sobie sprawę z tego, czym może być kino przyszłości, pamiętam to dokładnie – ten wstrząs, jakiego doznałem, dostrzegając nagle wspaniałość zestawienia czarnego stroju z szarym murem gospody. Od tej chwili przestałem zwracać uwagę na cierpienie tej nieszczęsnej, skazanej kobiety, pragnącej uratować od hańby swojego męża, oddającej się lubieżnemu bankierowi, który uprzednio zamordował jej matkę i sprowadził jej córkę na drogę prostytucji. Z rosnącym zachwytem odkrywałem, że dzięki zestawieniom tonów, które w moich oczach przeobraziły film w układ zróżnicowanych walorów bieli i czerni, bezustannie mieszanych ze sobą, ruchomych, zmieniających się na powierzchni i w głębi ekranu, przeżyłem nagłe ożywienie, zszedłem w tłum osób, które już wcześniej widziałem w bezruchu na płótnach El Greca, Franza Halsa, Rembrandta, Velasqueza, Vermeera, Courbeta i Maneta.*
>
> Elie Faure [14]

Elie Faure opowiada nam o swoim wzruszeniu z początku wieku (na siedem lub osiem lat przed I wojną światową), doznanemu dzięki światłu, i o swoich przeczuciach co do rozwoju kina. Wspomina tam o dwóch kierunkach, które obrało kino już u swojego zarania: o drodze realistycznej i dążącej ku prawdopodobieństwu, o drodze Lumière'a i drodze nierealistycznej, kreacyjnej – drodze Méliès a. Kino wobec teatru. To co wrodzone wobec tego co nabyte. Sztuka w sensie oczywistym wobec sztuki w sensie otwartym.

Dwojakość tę określił dobrze Godard: *Przyjmijmy, że Méliès a interesowało to co zwyczajne w niezwykłości, a Lumière'a, to co niezwykłe w codzienności* [15]. W każdym razie już *Wyjście robotników z fabryki* i *Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat* (1895) (film tak realistyczny, że pierwsi widzowie doznawali strachu) świadczą o tym, że pierwszym dążeniem kina było wyjście poza mury

teatru. Owo podejście naturalistyczno-realistyczne bliskie Feuillade'owi, Chaplinowi, Griffithowi, Sjöströmowi czy Stroheimowi nabrało znaczenia, gdy doszło do zwerbowania ekipy operatorów, aby ją porozsyłać po całym świecie. Istotnie, dość szybko operatorzy ci zanurzyli się w nurt życia, zderzając się z przeciwnościami losu: w Nowym Jorku Félix Mesguish w lutym 1897 r. został zatrzymany i doprowadzony na posterunek, ponieważ filmował uliczną bitwę na kule śnieżne. W efekcie operatorzy francuscy zostali wyrzuceni ze Stanów Zjednoczonych. W Sankt-Petersburgu Charlesowi Moissonowi, podczas filmowania uroczystości koronacyjnych cara Mikołaja II, w maju 1897 r., policja skonfiskowała materiały, ponieważ nie zaprzestał filmowania, kiedy pod ciężarem pięciu tysięcy widzów zawaliła się trybuna, powodując śmierć pięciuset osób. Oto pierwsze zapędy cenzorskie. Na przekór temu rozwinęła się pewna koncepcja dziennikarstwa, polegająca na chwytaniu wydarzeń na gorąco [16].

W ten sposób kino zaczęło wchłaniać świat realny, praktycznie w oderwaniu od jakichkolwiek kodów. I chociaż przekroczyło ono stopień realizmu, osiągnięty przez fotografię [17], *kinematograf pozostawał jedynie gałęzią sztuki fotograficznej* – zgodnie ze słowami samego Louisa Lumière'a.

Wydaje sie rzeczywiście, że naturalne światło odgrywało pierwotnie rolę dominującą, a błony odznaczały się niewielką czułością (6-8 ASA) – większość filmów była kręcona w świetle słonecznym, najchętniej w środku dnia, we wnętrzach naturalnych lub w dekoracjach na świeżym powietrzu – jak w teatrze plenerowym.

Kino podążało za słońcem. W Stanach Zjednoczonych produkcja rozwijała się na wybrzeżu zachodnim. Zrozumiemy to lepiej, gdy dowiemy się, co na ten temat mówił Georges Méliès, który kręcił we wnętrzach. Skarżył się: *Sufit atelier jest częściowo przeszklony szybami matowymi, a częściowo szkłem zwyczajnym. Latem, kiedy słońce pada przez szyby na dekoracje, efekt jest beznadziejny, cienie ram dachu są wyraźnie widoczne na dekoracji w tle. Ruchome zasłony, które za pomocą sznurków można otwierać i zamykać w mgnieniu oka, nieco tę niedogodność łagodzą. Ramy tych zasłon są wyklejone pergaminem (architekci rysują na nim swoje plany). Kiedy są zamknięte, uzyskuje się światło przytłumione, podobne do tego, które przechodzi przez matowe szyby.*

Bardzo trudno zachować światło jednakowe podczas sceny realizowanej niekiedy cztery godziny, albo i dłużej, w sekwencji trwającej podczas projekcji dwie do czterech minut. Tak więc podczas niepogody, gdy nieznośne, czarne cummulusy raz po raz przykrywają słońce, tak przyjazne fotografowi, ten, kto kieruje pracą operatorów, pomocników, maszynistów, aktorów i statystów, popada w rozpacz. Trzeba nie byle jakiej cierpliwości w takich warunkach: albo należy czekać, żeby światło dzienne powróciło, albo zamknąć zasłony, gdy światła jest zbyt wiele, albo je odsłonić, gdy jest światła zbyt mało, a wszystko to z zachowaniem troski o tysiąc szczegółów, jakie pojawiają się w pracy, która cały czas się toczy.

Jeśli nie oszalałem do tej pory, oznacza to, że jestem wyjątkowo odporny, ponieważ niebo pokryte obłoczkami, niebo zachmurzone lub zamglone wystawiało moją cierpliwość na ciężką próbę... i przyczyniało się, w trakcie mojej kariery, do niezliczonych porażek, za którymi szły ogromne koszty, ponieważ każdy film rozpoczęty, a nie skończony z powodu złej pogody sprawia, że aktorzy stają się nieznośni, a ich cena wzrasta dwu, trzy, czterokrotnie, w zależności od

tego, czy przeciąga się to o dwa, trzy czy o cztery dni. Widywałem sceny kręcone osiem dni pod rząd (między innymi balet z „Fausta", ktory trwa dwie i pół minuty, a kosztował 3200 fr.). Było o co się złościć.

Tak więc po wielu poszukiwaniach, gdy uznano, że rzecz jest niewykonalna, udało mi się w końcu zainstalować specjalne urządzenie elektryczne, złożone z krat, podciąganych i przenośnych, jak w teatrach, na których założono oświetlenie sztuczne, dające absolutnie rezultat światła dziennego, co wreszcie uchroniło mnie od trudnych doświadczeń z przeszłości. Chwała Bogu! Nie oszaleję, przynajmniej nie z powodu chmur...Światło rozproszone otrzymuje się za pomocą licznych lamp łukowych i rur z oparami rtęci odpowiednio zestawionych. To światło sztuczne stosuje się równocześnie ze światłem dziennym, regulując jego intensywność w zależności od potrzeb [18].

Począwszy od 1907 r. można było oświetlać plan światłem przenośnym, z pomocą, jak to mówił Méliès, lamp jarzeniowych (Cooper-Hewitt), które nie wydzielały ciepła, ale trudno je było regulować, a także z pomocą lamp łukowych, które emitowały światło zimne lub gorące. Lampy łukowe, zanim pojawiły się w kinie, stosowane były w teatrze już od ponad stu lat. Jednak zazwyczaj umieszczano je (Kliegl, Jupiter, Bardon) wokół planu, z przodu, po bokach i na górze, dawały więc światło rozproszone, nie dające modelunku. Dlatego też poszukiwania toczyły się w kierunku zwiększenia czułości taśmy, pozwalającej kręcić w świetle dziennym. Trzeba było jeszcze dwudziestu lat, aby zaczęto stosować reflektory łukowe kierunkowe i punktowe, umożliwiające efekt światłocienia, i aby mogły powstać zaczątki przyszłych kodów filmowych.

Należy uznać, że od swojego zarania aż po lata dwudzieste (czy połowę lat trzydziestych) kino pionierskie rozwijało sie dwukierunkowo. Nurt pre-klasyczny, wedle linii Méliès (realizacja przy świetle sztucznym z efektami teatralnymi) – to produkcje Pathé, Gaumont, Maxa Lindera, przed Mackiem Sennettem i de Millem w Hollywood. Nurt pre-nowoczesny, zgodnie z linią Lumière'a (realizacja przy świetle naturalnym, nastawienie na przypadek) jest reprezentowany przez Feuillade'a, Griffitha, Chaplina czy Bustera Keatona, w porażkach ich bohaterów ponoszonych w starciu ze światem.

Pierwsza wojna światowa i metamorfozy światła klasycznego

A jednak Niemcy to dziwni ludzie! Z ich głębokimi myślami, z ich skłonnością do poszukiwań i do wprowadzania wszędzie idei, co powoduje, że życie, jakie sobie stwarzają, jest nie do zniesienia. Ale! Niech się pan zdobędzie na odwagę, aby poddać się swobodnym wrażeniom... i niech pan nie myśli, że wszystko, w czym nie ma jakiejś idei, jakiejś myśli abstrakcyjnej – musi być pozbawione wartości.

J. W. Goethe
(w:) Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, 1927 r.
(tłum. Konrad Eberhardt)

Dwadzieścia lat po narodzinach kina, wraz ze szkołą niemiecką, która wywodziła się z tradycji romantycznej „żywego światła" i tradycji literackiej

Goethego, ale była również stymulowana *teatrem Maxa Reinhardta i sztuką ekspresjonistyczną* pojawił się filmowy obraz klasyczny.

> Niemiec jest bardziej niż ktokolwiek inny człowiekiem demonicznym...
>
> Leopold Ziegler
> *Le Saint Empire des Allemands*, 1925[19]

Jakimż objawieniem był ten krótki okres historii kina, o tak ogromnym znaczeniu dla stylu, który stanie się szlachetnym wyznacznikiem kina przyszłości – dla klasycyzmu. Kino niemieckie nie miało zbyt wielu godnych uwagi pionierów, a *jego historia zaczyna się w przeddzień pierwszej wojny światowej, kilkoma zaledwie filmami. Swój wzlot kinematografia ta przeżyje dopiero po wojnie. Będzie to epoka chwały, krótka wprawdzie, bo nie przekroczy r. 1925-27.*

Natychmiast po zakończeniu pierwszej wojny światowej nastąpiła *degradacja snu imperialnego, inflacja, której skutkiem jest upadek wszelkich wartości, wrodzony niepokój Niemców przybrał gigantyczne rozmiary... ciemne siły... fantomy, które przeniknęły już do romantyzmu niemieckiego – ożyły cienie Hadesu, gdy napiły się krwi. Ujawnił się wieczysty pociąg do tego co mroczne i nieokreślone, do owej refleksji spekulatywnej, wciąż powracającej, zwanej Grübelei, z jej apokaliptyczną doktryną ekspresjonizmu... ruchu, który od roku 1910 wybrał „tabula rasa", odrzucając zasady, będące do tej pory bazą sztuki i zaproponował „Weltanschauung", koncepcję świata.*

Antynaturalistyczny, antypsychologiczny ekspresjonista nie widzi, ale *ma wizje* i poszukuje wiecznych znaczeń faktów i przedmiotów, aby z nich wydobywać *najbardziej ekspresyjną ekspresję*. Teoretyk Kasimir Edschmid mówi o dyktaturze ducha i aspirowaniu do abstrakcji: *Świat jest tu i teraz. Jest rzeczą absurdalną reprodukowanie go jako takiego, w sposób czysty i wprost... rzeczywistość jest stworzona przez nas, obraz świata istnieje jedynie w nas.*

Jeden z krytyków teatralnych zauważa w związku z *Żebrakiem* Reinhardta Sorge, sztuką napisaną w 1912 r. i reżyserowaną przez Maxa Reinhardta, który robił też do niej oświetlenie, iż *świat stał się tak „przepuszczalny", że nieustannie przenikają doń duchowość, wizje i fantomy, bez przerwy fakty zewnętrzne mieszają się z pierwiastkami wewnętrznymi, a wydarzenia psychiczne ulegają uzewnętrznieniu.* Dotyczy to całego klasycznego kina niemieckiego. *Skłonność do gwałtownych kontrastów, które literatura ekspresjonistyczna przekształciła w obowiązujące formuły, podobnie jak nostalgia za światłocieniem, nostalgia u Niemców wrodzona, znalazły z całą pewnością w sztuce filmowej idealny środek ekspresji. Wizje wywoływane niespokojnym i niepewnym stanem ducha odkryły najbardziej adekwatny spośród możliwych sposób ewokacji, konkretny, a jednocześnie nierealny*[20].

Koło 1913 r., za sprawą *Studenta z Pragi* i *Golema* (1914) „inspirowanych" przez Paula Wegenera, skądinąd aktora u Reinhardta [21], rzecz stała się faktem. Wegener opowiada o tym, jak *kino mogło, lepiej niż jakakolwiek inna sztuka, wniknąć w fantastyczny świat E.T.A. Hoffmana, opowiadając o sobowtórze, cieniu lub odbiciu, który uwalniając się z lustra zyskuje niezależną egzystencję i zwraca się przeciwko swojemu pierwowzorowi... Prawdziwym poetą filmu*

stała się kamera... Liczne tricki, pozwalające zdwoić aktora na ekranie podzielonym na dwie części, zdjęcia nakładane, jednym słowem technika, forma, nadała treści prawdziwe znaczenie... Wpadłem na pomysł „Golema"... dzięki legendzie o getcie w Pradze, i to za sprawą tego filmu wniknąłem najgłębiej w dziedzinę czystego kina... Zdałem sobie sprawę, że technika fotograficzna określa przeznaczenie kina. Światło, ciemność pełnią w filmie taką rolę, jak rytm i kadencja w muzyce.

Student z Pragi, sześć lat przed *Gabinetem Doktora Caligari* objawił syntezę tego, czym miało być kino klasyczne. Film kręcono na Starym Mieście w Pradze (rodzinnym mieście żony Wegenera, aktorki Lydy Salmonovej, która została partnerką męża w jego filmach, nie tylko w *Studencie z Pragi* i dwóch wersjach *Golema*, ale i we *Fleciście z Hamelin* w 1918 r.; także jeden z dwóch scenarzystów *Caligariego* Hans Janowitz był prażaninem). W tym dziwnym miejscu, gdzie uliczki getta są przesycone średniowieczną atmosferą, straszą potwory ze świata duchów. Do realizacji zostali zaproszeni przez Wegenera reżyser Stellan Rye, bliski jego współpracownik, wywodzący się ze słynnej szkoły duńskiej, który doskonalił od kilku już lat sztukę światłocienia w budowaniu atmosfery oraz najlepszy operator niemiecki owych czasów, Guido Seeber.

„Inwazja nordycka" proponowała więc białą magię „Skandynawów" w zestawieniu z czarną magią twórców niemieckich, którzy naturalnym biegiem rzeczy przedkładali półcień nad światło. Oto co napisała Lotte H. Eisner na temat *Studenta z Pragi*: *Wszędzie tutaj snują się tajemnicze cienie, a o zmierzchu pełgają płomyki świec. Użycie świateł jest już przewidziane w szkicach wstępnych.*

Kontrasty czerni i bieli, szokujące zbitki światła i cienia będą już zawsze klasycznym wyznacznikiem kina niemieckiego, od *Zmęczonej śmierci* do *Metropolis* Fritza Langa[22]. „Szkice" zaś są elementem godnej uwagi metody pracy, praktykowanej następnie przez jednego z najważniejszych operatorów historii kina, Francuza Henri'ego Alekana.

Z Niemiec do Francji

Pozostawcie nam Niemcom owe okropności będące wytworem delirium, snów, gorączki i królestwa duchów. Niemcy to kraj, w którym zagnieździły się stare wiedźmy odziane w skóry niedźwiedzie, golemy obu płci, a zwłaszcza feldmarszałkowie, tacy jak Cornelius Nepos, który narodził się z korzenia zwanego przez Francuzów Mandragorą. To tylko z tej strony Renu takie widma mogą się wyłaniać. Francja nigdy nie była im przychylna.

Henryk Heine
Szkoła romantyczna II, 1833

Od roku 1930, gdy kino niemieckie postanowiło wejść na szeroko pojmowany filmowy rynek europejski i gdy pojawił się problem postsynchronów, berlińska UFA, w porozumieniu ze Stowarzyszeniem Kinematografii Europejskiej (A.C.E.) w Paryżu, podjęła decyzję o realizowaniu wersji obcojęzycznych na miejscu. W ten sposób Robert Siodmak nakręcił *Voruntersuchung* w Babelsber-

gu równocześnie w wersji niemieckiej i francuskiej, z aktorami obu tych narodowości. W filmie tym, którego francuski tytuł brzmiał *Autour d'une enquête* (*Wokół śledztwa*), grali popularni aktorzy francuscy i A.C.E. postawiła wymóg zatrudnienia jako współreżysera Francuza, Henri'ego Chomette'a (brata René Claire'a), ale ponieważ Siodmak kiepsko mówił po francusku, realizował film sam, a Chomette musiał się zadowolić rolą konsultanta przy układaniu dialogów.

Znamienne, że Siodmaka nazywano na planie Clair-obscur (Światłocień)! To, co mogłoby uchodzić za zwyczajną anegdotę, miało dość istotny skutek. Kiedy w 1933 r. Robert Siodmak [23], który pochodził ze starego żydowskiego rodu chasydów krakowskich, musiał opuścić Niemcy, naturalnym biegiem rzeczy wybrał Francję. Tu właśnie bowiem dwie francuskie wersje jego filmów *Autour d'un enquête* i *Tumultes* (*Stürme des Leidenschaft* z 1931 r.) zostały przyjęte entuzjastycznie.

Kino francuskie przechodziło akurat poważny kryzys. Gusty publiczności francuskiej różniły się również od gustów publiczności berlińskiej. Jak wielu innych emigrantów niemieckich, austriackich, czy rosyjskich Siodmak zdecydował się jednak we Francji pozostać. Ale z powodu wzrastającego bezrobocia (połowa wytwórni francuskich została zamknięta), w chwili, gdy Siodmak rozpoczął pracę w Jonville, Narodowa Federacja Kina Francuskiego zorganizowała w Paryżu demonstrację, w której uczestniczyło czterystu techników filmowych, pod przywództwem Henri'ego Chomette'a. Przyjął on Siodmaka przed bramą wytwórni z transparentem „Siodmak, wracaj do siebie". Nachodził też Ministerstwo Sprawiedliwości, żeby doprowadzić do jego ekstradycji...

Tak więc Eugen Schüfftan [24], Billy Wilder, Kurt Bernhardt, Max Ophüls, G.W. Pabst, Anatol Litvak czy Fedor Ozep (dwaj ostatni byli twórcami rosyjskimi wydalonymi przez władze III Rzeszy) – mimo swoich zasług nie byli przyjęci przychylnie. Niektórzy z nich, jak Fritz Lang, zdołali nakręcić tylko jeden film (*Liliom* w 1933 r.), ale zdecydowana większość z nich nie znalazła we Francji korzystnych warunków do realizacji własnych projektów estetycznych. Wszyscy oni po nieudanych początkach we Francji wyjechali do Stanów Zjednoczonych, w ucieczce przed hitlerowcami, którzy wkroczyli do Francji. Jednak, gdy ogląda się ich filmy „francuskie", wydaje się oczywiste, że filmowcy wychowani na kulturze niemieckiej wpłynęli ożywczo na kino francuskie lat trzydziestych i późniejsze. Wystarczy przytoczyć słowa Henri'ego Alekana [25]:

Światło może być naturalistyczne i realistyczne
albo interpretujące i estetyzujące.

Henri Alekan

Sądzę, że we Francji brakowało tych nie kończących się dyskusji reżysera z ekipą. To kwestia świadomości zawodowej. Pracowałem kiedyś z wielkim operatorem rosyjskim Nicolasem Toporkovem, który przyjechał do Francji po rewolucji 1917 r. Był niegdyś operatorem cara. Nie wolno było przy nim wspominać o rewolucji rosyjskiej i musiałem się pilnować, żeby nie wyjawić mu, co ja myślę na ten temat. Nauczyłem się od niego wszystkiego, czego może się nauczyć asystent operatora: obsługi aparatury i obiektywów, szybkości reakcji. Pracowałem jako drugi

asystent Marcela Luciena (był skrzypkiem z Nicei, który potem został operatorem przy filmach z Rexem Ingramem), z Georges'em Périnalem (operatorem Jeana Grémillona, René Claire'a, Alexandra Kordy w Wielkiej Brytanii i Chaplina, przy filmie „Król w Nowym Jorku"). Bywali operatorzy obdarzeni zmysłem artystycznym, wywodzący się z najrozmaitszych środowisk zawodowych, np. fotograficy czy inni, bywali też operatorzy, którzy byli technikami w ścisłym znaczeniu tego słowa, technikami, przy których także, lepiej lub gorzej, można się było nauczyć zawodu. W zasadzie wszystko opierało się na technice, nie na sztuce obrazu.

Potem, gdy poznałem już nieco środowisko operatorów francuskich – prawdziwych profesjonalistów, wydawało mi się, że traktują oni to, co robią, jak coś w rodzaju tajemnicy zwodowej. Pragnęli zachować swoje przywileje, ten nieco tajemniczy sposób pracy, nie zwierzali się ani swoim asystentom ani otoczeniu. Widywałem operatorów, którzy chowali do kieszeni dyfuzery nakładane na aparat albo ramki, aby ich nie kopiowano.

Różnica pojawiła się wraz z przyjściem operatorów niemieckich, takich jak Kurt Courant (był operatorem Langa, Hitchcocka, Renoira, Carnégo, Gance'a, Ophülsa i Chaplina) czy Rudolpha Maté (ur. w Krakowie, studia kontynuował w Budapeszcie, gdzie był asystentem Alexandra Kordy, potem w Berlinie pracował z Karlem Freundem, a w roku 1928 przyjechał do Francji, aby zrealizować zdjęcia do „Męczeństwa Joanny D'Arc" Dreyera i „Wampira"). Metody ich były inne, inne też było ich spojrzenie.

Nigdy żaden operator francuski nie rozmawiał ze mną, jak to czynił Eugene Schüfftan. Nie wahał się zdradzić mi swoich „słynnych sekretów", które tak naprawdę nie były sekretami. Były bowiem tym, czego nauczył się w młodości jako malarz i artysta. Patrzył jak malarz. Jego idea malarstwa, z jaką nigdy nie zetknąłem się u operatorów francuskich, miała odniesienia raczej do fotografii. To, co powiedziałem, nie dotyczy Périnala, który był wielkim artystą, ale nie zachowywał się tak, jak inni operatorzy francuscy. Według mnie nie ma tu żadnych sekretów, jest sposób myślenia, sposób postrzegania światła i kadrów.

Można zawsze w ten czy inny sposób wyjaśnić, co powinno się zrobić, aby zilustrować dany temat. Można obserwować i analizować jak obraz wszystko, co znajduje się wokół nas, gdy jednak trzeba samemu obrazy te tworzyć, nie jest się nikim innym, jak dobrym lub złym obserwatorem, ulegającym lub nie ulegającym wpływom innych twórców – ale nie można ich kopiować. Schüfftan ukazał mi istotę stosunków pomiędzy malarstwem i obrazem filmowym i różnicę pomiędzy nimi. Poszedł bardzo daleko, odnalazłem jego rysunki – bazgrał w bistro, przy szklaneczce wina, małe plany, szkice. Spotkanie z Schüfftanem było faktem niezmiernie ważnym w moim życiu, pozwoliło mi odkryć światło malarskie w stosunku do światła filmowego. Prawdopodobnie, gdybym nie spotkał Schüfftana, byłbym nikim.

Spotkałem go na planie filmu Ophülsa „Le tendre ennemie" („Czuła nieprzyjaciółka") (1935). Był to ważny etap jego kariery, kiedy to po przyjeździe z Niemiec, dał się poznać nie tylko jako zwykły fotograf, ale jako wielki artysta. Dla mnie fakt, że go spotkałem, że zostałem jego asystentem, a potem ustawiałem dla niego kadry, był objawieniem, gdyż dzięki niemu odkryłem nowy aspekt obrazu filmowego. Ponadto pomógł odkryć mi samego siebie. W rezultacie, za sprawą niepokojów politycznych w Europie i związaną z tym migracją artystów,

M – Morderca Fritza Langa

Ludzie za mgłą Marcela Carnégo

zmuszonych do ucieczki ze swoich krajów, do kultury francuskiej zostały przeszczepione nowe tendencje. Jednakże – taka była smutna prawda historyczna – artyści ci byli przyjęci w nowych krajach z niechęcią.

Pamiętam dokładnie operatorów, którzy, co było dla mnie bardzo przykre, reagowali wrogo na przyjazd Schüfftana, Couranta, czy Théodora Sparkhuta, wielkiego operatora niemieckiego, który do 1922 r. pracował z Lubitschem, potem zaś przyjechał do Francji, gdzie był głównym operatorem „Suki" Renoira w 1933, przed emigracją do USA. W roku 1929 byłem trzecim asystentem, przyglądałem się trochę pracy tych operatorów i wiele rzeczy mnie dziwiło. Przede wszystkim chodziło tu o dyscyplinę pracy Pabsta czy Ophülsa [26]*, którzy realizowali filmy z operatorami obcokrajowcami. W studiu panowała inna atmosfera.*

W ekipie francuskiej nastrój był zawsze pogodny, swobodny, przyjacielski [27]*. W obecności „Niemców" panował większy rygor, który wydawał mi się zbyt surowy, ciężki, ale bardzo profesjonalny. Wszyscy ci ludzie mieli kamienne twarze, wszystko przebiegało w niewiarygodną powagą. W studiu francuskim często żartowano – tu nie śmiano się wcale. Robili średniej jakości filmy, ale byli utalentowani. Być może czuli się niepewnie – jest coś przerażającego w tym, że trzeba opuścić swój kraj, naród. Byli odseparowani od swoich mistrzów. Nie robili filmów o sprawach najważniejszych, ale kręcili je porządnie, metodycznie, w sposób przemyślany.*

Byłem zaskoczony, gdy Schüfftan kazał mi przyjść pewnej niedzieli do Gotka, scenografa w filmie Ophülsa „La tendre ennemie". Po raz pierwszy byłem uczestnikiem takiego spotkania. Nie wiedziałem, że w ogóle robi się coś takiego. Byłem drugim lub trzecim asystentem, siedziałem z całą ekipą przy piwie, z kierownikami produkcji, asystentami reżysera, scenografami i omawialiśmy plan po planie, to, jak aktorzy będą ubrani. Jacques Gotko rozłożył plany dekoracji, Schüfftan opowiadał o tym, co zamierza robić. Bardzo mi się to podobało, wszyscy wprawdzie mówili po niemiecku, ale nie zadawałem sobie pytania, kiedy wyjdziemy, żeby coś przekąsić [28]*. Uważałem, że to wspaniałe, iż można przygotować film z wyprzedzeniem, tocząc poważne, przyjacielskie dyskusje na luzie, w małej pracowni scenografa. Byłem poruszony widząc, jak Schüfftan zwierza się ze swoich pomysłów. Wszystko wiedzieliśmy wcześniej, dzięki tym dyskusjom prowadzonym tylko w kręgu członków ekipy. Oczywiście bez aktorów.*

W *Załączniku I*, zatytułowanym *Kamera w klasycznym filmie niemieckim*, książki *Ekran demoniczny* Lotte H. Eisner potwierdza, że istotnie zebrania takie należały do metody pracy, ale wynikały przede wszystkim z koncepcji kina, które pojmowane było w związku ze sztuką świateł i cieni.

Jednym ze źródeł sukcesów klasycznego kina niemieckiego jest współpraca całej ekipy technicznej, porozumienie uzyskane w wyniku długich dyskusji nad kształtem realizowanego filmu (Regiesitzungen), trwających niekiedy dwa lub więcej miesięcy przed pierwszym klapsem. W tym czasie reżyser konsultuje się ze wszystkimi osobami zaangażowanymi w pracę nad filmem, począwszy od pierwszego dekoratora i operatora, aż do pracowników zajmujących się oświetleniem.

Kiedy później pewien dekorator brytyjski wyrażał zdziwienie, że operator, Günther Krampf [29]*, przed rozpoczęciem zdjęć w studiu londyńskim zapragnął obejrzeć szkice dekoracji („rzecz niezwykła w naszym kraju"), by móc je dokładnie przestudiować w celu ustalenia pozycji kamery i charakteru oświetlenia – zdawali-*

śmy sobie sprawę, że to postępowanie nie jest niczym niezwykłym dla tych, którzy znają reguły pracy w dawnych filmach niemieckich. Ten zwyczaj wcześniejszego zapoznawania się z intencjami dekoratora nie umniejszał w niczym inwencji tak znakomitych operatorów, jak Guido Seeber, Karl Freund, Carl Hoffman, Fritz Arno Wagner, Curt Courant, Günther Rittau, Frantz Planer, Reimar Kuntze, Eugen Schüfftan, by ograniczyć się tylko do największych nazwisk. Powód prosty: podczas owych roboczych dyskusji głos każdego uczestnika był wysłuchany: operator na równych prawach z innymi mógł zażądać pewnych zmian w dekoracjach, jeśli w tej lub innej scenie jego interwencja mogła dać lepszy rezultat.

I tak na przykład Lang, reżyser, który podobnie jak Murnau, przedłużał chętnie dyskusje nad przyszłym kształtem filmu, zdawał sobie doskonale sprawę, jak wielki jest wkład jego operatora. Dostrzega on wyraźnie pracę Carla Hoffmana i Rittaua, czemu daje wyraz w programie „Nibelungów" w 1924 r., analizując metodę twórczą każdego z nich: „Kiedy marzyłem, trochę jak malarz, by wywołać odpowiedni obraz plastyczny – Carl Hoffman stwarzał go, posługując się magią świateł i cieni... Hoffman ma swoje sekrety. Gdy na przykład fotografuje kobietę – potrafi w taki sposób uchwycić jej twarz, że nie tylko stwarza portret tej kobiety, ale także umie zasugerować psychologiczną treść całej sceny. Treść ta objawia się poprzez szczegóły, błysk w kącie źrenicy, cień padający na czoło, świetlisty zarys skroni". Drugiego zaś operatora, Rittaua, wychwala za to, że bezustannie ulega pokusom nowych eksperymentów: „Tworzy on plastykę filmu, posługując się regułami matematycznymi" (...).

Należy przypuszczać, że romantyczna fantazja reżyserów niemieckich nigdy nie osiągnęłaby tej doskonałości poetyckiego irrealizmu, gdyby nie obrazy nakładane, przenikania, defromacje obrazów i inne przemyślne sposoby operatorów tej epoki. Oczywiście, już przed nimi, taki na przykład Méliès znał wszystkie te sztuczki; na nich też awangarda francuska lat dwudziestych opierała swe subiektywne wizje. Także film skandynawski operował białą magią zjaw i fascynującym światłocieniem. Jednakże film niemiecki przyswaja sobie wszystkie te środki równocześnie; przejął on od reżyserów duńskich i szwedzkich, pracujących w studiach berlińskich, szacunek dla światłocienia, uzyskiwanego przez niemieckich reżyserów, wychowanych na inscenizacjach Maxa Reinhardta i na gwałtownych kontrastach oświetlenia ekspresjonistycznego (...) [30].

Oczywiście, droga Méliès a została wyznaczona przed epoką lat dwudziestych, a rozkwit awangardy francuskiej dokonał się przed przybyciem do Francji operatorów niemieckich. Raz jeszcze posłuchajmy, co ma do powiedzenia na ten temat Henri Alekan: *Trzeba pamiętać o tym, że przed 1930 r. była awangarda, która zapoczątkowała rzecz nową, ponieważ światło uczyniła tworzywem filmowym, w dziełach Man Raya, Germaine Dulac, René Claira, wielkiego reżysera, zupełnie niedocenianego, w filmie „Le Docteur Tube" Abla Gance'a, u Marcela L'Herbiera. Na przykład w „Bestii ludzkiej" mieliśmy do czynienia z działaniem szarości i światła, W „Balecie mechanicznym" Fernanda Légera, czy w „Gwieździe Morza" Man Raya, co trzeba również przyznać, gra świateł została poprowadzona interesująco. W owym czasie było to tak różne od tego, co widziałem w zwykłym kinie. Te filmy były prawdziwą poezją obrazową. Zaś Delluc i Jean Epstein w dziedzinie światła tworzyli rzeczy nowe i ważne.*

Pracowali podówczas we Francji ludzie filmu wyjątkowi, tacy choćby jak operator Léonce-Henry Burel. Przykładem jego pracy jest „Napoleon" w reżyserii Abla Gance'a, czy nakręcona już czterdzieści lat później, we współpra z tym samym reżyserem „La Vénus aveugle" („Ślepa Wenus"), do której robiłem na jego prośbę oświetlenie. Potem pracował on z Bressonem.

Niezależnie od wybitnych artystów rodzimych, kino francuskie zasilone zostało grupą operatorów i reżyserów z zagranicy, wraz z ich nowymi i odmiennymi ideami twórczymi. Większość tych spośród nich, którzy przyjechali z Niemiec lub Austrii, pamiętała czasy wspaniałego okresu kina ekspresjonistycznego, czy raczej „klasycznego" kina niemieckiego. Schüfftan czy Courant wnieśli swój wkład w postaci koncepcji światła filmowego, innej od wyznawanej przez twórców francuskich, z którymi dotychczas pracowałem. Ci ostatni bowiem nie przekroczyli jeszcze fazy nazywanej przeze mnie „pierwszą fazą światła", to znaczy takiej techniki świetlnej, jaką mógł uprawiać ktokolwiek, nawet debiutant. Polega to na tym, że zleca się asystentowi zastosować ten czy inny typ reflektora, oświetla się postać en face lub z półprofilu – co każdy potrafi zrobić. Byłem zdegustowany faktem, że operatorzy francuscy pracowali w ten właśnie sposób [31].

Biała i czarna magia

> *Podwójne oświetlenie jest z całą pewnością rodzajem gwałtu; może Pan śmiało powiedzieć, że jest ono przeciwne naturze, ale jeśli mówię, że jest przeciwne naturze, muszę natychmiast dodać, że przewyższa naturę, pragnę przez to powiedzieć, że jest to śmiała decyzja mistrza, który udowadnia w sposób genialny, że sztuka nie poddaje się koniecznościom narzuconym przez naukę, że kieruje się własnymi prawami.*
>
> J. W. Goethe [32]

Biała magia skandynawska i czarna magia germańska, oświetlenie w filmach powstałych w krajach nordyckich, gdzie panuje niedostatek światła słonecznego, opiera się na teatralizacji, której podstawą jest intensywność oświetlenia sztucznego i intensywność ekspresji aktorów. Ci ostatni sami stają się integralną częścią geometrycznych dekoracji. Sprzęt oświetleniowy tam stosowany to słynne reflektory Kliegi, również pochodzenia teatralnego, wyposażone w liczne zwierciadła, pozwalające na skoncentrowanie lub poszerzenie strumienia światła. To okres rozkwitu „Kammerspielfilm", wywodzących sie z Kammerspiele Maxa Reinhardta, małego teatru na trzystu widzów, gdzie z każdego miejsca można było dostrzec u aktora „ruch palca".

Swojemu scenariuszowi *Sylwestra* Carl Mayer dał podtytuł *gra świateł*. O wskazówce tej reżyser Lupu Pick mówił, że nie chodziło tu *z pewnością o zwykłą aluzję do techniki, która wykorzystuje transformacje i ruchy światła. Pick chciał w ten sposób zwrócić uwagę na światłocień, który istnieje we wnętrzu człowieka, w jego duszy, na te odwieczne powroty światła i cienia związane z relacjami psychicznymi* [33]. Światłocień znalazł swe apogeum w *Fauście* Murnaua. Lotte Eisner mówi o *chaotycznym zagęszczeniu pewnych obrazów, o świetle przebijającym przez mgły, promieniach przeszywających nieprzezroczyste powietrze – to wszystko sumuje sie w kompozycję wizualną, jakby fugę odegraną na organach i odbijającą się echem w głębinach nieba, co zapiera literalnie*

oddech w piersi (...). *Żadnemu reżyserowi, nawet Langowi, nie udało się dotąd z takim mistrzostwem stworzyć nadnaturalnej rzeczywistości w studio* (...) *Czy demoniczne ciemności pochłoną boską jasność? Gdzież są granice tych kolosalnych efektów? Kamera Carla Hoffmana postarała się o to, aby partię ziemską tego filmu podporządkować plastyce naznaczającej demonizmem każdą rzecz, nawet odzienie aktorów* [34]. To szczytowy okres rozwoju Stimmung, zjawiska, które polegało na stworzeniu atmosfery sugerującej *wibracje duszy*, za pomocą gry świateł. To harmonia *metafizyczna, mistyczna*, jedyna w swoim rodzaju, wśród chaosu rzeczy, barwnej intensywności pożądania, zmysłowości ciała i duszy.

W owym czasie zasadą UFY była rezygnacja ze zdjęć plenerowych. Niemniej kłopoty atmosferyczne w dalszym ciągu powodowały zakłócenia, ponieważ monumentalne budowle ustawiano na zewnątrz, na terenach przylegających do studia Tempelhof, Staaken, Neubabelsberg. Zdjęcia te wymagały zawsze przychylnej aury, mimo lamp i projektorów umieszczonych na potężnych konstrukcjach. Ale wiele pejzaży powstawało w studiu, gdzie podłogę pokrywało się ziemią, skałami, pianą, sztucznym śniegiem [35].

Światło ideologiczne

Wokół pieni się przepyszna, pełna napięcia twórczość lat dwudziestych (...). *I gna we wściekłym pragnieniu wyrażania przeżyć jakimiś nowymi środkami, jakimś nowym sposobem.*

Sergiusz Eisenstein

Jak wszyscy nawiedzeni pionierzy sztuki obrazu na całym świecie (Amerykanie jechali do Kalifornii, Francuzi do Nicei, a twórcy z północy tworzyli słońce w swoich wspaniałych studiach), także Eisenstein szukał światła. *Słońce, zapewniam was, nie przychodzi do mnie na herbatkę – nie jestem Majakowskim – ale oddaje mi niekiedy zadziwiające przysługi. W roku 1938 na przykład musiało świecić czterdzieści dni pod rząd, żebyśmy mogli nakręcić w okolicy „Mosfilmu" bitwę nad jeziorem Peipus z „Aleksandra Newskiego". To ono również w 1925 r., w Leningradzie, gdzie zabraliśmy się do spóźnionej realizacji scenariusza „1905", zmusiło naszą ekipę do spakowania walizek i wyjazdu w poszukiwaniu ostatnich jego promieni na wybrzeżu odeskim i w Sewastopolu. Musieliśmy wyszukać z licznych epizodów scenariusza pierwotnego ten jeden, który można było kręcić na południu.* I tak narodził się *Pancernik Potiomkin* – w trakcie pogoni za światłem słonecznym, kiedy to pojedynczy epizod zmaterializował spreparowaną ideologicznie epopeę całego roku. *Film ten w znacznej mierze wpłynął na zmianę sposobu traktowania zbliżenia, czyniąc z niego już nie tylko znaczący detal, ale także element zdolny obudzić w widzu świadomość i odczucie całości* [36].

To Eisensteinowskie rozumowanie, wywodzące się z doświadczenia twórczego, przeciera szlak szeroko pojmowanej teorii języka filmowego, sztuki synekdochy, a jednocześnie ma charakter zdecydowanie ilustracyjny. Szczegół implikuje tu *całość, która w nim się zawiera, jak w kropli wody*, co utwierdza nas w przekonaniu, że w kinie radzieckim owej epoki oswobodzona kamera nadaje światłu rolę pierwszoplanową w dynamice montażu.

M – Morderca Fritza Langa

Gracz – dr Mabuse Fritza Langa

Iwan Groźny Siergieja Eisensteina

Revault d'Allones pisze: *U Eisensteina montaż dąży wprost do jedności dialektycznej dwóch przeciwstawnych pojęć; akurat najbardziej nas interesujących – czerni i bieli. Zestawia on chętnie obraz mroczny z obrazem jasnym, tak w planie ogólnym, jak i w zbliżeniu, linie władzy biegnące na prawo, z tymi, które biegną na lewo. Jako przykład czy ilustracja wizualna dialektyki, montaż Eisensteinowski (i światło, które pełni w nim określone funkcje) uczestniczy w konstruowaniu rozległego sensu oczywistego i w gwałtownym narzucaniu go widzowi (wiadomo skądinąd, do jakiego stopnia montaż ten bywa sugestywny)* [37]. Bywa także wstrząsający i patetyczny. Jak w scenie *schodów odeskich, nie figurującej w żadnej wersji scenariusza ani w szkicach montażowych*, zrodzonej jedynie z odczuć samego Eisensteina – na widok schodów: (...) *mgła i schody to tylko powtórzenie samej historii filmu, który powstał na poboczu „1905", scenariusza-rzeki, który miał za zadanie ruszyć świat w posadach* [38].

Podobnie jak w przypadku ekspresjonizmu niemieckiego i związanego z nim romantycznego światła – istnieje tu widoczny związek pomiędzy ideologią a koncepcją kina. Upraszczając sprawę, rzec można, że materializm odpowiada paradokumentalnemu realizmowi obrazu (a więc i światła) i dialektyce pewnej koncepcji montażu (świetlnego również) [39].

„Październik" jest cały utrzymany w aksamitno-czarnym odcieniu. Z czarnym poblaskiem, takim jakim świecą w naturze mokre od deszczu pomniki, kraty i bruki, a na fotografii – złoto, pozłota i brąz.

Biała tonacja była dominującym kolorem „Linii generalej". Biały sowchoz. Obłoki. Potoki mleka. Kwiaty. Poprzez szare motywy początku – nędza. Poprzez czarne motywy – przestępstwa i zbrodnie. I wciąż na nowo motyw biały i biały, związany z radosnym tematem nowych form gospodarowania [40].

Kiedy Eisenstein po pobycie w Meksyku, dokąd udał się na przekór wszystkiemu „w poszukiwaniu słońca", powrócił do Związku Radzieckiego, już ujarzmionego przez stalinizm, objawił nową, pogłębiającą się skłonność do klasycyzacji twórczości. *Aleksander Newski* (1938) jest szczytowym tego dowodem w sferze plastycznej, w muzycznym rytmie obrazów, w prawdziwie tonalnej kompozycji czerni, bieli i szarości. A jednak... białemu terrorowi strojów krzyżackich, bieli jednolitej i przerażającej, zostaje przeciwstawiona żarliwa rozmaitość zniuansowanych szarości strojów ruskich. Nawet oświetlenie sprawia, że twarze Krzyżaków stają się zwyrodniałe (silne kontrasty, wyostrzenia), a twarze Rosjan głęboko ludzkie (na wpół ocienione, owalne), zaś ich wybawca ma twarz imperialną, jakby zikonizowaną.

Wreszcie *Iwan Groźny* (1942-1946) jawi się jako film najklasyczniej ekspresjonizujący. Konwencjonalne zastosowanie podstawowego kodu: źli ukazani „na czarno" i dobrzy „na biało", wspaniały cień despoty itd.

Tak więc machina „nadznacząca", została oddana na użytek ideologii, a nawet doraźniej propagandy; kino radzieckie i jego światło zostały wciągnięte w tryby historii. Warto też odnotować ewolucję Eisensteina od ewokacji postaci ludu w marszu, ludu, biorącego (na ekranie) swój los w swoje ręce (*Strajk, Pancernik Potiomkin, Październik, Linia generalna*) do ewokacji władczych postaci despotów (*Aleksander Newski, Iwan Groźny*), postrzeganych zawsze zgodnie z aktualną tendencją historyczną. To samo zjawisko entropii pojawia

się u Kuleszowa czy Pudowkina. Jedynie Dżiga Wiertow, jak się wydaje, tego uniknął.

W każdym razie szkoły „niemiecka" i radziecka, będące dwiema formami nadekspresji, są w historii światła niezmiernie istotne, z powodów przede wszystkim estetycznych: kino nieme rozwinęło formy ekspresji wizualnej aż do przesytu, aż do ukształtowania modelu radykalnej ekspresywności światła, do afirmacji zasady ekspresyjności jako punktu szczytowego sztuki filmowej w ogóle.

(dok. nastąpi)

Collage stworzony przez MICHELE LEVIEUX
(W dobrym towarzystwie Bernarda Chardere'a, Lotte Eisner, Henri'ego Alekana i Fabrice'a Revault d'Allones'a)

tłum. TERESA RUTKOWSKA

Lato 1994 – Paryż, Wenecja, Ryga,
gdzie urodził się Eisenstein
i gdzie popełnił samobójstwo Boris Barnet...

Można kontynuować tę długą historię opowiadając o tym, jak „Hollywood ustalało prawa" w latach 30, jak Eugen Schüfftan i Henri Alekan zmagali się we Francji ze zbyt trywializującymi zasadami oświetlenia hollywoodzkiego. *W mojej książce* – mówi Alekan – *opowiadam o tym, jak radykalnie walczyłem ze sztywnym systemem hollywoodzkim... Istnieje cała gra, ważna taktyka, która polega na przykład na tym, że nie można nadmiernie uprzywilejowywać aktora, mimo wszystkich konsekwencji, jakie to za sobą niesie – czyli mimo zubożenia światła generalnie rzecz biorąc.* Warto opowiedzieć o tym, jak Sternberg czy Welles na swój własny sposób przeciwstawiali się temu zubożeniu, trącącemu akademizmem, jak tworząc światło, które przekracza sens oczywisty, oni sami przekraczają, przenikają kod, docierając do najrozmaitszych stanów światła aż do uczynienia światła tematem filmu (Sternberg).

Istnieje królestwo światła BAROKOWEGO, w znaczeniu wielorakim, światła jako środka wyrażania intensywności świata (to tuż po wojnie). Cocteau, Welles, Ophüls, potem Bergman na sposób mistyczny (światło „naddane", światło „stamtąd"), Tarkowski, Fellini (odwołując się do deklarowanej sztuczności), Fassbinder, Schroeter, Has i Ruiz (obaj na sposób mistyfikatorski i pełen sztuczności) będą mniej lub więcej, tak czy innaczej, przeciwstawiać się Hollywoodowi.

Ale tendencja barokowa nie pomija tajemnicy świata, jak czynią to przedstawiciele tendencji nowoczesnej. Możemy pokazać, jak zarówno światło barokowe, jak i światło klasyczne stronią od sensu wniesionego, sensu oczywistego (obvie).

Możemy także pokazać, jak światło NOWOCZESNE, światło jako takie w całej swojej rozmaitości, heterogeniczności (realność przypadku), z Godardem, Pialatem, Cassavetesem (jedynym z tamtej strony oceanu, który nie poddał się kinu hollywoodzkiemu), i swojej homogeniczności (światło neutralne), z Bressonem (światło spłaszczone), Tatim (światło błyskające), Pasolinim (światło białe), jest wyrazem dążenia do zerwania z praktyką bezceremonialnego narzu-

cania sensów. Są to jedyne przykłady takiego dążenia w całej historii kina. I świadczą one o pragnieniu powrotu do światła naturalnego, sprzed kodów. Bez napuszoności i bez przeładowania – jak mawiał Bresson. Nestor Almendros będzie bardziej uległy dialektyce, odwołując się do Murnaua. Będzie mówił bowiem o klasycznej *estetyce cieni* w opozycji do nowoczesnej *estetyki bez cieni*.

Warto będzie wreszcie pokazać, jak kino klasyczne kultywuje światło, jak barok wprowadza jego kult i jak kino nowoczesne stara się je traktować w sposób najbardziej ontologiczny.

Jak kino dzisiejsze odwołuje się do źródeł, pomiędzy drogą Lumière'a a drogą Méliès'a, pomiędzy światłem naturalnym, a kabaretem.

M. L.

---

[1] Nr 222, lipiec 1970. Przekład polski Roman Wyborski (w:) „Kino" 1971, nr 11. Wszystkie cytaty pochodzą z tego tłumaczenia.

[2] *Oczywisty* (*obvie*) – przym. (z łac. *obvius*), to sens najbardziej naturalny. Łac. *obviare* – to tyle co wyjść na spotkanie, podjąć działania pozwalające pokonać przeszkodę.

[3] *Otwarty* (*obtus*) – przym. (z łac. *obtusus*) – to tyle co stępiać, w znaczeniu metaforycznym, czynić mniej ostrym, osłabiać, łagodzić). W matematyce oznacza to kąt rozwarty. W znaczeniu metaforycznym: rozumiane szeroko.

[4] W opozycji do pojęcia „mniejszości" proponowanego przez Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego w pracy *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris 1975: *Chodzi o problem ekspresji rozważany przez Kafkę w stosunku do literatury mniejszości narodowych – np. literatury żydowskiej z Warszawy czy Pragi – ekspresji mniejszości , w stosunku do języka większości (...) Dotyczy to wiary nie w symbole, w metafory czy alegorie, ale w architekturę i w układy wyznaczane przez wszystkie formy pożądania (...) jawi się [ekspresja ta] jako środek ujawnienia tego, co ma się dokonać, środek wydobywania „mocy diabelskich" najbliższej przyszłości. Lingwistyka, polityka i poczucie wspólnoty to pojęcia, do jakich literatura mniejszości się odwołuje, będąc elementem wszystkich rewolucji w wielkich literaturach.*

[5] (W:) Roland Barthes, *Le texte et l'image*, Edition Paris-Musées, Marzec 1986; *Niegdyś poeci lubowali się w roztrząsaniu trudnych problemów wersyfikacji. Dziś celem poczynań twórczych jest odnalezienie stosunku pomiędzy tekstem i obrazami*, Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris 1982.

[6] Ostatni raz widziałam film w Rydze, 13 września 1993 r. na otwarcie festiwalu „Arsenały", w pobliżu domu Eisensteina, z towarzyszeniem oryginalnej muzyki skomponowanej przez Austriaka Edmunda Meisela we współpracy z realizatorem radzieckim (na premierę filmu w Berlinie w 1926 r.), wykonanej przez orkiestrę symfoniczną z Liepaja, co wniosło dodatkowe wartości. Było to swojego rodzaju odkrycie na nowo. Istotnie muzyka Meisela (pracował on z Brechtem i Piscatorem) *łączyła się z tragizmem i heroizmem Eisensteinowskim, co pozwoliło patrzeć na „Potiomokina" jako na nowoczesny film eksperymentalny* – Juris Cyvjans (w:) *Catalogue de 5eme Film Forum International de Riga, Arsenals 1994.*

[7] Twórca miesięcznika „Positif" i obecny dyrektor L'Institut Lumière w Lyonie. Autor licznych prac o początkach kina. Chodzi tu o fiszki wydane z okazji wystawy w Cannes w 1985 r.: „Był pewnego razu... kinematograf Lumiere'a", z okazji dziewięćdziesiątej rocznicy narodzin kina. Tekst ukazał się następnie w pracy *Lumières sur Lumière*, Lyon 1987.

[8] Realizatorka francuska, pisarka i teoretyk filmu, zm. w 1965. Chodzi tu a art. opublikowany z okazji pięćdziesięciolecia kinematografii w 1945, *Kino ma 2000 lat*. Świetna montażystka, Nicole Vedrès – była montażystką Alaina Resnais'go.

[9] (W:) *Magie Lumineuse*, Paris 1979 – *Od teatru cieni do latarni magicznej*. Dotyczy historii latarni magicznej i innych wynalazków optycznych, praca bogato udokumentowana i ilustrowana przez Jaca Remise'a, Pascale Remise i Régisa van de Walle'a.

[10] (W:) G. Michel Coissac, *Histoire du cinématographie*, Villars 1925. Świadek narodzin kina, ojciec historii X muzy, jako pierwszy zajął się tą kwestią w sposób tak poważny.

[11] (W:) *Bonjour Cinéma*, Lyon 1921 (II. wyd. Paris 1921).

[12] (W:) Roland Barthes, tamże.

[13] (W:) *Vocation du cinéma, Le rôle intellectuel du cinéma*, Paris 1937.

[14] (W:) *De la cinéplastique* z tomu *L'Arbre d'Eden*, Paris 1922.

[15] W trakcie przemówienia inauguracyjnego na otwarcie retrospektywy filmów braci Lumière w Filmotece Francuskiej w Paryżu w r. 1966.

[16] Godne uwagi anegdoty przytoczone przez Emmanuelle Toulet, konserwatorkę w dziale Sztuk Widowiskowych Biblioteque Nationale w Paryżu (specjalizującej sie w paryskich widowiskach filmowych z lat 1895-1914 (w:) *Cinématographe, invention du siècle*, Paris 1988.

[17] *...Fotografia, osiągnąwszy to, czego barok osiągnąć nie mógł, uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa (...). Tymczasem fotografia i film są wynalazkami, które zaspokajają w pełni i w całej swej istocie ową obsesję realizmu (...). Z tej perspektywy film staje się czymś, co anektuje czas dla obiektywu fotograficznego. Filmowi nie wystarcza utrwalanie wyglądu przedmiotu uchwyconego w określonym momencie – tak jak nietkniętego ciała owada z epoki prehistorycznej, odciśniętego w bursztynie. Film wyrywa sztukę barokową z jej konwulsyjnego odrętwienia. Po raz pierwszy obraz rzeczy jest także obrazem jej trwania....* André Bazin (w:) *Onologie de l'image photographique; Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958 (wyd. polskie *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963)

[18] (W:) *„Les Vues Cinématographiques"* 1906 r. pojawił się obszerny artykuł Méliès a, który można uznać za pierwszy podręcznik reżyserii filmowej, gdzie zasady ogólne łączą się z doświadczeniem codziennym. Artykuł ten został opublikowany w pracy *„Cinématographe, invention du siècle"*, tamże.

[19] Lotte H. Eisner *Ekran demoniczny*, w tłum. K. Eberhardta (wszystkie cytaty z tego tłumaczenia), wyd. polskie Warszawa 1974. Pisze ona, że pojęcia „demoniczny" używa w sensie, jaki nadawali mu Grecy i jak to rozumiał Goethe. Pochodzi ono z grec. daimon, boskość, dobry lub zły duch związany z ludzkim przeznaczeniem człowieka, miasta, państwa.

[20] Tamże, Wstęp, rozdz. I i II.

[21] Związki łączące teatr Maxa Reinhardta i kino niemieckie widoczne były już w owej epoce, koło 1913 r. Rzeczywiście, główni twórcy tych filmów korzystają z odkryć Reinhardta, posługując się światłocieniem, ukazując wpadające przez wysokie okna plamy światła w mrocznych wnętrzach, które wyrobiona, teatralna publiczność berlińska widywała na scenie podczas przedstawień.

[22] Godard składa mu hołd w swoim filmie *Pogarda* (1963), ukazując go jako człowieka uformowanego przez kulturę klasyczną, który cytuje Dantego, Corneille'a, Hölderlina i Brechta. *Jest on świadomością filmu... Człowiek wierny dziełom Homera, ten który umie odtworzyć wizerunek Odyseusza zgodny z tekstem „Odysei". Godard idzie nawet dalej i przemienia Langa w prawdziwego demiurga. Kiedy pojawia się on po raz pierwszy w sali projekcyjnej, ustawiony zostaje w centrum obrazu, oświetlony wiązką światła z reflektora umieszczanego za nim. Wyciąga ramię i wskazuje palcem. Kamera filmuje go w zbliżeniu w kontekście majestatycznych dźwięków muzyki Brahmsa. Pojawia się pierwszy obraz „Odysei"... To Lang go stworzył, to on jest kreatorem świata* – jak pisze Michel Marie, *Synopsis*, Paris 1990. Oddając w osobie Langa hołd kinu klasycznemu, zestawiając je z przestrzenią mityczną greckiej tragedii, Godard pozwala nam wkroczyć w świat Homera, mający korzenie w realności obiektywnej. Sam Godard gra rolę asystenta Langa, co jest nawiązaniem do ich spotkania zarejestrowanego przez Janine Bazin i André Labarthe'a w serii „Współcześni reżyserzy filmowi" w filmie *Dinozaur i maleństwo*.

[23] W książce *Robert Siodmak, le maitre du film noir* Hervégo Dumonta, Lausanne 1981. Podobnie jak Fritz Lang czy Max Ophüls, Robert Siodmak (ur. w 1900 r. w Dreźnie, jego ojcem był Polak, naturalizowany Amerykanin, a matka była Niemką) musiał uciekać przed hitlerowcami. Schronił się najpierw we Francji, a potem po jej zajęciu przez hitlerowców, w Stanach Zjednoczonych. W latach 1939-1953 wylansował Burta Lancastera, Avę Gardner, Charlesa Boyera, Brigitte Helm, angażował Emila Janningsa, Erica von Stroheima, Charlesa Laughtona. Zm. w Szwajcarii w nędzy i zapomnieniu. Jednakże, jak Lang, pozostał wierny swoim pierwszym wyborom, ekspresjonistycznemu *upojeniu błąkającymi się cieniami, spiralnie biegnącymi schodami, tak typowemu dla jego hollywoodzkich filmów, o wiele mówiących tytułach: „Phantom Lady", „The Killers", „Spiral Staircase". Pozostał jednym z najciekawszych reżyserów niemieckich, którzy mieli swój wkład w rozwój kina amerykańskiego.*

[24] Eugen Schüfftan (po przyjeździe do Francji Eugen Schuftan) pochodził z Wrocławia. Malarz, rzeźbiarz, dekorator, architekt. Debiutował w kinie w latach 20 i wynalazł „chwyt Schüfftana" – jest to wariant metody

robienia zdjęć z wykorzystaniem płyt szklanych, na których malowano fragment dekoracji. Zamiast ustawiania płyty szklanej wprost przed kamerą, fotografia, obraz czy makieta jest umieszczona po jednej ze stron kamery, a przed obiektywem znajduje się lustro. Obraz scenerii na drugim planie odbija się w ten sposób w kierunku obiektywu. Zaletą tego systemu, w stosunku do techniki normalnej, polegającej na bezpośrednim robieniu zdjęć z użyciem szklanych płyt lub zastawek, jest to, że jakiekolwiek makiety czy dekoracje mogą być łatwo wprowadzane do akcji filmu, podczas gdy przy robieniu zdjęć metodą bezpośrednią, ze zwykłymi malowanymi płytami, elementy makiety nie mogą zostać usunięte ani zmodyfikowane. Technika ta była często stosowana w studiach niemieckich i w Wielkiej Brytanii. Została zapoczątkowana przez samego Schüfftana, na planie *Variété* Duponta w 1929 r. i *Metropolis* Langa w 1930, gdzie za pomocą owej „Spiegeltechnik" ukazano domy robotników. Zbudowano na planie jedynie górną część domów, na ekranie zaś ujawniają one odbicia swoich przedłużonych w lustrach fasad. Od 1929 r. wykonał on zdjęcia trickowe do *Narkozy* Alfreda Abla – można tam zobaczyć obrazy wyłaniające się w podświadomości kobiety leżącej na stole operacyjnym, między innymi jest tam retrospekcja, którą oglądam we Izie. Tego samego roku Schüfftan był asystentem dekoratora u Hansa Poelziga i drugim operatorem u Karla Freunda, został operatorem w filmie, który zerwał totalnie z całym kinem tak zwanym komercyjnym: *Les Hommes, la Dimanche*, debiucie Roberta Siodmaka, według scenariusza jego brata Curta. W czołówce jest tam Billy Wilder i dwaj wiedeńczycy E.G. Ulmer i Friedrich Zimmermann (potem Fred Zinnemann) – jest to film naturalistyczny, w typie tych, jakie pojawiały się w kinie francuskim w latach 30., jak np. *Nogent, Eldorado niedzielne* Carnégo. Schüfftan był operatorem Carnégo przy filmie *Śmieszny dramat* w 1937 r. i przy połowie *Ludzi za mgłą* w 1938 r. Alekan był jego asystentem.

[25] Wypowiedzi Alekana pochodzą z fragmentów nie drukowanego wywiadu z Michèle Levieux, przeprowadzonego w jego wiejskim domu latem 1983 r.

[26] Alekan pracował też z większością filmowców przybyłych z Niemiec: Ophülsem, Pabstem czy Siodmakiem.

[27] Posłuchajmy Maurice'a Champreux, operatora Feuillade'a na temat realizacji „po francusku" w latach 20.: *Tak w studiu, jak i w plenerze zaczynaliśmy wykwintnym śniadaniem. Potem pracowaliśmy – zimą koło 9.30 rano aż do 4.00 bez przerwy. W Nicei było wesoło. Za każdym razem, gdy kręciliśmy scenę w salonie, statystowała tam grupa szlachty rosyjskiej. Byli to prawdziwi arystokraci. Ci nieszczęśnicy nie potrzebowali wskazówek, jak grać. Skłaniali się i całowali damy po rękach. To był dla nich kodeks postępowania*, (w:) *Pour une contre histoire du cinéma*, dz. cyt.

[28] Por. przyp. 27.

[29] Ur. w Wiedniu w 1899, debiutował jako asystent F.A. Wagnera przy filmie Murnaua *Nosferatu* (1922), potem był głównym operatorem w *Rękach Orlaka* (1924) Wiene'go, *Studencie z Pragi* (1926) Geleena, *Lulu* (1928) Pabsta i *Kühle Wampe* Dudowa i Brechta (1932). Potem wyjechał do Anglii.

[30] Lotte H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhard, Warszawa 1974, s. 49.

[31] Por. przyp. 26.

[32] Z okazji dyskusji na temat pejzażu Rubensa, w którym rozróżnia się dwa źródła światła (Eckerman, *Rozmowy z Goethem*, dz. cyt.)

[33] Lotte H. Eisner, dz. cyt.

[34] Tamże.

[35] Tamże.

[36] Cyt za. S. Eisenstein, *Myśli kinoreżisiora*, Moskwa 1958.

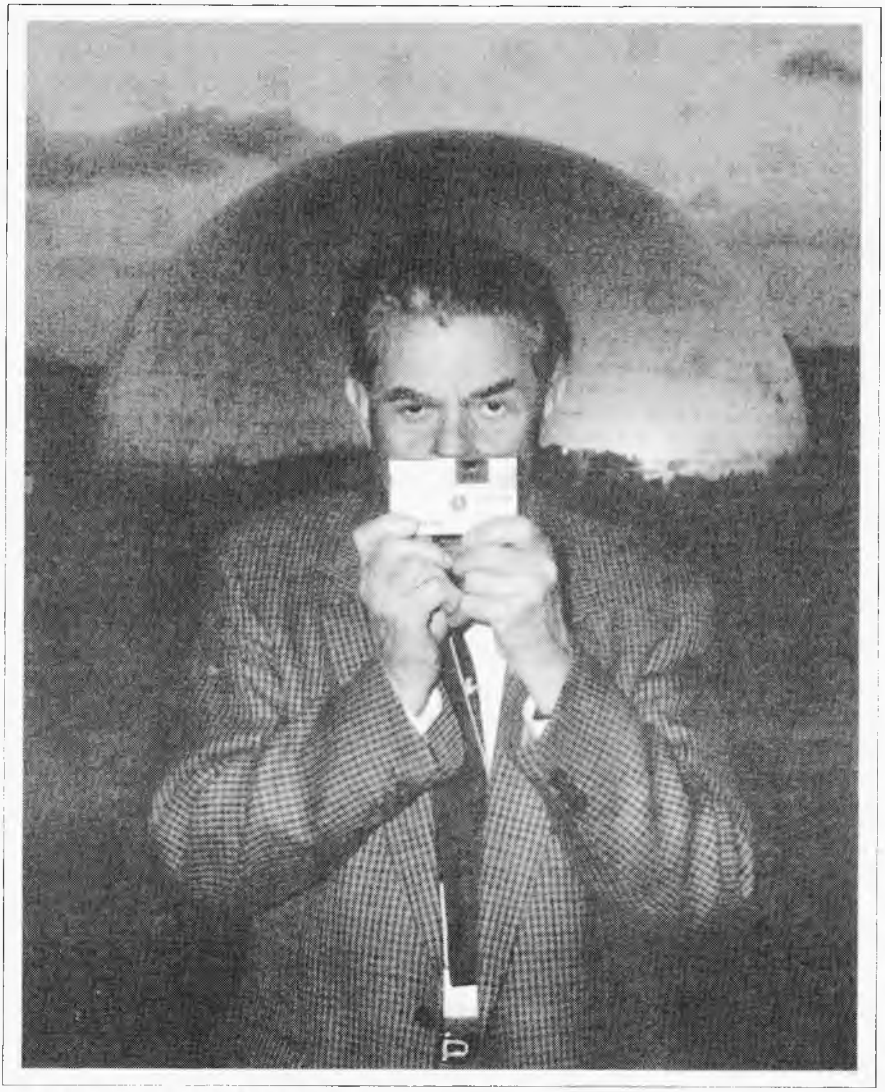
[37] Por. F. R. d'Allones, *La Lumière au cinéma*, Paris 1991.

[38] S. Eisenstein, dz. cyt.

[39] F.R. d'Allones, dz. cyt.

[40] S. Eisenstein, *Nie barwny, lecz kolorystyczny* tłum. L. Lewin (w:) *Wybór pism*, Warszawa 1959.

Henri Alekan



fot. Michèle Levieux i Didier Moscatelli

Człowiek, który stwarza światło

z HENRI ALEKANEM
rozmawia MICHELE LEVIEUX

– *„Światło jest podstawowym środkiem wyrazu kina; to ono tworzy strukturę obrazu, banalizuje lub dowartościowuje temat filmu, stwarza psychofizjologiczną aurę, jest naturalistyczne i realistyczne albo interpretujące i estetyzujące" – pisze pan w swojej książce „Światła i cienie". Czy reżyserowanie światła jest niezależne od techniki?*

– Tak. Bo ja nie czuję się technikiem. Technika w moim zawodzie ma służyć sztuce, obrazowi. Może się mylę, ale w moim pojęciu technika stanowi jedynie infrastrukturę niezbędną dla pewnej dziedziny sztuki – sztuki obrazu filmowego. Oczywiście interesują mnie nowe techniki, ale nie pasjonuję się nimi. O wiele bardziej zajmuje mnie, jak za pomocą pewnych technik można dotrzeć do czegoś innego, do tego, co może nas poruszyć...

– *Do świata obrazu i wyobraźni...*

– Właśnie tak, ponieważ sama technika nie jest interesująca. Jest z nią tak, jak z efektami specjalnymi – moment, w którym zaczynam w filmie zauważać te efekty jest, moim zdaniem, katastrofą. Efekty specjalne muszą być tak wtopione w fabułę, w narrację, że się o nich nie myśli. Wtedy spełniają swoje zadanie.

– *Czy jest to trudne do osiągnięcia?*

– Z każdym reżyserem są inne problemy. Przy każdym filmie powstają nowe pytania, każdy film ma inny styl, wymaga więc szczególnej dokumentacji, za każdym razem innych dociekań i przemyśleń. Wraz z upływem lat odczuwam chyba więcej niepokoju niż dawniej. To samo dotyczy mojej książki. Kiedy się ukazała, ogarnęło mnie mnóstwo obaw. Liczy trzysta stron, ma ze trzydzieści rozmaitych rozdziałów. Każdy rozdział powinno się traktować jako punkt wyjścia nowych rozważań o innych sprawach. W każdym razie tak sobie mówię, że książka może odsłonić czytelnikom nowe perspektywy, które potem rozwiną sami.

– *Chodziło panu o przejście od tworzenia obrazów do pisania o nich?*

– Tak. Bowiem trzeba nie tylko pokazywać obrazy, należy je także objaśniać. Na rok przed śmiercią Abla Gance'a zaniosłem mu tę książkę, ponieważ miał napisać do niej przedmowę. Właściwie to on nakłonił mnie do pisania, do przekazania doświadczeń. Byłem bardzo zdziwiony, gdyż Gance, przeglądając co napisałem, powiedział: *Ależ, mój drogi, dlaczego tak się chcesz tłumaczyć! W sztuce są przede wszystkim rzeczy niewytłumaczalne.* Odpowiedziałem: *Ale ja zawsze staram się dotrzeć do istoty pewnych obrazów, rozszyfrować, dlaczego mnie poruszają albo nie poruszają.*

Prócz tego powiedziałem mu, że odpowiadam na wiele pytań osób młodszych ode mnie, przede wszystkim studentów. Z myślą o nich napisałem tę książkę.

– I z chęcią przedłużenia w ten sposób swojej pracy?

– Próbuję rzeczy trochę uporządkować... Powiedziałem sobie, że operatorzy i reżyserzy nie mają wspólnego języka, jeżeli chodzi o sprawę światła. Trzeba więc spróbować wytłumaczyć, czym jest światło – z wszystkimi jego odcieniami, z wszystkimi subtelnościami – aby reżyserzy mogli mówić do nas językiem, który my, operatorzy, będziemy mogli zrozumieć. W czasie całej mojej kariery filmowca zdumiewało mnie, ja trudno było reżyserom wyrazić w postaci obrazów to, co napisali lub przemyśleli. Sądzę, że moja książka może się przyczynić do lepszego zrozumienia problemów reżyserii filmowej. Reżyserzy nie mówią o świetle tak jak operatorzy; zdarzają się tylko nieliczne wyjątki – na przykład Eisenstein, który ze swoim ulubionym operatorem Eduardem Tissé zrobił rzeczy wspaniałe. Ale Eisenstein był malarzem.

– W pańskiej książce związek między malarstwem i filmem jest naturalny, niemal osmotyczny. Czy mógłby mi pan coś powiedzieć o wpływie pańskiego mistrza, Eugena Schüfftana?[1]

– Bardzo wiele skorzystałem, gdy pojawili się u nas w latach trzydziestych operatorzy niemieccy, tacy jak Kurt Courant [2] i Eugen Schüfftan. Skorzystałem z ich innych niż nasze metod pracy, z odmiennego spojrzenia. Schüfftan, z którym pracowałem jako asystent, był malarzem. Zdradził mi swoje sławne „tajemnice", które były po prostu malarskim punktem widzenia. Z ideą malarstwa nie spotkałem się nigdy u operatorów francuskich. Metody oświetlania w filmach francuskich przypominały raczej technikę bardzo dobrych fotografów. Nie dostrzegałem w tym „pazura" takich artystów, jak Courant, jak Schüfftan, który pokazał mi związki, ale i różnice między malarstwem i obrazem filmowym. Tłumaczył mi, jak za pomocą światła można korygować inscenizację. Kiedy scena jest źle wykadrowana, można to naprawić światłem przez przekomponowanie, zamazanie tego co zbędne, nadanie dominującego znaczenia temu co najważniejsze. W tamtych czasach byłem tylko obserwatorem, potem sam dysponowałem światłami i cieniami.

W każdym razie reżyser, który jest malarzem, ma większą niż inni wrażliwość na światło. Częściej jednak niż ze sztuk plastycznych reżyserzy wywodzą się z literatury. Toteż wypowiadają się przede wszystkim w formie mniej lub bardziej literackiej. I dopiero współpracownik, który ustawia światła (tj. operator), musi dokonać transpozycji formy pisanej na filmowo-plastyczną. Jest to trudne, bo można przy tym zniekształcić intencje lub temat reżysera. Trzeba więc możliwie najjaśniej sformułować swoje intencje w słowach i stąd moja książka.

– W której proponuje pan język wspólny – rodzaj słownika.

– Tak. Mówię w niej o świetle naturalnym, świetle słonecznym, o tym, co nazywam szczególnymi efektami światła słonecznego, o efektach wyjątkowych i następnie o świetle sztucznym, które raz próbuje naśladować światło słoneczne, to znów się od niego różnicuje. Posuwam się wręcz do wysunięcia terminu światła przeciwsłonecznego (antysłonecznego), ponieważ istnieje dla mnie takie światło antysłoneczne, całkowicie sztuczne, które wywołuje w ludziach zjawiska psychiczne nie mające nic wspólnego z tym, co się odczuwa, kiedy żyje się w świetle słonecznym. Trzeba to uporządkować i sądzę, że w mojej książce wypowia-

dam się o tych sprawach dość jasno i precyzyjnie. Próbuję zanalizować to, że w obliczu kompozycji (*organisation* w tekście francuskim) plastycznej i kompozycji filmowej (*cinégraphique*) świateł i cieni widz doznaje głębokich przeżyć emocjonalnych. Dlaczego jakiś obraz porusza nas dramatycznie? Próbowałem to analizować i u malarzy, i u filmowców.

– *Którzy odtwarzają światło...*

– W życiu jesteśmy w świetle naturalnym lub sztucznym, ale swobodnie przesuwamy spojrzenie po tym, co się pojawia przed naszymi oczami. Nasze spojrzenie nie jest ograniczone żadną kompozycją, kadrem. Sami kadrujemy sobie obrazy zgodnie z tym, co nas interesuje, podczas gdy malarz czy filmowiec zamyka swoje dzieło w ramach, które przez swą konstrukcję narzucają nam jego widzenie. Toteż właśnie te gry świateł i cieni w związku z tematem filmu tak głęboko nas poruszają.

– *Czy można mówić o wpływie obrazu Georges'a de La Tour na zdjęcia w „Pięknej i bestii"?*

– Tak. Światło w obrazie de La Toura zrobiło na mnie wielkie wrażenie przez to, jak skomponował efekty światła zapalonej świecy. Wyjaśniam, o co mi chodziło: jak za pomocą reflektorów można stworzyć klimat światła sztucznego, ale w którym jest coś więcej. Zawsze byłem za naturą, lecz nie kopią natury, tylko naturą wzbogaconą czynnikiem ludzkim, postawą artysty wobec natury. Inaczej, trzeba by przyznać rację tym, którzy mówią: *Oświetlimy ten plan prawdziwymi świecami*. Jestem temu przeciwny, ponieważ to oświetlenie, choć bywa tak piękne, nie pozwala wyrazić żadnej woli twórczej. Jeżeli natomiast damy światło świecy elektrycznej, będziemy mieli płomień świeczki, ale i to, co czuje artysta. Wtedy człowiek przeżywa to inaczej. Uważam, że wszystko jest w tym – że na tym polega istota problemu rekonstrukcji światła na ekranie i – z drugiej strony – tego, co jest fotografią reportażową, którą bynajmniej nie pogardzam, ale która jest czymś zupełnie innym.

– *Robił pan filmowe reportaże. Z jakim światłem?*

– Byłem bardzo blisko związany z reportażem w czasie wojny, kiedy przebywałem w Nicei albo byłem wysyłany z René Clémentem lub z Maurice'em Cloche'em do różnych francuskich miast, gdzie robiliśmy wspaniałe filmy dokumentalne. To była wielka szkoła, dużo się wtedy nauczyłem, bo trzeba było być bardzo zaradnym, trzeba było ciągle wynajdywać różne sposoby. Kiedy jest się w wielkiej fabryce, albo w warsztacie rzemieślnika, trzeba kręcić ze światłem w zastanych warunkach miejsc istniejących. W hali zdjęciowej jest odwrotnie – to studio jest podporządkowane woli artysty. We wnętrzu naturalnym wszystko jest dane z góry. W studio wszystko jest na zamówienie. I panuje się nad tym, co zostało dla nas zrobione na miarę. Tu można być twórczym.

– *Ale często w reportażach dla telewizji zdarzenie jest ważniejsze niż światło.*

– Tak, ale są także reżyserzy (w filmie fabularnym), którzy chcą mieć atmosferę światła naturalnego. Często irytuje mnie, że operator nie ma nic do powiedzenia – bo nie zawsze światło naturalne pasuje do tematu filmu. To samo jest z kolorami – takimi, jakie przedstawiają się naszym oczom. Ukazują się nam w chaosie życia, a nie w porządku, na jaki liczymy, to jest porządku, który służy tematowi. Nie ukazują się w kontrastach, zestawieniach, odcieniach, nasyceniach lub rozbieleniach, jak je organizuje malarz. W takim przypadku wpadamy w naturalizm, nie jesteśmy artystami; robimy reportaż, reprodukcję.

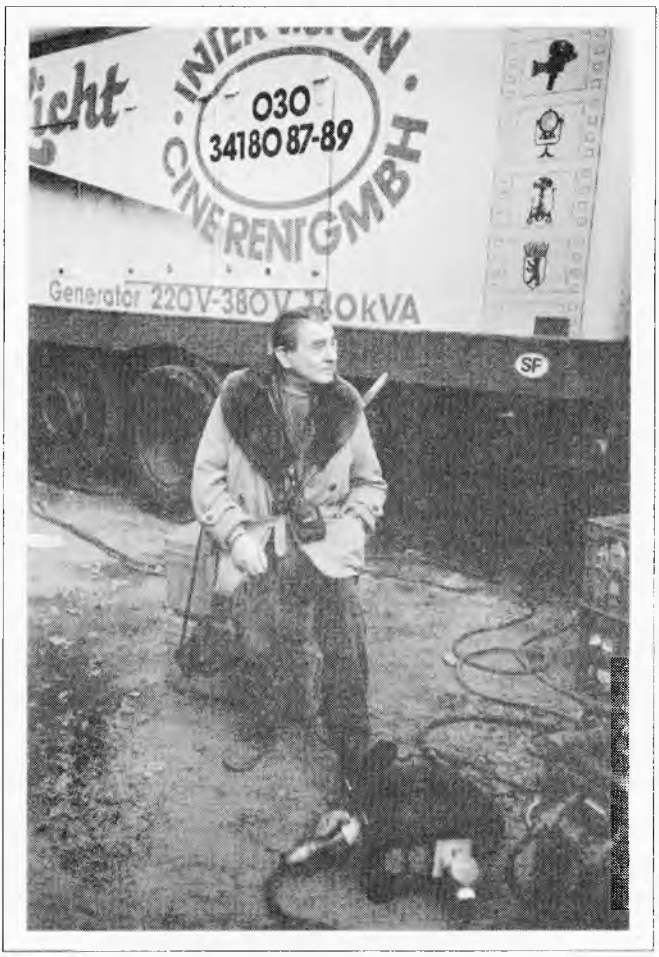
– *Posługując się systemem „Transflex" chciał pan odtworzyć rzeczywistość?*

– W filmie Raula Ruiza (*Le territoire* – *Terytorium*, 1981) i Robbe-Grilleta (*La belle captive* – *Piękna uwiedziona*, 1982) próbowałem działać w ścisłej współpracy ze scenografem – nie mogę wszystkiego robić sam.

– *Napisał pan tę książkę, aby przedstawić to wszystko?*

– Tak, ale z początku było mi bardzo trudno, ponieważ nie jestem pisarzem. Jednak w miarę pisania szło mi coraz lepiej. Równocześnie ta praca bardzo mi pomogła, gdyż zmusiła mnie do uporządkowania myśli. Mimo to w książce panuje wielki nieład, przestawiałem różne fragmenty, pisałem na luźnych kartkach, gdyż wiedziałem, że są rzeczy, które trzeba będzie wymienić.

z HENRI ALEKANEM
rozmawiała MICHELE LEVIEUX
(tłum. W.W.)



(fot. Michele Levieux)

Henri Alekan podczas realizacji filmu *Anioły nad Berlinem* Wima Wendersa, 1986 r.

O *Światłach i cieniach* Alekana

ALAIN ROBBE-GRILLET

Oto dzieło, które zapisze się w pamięci: najsławniejszy chyba w całej kinematografii francuskiej operator próbuje wyłuszczyć, z prostotą i precyzją, zasady, którymi kieruje się w swojej pracy oraz przedstawić charakter badań nad obrazem filmowym, jakie prowadzi prawie od półwiecza we Francji i w innych krajach. Minie wkrótce pięćdziesiąt lat, odkąd Henri Alekan działa równocześnie na dwóch polach: twórczości i refleksji. Gdy słyszymy go dzisiaj na planie filmowym podczas przygotowań do zdjęć i ustawiania poszczególnych scen lub gdy podążamy za nim przez karty tej pięknej książki, za każdym razem przeżywamy chwile zachwytu. Bo Alekan jest profesjonalistą, który zaznajamia nas ze środkami i techniką – często zapomnianymi – swojego zawodu. Jest wynalazcą, który tłumaczy nam szczegóły wymyślonych przez siebie maszynerii. Jest wielkim malarzem na miarę dawnych mistrzów, który uczy nas rozumieć grę cienia i światła w kadrach filmowych, z których każdy to swego rodzaju arcydzieło. Ale jest on też artystą głęboko zaangażowanym w swoją sztukę: nie ulegając przejściowym modom walczy niezmordowanie o ideał i z całą mocą demaskuje łatwizny i głupstwa, na które się natyka w swojej praktyce. Jego największym wrogiem jest to, co nazywa naturalizmem, czyli mieszanina ideologii i gnuśności, która w rezultacie każe porzucić wszelkie ambicje twórcze na rzecz rzekomego odtwarzania powszedniej rzeczywistości. Ale Alekan dobrze wie, że rzeczywistość jest zawsze bardziej udziwniona, piękniejsza, bardziej nierealna niż ten konwencjonalny i mdły jej obraz, jaki usiłuje się nam narzucić. Toteż z siłą potwierdza swoją zdecydowaną pozycję po stronie marzeń, poezji, nadnaturalności, czyli tworzenia w każdym momencie cudownego, nowego świata.

ŚWIATŁA I CIENIE

fragmenty książki

HENRI ALEKAN

Wprowadzenie

Książka ta nie ma ambicji podręcznikowych, jakkolwiek mogłaby być przydatna przyszłym nauczycielom, którzy chcieliby zająć się problemem światła. Nie jest to też książka naukowa, jednak odwołuje się do rozmaitych technik rejestracji obrazu, od fotograficznych, przez filmowe, do telewizyjnych.

Powstała ona w wyniku obserwacji zjawiska światła naturalnego i światła sztucznego.

Przedstawione w niej analizy zmierzają do sformułowania pewnej filozofii, lub, jak kto woli, wstępnych założeń sztuki światła.

Jej zamierzeniem jest objaśnienie twórczego mechanizmu światła i jego głębokiego oddziaływania emocjonalnego na człowieka, poczynając od „światła przeżywanego" przez niego – światła słonecznego – kończąc na „świetle przedstawionym", świetle malarzy i filmowców.

Światło postrzegane jedynie jako czynnik transmisji, niezbędny dla powstania obrazu, pozbawione zostaje swojej najbardziej istotnej funkcji, mającej charakter zarówno psychiczny, jak i fizyczny. Światło traktowane przez twórców filmowych jako czynnik fizyczny jest „oświetlaczem", pojmowane zaś jako element subiektywny, dokonuje prawdziwej przemiany, jest „duchem materii". Światło, oddziałując na uczucia, wrażenia, emocje, nie może być przez każdego postrzegane jednakowo.

Zamiarem naszym było prześledzenie tych mechanizmów, które wywołują emocje za pośrednictwem światła i cieni, formujących wizualne struktury powierzchniowe i przestrzenne, tworzone w sposób zamierzony lub intuicyjny przez artystów takich jak malarze i twórcy filmowi.

Światło malarzy i światło twórców filmowych

Nie jest naszym zamiarem przedstawienie historii światła w malarstwie, nie będziemy śledzić krok po kroku sposobów posługiwania się światłem przez malarzy w ciągu wieków. Temat jest tak obszerny, że oddaliłby nas od głównego celu, którym jest zestawienie porównawcze „postrzegania" malarzy oraz ich interpretacji z „postrzeganiem" i interpretacją filmowców. Ograniczymy się do krótkiego przeglądu sztuki malarskiej w ciągu wieków, i to tylko pod kątem światła, bez analizowania tematów.

Ani malarstwo etruskie, ani sztuka grecka nie ukazują nam najmniejszego nawet efektu promieniowania słonecznego, przejawiającego się w modelunku. Co najwyżej u Egipcjan znajdziemy bardzo subtelny i delikatny relief, ale artyści ci wykonywali głównie płaskie malowidła ścienne.

Później artyści rzymscy, jak o tym świadczą freski oraz mozaiki znalezione w Pompei, próbowali wprowadzić modelunek za pomocą światła bocznego, by uwypuklić kształt ludzkiego ciała.

Sztuka bizantyńska dostarcza nam, na mozaikach o tematyce religijnej, wspaniałych przykładów lekko zabarwionych cieni, wyprzedzając o kilka wieków impresjonistów, którzy byli przekonani, że to oni wynaleźli cienie kolorowe.

Ani malarstwo epoki karolińskiej, ze swymi cudownymi miniaturami, ani malarstwo romańskie nie uwzględniają kierunku padania światła słonecznego. Tkwią mocno w świecie dwuwymiarowym, który w naszych czasach odnajdziemy w malarstwie abstrakcyjnym.

Dopiero w XIV w. we Florencji pojawi się, zwłaszcza w malowidłach Giotta, prawdziwe modelowanie oparte na kierunku padania światła słonecznego: łagodne, przezroczyste światło ożywia kolory, nie rzuca jednak żadnych cieni, poza tymi, które namalowano na samych postaciach. Giotto zastępuje płaskość pewnego rodzaju głębią: otoczenie postaci tworzy dalsze plany, a ich forma i starannie dobrane barwy służą wysuwaniu postaci na plan pierwszy. Jest to prawdziwa reżyseria, która rozwija akcję równolegle do podłoża fresku, czyli ściany. Po raz pierwszy światło słoneczne uczestniczy tu, jeszcze nieśmiało, w ogólnej akcji. „Odcina" postacie jedne od drugich, modeluje formy i uwypukla draperię tkanin.

Najbardziej interesują nas malarze, którzy byli prekursorami w sztuce światła i inscenizacji. Zaskakujące są niektóre dzieła Paola Uccella, malarza geometry — to on chyba jako pierwszy użył światła malując sceny rozgrywające się na wolnym powietrzu przy oświetleniu idealnie bezczasowym. Malowidła przedstawiające *Bitwę pod San Romano*, a znajdujące się w Luwrze i w National

Gallery w Londynie, jak też sceny polowania w Muzeum w Oksfordzie zanurzają nas w jakiś fantastyczny świat,w którym brak odniesienia do światła słonecznego wprowadza zamieszanie: niebo jest całkowicie ciemne, co mogłoby sugerować, że bitwa toczy się w nocy, a jednak dzięki subtelnemu modelunkowi świetlnemu widać wyraźnie całą akcję. Wrażenie głębi powstaje bez pomocy światła, tworzy je tło i epizody rozgrywające się na dalszym planie. Postacie są niezwykle dynamiczne i z pewnością po raz pierwszy w malarstwie zostały tu użyte barwy absolutnie nierzeczywiste – konie niebieskie, łąki czerwone – które pojawią się dużo później, na przykład u Gauguina.

We wnętrzach widzimy oświetlenie, któremu kierunek nadają otwory okienne czy drzwiowe, ale jest ono tak łagodne i rozkłada się w taki sposób, że żaden cień nie wskazuje pozycji słońca. To oderwane od pory dnia i roku światło spotkamy w XIX w., zwłaszcza u symbolistów, a w szczególności u Odilona Redona.

Trudno analizować światło bez powiązania z przestrzenią, którą ono ożywia; spójrzmy zatem na dzieła Domenico Veneziano, w których łagodne światło słoneczne wnika do wielkich przestrzeni zorganizowanych w głąb przez perspektywę.

Ale naprawdę w kierunku „realności" obrazu przybliżamy się we freskach Masaccia, zarówno dzięki dokładnie wymierzonej perspektywie, jak i dzięki zastosowaniu oświetlenia, które dramatyzuje temat.

Nie wolno zapominać, że ówcześni malarze tworzyli w pracowniach, do których naturalne światło wpadało przez otwory okienne lub drzwiowe, było więc kierunkowe i przytłumione; w sztuce tych artystów uwidacznia się mechanizm światła polegający na zatapianiu „przedmiotu" w świetle kierunkowym, w którym gra kontrastów nasila się i zmienia w zależności od refleksów całego otoczenia [1]. Ponieważ malarze nie mieli bezpośredniego kontaktu z naturą, ich „utrwalony w pamięci" temat był odtwarzany albo w pracowni, albo we wnętrzu kościoła, klasztoru, pałacu itp.

Wraz z Leonardem da Vinci sztuka florencka XV w. osiągnęła największą siłę wyrazu. Według André Chastela *(...) ekspresja i odpowiednie proporcje, perspektywa i budowa anatomiczna, ścisła kompozycja geometryczna i „oddanie" detalu, trójwymiarowość postaci i przedmiotów oraz ich wtopienie w krajobraz – te wszystkie tak różnorodne wymogi zaczynały u Leonarda współgrać dzięki światłocieniowi: światło i cień w jego obrazach tworzyły przestrzeń, spowijały formy, tonowały tło, harmonizowały kolory...* [2]

Właśnie Leonardowi da Vinci zawdzięczamy wynalazek światłocienia, wzbogaconego następnie przez Rembrandta o pierwiastek tajemniczości. Wybór tego typu oświetlenia wymaga mistrzostwa w rozmieszczaniu partii jasnych i ciemnych oraz delikatności w operowaniu nimi przy świetle słonecznym, łagodzonym obecnością nieba zachmurzonego, „rozpraszającego". Krajobrazy na dalszym planie, niemal nadnaturalne, sprawiają bardziej wrażenie podłoża dla naszej wyobraźni niż chwytu malarskiego.

Caravaggio był wydarzeniem w historii malarstwa europejskiego dzięki wstrząsowi, jaki wywołał w XVIII w., i kierunkowi artystycznemu, który zapoczątkował jako prekursor „luministów", ale twórcy filmowi nie są chyba zbyt wrażliwi na tę szkołę „podwyższonego kontrastu". Stosują oni natomiast w swych

Anouk Aimée i Serge Reggiani w filmie *Kochankowie z Werony* André Cayatte'a (zdjęcia: Henri Alekan)

Bitwa o szyny René Clémenta (zdjęcia: Henri Alekan)

dziełach światło hiperrealistyczne, co prowadzi do przekształceń w kierunku surrealności. Oświetlenie boczne, tak ostre, że niemal brutalne, wyodrębnia formy w przestrzeni, pozostawiając obszerne strefy zagęszczonych cieni, które eliminują niepotrzebne szczegóły [3].

Osobne miejsce zajmuje Georges de la Tour, niewielu bowiem malarzy potrafiło tak jak on podjąć i rozwiązać problem oświetlenia nocnego, które zakłada istnienie jednego tylko źródła światła (rzadko kilku źródeł). Ale oddziałuje na nas nie wyczyn techniczny czy artystyczny, lecz to – jak pisze Luc Benoist [4] – *że malarz zrozumiał, iż rzeczywisty akcent dramatyczny nie zależy od tematu, ale od cienia i światła, że operując nimi można wywołać bardziej intensywne uczucia niepokoju niż pokazując akty przemocy.*

Panuje tu atmosfera tajemniczości, a składają się na nią: promieniujące światło, usytuowanie jego źródła, jego rodzaj i natężenie, rozłożenie wiązek jego promieni, które w refleksyjnej ciszy „ślizgają się" po napotkanych powierzchniach: twarzy, ubiorów, przedmiotów. Noc nie ma początku ani końca, upływa w ciepłym blasku, który rozświetla twarz lub cyzeluje przezroczystą dłoń tworzącą ekran ochronny. Światło fascynuje, ponieważ jest odbiciem straszliwie obecnego świata wewnętrznego – światła duszy.

Zauważmy, że niewielu reżyserom przyszło do głowy, by wzorować się na tym niezwykłym świetle, a kiedy już się o to pokusili, to z upodobaniem wykorzystywali raczej sposób oświetlania [5], a nie uwrażliwiali nas na przedziwne piękno zrodzone z kontrastów cienia i światła, powstałych dzięki twórczej woli artysty.

Przyjrzyjmy się bliżej mechanizmowi światła w tym mistrzowskim dziele, jakim jest *Pokłon pasterzy*, i spróbujmy uchwycić proces przechodzenia od percepcji zmysłowej do emocjonalnej.

Przede wszystkim rzuca się w oczy ustawienie pięciu postaci w półkole nad leżącym w powijakach Dzieciątkiem, na które pada światło świecy; jej blask mógłby dotrzeć i do naszych oczu, gdyby ręka starca nie utworzyła w porę ochronnego ekranu spełniającego podwójną rolę: zapobiega on oślepieniu i tworzy bardzo ciemne bliskie plany, punkt wyjścia do uzyskania efektów głębi. Płomień znajduje się na przecięciu linii złotego podziału dokonanego na podstawie wymiarów obrazu. Czy to przypadek, czy zamysł? Wielu artystów stosowało intuicyjnie ową „boską proporcję". Nie do nas należy rozwijanie tego pasjonującego problemu, przekracza on bowiem ramy niniejszej pracy.

Światło promieniuje tworząc kilka niewidzialnych kręgów, które jakby zachodzą na siebie, a każdy wysyła strumienie świetlne tym silniejsze, im sam jest bliżej płomienia świecy, i odwrotnie. Georges de la Tour zastosował to fizyczne prawo rozchodzenia się światła, rozjaśniając bardziej partie bliższe płomienia niż partie od niego oddalone. Poza tym uwzględnił zróżnicowanie materii, która albo wchłania, albo odbija światło z większą czy mniejszą siłą; ogólną tonację zaś nadają barwy ciepłe, co doskonale odpowiada ciepłu płomienia świecy. A znaczenie nadane powierzchniom cieni i półcieni decyduje o architekturze kompozycji, zmuszając wzrok, by podążał kolistym plastycznym szlakiem biegnącym po barwnych płaszczyznach, na których światło to zapala się, to gaśnie niczym modulacje w muzyce wizualnej.

Światło kształtuje formy, tworzy trójwymiarowość, nadaje barwom życie: rytmiczne następowanie po sobie powierzchni jasnych czy ciemnych, lśniących

czy przygaszonych, wzbudza emocje wywołując zmysłowe wstrząsy, które się powtarzają [6].

Zanalizujmy teraz obraz *Pokłon pasterzy* pod kątem oświetlenia filmowego. W jaki sposób można by „imitować" fizyczne i psychologiczne efekty świecy, jedynego źródła oświetlenia sceny? W teatrze efekt ułatwia nadzwyczajna czułość wzroku ludzkiego, zdolnego zarejestrować obraz o bardzo słabej jasności [7]; ale w filmie aktualny stan techniki nie pozwala schodzić poniżej minimum, jakiego wymaga czułość stosowanej taśmy filmowej czy sprzętu elektronicznego. A gdyby nawet przyszły postęp techniczny pozwolił na obniżenie progu minimum czułości, zasadniczy problem zostałby „przesunięty", ale nie rozwiązany.

W filmie stosuje się wprawdzie pewne środki służące wywoływaniu złudzenia, że istnieje tylko jedno źródło światła, jednak użycie kilku reflektorów pozwala (dzięki ustawieniu ich w wachlarz) modulować poszczególne snopy promieni świetlnych przez dozowanie natężenia, dowolne poprawianie lub zmienianie kolorów, a także pozwala wprowadzać subtelne różnice w doborze źródeł światła zgodnie z przypuszczalną odległością między oświetlanymi obiektami i miejscem emitowanego światła.

Wprowadzanie tej „mechaniki światła" powinno być korygowane tak, by dostosować ją do wymogów psychologicznych, do sytuacji scenicznych i – czego nie znają malarze – do dynamiki prowadzonej akcji, jak też do „fotogenii" ludzkich twarzy, wywodzącej się z ich morfologii. Wynika z tego, że akt twórczy związany z posługiwaniem się światłem w filmie w żadnym wypadku nie może polegać na ślepym naśladowaniu malarzy, może tylko się nimi inspirować [8], ponieważ ich statyczne obrazy mają wnikać w nasze „ja" powoli, w nieograniczonym czasie, podczas gdy twórcy filmowi wywołują nasze emocje migawkowymi, szybko znikającymi, ulotnymi obrazami.

Gdy przyjrzymy się architekturze oświetlenia pewnej sceny z filmu Jeana Cocteau *Piękna i bestia* i zestawimy ją ze światłem w *Pokłonie pasterzy*, uchwycimy wyraźne pokrewieństwo w poszukiwaniu zróżnicowania tonalnego między twarzami postaci zgrupowanych wokół jedynego źródła światła – wiszącej na łańcuchu oliwnej lampy.

To słabo świecące źródło światła wystarcza, by strukturę obrazu oprzeć na promieniowaniu kolistym (i sferycznym) i by w całym filmie nadać obrazowi plastyczną spójność przy zachowaniu ściśle filmowych reguł odpowiadających wymogom estetycznym morfologii twarzy. Z tego też powodu przy ustawianiu reflektorów rzucających liczne snopy światła, które symulują jedno źródło (w tym wypadku wiszącą lampę), nie zachowuje się jakiejś zunifikowanej, racjonalnej wysokości, lecz wprowadza się wysokości różne, często nielogiczne, a jednak konieczne. Omawiany obraz nie może oczywiście pokazać, jak światło zostaje zintegrowane z dynamiczną akcją. Ale w związku z tym problemem trzeba chyba podkreślić, że przemieszczanie akcji wewnątrz kadru statycznego lub dynamicznego narzuca kolejność aktów twórczych zapewniających nieustanną ciągłość filmową przez odpowiednie zestawienie strumieni światła emitowanego przez reflektory. Te strumienie światła są oczywiście zróżnicowane, a ich natężenie i zabarwienie, jak również ukierunkowanie składają się na *wielki imaginacyjny układ architektury świateł i cieni.*

Powróćmy jeszcze do malarstwa. Od Rembrandta zaczyna się inaczej traktować światło. Nie zamierzamy analizować dzieł Rembrandta, wielu autorów zajmowało się już innowacjami tego mistrza. Nasz zamiar jest skromniejszy. Chcemy przede wszystkim dociec, w jaki sposób i jakimi środkami udaje się Rembrandtowi za pomocą światła i jego rozmieszczenia oraz układu cieni i ich zagęszczenia uzyskać nie znany dotąd wymiar. Jeżeli istnieje światło mistyczne, to można je dostrzec właśnie w jego arcydziełach malarstwa i rysunku.

Rembrandtowi światło wcale nie jest potrzebne do cyzelowania form; światło wpada dyskretnie przez okno czy drzwi i rozchodzi się po powierzchniach, które poddają mu się jakby beznamiętnie, ani nie budując lirycznych nastrojów, ani nie tworząc lśniących odblasków.

Popatrzmy na *Zamyślonego filozofa*. Głównym aktorem jest tu światło. Subtelne, rozproszone wnika łagodnie i spowija, ukrywając coś tajemniczo w półcieniach. I to w jakich półcieniach! Od najdelikatniejszych do najbardziej stężonych... W tym zapewne tkwi sekret tej plastycznej muzyki, w której kolory ustępują miejsca „prawie" monochromatyzmowi, co wprowadza nastrój wzniosłości. Jeśli przyjrzymy się bliżej układowi partii jasnych i ciemnych, stwierdzimy, że w większości swoich dzieł Rembrandt mało miejsca przeznaczał dla powierzchni jasnych, natomiast najistotniejsze partie tematu pogrążał w cieniu i w półcieniach. Potwierdza to – o czym była już mowa – że cień, z uwagi na swoje niepokojące czy tajemnicze znaczenie, związany jest z człowiekiem pierwotnymi, sięgającymi głęboko korzeniami. Zastosowanie światłocienia umożliwia przełożenie na plastyczny język malarstwa i filmu pewnej istoty rzeczy; światłocień towarzyszy nam podczas swej transcendentalnej drogi, aby nam zasugerować przejście od widzialnego do niewidzialnego i odwrotnie, przez pewnego rodzaju wewnętrzny ruch wahadłowy, przypominający układ luster, które odbijają w nieskończoność mnożące się obrazy naszych emocji, przechodząc ciągle od konkretu do abstrakcji.

Skoro wyjaśniliśmy raz jeszcze znaczenie cieni w sztuce tworzenia obrazów, należałoby teraz zwrócić uwagę filmowców na posługiwanie się nimi nie tylko we wnętrzach naturalnych czy wymyślonych, ale też w pejzażach. Oczywiście nie ma w tej dziedzinie reguł, najważniejsze jest zawsze wyrażenie tematu za pomocą szczególnego języka plastycznego, który rodzi się z konfrontacji „obiektu" – zmaterializowanego w formach pejzażu lub w rozgrywającej się akcji – z jego uduchowieniem.

Wiele znakomitych przykładów tej konstrukcji cieni i świateł, „uwznioślonej" zarówno w monumentalnych wnętrzach jak i w plenerach, daje nam w swoich rysunkach i rycinach Piranesi.

Wnikliwa analiza prawie wszystkich czy wręcz wszystkich jego dzieł ujawnia nadzwyczajną strukturę graficzną wzbogaconą modelunkiem tworzonym przez światło słoneczne. Światło prowadzi nasz wzrok ku półcieniom, aby pozwolić w nich odkryć tajemniczy świat ciemności. Sztuka Piranesiego to sztuka dramatyzacji przez mistrzowskie operowanie światłocieniem. Toteż nie należy się dziwić, że bardzo jasne i jaskrawe powierzchnie stanowią zaledwie jedną piątą całej powierzchni ryciny. Co się tyczy kontrastu, trzeba podkreślić, że Piranesi nie waha się wprowadzać idealnie zagęszczonych czerni, nawet gdy zapragnął pokazać nam słoneczny pejzaż, taki jak wodospady Tivoli.

U tego artysty wyjątkowe jest też dążenie do syntezy, która na ogół ogranicza walory jego rycin do trzech: partie jasne (nasłonecznione), ciemne (partie usytuowane w półcieniach), intensywnie czarne (usytuowane w ciemności). Ten schemat, pozorny zresztą, prowadzi nas do obserwacji światła w naturze. Z oglądanego powierzchownie pejzażu pamiętamy przecież tylko trzy główne walory: jasność, szarość, mrok. Ta konstatacja przybliża nas do problemów obrazu filmowego, który jest, ogólnie rzecz biorąc, konstruowany plastycznie w celu analityczno-upraszczającym, aby osiągnąć zgodność z rytmem narzuconym przez montaż. Inna ważna obserwacja: fakt redukowania do trzech licznych odcieni istniejących w naturze (zamiast stosowania wszystkich) powiększa wstrząs emocjonalny, który by nie nastąpił w przypadku ukazania wszystkich walorów, co dałoby efekt rozpraszający.

W interesie twórcy filmowego leży więc podążanie drogami wytyczonymi przez takich artystów, gdyż ich poszukiwania estetyczne doskonale mogą pasować do X Muzy, oczywiście z odpowiednimi modyfikacjami i uzupełnieniami związanymi z mobilnością obrazu.

O ile modelunek ukazywany w taki sposób, w jaki go pojmowali malarze, miał niewielki wpływ na twórców filmowych, o tyle pseudorelief zafascynował reżyserów i operatorów do tego stopnia, że traktowali światło wyłącznie jako środek wywołujący złudzenie trójwymiarowości na płaskim ekranie za pomocą otoczki świetlnej emitowanej przez tak zwane światło kontrowe. Metoda ta była systematycznie i nadmiernie stosowana do niedawna w prawie wszystkich filmach [9]. A przecież w malarstwie, począwszy od prymitywizmu aż do sztuki nowoczesnej, mamy mnóstwo przykładów świadczących o tym, że światło może się wyrażać bądź przez płaskość, bądź przez modelunek, ale żadne wstępne założenie nie może go zamknąć w ciasnych regułach. Impresjonizm, który był momentem uwolnienia światła od sposobu, w jaki je pojmowano poprzednio, uczy nas, jak artyści potrafili uchwycić ulotny wygląd przedmiotu odmienionego przez oświetlenie. Z pewnego rodzaju liryczną egzaltacją, mocno oddaloną od naturalizmu i ekspresjonizmu, impresjoniści „uwolnili" kształt od wyraźnego konturu pod naciskiem światła, które go spowijało i zacierało.

Światło impresjonistów, zanim je porzucono, znalazło nową formę wyrazu w neoimpresjonizmie, który wkroczył na arenę ze swoją *precyzyjną i naukową metodą* (jak powie Signac), nie zdając się na instynkt, lecz opierając się na najnowszych ówczesnych badaniach fizyków. Malarz jest czymś więcej niż *okiem, które rejestruje: to inteligencja, która wybiera, kalkuluje, porządkuje... Niestety kalkuluje za bardzo, a neoimpresjonizm, przez to, że chce stosować swoją metodę, tłamsi często wrażliwość, zuboża swoje malarstwo* [10]. Dodajmy, parafrazując Cocteau: zbyt wielka inteligencja płoszy poezję.

Światło – siła energetyczna, która ożywia przedmiot, wypełnia przestrzeń, tworzy trzeci wymiar oraz w sensie fizycznym i duchowym powołuje klimaty – nabrało nowej doniosłości u symbolistów, co się wyraziło różnorodnością zastosowań. W obrazach symbolistów znajdujemy wszystko – światło związane z określonym czasem i bezczasowe, światło kierunkowe i rozproszone, modelunek, a nawet płaskość.

Zamierzenia symbolistów najlepiej określił Odilon Redon pisząc, że ich celem jest: *Wszystko, co wywyższa, rozświetla czy wyolbrzymia przedmiot i wznosi*

nasz umysł w sferę tajemnicy, w zamęt niepewności, w jego rozkoszną błogość (...).

Wielki krok w zupełnie innym kierunku uczynili abstrakcjoniści. Doprowadzili oni do skrajności to, co pozostawił w spadku Manet pół wieku wcześniej. Manet potrafił zerwać z tradycyjnymi przyzwyczajeniami ograniczając głębię, spłaszczając wolumen i zastępując modelunek jedynie miękkością konturów, znosząc cieniowane przejścia, zamiast których stosował gwałtowne zderzenia [11]. Abstrakcja jest spadkobierczynią tej jednowymiarowej wizji światła.

Czy twórcy filmowi poszli tymi śladami? Niektórzy wykorzystali z powodzeniem odkrycia dawnych mistrzów, stosując je do swoich tematów, ale na ogół forma graficzna była pomijana na rzecz koncepcji obowiązującej od początków kina, dającej pierwszeństwo naturalizmowi. Na szczęście istnieją wyjątki, ale pochodzą one głównie z pierwszych trzydziestu lat kina, natomiast w naszych czasach zdarzają się niezwykle rzadko [12].

Wraz z młodym realizatorem Serge'em Bardem, w ramach poszukiwania nowych środków wyrazu w filmie, pojawia się próba wprowadzenia do języka filmowego formy abstrakcyjnej przez użycie światła jako partnera uprzywilejowanego wobec aktorów, którzy do tego stopnia są podporządkowani i zdominowani przez jego moc energetyczną, że ulegają depersonalizacji.

Największy wysiłek twórczy zmierzający do wyjścia z zapaści artystycznej, w której tkwią realizatorzy filmowi, spotykamy w dziedzinie filmów naukowych. Niestety filmy te interesują tylko bardzo nieliczne grono amatorów, a ich specjalny status „niekomercyjny" spycha je w czeluście filmotek [13].

---

[1] Caravaggio zasłaniał okno w swojej pracowni, aby mógł się tam dostać jedynie wąski promień światła. Tym sposobem panował nad kierunkiem oświetlenia i uwydatniał kontrasty, eliminując efekty łagodzące, które powstają z rozlicznych refleksów ściennych.

[2] Fragment z *L'Histoire illustrée de la peinture* (wyd. Fernand Hazan).

[3] Niektóre obrazy z filmu Jeana Cocteau *Piękna i bestia* mogą stanowić przykłady zastosowania bocznego oświetlenia, wyraziście modelującego postaci i przedmioty, tworzącego kontrasty i usuwającego w cień drugorzędne szczegóły. W filmie *Piekło Rodina* „czyszczące" światło wyodrębnia precyzyjnie kształty potępieńców umieszczonych w czarnym świecie piekła, wymyślonym przez Dantego (*Boska komedia*) i wymodelowanym przez Augusta Rodina w *Bramach Piekieł*, a przetworzonym wizualnie i filmowo przez autora.

[4] Luc Benoist, *Le XVIIIe siècle français*, (w:) *L'Histoire illustrée de la peinture*, wyd. Fernand Hazan.

[5] Stanley Kubrick, reżyser filmu *Barry Lyndon*, i John Alcott, autor zdjęć, zastosowali obiektywy o bardzo dużej jasności, aby móc użyć prawdziwych świec jako jedynego sposobu oświetlenia scen we wnętrzach. Rezultat, choć interesujący, stawia istotny problem stosunków między prawdą a sztuką. Czy dzień (oczekiwany zresztą), w którym czułość chromatyczna materiałów filmowych osiągnie czułość naszego wzroku, będzie tym dniem, w którym artyści stracą prawo do wywoływania emocji za pomocą konstrukcji wyobrażeniowych? My w to nie wierzymy. Błędem jest podtrzymywanie złudzenia, że postęp techniczny wyczerpuje ambicje artystyczne kina. Na szczęście wśród twórców filmowych są wyjątki. Należy wymienić tu kilka najwybitniejszych postaci: Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Frederich W. Murnau, Fritz Lang, Robert Wiene, Georg W. Pabst, Siergiej Eisenstein, Wsiewołod Pudowkin, Carl Dreyer, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Kenji Mizoguchi... Wszyscy oni potrafili wyciągnąć nauki ze wspaniałej przeszłości malarstwa i wykorzystać je w swojej sztuce, bo przecież, jak to słusznie wyraził malarz Pignon mówiąc o twórczości artystycznej: *Człowiek ma w sobie jednocześnie teraźniejszość i przeszłość, a kiedy myśli, że zaczyna od zera, zaczyna od najgorszego...* (*La Quête de la réalité*, Ed. Gonhier).

[6] Matile Ghyka pisze w swej pracy *Philosophie et mystique du nombre* (Ed. Payot, Paris): *(...) obserwując najbardziej udane dzieła wszechczasów stwierdziliśmy, że w każdym z nich forma podstawowa powtarza się i że ich części są tak skomponowane i rozmieszczone, że tworzą struktury formalne...* Harmonia wynika wyłącznie z powtarzania głównego motywu strukturalnego dzieła w jego poszczególnych częściach (*Die Proportion in der Architektur*). Ale, dodaje Ghyka, *zasada ustalona przez Thierscha w jego „Principe d'analogie dans les arts"* (Zasada analogii w sztukach pięknych) *ma zastosowanie zarówno do kompozycji malarskiej, jak i do muzyki.*

[7] Minimalne natężenie światła potrzebne do tego, by oko ludzkie mogło zarejestrować obraz, wynosi 10 kandeli.

[8] *Podczas projekcji filmowych zachwyca mnie to, że nie istnieje u nas chęć tworzenia obrazów malarskich. Powstają one z przypadkowych scen i nie dominują nad nimi. Niebezpieczeństwo filmu polega na tym, że zamiar pokazania Rembrandtów kończy się Roybetami. Lepiej o tym nie myśleć, wówczas zdarza się zobaczyć Vermeerów* – Jean Cocteau w *Dzienniku z realizacji filmu „Piękna i bestia"*, wyd. J. B. Janin.

[9] W wywiadzie z operatorem Michelem Kelberem, opublikowanym przez magazyn „Cinématographe" w czerwcu 1981, czytamy: *Czy mógłby pan scharakteryzować ten styl, który z takim powodzeniem stosował pan w połowie lat trzydziestych?* Odpowiedź Michela Kelbera: *(...) przede wszystkim światło kontrowe, które odklejało postacie od ściany; czerń i biel podkreślają dwuwymiarowy charakter filmu; trzeba koniecznie znaleźć takie światło, które wyodrębnia ważne elementy, i właśnie do tego służyło oświetlenie kontrowe. Następnie oświetlenie dekoracji (...), które miało za zadanie nadać obrazowi trzeci wymiar...*

[10] J. E. Muller *L'Histoire illustrée de la peinture*, Ed. Fernand Hazan.

[11] W 1865 r. *Olimpia* Maneta wywołała ogromny skandal.

[12] Wypada tu wymienić prace Jeana Christophe'a Averty, którego język filmowy i telewizyjny jest oryginalny i bliski nowoczesnym poszukiwaniom w malarstwie.

[13] Około piętnastu lat temu dział badań ORTF (Radia i Telewizji Francuskiej) kierowany przez Pierre'a Schaeffera wyprodukował wielką liczbę filmów krótko- i średniometrażowych. Zapaleni naukowcy mieli wówczas możliwość sfilmowania niektórych swoich prac. Sporo tych filmów zasługuje na pokazanie, by mogli z nich skorzystać filmowcy, którym brak pomysłów...

fot. Michèle Levieux

Henri Alekan i Dominique Sanda, 1990 r.

Światło a kompozycja

Kompozycję malarską lub filmową można pojmować jako samą w sobie, niezależnie od modelującego czy dramatyzującego oświetlenia, czego przykładem może być malarstwo ścienne czy malarstwo egipskie, etruskie, greckie, rzymskie itp., nie mówiąc już o sztuce nowoczesnej od kubizmu po abstrakcję. Ale światło w stanie czystym, wyizolowane, będąc substancją nieuchwytną, może wniknąć do świata widzialnego tylko wsparte na materii, która może mieć postać ciała stałego, ciekłego lub gazowego. Światło odgrywa rolę twórczą, gdyż „ubiera" materię. „Obiekt" znajdujący się w przestrzeni trójwymiarowej zostaje natychmiast podporządkowany narzuconym proporcjom kadru, który przenosi go na powierzchnię dwuwymiarową: na płótno malarza albo na ekran filmowca. Wewnątrz kadru powstają wtedy i rozwijają się określone stosunki sił. Sam kadr, „uwięziwszy" temat, odgrywa rolę „ścieśniającą", natomiast światło działa „ekspansywnie", nie ogranicza, ponieważ jego źródło, będąc poza kadrem, kojarzy nam się ustawicznie z wzorcem słonecznym i jednoczy nas z wszechświatem.

Co się zaś tyczy światła sztucznego, a więc tego, które kreuje i nad którym panuje człowiek, światła zrodzonego z ognia, ze świecy, z lampy, światła, którego źródło lub źródła są ściśle związane z danym tematem, to rozciąga się ono, rozlewa się, rozprzestrzenia i gdy napotka przedmioty, poraża je i ożywia z tym większą siłą, im są bliżej jego źródła.

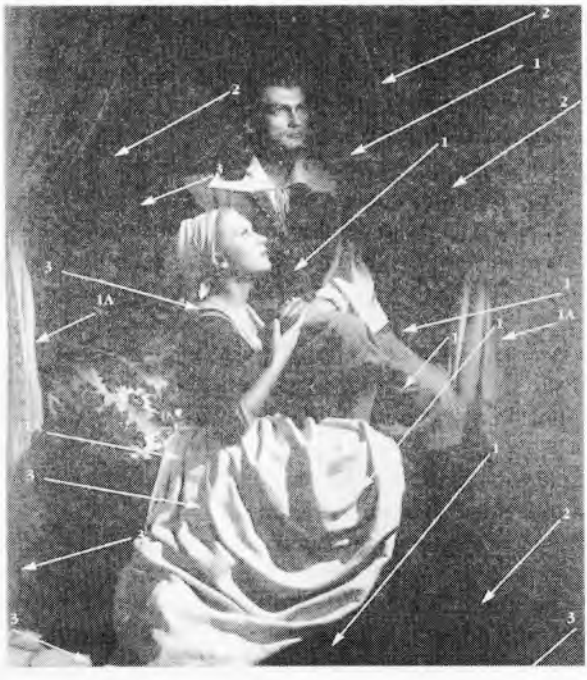
Ale w przeciwieństwie do światła słonecznego, które nas chwyta od zewnątrz kadru, światło sztuczne zmusza nas do spojrzenia wewnętrznego; porywa nas ono, przytrzymuje i wciąga jak wir w rzece.

Światło ognia jednoczy nas z materią, z tym, co ziemskie, przywodzi stale na myśl obecność i aktywność człowieka, ponieważ jest od niego uzależnione. Jest jego rzeczą, powstaje tylko dzięki niemu i gaśnie z jego woli, podczas gdy światło słoneczne jest przebłyskiem albo dążeniem do tego, co niebiańskie i uniwersalne, nie poddając się kaprysom człowieka. To dążenie na zewnątrz jest tak nieodparte, że wielu artystów, chcąc się od niego uchylić, odczuło potrzebę skupienia całej uwagi na kompozycji samej w sobie, tworzonej za pomocą chwytów plastycznych. Granica, utworzona głównie przez ciemne powierzchnie, odgrywa rolę stopniowanego „pasażu" między ukazywanym tematem a ucieczką na zewnątrz.

Kadr staje się w tych warunkach subiektywnie przepuszczalny, pozwala wyobraźni widza błądzić poza swymi ramami.

Środki plastyczne użyte w celu opanowania sił, które występują wewnątrz kadru, są dwojakie: jedne wiążą się z lokalizowaniem akcji w ramach kadru, inne wydobywają się ze światła, z jego siły przyciągającej i z „braku światła", czyli ciemności, siły odpychającej. Zestawienie tych dwóch różniących się od siebie sił w zamierzonych proporcjach wywołuje w zamkniętej przestrzeni obrazu

Piękna i Bestia Jeana Cocteau (zdjęcia: Henri Alekan).
Sposób oświetlenia: 1. światło kierunkowe zasadnicze,
1A. światło specjalne, 2. światło dodatkowe



lub ekranu interferencje, które poruszają naszą wrażliwość. Te układy, polegające na zestawianiu i przeciwstawianiu światła i ciemności, ustalają ciągłą dialektykę, przy której równowaga sił wynika z dysproporcji (a nie z równości) bieli i czerni stosownie do temperamentu artystów i szkół [1].

Kompozycja obrazu filmowego strukturalizuje temat, zmuszając wzrok do podążania szlakiem wytyczonym przez grę świateł i cieni, której siła emocjonalna zależy, podobnie jak w malarstwie, od proporcji, kontrastów, niuansów i błysków uwięzionych w kadrze, gdzie rozwija się akcja.

Kompozycja w filmie różni się zasadniczo od kompozycji malarskiej koniecznością dynamicznego zabudowywania przestrzeni obejmowanej obiektywem kamery nieruchomej lub ruchomej (travelling lub panorama). Architektura przestrzeni filmowej musi uwzględniać ulotność obrazów, to znaczy krótki czas ich oglądania, w jakim trzeba uchwycić całą obiektywną i subiektywną zawartość kadru.

Światło nie jest jedynym elementem kompozycyjnym skłaniającym do medytacji. Linie, układ motywów, miejsce przeznaczone dla partii pustych i dla partii pełnych – to są również elementy, na których zatrzymuje się wzrok, gdy wędruje wytyczonym przez artystę wizualnym szlakiem, którym następnie podążamy i my, widzowie.

Pionowość linii, a zatem i drzew, w takich dziełach jak obrazy Maurice'a Denis czy Emile'a Bernard kieruje nasz wzrok ku bezkresnym przestrzeniom poza obrazem, ku niebu, bo tam usytuowane jest wszystko, co najróżniejsze religie traktują jako miejsce doskonałego szczęścia. Horyzontalność jest, jak wszyscy tego doświadczamy, właściwa przestrzeni ziemskiej, gdzie człowiek „przeżywa swoją śmierć". Tak więc *Magdalena w gaju miłości* znajduje się już w pozycji umierania; jasne, zapisane plastycznie symbole zmuszają nas pod naciskiem linii do pójścia drogą wizualną, która pobudza nas do głębokich dociekań.

A jak to wygląda u filmowców, którzy usiłują wtargnąć w te dziedziny, zastrzeżone dotąd dla natchnionych artystów?

Przenieśmy się w czasy niemieckiego ekspresjonizmu i słynnego filmu Roberta Wiene *Gabinet doktora Caligari*, którego urzekające obrazy doskonale objaśniają znaczenie linii, które nas wciągają w oszalamiające meandry świata onirycznego [2].

Znów wkraczamy w dziedzinę kompozycji, którą najchętniej będziemy rozpatrywać wyłącznie pod kątem jej stosunku do światła, bo przecież opublikowano już liczne prace na temat tej podstawowej, ważnej dyscypliny [3].

O ile artyści malarze dysponują powierzchniami o wymiarach zmiennych, dobieranych według tego, co chcą wyrazić, o tyle twórcy filmowi od początku istnienia kina stanęli wobec przymusu stosowania formatów prostokątnych, których proporcje były narzucane przez wynalazców kina [4].

Z upływem lat pojawiły się tu i ówdzie modyfikacje formatów, z których najbardziej spektakularne były formaty szerokie, pozwalające na rozciąganie obrazu na wielkich powierzchniach ekranu, jak na przykład gigantyczne projekcje Wystawy Światowej roku 1900, nakręcone na taśmie „Lumière" o szerokości 70 mm, następnie trójdzielny ekran Abla Gance'a i wreszcie, bardziej współcześnie, cinémascope oraz formaty „panoramiczne".

Niemniej tak wyświetlane obrazy, niezależnie od wymiarów, pozostają czymś wyjątkowym pośród kadrów, których proporcje narzucają wizję z przewagą linii poziomych, co niesie ze sobą wymiar ziemski, materialistyczny, oparty na konkretach.

Ucieczka w dziedzinę ducha może nastąpić tylko przez przełamanie granic narzuconych przez równoległe linie poziome kadru i, w braku zmiennego ekranu, przez odtworzenie, za pomocą kompozycji i światła, przestrzeni z przewagą linii pionowych. Ale stanowiłoby to raczej chwyt niż rzeczywiste zapanowanie nad powierzchnią przez użycie różnych formatów dostosowanych do tematu.

W takim kontekście najważniejszą rolę odgrywają cienie, bo „wymazują" zbędne powierzchnie przez prawdziwe „przekadrowywanie" w obrębie narzuconego formatu filmu. Pewne tematy, o kompozycjach „otwartych", przerzucają nas poza kadr, za to inne przeciwnie, znajdują swój wyraz w „zamknięciu się" i zwróceniu się właśnie ku nam [5]. Dzięki odwołaniu się do siły cieni obraz, otoczony ciemnymi strefami, stanie się zamkniętą kompozycją, a dotyczy to zarówno wnętrza, jak i pejzażu.

Jeśli pominiemy kadrowanie statyczne, pokrewne kompozycjom malarskim, możemy uznać, że film zagłębia się w przestrzeń i usiłuje ją nam odtworzyć plastycznie w sposób całkowicie oryginalny w porównaniu z malarstwem, przenosząc nas podczas projekcji wzdłuż, wszerz lub w głąb ekranu. Wprowadzenie panoramy, travellingów poziomych, pionowych i po przekątnych, a także travellingów kombinowanych, pozwala na zachowanie ciągłości kompozycji dynamizujących dzięki nieustannemu podążaniu za rozwojem akcji filmowej. Stąd się biorą reguły kompozycji dynamicznej właściwe kinu.

W takich kompozycjach ruchomych światło i cienie z kolei staną się dynamiczne dzięki następowaniu po sobie przestrzeni jasnych lub ciemnych czy to napotkanych niespodzianie w oświetleniu naturalnym, czy też wykreowanych świadomie w sztucznym oświetleniu w studio. Ta dynamiczna modulacja stapia się z mobilnością akcji, która tworzy pewną dialektykę: im żywsza będzie akcja, tym mniej żywe powinno być światło, i odwrotnie, im bardziej statyczna będzie akcja, tym lepiej wytrzyma – ilościowo i jakościowo – efekty światła dynamicznego.

Podczas gdy światło i cienie konstruują przestrzeń w zależności od akcji zlokalizowanej w ruchomym czy nieruchomym kadrze, to wybór i rozmieszczenie efektów jasnych i ciemnych zależy również od zamierzonego przez twórcę planu filmowego. „Zbliżenie" – to obraz widziany jakby przez lupę, „plan średni" – obejmuje postać człowieka, a „ogólny" daje ogląd całości. Są to tylko przykłady najogólniejsze, przypadki przeobrażenia natury przez kryształowe oczy, jakimi są obiektywy fotograficzne. Od wyboru obiektywu będzie zależało określone kadrowanie i rozmieszczenie różnorodnych elementów, które przez swój układ, wzajemne stosunki i ruchomość będą ze sobą współistnieć w zwartym systemie przestrzennym, zgodnie z wyobrażeniami tego, kto ten system wymyślił. Taka kompozycja, specjalnie dobrana, uporządkowana, przefiltrowana przez wybór ulubionych obiektywów, nie jest już wizją zgodną z optyką człowieka, lecz jest zniekształcaniem, pomniejszaniem, oddalaniem lub przybliżaniem, powiększaniem, przeobrażaniem, uwzniośleniem, idealizowaniem. Tkwi w tym dynamika wizyjna, która ma podwójne znaczenie: estetyczne i psychologiczne.

Przykład oświetlenia ekspresjonistycznego: *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiene (zdjęcia: Willi Hameister)

Światło „wymyślone", skomponowane, poddane odpowiedniej strukturyzacji, nie jest jedyną formą obrazu filmowego; jest stosowane zależnie od tematu jako element naturalistyczny albo nienaturalistyczny. Szkoły, style, różnorodne sposoby pojmowania natury i przekładania jej na język plastyki — to wizje noszące piętno epoki, w której się zrodziły. W dziedzinie fizjologii nasza dzisiejsza wizja natury przypomina raczej poglądy naszych poprzedników. Dzięki powolnej i stałej ewolucji wyrazu „artystycznego" realizm w malarstwie jest postrzegany i tłumaczony w sposób bardzo różny, zależnie od epoki. Kino poszło tą samą drogą. Zresztą istota rzeczy tkwi nie w wiernym kopiowaniu natury, lecz w ciągle odnawiającym się sposobie postrzegania, odczuwania, wzbudzania naszej ciekawości lub wzruszania nas.

Podobnie ma się sprawa z pewną formą ekspresji malarskiej i filmowej, za pośrednictwem której usiłowano zrelacjonować nam — utrwalając statycznie lub dynamicznie — wielkie wydarzenia historyczne. W wielu filmach podejmowano tematykę historyczną, ale tylko w nielicznych próbowano odwoływać się do malarstwa batalistycznego, zwłaszcza dziewiętnastowiecznego. Niewątpliwie niektórzy realizatorzy woleli trzymać się stylu pseudorealistycznego, aby przemawiać do nas bardziej przekonująco, co niekoniecznie im się udawało, inni natomiast, jak na przykład Eisenstein, Pudowkin, Dreyer, Gance, bez wahania zapożyczyli z malarstwa jego siłę perswazji, a następnie wykorzystali jej kwintesencję do zdynamizowania obrazu filmowego. Wymieńmy tu słynne przykłady takich filmów, jak *Pancernik Potiomkin, Iwan Groźny*, filmów, przy których kręceniu Eisenstein i jego operator Tisse długo wspólnie zastanawiali się nad kwestią oświetlenia i kompozycji obrazów; podobnie też Dreyer przy swoim

Męczeństwie Joanny d'Arc. Czyż to nie Abel Gance w *Napoleonie* jako pierwszy zastosował dynamiczną metodę malarską w postaci swego wynalazku, trójdzielnego ekranu, wywodzącego się bezpośrednio z tryptyku? W filmie *Austerlitz* nie zawahał się odwołać do malarza napoleońskiego, barona Gérarda, by zlokalizować pewien epizod swojej epopei.

Wszystkie przytoczone w tym rozdziale przykłady mogłyby nasunąć myśl, że dopuszczalny jest tylko jeden rodzaj twórczości filmowej, ten, który opiera się wyłącznie na kanonach estetycznych. Ale nasz pogląd na sztukę kina wcale nie jest taki. Zawsze będziemy powtarzać, że w tej dziedzinie wszystko jest podporządkowane formom myślenia [6], odczuwania, percepcji, wyobrażania tematów i sposobów ich opracowywania. Ten proces musi być maksymalnie swobodny, pozbawiony zahamowań i nie poddany przymusom, nie może także negować przeszłości i jej wspaniałego dorobku.

---

[1] *Malarze abstrakcjoniści nie chcą wprawdzie ukazywać trójwymiarowości, a kształty wyróżniają tylko przez kontrasty kolorów, ale instynkt podstawowej równowagi skłania ich mimo wszystko do przeciwstawiania tonów jasnych tonom ciemnym* (Charles Bouleau, *La Géometrie secrète des peintres*, Seuil, s. 189).

[2] Lotte Eisner, w swojej książce *Ekran demoniczny* poświęconej filmowi niemieckiemu, wielokrotnie powraca do znaczenia linii i kształtów, a zwłaszcza cytuje Rudolfa Kurta, autora *Expressionismus und Film*, który tak się wypowiada na ten temat: *(...) te krzywe, te linie, które biegną na ukos, noszą w sobie znaczenie czysto metafizyczne, ponieważ linia skośna oddziałuje na widza zupełnie inaczej niż linia prosta, a nieoczekiwane krzywe wywołują reakcję psychiczną całkiem innego rodzaju niż linie biegnące harmonijnie.*

[3] Patrz zwłaszcza *Composition en photographie* Haralda Mante (wyd. Dessain et Tolra) oraz *Géometrie secrète des peintres* Charles'a Bouleau, jak również książka Kandinsky'ego *Point, ligne, plan* (wyd. Denoël-Gonthier).

[4] J. Vivié, *Historique et développement de la technique cinématographique* (t.1), Paris, B.P.I. 1944.

[5] W cytowanej już pracy Ch. Bouleau na temat dynamizmu w malarstwie czytamy: *(...) kompozycje otwarte czy zamknięte, kompozycje dynamiczne rozbijają kadr (...) nie jest on już granicą, stał się (w malarstwie barokowym) jakby przepuszczalny, jest siatką z prześwitem, ruchy odbywające się wewnątrz niej przebijają ją i wymykają się.* Dodajmy, że to, co jest prawdziwe w malarstwie, doskonale stosuje się do obrazu filmowego.

[6] Robert Bresson w wielu swoich filmach daje nam przykład niezwykle rygorystycznego oświetlania i kadrowania i te rygory narzuca swoim współpracownikom. Jego styl plastyczny można by chyba ująć w taki sposób: eksponować to, co niezbędne do zrozumienia opowiadania, ale tylko to, co niezbędne. Usuwać to, co zbędne, wszystkie ozdóbki, efekty. Być dokładnym. Podporządkować sobie światło i zmusić je do powściągliwości.

Oświetlenie neorealistyczne

Przyjęcie stylu bliskiego dokumentowi nie wyklucza poszukiwania precyzyjnych kompozycji, które zawsze stanowią o tym, co obraz znaczy i jak oddziałuje na zmysły, podobnie jak oświetlenie pozostaje czynnikiem decydującym o klimacie obrazu. Przy tego rodzaju stylu światło musi być wybierane raczej pod kątem jego obiektywizującego działania fizycznego niż jego siły psychologicznej.

Taka tendencja odniosła sukces w całym okresie bezpośrednio powojennym i dotyczy to także zjawiska, które nazwano neorealizmem. Wówczas właśnie, pod pretekstem dążenia do obiektywizmu, rozwinął się pewien rodzaj „niedbałości", uznawanej przez niektórych za wzorzec. Oczywiście, nie brakowało wyjątków, jakimi były na przykład filmy De Siki, Rosselliniego, Antonioniego, Viscontiego [1].

Oświetlenie neorealistyczne w żadnym wypadku nie wyklucza troski o ciągłość i konsekwencję tonacji plastycznej, co oznacza konieczność zwracania szczególnej uwagi na dobór kontrastów i zasad ich stosowania oraz wybór warunków zdjęciowych: światło kierunkowe czy rozproszone, wnętrze dzienne czy nocne, oświetlenie sztuczne czy naturalne itd.

Wiadomo, że w pewnych przypadkach światło naturalne jest na tyle atrakcyjne, że nie wymaga żadnych szczególnych efektów, by przykuć naszą uwagę i wy-

Złodzieje rowerów Vittorio De Siki (zdjęcia: Carlo Montuori)

wołać emocje, które się ujawniają, gdy nagle trafią na podatny grunt, czyli na obraz fizyczny, z którym są związane. Ale takie współistnienie jest dziełem przypadku, darem Opatrzności, może się zdarzyć lub nie w naszej codziennej praktyce. Zresztą, zatrzymanie wzroku na takim czy innym przedmiocie jest właśnie „kadrowaniem", wpisaniem w okrąg, ponieważ tak jest zbudowane oko. Uchwycony w ten sposób obraz „komponuje się", oczywiście w granicach, które określa koncentracja uwagi. Czy można, rzucając w jakimkolwiek kierunku błyskawiczne spojrzenie, ujrzeć obraz „nie skadrowany"? Oko do tego nie dopuści, „wybiera" ono zawsze, automatycznie, główny przedmiot lub szczegół, pomijając to, co zbędne.

Malarstwo, tak jak i sztuka filmowa, nie rodzi się z przypadków, jest bowiem przejawem konstruktywnej woli: wyrażanie myśli rzadko dokonuje się przez układ przypadkowy. Co prawda Jean Cocteau uważał, że „wypadek" zdarza się niezwykle rzadko. Czy oświetlenie będzie wymyślone, czy naturalne, wszystko zależy od tematu.

Filmy fabularne wykorzystują na ogół kilka opcji: światło jest raz naturalne, raz sztuczne, często mieszane. Tytułem przykładu wymieńmy film Josepha Loseya *Figures in a landscape*, w którym przeplatają się ze sobą liczne sceny dzienne i nocne [2].

Wraz z pojawieniem się w kinie „nowej fali" zapanowała forma oświetlenia zapożyczona w zasadzie od fotografików angielskich, zaczęto ją stosować najpierw we Francji, potem rozpowszechniła się na całym świecie pod pretekstem reakcji przeciwko pewnemu rodzajowi akademizmu.

[1] W tym samym czasie René Clément realizował kolejno *Bitwę o szyny* i *Potępieńców*. Pomyślane jako filmy dokumentalne, kręcone jakoby „na żywo", są przykładem francuskiego neorealizmu.

[2] Jaki jest więc udział i jaka rola „naturalnego" i „sztucznego"? Te dwa elementy tak ściśle się zazębiają, że liczy się tylko intensywność emocjonalna, która z nich wynika.

Światło nowej fali

Cléo od 5 do 7 Agnès Vardy

Nowa fala narodziła się głównie dzięki kilku reżyserom, którzy zapragnęli wypowiedzieć się poza tradycyjną machiną twórczości artystycznej. W grę wchodziły względy ekonomiczno-rynkowe, nakazujące zerwanie z klasycznym, nieco sztywnym środowiskiem produkcji filmowych. Konieczność tworzenia przy użyciu ograniczonych środków technicznych i artystycznych wpłynęła na zakwestionowanie dotychczasowych metod pracy, które prowadziły do popadania w rutynę.

Przeanalizujmy światło w dwóch aspektach, technicznym i artystycznym: przypomnijmy, że problem oświetlenia w autentycznych wnętrzach (a nie budowanych w studio) nie zrodził się wraz z nową falą. Od początków kina filmowano sceny w najróżniejszych wnętrzach naturalnych, w pałacach, katedrach, zamkach, halach wystawowych, na dworcach itp.

Podczas pracy we wnętrzach naturalnych zasadniczą trudność nastręczała zawsze technika oświetleniowa, która przez długie lata (do ok. 1950 r.) nie była wystarczająco niezawodna. Oświetlenie we wnętrzach naturalnych często stawało się nie lada wyczynem, starano się bowiem sprostać jednocześnie wymogom scenariusza i dynamizmowi reżyserii, która najczęściej wcale nie uwzględniała imperatywów narzuconych przez formę i wolumen miejsca ani nie brała pod uwagę możliwości ustawiania reflektorów, narzuconej przez rodzaj wybranego obiektu zdjęciowego.

W takich warunkach brakowało na ogół „ducha światła", a zasadniczym celem było wyłącznie oświetlanie akcji. To właśnie zdarzyło się z nową falą – problem światła sprowadzał się do poprawnego oświetlania obrazu bez względu na miejsce i akcję i bez możliwości „zgrania" go z tematem.

Światło nie znaczące

Ici et maintenant (*Tu i teraz*) Serge'a Barda (zdjęcia: Henri Alekan)

Pozostaje do zbadania nieinterwencja „światła-materii" wybierana przez różnych reżyserów. Jest to opcja odważna, bo praktykowana niezwykle rzadko; do jej spełnienia konieczne jest zrezygnowanie z właściwych funkcji oświetlenia i, co za tym idzie, odrzucenie wszelkich odniesień psychologicznych, a nawet metafizycznych łączących człowieka ze światłem. To odsunięcie światła jako sposób badania świata niewidzialnego tym, co widzialne, przypomina chwyty współczesnego malarstwa, które, przez stopniowe odzieranie z elementów towarzyszących, przedstawia nam obraz nowego świata, takiego, jakim go postrzegają artyści, świata, w którym „przedmiot", uniezależniony sam w sobie (a odbudowany całkowicie, jakby istniał poza naturą), zaczyna żyć intensywnie, cudownie samotny, ale tragicznie opuszczony, ponieważ jest bez światła.

Ciekawe, że ten dwuwymiarowy świat zbiega się z tym, co przytoczyliśmy na początku tej książki, a mianowicie, że artyści „prymitywiści" tłumaczyli swoje postrzeganie świata widzeniem bez modelunku i bez trzeciego wymiaru, upraszczającym i redukującym formy; widzenie to odnajdujemy dzisiaj obserwując te nowe dzieła, tak jakby długi tysiącletni cykl miał świadczyć o tym, że w sztuce wszystko jest rozpoczynaniem od nowa.

Światło może się stać graficznym środkiem wyrazu bez modelunku oraz pozbawić osobowości aktorów, do tego stopnia, że może im „zjeść" twarz eliminując wszelkie detale, ale za to może stworzyć atrakcyjne otoczenie.

Filmy przygodowe i westerny

Nie możemy pominąć tego gatunku filmów, ale zatrzymamy się przy nich na krótko. Kino amerykańskie jako pierwsze odkryło, że właśnie ten gatunek, którego reżyserzy hollywoodzcy byli niekwestionowanymi mistrzami, potrafi przyciągnąć bardzo szerokie rzesze publiczności.

Oświetlenie, na ogół bardzo realistyczne, nie ma tu zaskakiwać ani oszukiwać, stąd pewna racjonalność – standaryzacja – która nadaje tym filmom doskonałą czytelność bez zbędnego estetyzmu i przesadnego intelektualizmu. Reżyseria opiera się tu często o wiele bardziej na poszukiwaniach oryginalnego „kadrowania" i osobliwych kątów widzenia niż na świetle; niepotrzebne jej zbyt rozbudowane światła, które nie mają specjalnego uzasadnienia.

Pewnego rodzaju prostota doskonale pasuje do dynamizmu większości scen, w których najważniejsze jest zawsze stworzenie klimatu słonecznego. Kiedy akcja tych filmów toczy się we wnętrzach, stosuje się raczej taką technikę jak przy kręceniu w studio niż technikę stosowaną w prawdziwych wnętrzach, a to z tego wyłącznie powodu, że koncepcja sztuki światła w filmie potyka się o problemy ekonomiczne i związane z wydajnością. Bo przecież światło w warunkach filmowania „naturalistycznego" jest często mniej autentyczne niż „sztuczny weryzm" odtworzony w hali zdjęciowej. Inaczej mówiąc „sztuczne" światło w hali dzięki swej niezawodności daje efekty prawdziwsze niż oświetlenie „naturalistyczne", nad którym się nie panuje, bo jest narzucone przez formę pomieszczenia.

Oczywiście istnieją nadzwyczajne wyjątki, które zapisały się w historii filmów przygodowych, takie jak *Dyliżans, W samo południe* itp.

Należy zauważyć, że są to przykłady filmów sygnowanych właśnie przez najlepszych operatorów, wybranych spośród największych mistrzów kamery klasycznego kina hollywoodzkiego, takich, którzy mieli duże doświadczenie w kinematografii fabularnej. W ich wspaniałych obrazach mamy do czynienia z pewnego rodzaju poetyzacją światła, które wypunktowuje tu i ówdzie akcję dramatyczną dając tematowi wizualny oddech, odciąża bowiem temat szeroką, zwiewną, odważną wizją natury, wzbudzającą podobne odczucia co dzieła wielkich osiemnastowiecznych pejzażystów.

Światło i aktor

Trzeba operować światłem i konstruować je tak, aby pomagało kompozycji organicznie związanej z pracą aktora.

Wsiewołod Pudowkin

Dziwne może się wydać, czy wręcz nienormalne, że mówiąc o filmie pomijamy rolę aktorów. Przecież zarówno dla publiczności, jak i dla reżyserów i krytyków stanowią oni główny element filmu, żywą substancję opowiadanej historii.

Nie wspominaliśmy o nich dotąd, by zachować obiektywność naszej analizy. Rzeczywiście, skoro „drzewo zasłania las" komuś, kto się znalazł zbyt blisko przedmiotu obserwacji, musieliśmy chwilowo usunąć z widoku aktora, aby móc lepiej przeanalizować światło i jego różne aspekty.

Światło naturalne, ze swymi wspaniałymi lub marnymi efektami, spowija jednakowo treść i formę, ciało i materię, „dekorację" i to, co się w niej mieści. Ale badacz wprowadza rozróżnienie: z jednej strony światło, z drugiej żywa lub martwa materia. Tak więc zarówno aktor, jak i miejsca, w których się on porusza, stanowią razem „kompleks świetlno-przestrzenny", zharmonizowany z jego ekspresją werbalno-cielesną, mającą na celu wydobycie i wzniecenie uczuć, które światło rozprzestrzenia.

Reżyser musi oczywiście wiedzieć, gdzie, kiedy i jak światło ma przedłużyć gest, podkreślić intencję, usunąć się częściowo lub całkowicie, „towarzyszyć" aktorowi i podążać krok w krok za jego ruchami, aby ukazać temat w określonym klimacie. W żadnym wypadku, mniej czy bardziej dramatycznym, nie powinno się uatrakcyjniać światła, by skupić na nim uwagę kosztem tematu i aktorów, zwłaszcza jeśli nie ma po temu powodu. Światło jest konstruktywne, ale może też stać się destruktywne, jeśli operuje się nim bez rozeznania.

Nadużywanie efektów świetlnych w niektórych scenach odgrywa rolę wyraźnie negatywną, bo odwraca uwagę od obiektu głównego i przenosi ją na obiekt „drugorzędny".

Według filmowców amerykańskich, którzy ustalili w tej dziedzinie prawdziwe reguły, oświetlenie winno przede wszystkim, niezależnie od miejsca i akcji, podkreślać wygląd fizyczny aktorów, ukazywać ich jak najkorzystniej. Pamiętajmy, że star system przypisuje aktorom nadzwyczajną siłę oddziaływania, którą w razie potrzeby należy wzmagać, by tym mocniej usidlić widza. W tym systemie światło powinno przede wszystkim służyć uwydatnianiu walorów twarzy, zarówno kobiecej, jak i męskiej, a także walorów ciała. Tym się tłumaczy olbrzymi rozwój w kinematografii sztuki makijażu, opartej na podstawach raczej estetycznych niż psychologicznych. Ustaliła się też pewna hierarchia przy komponowaniu oświetlenia. Nakazuje ona filmowcom przestrzegać reguł, które wyni-

Mila Parély i Nane Germon w filmie *Piękna i Bestia* Jeana Cocteau (zdjęcia: Henri Alekan)

kają z przyznania uprzywilejowanego miejsca wyglądowi fizycznemu aktora: musi on być zawsze oglądany pod najlepszym kątem widzenia, w najlepszym świetle, tak aby jego obecność miała w sobie coś wzniosłego. Chodzi o podtrzymanie mitu o nadprzyrodzonej mocy (uroda, siła, zręczność, zwinność, inteligencja itp.) przypisywanej aktorom przez widzów, co czyni ich istotami wyjątkowymi.

Ta hierarchia oświetlenia została przez filmowców amerykańskich skodyfikowana, a konsekwencją tego jest pewnego rodzaju skostnienie. Sposób operowania światłem, który podporządkowuje je całkowicie aktorowi, degraduje sztukę oświetlenia i sprowadza ją do podrzędnej roli. Co więcej, przy takim postępowaniu aktor traci znaczną część tego, co emanuje z jego siły ekspresji, bo wymowa jego gry jest uzależniona od całości, jaką tworzą twarz, ciało, ręce i nogi, ściśle związane z otoczeniem osadzonym w określonym klimacie psychofizycznym. Wyrwanie aktora z tej całości za pomocą oświetlenia, które go wybija na pierwszy plan, jest nonsensem; niekiedy może to być konieczne, ale nie wolno z tego czynić reguły.

Aktor jest nośnikiem tylu znaków, że szkoda go pozbawiać, banalizując oświetleniem przednim rozproszonym, silnych środków komunikowania, jakie daje światło [1].

Hierarchia światła ma tylko wartość klasyfikacyjną: porządkuje całe oświetlenie, które zawsze musi uczestniczyć w wielkiej grze świateł i cieni z ich własnymi znaczeniami plastycznymi i psychologicznymi.

[1] *Aktor oświetlony w taki sposób, by go dobrze widziano, byłby tylko niewyodrębnionym, nieokreślonym przedmiotem. Dzięki kompozycji oświetlenia można pewne rzeczy usunąć, innym nadać znaczenie, wydobyć z całą mocą ekspresję pracy aktora...* W. Pudowkin (*Teorie języka i ekspresji filmowej*). *Światło jest nie tylko warunkiem rejestrowania akcji, ale samo w sobie stanowi aspekt ekspresji twórczej.*

Dynamika światła

Reżyseria to przede wszystkim *sztuka wyobraźni i wyboru*: aktorzy i światło to ucieleśnienie wyobraźni, konkretyzacja wewnętrznych wizji artysty, który zmusza elementy obrazu – element aktywny (aktora) i element bierny (miejsce) – do współdziałania z trzecim, niematerialnym elementem (światłem), którego rola, powtarzamy, polega na udostępnieniu wzrokowi zarówno samego obrazu, jak i możliwości jego odczuwania. Jako czynnik przenoszący zjawiska wizualne światło odmalowuje nam miejsce i toczącą się w danym miejscu akcję, ale czyni to z pewnym naddatkiem klimatu psychofizycznego i według zamiaru estetycznego pomyślanego w ściśle określonym celu – wywołania wstrząsu uczuciowego. Ale o ile w sztuce malarskiej emocję rodzi siła włączonych umiejętnie do dzieła przez malarza układów statycznych – które w nas eksplodują – to w sztuce filmowej szok uczuciowy wywołuje nie tyle taki czy inny statyczny układ, ile mobilność wymienionych wyżej elementów składowych obrazu, wytwarzają one bowiem dynamikę światła, nawet gdy jest ono organizowane w sposób statyczny.

Gra światła i cieni towarzyszy akcji w jej najmniejszych nawet przejawach, zmuszając ją do współdziałania z jasnością, jaskrawością, błyskami czy z ciemnościami, które rytmizują przestrzeń. Owe przejścia od półcienia do światła, owa przemienność jasności i ciemności wywołują emocje związane z wielkością tych kontrastów, z zagęszczeniem i rozległością ciemnych stref w stosunku do stref jasnych. Strefy ciemne dają wzrokowi wytchnienie, a jasne przyciągają uwagę. Ta wizualna muzyka kształtuje przestrzeń i akcję, która się w tej przestrzeni toczy, dynamizuje ją, jest „ruchomą architekturą" rodzącą emocje. Światło staje się czynnikiem dynamizującym dzięki przemieszczaniu się akcji w jego statycznych strumieniach, nie zaś przez wprawianie w ruch jego źródeł.

Są natomiast przypadki, gdy można użyć sztucznego oświetlenia przesuwając jego źródło po orbicie na wzór światła słonecznego, którego codzienny ruch powoduje rzucanie ruchomych cieni, a ich waloru i znaczenia nie możemy zrazu pojąć wskutek powolności, z jaką się przesuwają. Filmowcom udało się jednak, dzięki środkom technicznym, zarejestrować ciągłość ruchu cieni rzucanych przez słońce i odtworzyć to na ekranie w przyspieszonym tempie, co pozwala nam poczuć oddziaływanie psychologiczne tego ruchu. „Ściśnięcie czasu", które staje się widzialne dzięki rejestracji filmowej, stanowi materializację zjawisk, których ciągłość normalnie jest nieuchwytna: takich jak upływ czasu i trajektoria światła. Tak więc, sztuczne przyspieszenie obiegu światła słonecznego i jego odbicia na ziemi, czyli przesuwających się cieni, powoduje, że niematerialne zjawisko trwania staje się dostępne naszym zmysłom. Następuje przeobrażenie – niewidzialne staje się widzialne. Czy można więc oczekiwać, że jeśli „od-

wrócimy" ten proces, biorąc za punkt wyjścia coś, co jest widzialne, to uda nam się stworzyć na nowo niewidzialność? Zapewne, pod warunkiem że ów „odwrotny zabieg" zostanie zastosowany do zjawiska nie związanego ze słońcem, to jest do przedmiotu umieszczonego w sztucznym świetle, w celu całkowitego nad nim panowania.

Sztuczne światło, płynące z ruchomego źródła, którego ruch odpowiada czasowo ruchowi światła słonecznego, wywołuje wrażenie podobne do tego, jakie daje światło naturalne. Ale jeśli ten ruch w czasie będzie różny (na przykład przyspieszony ruch światła sztucznego w stosunku do słonecznego), to wynikłe stąd zjawiska przesuwania się cieni będą „niezgodne z naturą", to znaczy, że „zburzą" nasze przyzwyczajenia, „zburzą" coś, co jest zwykłe i powszednie, a ofiarują nam coś „nadnaturalnego": nastąpi przejście od ekspresji obiektywnej do ekspresji „wrażenia subiektywnego", od widzialnego do niewidzialnego.

Przesuwanie się światła słonecznego czy też źródła światła sztucznego wywołuje w nas przeżycia emocjonalne, ale zmiany intensywności i mnogość źródeł światła także rodzą napięcia i wywołują „wybuchy emocji".

W naturze zjawiska burzowe wraz z towarzyszącymi im błyskawicami zakłócają harmonię słoneczną swoją gwałtownością, oślepiającym na moment światłem, mnogością powtórzeń i pozorną chaotycznością wyładowań na firmamencie. Piorun uderza z prawej strony, z lewej, na południu, na północy, w dzień, w nocy... nie sobie nie robiąc z pięknego ładu słonecznego i jego codziennego rytmu, któremu jesteśmy poddani. Wstrząsa nami owo wdzieranie się elementów „wichrzycielskich" w porządek światła niebios. Nasz rytm słoneczny zostaje naruszony tak dalece, że może to budzić uczucia lęku i trwogi.

Twórcy filmowi, naśladując przyrodę, często usiłują wywołać uczucie przerażenia za pomocą sztucznych efektów. Na ogół jednak niedoskonałość użytych środków technicznych, a zwłaszcza brak umiejętnego obserwowania zjawisk przyrody prowadzi do imitacji, która nie może poruszyć widza, gdyż migotliwość, intensywność i złożoność światła błyskawicy rodzą gwałtowną dynamikę błysków i cieni, z którą niewiele wspólnego mają prymitywne wprawki teatralne, jakie się nam prezentuje.

Zauważmy, że wielkiego reżysera Siergieja Eisensteina szczególnie pociągało analizowanie u malarzy tego, co w ich sztuce jest „niezwykłe", aby nam uświadomić, jak bardzo są sobie bliskie środki wyrazu filmowców i malarzy. Na temat El Greco i jego wizji w obrazie *Toledo podczas burzy* czytamy u Eisensteina: *jest to równocześnie i sen, wymysł rozpalonej fantazji i ucieleśnienie wszechogarniającego i przepotężnego pojedynku światła z mrokiem, zwiastującego zagładę światów (...) Pojedyncze przedmioty gubią się w tym zamęcie błyskawic, formy rozpływają się w bezprzedmiotowość. Duch ostatecznie pokonał materię i przeobraził przyrodę w obraz własnych przeżyć* [1].

Godne uwagi w tym pejzażu jest nie tylko jego oddziaływanie emocjonalne na oglądającego, ale przede wszystkim zjawisko nakładania się na siebie kolejnych stanów świetlnych, sprzężonych ze sobą na jednej płaszczyźnie, niczym kilka nałożonych na siebie obrazów: upływ czasu został tu „ścieśniony" dzięki wizjonerskiemu geniuszowi malarza stosującego efekty świetlne, które w rze-

czywistości nie mogły przecież zaistnieć jednocześnie. Mamy tu w tym samym czasie gwałtowną migotliwość błyskawic oświetlających domy z prawej strony, z lewej oraz od przodu, mamy przebijanie się światła ukazującego, w miarę przesuwania się chmur, falistość terenu, mamy porywy wichru, który z zaciekłością wygina drzewa i krzewy, mamy wspaniałe rozwarcie się ciemnych chmur gnanych coraz szybciej przez nawałnicę, mamy światło księżyca dziurawiące tu i ówdzie niebo, mamy obłoki srebrzyste lub rudawe o ulotnych kształtach. Człowiekowi zapiera dech ta dynamika światła i cieni, przytłaczająca, tragiczna.

Malarz nakłada jedną na drugą chwile zwykłe, chwile szczególne i chwile pełne paroksyzmu. Filmowiec natomiast zestawia je obok siebie, dając widzowi swobodę w konstruowaniu wewnętrznej syntezy, możliwej dzięki zjawisku „pamięciowego trwania", które zapewnia ciągłość temu, co jest tylko następstwem zmieniających się, ulotnych obrazów.

Płótno El Greco przedstawiające pejzaż Toledo pozwala nam biernie towarzyszyć „zdjęciom migawkowym", które dzięki nagromadzeniu nabierają zdwojonej mocy, a trwanie tych zjawisk i skondensowanych efektów świetlnych przeobraża je w ładunki wybuchowe. Jak już wyjaśnialiśmy, owa transcendencja może znaleźć swój odpowiednik filmowy jedynie przez ściskanie lub rozciąganie czasu trwania zjawisk świetlnych. Nadciąganie burzy można skrócić za pomocą „przyspieszenia", które redukuje czas trwania; podobnie też brzask czy zmierzch, którym towarzyszą bardzo szczególne zjawiska, może być wydłużany lub skracany w czasie.

Każda rejestracja zjawisk przyrodniczych, wprowadzająca manipulowanie ich rzeczywistym czasem trwania, stanowi filmową „anomalię", która wywołuje w widzu niezwykłe reakcje, spowodowane obrazami szaleńczymi lub podniosłymi, postrzeganymi jako zjawiska spoza sfery naszych ludzkich doświadczeń, przeżywanych zgodnie z banalnym rytmem czasu słonecznego.

Przyjrzyjmy się wreszcie szczególnym zjawiskom świetlnym, towarzyszącym np. wstawaniu dnia lub zapadaniu zmierzchu, otwieraniu lub zamykaniu okiennic, rozsuwaniu i zasuwaniu zasłon, odsłanianiu i zasłanianiu okna - a więc przyspieszaniu lub zmniejszaniu dopływu światła czy przyspieszonemu lub zwolnionemu zaciemnianiu. Są to naturalne efekty dynamiczne. Zarówno filmowców jak i malarzy interesują one tylko o tyle, o ile potrafią ukazać zjawiska psychologiczne. Nie chodzi już o to, by naśladować przyrodę, lecz by wyjść poza nią. Takie efekty z drugorzędnych przemieniają się w pierwszoplanowe, gdyż same, jako obraz chwili, są główną akcją, która przyciąga uwagę widza. Oznacza to, jak ważna jest realizacja takich efektów, gdyż oddziałując z niezwykłą siłą muszą doskonale „przylegać" do tematu, by nie wprowadzać dysharmonii.

W music-hallu często oglądamy dynamiczne oświetlenie, które ma oddawać zgodność kolorowych błysków świetlnych z rytmami muzycznymi; na ogół jednak ta koordynacja nie odpowiada absolutnie akcji scenicznej. Są to „namiastki", które tylko w przybliżeniu dają złudzenie zgodności rytmicznej.

Jak się zdaje, jedynie próby Yannisa Xenakisa [2] dają początek rozwiązaniu sprawy dynamiki świateł rytmizowanych muzycznie. Ale nie jesteśmy jeszcze

przekonani, czy uzyskane w ten sposób efekty świetlne zdobędą uznanie zwolenników muzyki współczesnej i zwolenników muzyki wizualnej, ponieważ stosowana technika zbytnio rzuca się w oczy, by te efekty mogły nas porwać i pozwolić zapomnieć o widocznej aparaturze, o środkach technicznych, które są przeciwieństwem poezji.

HENRI ALEKAN
tłum. MARIA BRAUNSTEIN
przekład przejrzał JANUSZ GAZDA

[1] S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. Mieczysław Kumorek, WAiF, Warszawa 1975, s. 402. Eisenstein cytuje tu wypowiedź Hugona Kehrera z *Die Kunst des Greco*, 1914, s. 83-84.

[2] Kompozytor, uczeń Messiaena, wyznawca i współpracownik Le Corbusiera, jest wynalazcą muzyki matematycznej wykonanej podczas spektaklu *Diatope. Gest światła i dźwięku*. Ten muzyk architekt łącząc sztukę z nauką stosuje komputer. Wizualna kompozycja *Diatope* opiera się na zaprogramowanym urządzeniu obejmującym 1600 elektronicznych lamp błyskowych, 4 promienie laserowe, 400 odbłyśników i różne przyrządy optyczne.

Druk za: Henri Alekan – *Des lumières et des ombres*, **La Librairie du Collectionneur**, Paris 1991

Piękna i Bestia Jeana Cocteau (zdjęcia: Henri Alekan)

O światłach i cieniach w naturze i w sztuce

HENRI ALEKAN

Światło naturalne lub sztuczne stanowi problem fundamentalny: jego rozmieszczenie, rytm pojawiania się lub zanikania warunkuje fizjologicznie człowieka...

Nicolas Schoeffer, *Le Nouvel Esprit artistique*

ŚWIATŁO SŁONECZNE

Rola światła

Nie jest naszym zamiarem roztrząsanie fizycznych zjawisk związanych ze światłem słonecznym, opisanych już w licznych pracach, we wszelkich możliwych aspektach. Celem naszym jest ukazanie, jak światło słoneczne oddziałuje na życie wewnętrzne człowieka, oraz omówienie zabiegów artystycznych i technicznych, które przez wybór odpowiedniego oświetlenia służą odtworzeniuklimatu psychologicznego, zamierzonego przez twórców.

Ruchome oświetlenie słoneczne – światło zmienne

Można by sądzić, że światło słoneczne występuje jedynie w dwóch przeciwstawnych postaciach: jako światło kierunkowe i rozproszone. W rzeczywistości światło słoneczne daje, zarówno w trakcie obiegu całodziennego, jak i w różnych porach roku,wielorakie efekty, będące nieskończenie rozmaitą kombinacją światła kierunkowego i rozproszonego, uzależnioną od kaprysów aury.

Pewne tematy wymagają ściśle określonego rodzaju oświetlenia, inne mogą być realizowane w oświetleniu przypadkowym, ale z reguły obrazy, które stanowią zwierciadło wnętrza psychicznego artysty, rejestrowane są w oświetleniu uprzednio zaplanowanym. W plenerach, w zmiennym świetle słonecznym, realizacja dzieła jest rezultatem przemyśleń i organizacji, gdyż wybrany temat musi pozostawać w zgodzie z naturą. Artysta nie kieruje światłem słonecznym, ale wprowadza swój zamysł w obręb danego mu światła, którego znaczenie w danej chwili musi uchwycić.

Mamy do czynienia z modulacją światła słonecznego, od chwili gdy w polu naszego widzenia pojawia się oświetlenie złożone, kiedy to żywym „snopom" światła towarzyszą „rozproszenia". W ten oto sposób ukazują się naszym oczom pejzaże, w których dochodzi do przemieszania elementów „wymodelowanych" i „mgławicowych", przez nałożenie świetlnych przepływów, przejść i subtelnych gradacji, wywołanych przesuwaniem się warstwy chmur poruszanych wiatrem i zmianami ciśnienia.

Malarze przejawiali wrażliwość na urodę tego zmieniającego się i zniuansowanego światła. Mowa tu zwłaszcza o Ruysdaelu ilicznych XVII-wiecznych malarzach holenderskich , którzy potrafili z finezją oddać światło przefiltrowane przez chmury, czy choćby o jednym z wielu mistrzów francuskich XIX w. – Corocie.

Natomiast tylko nieliczni spośród twórców filmowych starali się uchwycić dynamikę owej ulotnej gry światła, mając świadomość, że najdrobniejsza niezręczność narusza kompozycję i spójność dzieła. Na początku wieku, dzięki Paulowi Nadarowi i braciom Seeberger, powstały wspaniałe fotografie wykorzystujące efekt światła słonecznego w wielorakich niuansach.

Twórca filmowy bezustannie staje wobec problemów narzucanych przez sam temat. Musi wyrazić go stosując szczególny rodzaj światła. ŚWIATŁO JEST PODSTAWOWYM ŚRODKIEM EKSPRESJI FILMOWEJ: BUDUJE STRUKTURĘ OBRAZU, MOŻE BANALIZOWAĆ TEMAT LUB PRZYDAWAĆ MU GŁĘBI, TWORZY KLIMAT PSYCHOLOGICZNY, JEST ALBO NATURALISTYCZNE I REALISTYCZNE, ALBO INTERPRETUJĄCE I ESTETYZUJĄCE.

Orkiestracja światła

Subiektywne współoddziaływanie świateł i cieni jest zorkiestrowane z jednej strony zgodnie z układem obszarów oświetlonych w zestawieniu z obszarami ocienionymi, z drugiej strony przez intensywność świateł w zestawieniu z intensywnością cieni.

Pomiędzy tymi dwoma czynnikami zachodzi ciągła wymiana, podczas gdy mózg dokonuje syntezy mniej lub bardziej intensywnych wrażeń w zależności od „ciężaru" świateł i cieni, jasności i ciemności. Jest to naprawdę rytmiczne pulsowanie.

Reasumując, sens uczuciowy, przypisany do danego tematu i jego wizualnego przekazu, może zyskać mniejszą lub większą wyrazistość w zależności od architektury świateł i cieni, „wchodzących w rezonans" z widzem.

ŚWIATŁO SZTUCZNE

Pokój sióstr. Film *Piękna i Bestia*

Głównym źródłem światła jest okno wychodzące na dziedziniec i ogród. Wskazówka w scenariuszu mówi o słonecznym dniu.

Okno przepuszcza sztuczne światło imitujące światło słońca, otrzymywane za pomocą dwóch 150-amperowych łuków elektrycznych (A i A'), zamontowanych na mostku umieszczonym poza dekoracją. Ale efekt słoneczny pojawia się dzięki trzeciemu reflektorowi łukowemu (A2) o natężeniu 120 amperów, usytuowanemu wewnątrz dekoracji. Daje on opalizujące refleksy świetlne na sukience aktorki (stojącej na taborecie) i na wytwornym sekretarzyku, po lewej stronie.

Światło „prawdziwe" nie zawsze jest światłem „właściwym". Ono również musi zostać wykreowane.

Efekt słoneczny jest dopełniony przez reflektory o mniejszej mocy (1 kW) i o mniej intensywnej barwie niż reflektory łukowe, umieszczone w obrębie dekoracji, albo poza nią, na osiach możliwie równoległych do łuku A, po to aby zachować jednolitość oświetlenia oraz wymodulować kostiumy i twarze, a także aby podkreślić w danej scenie dynamikę zachowań bohaterów.

Wreszcie uzupełniają ten układ reflektory „d'ambience" (PA) oraz reflektory 500-watowe (C), dające światło rozproszone, aby oświetlić to, co się znajduje na zewnątrz, a także by rozproszyć cienie, nie likwidując ostrości.

Zniuansowanie światła i cieni oraz ich rozmieszczenie sprzyjające zharmonizowaniu wizualnemu to czynniki, które niejako bezwiednie dają o sobie znać w ostatniej fazie procesu oświetleniowego – zgodnie z indywidualnymi kryteriami każdego twórcy filmowego.

Jean Cocteau: *Piękna i Bestia (fragment scenariusza)*

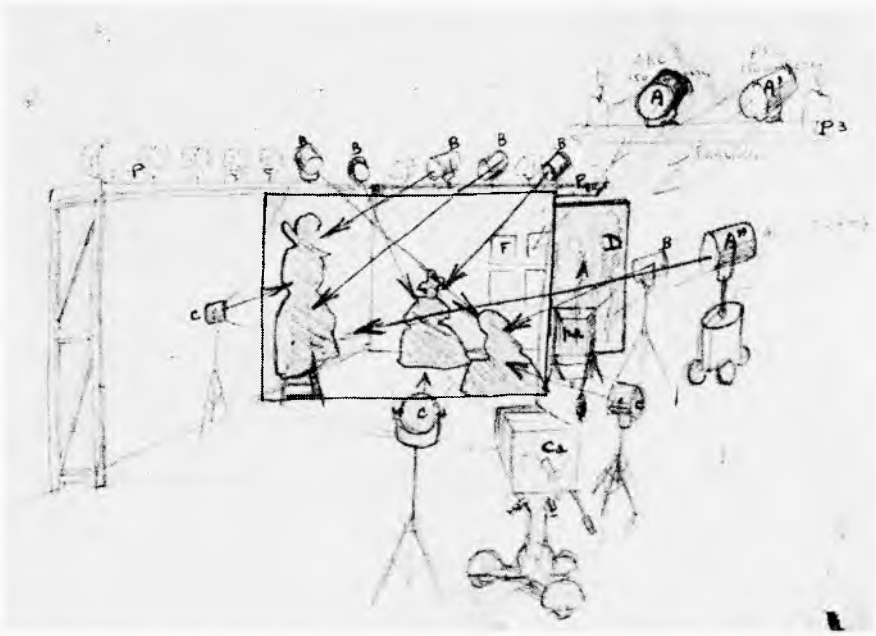
SCENERIA: Pokój sióstr
OSOBY: Felicja, Adelajda, Piękna, Cabriole

4. Wielki plan z góry ukazujący podłogę pokoju. W tle, pomiędzy półką a łóżkiem – okno. Na łóżku leży Cabriole. Śpi w promieniach słońca. Tuż obok niego, w podłogę, wbija się strzała. (*Świst strzały.*) Cabriole odsuwa się z krzykiem. (*Słychać krzyk Cabriole'a. Brzęk tłuczonej szklanki i trzask przewracanego stolika.*)

5. Plan ogólny. Łóżko stojące po przekątnej. Adelajda wchodzi na krzesło. Wywraca stojący za nią mały stolik zastawiony flakonami i puzderkami, brudząc sukienkę. (*Pies szczeka. Adelajda z offu: Moja suknia!*)

6. Plan amerykański. Rozrzucone flakony.

7. Felicja siedzi po lewej stronie, przy oknie. Przegląda się w zwierciadle trzymanym w ręku. Prawą nogę wyciągnęła w kierunku klęczącej Pięknej, która właśnie skończyła nakładać jej obuwie, plecami do kamery. (Siostry ubrane są



Piękna i Bestia Jeana Cocteau (zdjęcia: Henri Alekan). U góry: schemat ustawienia reflektorów

w odświętne toalety, Piękna im usługuje.) Felicja obraca się w lewo w kierunku Adelajdy.
(*Felicja: Co się stało?*)

8. Plan średni. Felicja z profilu. Bella poza kadrem. (*Adelajda z offu: Strzała wleciała do pokoju.*) (*Felicja: Och!*) Przewraca oczyma i pada do tyłu, podtrzymywana przez Piękną, która wchodzi w kadr. Felicja przecina plan, idąc w kierunku okna.

HIPOTEZA TWÓRCZA

Najogólniej rzecz biorąc, powiedzieć można, że ustawienie źródeł światła, ich liczba i jakość zależeć będzie od MECHANIKI OŚWIETLENIA, której realizacja opiera się na HIPOTETYCZNYM I ARBITRALNYM TWORZENIU OBRAZU.

Oświetlanie przedmiotu, to przede wszystkim „myślenie światłem". Myślenie to oznacza koncepcję wypełniania przestrzeni (i znajdujących się w jej obrębie form nieruchomych lub ruchomych) strumieniami światła, które nie tylko kształtują wizję obdarzając przedmiot materialnością, ale nadają mu walor specyficzny, przez sublimację bądź banalizację tematu.

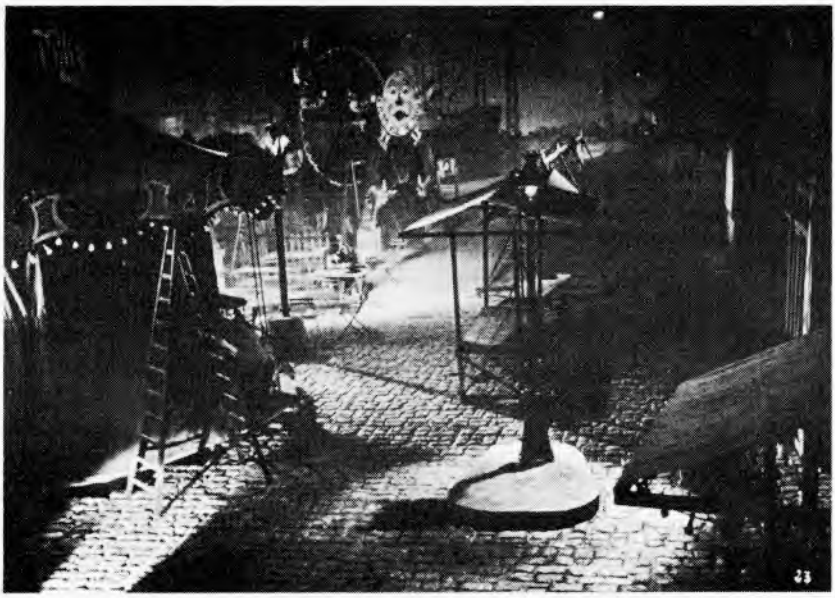
Weźmy na przykład oświetlenie ulicy w atelier. Czy jest ona usytuowana w osi północ-południe, czy wschód-zachód? Czy jest oświetlana słońcem bezpośrednio czy pośrednio? Czy akcja będzie dynamiczna (szybkie lub umiarkowanie szybkie przemieszczanie się aktorów), czy też statyczna? Czy oświetlenie będzie się różnić i zmieniać w zależności odpory dnia, przy przejściu z jednej sekwencji w drugą? Czy będą wchodzić w grę jakieś efekty specjalne? Czy sklepy mają być mroczne, czy rozjaśnione? Czy reklamy mają być wygaszone, czy świecące? A co ze zmianami aury, wiatrem, deszczem lub mgłą? Czy akcja toczy się latem, czy zimą? etc.

Na wszystkie te pytania można na ogół odpowiedzieć po przeczytaniu scenariusza, ale rozwiązania praktyczne, transpozycja w „materialność" tego, co jest stylem lub sformułowaniem literackim – to właśnie stanowi HIPOTEZĘ OŚWIETLENIA, istniejącą jedynie w umyśle, jako OBRAZ WYOBRAŻENIOWY. Owa transkrypcja nie jest wolna od zniekształceń, gdy dochodzi do jej praktycznej realizacji czy to poprzez rozszerzenie potencjału wyobraźni, co bywa zbawienne, czy to przez pomniejszenie, ścieśnienie – w procesie realizacji danej hipotezy, co jest zgubne.

Zniekształcenia te są efektem, z jednej strony, konfrontacji środków mechanicznych i elektrycznych z hipotezą oświetlenia i jej realizacją praktyczną, a z drugiej strony – działań człowieka czy to poprzez konstruktywną dynamikę, czy to przez destrukcyjną inercję.

Ta kwestia nie dotyczy malarzy, operujących środkami artystycznymi, które nie wymagają innego pośrednictwa pomiędzy myślą a tworzywem niż ich własna wola.

Stąd obowiązek bardzo dokładnego sprecyzowania intencji dotyczących oświetlenia, po to, aby ewentualnie umożliwić zatuszowanie strat energii spowodowanych rozmaitymi przestojami.



Dekoracja i oświetlenie jednej ze scen filmu *Ludzie za mgłą* Marcela Carné (zdjęcia: Eugen Schüfftan)

Nie należy z tego wnioskować, że jedynie obfitość środków technicznych umożliwia w studiu organizację oświetlenia. Prawda wynika ze zgodności tematu filmu ze stosowanymi przy realizacji środkami technicznymi. Czasem jedynie dochodzi do tego czynnik nieprzewidywalności lub przypadkowości.

Od kilku lat znaczący postęp techniczny pozwala twórcom filmowym na wykorzystywanie coraz nowszych źródeł oświetlenia w studio, w tak zwanym systemie zdalnego sterowania. Reflektory umieszczone na pantografach lub poruszane elektronicznie po szynach mogą, przy zastosowaniu sterownika obsługiwanego przez operatora czy oświetleniowca, wykonywać wszystkie manewry, takie jak zapalanie, gaśnięcie, ogniskowanie, ustawianie w e wszelkich pozycjach, uprzednio wykonywanych ręcznie. Pamięć elektroniczna może przechowywać ustawienia i odtwarzać je na żądanie, według schematu tej czy innej sceny.

ŚWIATŁO I KOLOR

Naturalizm jest formą ekspresji filmowej przystającą wyśmienicie do pewnych tematów, których neutralność chromatyczna pozostaje poza obrębem zainteresowań estetycznych i psychologicznych artystów malarzy. Nawet wtedy, gdy kolory zderzają się ze sobą i wybuchają w nie uporządkowanym chaosie – bowiem wówczas jawią się one w całej swej otwartości i surowości.

Trzeba więc pogodzić się z tym sposobem kreowania obrazów, zgodnym z nie ukształtowaną, werystyczną koncepcją opowiadania filmowego.

Ale zastosowaniu koloru jako podbudowy tematu można przypisywać taką samą ważność, jak światłu w filmach czarno-białych – tam gdzie chodzi o podkreślenie tematu filmu i zapewnienie ciągłości i spójności tonacji chromatycznej.

Tak więc twórcy filmowi muszą, przez wyszukanie i wybór kolorów, zapewnić zgodność sposobu ekspresji, opartego na dynamice obrazów i ich ulotnej nietrwałości, z uporządkowaniem i doborem barw mogących wejść w procesie czasowej ciągłości „w rezonans" z widzem.

Odchodzimy teraz od naturalizmu – i przechodzimy do rzeczywistości „zinterpretowanej" – czyli do tej obszernej sfery, w której wyobraźnia popycha nas ku nieprawdopodobnym marzeniom.

Należałoby raz jeszcze zacytować Eisensteina: *W pracach najlepszych operatorów, Tisségo, Moskwina, Kosmatowa – czerń, szarość i biel nie są nigdy postrzegane jako brak koloru, ale jako pewna gama kolorów, na jakiej opiera się nie tylko styl plastyczny dzieła, ale jego spoistość tematyczna i ogólna dynamika.*

Co się dzieje ze światłem, od chwili gdy zaczęto w filmie stosować kolor? Należy przypomnieć, że bez światła nie ma koloru, w rezultacie – to dzięki światłu, jego zróżnicowaniu i niuansom kolory są ożywiane i łagodzone, nasycane lub rozmywane – zgodnie z językiem filmu i malarstwa. Ten sam kolor może więc, jedynie pod wpływem światła, wydawać się żywy bądź blady. Dlatego też w przekazie kolorów opanowanie sztuki oświetleniowej jest nader istotne. Wachlarz możliwości, stanowiących podstawę zasad oświetlania w filmie czarno-białym – modelowanie przedmiotów lub ich spłaszczanie – ma również aspekt estetyczny. Nabiera on znaczenia, gdy temat zostaje przedstawiony w kolorze.

Wreszcie, przez zastosowanie „światłocienia", a także w ogóle bieli i czerni, w proporcjach wymaganych przez ujęcie tematyczne, kolory osiągają, podobnie jak w filmach czarno-białych, siłę dramatyzacji – w zależności od ich „mroczności" wspomaganej doborem kolorów ciepłych lub zimnych.

Jest jeszcze jedna ważna kwestia dotycząca koloru w kinie. Chodzi tu o postawę estetyczną twórców, którzy zgodnie z własnymi gustami, zapatrywaniami, swoją kulturą, dokonują wyboru pomiędzy naturalistycznym zastosowaniem koloru a interpretacją i myśleniem odwołującym się do wyobraźni. Jest pożądane, aby te dwa sposoby postrzegania i odczuwania koloru znalazły wspólny wyraz z pełną swobodą ekspresji, jaką winni posiadać twórcy filmowi, z których jedni, zgodnie ze swoim temperamentem, skłaniają się ku realizmowi, inni ku irracjonalizmowi, jedni ku wierności naturze, inni ku niewierności formom i kolorom. Sztuka obrazu rodzi się z tych przeciwieństw i nimi się żywi.

Eisensteinowi zawdzięczamy następującą konkluzję: *Ekran nie powinien nam pokazywać pocztówek. Potrzeba nam ekranu nowego, na którym gra kolorów stapia się organicznie zarówno z obrazem, jak i z tematem, z ideą i z intrygą, z akcją i z muzyką. W połączeniu z wszystkimi tymi elementami, kolor oddziaływa jako nowy, istotny element języka filmowego.*

HENRI ALEKAN

tłum. TERESA RUTKOWSKA

Teksty zamieszczone na str. 146-152 pochodzą z broszury reklamowej, opublikowanej przez wydawnictwo „Le Sycomore" (broszura nie zawiera daty i miejsca publikacji) i towarzyszącej pierwszemu wydaniu książki-albumu Henri Alekana pt. *Des lumières et des ombres.*

Filmografia Henri Alekana

Henri Alekan urodził się 10 lutego 1909 r. w Paryżu. Od roku 1928 uczęszczał na kursy wieczorowe w Conservatoire des Arts et Métier, w Instytucie Optyki, oraz na kursy praktyczne Pathé-cinéma. Ale prawdziwą szkołą zawodu były dla niego wytwórnie filmowe. Do roku 1937 był asystenetem operatora i pracował głównie z Eugenem Schuftanem, który uczył go sztuki i nakłaniał do refleksji nad światłem i obrazem, co pasjonuje go do tej pory.

Brał udział w realizacji licznych filmów słynnych twórców: Georga W. Pabsta, Maxa Ophülsa, Marka Allégreta, Roberta Siodmaka. Pierwszy film, do którego Henri Alekan robił zdjęcia, *Tobi jest aniołem* Yves'a Allégreta, uległ zniszczeniu podczas pożaru laboratorium. Cztery lata później Alekan objawił się jako w pełni ukształtowany artysta w filmach *Bitwa o szyny* René Clémenta i *Piękna i Bestia* Jeana Cocteau, należących do dwóch przeciwstawnych stylów (neorealistyczny i poetycki).

Henri Alekan współpracował z licznymi twórcami francuskimi i zagranicznymi, takimi jak Marcel Carné, Yves Allégret, Abel Gance, Julien Duvivier, Joseph Losey, Terence Young, André Cayatte, William Wyler, Jean-Paul Le Chanois, Anatole Litvak, Jules Dassin, Peter Ustinov, Yves Ciampi, Jean Delannnoy, Alain Robbe-Grillet, Raul Ruiz, Pierre Etaix, Wim Wenders.

W roku 1958 zrealizował film krótkometrażowy *Piekło Rodina*, rodzaj baletu, gdzie wprawione zostały w ruch rzeźby Rodina – było to jego pierwsze dokonanie reżyserskie, nie docenione przez odbiorców i krytykę, mimo nagrody na festiwalu w Pradze, w roku 1961. W roku 1986 był reżyserem krótkometrażowego filmu *Czternastoletnia tancerka*, inspirowanego twórczością Degasa.

W roku 1983, za zdjęcia do *Pstrąga* Loseya otrzymał Cesara i Nagrodę Międzynarodowej Federacji Prasy Filmowej.

Henri Alekan miał swój udział w powstaniu Cinématèque Française i IDHEC, którego jest wiceprzewodniczącym. Jest Kawalerem Legii Honorowej, posiada tytuł Officier des Arts et Lettres, odznaczony jest też medalem Bojowników-Ochotników Résistance i Krzyżem Walecznych 1939-45.

1929 – Asystent operatora: *Deux balles au coeur (Dwie kule w serce)*, reż. Milva

1931-32 – *La Petite chocolatière (Dziewczynka z fabryki czekolady)*, reż. Marc Allégret; *Fantom*as, reż. Paul Fejos; *L'amour a l'américaine (Miłość po amerykańsku)*, reż. Claude Heymann; *Fanny*, reż. Marc Allégret; *Un direct au coeur (Cios w serce)*, reż. Roger Lion i Antoine Arnaudy; *Pourquoi, parce que (Dlaczego, dlatego)*, reż. Robert Bossis; *Les Bleus de l'Amour (Siniaki z miłości)*, reż. Jean de Marguenat; *Le Martyre de l'obèse (Męczennik otyłości)*, reż. Pierre Chenal

1934 – *Le Roi de Camargue (Król Camargue)*, reż. Jacques de Baroncelli. Asystent operatora dźwięku: *Le voyage imprévu (Nieprzewidziana podróż)*, reż. Jean de Limur

1935 – Asystent operatora: *Jeune filles à marier (Panny na wydaniu)*, reż. Jean Valée

1936 – Asystent operatora dźwięku: *Maria de la nuit (Maria nocy)*, reż.

Willis Rozier. Asystent operatora: *Życie jest dla nas (La vie est à nous)*, reż. Jean Renoir; *Les Jumeaux de Brighton (Bliźniaki z Brighton)*, reż. Claude Heymann; *Na służbie cara (Au service du Tsar)*, reż. Pierre Billon

1937 – *L'Homme du jour (Człowiek dnia)*, reż. Julien Duvivier; *Byłam szpiegiem (Madmoiselle Docteur)*, reż. Georg W. Pabst; *Trois artilleurs au pensionnat (Trzej artylerzyści w pensjonacie)*, reż. René Pujol; *La Danseuse rouge (Ruda tancerka)*, reż. Pierre Billon; *La Bataille silencieuse (Spokojna bitwa)*, reż. Pierre Billon; *Śmieszny dramat (Drôle de drame)*, reż. Marcel Carné

1938 – *Ramuncho*, reż. René Barberis. II operator (cadreur): *Mollenard*, reż. Robert Siodmak; *Ludzie za mgłą (Le quai des brumes)*, reż. Marcel Carné. Asystent operatora: *Dramat w Szanghaju (Le Drame de Shanghai)*, reż. Georg W. Pabst

1939 – II operator (cadreur): *Vidocq*, reż. Jacques Daroy. Asystent operatora: *L'Esclave blanche (Biała niewolnica)*, reż. Georg W. Pabst; *Prince Bouboule (Książę Bouboule)*, reż. Jacques Houssin; *Jeunes filles en détresse (Młode dziewczęta w opałach)*, reż. Georg W. Pabst; *L'Emigrante (Emigrantka)*, reż. Léo Joannon; *Les Usines Ford a Poissy (Fabryka Forda w Poissy*, film dokumentalny, realizacja przerwana wybuchem wojny), reż. Yves Allégret

1940 – *Les Musiciens du ciel (Niebiańscy muzykanci)*, reż. Georges Lacombe. II operator (cadreur): *Le Dernier Tournant (Ostatni taniec)*, reż. Pierre Chenal. Operator: *Tobie est un ange (Tobie jest aniołem)*, reż. Yves Allégret. II operator (cadreur): *Parade en sept nuits (Parada siedmiu nocy)*, reż. Marc Allégret; Operator: *La Vénus aveugle (Ślepa Wenus)*, reż. Abel Gance, współpraca operatorska: M. Burel

1941 – *Campement 13 (Obóz 13)*, reż. Jacques Constant

1942 – *Les deux timides (Dwóch nieśmiałych)*, reż. Philippe Agostini

1943 – *Les petites du quai aux Fleurs (Dziewczęta z Alei Kwiatowej)*, reż. Marc Allégret

1944 – 1945 – *Echec au roi (Szach królowi)*, reż. J. P. Paulin

1946 – *Bitwa o szyny (La Bataille du rail)*, reż. René Clement; *Piękna i Bestia (La Belle et la Bête)*, reż. Jean Cocteau; *La Femme en rouge*, reż. Louis Cuny

1947 – *Potępieńcy (Les Maudits)*, reż. René Clement; *Le diable souffle (Tchnienie diabła)*, reż. Edmond T. Greville; *Anna Karénine*, reż. Julien Duvivier; *Mała urocza plaża (Une si jolie petite plage)*, reż. Yves Allégret

1948 – *Kochankowie z Werony (Les Amants de Vérone)*, reż. André Cayatte

1949 – *The Big Fall*, reż. Otto Lang

1950 – *La Marie du port (Maria z portu)*, reż. Marcel Carné; *Ma pomme*, reż. Marc-Gilbert Sauvageon

1951 – *Juliette ou la clef des songes (Julietta czyli klucz snów)*, reż. Marcel Carné, *Paris, c'est toujours Paris! (Paryż, to ciągle Paryż!)*, reż. Luciano Emmer; *Dances sacrée (Uroczyste tańce)*, reż. René Zuber; *Le voyage en Amérique (Podróż do Ameryki)*, reż. Henri Lavorel

1952 – *Mouche*, nowela w filmie *Trois femmes (Trzy kobiety)*, reż. André Michel; *Encounter (Niespodziewane spotkanie)*, reż, Joseph Losey; *Zakazany owoc (Le fruit défendu)*, reż. Henri Verneuil; *Rzymskie wakacje (Roman Holiday)*, reż. William Wyler, nominacja do Oscara 1953, współoperator: Franz Planer

1953 – *Les Amours finissent à l'aube (Miłość kończy się o świcie)*, reż. Henri Calef; *Quand tu liras cette lettre (Kiedy przeczytasz ten list)*, reż. Jean-

- Pierre Melville; *Julietta (Juliette)*, reż. Marc Allégret

1954 – *Zoé*, reż. Charles Brabant; *Królowa Margot (La Reine Margot)*, reż. Jean Dréville; *Frou-frou*, reż. Augusto Genina

1955 – *Les Impures (Nieczyści)*, reż. Pierre Chevalier; *Le Port du désir (Wrota pożądania)*, reż. Edmond T. Gréville; *Les Amants du Tage (Kochankowie znad Tagu)*, reż. Henri Verneuil, współoperator: Louis Page; *Bohaterowie są zmęczeni (Les Héros sont fatigué)*, reż. Yves Ciampi

1956 – *Decyzja (La Meuilleur Part)*, reż. Yves Allégret; *Na trasie do Bordeaux (Des gens sans importance)*, reż. Henri Verneuil, współoperator: Louis Page; *Szczęśliwy dom (La Maison du bonheur)*, reż. Yannick Bellon; *Le salaire du péché (Cena grzechu)*, reż. Denys de la Patellière

1957 – *Typhon sur Nagasaki (Tajfun nad Nagasaki)*, reż. Yves Ciampi; *Casino de Paris*, reż. André Hunebelle; *Król w Nowym Jorku (A King in New York)*, reż. Charles Chaplin, prolog dla telewizji angielskiej

1958 – *Latawiec z końca świata (Le Cerf-volant du bout du monde)*, reż. Roger Pigaut, nagroda za zdjęcia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach; *Le Bourgeois gentilhomme (Mieszczanin szlachcicem)*, reż. Jean Meyer; *Douze heures d'horloge (Dwunasta na zegarze)*, reż. Géza Radványi; *L'Enfer de Rodin (Piekło Rodina)*, reż. Henri Alekan, film krótkometrażowy

1959 – *Le Mariage de Figaro (Wesele Figara)*, reż. Jean Meyer; *Austerlitz*, reż. Abel Gance

1960 – *Le secret du Chevalier d'Eon (Tajemnica rycerza z Eon)*, reż. Jacqueline Audry; *Un oiseau s'envole (Ptaszek odlatuje)*, reż. Caro; *Dances sacrée (Uroczyste tańce,* kontynuacja), reż. René Zuber; Black Fights, reż. Terence Young

1961 – *La princesse de Cleves (Księżniczka de Cleves)*, reż. Jean Dellannoy; *Réunion d'artistes (Spotkanie artystów)*, reż. Mario Madanes; *Dances sacrée (Uroczyste tańce,* kontynuacja), reż. René Zuber; *Counterfit Traitor*, reż. George Seaton, współoperator: Jean Bourgoin

1962 – *Le Parisiennes (Paryżanki)*, reż. Jacques Poitrenaud; *Le Couteau dans la plaie (Nóż w ranie)*, reż. Anatole Litvak

1963 – *El Otro Cristobal (Inny Cristobal)*, reż. Armand Gatti; *Le Femmes savantes (Sawantki)*, reż. Jean Meyer; *Topkapi*, reż. Jules Dassin

1964 – *Lady L.*, reż. Peter Ustinov

1965 – *Dances sacrée (Uroczyste tańce,* kontynuacja), reż. René Zuber i Peter Brook; *Operation opium (Operacja opium)*, reż. Terence Young

1966 – *Triple cross*, reż. Terence Young

1967 – *L'eté de Picasso (Lato Picassa)*, reż. Serge Bourguignon

1968 – *Ici et maintenant (Tu i teraz)*, reż. Serge Bard

1969 – *L'Arbre de Noël (Choinka)*, reż. Terence Young; *Mayerling*, reż. Terence Young

1970 – *A Landscape With Figures (Pejzaż z postaciami)*, reż. Joseph Losey; *Darling Lili (Droga Lili)*, reż. Black Edwards, współoperator: Lang

1971 – *Soleil rouge (Czerwone słońce)*, reż. Terence Young

1974 – *Opéra Baudelaire*, reż. Dominique Delouche, film krótkometrażowy

1975 – *Jackpot*, reż. Terence Young

1976 – *Didon et Enée*, reż. Dominique Delouche

1978 – *Les divisions de la Nature*, reż. Raoul Ruiz

1980 – *L'Ombre et la nuit (Cień i noc)*, reż. Jean-Louis Lecomte; *Le Territoire (Terytorium)*, reż. Raoul Ruiz

1981 – *Stan rzeczy (Der Stand der Dinge)*, reż. Wim Wenders; *Le Toit de la baleine (Dach wieloryba)*, reż. Raoul Ruiz

1982 – *La Truite (Pstrąg)*, reż. Joseph Losey, Cesar 1983 za najlepsze zdjęcia; *La Belle captive (Zniewolona piękność)*, reż. Alain Robbe-Grillet; *Une pierre dans la bouche (Kamień w ustach)*, reż. Jean-Louis Lecomte

1983 – *Exécution a 4 voix (Egzekucja na 4 głosy)*, reż. Thomas Harlan; *Notre nazi (Nasi naziści)*, reż. Robert Kramer, film realizowany jednocześnie z filmem T. Harlana

1984 – *A strange love affair (Dziwne zdarzenie miłosne)*, reż. Eric de Kuyper

1985 – *Esther forever (Estera na wieki)*, reż. Gitai Amos

1986 – *La danseuse de 14 ans (Czternastoletnia tancerka)*, reż. Henri Alekan, film krótkometrażowy; *Le songe est de rigueur (Marzenia obowiązują)*, reż. Henri Alekan i Yan Kersalé, film krótkometrażowy

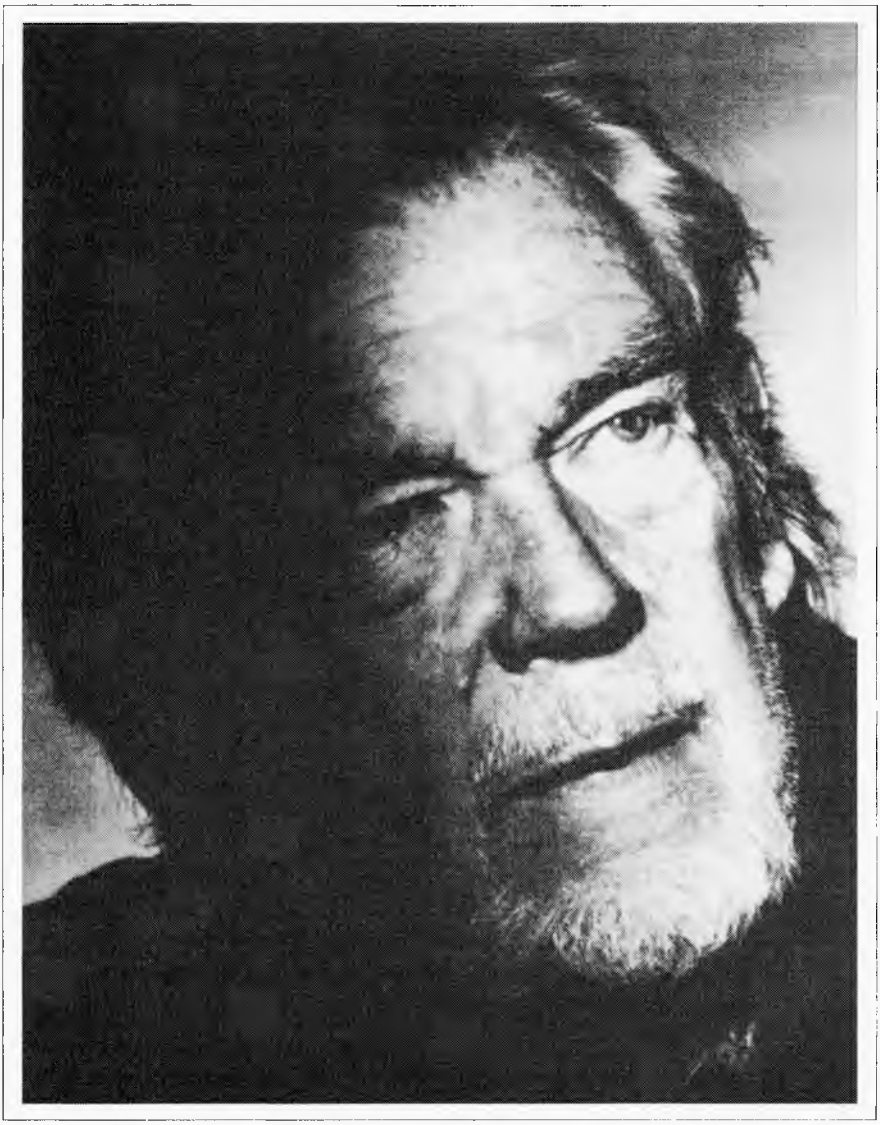
1987 – *Niebo nad Berlinem (Himmel Über Berlin)*, reż. Wim Wenders

1988 – *In the Exile of the Drowned Tiger (W miejscu wygnania zatopionych tygrysów)*, reż. Silla Brenning, film krótkometrażowy; *Berlin-Jerusalem (Berlin-Jerosolima)*, reż. Gitai Amos

1989 – *J'écris dans l'espace (Piszę w przestrzeni)*, reż. Pierre Etaix

1990 – *L'esprit de l'exil (Duch wygnania)*, reż. Gitai Amos

Sven Nykvist



Droga Svena Nykvista

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Kiedy 16 kwietnia 1941 r. pewien osiemnastoletni młodzieniec, zatrudniony na próbę w wytwórni Sandrews jako asystent operatora, pojawił się po raz pierwszy na planie filmowym w podsztokholmskiej willi, przywitał go grad przekleństw. Okazało się bowiem, że młody człowiek nie zauważył zapalonej u wejścia czerwonej lampki i wszedł w trakcie kręcenia sceny miłosnej. Niefortunny nowicjusz był chorobliwie nieśmiały i zakompleksiony, więc natychmiast wycofał się z postanowieniem rezygnacji z pracy w filmie. Na szczęście przywołano go i tak zaczęła się kariera filmowa Svena Nykvista, dziś powszechnie uznanego za najwybitniejszego mistrza sztuki operatorskiej.

Od tamtego dnia minęło przeszło pół wieku i w tym czasie Nykvist zrealizował jako operator blisko sto dwadzieścia filmów w różnych krajach, współpracując z najwybitniejszymi reżyserami współczesnego kina i zdobywając najbardziej prestiżowe nagrody [1]. Przełomowe znaczenie dla rozwoju jego twórczości miało spotkanie z Ingmarem Bergmanem, z którym w latach 1960-1984 nakręcił dwadzieścia jeden filmów.

Zanim jednak rozpoczął regularną współpracę z Bergmanem, zdobył wszechstronne doświadczenie w dziedzinie obrazu filmowego, pracując przez wiele lat u boku różnych szwedzkich reżyserów i operatorów. Ten okres działalności Nykvista jest najmniej znany, choć jego znaczenie dla dojrzewania talentu wizualnego tej miary, spełnionego dopiero w arcydziełach Bergmana, trudno przecenić. Ale jeśli spojrzymy jeszcze dalej wstecz, to nasuwa się domysł, że długotrwały harmonijny alians z Bergmanem mógł się opierać na głębszych, nie tylko profesjonalnych, przesłankach.

Nykvista (rocznik 1922) i Bergmana (rocznik 1918) łączy zarówno wspólnota pokoleniowa, jak i przede wszystkim środowiskowa i psychologiczna. Nykvist również urodził się w rodzinie duchownego protestanckiego, a jego dzieciństwo upłynęło w atmosferze jeszcze bardziej bolesnego zdławienia uczuć, aniżeli w przypadku Bergmana. Rodzice Nykvista przez wiele lat byli misjonarzami w Kongo, a ich syn wychowywał się w domu dziecka w Szwecji. Krótkie spotkania rodzinne następowały raz na cztery lata, poza tym jedynym źródłem kontaktu z rodzicami były nadsyłane przez nich listy i – co godne podkreślenia – fotografie, sporządzane przez ojca. Po latach, w 1978 r., zbiór tych fotografii i przezroczy stanie się tworzywem ikonograficznego filmu pt. *Kallelse* (*Powołanie*), poświęconego misjonarskiej działalności ojca [2].

Kiedy stałem tam i filmowałem te zdjęcia, robiłem zoomy i panoramy, nagle poczułem, że ogarnia mnie gorączka i wówczas zdarzyło się coś, co nazywam iluminacją. Było to nieomal przeżycie religijne. Właśnie wtedy dokładnie zro-

zumiałem, dlaczego zostałem operatorem [3]. W jednym z wywiadów Nykvist wyznał, że odkrycie tej kolekcji na strychu rodzinnego domu miało dla niego równie istotne znaczenie jak dziecięca laterna magica dla Bergmana [4].

Jednakże dla purytańskich rodziców jakiekolwiek zainteresowanie filmem oznaczało grzech. Tym niemniej to właśnie ojciec obudził fascynację syna obrazami, ucząc go wywoływać zdjęcia. *Dopiero wówczas odczułem, że ojciec miał ludzkie cechy. Wtedy zaprzyjaźniliśmy się. Miałem czternaście lat* [5]. Sven winien studiować na uniwersytecie, aby zostać prawnikiem lub lekarzem. Wbrew rodzicielskim aspiracjom syn po zdaniu tzw. realexamen (czyli „małej matury") rozpoczął naukę w sztokholmskiej szkole fotograficznej (uczelni filmowej wówczas w Szwecji nie było), skąd trafił w wielkiej konspiracji przed rodzicami do wytwórni Sandrews. Po realizacji kilku filmów, przy których pracował jako asystent operatora lub szwenkier, w 1943 r. jako członek asysty szwedzkiej gwiazdy Viveki Lindfors wyjechał na rok do rzymskiej wytwórni Cinecittà, gdzie pełnił funkcję tzw. ostrzyciela.

Po powrocie do Szwecji w 1944 r. nieoczekiwanie zadebiutował, zastępując chorego Olle Nordemara przy realizacji filmu Rolfa Husberga *Baren från Frostmofjället* (*Dzieci ze wzgórza Frostmo*) [6]. W tym samym roku po raz pierwszy na ekranie pojawia się nazwisko Ingmara Bergmana jako scenarzysty filmu Alfa Sjöberga *Skandal*. Nykvist, który później zasłynął jako mistrz w kreowaniu kameralnej atmosfery uzyskiwanej dzięki bardzo oszczędnemu oświetleniu, często wspomina pierwsze samodzielne zdjęcia, które wyszły spod jego ręki. W czasie projekcji materiałów na ekranie panowała ciemność, w której niejasno majaczył zarys okna. Debiut skończyłby się katastrofą, gdyby reżyser nie wziął całej winy na siebie.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych Nykvist nakręcił blisko czterdzieści filmów, dzięki którym mógł doskonalić swoje umiejętności i zgłębiać arkana sztuki operatorskiej. Zdjęcia do pierwszych filmów nie odznaczały się nadzwyczajnymi walorami, skoro na przykład o filmie *Lata Lena och blåögda Per* (*Leniwa Lena i błękitnooki Per*, 1947) rozeźlony krytyk napisał, że *za denną fotografię odpowiada Sven Nykvist* [7]. Pytany o swoich mistrzów w tamtym okresie mówi o wielkim podziwie dla amerykańskiego operatora Gregga Tolanda, z uznaniem wspomina również współpracę z Göranem Strindbergiem, operatorem wczesnych filmów Bergmana (i bratankiem wybitnego pisarza) [8]. Duże znaczenie miało dla niego spotkanie z Alfem Sjöbergiem, z którym zrealizował trzy filmy: *Barabas* (*Barabasz*, 1953), *Karin Mansdotter* (1954) i *Domaren* (*Sędzia*, 1960). *Alf Sjöberg był najlepszym reżyserem teatralnym w Szwecji i (...) sam opracowywał koncepcję oświetlenia każdego spektaklu. Miał ogromną wiedzę na temat światła. Nauczyłem się przy nim bardzo wiele, ponieważ przywiązywał ogromną wagę do spraw kompozycji* [9]. Artystyczny dług zaciągnięty przy współpracy z wybitnym reżyserem Nykvist natychmiast oddał z nawiązką, ponieważ zdjęcia do *Barabasza* zostały zauważone przez Harry'ego Scheina, autorytatywnego krytyka „BLM": *Jest tam gwałtowna siła wizji w zastosowanych środkach wyrazu, tyleż wspaniały, co rozpaczliwy atak na duchowy mrok filmu* [10].

Od 1953 r. nazwisko Nykvista zaczyna pojawiać się na łamach szwedzkiej prasy filmowej, co biorąc pod uwagę chroniczne pomijanie w ocenach krytyki

wizualnej strony filmu było już pewnym ewenementem. Pochwalono jego pejzaże w filmie Gunnara Skoglunda *Vägen till Klockrike* (*Droga do Klockrike*, 1953), zauważono *wspaniale uchwycone* środowisko szkolne w filmie *Sista ringen* (*Maturalna klasa*, 1955) tegoż Skoglunda, zachwycano się kompozycją, kolorytem i światłem jego barwnych zdjęć do filmu *Gorilla* (*Goryl*, 1956), a o jego pracy nad filmem *Synnöve Solbakken* (1957) Marianne Höök, recenzentka „Svenska Dagbladet" napisała: *Operator Sven Nykvist stworzył arcydzieło. W filmie jest wiele zbliżeń skomponowanych z wielką artystyczną ekspresją i intensywnością*[11]. Miarą kunsztu Nykvista zdobytego w tym okresie może być fakt powierzenia mu zdjęć do filmu *Blånande hav* (*Błękitne morze*, 1956), który był pierwszym barwnym obrazem panoramicznym, jaki zrealizowano w Szwecji.

W 1953 r. na umiejętności Nykvista zwrócił uwagę Ingmar Bergman, proponując mu dokończenie zdjęć do filmu *Wieczór kuglarzy*, którego operatorem był Hilding Bladh, ale z powodu wcześniej podpisanego kontraktu nie mógł ich kontynuować. Nykvist zrealizował sekwencję, która toczy się na arenie cyrku. Podczas konferencji prasowej zorganizowanej na Camerimage '93 w Toruniu Nykvist wspominał niebywale skomplikowane ujęcie z długą jazdą i obrotem kamery o 180 stopni tuż nad ziemią, czym wprawił Bergmana w szczery podziw i wtedy usłyszał jego zapewnienie: *Wydaje mi się, że będziemy pracowali razem do końca życia*. Mimo tej obietnicy, ówczesny występ młodego operatora, u boku nie znanego jeszcze w tym czasie poza granicami Szwecji reżysera, miał jedynie epizodyczny charakter.

Bergman był wtedy związany z Gunnarem Fischerem i w latach pięćdziesiątych przy jego pomocy nakręcił filmy, które przyniosły mu światową sławę: *Uśmiechy nocy letniej* (1955), *Siódmą pieczęć* (1956), *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957) i *Twarz* (1958). Ich styl wizualny charakteryzował się przede wszystkim bardzo kontrastowym, wyrazistym światłocieniem i wynikał z fascynacji Bergmana epoką niemieckiego ekspresjonizmu filmowego. Z drugiej strony stylistyka Fischera doskonale mieściła się w operatorskim paradygmacie fotograficznej malowniczości, jaki dominował w ówczesnej kinematografii, gdzie zdjęcia realizowano w atelier, przy zastosowaniu sztucznego oświetlenia. Temu paradygmatowi pozostawał wierny również Nykvist w swojej dotychczasowej działalności.

Zarówno dla Bergmana, jak i dla Nykvista nawiązane partnerstwo zapoczątkowało zupełnie nowy rozdział w ich twórczości. Bergman porzucił swoje rozbudowane inscenizacyjnie fabuły z kilkunastoosobową obsadą na rzecz kameralnych dramatów z kilkoma bohaterami, których scenerię stanowiła wyspa Fårö. Nykvist natomiast potrafił skierować rozwój swojego warsztatu w stronę nowej fazy poszukiwań Bergmana. Stał się specjalistą od – jak to często powtarzał – *dwóch twarzy i filiżanki herbaty*.

Ostatni film z pierwszej serii Bergmanowskich arcydzieł nieprzypadkowo nosił tytuł *Twarz*. W maju 1959 r., kiedy reżyser rozpoczynał stałą współpracę ze Svenem Nykvistem, opublikował artykuł pt. *Każdy film jest moim ostatnim filmem*, który stanowił wykładnię jego podstawowych zasad warsztatowych. Bodaj najważniejszą z nich, która miała określić istotę jego filmowej estetyki w najbliższej dekadzie, było zwrócenie uwagi na ekspresję ludzkiej twarzy. Pisał: *Wielu reżyserów zapomina, że nasza praca w filmie zaczyna się od ludzkiej twa-*

rzy. (...) A zatem aktor filmowy jest naszym najcenniejszym instrumentem i kamera jedynie rejestruje reakcje tego instrumentu. Tymczasem w wielu przypadkach można obserwować coś wręcz odwrotnego: ustawienie i ruch kamery uznaje się za sprawę ważniejszą od aktora i obraz staje się celem samym w sobie – takie podejście może jedynie zniszczyć filmową iluzję i artystyczną naturę kina.

Aby zyskać możliwie największą siłę ekspresji aktora, ruchy kamery muszą być proste, naturalne i całkowicie zsynchronizowane z akcją. Kamera musi być całkowicie obiektywnym obserwatorem i tylko w wyjątkowych sytuacjach uczestniczyć w akcji.

Prostota, koncentracja, całkowite opanowanie rzemiosła, techniczna perfekcja winny stanowić filary każdej sceny i sekwencji [12].

Pierwszy obraz podpisany przez Bergmana i Nykvista, czyli *Źródło* (1960), pozostawał jeszcze w zgodzie z tradycyjnymi, dość stereotypowymi kanonami ekranowego piękna. Nieśmiałym krokiem w nowym kierunku był film *Jak w zwierciadle* (1961). Jedna czwarta jego ujęć miała się rozgrywać w porze letniego, skandynawskiego zmierzchu lub świtu, w krótkiej chwili tzw. magic hour, kiedy cienie są długie, a przy zachmurzonym niebie światło jest mętne, rozproszone i pełne delikatnych, walorowych odcieni. Aby niczym malarze impresjonizmu uchwycić tę subtelną grę świetlną, ekipa filmu przez kilka godzin starannie przygotowywała się do zdjęć, które mogły być wykonane tylko w ciągu dziesięciu minut pod koniec dnia.

Nowe stadium stylistyczne, które było efektem wspólnych poszukiwań, rozpoczęło się dopiero od *Gości Wieczerzy Pańskiej* (1963). Zadanie, które postawił Bergman przed Nykvistem, było niezwykle trudne. Miał on stworzyć w obrazie taką atmosferę, która z jednej strony byłaby odzwierciedleniem stanu psychicznego pastora przeżywającego kryzys wiary, z drugiej zaś zastosowane oświetlenie winno mieć w pełni realistyczny charakter. Istota nowego stylu, nazwanego później oświetleniem logicznym, polegała na możliwie najbardziej naturalnym wyglądzie światła. Niedopuszczalne były przypadkowe cienie na ścianach, ponieważ użycie każdego reflektora musiało być uzasadnione obserwacją kierunku padania światła naturalnego.

Akcja filmu toczyła się głównie w kościele, w ciągu kilku godzin pochmurnego listopadowego dnia. Aby lepiej poznać naturę światła w takich warunkach, Nykvist i Bergman zwiedzili przeszło trzydzieści kościołów w prowincji Dalarna na północy Szwecji, z których w końcu wybrali kościółek w Torsang, gdzie spędzili szereg pochmurnych dni w listopadzie 1961 r. Nykvist swoją leicą co pięć minut wykonywał zdjęcie, aby zarejestrować stopniowe, nieuchwytne zmiany oświetlenia. Seria tych zdjęć została później wklejona do scenopisu filmu.

Dzięki takiemu punktowi wyjścia, a także zastosowaniu wysoko czułej taśmy czarno-białej (kodakowski Double-X o czułości 200 ASA), skojarzonej ze zmiękczonym oświetleniem przez pergamin, Nykvist osiągnął efekt pełnego realizmu w zastosowaniu światła. Tylko w jednej scenie filmu światło zostało zintensyfikowane ze względów czysto dramaturgicznych: kiedy przed ołtarzem dochodzi do zbliżenia uczuciowego pary głównych bohaterów, do wnętrza kościoła wdziera się promień słońca [13].

Świetlny eksperyment przeprowadzony na planie *Gości Wieczerzy Pańskiej* miał tak radykalny charakter, że kiedy w październiku 1962 r. Nykvist opubliko-

Szepty i krzyki Ingmara Bergmana (zdjęcia: Sven Nykvist)

Źródło Ingmara Bergmana (zdjęcia: Sven Nykvist)

Persona Ingmara Bergmana (zdjęcia: Sven Nykvist)

Ofiarowanie Andrieja Tarkowskiego (zdjęcia: Sven Nykvist)

wał w „American Cinematographer" artykuł, w którym podsumowywał swoją dotychczasową współpracę z Bergmanem, skłonny był całkowicie zdyskredytować swoje dotychczasowe doświadczenia zawodowe w tym zakresie: *Kiedy obecnie spoglądam wstecz na te wszystkie sprytne praktyki, jakie stosowałem przy kręceniu czterdziestu filmów, to czasem jestem przerażony. Przypominam sobie efektownie zapalone światła i mrowie podwójnych cieni na ścianach atelier. Widzę bezsensowne kontry we włosach pięknej kobiety i wielkie, przesadne pierwsze plany komponowane tylko po to, aby stworzyć wspaniałą, dramatyczną perspektywę w obrazie. Jednym słowem, dostrzegam jedynie wypracowane obrazy – obrazy stworzone dla samych obrazów* [14].

Wręczając Nykvistowi scenariusz następnego filmu, czyli *Milczenia* (1963), Bergman powiedział: *Tutaj nie może być żadnych starych, wytartych efektów onirycznych, takich jak nieostrość czy przenikania. Sam film musi mieć charakter snu* [15].

W przeciwieństwie do rozproszonego, miękkiego światła w poprzednim filmie, wizualnym założeniem *Milczenia* był ostry światłocień, wyraźny kontrast pomiędzy mroczną, klaustrofobiczną atmosferą secesyjnego hotelu a rozpaloną południowym skwarem ulicą obcego, egzotycznego miasta. Aby uzyskać pożądany przez Bergmana efekt, Nykvist przeprowadził cały szereg testów z różnymi rodzajami emulsji, decydując się ostatecznie na zdjęcia na eastmanowskim negatywie Double-X wywołanym do wyższego niż normalnie gradientu.

Szczególne zamiłowanie Bergmana do światła i niebywała wirtuozeria i wrażliwość Nykvista w tym zakresie były najsilniejszym spoiwem ich twórczej symbiozy [16]. W filmie Stiga Björkmana poświęconym realizacji *Dotyku* Bergman tak o tym mówi: *Wszystkie moje doświadczenia wizualne łączą się ze światłem. Mój związek ze Svenem jest w całości oparty na naszym odczuciu światła. (...) Sven jest geniuszem światła. Potrafi gdzieś ustawić jeden, dwa, trzy reflektory i kawałek pergaminu i jest bardzo dobrze. Ja mogę tylko zerknąć w obiektyw i powiedzieć: „Oczywiście, że tak".*

Realistyczne oświetlenie nie było bynajmniej jedynym kierunkiem poszukiwań w artystycznej praktyce tandemu Bergman-Nykvist. Ekranizacja *Czarodziejskiego fletu* (1974) stanowi przykład radykalnego odejścia od dotychczasowej stylistyki w stronę iluminacyjnej feerii fantasy. Baśniowa konwencja tej opery, rozmach inscenizacyjny i rozmiary scenografii skłoniły Nykvista do zastosowania bezpośredniego światła, a także zarzuconych świateł kontrowych. Szczególnie ekscytującym doświadczeniem były eksperymenty z oświetleniem barwnym przy zastosowaniu bardzo szerokiej gamy filtrów, dzięki którym Nykvist uzyskiwał wyrafinowane kolorystycznie kompozycje świetlne, akcentujące zmiany pór roku [17].

Mimo iż od początku lat pięćdziesiątych do kina coraz powszechniej wkraczała technologia barwy, obaj artyści wyraźnie zwlekali z jej użyciem. Dla Bergmana, który wielkim sentymentem darzył epokę kina niemego i niemiecki ekspresjonizm, barwa była żywiołem całkowicie obcym. Jego i Nykvista odpowiedzią na inwazję koloru w światowej kinematografii była sztuka sublimacji czarno-białej fotografii, czemu sprzyjał skalisty, surowy pejzaż wyspy Fårö, która była charakterystyczną scenerią kameralnych dramatów Bergmana z lat sześćdziesiątych, scenerią pełną niuansów i walorów świetlnych. Ascetyczny, księżyc-

cowy, zamglony krajobraz nadmorski ujrzany o świcie, w szarej „godzinie wilka", stanowi charakterystyczne tło akcji tych filmów, jest sugestywnym onirycznym korelatem głębi podświadomości, obsesyjnie sondowanych przez Bergmana w tym okresie. Kulminacją tego stylu, ściśle podporządkowanego celom psychologicznej introspekcji, była *Persona* (1966).

Poprzedza ją jednak pierwsza próba zmierzenia się z problematyką barwy, czyli komedia *O tych paniach* (1964). To charakterystyczne, że Bergman wybrał dla celów technicznego eksperymentu lżejszy, jakby mniej zobowiązujący gatunek. Do realizacji tego filmu obaj twórcy przygotowywali się wyjątkowo starannie, poddając barwnym testom elementy scenografii, rekwizytów, kostiumów, charakteryzacji itp. (taką procedurę będą od tej pory przeprowadzali regularnie przed zdjęciami do każdego filmu barwnego). Ta ostatnia komedia w twórczości Bergmana była filmem wyjątkowo nieudanym, sam kolor był realizowany – według słów Bergmana – *zgodnie z instrukcją* [18] – ale pierwszy krok w nowym kierunku został w końcu postawiony.

Na tej drodze czekały na reżysera i operatora jeszcze różne niepowodzenia (dalekie od ambitnych zamierzeń takie barwne filmy, jak *Namiętność* czy *Dotyk*), ale ich upór i konsekwencja zostały wreszcie nagrodzone: za zdjęcia do *Szeptów i krzyków* Nykvist otrzymał Oscara, pierwszą statuetkę przyznaną w historii tej nagrody szwedzkiemu operatorowi. Genezą filmu był sen Bergmana, który składał się tylko z jednego obrazu: trzy postacie kobiece w bieli siedzą o świcie w czerwonym pokoju. Z tego imaginacyjnego zaczynu Nykvist wysnuł na niewidzialnej granicy realności i snu niezwykle subtelną wizję ekranową o bardzo intensywnej atmosferze uczuciowej, gdzie barwa obok oświetlenia współtworzyła psychologię postaci [19].

Sven Nykvist, filmowy wirtuoz barwy i oświetlenia, jest operatorem, który w sposób niezwykle powściągliwy i oszczędny posługuje się ruchami kamery. Warto zauważyć, że nie lubi on korzystać z pomocy szwenkierów, lecz sam pragnie ustawiać kadr w wizjerze po to, aby sprawować absolutną kontrolę nad komponowanymi obrazami. Są one ascetyczne, klarowne, nierzadko symetryczne i skoncentrowane najczęściej na człowieku i jego twarzy. Nykvist pragnie zwrócić uwagę widza wyłącznie na to, co należy pokazać w kadrze, a nie na sposób prezentacji treści obrazu.

Jego styl wizualny jest idealnie przezroczysty służy li tylko możliwie najbardziej precyzyjnemu przedstawieniu zdarzenia psychologicznego na ekranie. Kamera w jego ręku stanowi jedynie przedłużenie oka widza w przestrzeni i w czasie. Najazdy, travellingi czy panoramy Nykvista są bardzo dyskretne i służą wyłącznie śledzeniu ruchu postaci. Najlżejsze poruszenie kamery jest ściśle umotywowane i zawsze funkcjonalne. Obecność kamery staje się prawie niedostrzegalna [20].

Taka estetyka filmowa może się wydawać nie tylko konwencjonalna, ale także anachroniczna. Od czasów *Obywatela Kane* Wellesa-Tolanda dynamiczna praca kamery stała się przecież miarą ambicji wielu filmowców. Ale Bergman z Nykvistem – dzięki oświetleniu oraz kompozycji obrazu w tradycyjnym stylu – kosztem możliwości wyrazowych kamery osiągają efekt niespotykanego w kinie skrócenia dystansu pomiędzy aktorem a widzem. Oglądając ich filmy można odnieść paradoksalne wrażenie, że najchętniej w ogóle zrezygnowaliby

z kamery i usadowili widza na widowni w teatrze zamiast w kinie, ale w odstępie tylko kilkudziesięciu centymetrów od aktora, tak aby można było obserwować jego twarz w jednym, bardzo długim zbliżeniu.

Wspaniałą sumą bogatych doświadczeń i fantastycznych możliwości twórczych obu wielkich demiurgów kina było arcydzieło ekranowej magii, czyli *Fanny i Aleksander*, gdzie z cudowną lekkością powołali do istnienia świat olśniewającej bogactwem kształtów, światła i barw filmowej iluzji. Wizualny projekt tego filmu opierał się na odmiennym stylu prezentacji dwóch różnych środowisk: domu Ekdahlów i biskupiego pałacu. Istota rozwiązania tego zadania polegała na odrębnej charakterystyce barwnej i świetlnej obu przestrzeni.

W mieszczańskim salonie babki dominują ciemne brązy, czerwienie i zielenie, które jakby otulały Aleksandra, sugerując atmosferę intymnego bezpieczeństwa. Temu wrażeniu sprzyja miękkie, stłumione światło, przesączone przez zasłony. W scenie śmierci ojca skala barw zmienia się. W kuchni, gdzie pod opieką panny Vegi i Estery przebywają dzieci, pojawiają się różne odcienie szarości, a wyraźnie złowieszczą zapowiedź nowych, ciężkich czasów stanowi czarna rama okna, która przypomina krzyż.

Pałac biskupi został opisany zgodnie z zasadami poetyki ekspresjonizmu: na tle białych ścian wyraźnie odcinają się ciemne kształty nielicznych, skromnych mebli i ciemne stroje ponurych mieszkańców tego królestwa ascezy. Wrażenie demonicznego horroru, które towarzyszy scenie sądu nad Aleksandrem, wzmagają ostre odblaski błyskawic szalejącej za oknem burzy. Równocześnie toczy się zatopiona w onirycznym nastroju rozmowa Heleny z Oskarem na werandzie letniego domu. Jasna, pastelowa tonacja barwna tej świetlistej, spowitej letnim deszczem przestrzeni promieniuje egzystencjalną melancholią. Scena na werandzie jest jednym z najbardziej wyrazistych przykładów ogromnego talentu i operatorskiej maestrii Nykvista, który za pomocą z pozoru prostych środków wyrazu potrafił zmaterializować nastrój o hipnotycznej sile oddziaływania.

Gdyby nie liczyć skromnego postscriptum, czyli telewizyjnego utworu *Efter repetitionen* (*Po próbie*), to film *Fanny i Aleksander* był ostatnim dziełem duetu Bergman-Nykvist. *Jeśli kiedykolwiek tęskniłem do reżyserii filmowej, to jedynie ze względu na możliwość współpracy ze Svenem, której mi brakuje* – napisał Bergman w *Obrazach* [21].

Natomiast Nykvist w tym czasie kontynuował następny etap swojej drogi, zyskując sobie w filmowym świecie przydomek Ambasadora Północnego Światła. Już w latach sześćdziesiątych pracował za granicą, tworząc w Niemczech kilka filmów (pozbawionych większego znaczenia), przeważnie na zaproszenie Kurta Hoffmana. Jednakże progiem prawdziwej międzynarodowej renomy miał okazać się Oscar przyznany za *Szepty i krzyki*.

O jego współpracę zaczęli się ubiegać czołowi reżyserzy kina europejskiego i amerykańskiego, zwłaszcza ci, którym bliska jest kameralna poetyka kina psychologicznego. Nieprzypadkowo kilka filmów zrealizował z Woody Allenem, znanym z fascynacji kinem Bergmana. Bliskim partnerem dla Nykvista okazał się również Louis Malle, reżyser szczególnie wrażliwy na rolę światła w obrazie. Pasjonującą przygodę artystyczną przeżył Nykvist współpracując z Andriejem Tarkowskim przy realizacji *Ofiarowania*, filmu, który nie tylko powstawał w kręgu „rodziny Bergmana" i na tle jego pejzażu, ale także polemicznie nawią-

zywał do pewnych motywów tematycznych i metafizycznych dzieła autora *Hańby*.

Nykvist ceniony jest nie tylko za swój wyjątkowy talent wizualny, ale również za wysokie standardy profesjonalne. Uchodzi bowiem za filmowca niezwykle sprawnego i szybkiego w działaniu. Potrafi w trzy kwadranse przygotować plan, co innym operatorom zabiera kilka godzin. Dlatego o jego udział w filmie zabiegają również producenci. Jego perfekcjonizm nie ogranicza się jedynie do okresu przygotowawczego i samych zdjęć.

Nykvist ściśle współpracuje z laboratorium, doglądając procesu obróbki taśmy. W Szwecji przez dwadzieścia lat kooperował z tym samym korektorem światła. W ciągu przeszło półwiecza pracy w filmie poznał różne rodzaje kamer, systemów optycznych, sprzętu oświetleniowego i rodzajów taśmy. Daleki od wszelkiej rutyny, z niesłabnącą pasją podejmuje wszelkiego rodzaju eksperymenty i szczególnie trudne wyzwania techniczne [22].

Potrafi bardzo elastycznie dostosować się do charakteru historii przedstawionej w scenariuszu i stylistyki reżysera, a jednocześnie odcisnąć własne piętno na każdym ujęciu. Poszukując inspiracji w obserwacjach natury, zaleca jednocześnie adeptom sztuki operatorskiej częste wizyty w muzeach w celu studiowania światłocieniowych kompozycji na obrazach starych mistrzów.

Osobny rozdział w twórczości Nykvista stanowią jego własne filmy. Kiedy w 1991 r. nakręcił obraz zatytułowany *Oxen* (*Wół*) zagraniczna krytyka z sympatią powitała debiut sławnego operatora. Tymczasem był to już szósty film podpisany przez Nykvista w charakterze realizatora lub reżysera [23]. Jego wcześniejsze filmy – krótko- i pełnometrażowe – traktowały o Afryce, kontynencie, który w jego wspomnieniach urósł do rozmiarów nieomal mitycznych.

Pierwszy raz pojechał do Afryki z kamerą w 1948 r., przywożąc krótki film poświęcony życiu jednego z plemion murzyńskich pt. *I fetischmannens spår* (*Śladami fetysza*). Druga filmowa podróż afrykańska nastąpiła w 1950 r. i jej plonem były dwa filmy: zrealizowany przy współpracy aktora Olofa Bergströma pełnometrażowy *Under södra korset* (*Pod Krzyżem Południa*) i krótki *Vördnad för livet* (*Szacunek dla życia*).

Scenariusz *Pod Krzyżem Południa* był oparty na pamiętnikach i opowiadaniach Gustafa Nykvista, ojca reżysera i operatora filmu. Tematem opowieści, której akcja toczyła się w dorzeczu rzeki Kongo na początku XX w., była pełna niebezpieczeństw konfrontacja białego misjonarza z mentalnością i obyczajowością tubylców. Krytyka doceniła stronę zdjęciową filmu (*dzieło sztuki w czerni i bieli*), ale zganiła amatorski charakter scenariusza, do którego *skomponowania ręki nie przyłożył żaden profesjonalny pisarz* [24]. Krótkometrażówka *Szacunek dla życia* była filmem o Albercie Schweitzerze i jego misji cywilizacyjnej w Afryce [25].

Lianbron (*Most z lian*, 1965) ostatni (jeśli nie liczyć wspomnianego już, złożonego z fotogramów *Powołania*) afrykański film Nykvista również nawiązywał do misjonarskiej działalności jego rodziców, choć tłem jego akcji była już Afryka współczesna, w której misja religijna białego człowieka ustąpiła miejsca misji technicznej i medycznej. Opowieść o losach białego lekarza i jego żony w afrykańskim buszu wprawiła w konfuzję szwedzkich krytyków, którzy pamiętając o powszechnie uznanej pozycji Nykvista jako operatora filmowego,

starali się chwalić szlachetne intencje filmu, taktownie przemilczając jego naiwny melodramatyzm [26].

Upłynęło przeszło dwadzieścia pięć lat, zanim Nykvist ponownie zdecydował się na reżyserię filmu, choć tego określenia nie ma w czołówce *Woła*, który jest *historią prawdziwą opowiedzianą przez Svena Nykvista* – jak głosi wstępny napis. I tym razem u źródeł tego projektu kryły się motywy głęboko osobiste.

Opowieść o katorżniczym losie chłopa, który zaszlachtował cudzego woła, aby uratować swoją rodzinę od głodowej śmierci, a następnie poniósł surową karę, również należała do rodzinnej mitologii: przed sześćdziesięciu laty Nykvist usłyszał ją od swego dziadka. Zafascynowała go w niej archetypiczna prostota pojęć moralnych, wyraźne granice pomiędzy dobrem a złem, problem grzechu i odkupienia, wreszcie mroczna atmosfera skandynawskiej sagi. Powstał film wyraźnie nawiązujący do klasycznych arcydzieł szwedzkiej szkoły kina niemego (głównie *Banitów* Victora Sjöströma), ekranowa opowieść o starannie przemyślanej koncepcji plastycznej, w której subtelne zmiany tonacji kolorystycznej stają się znakiem przeobrażeń kondycji głównego bohatera.

Kiedy Sven Nykvist zaczynał pracę w filmie, często chodził do kina i w trakcie czołówki zamykał oczy, aby potem, oglądając film, po samych obrazach rozpoznawać styl swoich ulubionych mistrzów. Dziś styl Nykvista stał się niedoścignym ideałem dla operatorów filmowych na całym świecie.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

---

[1] Nykvist dwukrotnie otrzymał Oscara i British Academy Award: w 1973 za *Szeptyi krzyki* i w 1984 za *Fanny i Aleksander*; w 1975 r. przypadł mu w udziale francuski Cezar za zdjęcia do filmu *Black moon* Louisa Malle'a, a w 1988 nagrodzono go amerykańską Independent Films Award za zdjęcia do filmu Phila Kaufmana *The Unbearable Lightness of Being*. American Film Institut w Los Angeles przyznał mu tytuł doktora honoris causa, natomiast American Society of Cinematographers (A.C.S.) przyjęło go do swego grona jako pierwszego cudzoziemca; w ubiegłym roku zorganizowany po raz pierwszy międzynarodowy festiwal sztuki operatorskiej Camerimage '93 w Toruniu uhonorował go nagrodą Złotej Żaby za całokształt twórczości.

[2] W 1986 r. Bergman zrealizował film oparty na identycznym pomyśle pt. *Karins ansiktet* (*Twarz Karin*), poświęcony postaci matki.

[3] Cyt. za: Anneli Jordahl, Håkan Lahger, *Sven Nykvist. Ljusmålare*, „Chaplin" 1992, nr 2.

[4] Elisabet Frankl, *Mannen som nobbar Hollywoods dollaranbud när Ingmar Bergman kallar*, „Expressen", 22.10.1972.

[5] Cyt. za: Anneli Jordahl, Håkan Lahger, dz. cyt.

[6] Wprawdzie dorobek Nykvista jako samodzielnego operatora otwiera film *I mörkaste Småland* (*W mrokach Smålandii*), ale w tym filmie odpowiadał tylko za kilka scen (por. filmografię).

[7] Cyt. za: *Svensk filmografi 1940-49*, red. Lars Åhlander, Stockholm 1980, s. 603.

[8] Por. Tadeusz Szczepański, *Mówi Sven Nykvist*, „Kino" 1994, nr 2.

[9] *Tamże.*

[10] Cyt. za: *Svensk filmografi 1950-59*, red. Lars Åhlander, Stockholm 1984, s. 284.

[11] Tę i poprzednie opinie cytuję za *Svensk filmografi 1950-59*, dz. cyt.

[12] Ingmar Bergman, *Varje film är min sista*, „Filmnyheter" 1959, nr 910.

[13] Por. Roland Sterner, *Władcy światła*, przeł. P. Kopański, „Film na świecie" 1993, nr 2.

[14] Sven Nykvist, *Photographing the Films of Ingmar Bergman*, „American Cinematographer", October 1962.

[15] *Tamże.*

[16] Warto dodać, że po premierze *Milczenia* w 1963 r. Mauritz Edström, krytyk „Dagens Nyheter", napisał, że *Nykvist po swoich ostatnich filmach staje się być może naszym najlepszym operatorem filmowym, artystą, którego nazwisko zasługuje na wymienianie obok nazwisk reżyserów, scenarzystów i aktorów, z którymi współpracuje* (cyt. za: *Svensk filmografi 1960-96*, red. Jörn Donner, Stockholm 1977, s. 155). Uwaga ta świadczy zarówno o niskim wówczas statusie zawodu operatora filmowego, jak i o zasługach Svena Nykvista dla jego nobilitacji artystycznej.

[17] Por. *Sven Nykvist, ASC talks about filming Ingmar Bergman's „The Magic Flute"*, „American Cinematographer", August 1975.

[18] Ingmar Bergman, *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 307.

[19] Ze względu na dominację czerwonego tła w tym filmie Nykvist stanął przed trudnym technicznie zadaniem takiego zrównoważenia oświetlenia tła i aktorów, aby uniknąć *odbijania się czerwieni na twarzach aktorów* (Hubert Niogret, *Entretien avec Sven Nykvist*, „Positif" 1990, nr 2).

[20] Zdarzają się oczywiście wyjątki od tej reguły, ale wówczas dynamiczne ruchy kamery służą przekazaniu stanu emocjonalnego bohaterów, jak np. w *Godzinie wilka* w scenie uczty z widmami na zamku, gdzie szybkie szwenki z jednej twarzy na drugą sygnalizują narastające szaleństwo Johana Borga.

[21] Nykvist tę tęsknotę odwzajemnia, m.in. dlatego, że Bergman był jedynym reżyserem, który opisywał światło w scenariuszu. Kiedy na planie *Lokatora* Nykvist chciał przedyskutować ustawienie świateł z Polańskim, wówczas usłyszał: *To jest twoja praca. Mnie to nie obchodzi* (Anneli Jordal, Håkan Lahger, dz. cyt.)

[22] Por. opis współpracy ze scenografem nad wyjątkowo skomplikowanym połączeniem sztucznej scenerii z naturalnym tłem w *Cannery Row* (Sven Nykvist, *Photographing „Cannery Row"*, „American Cinematographer", April 1981).

[23] Nie biorę tutaj pod uwagę filmów *Vårbrytning* (*Przełom wiosny*) i *Pojedynczo* współreżyserowanych przez Erlanda Josephsona oraz – odpowiednio – Bibi Andersson i Ingrid Thulin, ponieważ dominującą osobowością reżyserską w tych tercetach był Josephson, Nykvist zaś ograniczał swój udział przede wszystkim do roli operatora. O Nykviście-reżyserze pisał Aleksander Kwiatkowski w katalogu poświęconym filmowcowi (Aleksander Kwiatkowski, *Sven Nykvist jako reżyser filmowy*, (w:) *Sven Nykvist*, Camerimage '93, Toruń 1993).

[24] Cyt. za: *Svensk filmografi 1950-59*, dz. cyt., s. 226.

[25] Perypetiom związanym z powstaniem tego filmu została poświęcona książka Larsa-Henrika Ottosona, *Resan till Lambarene*, Stockholm 1959.

[26] Por. *Svensk filmografi 1960-69*, dz. cyt., s. 235.

Filmografia Svena Nykvista

1943 *I mörkaste Småland* (*W mrokach Smålandii*) – zdj. SN/Olle Nordemar, reż. Schamyl Bauman, Szwecja

1945 *Barnen från Frostmofjället* (*Dzieci ze wzgórza Frostmo*) – reż. Rolf Husberg, Szwecja
Godmorgon Bill! (*Dzień dobry, Bill*) – zdj. SN/Göran Strindberg, reż. Lauritz Falk/Peter Winner, Szwecja
13 Stolar (*13 krzeseł*) – reż. Börje Larsson, Szwecja

1946 *Saltstänk och krutgubbar* (*Słona bryza i wilki morskie*) – reż. Schamyl Bauman, Szwecja

1947 *Lata Lena och blåögde Per* (*Leniwa Lena i błękitnooki Per*) – reż. Lennart Wallén, Szwecja
Maj på Malö (*Maj na Malö*) – reż. Schamyl Bauman/Ragnar Arwedson, Szwecja

1949 *Sjösalavår* (*Wiosna w Sjösala*) – reż. Per Gunvall, Szwecja
Hin och Smålänningen (*Bies i Smålandczyk*) – reż. Ivar Johansson, Szwecja
Lång-Lasse i Delsbo (*Lång-Lasse z Delsbo*) – reż. Ivar Johansson, Szwecja
Bohus bataljon (*Bohus bata-*

lion) – reż. Arne Spjuth/Sölve Cederstrand, Szwecja

1950 *Loffe blir polis* (*Loffe zostaje policjantem*) – reż. Elof Ahrle, Szwecja

1951 *Rågens Rike* (*Królestwo żyta*) – reż. Ivar Johansson, Szwecja

1952 *När syrenerna blomma* (*Kiedy rozkwitają bzy*) – reż. Ivar Johansson, Szwecja
Under Södra Korset (*Pod Krzyżem Południa*) – reż. Sven Nykvist/Olof Bergström, Szwecja

1953 *Barabas* (*Barabasz*) – zdj. SN/Göran Strindberg, reż. Alf Sjöberg, Szwecja
Vägen till Klockrike (*Droga do Klockrike*) – reż. Gunnar Skoglund, Szwecja
Wieczór kuglarzy (*Gycklarnas afton*) – zdj. SN/Hilding Bladh, reż. Ingmar Bergman, Szwecja
Storm över Tjurö (*Burza nad Tjurö*) – reż. Arne Mattson, Szwecja

1954 *Karin Månsdotter* (*Karin Mansdotter*) – reż. Alf Sjöberg, Szwecja
Salka Valka (*Salka Valka*) – reż. Arne Mattson, Szwecja

1955 *Den underbara lögnen* (*Cudowne kłamstwo*) – reż. Michael Road, Szwecja-USA
Älskling på vågen (*Moje kochanie*) – zdj. SN/Göran Strindberg, reż. Schamyl Bauman, Szwecja
Sista ringen (*Klasa maturalna*) – reż. Gunnar Skoglund

1956 *Ett kungligt äventyr* (*Królewska przygoda*) – reż. Daniel Birt, Szwecja-Wielka Brytania
Blånande hav (*Błękitne morze*) – reż. Gunnar Skoglund
Gorilla (*Goryl*) – zdj. SN/Bengt Lindström, reż. Lars Henrik Ottoson, Szwecja
Nattbarn (*Dziecko nocy*) – reż. Gunnar Hellström, Szwecja
Flickan i frack (*Dziewczyna we fraku*) – reż. Arne Mattson, Szwecja
Den tappre soldaten Jönsson (*Dzielny wojak Jönsson*) – zdj. SN/Rune Ericson, reż. Håkan Bergström, Szwecja

1957 *En drömmares vandring* (*Wędrówka marzyciela*) – reż. Lars Magnus Lindgren, Szwecja
Gäst i eget hus (*Gość w swoim domu*) – reż. Stig Olin, Szwecja
Synnöve Solbakken (*Synnöve Solbakken*) – reż. Gunnar Hellström, Szwecja

1958 *Damen i svart* (*Dama w czerni*) – reż. Arne Matsson, Szwecja
Laila (*Laila*) – reż. Rolf Husberg, Szwecja

1959 *Får jag låna din fru?* (*Czy mogę pożyczyć twoją żonę?*) – reż. Arne Matsson, Szwecja
Der Engel (*Anioł*) – reż. Kurt Hoffman, RFN

1960 *Źródło* (*Jungfrukällan*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
A matter of morals/De sista stegen (*Kwestia obyczajów*) – reż. John Cromwell, USA
Domaren (*Sędzia*) – reż. Alf Sjöberg, Szwecja
Lampenfieber (*Trema*) – reż. Kurt Hoffman, RFN

1961 *Jak w zwierciadle* (*Sasom i en spegel*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
Lita på mig älsking (*Zaufaj mi, kochanie*) – reż. Sven Lindberg, Szwecja
Die ehe des herrn Mississippi (*Małżeństwo pana Mississippi*) – reż. Kurt Hoffman, RFN
Mörderspiel (*Mordercza gra*) – reż. Helmut Ashley, RFN

1962 *Schneewittchen und die sieben*

gaukler (*Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*) – reż. Kurt Hoffman, RFN

1963 *Nattvardsgästerna* (*Goście Wieczerzy Pańskiej*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
Liebe will gelernt sein (*Miłości trzeba się uczyć*) – reż. Kurt Hoffman, RFN
Tystnaden (*Milczenie*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
Prins hatt under jorden (*Książęcy kapelusz w podziemiu*) – reż. Bengt Lagerkvist, Szwecja

1964 *O tych paniach* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
Kochać (*Att älska*) – reż. Jörn Donner, Szwecja
Klänningen (*Suknia*) – reż. Vilgot Sjöman, Szwecja
Älskande par (*Zakochane pary*) – reż. Mai Zetterling, Szwecja

1965 *Lianbron* (*Most z lian*) – reż. Sven Nykvist, Szwecja

1966 *Persona* (*Persona*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja

1967 *Roseanna* (*Roseanna*) – reż. Hans Abramson, Szwecja
Bränt barn (*Poparzone dziecko*) – reż. Hans Abramson, Szwecja

1968 *Vargtimmen* (*Godzina wilka*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja

1969 *Skammen* (*Hańba*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
Riten (*Rytuał*) – reż. Ingmar Bergman, TV, Szwecja
En passion (*Namiętność*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
Ann-Magritte (*Ann-Magritte*) – reż. Arne Skouen, Norwegia

1970 *Fårödokument 1969* (*Dokument z Fårö 1969*) – real. Ingmar Bergman, TV, Szwecja
The last run (*Ostatni skok*) – reż. Richard Fleischer, USA
One day in the life of Ivan Denisovich (*Jeden dzień z życia Iwana Denisowicza*) – reż. Casper Wrede, Wielka Brytania-Norwegia

1971 *Erste liebe* (*Pierwsza miłość*) – reż. Maximilian Schell, Wielka Brytania-Francja-Szwajcaria
Beröringen/The touch (*Dotyk*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja-USA
Lockfågeln (*Wabik*) – reż. Torgny Wickman, Szwecja

1972 *Strohfeuer* (*Słomiany ogień*) – reż. Volker Schlöndorff, RFN-Francja
Siddharta (*Siddharta*) – reż. Conrad Rooks, USA

1973 *Szepty i krzyki* (*Viskningar och rop*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja
The dove (*Gołąb*) – reż. Charles Jarrot, USA
Sceny z życia małżeńskiego (*Scener ur ett äktenskap*) – reż. Ingmar Bergman, TV, Szwecja

1974 *Ransom* (*Okup*) – reż. Casper Wrede, Wielka Brytania

1975 *Monismanien 1995* (*Monismania 1995*) – reż. Kene Fant, Szwecja
Trollflöjten (*Czarodziejski flet*) – reż. Ingmar Bergman, TV, Szwecja
Black moon (*Czarny księżyc*) – reż. Louis Malle, Francja

1976 *Twarzą w twarz* (*Ansikte mot ansikte*) – reż. Ingmar Bergman, TV, Szwecja

1977 *Lokator* (*Le Locataire*) – reż. Roman Polański, Francja
Jajo węża (*Ormens ägg/Das Schlangenei/The Serpent's egg*) – reż. Ingmar Bergman, RFN-USA
Pretty baby (*Ślicznotka*) – reż. Louis Malle, USA
Vårbryting (*Przełom wiosny*) –

reż. SN/Erland Josephson/Bibi Andersson, TV, Szwecja

1978 *Pojedynczo* (*En och en*) – reż. SN/Erland Josephson/Ingrid Thulin, Szwecja
Król Cyganów (*King of the Gypsies*) – reż. Frank Pierson, USA
Sonata jesienna (*Höstsonaten/Herbstsonate*) – reż. Ingmar Bergman, RFN

1979 *Hurricane* (*Huragan*) – reż. Jan Troell, USA

1979 *Starting over* (*Od początku*) – reż. Alan J. Pakula, USA

1980 *Marmeladupproret* (*Marmoladowa rewolucja*) – reż. Erland Josephson, Szwecja
Willie & Phil (*Willie i Phil*) – reż. Paul Mazursky, USA

1981 *Ur marionetternas liv/Aus dem leben der marionetten* (*Z życia marionetek*) – reż. Ingmar Bergman, RFN
The postman always rings twice (*Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*) – reż. Bob Rafelson, USA

1982 *Cannery Row* (*Ulica Nadbrzeżna*) – reż. David S. Ward, USA
Fanny i Aleksander (*Fanny och Alexander*) – reż. Ingmar Bergman, Szwecja

1983 *Star 80* (*Star 80*) – reż. Bob Fosse, USA
La tragedie de Carmen (*Tragedia Carmen*) – reż. Peter Brook, Francja
Miłość Swanna (*Un Amour de Swann*) – reż. Volker Schlöndorff, Francja

1984 *Efter repetitionen* (*Po próbie*) – reż. Ingmar Bergman, TV, Szwecja

1985 *Agnes of God* (*Boża Agnes*) – reż. Norman Jewison, USA

1986 *Ofiarowanie* (*Offret*) – reż. Andriej Tarkowski, Szwecja-Francja

1987 *The unbearable lightness of being* (*Nieznośna lekkość bytu*) – reż. Phil Kaufman, USA

1988 *Katinka/Ved vejen* (*Katinka*) – reż. Max von Sydow, Dania-Szwecja

1989 *Another woman* (*Inna kobieta*) – reż. Woody Allen, USA
New York stories (*Opowieści nowojorskie*) – reż. Martin Scorsese/Francis Ford Coppola/Woody Allen, USA

1990 *Crimes and midemeanors* (*Zbrodnie i wykroczenia*) – reż. Woody Allen, USA

1991 *Oxen* (*Wół*) – reż. Sven Nykvist, Szwecja

1992 *Chaplin* (*Chaplin*) – reż. Richard Attenborough, Wielka Brytania

1993 *Bezsenność w Seattle* (*Sleepless in Seattle*) – reż. Nora Ephron, USA
Co gryzie Gilberta Grape'a? (*What's eating Gilbert Grape?*) – reż. Lasse Hallström, USA

Uwaga: film, który był wyświetlany w polskich kinach, jest poprzedzony polskim tytułem.

Oprac. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Vittorio Storaro

Na planie filmu *Maly Budda*

Pisanie światłem

PAOLO BERTETTO

Storaro wyobraża sobie fotografię jako pisanie światłem, jako orkiestrację elementów o czysto wizualnej intensywności. Sztuka ruchomych obrazów polega na wytwarzaniu i rozmieszczaniu energii świetlnej na określonym polu, jest przemyślaną konstrukcją dla realizacji idei światła. Storaro pracuje nad czymś niematerialnym, nad nieuchwytną potencją, jaką zawiera mrok i świetlistość, by dać początek spójnemu systemowi obrazów. W swych kompozycjach nie odzwierciedla świata, lecz raczej buduje go od nowa, nie odtwarza konturów rzeczy, lecz ponownie je wymyśla.

Dynamiczne napięcia bieli i czerni, poszukiwania w nieskończonej palecie kolorów, którą z filmu na film Storaro zmienia i odnawia, nie są wyrazem zwykłego pragnienia, by jak najwierniej odtworzyć na ekranie zakres znaczeń pozaekranowych desygnatów; to coś więcej, to próba opracowania swoistej partytury świetlnej. Dla Storaro rzeczywistość jest zbyt uboga, zbyt prosta, jest zbiorem zmiennych i chaotycznych zależności, przypadkową sumą kolorów, które rozmywają się w anonimowym uniwersum. Interwencja autora filmowej fotografii musi mieć charakter strukturujący i dążyć do formalnego celu. Chodzi więc o wprowadzenie pozbawionej znaczeń, indeterministycznej rzeczywistości w obszar znaczących zależności, o takie przetworzenie tego, co widzimy, aż wszystkie nakładające się na nią elementy światła i barwy osiągną określony kształt. Wizualne pisarstwo Storaro to próba ponownego zapisania postrzegalnej rzeczywistości, w której łańcuch istniejących rzeczy zostaje rozerwany i ułożony według nowej partytury wizualnej. Storaro zawsze, zgodnie ze swą metodą, przekracza powierzchnię rzeczy, przezwycięża i – w pewnym sensie – poddaje pod dyskusję to, co Susan Sontag nazwała *najwyższą mądrością obrazu fotograficznego*. Jego obraz nie dokumentuje po prostu rzeczywistości (w przypadku kina: nie jest zapisem inscenizowanych zdarzeń), lecz jednocześnie interpretuje ją emocjonalnie. Przekraczanie powierzchni rzeczy polega nie na tym, że fotografia dekomponuje i burzy elementy przedfilmowej rzeczywistości, lecz na tym, że tworzy jednocześnie obrazy, będące wynikiem odczytania przedmiotu, odsłania świat za pomocą światła, cienia i koloru. Storaro wyposaża to, co widzimy, w energię, ruch, napięcie, zwielokrotnia i poszerza nasze postrzeganie. To autor w całym tego słowa znaczeniu.

Jego działanie żywi się wszystkim. Nie tylko odciska się na różnych fazach realizacji filmu, wpływając na koncepcję reżysera i ukierunkowując pracę scenografa tak, by podporządkowali filmowane obiekty operatorskiemu projektowi, ale równocześnie przekształca elementy przedstawienia w świetlne i chromatyczne zmienne, którymi formalnie rozporządza na ekranie. Dla Storaro wszy-

stko istnieje funkcjonalnie wobec światła. To, co istniało przedtem, jest zaledwie nieprzezroczystą potencją, którą dopiero nadające strukturę oświetlenie wznosi na poziom obrazu i pozwala istnieć w całej pełni. Droga twórcza Storaro to właśnie przykład pogrążenia się w sekretach światła i pracy nad jego nieskończonymi możliwościami. To droga oparta na konsekwentnej logice formy, którą Storaro, ze swą absolutną i metodyczną Kunstwollen (wolą artystyczną), podążał, mimo że zmieniali się reżyserzy i tematy filmów.

Przygotowując ten przegląd, sam twórca chciał odtworzyć główną linię swoich poszukiwań, uchwycić ich istotę, odsłonić głębszy sens. Od *Giovinezza, Giovinezza* po *Czas Apokalipsy*, od *Konformisty* po *Un sogno lungo un giorno* (*Sen długi jak dzień*) i po *Ostatniego cesarza* w twórczości Storaro zawsze chodziło o głęboki namysł nad rolą światła, o realizowaną jakby zgodnie z jakimś planem refleksję nad możliwościami postrzeganej rzeczywistości, nad funkcją poznawczą widzenia. Za pomocą światła i barw Storaro prowadzi swe dociekania in re nad intelektualnymi możliwościami procesu postrzegania, wyznacza granice zupełnie wyjątkowego visual thinking, ujawniając ejdetyczny charakter obrazu.

Kolejne filmy przeglądu ukazują właśnie ową drogę światła, która wyraża logikę artystycznych i życiowych poszukiwań Storaro – od refleksji nad rolą światła i cienia, przez odkrycie konfliktu między oświetleniem naturalnym i sztucznym i próbę ich orkiestracji, przez dekompozycję światła w nieskończonej różnorodności barw, aż po próbę stworzenia emocjonalnej skali barwnej, funkcjonalnej wobec fabuły, i po dojrzałość w wyborze środków, pozwalającą utrzymać równowagę w systemie przeciwstawnych zasad, zależności i skal wartości. Praca nad światłem staje się czymś w rodzaju tajemnej filozofii widzenia i jednocześnie dokładnym zapisem świadomości artysty w procesie nieustannej ewolucji.

Sprawą centralną w poszukiwaniach Storaro jest z całą pewnością wymiar koloru, co od dawna stanowi słaby punkt w ekonomii języka filmowego. Nie przypadkiem najsławniejsi mistrzowie fotografii pracowali w istocie tylko z bielą i czernią – od Tisségo po F. A. Wagnera, od Freunda po Tolanda i Nykvista. Fotografia kolorowa była zawsze poważnym wyzwaniem, ograniczonym z jednej strony przez prostą reprodukcję rzeczywistości, a z drugiej – przez dekoratywność. Natomiast w studiach Storaro nad kolorem nie ma żadnych elementów o charakterze ornamentacyjnym, ani nie ma żadnego upraszczania zjawisk i obiektów; jego poszukiwania odzwierciedlają potrzebę refleksji nad gamą światła, która ma Eisensteinowski rytm. Storaro myśli o „dramaturgii barw", czyli o orkiestracji czynnika chromatycznego w relacji do rozwoju dramaturgiczno-emocjonalnego filmu, a jego poszukiwania są bliskie Eisensteinowskiej teorii koloru. Dla Eisenteina, rzeczywiście, *tematy znajdują miejsce w systemie obrazów-kolorów*; kolor zostaje „wypracowany" w zależności od zapotrzebowania na wzniosłość, znajduje oparcie bardziej w „wyobraźniowej" gamie i implikowanym Vorgefühl (przeczuciu) niż w sferze realnych odniesień danego znaku.

Działalność Storaro polega zwykle na tym, że najpierw rozwija on ogólną ideę wizualną, koncepcję światła, a więc przemyślany projekt barw. Światło i kolor są dlań przede wszystkim ideą. Lecz później idea mierzy się z tym, co postrzegamy zmysłami, i Storaro ponownie definiuje świetlny mechanizm wza-

jemnego oddziaływania wszystkich elementów przedfilmowej rzeczywistości w obrębie kadrów, jakie sobie zamyślił.

W trakcie Storaro stara się zbudować nie tylko różnorodnie ustrukturowane kompozycje światła i barw, lecz – zgodnie z formułą Eisensteina – *znaczący ruch obrazów-kolorów*, stworzony dzięki tym wielorakim kombinacjom. Pamięta bowiem doskonale, że fotografia filmowa jest świetlną realizacją ruchu, przekształceniem własnego ruchu obrazów filmowych w dynamikę światła. Kinetyka obrazu filmowego jako kinetyka światła. Storaro wie, że ruch i czas to podstawa pisma filmowego, o świetle i kolorze myśli więc w perspektywie ich nieskończonej zmienności. To dlatego uwielbia momenty przejściowe, pory, gdy zmienia się światło dnia, lub sytuacje, w których źródła światła zmieniają się niespodzianie. Właśnie ograniczona przestrzeń, eksperymentowanie z nieskończoną plastycznością sfery wizualnej – pobudzały go zawsze do działania.

W tym właśnie metodycznym mnożeniu zmienności wizualnych postrzeżeń, które osiąga wyższy wymiar znaczeniowy, kryje się pewien problem. Jest to kluczowy problem kompozycyjny u Storaro, związany z organizacją odmiennych typów energii w obrębie kadru, z ustanowieniem równowagi i szczególnego rodzaju nierównowagi między oświetleniem naturalnym i sztucznym. Relacja pomiędzy światłem naturalnym i sztucznym to jeden z węzłowych punktów jego poszukiwań. W dotychczasowej twórczości Storaro na przemian to starał się postępować tak, by chronić światło naturalne przed dominacją światła sztucznego, to znów potęgował efekty osiągane za pomocą tego drugiego, wszystko po to, by stworzyć dramaturgię światła i barw, funkcjonalną wobec rozwoju fabularnego. Styl Storaro polega właśnie na formalnej koordynacji wymogów dramaturgicznych i dyscypliny poszukiwań operatorskich. Storaro nie akceptuje autonomii sfery wizualnej wobec fabuły, lub wobec całokształtu filmowanej rzeczywistości, nie dąży do rozwiązań jawnie irrealistycznych – poza uzasadnionymi przypadkami. Jego podstawowy cel jest inny, chodzi o wpisanie zmienności postrzeganego świata w formę, o ponowne opracowanie ogólnego języka, opisującego łańcuch istniejących rzeczy. W tej perspektywie dzieło Storaro nawiązuje do wielkiej tradycji kina lat dwudziestych, dążącego przez całościową rekompozycję wizualną świata do potwierdzenia faktu, że film jest sztuką. Za własne uznaje on zupełnie podstawowe stwierdzenie o wizualnej naturze sztuki kina, o równej wadze tego, co widzimy, z wymiarem narracyjnym, dramaturgicznym, widowiskowym filmu. Całe doświadczenie twórcze Storaro można ująć jako poszukiwanie formy przekraczające prosty wymóg komunikatywności, jako naginanie wymiaru narracyjnego do charakteru pisma. Storaro systematycznie przekracza granice przedstawienia narracyjnego, by przemyśleć wszystko ponownie w kategoriach przedstawienia świetlnego.

Przygotowana dla „Torino Fotografia" historia światła w twórczości Storaro ilustruje z pewnością to podejście, choć jest zarazem czymś fragmentarycznym, z konieczności sztuczną próbą zamrożenia i utrwalenia pewnego procesu, który przecież nie ogranicza się do poszczególnych obrazów i rozwija się w czasie. Storaro, rzeczywiście, rozpisuje świetlną formę na nieskończone bogactwo wizualnych rozwiązań nie tylko w kolejnych utworach, lecz również w obrębie najbardziej znaczących filmów.

Konformista Bernardo Bertolucciego (zdjęcia: Vittorio Storaro)

Konformistę, na przykład, charakteryzuje wielość opcji stylistycznych, stopionych razem w kompozycyjną mozaikę o niezwykłej precyzji. Badania nad rozdzieleniem światła i cienia w sekwencji rzymskiej, studium ich fuzji w sekwencji paryskiej, docenienie błękitu, oranżu, szarości, bieli i fioletu, zarówno we wnętrzach jak i w plenerach, gry światła kontrowego, zuchwałe kompozycje filmowanych obiektów, wreszcie wizyjne zanurzenie się w mroku ostatniej części filmu – to wszystko tworzy tkankę wizualną o takiej sile sugestii, że w niej samej ogniskuje się cały system znaczeń językowych. W pierwszej części, rozgrywającej się w Rzymie – zwłaszcza w Biar, ministerstwie i szpitalu psychiatrycznym – Storaro rysuje precyzyjnie kontury, definiuje wartości, wyraziście przeciwstawiając światło – mrokowi, ciemność – bieli, wykorzystując ekspresyjne możliwości czerni, kreśląc kadr pełen surowości i biegunowych opozycji o określonych wartościach ejdetycznych. Natomiast w scenach paryskich z jednej strony pracuje nad tonalnością barw, przekształcając wnętrza i plenery tak, by uzyskać wyjątkowo bogatą gamę chromatyczną, prowadząc zwłaszcza badania nad błękitem. Z drugiej zaś strony zajmuje go gra jasności w obrębie kadru, łączenie świateł filtrowanych, czarnych i kontrowych, co pozwala mu stworzyć prawdziwą mozaikę wizualną. Często ujawnia na planie źródła światła, rozgrywając światło kontrowe, jeśli źródło jest naturalne, lub rysując arabeskę, świetlistą formę, jeśli źródło jest sztuczne.

Po *Konformiście, Czas Apokalipsy* jest najdoskonalszym wyrazem dojrzałej już filozofii światła. Storaro wiąże swój projekt fotograficzny z osią symboliczną filmu; przeciwstawienie technologicznej cywilizacji Ameryki – tej wietnamskiej, bliższej naturze, zostaje urzeczywistnione dzięki konsekwentnemu przeciw-

stawianiu światła sztucznego naturalnemu. Wielkie agregaty prądotwórcze, reflektory, wybuchy magnezu, napalm, cała elektryczna technika cywilizacji amerykańskiej nakłada się na ekonomikę działania społeczności wietnamskiej, na światło naturalne, barwy, cienie wiosek, rzeki, drzew w dżungli. Wybuch kolorowej racy dymnej gwałci równowagę kolorystyczną łąki, plaży, tworzy wizualny kontrast, w którym odbija się przeciwstawność dwóch światów i który ma określone znaczenie dla koncepcji filmu. Każda sekwencja została skonstruowana w zgodzie z luministyczną logiką, obmyśloną na podstawie określonych zasad kompozycji.

W nocnej sekwencji w obozie marines, przed atakiem z użyciem helikopterów, na tle czerni, za skąpo oświetlonymi postaciami Storaro maluje niespodziewane snopy światła z ruchomych reflektorów, poświatę w oddali, podświetla kłęby dymu, czy też operuje bezpośrednio światłem na twarzach bohaterów, tworząc zaskakujący efekt tego, co widzialne i co niewidzialne. Sekwencja nocna na moście w Do Lang, znajdującym się nieustannie pod ostrzałem Vietcongu, to z kolei wielka fantasmagoria światła i ciemności: niespodziewanych rozbłysków i głębokiego mroku, intensywnych barwnych snopów na tle czerni, ścielących się, fosforyzujących gazów, przecinanych pasmami światła reflektorów i mrocznego cienia. Konflikt między nocą i fantasmagoryczną sztucznością światła staje się halucynacyjnym przedstawieniem anus mundi. Również końcowe bombardowanie obozu Kurtza – dokładnie opisane we wstępnym story board – to kolejna nocna fantasmagoria, w której dzieło zniszczenia natury przez machinę wojenną rozwiniętego technologicznie świata doprowadzono na najwyższy poziom ekspresji, do eksplozji totalnej; sztuczne płomienie i strumienie elektrycznych kolorów zajmują cały ekran, przekształcając wszystko w elektroniczne przedstawienie.

Długi epizod poświęcony zabójstwu Kurtza jest z kolei wielkim poematem ciemności, zdominowanym przez obsesję grozy. Ciemności otaczają Kurtza od chwili, gdy po raz pierwszy pojawia się na ekranie. W pierwszym ujęciu Kurtz nie ma wizualnej konsystencji, jest tylko słowem, które dociera z głębin mroku. Kamera wkracza w ciemność skrywającą tę postać, odkrywa nieskończone odcienie czerni, powoli wydobywa pojedyncze płomyki światła, ręce, wreszcie łysinę; ta gra świateł na ekranie wszystko zarazem skrywa i ujawnia, nie pozwalając, by twarz Kurtza pojawiła się na dłużej. Moment zaś zabójstwa Kurtza to inny wspaniały przykład głębin ciemności, po których prześlizgują się strzępy brunatnego światła, niemal jak plamy krwi, co podkreśla grozę.

Również sceny z oświetleniem naturalnym ujawniają, jak precyzyjnie Storaro przetwarza postrzeganą rzeczywistość. W sekwencji z tygrysem dokonano ogromnej pracy, by przekształcić barwy i niejako ponownie opisać otaczający świat. Najpierw rzeka, drzewa, liście, postaci toną w szarym, matowym świetle, które jakby obmywa wszystko i ujednolica. Później niespodzianie ożywają, oświetlone przez słońce, tysiące liści, mienią się barwami, układając w paletę wielorakich zieleni. Następnie znów szarość zalewa wszystko, barwi wodę, roślinność, ludzkie postaci, odzież. Storaro na nowo wymyśla zewnętrzny wygląd świata, ujawnia, że jest on wytworem naszego spojrzenia, zbiorem wieloznacznych elementów, które nasz wzrok nieustannie modyfikuje.

Kolejna faza w twórczości Storaro to w zasadzie konsekwentne, już bez ograniczeń eksperymentowanie z kolorem. W tej przygodzie chodzi o zweryfiko-

wanie możliwości, jakie ponad poziomem realnych odniesień zawiera obraz filmowy, o studia nad ejdetycznymi możliwościami koloru. *Un sono lungo un giorno* i *Ostatni cesarz*, mimo sporych różnic w strukturze i użytych środkach wyrazu, mieszczą się w tej samej perspektywie; ukazują złożone strategie służące – w pełni świadomemu i traktowanemu jako samoistne zadanie – opracowaniu „dramaturgii barw".

W *Un sogno lungo un giorno* Storaro rysuje postaci, sytuacje fabularne, opisuje procesy psychologiczne stosując skalę kolorystyczną, która nie odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości. Jego „fizjologia barw" ma jakby podwójny wymiar – to wizualny zapis wartości tonalnych, psychologicznych, emocjonalnych przedstawianego zdarzenia i zarazem pewien system wywołujący u widza określone reakcje psychologiczne, stworzony zgodnie z zasadami kolorystycznej ekonomii. Storaro nie tylko łączy poszczególne kolory z konkretnymi postaciami (czerwono-pomarańczowy z Franny, zielony z Hunkiem, czarny z Rayem, biały z Leilą), lecz też przekształca obraz w kolorystyczną partyturę, by te same fakty, zdarzenia, gesty ułożyły się w strumień napięć emocjonalnych. Następnie skrzyżowanie tej fizjologii barw z nienaturalnym, widowiskowym uniwersum Las Vegas, miasta snów, tworzy fantasmagoryczną, pirotechniczną dynamikę wizualną, która zdaje się zapowiadać nadejście nowej epoki czystej sztuczności.

Natomiast w *Ostatnim cesarzu* kolorystyczną paletę wykorzystano z większym rozmachem, odzwierciedla ona określony zamiar ejdetyczny, staje się formą istotną dla interpretacji przedstawionego świata. Czerwień, żółć, oranż, zieleń, błękit, fiolet, szarość charakteryzują poszczególne okresy życia ostatniego cesarza, nadają im szczególny wymiar egzystencjalny i symboliczny. Kolor osiąga funkcję poznawczą, jest środkiem służącym pogłębieniu istoty przedstawianych sytuacji i zdarzeń. Nie jest dekoracją, ornamentem, jest sposobem odkrywania ukrytej natury rzeczy. Obraz jest koniecznym krokiem ku intelektualnej kontemplacji, jest theorein, widzeniem, teorią.

Choćby z tego powodu wydaje się uzasadniony postulat wysuwany przez licznych operatorów, by również ich uznać za „autorów" filmowych. Ich praca, owo pisanie światłem, ponownie wiedzie kino ku jego najgłębszej tajemnicy, polegającej na tym, że potrafi być zarazem widzeniem i ciemnością, jasnością i mrokiem, objawieniem i niewidzialnym, zmysłami i ideą. Potrafi zarazem ukazywać i zasłaniać prawdę.

PAOLO BERTETTO

Tłum. JERZY USZYŃSKI

Vittorio Storaro opowiada o pracy nad *Małym Buddą*

To była naprawdę magiczna chwila: 8 stycznia 1994 r. W Academy of Motion Picture Arts and Sciences w Los Angeles odbyło się całodniowe seminarium sponsorowane przez Technology Council of the Motion Picture-Television Industries. Seminarium miało na celu demonstrację różnych formatów obrazu dostępnych dla twórców filmu fabularnego i właścicieli sieci kin.

Wiceprzewodniczący Walt Disney Studios, Rob Hummel, dokonał znakomitej prezentacji sześciu formatów obrazu, od Super 16 aż do 65 mm, w tym sferyczny i anamorfotyczny 35, Super 35 i format Super 1,85:1. Następnie przedstawił Vittoria Storaro, który pokazał dwie sceny ze swojego najnowszego filmu *Mały Budda*.

Pierwsza scena została zdjęta na taśmie 35 mm z anamorfozą. Wyborne obrazy wypełniły szeroki ekran. Publiczność, składająca się z około 350 twórców filmowych, zaregowała brawami. Ale najlepsze miało dopiero nadejść. Po cięciu montażowym wchodzi scena przedstawiająca życie Buddy. To było tak, jak gdybyśmy nagle cofnęli się o 2500 lat, wędrując razem z Siddharthą w pierwszym etapie jego podróży, by odkryć nirwanę.

Nie sposób wyrazić słowem wrażenia, jakie uczynił format 65 mm zrealizowany przez Storaro i pokazany w ciemnej sali na szerokim ekranie, z kopii 70 mm. Tego się już nie widzi, to się po prostu czuje.

*

Bertolucci i Storaro przez wiele lat rozmawiali o stworzeniu filmu historycznego o życiu Buddy. W trakcie tych rozmów Storaro stale wyobrażał sobie, że cały film będzie kręcony na taśmie 65 mm. W 1990 roku Storaro wziął na siebie niezwykłe zobowiązanie zrobienia zdjęć do piętnastu godzinnych filmów dokumentalnych w reżyserii Luigiego Bazzoni na temat historii Cesarstwa Rzymskiego.

Storaro był jeszcze w pełni zaangażowany w to dokumentalne przedsięwzięcie, kiedy Bertolucci zaproponował mu rozpoczęcie pracy nad filmem o Buddzie. Ale nie był to projekt, o którym wcześniej rozmawiali. Pierwotny pomysł na opowieść historyczną zastąpił scenariusz napisany przez Rudy Wurlitzera i Marka Peploe. Film miał też znacznie zmniejszony budżet.

Mały Budda dzieje się współcześnie. Buddyjski lama, Norbu, poszukuje reinkarnacji swojego mistrza. Podróżuje z Buthanu do Stanów Zjednoczonych, a następnie z powrotem do Indii, i w każdym z tych miejsc spotyka się z dzieckiem, które mogłoby być reinkarnacją jego mistrza. Każdemu z nich opowiada historię życia Buddy. Opowieść rozwija się na ekranie w porządku chronologicznym.

Jeszcze na etapie przedprodukcyjnym zdecydowano się na zastosowanie anamorfozy. Producent, Jeremy Thomas, sądził, że zdjęcia na taśmie 65 mm będą

zbyt kosztowne. Bertolucci zaś miał wrażenie, że ograniczy to swobodę ruchu i podwyższy wymagania odnośnie do światła, by utrzymać wymaganą przez duży format obrazu głębokość planu.

Storaro przypuszczał, że zachowali oni w pamięci historie sprzed dwudziestu lat, kiedy to kamery 65 mm były cięższe i mniej poręczne, a obiektywy i filmy były znacznie mniej czułe. Ale nie był w stanie ich przekonać. Przynajmniej jeszcze nie wtedy. Zdarzyło się to dopiero później, kiedy produkcja była już w toku w Kathmandu. Pewnego wieczoru Bertolucci i Storaro przeglądali dzienny materiał zdjęciowy. Gdy tylko zapalono światło, Storaro zapytał Bertolucciego, w jaki sposób mają pokazać historię Buddy jako świat doskonały widziany oczami dziecka.

*

Historyczne sceny retrospektywne są często opisywane jako marzenia. Jednak Bertolucci, Storaro i scenograf, James Acheson, zgadzali się co do tego, że historia Buddy powinna być oglądana jak czarodziejska bajka. Wizualną ramą odniesienia były dla nich serie hiperrealistycznych, osiemnastowiecznych miniatur, malowanych przez artystów Indii. Każdy ich detal był doskonały, a kolory głęboko nasycone.

Bertolucci chciał uzyskać wizualną metaforę dla tych miniaturowych malowideł, i właśnie wówczas Storaro zaproponował filmowanie historii Buddy na taśmie 65 mm. Niech Bóg wynagrodzi go za wytrwałość! Storaro obiecał Bertoluccimu, że nie będzie to wymagało dodatkowego sprzętu ani czasu, i że nie będzie on musiał zmieniać swoich planów związanych z oświetleniem, ruchem kamery i kompozycją.

Kiedy zaś do spotkania przyłączył się Thomas, Storaro obiecał mu, że dodatkowe koszty będą minimalne. Bertolucci i Thomas przystali na tę propozycję. W końcu uzyskał ich błogosławieństwo. Nie pozostawało nic więcej, jak tylko urzeczywistnić ten zamiar.

Storaro wykonał trzy telefony. Pierwszy do Arriflexu, i ten telefon zaowocował tym, że firma wysłała najbliższym samolotem do Kathamandu trzy względnie nowe kamery typu ARRI 765 wraz z pełnym kompletem obiektywów. Kodak zgodził się dostarczyć odpowiedni zapas filmów do kamery 65 mm. Storaro planował wykorzystanie filmu Eastman EXR 500T nr 5296, kiedy będzie musiał użyć bardzo dużych przysłon, by uzyskać wyjątkową głębię ostrości. Do pozostałych zaś zdjęć używał filmu EXR 200T nr 5293. Technicolor Labs zgodziło się dać bezwzględne pierwszeństwo w dostarczeniu na taśmie 35 mm kopii materiałów z dnia zdjęciowego z negatywu 65 mm, korzystając ze swojej unikalnej obróbki E.N.R., by zagwarantować najdoskonalszą gamę tonalną.

Ekipa kamery spędziła tylko jeden dzień, by zapoznać się z obsługą nowego sprzętu. Kamera ta jest trochę cięższa i nieco mniej poręczna niż Arri 535, którą filmowano sceny współczesne. Ale większość jej parametrów jest taka sama.

Pierwszego dnia wiele osób z obsady i z obsługi nie zauważyło nawet, że Storaro zaczął używać kamer 65 mm. By zrównoważyć dodatkową wagę kamer, zmienił wózki pod kamery z Chapman PeeWee na Chapman

Hybrid. Unikał również ujęć z wykorzystaniem Steadicamu z powodu ciężaru kamery 65 mm.

*

Do pewnego stopnia dzisiaj mamy więcej swobody twórczej, by robić zdjęcia szerokoekranowe na taśmie 65 mm, w związku z tym, że obiektywy są w większości sferyczne, a nie anamorfotyczne – mówi Storaro. – Szczególnie przy ruchomych ujęciach utrudnieniem jest prowadzenie ostrości przy użyciu obiektywu anamorfotycznego, gdyż w grę zawsze wchodzą pewne zniekształcenia. Obraz 65 mm jest prawdziwszy, ponieważ nie ścieśnia się go przy użyciu dodatkowej soczewki zamontowanej w obiektywie anamorfotycznym. Jest on też ostrzejszy, poczynając od przedniego aż po tylny plan kadru, szczególnie przy użyciu szerokokątnego obiektywu.

Mały Budda trwa dwie godziny i dziesięć minut, z czego mniej więcej jedna trzecia dotyczy historii Buddy. Historia Buddy zaczyna się w północnych Indiach, gdzie pewnemu potężnemu panu ze szlachetnego rodu rodzi się syn. Dostaje imię Siddhartha Gautama z rodu Sakya (klan ojca). Jasnowidz przepowiada Siddharthcie niejasną przyszłość, twierdząc, że albo zostanie on żołnierzem, który podbije i zjednoczy Indie, albo też filozofem, który stanie się duchowym przywódcą świata.

Ojciec chciał, żeby Siddhartha podążał jego śladami – został wojownikiem i władcą. Zasypywał go hojnymi podarkami, zaspokajał kaprysy i chronił przed rzeczywistością. Zainterweniował los. Podróżując drogą zastrzeżoną do jego wyłącznego użytku, Siddhartha wkracza do miasta, gdzie otacza go rzesza wielbicieli. Ale napotyka tam również pewne nieoczekiwane obrazy. Dostrzega kogoś cierpiącego, jakiegoś pokrytego zmarszczkami starca. Siddhartha porzuca zastrzeżoną dla siebie drogę i podąża za starym, pokrytym zmarszczkami człowiekiem. Kiedy natyka na ceremonię pogrzebową, dowiaduje się także o śmierci.

To początek jego drogi do odkrycia nirwany. W wieku 29 lat Siddhartha porzuca wszystko i postanawia szukać sensu życia. W końcu obiera medytację jako drogę ku oświeceniu. Po sześcioletniej wędrówce Siddhartha zasiada pod figowcem i ślubuje nie porzucić tego „nieruchomego miejsca", nim medytacja doprowadzi go do oświecenia. Z tego kosmicznego eksperymentu wyłania się jako Budda i pozostałe czterdzieści pięć lat życia na ziemi spędza jako duchowy architekt wielkiej religii.

*

Kiedy Storaro używa taśmy filmowej 65 mm, by wizualnie wyodrębnić historię Buddy, to jest to tylko jeden z aspektów zręcznego wykorzystania plastycznej gramatyki wizualnego opowiadania historii. Nadał on też Norbu i występującym w filmie dzieciom wyjątkowe osobowości wizualne.

Każdy kolor ma określoną długość fali energetycznej, która może symbolizować czas, życie lub emocję – wyjaśnia. – *Dominujące kolory dla dzieci to czerwień, zieleń i niebieski. Reprezentują one ogień, wodę i powietrze. Starożytni filozofowie greccy uważali je za trzy z czterech głównych elementów życia. Kiedy te elementy ulegną połączeniu, powstaje równowaga, którą reprezentuje lama Norbu. Widzowie widzą czystość białego światła dopiero wtedy, kiedy wszystkie te elementy się połączą.*

*

Kiedy w latach siedemdziesiątych niektórzy operatorzy mówili o malowaniu światłem, Storaro w inny sposób wyraził istotę swojej sztuki. Powiedział, że *pisze* światłem. Nie jest to jedynie różnica semantyczna. To inny rodzaj myślenia. Storaro sądzi, że operatorzy są współautorami filmów, przy których pracują.

Przytacza on proste porównanie, które odnosi się do każdej opowieści wizualnej. Powiada, że wszystkie filmowe historie są rozwiązaniem konfliktu pomiędzy światłem i ciemnością. Światło objawia prawdę, ciemność skrywa ją. W *Małym Buddzie* Storaro wykorzystywał stare obiektywy Technovision, kiedy pragnął uzyskać cieplejszy wyraz, zaś nowsze obiektywy tej samej firmy, kiedy chciał zapisać zimniejsze, ostrzejsze i bardziej określone obrazy.

Storaro dopasowywał również właściwości obrazu dwóch rodzajów filmów EXR do nastroju i struktury wizualnej każdej sceny. Film nr 5293 pozwalał mu na zastosowanie względnie dużej przysłony, przy jednoczesnym zasadniczo bezziarnowym obrazie. Film nr 5296 pozostawiał mu elastyczność w filmowaniu przy słabym oświetleniu, nawet jeśli musiał użyć dużej przysłony.

*

W dzisiejszych czasach filmy są tak czułe, że mogą rejestrować wszelkie emocje i energię każdego, włączając w to aktorów, reżysera i operatora – mówi. – *Wykorzystuję także obróbkę w procesie E.N.R., by wzmocnić poziom czerni, a jednocześnie pozostawić czystą biel i żywe kolory.*

Storaro powiada, że największe wyzwanie, związane z przełożeniem wizji Bertolucciego na film *Mały Budda*, było natury estetycznej, a nie technicznej. Buddyzm jest pojęciem egzotycznym w społeczeństwie Zachodu. Zapytaliśmy Storaro, jak przygotowywał się do robienia zdjęć do tego filmu, bo przecież wymagało to przekroczenia granic kulturowych dzielących społeczeństwa Wschodu i Zachodu.

*

Ktoś już zadał mi pytanie, jak długo przygotowywałem się do filmowania historii Buddy – powiedział. – *Odrzekłem wówczas, że przez 53 lata, przez całe moje życie. Wszystko ma na nas wpływ, nie tylko filmy, które robimy – wszystkie nasze doświadczenia wpływają na nas. Nie można robić filmu takiego jak ten i jednocześnie nie postawić pytań odnośnie do własnego życia, własnej nietrwałości; kim jesteśmy, dokąd zmierzamy i co znaczy dla nas oświecenie.*

Budziłem się każdego dnia myśląc, że będzie to kolejny krok w kierunku zrozumienia znaczenia mojego życia – to było cudowne doświadczenie. To podróż, która się nigdy nie kończy. Jest jedną i tą samą rzeczą prowadzić badania i znajdywać lepszy sposób na zapisanie obrazu. To coś, co się robi świadomie. To całkowicie inne doświadczenie, kiedy odkrywa się coś nowego w chwili robienie filmu. Zdjęcia do „Małego Buddy" uświadomiły mi lepiej ten problem.

Tłum. SŁAWOMIR SIKORA

Podstawa tłumaczenia: ***Vittorio Storaro Talks about the Production of „Little Buddha"*, „In Camera"**, spring 1994.

Reprinted with the kind permission of Kodak limited.

Mały Budda Bernardo Bertolucciego (zdjęcia: Vittorio Storaro)

Vittorio Storaro – nota biograficzna

Storaro urodził się w Rzymie w 1940 r. Jego ojciec obsługiwał projektor w wytwórni Lux Films. Storaro spędził wiele czasu u boku ojca oglądając zapisy materiałów dziennych. W wieku jedenastu lat zaczął się uczyć fotografii w Duca D'Aosta i kiedy miał szesnaście lat uzyskał dyplom mistrza fotografii. Storaro wstąpił do Centro Sperimentale di Cinematografia (Włoski Ośrodek Nauczania Filmowego).

Ukończył szkołę w 1960 r. i otrzymał dyplom, umożliwiający mu pracę na stanowisku asystenta operatora. Pracował przy dwóch filmach, zanim sam został operatorem. Szybki rozwój jego kariery zahamował w 1963 r. ogólny zastój

przemysłu filmowego we Włoszech. Nie tworzono filmów, nie było więc pracy. Storaro spożytkował ten czas studiując literaturę, malarstwo, rzeźbę i muzykę. Zapoznawał się też z klasyką kina; był szczególnie poruszony sposobem, w jaki Gianni Di Venanzo wykorzystywał realistyczne światło. Ten dwuletni okres pogłębiania własnej wiedzy miał duży i trwały wpływ na Storaro. *Zgromadziłem dużo wiedzy technicznej w zakresie fotografii* – mówi – *i zacząłem myśleć, w jaki sposób wykorzystać tę wiedzę w opowiadaniu historii.*

Storaro powrócił do pracy jako asystent operatora (prowadzący ostrość) w 1965 r. przy filmie *Przed rewolucją* w reżyserii Bernardo Bertolucciego. Był to pierwszy ważny film tego reżysera. W 1968 r. po raz pierwszy objął stanowisko operatora w filmie *Giovinezza, Giovinezza*. Rok później Bertolucci zatelefonował do niego z pytaniem, czy Storaro go jeszcze pamięta. Już wkrótce Storaro robił zdjęcia do filmu Bertolucciego *Strategia pająka*.

W roku 1970 powstał ich drugi wspólny film *Konformista*. Wielu entuzjastów włączyło go do klasyki. Storaro i Bertolucci współpracowali także przy takich filmach, jak: *Ostatnie tango w Paryżu, Księżyc, XX Wiek, Ostatni cesarz, Pod osłoną nieba* i obecnie przy *Małym Buddzie*.

Choć jego nazwisko najczęściej wymienia się łącznie z Bertoluccim, to jednak Storaro może przedstawić imponującą listę prac zrealizowanych wspólnie z innymi reżyserami. Otrzymał Oscara za *Czas Apokalipsy, Czerwonych* i *Ostatniego cesarza*, w reżyserii – odpowiednio – Francisa Coppoli, Warrena Beatty i Bertolucciego. Miał również nominację do Oscara za *Dicka Tracy*, inny film wyreżyserowany przez Beatty'ego. Wachlarz jego prac jest bardzo szeroki, obejmuje filmy od *Ladyhawke* i *Tucker* aż po trójwymiarowy *Captain EO*, przeznaczony do wesołych miasteczek Disneya.

Tłum.: S.S.

Filmografia Vittorio Storaro

1968 *Giovinezza, Giovinezza* – reż. Franco Rossi
Zbrodnia w klubie tenisowym (*Delitto al circolo del tennis*) – reż. Franco Rossetti
Strategia pająka (*La strategia del ragno*) – reż. Bernardo Bertolucci
L'ucello dalle piume di cristallo (*Ptak o kryształowych piórach*) – reż. Dario Argento

1970 *Konformista* (*Il conformista*) – reż. Bernardo Bertolucci
Le avventure di Ulisse (Przygody *Ulissesa*) – reż. Franco Rossi

1971 *Addio, fratello crudele* (*Żegnaj, okrutny bracie*) – reż. Giuseppe Patroni Griffi
Giornata nera per l'Ariete (*Czarny dzień dla Barana*) – reż. Luigi Bazzoni
Corpo d'amore (*Ciało miłości*) – reż. Fabio Carpi

1972 *Orlando furioso* – reż. Luca Ronconi
Ultimo tango a Parigi (*Ostatnie tango w Paryżu*) – reż. Bernardo Bertolucci
Blue Gang – reż. Luigi Bazzoni

1973 *Malizia* (*Przebiegłość*) – reż. Salvatore Samperi
Giordano Bruno – reż. Giuliano Montaldo

Identikit (*Portret pamięciowy*) – reż. Giuseppe Patroni Griffi

1974 *Le orme* (*Ślady*) – reż. Luigi Bazzoni

1974-75 *Novecento* (*Wiek dwudziesty*) – reż. Bernardo Bertolucci

1975 *Scandalo* (*Skandal*) – reż. Salvatore Samperi

1976-77 *Czas Apokalipsy* (*Apocalypse Now*) – reż. Francis Coppola

1977 *Agatha* (*Agata*) – reż. Michael Apted

1978 *La luna* (*Księżyc*) – reż. Bernardo Bertolucci

1979-80 *Reds* (*Czerwoni*) – reż. Warren Beatty

1981 *One From the Heart* (*Prosto spod serca*) – reż. Francis Coppola

1982 *Wagner* – reż. Tony Palmer

1983 *Ladyhawke* (*Jastrzębica*) – reż. Richard Donner

1984-85 *Peter the Great* (*Piotr Wielki*) – reż. M. Chomski, L. Schiller

1985 *Capitan Eo* (*Kapitan Eo*) – reż. Francis Coppola

1985-86 *Ishtar* – reż. Elaine May

1986-87 *Ostatni cesarz* (*L'ultimo imperatore*) – reż. Bernardo Bertolucci

1987 *Tucker* – reż. Francis Coppola
New York Stories (*Nowojorskie historyjki*) – tylko epizod w reżyserii Francisa Coppoli

1989 *Dick Tracy* – reż. Warren Beatty
Pod osłoną nieba (*The Sheltering Sky – Un the au Sahara*) – reż. Bernardo Bertolucci

1990 *Tosca* – reż. Giuseppe Patroni Griffi

1993 *Mały Budda* (*Little Buddha*) – reż. Bernardo Bertolucci

1988-94 *Roma imago urbis* – reż. Luigi Bazzoni

Walter Lassally

fot. Michele Levieux

Światło angielskie

z WALTEREM LASSALLYM
rozmawia MICHELE LEVIEUX

Walter Lassally, pionier Free Cinema, był w latach 50. autorem zdjęć do wielu angielskich filmów dokumentalnych, uznawanych dziś za ważne dokonania w historii kina. W 1954 r. po raz pierwszy uczestniczy w realizacji filmu długometrażowego: *Another Sky* (*Inne niebo*) Gavina Lamberta. Dziesięć lat później spotkanie z Michaelem Cacoyannisem przynosi mu Oscara za zdjęcia do *Greka Zorby* (1964). W 1982 r. uzyskał nominację do nagrody „Bafta" za *Heat and Bust* Jamesa Ivory'ego. Walter Lassally był operatorem ponad sześdziesięciu pięciu długometrażowych filmów f abularnych i jeszcze większej liczby filmów dokumentalnych. W latach 1982-92 wykładał „światło" w National Film and Television School w Beaconsfield. Opublikował w Anglii w 1987 r. książkę o swym zawodzie, zatytułowaną *Itinerant Cameraman* (*Wędrowny operator*). Spotkaliśmy się z nim w Poitiers (Francja), na Festiwalu Filmowym z okazji zakończenia roku studiów kinematograficznych, gdzie oddano hołd szkole w Beaconsfield, znajdującej się w pobliżu Londynu.

– *Spędził pan dzieciństwo w Berlinie pomiędzy dwiema wojnami. Czy królująca tam wówczas w kinematografii atmosfera „ekspresjonistyczna" wywarła na pana wpływ?*

– Urodziłem się w Berlinie w 1926 r., porzuciłem Niemcy, gdy miałem dwanaście lat. Stało się to na dwa miesiące przed wybuchem wojny. Największy wpływ wywarł na mnie niewątpliwie mój ojciec. Pracował na swój sposób w kinematografii, ponieważ kierował małym przedsiębiorstwem, którego był jedynym pracownikiem (jako inżynier); zajmował się studiami przemysłowymi i badaniami technicznymi nad filmem. Wyjątkowo zrealizował jednak w trakcie swej kariery dwa znakomite filmy dokumentalne, które wyświetlano na specjalnych seansach. Pierwszy dotyczył przemysłu tekstylnego w Niemczech, drugi – konserwacji samochodów. Kiedy w 1933 r. naziści doszli do władzy, musiał przerwać swe zajęcia. Potem schroniliśmy się w Anglii. Pamiętam, że typ badań, jakie prowadził, był tam zupełnie nie znany; Anglicy zupełnie nie rozumieli, o co mu chodziło. Początkowo mu pomagałem. Miał w mieszkaniu stół trikowy i od czasu do czasu kręciłem korbką.

– *Czy to ten stół trikowy zachęcił pana do kina?*

– Kiedy przyjechaliśmy do Anglii, od razu poszedłem do szkoły, ale gdy miałem szesnaście lat, byłem już zdecydowany: chciałem być operatorem wielkich filmów. Szybko i ostro wziąłem się do pracy, by ten cel osiągnąć. W czasie wojny wchodziłem w skład ekipy fotografów: jeden był portrecistą, drugi zaj-

mował się fotografią przemysłową, a trzeci był fotoreporterem. Wtedy właśnie zacząłem się uczyć wszystkich laboratoryjnych „sztuczek", wywoływać filmy itd. Jednocześnie pisałem setki listów do wszystkich londyńskich studiów filmowych; było ich wówczas w okolicy Londynu ponad dwadzieścia. Przez dwa lata nie było żadnej odpowiedzi, byłem jednak uparty i wreszcie, w 1945 r., pod koniec wojny, zostałem zaangażowany jako „clapper boy" w Studio Riverside. To było cudowne, ale skończyło się po dziesięciu miesiącach, ponieważ nasze studio, podobnie jak kilka innych, splajtowało. Znów znalazłem się na bruku, i kontynuowałem na własną rękę poszukiwania. Drugi staż odbyłem jako asystent operatora przy filmach dokumentalnych, a potem fabularnych. W tym czasie wraz z przyjacielem stworzyłem mały półprofesjonalny zakład, produkujący filmy długometrażowe. Dwadzieścia osób złożyło się po pięć funtów i rozpoczęliśmy film, pożyczając na prawo i lewo kamery i próbne odcinki taśmy. Film nazywał się... *Saturday Night* bez *sunday morning* [1]. Kręciliśmy od czasu do czasu, w weekendy... Trwało to cztery lata. W ostateczności film nigdy nie został ukończony, ponieważ po trzech latach realizator nie był zadowolony z tego, co nakręcił w pierwszym roku, i chciał wszystko zacząć od nowa. Poza tym mieliśmy poważne trudności z dźwiękiem. Wszystko było nagrywane na niemo, a nie zrobiliśmy notatek do późniejszych postsynchronów. Główną rolę grał Bryan Forbes [2], wówczas u początku kariery. W połowie zdjęć ożenił się i oznajmił, że wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych. Wpadliśmy wszyscy w panikę, ale udało się nam znaleźć pieniądze na nagranie jego dialogów, ale tylko jego. To znaczy, że kiedy on mówił do kogoś, to odpowiedzi już nie nagrywaliśmy – nie było dość pieniędzy... Wreszcie daliśmy za wygraną. Zdjęcia do filmu były prawie skończone, ale jeśli chodzi o dźwięk, nic praktycznie nie mieliśmy. Ten film istnieje wyłącznie w laboratorium, a niektóre wyjątkowe zdjęcia zamieściłem w mojej książce. W każdym razie wtedy nauczyłem się czegoś bardzo podstawowego w przemyśle kinematograficznym, mianowicie tego, że stan kryzysu jest tu czymś stałym, a dobre chwile należą do wyjątków.

– *Czy to się stało zapowiedzią okoliczności, w jakich miało powstać Free Cinema?*

– Praca nad filmem *Saturday Night* zaowocowała czymś dobrym, ponieważ producent obejrzał materiały robocze i dał pracę Derekowi Yorkowi, który był realizatorem, i mnie. W rezultacie jako operator nakręciłem film dokumentalny, a Derek zrobił montaż. Co się jednak tyczy Free Cinema, trzeba wyjaśnić, że pod żadnym względem nie przypomina on ruchu, jakim była na przykład francuska nowa fala. Początkowo był to tylko ogólny tytuł przeglądu filmowego w National Film Theatre [3] w Londynie. Przegląd obejmował trzy różne filmy, potem było sześć różnych przeglądów w ciągu czterech lat. Na pierwszy zestaw złożyły się filmy *Momma don't allow* (*Mama nie pozwala*), *O Dreamland* (*Kraina marzeń*) i *Together* (*Razem*), do którego kręciłem zdjęcia dodatkowe. Zrealizowała go Lorenza Mazzetti (która wciąż jeszcze pracuje we Włoszech, a jej specjalnością jest kino dziecięce); to był bardzo dobry film i taki pozostał. Opowieść jest dość skomplikowana i zaczyna się jako historia czysto fabularna, wymyślona, ale niestety Lorenzy nie udało się sfilmować tego, co sobie zamierzyła wspólnie z pisarką, z którą pisała scenariusz. Wszystko zostało w jej głowie. Pewnego dnia Lindsay Anderson spotkał ją w piwnicach British Film Institut,

Sami wśród Tony Richardsona (zdjęcia: Walter Lassally)

Elektra Michaela Cacoyannisa (zdjęcia: Walter Lassally)

bardzo źle naówczas wyposażonego. Rozwieszała na ścianach fragmenty taśmy filmowej za pomocą przylepca, bo nie było nawet przeglądarek. Lindsay obejrzał materiał i stwierdził, że są tam rzeczy nadzwyczajne. Nie można było odtworzyć historii fabularnej, ponieważ aktorzy byli już nieosiągalni (była to para głuchoniemych). Lindsay pomógł więc Lorenzy zmienić gatunek filmu, dzięki czemu film stał się dziełem znacznie bardziej poetyckim, skoncentrowanym nie tyle na opowiedzeniu perypetii fabularnych, ile na stworzeniu pewnej atmosfery. Wtedy właśnie Lorenza Mazzetti poprosiła mnie o nakręcenie dodatkowych zdjęć, przede wszystkim we wschodnim Londynie, w porcie. Wszystkie te sprawy, związane z realizacją filmu, nie są zbyt znane, ale w ten właśnie sposób moje nazwisko znalazło się w czołówce pierwszego przeglądu Free Cinema.

O Dreamland to film krótkometrażowy, nakręcony przez Lindsaya Andersona na jarmarku świątecznym w Margate. Film wywołał w owym czasie skandal, bo Anderson nie wystąpił z apologią święta i jarmarku i kupcy chcieli mu wytoczyć proces. Mówię o tym wszystkim, żeby podkreślić, że Free Cinema to był po prostu tytuł tego jednego seansu. Później rzecz się rozwinęła, kiedy sprowadziliśmy ze Stanów Zjednoczonych filmy Lionela Rogosina [4] i w 1957 r. nakręciłem z Lindsayem film o targu w Covent Garden – *Every Day Except Christmas* (*Hale targowe w Londynie*). To był wielki film, który znalazł się w trzecim przeglądzie, a w szóstym (i zarazem ostatnim) wyświetlono m. in. film, który nakręciłem z Karelem Reiszem – *We Are the Lambeth Boys*. To już był koniec, wydawało się nam, że dowiedliśmy, co potrafimy zrobić. Powiedzieliśmy sobie: *Free Cinema is dead, long life Free Cinema!* (*Free Cinema nie żyje, niech żyje Free Cinema!*). Jak o królu. Ale duch pozostał. Można powiedzieć, że okres, który potem nastąpił, przypominał trochę nową falę, z tą różnicą, że we Francji ten ruch wydał około pięćdziesięciu nowych realizatorów, podczas gdy w Anglii była nas szóstka. To nie była fala, raczej lekki podmuch. Był Lindsay Anderson [5], Karel Reisz [6], Tony Richardson [7], może John Schlesinger i Jack Clayton [8], który nie należał tak naprawdę do grupy, był od nas starszy. Ostatecznie powstało niewiele filmów, ale łączył je wspólny duch.

– *Czy można mówić o istnieniu jakiegoś rodzaju światła charakterystycznego dla Free Cinema?*

– Nie sądzę, ponieważ nie był to ruch artystyczny, lecz seria seansów filmowych. Był taki okres realistyczny (choć nie wynikał ze szczególnych przekonań) i wiązało się z nim określone światło. To było światło bardzo realistyczne, a towarzyszyło mu użycie bardzo czułego materiału. Dawało to pewien szczególny efekt, światło neutralne, według wyrażenia Alekana. Powiedzmy, że poszukiwaliśmy czegoś w rodzaju naturalnego wyglądu. Trzeba było włożyć dużo pracy, żeby stworzyć wrażenie, iż nie było sztucznego oświetlenia. W ogóle nie pracowaliśmy więc już w studiu, lecz w naturalnym otoczeniu. Zmiana przyszła wraz z filmem *Smak miodu* [9], który ani przez chwilę nie był kręcony w studiu, podobnie jak *Tom Jones* [10] i wszystkie filmy, które później zrealizowano. Początkowo trudno było uzyskać pieniądze na film kręcony wyłącznie w plenerze, bo scenariusz *Smaku miodu*, ekipa, aktorzy byli gotowi od ponad roku. Dopiero dzięki wielkiemu sukcesowi *Z soboty na niedzielę* (*Saturday Night and Sunday Morning*) Karela Reisza, z Albertem Finneyem, mogliśmy przyniesione przez film pieniądze przekazać przedsiębiorstwu Woodfall jako gwarancję, by nakrę-

cić *Smak miodu*. Dopiero pod tym warunkiem mogliśmy to zrobić. Wszystko to było oczywiście kwestią pieniędzy, ponieważ, jak mawiali realizatorzy nowej fali, budżet jednego filmu nakręconego w studio wystarcza na sześć filmów realizowanych poza studiem, a jeśli jeden spośród nich przyniesie wpływy, to musi wystarczyć dla pięciu pozostałych.

Tom Jones był moim pierwszym filmem barwnym, a raczej prawie pierwszym, bo tuż przedtem kręciłem jeden film w kolorze w Grecji, ale nie było środków, zdobyłem jedynie doświadczenie, nic ponadto. W *Tomie Jonesie* wprowadziliśmy wiele nowego, nowe próby z materiałem i, co najważniejsze, zdecydowaliśmy, że jeśli kostiumy i wszystkie akcesoria będą bezbłędne, całkowicie zgodne z duchem osiemnastego wieku, to możemy użyć bardzo nowoczesnego stylu prowadzenia kamery. To była podstawowa decyzja, która przesądziła o stylu filmu. Niektóre sekwencje, na przykład sceny przygotowań do polowania, były kręcone tak, jak filmuje się codzienne *Wiadomości*. Improwizowaliśmy, to było coś w rodzaju happeningu z trzema kamerami, przy czym nie wszystkie mogłem kontrolować.

Robiliśmy postsynchrony, ponieważ w tych warunkach nie mogliśmy bezpośrednio nagrywać dźwięku, ważniejsza była praca z kamerą z ręki. Dlatego *Tom Jones* jest zarazem filmem o wolności obyczajów i o wolności kamery. To w każdym razie interesowało Tony Richardsona. Jako film kostiumowy z epoki *Tom Jones* z całą pewnością prezentuje się inaczej niż filmy tego samego gatunku, zrealizowane w Hollywood lub gdzie indziej. Cała różnica polega na stylu kamery. Sekwencja z jedzeniem ostryg została w całości wymyślona na planie przez aktorów, którzy ją zagrali bez wstępnych prób. Ta nie przewidziana scena ma dziś rangę klasyki.

– Czy miał pan kontakty z operatorami nowej fali? Wydaje się bowiem, że dla pana, jak i dla nich, styl filmów zmieniał się również w zależności od materiału, jaki pojawiał się na rynku: lekka kamera, czuły film...

– Z pewnością istniał związek pomiędzy nową falą a Free Cinema, był on jednak nieświadomy. Oczywiście, Goretta i Tanner [11] przyjechali do Londynu, żeby zrealizować film *Nice Time*, który znalazł się w trzecim przeglądzie Free Cinema, ale nie mieliśmy z nimi bezpośredniego kontaktu. W tamtym okresie byliśmy bliżsi Henri Decae'a [12] i Raoula Coutarda [13] i dzięki temu zaczęli oni używać taśm Ilforda, co nie było wówczas powszechne. Wszyscy kręcili na Kodaku, w każdym razie w Anglii, we Francji może na Agfie. Zacząłem kręcić na Ilfordzie, kiedy robiłem dla Free Cinema zdjęcia dokumentalne, i już tak zostało. Właśnie Ilford jako pierwszy wypuścił czarno-biały film 400 Asa, bardzo czuły. To było w roku 1954. Kręciłem wtedy pierwszy długi metraż w Maroku [14], pamiętam, że zabrałem ze sobą mały kawałek filmu Ilforda jako materiał próbny. Na pudełku były napisy wykonane na maszynie do pisania, jeszcze nie przygotowano normalnych opakowań. Wtedy właśnie Decae i Coutard również robili zdjęcia na Ilfordzie.

– To w związku z tym Henri Alekan mówił o „angielskim świetle", świetle neutralnym, które przeciwstawiał światłu klasycznemu czy barokowemu. Mówił o tym, co wnosili fotografowie angielscy, operujący bardzo silnymi kontrastami...

– To ciekawe, ale nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy. W Anglii było również wielu operatorów z poprzedniego pokolenia, którzy byli raczej przeciwni

temu, co robiliśmy. Uważali, że nie jesteśmy profesjonalistami, ponieważ niektórzy operatorzy pracowali jeszcze z ręki i na przykład kamery Reflex używano wyłącznie do zdjęć dla *Kroniki*. Uważano ją za kamerę dla fotoreporterów wojennych. Wykorzystywanie jej do zdjęć do filmu fabularnego szokowało. Ale właśnie ta kamera miała dla mnie tę wielką zaletę, że można było widzieć dokładny obraz w wizjerze w czasie kręcenia filmu, co nie było możliwe na przykład na Mitchellu. Przy kadrowaniu trzeba było patrzeć w celownik i do kamery jednocześnie. A były to czasy, kiedy firma Mitchell reklamowała się, twierdząc, że 85% realizowanych na świecie filmów długometrażowych kręci się kamerą Mitchella. Ale dla mnie kamera Reflex była lepsza, chociaż miała pewną niedogodność przy kręceniu filmów fabularnych, a mianowicie tylko jeden „blimp" (osłona wyciszająca kamerę), pozwalający uniknąć zakłóceń dźwięku, a pierwsze osłony były dość prymitywne. W dodatku nie można było używać kaset dłuższych niż sto dwadzieścia metrów, podczas gdy Mitchell miał kasety trzystumetrowe. Ale fakt, że można było widzieć obraz bezpośrednio w czasie kręcenia, był dla mnie znacznie ważniejszy niż wszelkie te niedogodności. To było coś w rodzaju małej rewolucji, która doprowadziła do tego, że we Francji wymyślono kamerę Eclair 16 mm bez szumów. Dzięki niej po raz pierwszy można było robić zdjęcia bezpośrednio i z dźwiękiem oryginalnym. Nareszcie nie trzeba już było wybierać między kamerą ręczną a dźwiękiem, w zależności od tego, co miało większą wagę, bo dotychczas obu tych rzeczy naraz nie udawało się uzyskać.

W każdym razie radziliśmy sobie na różne sposoby. Kiedy kręciliśmy *Every Day Except Christmas*, a zwłaszcza *We Are the Lambeth Boys*, pamiętam, że sfabrykowałem zaimprowizowany „blimp" ze starego śpiwora, który pociąłem na kawałki i otuliłem nimi kamerę, by móc kręcić niektóre sceny z dźwiękiem na żywo. Bowiem przy realizowaniu filmu dokumentalnego przedmiot naszego zainteresowania znika, zanim zdążymy ustawić kamerę na statywie i zainstalować projektory. Dlatego kamera Eclair była interesująca. Ale musieliśmy jeszcze czekać osiem lat, aż w 1972 r. pojawiła się pierwsza kamera Arriflex, całkowicie wyciszona. Nazywała się BL, potem przyszła BL1, a teraz mamy BL4S. Pamiętam moją pierwszą BL-kę, którą filmowałem Olimpiadę w Monachium, w 1972 r., kamerę 35 mm całowicie wyciszoną. W moim pierwszym filmie długometrażowym, *Another Sky* (*Inne niebo*), kręconym w Maroku w 1954 r., musieliśmy podążać za dwójką głównych bohaterów, którzy chodzili po bazarach w Marakeszu, gdzie wszyscy zaglądają do kamery, przez co w ogóle nie można kręcić. Robiliśmy zdjęcia kamerą z ręki, bez przygotowania, używając pewnej techniki, którą wypracowałem w czasie kręcenia filmów dokumentalnych i stosowałem dalej przy filmach fabularnych. Dokładnie to samo zrobiliśmy z Julie Christie w Indiach, realizując zdjęcia do *Heat and Dust* Jamesa Ivory'ego, prawie trzydzieści lat później.

Można powiedzieć, że kamery zmieniły styl filmów, ale w sposób arbitralny, bo nie były to zmiany, których chcieli operatorzy. Najpierw zmieniły się kamery, na których robiono zdjęcia dla *Kroniki Filmowej*, potem kamery używane do zdjęć dokumentalnych, a wreszcie okazało się to przydatne w filmie fabularnym. Jest pewne, że ta zmiana materiału nadała kinu nowy styl.

– *Jak doszło do pana spotkania z Michelem Cacoyannisem, spotkania decydującego w pana karierze, ukoronowanej Oskarem za „Greka Zorbę"?*

– Wszystko to wydarzyło się w roku 1954. Lindsay Anderson spotkał Cacoyannisa [15] na festiwalu w Cannes. Cacoyannis miał za sobą złe doświadczenia ze starym greckim operatorem, który robił zdjęcia do jego ostatniego filmu pt. *Stella*, i poprosił Lindsaya o polecenie mu kogoś do kolejnego filmu. Anderson podał moje nazwisko, podpisałem w Londynie kontrakt z człowiekiem, który nie był nawet producentem, a tylko dystrybutorem, i przyjechałem do Aten, nie znając Cacoyannisa. Czekał na mnie na lotnisku, wraz z aktorem Dimitri Hornem i aktorką Elią Lambeti; wszyscy byli ubrani wieczorowo. W tamtych czasach wyglądałem na znacznie młodszego, niż byłem w rzeczywistości, to znaczy na mniej niż dwadzieścia siedem lat i Cacoyannis ze zdumieniem przyglądał się temu młodzikowi, który miał tworzyć światło do jego wielkiego filmu. Ale nazajutrz uspokoił się, zrobiliśmy trochę zdjęć próbnych i od razu znakomicie się rozumieliśmy. Patrzyliśmy na rzeczy w analogiczny sposób. To był mój trzeci film. Cacoyannis pracował bardzo małym nakładem środków. Pamiętam, że sprowadzono kamerę z Niemiec; to był Arriflex z „blimpem". Nie chciałem kadrować, ponieważ nie miałem doświadczenia z tą kamerą. Zdemontowaliśmy ją i kręciliśmy cały film bez dźwięku i bez statywu. Wszystko zapisywała sekretarka planu, potem robiliśmy postsynchrony. Cacoyannis miał zwyczaj tak pracować. To była *Dziewczyna w czerni*. Cały film został nakręcony małym Arriflexem na niemo.

Moim czwartym filmem z Cacoyannisem była *Elektra*. Wybrał wersję Eurypidesa, ponieważ w wersji Sofoklesa bogowie są na scenie. Wersja Eurypidesa dawała możliwość przeniesienia teatru w plener i pozwalała na mniejszą teatralność. *Elektra* bardzo dobrze wychodziła na wsi. Ciekawe, że *Smak miodu* i *Elektra* zostały zrealizowane tego samego roku. Dla mnie są to filmy w dwóch całkowicie różnych stylach. *Elektra* mimo wszystko pozostaje jeszcze dość teatralna. Zauważyliśmy, że jeśli ktoś szedł zbyt szybko, to łamał konwencję. Stale trzeba było utrzymywać styl. Dlatego dla mnie *Elektra* jest jednym z najlepszych filmów, do jakich tworzyłem światło. Po dwudziestu latach wciąż daje się oglądać. *Smak miodu* nie odniósł wielkiego sukcesu, nie miałem wrażenia, bym dokonał jakiejś istotnej zmiany w kinie angielskim. Lindsay Anderson był bardzo zawiedziony, ponieważ spodziewał się, że Free Cinema wywrze jakiś wpływ na tradycyjne kino. Tak się jednak wtedy nie stało, dopiero znacznie później i nie w takim zakresie, na jaki liczyliśmy. Nowa fala odniosła o wiele szybsze rezultaty w kinie francuskim. Ale chociaż Lindsay, Karel Reisz i Tony Richardson weszli do kina, to jednak nakręcili mniej filmów niż Chabrol, Truffaut i Godard.

– *Za to „Grek Zorba" odniósł wielki sukces u krytyki i u publiczności...*

– *Grek Zorba* powstał dwa lata po *Tomie Jonesie*. Istnieją między nimi zaskakujące różnice i analogie. Zasadnicza różnica polega na tym, że w *Greku Zorbie* kadrowałem [16], a w *Tomie Jonesie* nie. W Anglii to nie było możliwe, trzeba było przestrzegać zasad wywalczonych przez związki zawodowe. Dla mnie praca jest pełniejsza, kiedy również kadruję, ale do tego potrzeba czasu. *Grek Zorba* i *Tom Jones* zostały nakręcone w takim samym czasie piętnastu tygodni. W realizacji pierwszego uczestniczyła dość duża ekipa, ponad sto osób, natomiast w przypadku *Greka Zorby* – jedynie trzydzieści osób. Bardzo dobrze się czułem na planie *Greka Zorby*, ponieważ wolę sam kadrować i pracować w niezbyt dużej ekipie. Duże ekipy to jak bitwa w czasie wojny. Za wiele

rzeczy nabiera znaczenia i estetyka zawsze na tym traci. Również koszty były bardzo różne. *Grek Zorba* kosztował mniej niż połowę tego, co *Tom Jones* (pół miliona funtów pierwszy i prawie milion dolarów drugi). Ale w Stanach Zjednoczonych w ogóle za wiele jest nazwisk w napisach końcowych. To już film sam w sobie.

Dlatego teraz lubię robić zdjęcia w Niemczech, bo tam się pracuje w małych ekipach. Z Tomasem Braschem kręciliśmy w trzydzieści osób. Kiedy pracowałem z Braschem, po raz drugi od czasów dzieciństwa wróciłem do Berlina; po raz pierwszy byłem tam przy okazji zdjęć do *Die Frau Gegenüber* Hansa Noevera [17]. Może to przypadek, ale za każdym razem chodziło o film czarno-biały. *Żelazne Anioły* to historia, która dzieje się w czasie wojny, a moim zdaniem ten okres trzeba kręcić na taśmie czarno-białej, to konieczne dla oddania atmosfery. To dziwne, może to sprawa pokolenia, ale choć przed wojną istniały filmy kolorowe, w mojej pamięci pozostały czarno-białe.

Wracając do *Greka Zorby*, to był film w mniej surowym stylu niż *Elektra*, w stylu niezwykle precyzyjnym i poważnym. W *Elektrze* przez cały czas filmowałem przy użyciu bardzo silnego, czerwonego filtra, żeby wydobyć bardzo silne kontrasty i żeby postaci z antycznego chóru były całkiem czarne. W *Greku Zorbie* zrobiłem mieszankę. Robiłem zdjęcia na trzech różnych negatywach. Wybór negatywu zależał od miejsca: inny we wnętrzach, inny na zewnątrz, jeszcze inny o zmierzchu. Negatywy miały różną czułość i różne ziarno. Robiłem tak również w *Smaku miodu*, ale tam było to prostsze. Takich rzeczy nie robi się często, a w tamtych czasach nie robiło się wcale, ja byłem pierwszy. Nauczyłem się tego przy filmach dokumentalnych, gdzie poznałem wszelkie możliwości różnych taśm negatywowych. Użyłem ich również z powodów praktycznych. Na zewnątrz, gdzie nie brakuje światła, można używać mniej czułego materiału, uzyskując dość precyzyjne szczegóły, natomiast we wnętrzach trzeba mieć możliwość pracy przy mniejszym świetle, przy słabych i nielicznych reflektorach, a wtedy potrzebny jest bardziej czuły materiał. Dziś mamy taki sam wybór wśród negatywów barwnych, wtedy – wśród czarno-białych. W tamtych czasach wszyscy konwencjonalnie pracujący operatorzy kręcili na Kodaku +X. To ja zacząłem używać filmów innego typu. To niesamowite: pierwszy wysoko czuły materiał barwny został wyprodukowany dopiero w 1980 r., czyli trzeba było dwudziestu sześciu lat, by móc robić w kolorze to samo, co na filmie czarno-białym. W czasie tych dwudziestu sześciu lat za każdym razem, gdy podwajano czułość, operatorzy, którzy najczęściej nie mają wyobraźni, po prostu zamykali przesłonę i używali dalej tego samego światła, tych samych reflektorów. Ja natomiast robiłem dokładnie odwrotnie, dla mnie te nowe taśmy były wyzwoleniem, stwarzały możliwość kręcenia przy mniejszym świetle, zwłaszcza na zewnątrz, w naturze. To miało dla mnie wielkie znaczenie, ponieważ udawało się wtedy oddać zupełnie inną atmosferę. W *Greku Zorbie* wszyscy odczuli tę właśnie nowość.

– *Czy może pan powiedzieć, kto wywarł na pana wpływ?*

– W każdym razie na pewno nie operatorzy niemieccy, może z wyjątkiem tych, którzy wyjechali z Niemiec do Hollywood w czasach nazizmu, jak Franz Planer [18]. Bardzo podziwiałem jego dzieła, ale nie mogę mówić o bezpośrednim wpływie. Raczej Sven Nykvist [19], którego zawsze uważałem za wielkiego mi-

strza. Było wielu dobrych operatorów angielskich, ale nigdy ich nie podziwiałem. Skłaniam się raczej ku Francuzom, jak Sacha Vierny [20] czy Ghislain Cloquet, i starsi, jak Alekan lub operatorzy przedwojenni. Ale tylko Sven Nykvist w swojej pracy zmierza w tym samym kierunku, co ja, i robił to wcześniej, zanim ja zacząłem; Decae czy Coutard są już z mojego pokolenia. Pracują na tych samych materiałach, projektorach, refletorach, z tym samym światłem naturalnym, z tym samym światłem odbitym. Pracowali równocześnie ze mną, natomiast Sven naprawdę wywarł na mnie wpływ, podobnie jak pierwszy operator Bergmana, Gunnar Fisher [21]. Sven robi bardzo subtelne światło, za każdym razem dostosowuje je do przedmiotu, który ma oświetlać. Nie zawsze robi takie samo światło, ma jednak swój własny styl.

– *Od ponad dwudziestu lat pracuje pan z Jamesem Ivorym i Ismailem Merchantem. To jeszcze jedno ważne dla pana spotkanie...*

– Spotkałem Jamesa Ivory'ego i Ismaila Merchanta [22] na scenie teatru Coliseum w Londynie, na spotkaniu wigilijnym, zorganizowanym przez British Film Institute. Przyjechali z Indii, gdzie właśnie nakręcili *Bombay Talkie*. To był rok 1970. Wahali się, czy poprosić mnie o współpracę przy filmie, sądzili, że jestem dla nich zbyt wielkim operatorem. Nie wiem czemu, ponieważ nigdy nie odmawiałem pracy przy filmie z powodów finansowych... Ale oni nie byli jeszcze wtedy znani. Znany był jedynie ich *Shakespeare Wallah*, który jednak nawet nie wszedł na ekrany w Londynie. Ja natomiast już się z nimi w pewien sposób zetknąłem przez Bangladesz, który nazywał się wówczas Pakistan Wschodni. To było w 1958 r., spotkałem w Kalkucie Satyajita Raya i jego operatora, Subatrę Mitra [23], który robił zdjęcia do pierwszych filmów Ivory'ego. Prosił mnie nawet o pomoc przy opracowaniu w Londynie kopii filmu Ivory'ego *The Guru*, z Ritą Tushingam i Michaelem Yorkiem. Film został nakręcony w kolorze i dlatego był wywoływany w Londynie. Mieliśmy więc z Ivorym już wcześniej niebezpośredni kontakt przez Subatrę. Naszym pierwszym filmem był dokument o indyjskim pisarzu Niradzie Chaudhuri [24]. To był portret, nakręcony na taśmie 16 mm, wyprodukowany przez BBC, zatytułowany *Adventures of a Brown Man in search of Civilization*. Pracowaliśmy wspólnie z Jamesem przez trzynaście lat, aż do *Bostończyków*. Potem postanowił zmienić atmosferę swoich filmów i wziął innego operatora, Tony'ego Pierce-Robertsa. Pracują w dalszym ciągu razem, a ja pozostałem z Ismailem Merchantem, producentem takich filmów, jak *The Deceivers, Perfect Murder.*

Zawsze dobrze się rozumieliśmy z Jamesem Ivorym. W czasie naszej współpracy bardzo się rozwinął, bo na początku nie był zbyt pewny siebie. Myślę, że mu pomogłem; potem utwierdził się w słuszności obranego kierunku. Dla mnie *Savages* to film niezwykły. Całkowicie oryginalny, być może jedyny film na świecie, który nakręcono w całości w domu, domu pełnym przedmiotów, które wystąpiły w filmie. Scenariusz napisały dwie różne osoby, oddzielnie. Kiedy zaczynaliśmy kręcić, nie był jeszcze skończony i w trakcie zdjęć wciąż napływały kolejne strony. To wprowadzało bardzo duży niepokój, zwłaszcza że były tam w dodatku sceny bardzo skomplikowane. Pamiętam jedną z nich: projektor, który sam wyświetla film w pustym pokoju. Trzeba było nie tylko nakręcić scenę z pracującym projektorem, lecz także scenę z filmem przez ten projektor wyświetlanym. Nie starczyło nam na to czasu, bo musieliśmy kręcić bardzo

szybko. Ale *Savages* pozostaje dziełem prawdziwie kinowym, które nie mogłoby być ani powieścią, ani sztuką teatralną, a jedynie filmem. To się zdarza bardzo rzadko, o niewielu filmach można to powiedzieć. Dziś często odnoszę wrażenie, że mógłbym zamknąć oczy i nie przeszkodziłoby mi to w zrozumieniu tego, co się dzieje w filmie. W moim odczuciu dobry film powinien móc obejść się w ogóle bez dźwięku i pozostawać dalej znaczącym dziełem. Tę zasadę zawierał *Manifest* Free Cinema, gdzie sformułowano to krótko: *The image speaks, sound amplifies and comments* (*Obraz przemawia, dźwięk jedynie wzmacnia i komentuje*).

– *Czy pana zdaniem kino powinno odzyskać swój pierwotny, czysto wizualny charakter?*

– W dzisiejszych czasach największy w konkurencji z kinem amerykańskim jest problem języków. Dlatego częściowe rozwiązanie polegałoby na odnalezieniu języka wizualnego; w epoce kina niemego całkiem dobrze się to przecież udawało. Odnalezienie języka kinematografii jest sprawą zasadniczą. Hollywood zawsze będzie miał przewagę na wielkim rynku światowym, ponieważ tam robi się dobre filmy, nie tylko komercyjne, ale także niezależne, jak filmy Jarmuscha i innych. Nawet w przeszłości, w systemie studyjnym, istnieli jednak John Ford, William Wyler czy Orson Welles. Rzecz w tym, że Stany Zjednoczone mają rynek liczący trzysta milionów ludzi mówiących tym samym językiem. Jeśli chcemy pokazać, że również robimy coś dobrego, musimy odnaleźć język wizualny.

z WALTEREM LASSALLYM
rozmawiała MICHELE LEVIEUX
Tłum. EWA MODZELEWSKA

---

[1] Walter Lassally odwołuje się do filmu Karela Reisza *Z soboty na niedzielę* (*Saturday Night and Sunday Morning*,1960) wg powieści Alana Sillitoe, który na trwałe wpisał się w historię kina brytyjskiego, ponieważ Reisz podporządkował tam fabułę zasadom Free Cinema. Ustanowił także nowy typ bohatera nowoczesnego – zbuntowanego mieszkańca prowincji, którą to postać odtwarzał Albert Finney. Reisz powiedział ongiś: *Pracujemy* (przedstawiciele Free Cinema) *poza ramami przemysłu filmowego i tym, co nas łączy, jest zainteresowanie kwestiami społecznymi, czemu usiłujemy dać wyraz w naszych filmach*. Czy należy postrzegać w tym nie dokończonym (jak jego tytuł) filmie Derka Yorka, przy którym współpracował Lassally, zapowiedź nowego typu kina? W każdym razie uwidacznia się w tym zamierzeniu pragnienie zerwania z kinem przeszłości.

[2] Stanie sie on później jedną z najbardziej aktywnych postaci kina anglosaskiego od Londynu po Hollywood. Bryan Forbes – aktor, scenarzysta, producent (współzałożyciel, wraz z Richardem Attenborough „Beaver Company"), realizator, należy do tego samego pokolenia co Walter Lassally (obydwaj urodzili się w r. 1926) i Derk York, montażysta (m.in. jego filmu *Seance on a Wet Afternoon*, 1964).

[3] To tytuł pokazu urządzonego w lutym 1956 r. przez National Film Theatre, a także nazwa nowego kierunku, który stanie się jedną z najważniejszych tendencji w kinie angielskim. Pokaz obejmował trzy filmy krótkometrażowe *Momma Don't Allow* Karela Reisza, *Together* Lorenza Mazzettiego i *O Dreamland* Lindsaya Andersona. Był to początek ruchu nawiązującego do wielkiej tradycji dokumentu szkoły Griersona. Ruchowi temu zawdzięczamy tak ważne filmy krótkometrażowe, jak *Hale targowe w Londynie* (*Every Day Except Christmas*) Lindsaya Andersona i *We Are the Lambeth Boys* Karela Reisza, któ-

rych operatorem był właśnie Lassally. Trzeba też zwrócić uwagę na wpływ, jaki na twórców filmowych miały w r. 1956 teatralne sztuki awangardowe grywane w Royal Court Theatre. Dostrzegamy tam bohaterów, którzy wypowiadają się w ten sam sposób i z tym samym akcentem, jak mieszkańcy tamtejszych okolic. Rewelacyjna była postać Jimmy'ego Portera w sztuce Johna Osborne'a *Miłość i gniew*, przeniesionej na ekran w r. 1958 przez Tony'ego Richardsona. Kinematografia angielska sięgała także do literatury zaangażowanej (adaptacja powieści społecznej Kingsleya Amisa *Lucky Jim* w reż. Johna Boultinga).

[4] Dokumentalista pochodzenia włoskiego, ur. w Nowym Jorku w r. 1924. Twórcy Free Cinema wywodzący się z tej samej generacji dostrzegli w filmach Lionela Rogosina pewne powinowactwo myślowe, zwłaszcza w takich arcydziełach tego gatunku, jakimi są filmy: *On the Bowery*, zrealizowany w nowojorskich dzielnicach nędzy w r. 1956, *Come Back to Africa* (1959) i *Black Roots* (1970)

[5] Realizator, dokumentalista, pisarz, krytyk i teoretyk. Jest to jedna z największych osobowości kina brytyjskiego. Ur. w 1923 r. w Bangalore w Indiach, syn szkockiego generała, studiował w Oxfordzie. Założył tam w r. 1947 wraz z Peterem Ericssonem i Gavinem Lambertem czasopismo „Sequence", które w sposób bardzo wyraźny odcisnęło swoje piętno na krytyce anglosaskiej. Od r. 1951 pracuje jako krytyk w czasopismach „Times", „Observer", „New Statement", a przede wszystkim w „Sight and Sound" – gdzie dał się poznać jako najbardziej bezkompromisowy i wnikliwy teoretyk Free Cinema. W dwóch słynnych manifestach *Stand up! Stand up!* (1956) i *Outside and Forward* (1958) obnaża sklerozę, na jaką cierpi tradycyjne kino brytyjskie, pogrążone w konformiźmie, w zwietrzałych tendencjach nacjonalistycznych lub w błogiej neutralności politycznej. *Marzę* – pisał – *o Wielkiej Brytanii, w której kino byłoby powszechnie szanowane i rozumiane – jako istotny składnik artystycznego życia Wspólnoty. I jeśli robię czterdziestominutowy film o ludziach z Covent Garden* (chodzi o *Hale targowe w Londynie*, subtelny obraz życia niewielkiej grupki ludzi pracujących na bazarze warzywno-owocowym w Covent Garden – zrealizowany przy współpracy operatorskiej Lassally'ego, w koprodukcji z Karelem Reiszem), *nie życzę sobie, aby mi kazano go skracać do osiemnastu minut z powodu pokazywanych z nim razem nadmiernie długich filmów amerykańskich, ponieważ chcę, aby publiczność brytyjska mogła go obejrzeć. Te poczciwe, przyjazne postaci zasługują na honorowe miejsce na ekranach w swoim własnym kraju. I oto będę walczył.* Napisał też książkę *Making a Film*, o realizacji filmu *Secret People* w reż. Thorolda Dickinsona oraz bardzo wiele esejów na temat filmu angielskiego. Jako dokumentalista w latach 50. wraz z Karelem Reiszem i Tonym Richardsonem, stał na czele ruchu Free Cinema, przenosząc w swoich filmach na grunt praktyczny to, co głosił w artykułach teoretycznych. Dostał Oskara w r. 1954 za *Thursday's Children* – film zrealizowany we współpracy z Guy Brentonem. Jest to przejmujący reportaż o edukacji głuchoniemych dzieci. W latach 1955-56 reżyseruje pięcioodcinkowy telewizyjny serial *Przygody Robin Hooda*. Następnie w r. 1957 próbuje teorii swojej nadać kształt teatralny (np. *Billy kłamca* i inne). W r. 1963 odnosi sukces filmem *Sportowe życie* (*The Sporting Life*), opowiadającym o człowieku z niższych warstw społecznych, dla którego kariera sportowa jest środkiem do osiągnięcia pieniędzy i do łatwego życia. W r. 1967 realizuje dwa filmy średniometrażowe *Raz, dwa, trzy* (w Polsce) i *The White Bus*, w którym jego apologia realizmu i prowincjonalizmu osiąga punkt szczytowy. W r. 1968 zostaje dyrektorem Royal Court Theatre, aż wreszcie zyskuje sławę międzynarodową filmami fabularnymi, takimi jak *Jeżeli* (*If* – Grand Prix w Cannes) czy *Szczęśliwy człowiek* (*O Lucky Man*), oba z Malcolmem McDowelem i we współpracy operatorskiej z Mirosławem Ondrickiem, operatorem czeskim. Zmarł we wrześniu br. w wieku 71 lat.

[6] Realizator i producent (filmów Lindsaya Andersona). Ur. w 1926 r. w Ostravie, w Czechosłowacji. W wieku 12 lat, uciekając przed Anschlussem, znalazł się w Anglii. Był pilotem w eskadrze czeskiej Royal Air Force podczas II wojny światowej. Potem studiował chemię w Cambridge. Pracuje w redakcji „Sequence" wydawanej wspólnie z Lindseyem Andersonem do 1952 r., a w 1953 pisze klasyczne dziś dzieło *Technika montażu filmowego* (wyd. pol. 1967 r.), o funkcji estetycznej montażu, z uwzględnieniem licznych przykładów ze współczesnego kina. W 1955 r. współpracuje z Tonym Richardsonem przy filmie *Momma Don't Allow*, potem samodzielnie kręci film *We Are the Lambeth Boys* z Lassallym jako operatorem. Te dwa filmy, opowiadające o młodych ludziach, którzy chodzą na tańce do knajp w ubogich dzielnicach Londynu, są jakby przygotowaniem do arcydzieła Reisza *Z soboty na niedzielę*. On sam o tym opowiada: *W „We Are*

the Lambeth Boys" próbowałem poddać analizie jedynie stosunek niektórych młodych ludzi do społeczeństwa. Dokument narzucał mi ograniczenia i trudno mi było ukazać więzi łączące chłopca z matką, z dziewczyną, z przyjaciółmi. Film fabularnymi to umożliwił, i za pośrednictwem postaci z książki Alana Sillitoe (który sam niegdyś pracował jako robotnik w Nottingham) mogłem wniknąć w życie osobiste tych chłopców z Lambeth. Karel Reisz interesował się również ludźmi z marginesu społecznego, z ugrupowań marksistowskich (w *Morganie*, 1956). Poświęcił też film tancerce Isadorze Duncan (*Isadora*, 1968) z Vanessą Redgrave.

[7] Relizator, Cecil Antonio Richardson (Tony), ur. w 1928 r. w Anglii. Ukończył Oxford. Był tam przewodniczącym Stowarzyszenia Sztuki Dramatycznej. Karierę swoją rozpoczął w początkach lat 50. jako reżyser teatralny i producent w BBC. Zrealizował wspólnie z Karelem Reiszem *Mamma Don't Allow*, organizował projekcje przeglądowe Free Cinema w British Film Institute i pisał recenzje w „Sight and Sound". W 1956 r. odnosi sukces w Royal Court Theatre sztukami *Miłość i gniew* i *Music Hall* Osborne'a, z którym zakłada Woodfall Film Company (wyprodukują filmy Richardsona, ale także *Z soboty na niedzielę* Reisza i współwyprodukują *Sportowe życie* Andersona w 1958 r.). W roku następnym kręci on swój pierwszy film fabularny, adaptację *Miłości i gniewu*, której bohater – Jimmy Porter, grany przez Richarda Burtona, stanie się symbolem nonkonformistycznej postawy i buntu. Dzięki adaptacji *Music Hallu* z Laurencem Olivierem Richardson zostaje dostrzeżony w Hollwood, ale system organizacyjny oparty na studiach filmowych zniechęca go do Ameryki. Wraca do Anglii, gdzie kręci arcydzieło za arcydziełem, współpracując stale z Lassallym: *Smak miodu* (1961) z Ritą Tushingham, *Samotność długodystansowca* (1962) – adaptację opowiadania Sillitoe'a i *Toma Jonesa* (1963) z Albertem Finneyem i Susannah York.

[8] John Schlesinger ur. w 1926 r. w Londynie. Wybór tematów w pierwszych latach, nonkonformistyczna postawa twórcza, upodobanie do bohaterów zbuntowanych – to przesądza o jego przynależności do Free Cinema, od pierwszego filmu pełnometrażowego *Rodzaj miłości* (Złoty Niedźwiedź w Berlinie w r. 1962), o parze robotników w północnej Anglii, a zwłaszcza za sprawą filmu *Billy kłamca* (1963) o nieznośnym losie „ludzi nieważnych". Codzienność jest kontekstem trzeciego filmu, *Darling*, któremu Julie Christie zawdzięcza Oscara w r. 1965. Ślady tych zainteresowań można również odnaleźć w filmie *Nocny kowboj*, do którego wspaniałe zdjęcia realizował Adam Holender, wyprodukowanym w Stanach, nagrodzonym dwoma Oscarami w 1969 r.

Jack Clayton ur. w 1921 r. jest, niejako wbrew sobie, prekursorem odnowy kina brytyjskiego, dzięki filmowi *Miejsce na górze*. Można tu rzeczywiście dostrzec ów prowincjonalizm i bohatera dążącego do wolności z powieści Johna Braine (Braine był, jak Osborne, członkiem grupy „Młodych gniewnych") – co zapowiada świeży powiew, sprzyjający mającemu nadejść przełomowi w kinie angielskim. Film ma swoje miejsce w historii kinematografii. Do Free Cinema jest już niedaleko, a interpretacja Simon Signoret nagrodzona została nagrodą w Cannes i Oskarem w Hollywood.

[9] Film był całkowicie kręcony w plenerach, w Manchesterze. Była to adaptacja sztuki Shelagha Delaneya, który podówczas nie miał jeszcze dwudziestu lat. Rita Tushingham odtwarza tam dziewczynę uwikłaną w skomplikowane, nieszczęśliwe układy rodzinne. Czułość i łagodność w opisie stosunków łączących ciężarną dziewczynę i jej współlokatora-homoseksualistę wzbogacają właściwy temu filmowi klimat niepokoju moralnego i intelektualnego.

[10] Adaptacja powieści libertyńskiej napisanej w r. 1750 przez Johna Fieldinga, autorstwa Johna Osborne'a. Jej dosadność i rubaszność okazały się wyśmienitym środkiem stylistycznym dla osiemnastowiecznej satyry obyczajowej. Mimo tego i mimo swobody, wręcz nonszalancji, z jaką prowadzona była kamera, *Tom Jones* stanowi cezurę w twórczości Richardsona.

[11] Szwajcar Claude Goretta i jego rodak Alain Tanner, skończywszy studia (prawo i ekonomię) w Genewie, pojechali do British Film Institute w Londynie. Tam zrealizowali wspólnie film dokumentalny *Nice Time*.

[12] Operator francuski ur. w 1915 r. Odznaczył się tym, że w końcu lat 40. wprowadził do filmu fabularnego „swobodę" typu dokumentalnego. Stał się ulubionym operatorem niektórych reżyserów nowofalowych, zwłaszcza Melville'a (*Straszne dzieci*), Malle'a (*Windą na szafot*), Chabrola (*Piękny Serge, Kuzyni*), Truffauta (*400 batów*). Lubił pracować w plenerze, z kamerą na ramieniu i na superczułych błonach.

[13] Operator francuski ur. w 1924 r., zaczynał jako reporter wojenny w Indochinach, wprowadził kamerę ruchomą do młodego kina i od pierwszej chwili zwrócił na siebie uwagę jako współtwórca filmów nowej fali, takich

jak: *Do utraty tchu* Godarda, *Lola* Jacquesa Demy, *Jules i Jim* Truffauta. Pracuje do tej pory.

[14] *Another Sky*, pierwszy film pełnometrażowy Gavina Lamberta, uczestnika ruchu Free Cinema.

[15] Ur. na Cyprze w 1922 r. w rodzinie Greków. Rozpoczynał jako aktor w Londynie i Paryżu. Od początku pozostawał pod wpływem kina brytyjskiego. Ukazał autentyczną kulturę grecką w filmach, których zawsze był scenarzystą. Po *Niedzielnym przebudzeniu* (1953), *Stelli* (1955) zrealizował 6 filmów z Lassallym jako operatorem, w tym *Dziewczyna w czerni* (1956), *Elektra* (1961) i *Grek Zorba* (1964).

[16] Zarówno w Anglii, jak i we Francji operator (Director of Photography, Cameraman; Chef-operateur, Directeur de la Photographie) nie dotyka się nawet do kamery, nie ustawia kadru, nie kadruje. Robią to inni pracownicy twórczy (we Francji człowiek, który kadruje, nazywa się cadreur). Główny operator w Anglii i we Francji zajmuje się na planie ustawianiem światła i innymi sprawami związanymi z oświetleniem.

[17] *Die Frau Gegenüber* Hansa Noevera (1977) i *Engel aus Eisen* Thomasa Brascha (1980).

[18] Operator ur. 1894 w Karlsbadzie w Czechach, zm.1963. Zaczął pracować w Niemczech w r. 1919. Od 1937 pracował w Hollywood. Do jego największych sukcesów należy film Maxa Ophulsa *Letter to an Unknown Woman* (1948).

[19] Operator ur. w 1921 r. w Szwecji. Debiutował w 1941 r. jako asystent operatora. Od 1945 pracuje jako operator. Od 1960 r. jest szefem ekipy operatorskiej Ingmara Bergmana, zastępując Gunnara Fishera. Zdobył Oscara w 1972 za *Szepty i krzyki*.

[20] Operator francuski pochodzenia rosyjskiego. Ur. w r. 1919. Od 1953 r. pracował przy filmach dokumentalnych. W r. 1956 filmem *Noc i mgła* rozpoczyna się jego wieloletnia współpraca z Alainem Resnais'em (*Hiroszima moja miłość* – 1959, *Zeszłego roku w Marienbadzie* – 1960, *Muriel* – 1963, *Wojna jest skończona* – 1966, *Stavisky* – 1974, *Wujaszek z Ameryki* – 1980, *L'amour à mort* – 1984). Nakręcił *Lettre de Sibérie* w 1957 r. z Chrisem Markerem. Był autorem zdjęć w *Piękności dnia* Luisa Buñuela w 1967 r., a także w wielu filmach Marguerite Duras, Raoula Ruiza, i w sześciu ostatnich filmach fabularnych Petera Greenawaya.

[21] Operator ur. w 1910 r, w Szwecji. Początkowo, od 1935 r., pracował jako asystent operatora, od 1942 jako operator. Znany z pracy oświetleniowej w 12 filmach Bergmana, w latach 1948-60, m.in. *Lato z Moniką* (1962), *Uśmiech nocy letniej* (1955), *Siódma pieczęć* (1956) i *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957). Gunnar Fisher znany był ze zdjęć kontrastowych w filmach czarno-białych i pięknych zdjęć ziarnistych w sekwencjach plenerowych.

[22] Współpraca ralizatora amerykańskiego (ur. 1928 r. w Kalifornii) i producenta hinduskiego (ur. 1936 w Bombaju). Wysłany do Indii w r. 1960 przez Towarzystwo Azjatyckie James Ivory przebywał tam wiele lat i nakręcił wiele filmów ukazujących paradoksy kultury hinduskiej wynikające ze styku kultury Wschodu i Zachodu. Jego scenariusze powstawały we współpracy z Ruth Prawer Jhabvala, pisarzem niemieckim, Żydem polskim z pochodzenia, który pod wpływem żony przeszedł na hinduizm. Lassally uczestniczył w realizacji siedmiu filmów Ivory'ego: *Adventures of a Brown Man* i *Search of Civilization* (1971), *Savages* (1972), *Autobiography of a Princess* (1975), *The Wild Party* (1976), *Hullabaloo over Georgie and Bonnie's Picture* (1978), *Heat and Dust* (1982), *The Bostonians* (1984). Potem pracował z Ismailem Merchantem jako producent *The Deceivers* Nicholasa Meyera (1988), *The Perfect Murder* Zafara Hala (1988) i *The Ballad of the Sad Café* Simona Callowa (1991).

[23] Operator ur. w 1931 r. w Indiach, jeden z najlepszych w swoim kraju. Zaczynał jako fotograf. Karierę operatorską rozpoczął od filmów Satyajit Raya – słynnej trylogii o Apu. Pracował między innymi z Jamesem Ivorym w filmach *The Householder* (1964), *Shakespeare Wallah* (1965), *The Guru* (1969) i *Bombay Talkie* (1970).

[24] Autor *Podróży do Indii*. Tytuł filmu jest tytułem jednego z rozdziałów książki. Narid Chaudhuri jest anglofilem. Interesuje go kwestia przenikania się kultur, historia, antropologia, lingwistyka, nauki polityczne, socjologia i wiele innych dyscyplin.

Bibliografia

Raymond Lefevre, Roland Lacourbe, *Trente ans de Cinéma Britanique*, Paris 1976.

Robert Emmet Long, Harry N. Abrams, *The Films of Merchant Ivory*, New York 1991.

Filmografia Waltera Lassally'ego

1954 *Another Sky* reż. Gavin Lambert
Thursday's Children, krótkometr., reż. Lindsay Anderson i Guy Breton

1956 *Dziewczyna w czerni* (*To koñtsi me tó maūrs*) reż. Michael Cacoyannis

1957 *Hale targowe w Londynie* (*Every Day Except Christmas*)
A Matter of Dignity reż. Michael Cacoyannis

1958 *Quand naîtra le jour* dok.
We are the Lambeth Boys reż. Karel Reisz

1961 *Elektra* reż. Michael Cacoyannis
Smak miodu (*A Taste of Honey*) reż. Tony Richardson

1962 *Samotność długodystansowca* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*) reż. Tony Richardson

1963 *Tom Jones* reż. Tony Richardson

1964 *Grek Zorba* (*Zorba the Greek*) reż. Michael Cacoyannis

1967 *Dzień, w którym wypłynęła ryba* (*The Day the Fish Came Out*) reż. Michael Cacoyannis

1968 *Król Edyp* (*Oedipus the King*) reż. Philip Saville
Joanna reż. Michael Sarne

1969 *The Adding Machine* reż. Jérôme Epstein
Nie można żyć we troje (*Three into two won't go*) reż. Peter Hall
Twinky reż. Richard Donner

1970 *Something for Everyone* reż. Hal Prince

1971 *To Kill a Clown* reż. Georges Bloomfield
Adventures of a Brown Man in Search of Civilization reż. James Ivory

1972 *Savages* reż .James Ivory

1973 *Malachi's Cove* reż. James Ivory
Visions of Eight epizod w reż. Arthura Penna

1975 *Autobiography of a Princess* reż. James Ivory

1976 *The Wild Party* reż. James Ivory
Ansichten einer Clowns reż. Vojtech Jasny

1977 *The Blood of Hussein* reż. Jamil Delhavi
Die Frau Gegenuber reż. Hans Noever

1978 *Hullabaloo over Georgie and Bonnie's Picture* reż. James Ivory
To Far to Go reż. Fielder Cook
The Pilot reż. Cliff Robertson

1979 *Gaugin the Savage* reż. Fielder Cook
Life on the Mississipi reż. Peter Hunt

1980 *Engel aus Eisen* reż. Thomas Brash
Private History of a Campain that Failed reż. Peter Hunt
Memoirs of a Survivor reż. David Gladwell

1982 *Heat and Dust* reż. James Ivory
1983 *Puddn' Head Wilson* reż. Alan Bridges
1984 *The Bostonians* reż. James Ivory
Adventures of HuckelBerry Finn reż. Peter H. Hunt
1985 *Stone Pillow* reż. George Schaefer
Mrs Delafield Wants to Marry reż. Georges Schaefer
1988 *The Deceivers* reż. Nicholas Meyer
The Perfect Murder reż. Zafar Hal
1989 *Fragments of Isabella* reż. Ronan O'Leary
1990 *Diary of a Madman* reż. Ronan O'Leary
1991 *Ballad of the Sad Café* reż. Simon Callow
Die Erbschaft reż. Bertram V. Boxberg
1992 *The Man Upstairs* reż. George Schaeffer

Przypisy i filmografię
tłum. TERESA RUTKOWSKA

Grek Zorba Michaela Cacoyannisa (zdjęcia: Walter Lassally)

Nestor Almendros

Dzikie dziecko François Truffauta (zdjęcia: Nestor Almendros)

Miłość Adeli H. François Truffauta (zdjęcia: Nestor Almendros)

Kilka myśli o moim zawodzie

(Z książki *Człowiek za kamerą*)

NESTOR ALMENDROS

Często pytano mnie, dlaczego tak szybko porzuciłem zamiar zostania reżyserem i zająłem się wyłącznie pracą operatorską. Początkowo rzeczywiście próbowałem kontynuować obie kariery równocześnie. Ale z jedną musiałem wystartować bardzo szybko, podczas gdy druga – reżyseria – utkwiła w martwym punkcie. Powiedzmy więc, że zadecydował za mnie bieg wydarzeń. Jestem przekonany, że moje miejsce w ekipie jest najlepsze i nie zamierzam go zmieniać. Mogę jako pierwszy oglądać film przez oko kamery. Poza tym, jeżeli film jest zły, to rzadko kiedy odpowiedzialnością obarcza się operatora. A jeżeli film odnosi sukces, to jego praca zawsze będzie chwalona. Innym przywilejem tego zawodu są liczne okazje do podróży. Możliwość zmieniania ekip i reżyserów gwarantuje życie pasjonujące i pełne przygód.

Chociaż zazwyczaj to reżyser decyduje o każdym ujęciu, cenię sobie możliwość podejmowania i rozwijania wraz z nim różnych pomysłów, sugerowania wyboru obiektywu czy wyrażania opinii na temat odpowiedniej odległości pomiędzy kamerą a aktorem. Lubię dyskutować o danej scenie, podsuwać pewne innowacje dotyczące fotogeniczności oraz scenografii. Zakres współpracy zależy oczywiście od samego reżysera. Niektórzy reżyserzy odrzucają jakikolwiek dialog ze swoimi współpracownikami. W trakcie mojej kariery często miałem okazję przekonać się, że ci najbardziej zarozumiali niekoniecznie byli najświetniejsi.

W czasach kiedy studiowałem w Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie, niektórzy moi koledzy i ja sam za punkt honoru uważaliśmy, nieomal systematyczne, dyskwalifikowanie twórczości naszych poprzedników. Żywiliśmy oczywiście pogardę dla pełnej blichtru fotografii filmów hollywoodzkich, ale też w niewiele większym stopniu docenialiśmy neorealizm, który wówczas dobiegał swego kresu. Nie mogliśmy pojąć, w jaki sposób przemiana, która uchodziła za tak radykalną w zakresie tematyki, intencji artystycznych i reżyserii, mogła się obyć bez odnowy metod zdjęciowych. A ponieważ ruch ten dążył do „nowego" realizmu, szczególnie drażniło nas jego podejście do oświetlenia, budowanego na pseudoestetycznej i całkowicie dowolnej grze światła i cienia.

Z operatorów neorealizmu tylko jeden znajdował uznanie w naszych oczach: G.R. Aldo (Graziati Aldo). Dzięki swojemu całkowicie nowemu stylowi był jedyny w swoim rodzaju. Aldo rozpoczynał karierę jako fotosista. Visconti zatrudnił go przy swoich wielkich spektaklach teatralnych, jeszcze zanim wprowadził go w świat kina przy okazji zdjęć do filmu *Ziemia drży*. Wówczas – a zasada ta obowiązuje jeszcze do dziś – pierwszym etapem kariery przyszłego operatora

było zakładanie taśmy i konserwacja kamery, a potem rola pierwszego asystenta operatora. Następnie wykonywało się przez kilka lat funkcję szwenkiera, aż w końcu zostawało się pierwszym operatorem.

Z pewnością dlatego, że Aldo nigdy nie był niczyim asystentem i że pozbawiony wzorów do naśladowania musiał odkryć własne metody, jego sposób operowania światłem zawsze był niekonwencjonalny. Jego praca była dla nas wszystkich źródłem inspiracji. Inne filmy neorealistyczne tego samego okresu – jak *Rzym, miasto otwarte* czy *Sciuscia* – również miały surową, realistyczną fakturę, ale na zasadzie przypadku, nie zaś dzięki świadomemu zamysłowi ich operatorów. Byli to filmowcy przyzwyczajeni do pracy w atelier, którzy nagle zorientowali się, że z powodu powojennych niedostatków Rossellini i De Sica zdołali nakłonić ich do zdjęć w prawdziwej scenerii. Pozbawieni swego dotychczasowego zaplecza technicznego musieli dawać sobie radę jak potrafili najlepiej. Jestem zresztą przekonany, że gdyby dysponowali większymi środkami finansowymi i lepszym wyposażeniem technicznym, osiągnęliby efekty bardziej „profesjonalne". Wracając do Aldo – jego realistyczny styl wynikał z całkowicie odmiennej koncepcji. *Ziemia drży*, *Umberto D* (De Sica), *Cielo sulla palude* (Genina) i *Zmysły* (Visconti) to filmy w pełni nowoczesne. *Zmysły*, ostatni film nakręcony przez Aldo (zmarł nagle w trakcie jego realizacji), był jego pierwszym wypadem w dziedzinę barwy. Utwór ten – w sferze obrazu – dał początek kinu współczesnemu.

Oddziaływanie Aldo nie było jednak odczuwalne natychmiast, nawet jeżeli we Włoszech Rotunno i Di Venanza mogliby uchodzić za jego pierwszych rywali. Gdzie indziej renomowani operatorzy zdecydowanie trzymali się stylu akademickiego. Pod koniec lat pięćdziesiątych taki styl obrazowania osiągnął punkt krytyczny. Młode pokolenie pragnęło zerwania z przeszłością i rozpoczęcia wszystkiego od zera.

A kiedy nadszedł nasz czas, to właśnie nastąpiło – tak przynajmniej sądziliśmy. Wraz z nową falą wybiła godzina odnowy. We Francji absolutnym zwolennikiem metod oświetlenia pośredniego stał się przede wszystkim Raoul Coutard. Dotychczas zdjęcia realizowano przeważnie w atelier, w dekoracjach pozbawionych sufitu. Reflektory kierowano w stronę aktorów i dekoracji z pomostów oświetleniowych umocowanych wzdłuż ścian. Kiedy nowa fala przyswoiła sobie podstawową zasadę neorealizmu, czyli kręcenie filmu w prawdziwej scenerii (w dekoracjach „z sufitem"), techniki oświetlenia musiały się zmienić. Znowu chodziło o filmy niskobudżetowe, ale tym razem decyzja pracy w prawdziwej scenerii była umotywowana przede wszystkim racjami estetycznymi. Ustawienie świateł zostało odwrócone. Promienie reflektorów zamiast padać z pomostów oświetleniowych na aktorów, zostały skierowane w odwrotną stronę, czyli w sufit. Aktorów oświetlało światło odbite, pośrednie, w stanie rozproszenia, pozbawione wyraźnych cieni. Zamiast obrysowywać przedmioty i podkreślać ich kontury, otaczało ono każdą postać i każdy przedmiot miękką aureolą.

Na pierwszy rzut oka taka koncepcja oświetlenia sprawiała wrażenie antyestetycznej. Zdawało się, że cała misterna praca, wyrafinowane gry cienia i światła w filmach z dawnych czasów, odchodzą w przeszłość. Równocześnie normą stawała się barwa, która przyćmiewała czerń i biel. Sądzono wówczas, że nawet przy płaskim oświetleniu kolory zdołają rozdzielić kształty i stworzyć wrażenie

przestrzenności. Poza tym nowa technika umożliwiała aktorom większą swobodę ruchów. Istotnie, nie byli oni już zmuszani do ustawiania się w zależności od pól światła – tam, gdzie ich twarz nabierała bardziej sugestywnego wyrazu.

Przy świetle odbitym, które nie tworzy wyraźnych cieni, dźwiękowiec mógł łatwiej umieścić swój mikrofon. Nie musiał się obawiać, że rzuci on niedyskretny cień na dekorację. Wreszcie – i przede wszystkim – nowy styl oświetlenia oznaczał mniej godzin pracy, mniej techników i elektryków, a zatem istotne oszczędności w produkcji. Te wszystkie innowacje złożyły się na prawdziwą rewolucję. Równocześnie pojawiły się bardziej czułe, wymagające mniejszej ilości światła negatywy i mniejsze, przenośne kamery. Wkrótce okazało się jednak, że stosowanie prostszych i bardziej oszczędnych metod zdjęciowych sprzyja wprawdzie wydajności, lecz obniża jakość filmów. Na płaszczyźnie obrazu przeszliśmy od estetyki z cieniami do estetyki bez cieni. Uproszczona technika filmowa stawała się powszechnie dostępna. Po dwóch czy trzech latach, obfitujących w doświadczenia i niespodzianki (1959-61: pierwsze filmy Godarda, Truffauta, Resnais'ego, Demy'ego), można było zauważyć, że na każdego utalentowanego twórcę przypada tuzin reżyserów pretensjonalnych i pozbawionych wszelkiej oryginalności. Owo światło bez cieni, padające zarówno w dzień jak i w nocy z dziwnego nieba (sufit), zniweczyło w końcu w nowoczesnym kinie wszelką atmosferę wizualną. Zamieniliśmy stare konwencje na nowe, skrajnie uproszczone i zubożone. W końcu wszystkie filmy „młodego kina" były do siebie podobne. To, co na początku było zdrową reakcją na pewną manierę filmową i nonkonformistyczną postawą wobec „kina papy", zrodziło wkrótce własne pokolenie konformistów, jeszcze bardziej bezbarwnych aniżeli ich poprzednicy. Rezultat był taki, że w dziesięć lat później estetyczna jakość obrazu była uboższa niż kiedykolwiek.

Wydaje się, że obecnie kierunek rozwoju oświetlenia zmierza w stronę syntezy obu tych koncepcji. Bezpośrednie światła z czasów kina czarno-białego utraciły swoje miejsce w kinie barwnym. Z okresu pierwszych doświadczeń nowej fali zachowaliśmy światło pośrednie czy rozproszone, którego nie kierujemy już jedynie z sufitu, ale także z boku, od strony okien lub lamp – prawdziwych źródeł światła istniejących w konkretnej dekoracji. W każdym filmie, a nawet w każdej sekwencji, operator winien się starać o stworzenie oryginalnej atmosfery wizualnej, o nadanie swojemu oświetleniu bogactwa i różnorodnej faktury; o pełne wykorzystanie ostatnich osiągnięć technicznych.

Jeszcze nie tak dawno operator sprawował na planie absolutną władzę. Poświęcał tak wiele godzin na ustawianie świateł, że aktorzy nie mieli już czasu na próby, a reżyser na sprawdzenie swojej inscenizacji. Kino francuskie doprowadziło ten styl oświetlenia do skrajności, o czym świadczą *Wrota nocy* Marcela Carné. Filmy francuskie, które pojawiły się tuż po wojnie, na długo przed nadejściem nowej fali, były z powodu tych swoich wyszukanych, koronkowych świateł nie do zniesienia. Aktorzy z trudem mogli się poruszać. Światło raziło ich w oczy, a równocześnie „artystyczny" półcień skrywał resztę ich twarzy. Ich ciała były oświetlane oddzielnie, przez co sprawiali wrażenie automatów. Takie oświetlenie nie służyło aktorom – byli oni jego niewolnikami. Nic więc dziwnego, że kontrakcja zaczęła się od innowacji wprowadzonych przez neorealizm i nową falę. Kino amerykańskie, zaskoczone tymi zmianami, powoli przyswaja-

ło sobie nowe zasady postępowania w dziedzinie zdjęć. Zdobyło się jednak na spektakularny powrót do równowagi, aby wkrótce dogonić i prześcignąć swojego europejskiego konkurenta. Na przykład zdumiewająco szybko zmodernizowało sprzęt i zaopatrzyło się w lekkie kamery. Z nowych operatorów, których podziwiam, mógłbym wymienić Gordona Willisa (*Wnętrza*), Michaela Chapmana (*Taksówkarz*), Haskella Wexlera (*Bound for Glory*), Conrada Halla (*Zachłanne miasto*) czy Vilmosa Zsigmonda (*The Deer Hunter*). Warto również zauważyć, w jaki sposób kino amerykańskie potrafiło obejść przepisy związkowe, aby sprowadzić takie talenty europejskie, jak Szwed Sven Nykvist (*Pretty Baby*) oraz Włosi Vittorio Storaro (*Czas Apokalipsy*) i Giuseppe Rotunno (*Cały ten zgiełk*).

Coraz częściej wybieram tylko jedno źródło światła, zgodnie z tym, co zazwyczaj obserwujemy w naturze. Odrzucam typowe oświetlenie z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, które składało się ze światła kluczowego (key light), wzmocnionego przez światło wypełniające (fill light), konturowe (back light), które podkreślało włosy aktorów, i jeszcze inne, pozwalające oderwać ich od tła, i kolejne, zarezerwowane dla kostiumów, i tak dalej ad infinitum. Uzyskany efekt nie miał nic wspólnego z rzeczywistością, gdzie zazwyczaj jedno okno, jedna lub najwyżej dwie lampy są jedynymi źródłami światła. Ponieważ wystrzegam się wielkich słów, takich jak wyobraźnia, staram się szukać inspiracji w naturze, która proponuje nieskończoną różnorodność form i możliwości. Kiedy światło kluczowe jest ustalone, przestrzeń, którą zakreśla, a także strefy mogące pozostać w całkowitej ciemności zostają uwydatnione za pomocą światła bardzo miękkiego, tak iż scena utrwalona na taśmie jest możliwie najbliższa temu, co rzeczywiście rejestruje oko.

Rzadko używam świateł konturowych, które kiedyś instalowano za aktorami, aby podkreślić ich fryzury. Uciekam się do nich tylko wówczas, kiedy jest to uzasadnione. Również reflektorów Fresnela używam w wyjątkowych przypadkach, jedynie w celu uzyskania efektów specjalnych, kiedy potrzebuję światła niezwykle wyraźnego i jaskrawego. We wnętrzach moje światło kluczowe jest często bardzo miękkie, tak jak to zazwyczaj bywa w rzeczywistości. Kiedy niebo jest zachmurzone, światło słoneczne najlepiej można odtworzyć za pomocą reflektorów łukowych, HMI lub „Mini-Brute", nawet jeżeli prawdą jest stwierdzenie, że nic nie jest w stanie zastąpić słońca.

Jedna z moich podstawowych zasad w stosowaniu światła polega na tym, że każde jego źródło musi być umotywowane. Wierzę w piękno funkcjonalności, w tym przypadku w piękno światła funkcjonalnego. W kwestiach oświetlenia staram się zatem preferować raczej logikę aniżeli estetykę. W prawdziwej scenerii wykorzystuję oświetlenie naturalne, choć je wzmacniam, jeżeli jest zbyt słabe. W atelier wyobrażam sobie, że słońce na zewnątrz znajduje się w pewnym konkretnym położeniu, i na tej podstawie ustalam, jak jego promienie przenikałyby przez okna.

Od czasu *Kolekcjonerki*, mojego pierwszego filmu pełnometrażowego, wielokrotnie dochodziłem do wniosku, że wielu techników oszukiwało. Ustawiali oni wszystko tak, aby zużywać ogromne ilości światła (i tym samym prądu), nawet kiedy było to niepotrzebne. Technicy bardzo lubili podkreślać swoją rolę, zapewne po to, aby uzasadnić otrzymywane wynagrodzenie, gdy tymczasem

technika, jaką należy opanować, jest stosunkowo prosta. Aby wywołać wrażenie, że ich praca jest bardziej skomplikowana, niż było to w rzeczywistości, panowie ci przychodzili na plan ze swoimi sławetnymi kuferkami pełnymi filtrów, nasadek zmiękczających, wymyślnych światłomierzy, jakby zupełnie zapomnieli, że najważniejsze jest nie to, co w kamerze, ale to, co przed obiektywem. Otaczali się armią elektryków i mechaników, sprawiając wrażenie szefów hali fabrycznej. (Co prawda obecność tych zbyt licznych ekip często odpowiada wymogom przepisów związkowych.) Zawsze starałem się, zapewne z racji mojej głęboko indywidualistycznej natury, unikać takich groteskowych przejawów mojego zawodu.

Uważam kino za sztukę szlachetną. Za pośrednictwem obiektywu na światłoczułej emulsji powstaje swego rodzaju automatyczne przeobrażenie. Z chwilą utrwalenia na taśmie wszystko staje się bardziej interesujące. Proces ten przypomina sztukę drzeworytu. Jeżeli weźmiemy kawałek drewna, na którym wyryjemy jakikolwiek rysunek, który z kolei powleczemy farbą drukarską, a następnie odciśniemy na papierze, to rezultat będzie nieporównanie bardziej interesujący aniżeli ten sam rysunek nakreślony bezpośrednio na kartce papieru.

Efekt reprodukcji podnosi wartość dzieła.W podobny sposób jakaś magia istnieje w sztuce kina. Kamera intensyfikuje rzeczywistość.

Filmy są zatem niekiedy lepsze od swoich autorów. To wyjaśnia, dlaczego czasem lubię utwory podpisane przez osoby, których nie znoszę, albo z których poglądami całkowicie się nie zgadzam. Można obejrzeć do końca film człowieka, któremu nie poświęcilibyśmy pięciu minut. Przy minimum wiedzy o prawach kompozycji kadru i zasadach narracji każdy może zrealizować film, który będzie do przyjęcia. Taka łatwość nie istnieje w żadnej innej dziedzinie sztuki. W przypadku kina zapewne bardzo pomaga zaplecze techniczne – trudno byłoby mu zarzucić, że nie przynosi korzyści.

W gruncie rzeczy jedno z niebezpieczeństw kina tkwi właśnie w jego łatwości. W obiektywie wszystko wydaje się piękniejsze. Staje się to oczywiste zwłaszcza wówczas, kiedy film o nędzy i brzydocie estetyzuje oba te aspekty ludzkiego życia.

Moim zdaniem operator filmowy powinien odznaczać się przede wszystkim dużą wrażliwością artystyczną i rzetelną znajomością kultury. To, co nazywa się techniką filmową, ma znaczenie wtórne i stanowi przede wszystkim domenę asystentów. Wielu operatorów ucieka w technikę. Kiedy opanujemy kilka podstawowych zasad, nasza praca może stać się niezbyt skomplikowana, zwłaszcza gdy mamy do dyspozycji asystentów, do których należy nastawianie ostrości, mierzenie odległości i konserwacja kamery.

Jeśli chodzi o mnie, to na ogół ustawiam światła „na nosa", nie zajmując się przedtem footcandles (stopoświeca – jednostka pomiaru światła, przyp. tłum.) ani innymi obliczeniami. Kontrasty oceniam gołym okiem, sięgając po światłomierz dopiero w ostatniej chwili, aby określić przesłonę obiektywu. Obecne emulsje są tak czułe, że to, co na oko wydaje się piękne, będzie prezentowało się tak samo na taśmie.

Kiedy zaczynałem pracę w filmie, zwykle posługiwałem się światłomierzami Norwooda, które mierzyły światło padające. Ale od kilku lat wolę stosować starego Westona Master V do światła odbitego, dokonując odczytania światła

otoczenia na podstawie powierzchni dłoni lub kierując światłomierz bezpośrednio na scenę, która ma być sfotografowana. W ten sposób uzyskuję globalne odczytanie światła bez uwzględniania kontrastów, które określam sam na wyczucie, o czym już wspomniałem.

Kiedy do zdjęć dziennych w plenerze używam taśmy Kodak 5247, to eksponuję ją zazwyczaj na 80 ASA i pracuję z filtrem 85. Jeżeli kręcę przy sztucznym świetle wolframowym, to ustawiam światłomierz na 125 ASA i obywam się bez filtra. Dawniej, kiedy chciałem zwiększyć czułość emulsji, ustawiałem ją na 200 ASA, co mi pozwalało zyskać jedną przesłonę, pod warunkiem że laboratorium forsowało wywoływanie. Ta manipulacja nie jest już dzisiaj konieczna, dlatego że istnieją nowe, o wiele czulsze emulsje (400 ASA).

Wbrew powszechnej opinii uważam, że im bardziej film jest skomplikowany, tym częściej trzeba samemu przykładać oko do wizjera kamery. Kiedy kręci się skomplikowane ujęcie, to przy każdym przestawieniu kamery, które pociąga za sobą nowe kadrowanie, każdorazowe określanie szwenkierowi pożądanej kompozycji staje się fizycznie niemożliwe. Zwolennicy podziału pracy na światło i na obraz utrzymują, że kiedy jeden człowiek podejmuje się wykonywania obu funkcji, na przygotowanie ujęcia potrzeba o wiele więcej czasu. Producenci, podobnie jak wielu techników, opowiadają się za podziałem zadań. Troszczą się tym samym mniej o estetykę, a bardziej o wydajność. Ich argumenty wydają mi się dyskusyjne. Można stracić mnóstwo czasu na szczegółowe przedstawianie swoich pomysłów szwenkierowi. Ponadto reżyser ma do czynienia nie z jednym, ale z dwoma technikami, a taka sytuacja nieuchronnie rodzi komplikacje i nieporozumienia.

Jednakże – i to jest najważniejsze – równowaga świateł wewnątrz kadru nie może być precyzyjnie oceniona, jeżeli operator nie ma oka przyklejonego do kamery na każdym etapie przygotowywania planu i prób. Obraz widziany przez wizjer jest obrazem, który pojawi się na ekranie. Operator nie powinien zajmować się tym, co go otacza, co niekiedy znajduje się na peryferiach jego kadru (światła, mikrofony, technicy), lecz nigdy nie wkradnie się w pole widzenia obiektywu.

Muszę znać kadr, muszę znać jego granice. Nie ma artystycznej transpozycji bez ograniczeń. Według mnie kadr był cudownym odkryciem (wiadomo, że o wiele wcześniejszym od kina). Artyści magdaleńscy z Lascaux czy z Altamiry nie ograniczali swoich obrazów. A zatem znaczenie w sztuce dwuwymiarowej ma nie tylko to, co widzimy, ale również to, czego nie widzimy, co nie daje się zobaczyć. Eisenstein znakomicie wyjaśnił niezbędność kadru w świadomości ludzi Zachodu. Oglądamy nasze pejzaże przez okna, podczas gdy Japończycy, przyzwyczajeni do architektury opartej na wsuwanych panneaux, pozbawionych okien, malowali swoje obrazy na zwojach, ograniczonych jedynie przez dwie krawędzie.

W kinie, kiedy tylko elementy uboczne czy dodatkowe zostaną wyeliminowane, widz może skupić się na tym, co istotne. Dlatego też jestem przeciwny – z estetycznego punktu widzenia – niektórym doświadczeniom, takim jak „kino totalne", które wyświetla obrazy bez granic na wewnętrznej stronie kopuły.

Chociaż dominuje przekonanie, że operator winien zajmować się przede wszystkim oświetleniem, to uważam, że kadr jest równie ważny. Za pośrednic-

twem wizjera świat zewnętrzny jest poddany procesowi selekcji i ponownej kompozycji. Dzięki parametrom kadrowania każdy element nabiera sensu, urzeczywistnia się w zależności od wertykalnych i horyzontalnych rozgraniczeń, w które zostaje wpisany. W ten sposób możemy natychmiast rozpoznać to, co jest dobre, od tego, co nie jest dobre. Kadr, podobnie jak mikroskop, jest elementem analizy.

Termin „kadr" przywołuje niezwłocznie inny termin – „kompozycja". Dla laika słowo to brzmi tajemniczo, odwołuje się do skomplikowanych reguł, gdy tymczasem każdy z nas, w mniejszej lub większej mierze, ma wrodzony zmysł kompozycji. Chodzi tutaj o jedną z charakterystycznych cech gatunku ludzkiego, taką samą jak dar mowy czy poczucie rytmu. Sekretarka rozkładająca swoje narzędzia pracy (papier, pióra, telefon) na biurku albo kobieta lubiąca zajmować się domem, która ustawia meble, przejawiają to samo poczucie kompozycji przestrzennej.

Tworzenie dobrej kompozycji w ramach kadru filmowego sprowadza się w istocie do układania różnych elementów wizualnych, wpisywania ich w kadr w taki sposób, aby całość stała się jasna, funkcjonalna wobec procesu narracji i z tego powodu przyjemna do oglądania.

Zręczność operatora mierzy się jego zdolnością do zachowania czystości w obrazie, do jego „oczyszczania", jak mawiał Truffaut, przez oddzielenie każdego elementu, osoby czy przedmiotu, tła lub dekoracji. Innymi słowy, jego talentem do wizualnego organizowania sceny przed obiektywem, do unikania wszelkiego nieładu przy jednoczesnym podkreślaniu elementów, które budzą zainteresowanie.

Oczywiście to, co nazywamy prawami kompozycji, zostało odkryte na długo przed nadejściem kina, czego świadectwem jest sztuka starożytna. Liczne płaskorzeźby zdobiące prostokątne metopy Partenonu to doskonałe kompozycje. A jeśli zechcemy pominąć przykłady stylu doryckiego w starożytnej Grecji, to niezwykłe poczucie kompozycji znajdziemy w wizualnych dziełach tak zwanego człowieka prymitywnego.

W filmie *La Vallée* Barbeta Schroedera, nakręconym pośród plemion Hagen w Nowej Gwinei na Południowym Pacyfiku, tę wrodzoną zdolność mogliśmy zaobserwować w scenach, w których mieszkańcy dżungli malują sobie całe ciała i twarze. Ich technika respektuje bardzo ścisłe reguły symetrii, uwzględniając wyrafinowane kontrasty form i barw. Inny przykład to rysunki dzieci. Dajcie papier i kredki dziecku, a natychmiast zabierze się do rysowania. I co zrobi? Nie zdając sobie z tego sprawy, wyrazi zasadę horror vacui (lęk przed pustką). Jeżeli część kartki jest czysta, to dziecko wkrótce zapełni tę pustkę, umieszczając tam nowy element, na przykład słońce w przypadku pejzażu.

Od czasów renesansu napisano obszerne traktaty na temat praw kompozycji. Operator powinien je poznać, a potem o nich zapomnieć, a przynajmniej nie myśleć o nich w trakcie pracy. W przeciwnym razie naraża się na zniszczenie w swoim stylu opowiadania wszelkiej naturalności. Chciałbym przypomnieć kilka prostych, klasycznych zasad.

Linie horyzontalne sugerują bezruch, spokój, pogodę ducha. Być może nieświadomie zastosowaliśmy tę regułę we wstępnych scenach *Niebiańskich dni*, ukazujących rozległe pola zboża. Linie wertykalne oznaczają siłę, władzę i god-

ność, o czym świadczy wyniosła, trzypiętrowa siedziba, która samotnie wznosi się pośrodku prerii w tym samym filmie. Kadr poprzecinany ukośnymi liniami wyraża akcję i ruch, zdolność do pokonywania przeszkód. To właśnie dlatego wiele scen bitewnych czy gwałtownych starć toczy się w kinie na równiach pochyłych, a działa czy szable pokazuje się pod kątem 45°. Rozwidlone płomienie, które pożerają pola zboża w *Niebiańskich dniach*, to nasze zastosowanie – ufam, że subtelne – tej zasady. Linie krzywe podkreślają wrażenie płynności. Kompozycje złożone z krzywizn, ożywione ruchem kolistym, przekazują uczucie egzaltacji i euforii; tę zasadę można znaleźć w większości świąt jarmarcznych (zastosowaliśmy ją w *Sophie's Choice*). To nie przypadek, że tak wiele tańców ludowych tańczy się w koło.

Slavko Vorkapich obszernie pisał na temat efektu ruchów kamery – zwłaszcza travellingu – w kompozycjach dynamicznych. Jeżeli kamera stopniowo przesuwa się w stronę sceny, to widz ma wrażenie zanurzania się w głąb intrygi, intymnego udziału w opowiadanej historii. Często stosuje się metodę odwrotną – kamera oddala się od sceny, aby zamknąć film.

Wszelka produkcja filmowa, niezależnie od swojej wartości, powinna wzbudzać zainteresowanie swoim kształtem wizualnym, nawet u tego widza, który przyszedł w trakcie projekcji i stracił początek filmu. (...) Lubię czerń i biel, szczególnie w starych filmach. Niektóre ostatnie próby w tym zakresie, jak *Manhattan* Woody Allena czy moja praca w filmie *Vivement dimanche!* wydają się jednak mniej przekonujące. Współczesne laboratoria zapomniały o technice wywoływania filmu czarno-białego, o sposobach odtwarzania bogactwa i różnorodności tonów czarnych, białych i szarych niegdysiejszych emulsji. Poza tym dzisiaj operatorzy nie potrafią już dostosować świateł do filmu czarno-białego.

Wcześniejsze epoki poznajemy za pośrednictwem malarstwa, a więc przez barwy. Jednakże to kino czarno-białe lepiej aniżeli jakikolwiek inny środek ekspresji i pozwoliło nam odkryć pierwsze trzy dziesięciolecia naszego wieku. W tym miejscu muszę się przyznać do pewnego odruchu warunkowego: czy to jako widz, czy jako operator zawsze wyobrażam sobie minione epoki w kolorze. Ale w filmach, które starają się odtworzyć lata dwudzieste, trzydzieste czy czterdzieste, odczuwam barwę jako anachronizm. *Bonnie i Clyde* (Penn), *Lacombe Lucien* (Malle) i moja praca przy *Ostatnim metrze* (Truffaut) są tego dobrymi przykładami.

Generalnie wolę jednak kolor. Barwny obraz przekazuje więcej informacji, jest bardziej odkrywczy. Takiemu krótkowidzowi jak ja barwa pomaga widzieć, interpretować, „czytać" obraz. Po osiągnięciu swego apogeum fotografia czarno-biała wyczerpała swoje możliwości. Natomiast fotografia barwna na pewno jest wciąż polem do eksperymentów.

Dzisiaj jesteśmy skłonni mniemać, że barwa osiągnęła stopień absolutnej perfekcji. To prawda, jeśli chodzi o łatwość jej zastosowania, natomiast nie można tego powiedzieć o jej wierności w zakresie reprodukcji, w zakresie odtwarzania gamy chromatycznej. Faktem jest, że stary, dobry Technicolor, który na pozór miał tylko 8 ASA, był wspaniałym środkiem – wiernym rzeczywistości i pewniejszym aniżeli to wszystko, co produkuje się dzisiaj. Jeżeli kojarzy nam się z krzyczącymi kolorami, to wina spada na scenografów, którzy wysilali się, aby przejaskrawiać dekoracje i kostiumy, nie zaś na Technicolor.

Moja noc u Maud Erica Rohmera (zdjęcia: Nestor Almendros)

W okresie moich pierwszych doświadczeń z Technicolorem publiczność stanowczo domagała się koloru i producenci uważali za swój obowiązek dać jej tę satysfakcję. W filmie *Becky Sharp* (Rouben Momoulian, 1935), który udało mi się obejrzeć na doskonałej kopii pochodzącej z filmoteki w Mediolanie, pojawiają się w tym samym ujęciu postacie przybrane w różne barwy: czerwień, zieleń, róż, fiolet. Te pierwsze próby w dziedzinie koloru zachowują do dziś nieodparty urok.

Często się słyszy, że w przemyśle filmowym nastąpiła niezwykła ewolucja techniczna. Takie twierdzenie podałbym w wątpliwość. Od lat trzydziestych, w których rozpowszechnił się dźwięk i pojawił kolor, postęp w istocie był nieznaczny. Za dowód może służyć stopień perfekcji osiągnięty w 1939 r. przez Johna Forda w filmie *Drums Along the Mohawks* czy przez Davida O. Selznicka, producenta wykonawczego przesławnego *Przeminęło z wiatrem*. Mechanika kamery od czterdziestu lat nie uległa żadnej istotnej modyfikacji. Najbardziej zauważalne zmiany dotyczą zmniejszenia wagi i zwiększenia poręczności aparatów oraz dodania takich urządzeń jak lustrzane celowniki, które eliminują problemy paralaksy i pozwalają regulować ostrość bezpośrednio przez obiektyw. Taśmy stały się czulsze, obiektyw może już rejestrować obrazy, poczynając od skrajnie niskiej jasności.

Wszystkie te innowacje doprowadziły do uproszczenia i obniżenia kosztów materiałów zdjęciowych, które dzisiaj są w zasięgu wszystkich krajów i nawet najmniejszych budżetów produkcyjnych. To, co niegdyś było przywilejem Hollywoodu, powoli rozeszło się na cały świat. Obiektywy i superczułe filmy doprowadziły także do istotnego postępu w zakresie estetyki.

Obiektywy o dużej jasności i superczułe emulsje pojawiły się na rynku stosunkowo niedawno. Tutaj rzeczywiście można mówić o rewolucji. Rewolucji, którą chętnie porównałbym do rewolucji impresjonistycznej w historii malarstwa. Wynalazek tubki z farbą olejną umożliwił artyście wyjście z pracowni i udanie się ze zwykłą walizką gdzie mu się podobało, na przykład do Rouen jak Manet, aby uwiecznić ulotne gry światła na fasadzie katedry. Przedtem artyści musieli sami przygotowywać kolory. Dzisiaj ci z nas, którzy pracują przy filmach barwnych, również mogą błyskawicznie łowić nieuchwytne momenty światła, nawet przy słabej ekspozycji. Metoda pozwalająca na forsowanie negatywu nadała filmowi barwnemu czułość 200, a później 400 ASA. (...)

Mam słabość do kina niemego. Fascynuje mnie magia milczenia. Oczywiście wiem, że filmy te były wyświetlane przy akompaniamencie muzycznym, ale podobają mi się w tym stanie, w jakim oglądamy je dzisiaj, bez muzyki, w mocno kontrastowych kopiach. Przypominają mi nieco piękne, antyczne ruiny, owe greckie pomniki, z których przetrwały jedynie jednobarwne torsy. Siedzę niczym zahipnotyzowany przed gestykulującymi postaciami, których usta mogą wydawać jedynie nieme przekazy. Uważam, że jest w tych postaciach coś dziwnego, coś onirycznego.

Nie przeszkadza mi to w docenianiu roli dźwięku w filmach. Podobnie jak barwa, dźwięk pogłębia wrażenie realizmu. Nie mówię o muzyce w tle, dodanej później w procesie miksowania, ale o szmerach i dialogach. Dźwięk, zwłaszcza dźwięk bezpośredni, to cenny środek wspomagający obraz, nadający mu gęstość i przestrzenność. Dlatego też staram się pracować w ścisłym kontakcie z inżynierem dźwięku.

Na ogół nie podobają mi się obrazy, w których nieostry drugi plan jest podyktowany względami czysto estetycznymi i które przybierają niekiedy wygląd całkowicie nierealny, zwłaszcza w filmach barwnych o charakterze komercjalnym (w reklamówkach). Jednakże nie jestem też zwolennikiem zbyt dokładnego rozdzielenia drugiego planu i dekoracji. Jeżeli głębia ostrości jest przesadna, to uwaga publiczności, która w kinie powinna w zasadzie skupiać się na aktorach, rozproszy się na całą płaszczyznę kadru. Jestem zatem zwolennikiem lekko – ale tylko lekko – nieostrych drugich planów. Oczywiście, w ujęciu grupującym kilka osób o jednakowej ważności duża głębia ostrości będzie niezbędna po to, aby umożliwić widzowi śledzenie jednocześnie kilku płaszczyzn akcji.

Powszechnie wiadomo, że zbliżenie jest jedną z cech charakterystycznych odróżniających kino od teatru. Zapomina się jednak, że sztuka sceniczna miała również swoje zbliżenia, które widzowie „tworzyli" sami za pomocą lornetki, w dowolnie wybranej chwili. W kinie różnica polega na tym, że decyzja wyróżnienia aktora należy do samego reżysera. Bardzo lubię zbliżenia, być może z powodu mojej krótkowzroczności. Mój pogląd na temat starej polemiki wywołanej przez André Bazina w kwestii wyższości planu-sekwencji nad montażem jest w podobnym stopniu kategoryczny. Uwielbiam sceny ciągłe, bez cięć montażowych, gdzie cała prawda gry aktorskiej zostaje w całości pokazana widzowi.

Z tego właśnie względu jestem wielkim wielbicielem George'a Cukora (*Żebro Adama*) i jego szkoły. Nie przeszkadza mi to jednak doceniać filmów opartych na drobiazgowym montażu. Jest to sztuka opowiadania przekazana nam przez Griffitha i nie można odrzucać takiego dziedzictwa! Lubię oglądać takie współczesne filmy, jak *Der Amerikanische Freund* Wima Wendersa i powracać do tego typu montażu, który tak bardzo denerwował nową falę. Pochwalam matematyczną precyzję i quasi-geometryczną dyscyplinę montażową, na której były oparte filmy nieme. Musi ona jednak wynikać z autentycznej inspiracji, a każde ujęcie winno świadczyć o reżyserskim pomyśle i jedności stylu. Scorsese, podobnie jak Truffaut czy Malick, nie czeka na montaż, ułatwiając sobie tym samym pracę w czasie zdjęć. W pracy z nim nie mnoży się ustawień kamery, aby dopiero później, na stole montażowym zadecydować, jak „zagęścić sos". Ujmując rzecz bezwzględnie, każde ujęcie powinno odpowiadać przyjętej koncepcji. Z niej właśnie rodzi się forma filmu. Bez podstawowej idei nie ma stylu. W sztuce wierzę w dyscyplinę.

Na podstawie moich doświadczeń nie waham się stwierdzić, że reżyserzy amerykańscy dla czystej przyjemności marnują taśmę: przy realizacji każdego filmu zużywa się setki tysięcy metrów negatywu. Wychodząc z założenia, że taśma jest najtańszą pozycją w budżecie, producenci pierwsi zachęcają do takiego postępowania czy raczej takiej przesady. Zapominają przy tym, że to marnotrawstwo ma swoje konsekwencje na wszystkich etapach produkcji filmu: kręci się bez końca i kiedy nadchodzi pora montażu, okazuje się, że trzeba przejrzeć, wywołać, zmontować i zsynchronizować kilometry filmu. Kiedy dysponujemy takim nadmiarem materiału, to pojawia się skłonność, aby niczego nie wyrzucać. Miałem okazję pracować z filmowcami amerykańskimi, którzy w większości potrafili wskazywać na ujęcia istotne i pozbywać się reszty. Jednakże wielu zdaje się ciąć sekwencje bez sensu, tak jakby chcieli za wszelką cenę wstawić

tam dodatkowe ujęcie, nakręcone pod innym kątem. Wszystkie filmy zrealizowane według tej metody mają taką samą budowę. Komputer mógłby bez trudu określić pozycje i kąty widzenia kamery niezbędne do nakręcenia danej sceny.

Jedną z najbardziej niedocenionych ról operatora jest funkcja depozytariusza oraz promotora postępu i odkryć w dziedzinie, którą zwykło się nazywać językiem filmu. W 1941 r. nowicjusz o nazwisku Orson Welles zadziwił cały świat filmem *Obywatel Kane*, który miał zrewolucjonizować język sztuki filmowej. W wieku zaledwie dwudziestu pięciu lat Welles miał nader ograniczone doświadczenie. Natomiast jego operator Gregg Toland, doświadczony filmowiec, właśnie ukończył zdjęcia do filmów *The Long Voyage Man* i *Grona gniewu* Johna Forda, w których zastosował już szerokokątne obiektywy, dekoracje z widocznymi sufitami i głębię ostrości. Jeżeli porówna się te dwa filmy z *Obywatelem Kane*, można zdać sobie sprawę z wpływu, jaki wywarł Ford na Wellesa dzięki Tolandowi. Za pośrednictwem Stanleya Corteza, operatora *Wspaniałości Ambersonów*, Welles miał z kolei wpłynąć na reżysera-neofitę, Charlesa Laughtona, kiedy tworzył on swój jedyny film *Noc myśliwego*.

W złotej erze wielkich wytwórni filmowych, w latach trzydziestych i czterdziestych, każda z nich rozwinęła swój własny styl. Był to oczywiście styl wypracowany przez producentów i „firmowych" reżyserów, ale także przez operatorów, których rola i wpływ nigdy nie zostały poważnie zbadane.

I tak stare komedie Columbii zawdzięczają swoją niepowtarzalną atmosferę wizualną Josephowi Walkerowi, stałemu operatorowi Capry, który pracował również z George'em Stevensem (*Ich dziecko*), Leo McCareyem (*The Awful Truth*), Ryszardem Bolesławskim (*Theodora Goes Wild*) i Howardem Hawksem (*His Girl Friday*).

Warto zauważyć, że wszystkie te filmy, mimo bardzo różnych osobowości ich reżyserów, wykazują bardzo ciekawe podobieństwa stylistyczne.

Przypadek Grety Garbo jest pod tym względem zupełnie niezwykły. Chociaż pracowała z całą plejadą reżyserów – Clarence'em Brownem (*Anna Christie*), Edmundem Gouldingiem (*Ludzie w hotelu*), Roubenem Momoulianem (*Królowa Krystyna*) i George'em Cukorem (*Dama kameliowa*) – wszystkie jej filmy są tak bardzo do siebie podobne, że tworzą dziwnie spójną całość. Ta roztropna aktorka, gwiazda-fetysz wytwórni MGM, zawsze domagała się angażowania tego samego operatora – Williama Danielsa.

Pozostając w tej samej optyce pokuszę się o porównanie dwóch wspaniałych filmów, które na pierwszy rzut oka nie mają ze sobą nic wspólnego – oprócz zdjęć Rudolpha Maté: *Męczeństwa Joanny D'Arc* Dreyera i *Gildy* Charlesa Vidora. Jeżeli pominąć religijny temat pierwszego i hollywoodzki erotyzm drugiego, to w czasie projekcji obu filmów pod rząd stanie się oczywiste, że oświetlenie, kompozycje kadrów, ruchy kamery nie różnią się od siebie aż tak bardzo, jak można by to sobie a priori wyobrażać. Niektóre sekwencje *Gildy*, zwłaszcza te z graczami, ujawniają niezwykłe i zbijające z tropu podobieństwo do scen sądu w arcydziele Dreyera. Możliwe, że sam również nieświadomie przekazałem młodym i niedoświadczonym reżyserom pewne metody i efekty stylistyczne Rohmera i Truffauta, dwóch mistrzów, z którymi najczęściej pracowałem.

Od kilku lat krytyka poświęca więcej miejsca i uwagi tym, którzy stoją za kamerą. To niewątpliwa oznaka aktualnej tendencji, zgodnie z którą wyodrębnia się odpowiedzialność każdego z techników uczestniczących w realizacji filmu. Tendencja ta umocniła się w Stanach Zjednoczonych, jednak nie w Europie, gdzie zawsze istniał kult reżyserów, zwany również kinem autorskim. A jeśli chodzi o mnie, to moją pracę pierwsi zauważyli i wyróżnili krytycy anglosascy.

Krytycy europejscy, a zwłaszcza francuscy, na ogół pomijają nazwisko operatora. Najdobitniejszym przykładem tego braku uznania dla ludzi naszej profesji jest fakt, że wielkie festiwale europejskie z Cannes na czele dopiero w ostatnim okresie zaczęły przyznawać nagrody za zdjęcia. Natomiast hollywoodzkie Oscary od samego początku były przyznawane nie tylko reżyserowi, ale także technikom zaangażowanym w proces tworzenia filmu. To również nie przypadek, że pierwszym międzynarodowym festiwalem, który zorganizował sympozjum poświecone operatorom, był festiwal w Los Angeles (...).

Zainteresowanie, z jakim spotyka się nasza praca, ma charakter cykliczny. Jesteśmy tylko przez chwilę u szczytu fali, co można porównać z sytuacją, jakiej doświadczyli nasi poprzednicy w ostatnich latach filmu niemego, zwłaszcza Charles Rosher i Karl Strauss, autorzy zdjęć do *Wschodu słońca* Murnaua. Wraz z nadejściem dźwięku obraz na jakiś czas utracił swoją atrakcyjność. Jednakże w 1940 r. odzyskał prymat, aby wkrótce dzięki Greggowi Tolandowi i innym osiągnąć nowy stopień doskonałości i klasyczności. Kiedy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nieodwołalnie nastał kolor, dla obrazu zaczął się nowy kryzys: w obliczu nowej techniki operatorzy starej gwardii ulegli nagle całkowitej dezorientacji. Stopniowo zastąpiło ich nowe pokolenie. Bez wątpienia barwna fotografia ma jeszcze przed sobą przyszłość. Nazwiska techników obrazu na nowo pojawią się na eksponowanych miejscach w czołówkach filmów.

Gdybym miał dać jakąś radę młodym ludziom, którzy pragną uprawiać ten zawód, to proponowałbym im, aby zamiast nauki w szkole filmowej wzięli do ręki kamerę 8 lub 16 mm i zaczęli kręcić zgodnie ze swoimi upodobaniami, aby móc się uczyć na własnych błędach. Namawiałbym ich poza tym do pilnego chodzenia do kina. O ile reżyserzy mają zwyczaj oglądania filmów, o tyle wielu moich kolegów sądzi, że mogą się obyć bez oglądania filmów innych operatorów. Taka postawa zawsze wprawiała mnie w zakłopotanie: jak można liczyć na nowe pomysły, skoro nie ma się żadnego pojęcia o wcześniejszych dokonaniach, jeżeli nie zna się swoich klasyków? Pod tym względem nie ma lepszej szkoły od dyskusyjnych klubów filmowych i filmotek. Aby posiąść tajemnicę oświetlenia, warto również odwiedzać muzea, studiować reprodukcje słynnych obrazów, słowem uszlachetniać swój gust artystyczny.

Do tego, co napisałem, muszę dodać, że intencją mojej wypowiedzi nie było dawanie przepisów, jak należy uczyć się zawodu operatora. Każdy powinien znaleźć swoją własną drogę. (...)

Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Nestor Almendros, *Un homme à la camera*, Hatier, Paris 1991

Filmografia Nestora Almenderosa

1950 *Una confusión cotidiana* (*Codzienne nieporozumienia*), 8 mm – reż. Tomás Gutiérrez Alea, Kuba

1951 *Cimarrón* (*Zbiegły niewolnik*), 16 mm – reż. Plácido González, Kuba

1951-55 *La boticaria* (*Zielarka*), 8 mm (nie ukończony); *Un monólogo de Hamlet* (*Monolog Hamleta*), 16 mm; *Sabá* (*Nigdy w sobotę*), 16 mm; *Nunca* (*Nigdy*), 16 mm – krótkometrażowe filmy amatorskie zrealizowane przez Nestora Almendrosa na Kubie.

1959 *The Mount of Luna* (*Szczyt Luna*), 16 mm – real. Nestor Almendros, New York

1960 *El agua* (*Woda*) – real. Manuel Octavio Gómez; *El tomate* (*Pomidor*) – real. Fausto Canel; *Construcciones rurales* (*Budownictwo wiejskie*) – real. Humberto Arenal; *Cooperativas agropecuarias* (*Spółdzielnie hodowlane*) – real. Fausto Canel; *El tabaco* (*Tytoń*) – real. Humberto Arenal – krótkometrażowe filmy dokumentalne 16 mm nakręcone na Kubie.
Współpraca przy zdjęciach do filmu *Asamblea general* (*Zgromadzenie Ogólne*), 35 mm (real. Tomás Gutiérrez Alea), Kuba i *Carnet de viaje* (*Dokument podróży*), 35 mm (real. Joris Ivens), Kuba. Realizacja filmów *Escuela rural* (*Szkoła wiejska*), 35 mm (zdj. Jorge Haydu) i *Ritmo de Cuba* (*Rytm Kuby*), 35 mm (zdj. Antonio Ruiz).

1961 *Gente en la playa* (*Ludzie na plaży*), 16 mm – real. Nestor Almendros, Kuba
La tumba francesa (*Francuski grobowiec*), 16 mm – real. Nestor Almendros; zdj. NA/Jiménez Leal, Kuba

1964 *Paris vu par...* (*Paryż oczyma...*) – reż. Eric Rohmer, Jean-Daniel Pollet, Claude Chabrol, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Jean Douchet; zdj. NA/Alain Levent, Jacques Rabier, Etienne Becker, Albert Mayles (nazwisko Almendrosa nie pojawiło się w czołówce filmu, ponieważ jako emigrant nie miał pozwolenia na pracę), Francja.
Nadja à Paris (*Nadia w Paryżu*), 16 mm – reż. Eric Rohmer, Francja

1965 *Le sursitaire* (*Odroczony*), 16 mm – reż. Serge Huet, Francja
Pour mon anniversaire (*Na moje urodziny*), 16 mm – reż. Pierre-Richard Bré, Francja
Une étudiante d'aujourd'hui (*Dzisiejsza studentka*), 16 mm – reż. Eric Rohmer, Francja
Le père Noël a les yeux bleus (*Święty Mikołaj ma błękitne oczy*) – reż. Jean Eustache, Francja

1965-68 *Jardin public* (*Park miejski*), *La Gare* (*Dworzec*), *La Journée d'un savant* (*Dzień uczonego*), *La Journée d'un médecin* (*Dzień lekarza*), *La Journée d'un journaliste* (*Dzień dziennikarza*), *La Journée d'une vendeuse* (*Dzień ekspedientki*), *Au pays basque* (*W kraju Basków*), *En Corse* (*Na Korsyce*), *La Grèce* (*Grecja*), *La vie économique au XIIIe siecle* (*Życie gospodarcze w XIII wieku*), *Holiday in London* (*Wakacje w*

Londynie – kurs języka angielskiego) – seria filmów na taśmie 16 mm zrealizowanych przez Nestora Almendrosa dla francuskiej telewizji oświatowej.

1966 *La Collectionneuse* (*Kolekcjonerka*) – reż. Eric Rohmer, Francja

1968 *The Wild Racers* (*Ostrzy zawodnicy*) – reż. Daniel Haller, USA

La Fermière à Montfaucon (*Gospodyni z Montfaucon*), 16 mm – reż. Eric Rohmer, Francja

Tuset Street (*Tuset Street*) – reż. Jorge Grau, Hiszpania, zdj. NA/Luis Marquina, Hiszpania

La Méduse (*Meduza*) – reż. Jacques Rozier, Francja (film nie ukończony)

1969 *More* (*Więcej*)– reż. Barbet Schroeder, Luksemburg-Francja.

Moja noc u Maud (*Ma nuit chez Maud*) – reż. Eric Rohmer, Francja

Dzikie dziecko (*L'Enfant sauvage*) – reż. François Truffaut, Francja

Des bleuets dans la tête (*Pstro w głowie*) – reż. Gérard Brach, Francja

1970 *El Baston* (*Laska*) – reż. Nestor Almendros, Francja-Hiszpania

Le Genou de Claire (*Kolano Klary*) – reż. Eric Rohmer, Francja

Małżeństwo (*Domicil conjugal*) – reż. François Truffaut, Francja-Włochy

La Créature (*Stworzenie*), 16 mm, tv – reż. Claude Guillemot, Francja

1971 *Les Deux Anglaises est le Continent* (*Dwie Angielki i kontynent*) – reż. François Truffaut, Francja

Sing Sing (*Sing Sing*), *Le Repas rituel* (*Uczta rytualna*), *Maquillages* (*Makijaże*), *Le Cochon aux patates douces* (*Prosię ze słodkimi patatami*) – krótkometrażowe filmy etnologiczne Barbeta Schroedera, nakręcone na taśmie 16 mm na Nowej Gwinei jako dokumentacja do jego filmu *La Vallée*.

1972 *La Vallée* (*Dolina*) – reż. Barbet Schroeder, Francja

L'Amour l'après-midi (*Miłość po południu*) – reż. Eric Rohmer, Francja

Poil de carotte (*Rudzielec*) – reż. Henri Grazziani

Les Praticables de Jean Dubuffet (*Praktykable Jeana Dubuffet*) – real. Jean Scandelari/Daniel Cordier, zdj. NA/ Jean-Claude Larrieu, Francja

1973 *L'Oiseau rare* (*Rzadki ptak*) – reż. Jean-Claude Brialy, Francja

Femmes au soleil (*Kobiety w słońcu*) – reż. Liliane Dreyfus, Francja

La Gueule ouverte (*Rozdziawiona gęba*) – reż. Maurice Pialat, Francja

The Gentleman Tramp (*Szarmancki włóczęga*) – real. Richard Patterson/Peter Bogdanovich, USA

1974 *Général Idi Amin Dada* (*General Idi Amin Dada*) – real. Barbet Schroeder, Francja

Cockfighter (*Walka kogutów*) – reż. Monte Hellman, USA

Mes petites amoureuses (*Moje kochaneczki*) – reż. Jean Eustache, Francja

1975 *Miłość Adeli H.* (*L'Histoire d'Adele H.*) – reż. François Truffaut, Francja

1976 *Maîtresse* (*Władczyni*) – reż.

Barbet Schroeder, Francja
La Marquise d'O/Die Marquise von O (*Markiza d'O*) – reż. Barbet Schroeder, Francja-Niemcy
Des journées entierès dans les arbres (*Całe dni pośród drzew*), tv – reż. Marguerite Duras, Francja
Cambio de sexo (*Zmiana płci*) – reż. Vicente Aranda, Hiszpania

1977 *L'homme qui aimait les femmes* (*Mężczyzna, który kochał kobiety*) – reż. François Truffaut, Francja
Koko, le gorille qui parle (*Koko – goryl, który mówi*) – real. Barbet Schroeder, Francja
Le Centre Georges Pompidou (*Centrum im. Georgesa Pompidou*) – real. Roberto Rossellini, Francja

1977 *La vie devant soi* (*Życie przed sobą*) – reż. Moshe Mizrahi, Francja

1978 *Niebiańskie dni* (*Days of Heaven*) – reż. Terrence Malick; zdj. NA/Haskell Wexler, USA
Goin' South (*Na Południe*) – reż. Jack Nicholson, USA
Zielony pokój (*La Chambre verte*) – reż. François Truffaut, Francja
Perceval le Gallois (*Perceval*) – reż. Eric Rohmer, Francja
L'Amour en fuite (*Miłość ucieka*) – reż. François Truffaut, Francja

1979 *Sprawa Kramerów* (*Kramer vs Kramer*) – reż. Robert Benton, USA

1980 *The Blue Lagoon* (*Błękina laguna*) – reż. Randal Kleiser, USA
Ostatnie metro (*Le Dernier Métro*) – reż. François Truffaut, Francja
Outre-mer (*Zamorskie kraje*) – real. Jacques Fieschi, Francja

1982 *Still of the Night* (*Wśród nocnej ciszy*) – reż. Robert Benton, USA
Sophie's Choice (*Wybór Zofii*) – reż. Alan J. Pakula, USA

1983 *Pauline à la plage* (*Paulina na plaży*) – reż. Eric Rohmer, Francja
Vivement dimanche! (*Nareszcie niedziela!*) – reż. François Truffaut, Francja

1984 *Places in the Heart* (*Miejsce w sercu*) – reż. Robert Benton, USA
Conducta Impropria (*Niewłaściwe prowadzenie*) – real. NA/ Jiménez Leal, Francja

1986 *Heartburn* (*Zgaga*) – reż. Mike Nichols, USA

1987 *Nadine* (*Nadine*) – reż. Robert Benton, USA

1988 *Nobody Listened* (*Nikt nie chciał słuchać*) – real. NA/Jorge Ulla, USA
Imagine: John Lennon (*Imagine: John Lennon*), 16 mm – real. Andrew Solt, USA

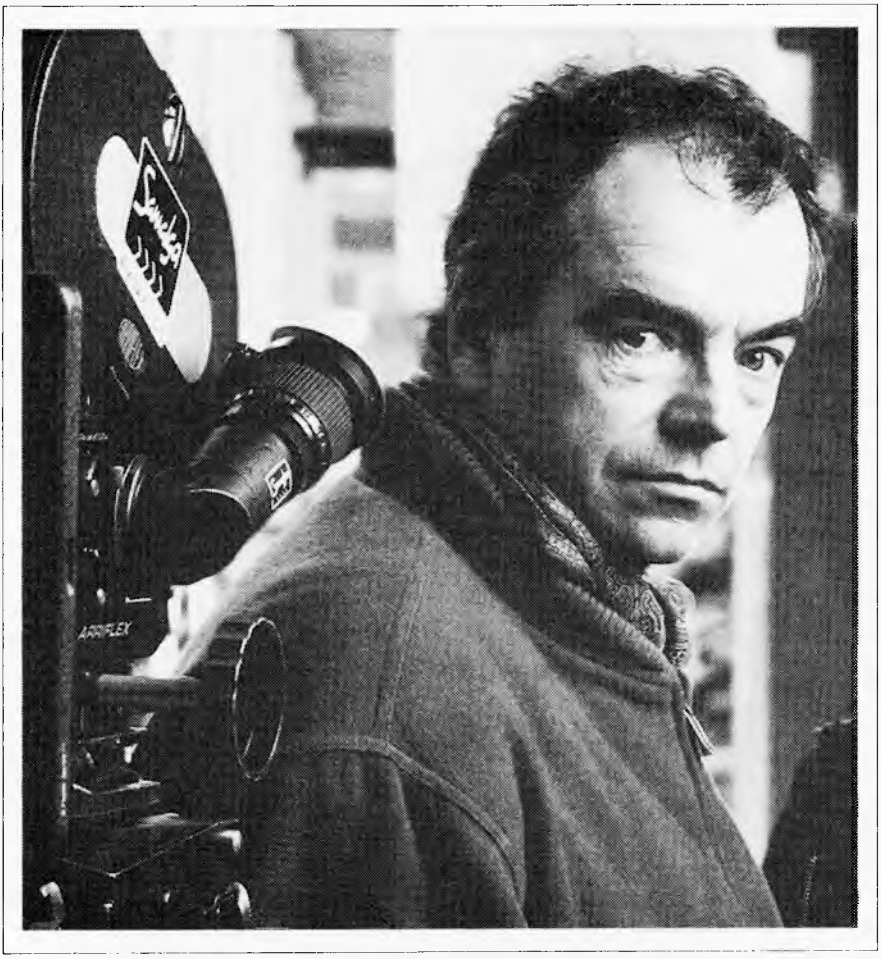
1988 *Catherine Deneuve, un portrait* (*Portret Catherine Deneuve*), 16 mm – real. Antoinette Fouque, Francja (nie ukończony)
New York Stories (*Opowieści nowojorskie*) – reż. Martin Scorsese/Woody Allen/Francis Ford Coppola; zdj. NA/Sven Nykvist/Vittorio Storaro, USA

1991 *Billy Bathgate* (I) – reż. Robert Benton, USA

*Uwaga: film, który był wyświetlany w polskich kinach, jest poprzedzony polskim tytułem.

Oprac. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Sławomir Idziak



fot. Jaxa & Niedenthal

Para reżyser – operator jest niepodzielna

ze SŁAWOMIREM IDZIAKIEM
rozmawia WANDA WERTENSTEIN

– W trzech filmach Kieślowskiego, co mnie najbardziej przejęło, cała ich siła metafizyczna, to było twoje pokazanie świata. To była przede wszystkim sekwencja, kiedy w „Krótkim filmie o zabijaniu" przyszły morderca idzie Krakowskim Przedmieściem i obraz mówi nam wszystko o jego „stanie duszy", choć z opowiadania jeszcze nic o nim nie wiemy; to były fragmenty w „Podwójnym życiu Weroniki" głównie z Paryża, fragmenty, które pokazywały cel i sens filmu; i w „Niebieskim" – to, co pokazywało stan psychiczny wdowy.

– Mam poczucie, że zawód operatora przeszedł pewien okres metamorfozy, wynikający z tego, co zawsze się dzieje, kiedy rozwój techniki wyprzedza nasz stan świadomości. Za mało sobie uświadamiamy, że za rozwojem techniki powinny iść pewne zmiany systemowe czy strukturalne. A w kinie tak się to ma do przestarzałych struktur, że skończyła się epoka, kiedy robiliśmy filmy w wielkich grupach zdjęciowych, a reżyser jak generał dyrygował tą olbrzymią grupą techników i pomocników. Praca stała się prostsza, łatwiejsza, technika nie wymaga już noszenia lampy przez trzy czy cztery osoby, kamery są malutkie, bardzo inteligentne i w związku z tym zawód operatora musi się jakoś zmodyfikować. Operator nie może już być kimś, kto jest odpowiedzialny tylko za sprawy techniczne, czy też wyłącznie za przetworzenie myśli reżysera w technicznie dobrze wyeksponowane, dobrze oświetlone i skadrowane obrazki. Myślę, że wkład operatora w przyszły film powinien zostać zaproponowany już na etapie scenariusza, że decyzje estetyczne, obrazowe, powinny powstawać już na etapie przetwarzania materiału literackiego. W tej fazie jest miejsce na wprowadzanie pewnych idei i już wtedy twórczy, kreatywny operator powinien być zaangażowany. W moim wyobrażeniu operator jest to człowiek, który powinien wnosić do filmu wkład własnej wizji świata, jak to się dzieje w dobrej orkiestrze czy w każdym innym zespole twórczym. W jakim stopniu jego świat zostanie zaakceptowany czy odrzucony, do jakiego stopnia ten świat będzie miał wpływ na ostateczny kształt filmu, zależy od tego, kto w dalszym ciągu jest kierownikiem, kto ma prawo definitywnej decyzji o tej wizji świata – to znaczy od reżysera.

Obserwujemy na świecie różne pary operatorsko-reżyserskie jak Rotunno – Fellini, jak Nykvist – Bergman i widzimy tych samych operatorów robiących filmy z innymi reżyserami; i okazuje się, że już ten świat jest uboższy, chociaż są to ci sami ludzie i na pewno mają swój wielki wkład. Żaden z amerykańskich filmów Nykvista nie ma już tej metafizycznej fotografii, bo partner, czyli reży-

ser, który koło niego stoi, nie da mu takiej szansy. A kiedy ten sam Nykvist robi film z Tarkowskim, to ta fotografia jest niebywała, niezwykła. Żaden inny operator nie wykonałby tych zdjęć tak wspaniale i tak oryginalnie.

Jestem generalnie przeciwny mówieniu o operatorze jako o człowieku, który został wynajęty do wykonania określonego zadania tuż przed okresem zdjęciowym. Tak widzę mój zawód i tak się staram go wykonywać, żeby potencjalni partnerzy zwracali się do mnie już na etapie scenariusza i dawali mi szansę zaproponowania czegoś, co w danym materiale literackim da się stylistycznie wyróżnić od innych opowieści i jednocześnie służyć opowieści i jej wykładni. Takie jest moje credo.

– *Jest przecież tak, że w filmie jedyną osobną rzeczą jest to, co ktoś napisał – nazwijmy to pierwotną wersją scenariusza – a potem reżyser, operator, scenograf, czasem także kompozytor i aktor robią właściwie film razem.*

– Film jest w ogóle dziełem zbiorowym i wcale nie uważam, że operator jest obok reżysera najważniejszy, a scenarzysta czy aktor mniej ważny. Uważam oczywiście, że konfiguracja grupy twórczej może być różna – wszystko zależy od indywidualności. O jakimś filmie mówimy, że bez tej muzyki film nie istniałby, albo że dana kreacja jest taka, albo że przyćmiewa coś innego. Generalnie uważam, że praca nad filmem będzie coraz bardziej pracą małych grup twórczych.

– *Właściwie ta para – reżyser-operator jest niepodzielna...*

– To zależy od kraju.

– *Ale jeżeli chodzi o kino, które niesie jakąś metaforę poza sprawnym opowiedzeniem bajeczki... czytałam kiedyś w „Sight and Sound" czy w „American Cinematographer" wywiad z Almendrosem, który mówił też dokładnie to samo.*

– Tak powinno się rozumieć tę relację i tak powinnyśmy myśleć o przyszłości. W tym sensie bardzo dobrą rolę odegrała łódzka Szkoła Filmowa, może trochę przez przypadek, że miała tylko dwa wydziały, reżyserski i operatorski (wydział kierowników produkcji powstał później – W.W.) i siłą faktu współpraca reżysera i operatora stawała się najważniejsza. Pozycja zawodowa operatorów była bardzo wysoka. Kariera polskich operatorów na świecie, a wielu pracuje za granicą z bardzo dużym sukcesem, wynika stąd właśnie, że nasze przygotowanie do zawodu jest zupełnie inne, nasza pozycja w ekipie jest inna – i potem zadziwiamy zagranicznych reżyserów, że mamy takie przygotowanie dramaturgiczne, takie przygotowanie kulturalne, że jesteśmy partnerami do rozmów, a nie tylko wykonawcami.

– *Pamiętam, jak przed laty pokazano w Londynie nasze filmy dokumentalne i prasa angielska podkreślała przede wszystkim znakomite zdjęcia, a myśmy Anglikom tłumaczyli, że po prostu u nas operatorzy mają wyższe wykształcenie.*

– Wracam właśnie z USA, gdzie robiłem film dla Disneya i Miramaxu. W systemie amerykańskim zakłada się z góry, że operator to technik wynajęty na tydzień czy dwa przed zdjęciami, toteż budzi wielkie zdumienie producentów, kiedy on nagle mówi, że chciałby być uczestnikiem dokumentacji, wybierania obiektów zdjęciowych albo chce dyskutować o kształcie dekoracji. Uważa się tam, że jest to funkcja reżysera lub producenta, a operator ma przyjść i oświetlić. W moim przekonaniu kino europejskie może mieć wielką szansę, jeżeli zrozumiemy, że nie powinniśmy naśladować Amerykanów, ale robić filmy w małych, sprawnych i twórczych zawodowo grupach; takie filmy, między in-

Trzy kolory. Niebieski Krzysztofa Kieślowskiego (zdjęcia: Sławomir Idziak)

nymi dzięki ich taniości, będą mogły łatwiej konkurować z tymi potwornymi, zrealizowanymi przez wielki aparat, za wielkie pieniądze, często bardzo słabymi filmami.

– *Takie bardzo efektowne filmy amerykańskie człowiek chętnie ogląda, bawi się, śmieje albo doznaje jakichś emocji, patrzy, jak to i owo jest tam rozwiązane, ale rzadko się zdarza, aby było w nich coś więcej...*

– Przyczyną jest ciśnienie pieniędzy...

– *Kino europejskie ma te możliwości, ale w pogoni za pieniędzmi gubi się... Kiedy byłam teraz w Locarno, kino europejskie wyglądało bardzo mizernie wobec prawdziwie interesujących rzeczy z Chin czy Iranu, także wobec sprawności i rozmachu kina amerykańskiego, a – na przykład – „Pulp Fiction" Tarantino jest naprawdę dobrym filmem. Właściwie jeden „Czerwony" Kieślowskiego i dwa wielkie dokumenty, Ophülsa i Jasselianiego, ratowały honor kina europejskiego. Może dziś najlepiej wygląda sytuacja w kinie angielskim.*

– Nie śledzę angielskiego kina, ale miałem teraz seminarium w Londynie w tamtejszej szkole filmowej i miałem poczucie, że znalazłem się w atmosferze szkoły łódzkiej...

– *Tam jest Marczewski...*

– Panuje tam atmosfera prawdziwego kampusu studenckiego, ludzie żyją w tej szkole, robią razem filmy i mają poczucie, że znaleźli się w miejscu, gdzie coś się rodzi. W dodatku mają przewagę języka, mogą robić filmy dla wielkiej publiczności. Nie mam wątpliwości, że w przyszłości mogą robić świetne filmy. Ale generalnie kino europejskie jest w stanie straszliwego bezładu i nikt nie jest zainteresowany odwróceniem trendu, który jest płodem tego, co kiedyś nazywało się kinem autorskim.

Bilans kwartalny Krzysztofa Zanussiego (zdjęcia: Sławomir Idziak)

– *Zanussi mówi, że zgubił je narcyzm tego kina...*

– Były kiedyś wielkie indywidualności, które robiły rzeczy oryginalne, ale moim zdaniem ta epoka się skończyła. W tej chwili kino europejskie nie jest kinem reżyserów, ale producentów, a właściwie dystrybutorów; to wielki dystrybutor decyduje, co jest pokazywane; są wielkie pieniądze, ale większość wypływa za ocean. Dlatego widzę przyszłość w małych sprawnych grupach filmowych, które od czasu do czasu przebiją się z czymś oryginalnym. Jak te wyświetlane obecnie u nas *Cztery wesela...* – film, który po całym świecie idzie świetnie, bo nie jest typową amerykańską opowiastką.

– *Po tym lamencie nad kinem europejskim wróćmy do twojego zawodu...*

– Mam przekonanie, że takie rzeczy, jak kolor, światło, kompozycja, ruch – to jest coś, co w jakiejś mierze istnieje w każdym z nas. Ale 20 czy 30 lat temu, żeby ktoś potrafił zrobić film fabularny, musiał przejść pewien kurs, potrzebny był mu pewien rodzaj edukacji (który pozwoliłby rozwinąć jego predyspozycje), ale w tej chwili technika jest tak prosta, że kamera video czy nawet z taśmą negatywową nie wymaga żadnego specjalnego przygotowania zawodowego. Z łatwością można sobie wyobrazić, że człowiek o przeciętnym wykształceniu fotograficznym, który potrafi zrobić parę zdjęć i coś wie na temat blendy i ostrości, wykona film fabularny, i ten film będzie jakoś oświetlony, będą tam jakieś kolory, będzie jakiś rytm, będzie jakiś rodzaj wrażliwości; i tylko od jego indywidualności, jego sposobu postrzegania świata i od tego, na ile będzie mu pozostawiona swoboda działania, zależy, jaki film powstanie. Dlatego w moich rozmowach ze studentami staram się podkreślać coś, co wydaje mi się o wiele ważniejsze; otóż w sztuce operatorskiej najważniejszym elementem jest świadomość funkcji dramaturgicznej poszczególnego ujęcia filmowego i nie bywa

tak, że operator filmowy jest człowiekiem wolnym, który stawia sobie kamerę w tym czy w tamtym kącie, bo różnica między takim i innym postawieniem kamery jest różnicą jego wrażliwości. Istnieje bardzo wyraźnie określony i powinien być z góry zdeterminowany związek między przesłaniem filmu, jego stylem, jego ideą i tym poszczególnym ujęciem, zależnie od miejsca sceny w kontekście całości, od tego, co ona opowiada i dlaczego. Wydaje mi się, że jest to podstawowy element, dosyć zaniedbany w myśleniu na temat sztuki operatorskiej i w ogóle funkcji obrazu filmowego. Postawienie tego problemu na głowie polega między innymi na tym, że w „American Cinematographer" czy w rozmaitych pismach fachowych zadaje się operatorom, bardzo często wybitnym artystom, pytania, które dotyczą elementarza zawodu. Czytałem ostatnio taki wywiad z Robby Müllerem w niemieckim piśmie „Kameraman" i wyraźnie można było wyczuć, że nie ma on ochoty do rozmowy, bo dziennikarz pyta go, jakich używa filtrów albo jak utrzymuje kontrast między wnętrzem i plenerem, a ten wybitny artysta jest człowiekiem, który ma świadomość narracji i dramaturgii opowiadania i cały czas próbuje odbić piłeczkę w kierunku wyższego pułapu świadomości twórczej.

– *Dlatego nie zadawałam ci takich pytań...*

– Dziękuję. Istnieje oczywiście coś takiego, jak poetycka funkcja obrazu filmowego, coś co znaczy troszeczkę więcej niż konkretny obraz; jest gdzieś bowiem szansa, że w fizyczności, w konkretności obrazu poprzez oświetlenie, poprzez pewne decyzje techniczne, pewne deformacje możemy osiągnąć więcej, jakiś znak, jakąś emocję, która wynika ze sposobu sfotografowania jakiegoś obiektu, jakiejś akcji.

– *Wydaje mi się, że czasem reżyser nawet nie bardzo wie, co z jego materiału może zrobić operator, i potem, gdy ogląda zdjęcia, jest zdziwiony, że to wyszło lepiej, niż sobie obmyślił, albo że jest o wiele głębsze.*

– Magia w tej pracy polega na tym, że nikt z nas nie wie na pewno, co otrzyma, ponieważ składa się na to cały zbiorowy wysiłek. Ja na początku, otrzymując projekt filmu, wyobrażam sobie jakiś inny film, a reżyser widzi to zupełnie inaczej, aktor też inaczej. Jak w życiu erotycznym każdy – kobieta i mężczyzna – ma inną potrzebę emocjonalną, ale w sumie akt musi być wspólny, tak jest i tu, że każdy z nas przychodzi z innym bagażem, z innym napięciem, inną wizją i na skutek dyskusji, czasem przypadku, zetknięcia się odmiennych indywidualności, konfliktu nawet – tworzy się coś wartościowego. Za każdym razem jest w tym element zaskoczenia i nie jest tak, że gdy widzę w kamerze jakiś obrazek, to potem na ekranie czuję to samo. Mój negatyw wywołany w laboratorium trafia na stół człowieka, który opisuje kolory i może mój efekt kolorystyczny zniszczyć albo poprawić, a często robi coś zaskakującego, czego do końca nie przewidziałem. Albo – i to jest specyficzna cecha tej roboty – oglądamy jakąś scenę, wydaje się nam marna, zostaje dołożona muzyka i nagle ta scena robi się nośna i ważna. Nikt z nas nie ma do końca przemyślanej wizji i na tym polega wyzwanie i coś pięknego w naszym zawodzie. Robimy rzeczy, które często są chodzeniem po linie, czasami spadamy, a czasem okazuje się, że się udało.

– *Czy można przyjąć, że bywa temat, scenariusz, który wymaga maksymalnie obiektywnej fotografii i wtedy to kręcisz prawie jak kronikę filmową i nie wiesz, czy w momencie, kiedy kręcisz jak kronikę, to też się zmetaforyzuje?*

Krótki film o zabijaniu Krzysztofa Kieślowskiego (zdjęcia: Sławomir Idziak)

– Jak robię komedię opartą na słowie, to próba szukania jakiegoś rytmu, zwolnień, długich ujęć, metafory jest głupkowata. Taki obraz nigdy nie będzie funkcjonował, bo dramaturgia utworu tego nie potrzebuje. Kamera funkcjonuje tu jako zwierciadło rzeczywistości i niczego innego się od niej nie oczekuje. Oczywiście operator – myśląc dramaturgicznie – powinien dostarczyć dostateczną liczbę ujęć do zmontowania szybciej, dłużej lub krócej takiej sceny, aby to, co jest jej sensem komicznym, można było wydobyć później w montażu, aby scena była śmieszna.

– *Czy czasem dyktujesz reżyserowi rozbicie epizodu na sceny, na ujęcia?*

– Staram się zawsze dyskutować z reżyserem o wszystkim, ale nie ode mnie zależy ostateczna decyzja. Otrzymując scenariusz przychodzę do reżysera na pierwszą rozmowę z moją wizją jego historii (czy czyjejś historii, jeżeli to nie jest jego scenariusz). A potem, kiedy przychodzę na plan, staram się zawsze mieć konkretną wizję sceny i dążę zawsze do tego, żeby ta moja wizja była już wizją wynikającą ze wcześniejszych rozmów nad scenariuszem. Uważam, że taki proces dogadywania się jest bardzo ważny, poświęcone na to godziny są konieczne, żeby nie przynosić na plan czegoś, co jest wyłącznie moją własną wizją. Takie próby dojścia do wspólnego myślenia są moim zdaniem absolutnie niezbędne.

– *Od tego są też te wieczorne rozmowy po zakończeniu zdjęć o pracy na dzień następny...*

– Oczywiście. Jedyną formą pracy, jaką uznaję, jest taka, że się dużo rozmawia przed rozpoczęciem filmu i potem rozmawia się co wieczór przed następną sceną.

– *Czy bywa tak, że mówisz reżyserowi, że chcesz powtórzyć ujęcie i robisz to nie dlatego, że jesteś z czegoś niezadowolony, tylko że chcesz zwrócić uwagę na jeszcze coś... odfotografować jeszcze coś innego?*

– Robię to bardzo często. Mało tego – jest rodzaj ujęć, które są niezauważalne dla widza, ujęcia zwane establishing shots, które nie zawsze muszą spełniać prymitywną funkcję topograficzną, wyjaśniającą, gdzie się dzieje akcja, ale mogą także spełniać rolę komentarza. Bardzo często chcę takie właśnie zdjęcie zrobić już po nakręceniu sceny. Można je zresztą zrobić nawet bez wiedzy reżysera, w niedzielę wziąć kamerę, zrobić coś, bo jest jakimś komentarzem do tej historii – zrobić jakąś serię ujęć, które potem użyte mogą dać pewną dodatkową barwę, pewne szersze spojrzenie na całość utworu. To jest także przykład, że operator może wnieść coś takiego, co niby nie ma nic wspólnego z podstawową anegdotą, a jest ważne.

– *To mnie skłania, żeby wrócić do wspomnianej na początku naszej rozmowy sekwencji z filmu „O zabijaniu". Czy to był twój pomysł, żeby tak ją rozwiązać?*

– Rzeczywiście zaproponowałem Kieślowskiemu, żeby dać silne filtry przejściowe – rodzaj dziwnego widzenia w tonie zielonkawym. Film realistyczny sfotografować w stylu plakatowym.

ze SŁAWOMIREM IDZIAKIEM
rozmawiała WANDA WERTENSTEIN

Edward Kłosiński

fot. Michele Levieux

Z żoną Krystyną Jandą podczas audycji telewizyjnej, 1993 r.

W granicach realizmu, czasami krok dalej

EDWARD KŁOSIŃSKI

Zapis rozmowy BOŻENY JANICKIEJ

Z operatorami rozmawia się trudniej niż z reżyserami. Element techniczny w pracy operatora wydaje się laikowi tak istotny, że boi się on sprowadzać rozmowę na inne tory, a o technice wie najczęściej za mało. Tymczasem te problemy niekoniecznie są dla operatora najważniejsze. Edward Kłosiński, autor zdjęć do *Człowieka z marmuru*, *Panien z Wilka* i *Kroniki wypadków miłosnych*, *Iluminacji*, *Barw ochronnych* i *Spirali*, *Wodzireja*, *Matki Królów*, *Trzech kolorów: Biały* oraz ponad 60 innych filmów kinowych i telewizyjnych obdarzony jest jednak pewną cechą szczególną. Słuchając opisu pracy Kłosińskiego odnosiłam wrażenie, że zdarza mu się wkraczać na teren zastrzeżony dla reżysera i wspierać go swym doświadczeniem. Kłosiński zaprzeczał: uważa, że nie robi nic oprócz tego, co powinien. Jakkolwiek jest, postanowiłam usunąć z poniższego wywiadu pytania i po prostu przedstawić to, co opowiedział mi o swym sposobie wykonywania zawodu mój rozmówca.

B. J.

W grupie

Z egzaminu do Szkoły Filmowej najlepiej pamiętam Krzysztofa Kieślowskiego. Zdawaliśmy razem, bo obaj byliśmy na literę „K". Wydał mi się wyjątkowo rozsądnym człowiekiem. Krzysztofowi wtedy się nie udało, mnie jakimś cudem przyjęli.

Nie przedstawiłem komisji żadnych zdjęć, bo nigdy ich nie robiłem, nie miałem nawet aparatu fotograficznego. Zawiozłem do Łodzi próby prac malarskich i grafiki – ukończyłem Liceum Plastyczne (we Wrocławiu). Dosyć mętnie wyobrażałem sobie resztą związki plastyki z obrazem filmowym. Chodziłem wprawdzie na projekcje do DKF-u, przeczytałem kilka odpowiednich książek, ale nie bardzo zdawałem sobie sprawę, co wnosi do filmu operator, a co reżyser. Chciałem po prostu być jednym z tych, którzy tworzą obrazy, z jakich składa się film. Szczegóły liczyły się mniej.

Myślę, że o moim wyborze Szkoły Filmowej – zamiast Akademii Sztuk Pięknych – zdecydował rodzaj temperamentu. Lubiłem działanie grupowe, ruch, lubiłem, żeby coś się działo. Samotne zmaganie się z materią obrazu – to było nie dla mnie. Zresztą, wtedy jeszcze nie wiedziałem, co o rzemiośle malarskim powiedział Józef Czapski: trzeba malować przynajmniej trzydzieści lat, żeby zacząć rozumieć, na czym to polega. Zdarzają się oczywiście malarze genialni, którzy

osiągają absolutną biegłość w dwudziestym roku życia, ale nie miałem złudzeń, że to będę ja.

Dostałem się więc do Szkoły – i dowiedziałem się ze zdumieniem, jaka ważna w zabawie w kino jest technika. Historia sztuki, całej literatury też, oczywiście, ale przede wszystkim optyka, fotochemia. Okazało się, że udało mi się tę wiedzę opanować. Mój ojciec był inżynierem, specjalistą od maszyn liczących; może jednak coś po nim odziedziczyłem? Strona techniczna zawodu nie wciągnęła mnie zresztą tak bardzo, jak niektórych moich kolegów. Nowinki techniczne bywają często dla nich najciekawsze, stale kombinują, jak by tu wpłynąć do mieszkania przez okno i wypłynąć rurą spod wanny. Mam jednak szacunek dla techniki jako narzędzia, podobnie jak w liceum plastycznym szanowałem pędzle. Rozumiem, że po to, by opowiedzieć obrazem jakąś historię, muszę wiedzieć, czym się posłużyć.

Szkoła Filmowa uczy jeszcze jednego – pracy w grupie. Nie obrażać się, jeśli moje pomysły reżyser odrzuci, nie mieć za złe, jeśli przyjmie, uznając je zaraz za własne. Operatorzy czasami źle to znoszą; współtworzą film, a pochwały zbiera reżyser. Tak musi być, film powstaje w wyniku pracy zespołowej. Reżyser nie może wymyślać sam wszystkiego. Jest tylko ostatnią instancją, odpowiada za całość. Jeśli się uda, zbiera honory za wszystkich, lecz jednocześnie to on jest odpowiedzialny, jeśli film poniesie klęskę.

Dla operatora najważniejsze jest, czy znajdzie w reżyserze partnera w sprawach obrazu. Czy reżyser rozumie, że film to coś innego niż przeniesione na ekran słuchowisko radiowe, czy ma własny pogląd, jak chciałby te historię opowiedzieć. W tekście scenariusza najczęściej pomija się te kwestie milczeniem. Nie pamiętam żadnego, w którym byłoby inaczej; fabuła, o formie ani słowa. Trudno zacząć rozmowę, jeśli reżyser nie ma własnej propozycji, choćby byle jakiej, od której można się odbić, rozwinąć ją lub zanegować.

Umiejętność budowania filmu z obrazów nie jest najmocniejszą stroną naszych reżyserów; zresztą nie tylko naszych. Mają idee, z myśleniem obrazami bywa gorzej. Dlatego ważne jest, by operator włączał się do pracy wcześniej, jeszcze na etapie scenariusza. Może wtedy mieć wpływ na budowę dramaturgiczną filmu, np. zaproponować zastąpienie scen przekazujących werbalnie jakąś informację – takimi, które samym obrazem zasugerują, o co chodzi. Na planie jest na podobne zmiany za późno.

Jeśli z jakichś powodów nie można współpracować przy powstawaniu scenariusza, trzeba przynajmniej przeprowadzić chłodną analizę tekstu, który ma stanowić podstawę filmu. Ja robię to w sposób bardzo krytyczny. Chcę wiedzieć, dlaczego scena ma przebiegać tak, a nie inaczej, pytam, czy możliwe są inne rozwiązania, proponuję własne. Bez tego nie mógłbym się w pełni zaangażować w realizację.

Strategia i taktyka

Spróbuję pokazać to wszystko na przykładzie; fikcyjnym, wymyślonym. Powiedzmy, że reżyser mówi: chciałbym, żeby film był opowiedziany dynamicznie, ostro. Usłyszy ode mnie odpowiedź: musisz wobec tego inaczej napisać dialog, bez długich zdań. W trzech kolejnych scenach ludzie nie powinni tylko rozmawiać. Będziemy musieli zrezygnować ze sceny w deszczu, wszyst-

ko powinno się rozgrywać w pełnym słońcu, w ostrym kontraście. Trzeba poszukać specyficznych obiektów zdjęciowych; np. kulminacyjna rozmowa mogłaby się odbyć w marszu na tle kolumnady, złapiemy ostrą grę świateł i cieni. A scenę z samochodami dobrze byłoby rozegrać na skrzyżowaniu dwupoziomowym, trzeba takie znaleźć.

I tak dalej. Jest to ogromna praca logistyczno-artystyczna, a konsekwencje decyzji mają charakter również finansowy. Bo jeśli się okaże, że odpowiednie skrzyżowanie jest tylko np. w Szczecinie i ekipa będzie musiała tam jechać, koszty wzrosną.

Używając języka wojskowego, powiedziałbym, że decyzje wstępne mają charakter strategiczny, a późniejsze – taktyczny. Decyzją strategiczną jest np. wybór aktora. Ale w trakcie realizacji sprawy mogą się ułożyć różnie. Aktor wykonuje zadanie na miarę swoich możliwości. Trudno mu nakazać: bądź zdolniejszy czy miej większy talent. Można jednak np. odsunąć postać na drugi plan – i to będzie rozwiązanie taktyczne.

Wszystkie decyzje podejmuje reżyser, lecz uczestniczy w ich kształtowaniu zespół ludzi, którzy mają film realizować. Scenograf może np. znaleźć odpowiednie wnętrze na XIV piętrze wieżowca, ale ja zaprotestuję, bo nie mam możliwości ustawienia reflektorów za oknem... Albo przykład klasyczny: sala balowa z masą luster. Piękna, ale jak ukryć światła i kamerę, żeby się nie odbijały? Trudność prawie nie do pokonania. Ważny jest kolor kostiumów, rodzaj fryzur. Robi się specjalne próby, czy coś się dobrze fotografuje, czy gorzej.

Z tych wszystkich elementów powstaje obraz. Ściślej – ciąg obrazów ruchomych. Dlatego następnym problemem jest rytm. Czytając w scenariuszu teksty dialogów wyobrażam sobie człowieka, który w taki sposób formułuje myśli, przewiduję, jak może się zachowywać, poruszać. Będzie to miało konsekwencje dla rytmu obrazów.

Dobrym przykładem, jak tworzy się rytm filmu, może być przypadek *Wodzireja*. Kiedy przeczytałem scenariusz – a był to jeden z lepszych tekstów, jakie dostałem do ręki – pomyślałem, że tę rolę powinien zagrać Wojtek Pszoniak. Jurka Stuhra jeszcze wtedy nie znałem. Powiedziałem reżyserowi, że moim zdaniem to jest rola dla Pszoniaka, ale Falk na to: poczekaj, zobaczysz Stuhra. I rzeczywiście, kiedy poznałem Jurka, stało się dla mnie natychmiast jasne, że to ma być on. Ważnym środkiem wyrazu, którym Stuhr się posłużył, jest właśnie rytm. Wymyślił to rozwiązanie Andrzej Wajda. Byliśmy u Wajdy tuż przed wyjazdem na zdjęcia. Już wychodziliśmy, kiedy Wajda dorzucił: i pamiętajcie, że on musi chodzić szybko, drobnymi kroczkami. Zobaczyłem, jak Stuhrowi otworzyły się szeroko oczy – zrozumiał w sekundę, w czym rzecz. Czasami jedna taka uwaga wskazuje, jak przekazać obrazem informację, kim jest dany człowiek. Stuhr w *Wodzireju* ma w sobie przez cały czas taki napędzający go mały motorek.

Inny rodzaj rytmu: przemienność scen jaśniejszych i ciemniejszych. Trzeba sprawdzić, jak się układają w tzw. drabince filmu. Jeśli w jednej scenie jesteśmy we wnętrzu z jasnymi ścianami, byłoby dobrze, gdyby w następnym ściany pokrywała np. ciemna boazeria. Jeżeli sąsiadujące sceny rozgrywają się we wnętrzach o podobnym charakterze, np. biurowym, oba biura trzeba wyraźnie zróżnicować. Również po to, by widz zorientował się od razu, że jesteśmy gdzie

indziej. Rytm to również przemienność scen wibrujących, nerwowych – i wyciszonych. Taki układ powinien być przewidziany od razu w scenariuszu. Ale zdarza się różnie. Jeśli coś jest nie tak, można jeszcze trochę pomóc światłem, ruchem kamery.

Czy papier ożyje

Wreszcie przychodzi moment, kiedy wszystko, co zostało wymyślone teoretycznie, trzeba zmaterializować: pozbierać razem i sfotografować. I wtedy zaczynają się prawdziwe problemy. Bo tak naprawdę styl filmu rodzi się w zdjęciach. Czasem po jednym dniu, czasami po tygodniu. Bywa, że materiał z całego pierwszego tygodnia trzeba przekręcić, co mi się już zdarzało, nawet kiedy pracowałem z wybitnymi reżyserami. Film poszedł w innym kierunku, trzeba było wszystko zrobić inaczej.

Wchodzą na plan aktorzy, postacie zaczynają żyć. I nagle okazują się mniej wyraziste, niż przypuszczaliśmy, dialog brzmi nieprawdziwie, konflikt gdzieś się ze sceny ulotnił. I do tego nie wiadomo, gdzie tkwi błąd.

Bardzo pomaga system, który jako pierwszy wprowadził u nas bodajże Andrzej Wajda: próby jak w teatrze, całej sceny, bez kamery. I zwykle widać od razu, jeśli coś jest nie tak: zamazany konflikt, fałszywie brzmiący dialog, rozwlekłość. A poza tym wyłapuje się nieoczekiwane, drobne reakcje, dodające scenie autentyzmu. Realizując scenę od razu ujęcie po ujęciu, dokładnie tak jak zostało to zapisane w scenopisie, trudno odkryć błąd. Wszystko jest najczęściej martwe. Najazd kamerą, plan bliski, odjechać do szerszego, koniec. Życia w tym specjalnie nie ma.

Namawiam często reżyserów na próby całej sceny, ale najczęściej bronią się ze wszystkich sił. Nie potrafią zbudować sceny niezależnie od kamery. Moje rozmowy z reżyserami na ten temat przebiegają mniej więcej tak:

– *Wchodzi i siada, wystarczy. Po co ma jeszcze coś grać?*

– *A czy na pewno musi tu usiąść? Dlaczego nie spróbować innego rozwiązania?*

– *Bo ja chcę, żeby on tu usiadł.*

– *Ale może urodzi się lepszy pomysł? To tylko pięć minut, spróbuj.*

– *Wiadomo, ma wejść i usiąść. Wystarczy.*

Kryje się za tym lęk przed czymś, czego się nie zna, brak doświadczenia, a czasami rodzaj wtórnego analfabetyzmu. Jeśli reżyser robi film po kilkuletniej przerwie, ma problemy. I drugi powód: jeżeli sam napisał scenariusz, a tak jest u nas najczęściej, ma ten film właściwie za sobą. Szlifował go na papierze miesiącami, wszystko zakrzepło w beton. Kiedy słyszy: *źle wymyślone*, albo: *może zrobić inaczej* – uważa to za zamach na swoje ukochane dziecko. Żadne nowe, świeże rozwiązanie nie ma szansy. Walczyliśmy przy realizacji pewnego filmu razem z odtwórcą głównej roli, żeby mógł mniej mówić, a więcej zagrać, przekonywaliśmy, że wszystko będzie równie jasne, tylko ciekawsze. Reżyser nie dał się przekonać, musiała być kawa na ławę. Szekspirowi wyrzuciłby pół sceny, sobie nie da ruszyć ani słowa.

Czym może być zespołowa praca, jak funkcjonuje ekipa, która czuje się, jakby wyrosły jej skrzydła, zobaczyłem w czasie realizacji *Ziemi obiecanej*. Pracowaliśmy trzema ekipami (główne były dwie). Reżyser jeździł z planu na

Panny z Wilka Andrzeja Wajdy (zdjęcia: Edward Kłosiński)

Wodzirej Feliksa Falka (zdjęcia: Edward Kłosiński)

Barwy ochronne Krzysztofa Zanussiego (zdjęcia: Edward Kłosiński)

plan i patrzył, korygował to, co my robiliśmy. Wajda był pomysłem *Ziemi obiecanej* kompletnie zafascynowany i umiał nam tę fascynację przekazać. Dziś, mimo postępów techniki, nie udałoby się dokonać podobnego wyczynu, jakim była realizacja *Ziemi obiecanej* w tak krótkim czasie. Do dziś nie wiem, na czym polegał tamten fenomen, nigdy więcej niczego podobnego nie przeżyłem. Byliśmy młodzi, w świetnej formie, chcieliśmy pokazać Andrzejowi, że naprawdę umiemy robić filmy. Sam Andrzej dokonywał właśnie zmiany stylu, chciał się jak gdyby odświeżyć. Ale musiało działać coś jeszcze. Jakiś szczęśliwy układ gwiazd, konstelacja? Bardzo różni ludzie potrafili wspólnie stworzyć film, który okazał się, nie mam co do tego wątpliwości, arcydziełem.

Z Wajdą i Swinarskim

Pierwszy raz pracowałem dla Andrzeja Wajdy przy *Brzezinie*. Było to przeżycie dramatyczne. Kiedy czasami przyśni mi się w nocy, budzę się zlany potem i myślę z ulgą: mam to za sobą. Wszystko skończyło się zresztą dobrze.

Po ukończeniu szkoły mój profesor, a obecnie przyjaciel, Kurt Weber (po marcu '68 wyjechał na Zachód), znalazł dla mnie miejsce w ekipie *Lokisa* Janusza Majewskiego. Pracowałem jako fotosista mając nadzieję, że uda mi się zaczepić gdzieś przy kamerze. Tam poznałem Macieja Putowskiego, chyba najlepszego dekoratora wnętrz w powojennym polskim kinie. Zauważył mnie, może dlatego, że rwałem się do każdej roboty. Pół roku później, kiedy Andrzej Wajda zaczynał *Brzezinę* i szukał młodego szwenkiera, Putowski, który był przy tym filmie scenografem, polecił mnie. Zdjęcia robił Zygmunt Samosiuk.

I od razu zaczął się koszmar: pracowaliśmy ogromnym Arifleksem ze specjalną, „korbkową" głowicą do wielkich kamer; zmora operatorów, dziś prawie nie używana. Zwykłą kamerą szwenkowałem już nieźle, z tym sobie nie poradziłem. Popełniłem kilka błędów, a do tego pod wpływem stresu i z głupoty próbowałem je ukryć. Reżyser postanowił mnie wyrzucić. Wybroniła mnie Basia Pec-Ślesicka, ale Wajda postawił warunek: nie wolno mi dotykać kamery. Na szczęście błędy popełniłem tylko na początku. Zaczęły przychodzić dobre materiały, pozwolili mi znowu stanąć za kamerą. Potem realizację na pewien czas przerwano. Krótko po wznowieniu produkcji Zygmunt Samosiuk musiał odejść do innego filmu, bo miał wcześniejsze zobowiązania. I wtedy Wajda, wskazując palcem na mnie, powiedział: ty dokończysz. Dodali mi Maćka Kijowskiego, wówczas jednego z najlepszych szwenkierów – i dokończyłem. Udało się.

To Andrzej Wajda zdecydował, że będę robił zdjęcia do *Sędziów* Wyspiańskiego; reżyserował Konrad Swinarski. Nadawałem się, bo nie piję, nie wywołuję awantur i nie jestem chamem, musiałem więc zachęcić Konrada do filmu; dokładnie tak powiedział mi Wajda. Praca z Konradem Swinarskim okazała się jednym z najważniejszych doświadczeń mojego życia.

Najlepszą stroną mojego zawodu jest to, że poznaje się i pracuje z ciekawymi ludźmi. Wajda zafascynował mnie wspaniałą, plastyczną wyobraźnią, potencjałem twórczym. Swinarski sposobem myślenia o teatrze, filmie, aktorstwie w ogóle, o sztuce. Nauczył mnie rozumieć tekst, szukać ukrytych sensów, znaczeń; sam robił to w sposób genialny. Swinarski chciał zrealizować film kinowy

na podstawie *Fantazego* Słowackiego. Dwa miesiące rozmawialiśmy o tym, rysowaliśmy projekty. Dało mi to ogromnie dużo, otworzyło przede mną jakby następne drzwi. A potem zdarzył się ten koszmarny wypadek lotniczy i Konrad odszedł.

Z Zanussim i w kinie moralnego niepokoju

Bardzo ważne były dla mnie filmy z Krzysztofem Zanussim; znaliśmy się ze szkoły, mowiliśmy sobie nawet po imieniu, co w przypadku Krzysztofa było ewenementem. Na planie *Iluminacji* zobaczyłem reżysera, który ma własny, odrębny sposób myślenia o filmie, chce używać kina do rozmowy o sprawach najpoważniejszych.

Drugi film z Zanussim, *Barwy ochronne*, przyniósł mi nowe doświadczenie operatorskie: prawie w całości robiony był kamerą z ręki. Okazało się, że stanowi to poważny problem; nie dla mnie, lecz dla aktorów. Nawet aktor tak doświadczony jak Zbigniew Zapasiewicz nie mógł się oswoić z tym, że kamera jest bardzo blisko, wchodzi między aktorów, okrąża ich ze wszystkich stron. Ale Krzysztof się przy tym uparł i miał rację.

A potem była *Spirala*. Uchodzę za człowieka bezkonfliktowego, przy tym filmie doszło jednak do ostrego konfliktu między mną i reżyserem. Nie pracowaliśmy później z sobą przez wiele lat. Wyniosłem z tamtego doświadczenia bardzo ważną naukę.

Chciałem inaczej niż reżyser opowiedzieć sceny w szpitalu, kiedy nieuleczalnie chory bohater filmu czeka na śmierć. Proponowałem zdjęcia statyczne, jakby martwą kamerą, Krzysztof chciał, żeby było z ręki, podobnie jak reszta filmu. Nie dał się przekonać, ja również. Zrobiłem, jak chciał, ale tylko na tej zasadzie, że się podporządkowuję. A w ten sposób pracować się nie powinno.

Tamto doświadczenie nauczyło mnie, że nawet jeśli jest się o czymś przekonanym w stu procentach, trzeba zrozumieć partnera, który może być przekonany dokładnie w tym samym stopniu o czymś przeciwnym. Bo w sztuce jest tak, że dwie sprzeczne racje mogą być jednakowo słuszne. Tę samą scenę każdy reżyser rozwiązałby inaczej i wszystkie warianty mogą się okazać ciekawe, wartościowe. Jestem operatorem, nie wolno mi dążyć do tego, żeby moje było na wierzchu, bo odpowiedzialność za film ponosi reżyser. Jego gust decyduje o tym, czy uzna moją propozycję za dobrą czy kiepską. Nie mogę powiedzieć: jeśli nie widzisz, jaki jestem zdolny, to rób sobie sam. Więcej: wierząc głęboko, że moje rozwiązanie jest lepsze, muszę się przekonać do jego pomysłu. Nie wystarczy ustąpić pola, trzeba spojrzeć na sprawę jego oczami. Zapomnieć o swojej koncepcji, a nie obnosić się z miną faceta, któremu zepsuli zabawkę albo utrącili szansę na Oscara. Bo bez przekonania pracuje się źle.

Niewykluczone, że z powodu takiego sposobu myślenia czasami przegrywam. Może moje filmy mogłyby być bardziej efektowne, gdybym twardo walczył o swoje. Myślę jednak, że praca operatora nie polega na tym, żeby wysuwać się na pierwszy plan mam służyć filmowi jako całości. Np. w *Pannach z Wilka* tkanki operatorskiej trudno nie zauważyć, ale dlatego, że takich rozwiązań wymagał scenariusz. Chodziło o pokazanie harmonii świata, który odszedł. Podobnie w *Kronice wypadków miłosnych*: miał powstać obraz wyidealizowa-

ny, trochę nierzeczywisty, taki, jaki po latach wytwarza pamięć. Najpiękniejsze rozwiązanie plastyczne jest niedobre, jeśli okaże się niespójne w stosunku do całości.

Najaktywniejszy okres mojej pracy przypadł na lata narodzin i rozkwitu kina moralnego niepokoju. Dziś sam nie wiem, czy uznać to za szczęście, czy za pech. Lubię to kino, wiem, że było potrzebne i ważne, ale od strony formy trudno je uznać za bogate. Tak chyba musiało być. Gdyby strona formalna była efektowniejsza, zafałszowałaby przekaz treści, a one były najważniejsze.

Może operator nie powinien myśleć takimi kategoriami, ja jednak inaczej nie potrafię. Uważam za najważniejsze, by sfotografować aktora w dobrym momencie, nawet jeśli nie jestem w pełni gotowy ze światłem. Grę światła zauważy dziesięciu moich kolegów, grę aktora, emocje, które przekazuję – każdy. Oczywiście, istnieje pewna granica, której przekroczyć nie wolno, bo byłby to błąd w sztuce. W takich przypadkach mówię stanowczo: nie. Można się pomylić jakby generalnie, tzn. przyjąć koncepcję, która rozczaruje, ale nie wolno się mylić w szczegółach.

Z Kieślowskim

W każdym wywiadzie pytają mnie teraz, jak się pracuje z Krzysztofem Kieślowskim. Cenię sobie ogromnie to spotkanie, chociaż nastąpiło późno. Myślę jednak: a może to dla mnie lepiej? Po latach pracy wpada się w pewną rutynę, która zresztą nie musi być czymś złym, gwarantuje przyzwoity poziom. Spotkanie z Kieślowskim dało mi poczucie świeżości, jakbym zaczynał coś od nowa. Miało to dla mnie duże znaczenie, tym bardziej że okazało się, iż patrzymy na wiele spraw bardzo podobnie.

Znaliśmy się oczywiście wcześniej, ale najlepiej poznaje się człowieka robiąc z nim film. Trochę jak w małżeństwie: podejmuje się wspólnie wiele decyzji, z poczuciem niepewności, czy okażą się słuszne. Do tej pory wydawało mi się, że reżyser i operator powinni nieco inaczej widzieć świat, współpraca staje się wtedy bardziej twórcza. Pracując z Kieślowskim przekonałem się, że można podobnie myśleć, a wcale nie wynika z tego gorszy film. Zwłaszcza jeśli obie strony mają wystarczająco dużo autoironii.

Kieślowski potrafi powiedzieć: nie wiem, jak to zrobić. Inni też nie wiedzą, ale bardzo rzadko się do tego przyznają. Ma w sobie rys – nie wiem jak to nazwać – może rzetelności? Można być pewnym, że niczego nie zrobi za czyimiś plecami, nie dołoży ręki do czegoś, co uważa za niewłaściwe. Jest przy tym mało wylewny, jakby trochę protestancki, co też bardzo mi odpowiada. I cecha ogromnie rzadka u reżyserów – lubi bohaterów swoich filmów. Szanuje inność, odmienność. Bohaterem jego filmów może być człowiek prosty, lecz Kieślowski nigdy nie potraktuje go z góry, jak prostaczka.

Na Zachodzie

Od kilku lat częściej pracuję poza Polską niż w kraju. Pierwsze zaproszenie dostaje się zwykle trochę przez przypadek. Chociaż niezupełnie.

Kręciliśmy pewien niemiecki film, bez znaczenia zresztą, w Stanach Zjednoczonych. Spotkałem się tam z kilkoma ważnymi osobami ze środowiska

filmowego i dowiedziałem się, nie bez zdziwienia, że świetnie orientują się w tym, co zrobiłem. Wiedzą, bo filmy Wajdy czy Zanussiego ogląda się w uniwersytetach, w klubach filmowych, na środowiskowych pokazach. Nasza twórczość jest dla nich częścią klasyki europejskiej, profesjonaliści – np. Coppola, Scorsese – doskonale ją znają.

Operatorzy nie tworzą jakiegoś zwartego środowiska czy międzynarodowej gildii. Podobnie jak reżyserzy pracują w pojedynkę, ale reżyserzy mają znacznie więcej okazji do spotkań we wspólnych gremiach niż my. Teraz naszym forum może się stać festiwal w Toruniu. Uważam jednak, że formułę należałoby rozszerzyć: powinien to być festiwal obrazu filmowego, a nie wyłącznie operatorski. Nie można pomijać nazwisk scenografów czy kostiumologów, bo pracują oni tak jak i my na rzecz obrazu – te dziedziny są ze sobą nierozerwalnie związane.

Wracając do pracy na Zachodzie – w moim przypadku głównie w Niemczech: mój sposób uczestnictwa w procesie tworzenia filmu jest tam ceniony, kto wie czy nie bardziej niż u nas. Może dlatego, że operatorami są tam często ludzie, którzy nie ukończyli szkoły filmowej, wchodzili do zawodu w inny sposób. Na początku miałem trudności językowe, teraz jednak nauczyłem się niemieckiego tak biegle, że zaczynam bezczelnie wtrącać się do dialogów... Nie poprawiam, broń Boże, ich niemczyzny, ale już wiem, kiedy coś można powiedzieć krócej.

Miałem szczęście pracować z bardzo dobrymi reżyserami, wśród nich z najwybitniejszym reżyserem austriackim i jednym z najlepszych niemieckojęzycznych, Axelem Corti (niedawno zmarł). Luksus pracy na Zachodzie polega na tym, że reżyserzy są naprawdę przygotowani do filmu. U nas dopuszcza się improwizację, u nich wszystko jest wcześniej zaplanowane. Nie ma żartów, chodzi o pieniądze. Jadę za kilka dni do Niemiec; scenariusz filmu, do którego będę robił zdjęcia, jeszcze nie do końca jest gotowy, muszę jednak już podjąć decyzję, gdzie, na jakich ulicach i dachach będę stawiał lampy. Trzeba wiedzieć z góry, bo to kosztuje. Tam nie rzuca się słów na wiatr. Jeśli powiem, że coś jest mi potrzebne, oni na pewno to znajdą. Nie mogę potem oświadczyć: zabierzcie, rozmyśliłem się. Moje życzenie miało konsekwencje finansowe i muszę się z tym liczyć.

Wspominam czasami z rodzajem rozrzewnienia, jak robiliśmy *Człowieka z żelaza*. W trakcie realizacji każdy dodawał coś od siebie. Po miesiącu zdjęć doznałem olśnienia, że bohaterem filmu mógłby być dziennikarz z komunistycznej „L'Humanité", przyjeżdżający do Polski w czasie strajków sierpniowych i próbujący zrozumieć, co się tutaj dzieje. Klasa robotnicza występuje przeciwko władzy, która opiera się na robotnikach? Nie mieści mu się to w głowie. Ktoś taki mógłby zadawać pytania podstawowe i usłyszeć od stoczniowców odpowiedzi równie zasadnicze, wprowadzone na ekran w sposób naturalny. Wajdzie ten pomysł niebywale się spodobał. Można by uzasadnić dramaturgicznie wszystko, co w tym filmie musiało być powiedziane wprost. Ale rezultat miesiąca pracy trzeba by wyrzucić do kosza. I Wajda był prawie gotów to zrobić... Nie udało się, z przyczyn od nas niezależnych. Jednak przy całym szacunku dla organizacji, prac wstępnych i pieniędzy, najważniejszy jest dla mnie duch tworzenia, pewna doza improwizacji, nieodpowiedzialności, do której czasem tęsknię.

Człowiek z marmuru Andrzeja Wajdy (zdjęcia: Edward Kłosiński)

Lampa Pana Boga

Wzorów szukałem zawsze nie tyle w pracy innych operatorów, ile w malarstwie. Może nie wzorów; po prostu była to autodydaktyczna faza nauki zawodu. Odebrałem wykształcenie plastyczne, mam bardzo dużo albumów z reprodukcjami malarstwa. Spędziłem długie godziny na studiowaniu, jak budował swoje obrazy Vermeer, Rembrandt, Hogarth, Turner czy Hoppner. Świat można opisać na wiele sposobów, rodzi się jednak pytanie: dlaczego pewne sposoby przedstawienia świata zapadają w pamięć mocniej, a inne słabiej? Uświadomiłem sobie, że najbardziej lubię światło naturalne, ale naturalne nie do końca, odrobinę odkształcone. Wszystko w granicach realizmu, ale nie iluzja rzeczywistości. Tak fotografuje Sven Nykvist, Gordon Willis, kilku innych. Jest w tym element kreacji, bo słońce nigdy nie świeci tak nisko, kontrasty są wyważone, kadr zwężony itd., ale jeśli np. podstawowym źródłem światła w scenie jest okno, trzeba ten fakt respektować. W malarstwie też tak jest, nawet w obrazach Salvatora Dali.

Oświetlenie kreacyjne także musi mieć swoją logikę, tworzyć spójny świat, a nie chaos. Nie wolno dać się ponieść pomysłowi, który udźwignie tylko jedną scenę. Bardzo łatwo jest fotografować w kreacyjnym świetle wnętrze, ale później wychodzi się w plener i wszystko bierze w łeb. Pan Bóg stworzył słońce jako lampę tak silną, że żadną naszą przebić jej się nie da.

Wybrałem taką drogę dla siebie. Inni powinni szukać innych. Dróg jest wiele. Najgorzej byłoby, gdyby wszyscy myśleli i działali podobnie.

Notowała BOZENA JANICKA

Edward Kłosiński, ur. w 1943 r. w Warszawie. Ukończył Liceum Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, a następnie Wydział Operatorski Łódzkiej PWSTiF w 1967 r., gdzie do 1968 r. był asystentem Kurta Webera.

Pełnometrażowym debiutem operatorskim Kłosińskiego był film *Uciec jak najbliżej* w reżyserii Janusza Zaorskiego (1971).

Zrealizował zdjęcia do ponad siedemdziesięciu filmów fabularnych – kinowych i telewizyjnych. Jest wśród nich siedem filmów Andrzeja Wajdy: *Człowiek z marmuru* (1976), *Bez znieczulenia* (1978), *Panny z Wilka* (1979), *Człowiek z żelaza* (1981), *Kronika wypadków miłosnych* (1985); był także współautorem zdjęć do *Brzeziny* (1970), *Ziemi obiecanej* (1974) i serialu telewizyjnego *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1980), którego był również współreżyserem.

Dla Krzysztofa Zanussiego robił zdjęcia do *Iluminacji* (1973), *Barw ochronnych* (1976), *Spirali* (1978) i *Życia za życie* (1991).

Jest autorem zdjęć do filmów Krzysztofa Kieślowskiego *Dekalog II* i *Trzy kolory. Biały* (1993), Feliksa Falka *Wodzirej* (1978), *Szansa* (1981), Janusza Zaorskiego *Pokój z widokiem na morze, Dziecinne pytania* (1981) i *Matka Królów* (1982). Zrealizował również zdjęcia m.in. do filmu *Meta* (TV, 1971, reż. Antoni Krauze), *Historia pewnej miłości* (TV, 1974, reż. Wojciech Wiszniewski), *Sędziowie* (TV, 1974, reż. Konrad Swinarski), *Ga-Ga, chwała bohaterom* (1984, reż. Piotr Szulkin) i wielu innych.

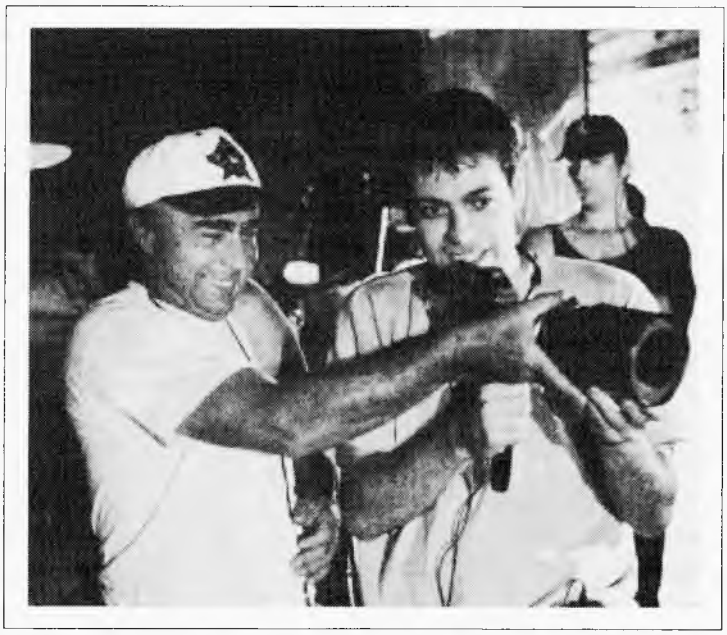
Współpracuje z reżyserami zagranicznymi, wśród nich z Peterem Keglevicem [filmy fabularne *Bella Donna* (1982) prod. RFN, *Der Bulle und das Mädchen* (1984) prod. RFN, *Magic stick's* (1986) prod. USA-RFN, *Skipper* (1990) prod. RFN], Axelem Cortim [*Eine blassblaue frauen schrift* (1984) prod. Austria], Bernhardem Wickim [*Die Grünstein variante* (1985) prod. RFN, *Sansibar oder der letzte grund* (1987) prod. RFN].

Poza tym zrealizował zdjęcia do m.in. *Herzlich willkommen* (1988, RFN, reż. Hark Bohm), *Europa* (1991, Dania – Francja – RFN, reż. Lars von Trier) i *Der Grosse Bellheim* (1992, RFN, reż. Dieter Wedel) oraz wielu filmów dla telewizji.

Jest laureatem nagród za zdjęcia m.in. na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (w 1977, za *Barwy ochronne*), za *Spiralę* na festiwalu w Panamie.

BOŻENA JANICKA

Adam Holender



Na planie filmu *Fresh* (z lewej)

Weteran kinematografii na planie filmu *Fresh*

CHRIS PIZZELLO

Debiutujący jako reżyser Boaz Yakin pamięta z fotograficzną dokładnością chwilę, w której weteran kinematografii Adam Holender zaakceptował swobodną estetykę filmu *Fresh*.

Było to drugiego dnia zdjęć na Brooklynie – wspomina Yakin. – *Ustawialiśmy pojedyncze ujęcie pary bohaterów w sytuacji zwykłej rozmowy na ulicy. Powiedziałem wtedy do Adama: – użyjmy długiego obiektywu i oddalmy się od nich. Adam wyglądał na lekko podenerwowanego i nie dziwiło mnie to. Myślę, że zbyt wiele razy w życiu zawodowym się sparzył. Można sobie wyobrazić, co czuł operator, który w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych robił najbardziej zwariowane eksperymenty zdjęciowe, bo taka była moda, a potem nagle zetknął się z obezwładniającymi restrykcjami ze strony producentów. Z pytaniami: co to za obiektyw? albo uwagami typu: ta scena jest zbyt ciemna.*

Adam popatrzył na mnie uważnie i zapytał: więc nie sądzisz, że to będzie jakieś dziwactwo? Odpowiedziałem: nie, nie, skądże, róbmy właśnie tak! Widziałem, jak krew w nim zagrała. Tego dnia zrozumiał, że chcę od niego akurat tego, w czym jest najlepszy. Możliwość ujrzenia, jak Adam się rozluźnia, była dla mnie wielką frajdą.

Fresh, produkcja o zaledwie trzyipółmilionowym budżecie, nakręcona latem 1993 r., w całości wyłącznie na Brooklynie, jest świadectwem odrodzenia, odmłodnienia Holendra, którego kariera operatorska obejmuje takie filmy, jak wyróżniony przez Akademię *Nocny kowboj* (1969), *Narkomani* (1971), *The Idolmaker* (*Twórca bożków*, 1980), *Street Smart* (1987), czy *Zabić księdza* (1989). Historia ewanego czarnego dwunastolatka (zagranego przez Seana Nelsona), który dzięki samodyscyplinie i rozwijającej się inteligencji próbuje poradzić sobie z codzienną nędzą życia w wielkim mieście, była dla Holendra idealnym materiałem – a pamiętajmy, że właśnie w kinie o charakterze „miejskim" święcił swe największe triumfy.

Lubię życie takim, jakim je naprawdę widzę, w przeciwieństwie do życia uszminkowanego, wystrojonego jak do cioci na imieniny – wyjaśnia mi swym z lekka cudzoziemskim akcentem Holender w zatłoczonej restauracji Zachodniego Hollywood, w miesiąc po skończeniu zdjęć. *Tylko prawdziwe życie daje możliwość kręcenia naprawdę świetnych ujęć.*

Słabość do szeroko pojętego naturalizmu była cechą sztuki Adama Holendra od początku, od debiutanckich lat spędzonych w Polsce. Holender zaczął studiować architekturę, ale dorabiał sobie latem jako fotograf, wynajęty przez orga-

nizatora produkcji do szukania odpowiednich plenerów do filmu. Zrozumiał wtedy, że robienie zdjęć to nie tylko rzemiosło, lecz także sztuka – droga wyładowania prawdziwie twórczej energii.

Dość szybko przestałem interesować się architekturą jako taką, przerzucając się na fotografowanie obiektów – wspomina Holender. – *Coraz poważniej zajmowałem się fotografią i filmem, aż w końcu trafiłem do łódzkiej Szkoły Filmowej. Szanse miałem marne, bo konkurencja była ogromna. Ale udało się, i wtedy definitywnie pożegnałem się z architekturą.*

Holender zajmował się filmem z żarliwością neofity. Korzystając z tego, że jego nauczyciele byli wciąż czynnymi twórcami, starał się jak najczęściej bywać na prawdziwych planach filmowych, żeby zetknąć się nie tylko z teorią, ale i praktyką.

Bardzo często wskakiwałem do pierwszego z brzegu pociągu i jechałem cztery godziny na plan, gdzie kręcił swój nowy film któryś z moich profesorów. Potem czekałem, aż skończy zdjęcia, weźmie prysznic i przejrzy materiał z całego dnia, nim poświęci mi godzinkę rozmowy. Jacy oni byli zmordowani po całym dniu pracy! Ale mój system miał swoje dobre strony. Gdy docierałem na miejsce, miałem okazję przez dobre parę godzin przyglądać się ich metodom pracy, a potem ze zrozumieniem słuchać zwierzeń na temat trudności i przeszkód, jakie zaistniały podczas kręcenia.

Po zimach spędzonych na wykładach w Szkole i wakacjach przeznaczonych na obserwacje praktyczne, po pięciu latach, w 1966 r. Holender był przekonany, że już coś umie i że warto wybrać się w podróż do Stanów. Po rejsie transatlantykiem wylądował w Montrealu, skąd „złapał" dalekobieżny autobus do Nowego Jorku – motyw znany z tysiąca filmów. *Próbowałem odtworzyć tę swoją podróż z niemal idealną dokładnością w „Nocnym kowboju", gdzie Jon Voigt ogląda miasto przez szybę autobusu* – mówi Holender, krzywiąc się w uśmiechu. – *Dokładnie pamiętałem zarys linii wieżowców, kiedy pierwszy raz je zobaczyłem.*

Rozpoczął pracę jako asystent producenta w małej nowojorskiej firmie, produkującej filmy dokumentalne na 16-milimetrowej taśmie. Kręcił wszystko, co zamawiano. Potem trafił do specyficznego świata telewizyjnej reklamy, o którego istnieniu przed przyjazdem do Ameryki w ogóle nie miał pojęcia.

Skupiona na detalu, dokładnym odtwarzaniu szczegółów pracy przy produkcji reklamówek, przyczyniła się do rozwoju talentu Holendra. John Schlesinger, pod wrażeniem jego osiągnięć, zaproponował mu współpracę przy kręceniu pełnometrażowego, fabularnego *Nocnego kowboja* – dalekiego od komercji studium niezwykłej przyjaźni naiwnego prowincjusza i zdegenerowanego łazika – w samym środku brudnego, wielkiego brzucha Nowego Jorku.

Holender szybko się zorientował, że jego niekonwencjonalne sposoby operowania oświetleniem – delikatnym, z jednego źródła płynącym światłem, inspirowanym pracami dawnych fotografów ze Wschodniego Wybrzeża, takich jak Irving Penn, Bert Stern czy Richard Avedon – napotykają opór ze strony członków rutynowanej ekipy zdjęciowej, pracującej nad *Nocnym kowbojem.*

Byłem zszokowany tym, że nikt mnie nie rozumiał, nikomu nie podobał się mój styl – wspomina Holender. – *Były także niemałe trudności techniczne, na przykład brak odpowiednich reflektorów do uzyskiwania pożądanych przeze mnie efektów. Gdy mimo wszystko próbowałem przeprowadzić swój zamiar, pracow-*

nicy techniczni utrudniali jak mogli, motywując, że to moda rodem z fotosów albo reklamówek. Na samą propozycję nietypowego oświetlenia wysilali się na takie obelżywe porównania.

Holender nie podobał się również dlatego, że nalegał na użycie jedynej kamery typu reflex, dostępnej wtedy w Nowym Jorku. *Pamiętam, jak bardzo dobry, renomowany operator odrzucił ten pomysł, argumentując: słuchaj, ja pracuję inaczej. Używam Mitchella z rack-over. Odpowiedziałem: czy nie wydaje ci się, że aby uzyskać ten efekt, o który chodzi, lepiej użyć długiego obiektywu, zwłaszcza wówczas, kiedy fotografujemy wszystko z poziomu chodnika? Za dziesięć lat wszyscy będą to robić. Odpowiedział krótko: bzdura! Poszliśmy więc na kompromis. Nakręciliśmy cały film przy użyciu obu kamer – reflex i rack-over.*

Najważniejsze było, że Holender znalazł bratnią duszę w Angliku Schlesingerze, z którym razem objechał samochodem cały Teksas, Florydę i Nowy Jork, w poszukiwaniu artystycznej inspiracji. *To on zachęcał mnie do eksperymentowania* – powie. – *Odrzuciliśmy już na wstępie wszelkie konwencje. Filmowi pomogło także to, że obaj byliśmy cudzoziemcami, nie znającymi dobrze Stanów.*

Nocny kowboj zdobył trzy Oscary i stał się kamieniem milowym, wyznaczającym erę nowych, niepokornych, bezkompromisowych filmów, osadzonych w realiach nowojorskich, które tak podobały się na początku lat siedemdziesiątych. (*Nocny kowboj* będzie miał zresztą swoją drugą premierę, dzięki wytwórni United Artists, dla uczczenia 25-lecia jego powstania.) Filmy takie, jak *Francuski łącznik, Dog Day Afternoon, Rozmowa*, czy *The Talking of Pelham One Two Three*, na równi z filmem *Narkomani*, w którym autorem zdjęć był Holender, uparcie opierały się „fałszywej" wierności tradycyjnej estetyce, nie tylko przez naturalistyczny sposób filmowania rzeczywistości, ale także przez odważne aktorstwo i podejmowanie ponurych, niepopularnych tematów. Dla Holendra od *Nocnego kowboja* zaczęła się nowa era w zawodzie – „ścieżki zostały przetarte".

Boaz Yakin zdecydował się na obranie nowego zawodu w roku 1991, prawie całkowicie rezygnując z „mało lukratywnego" zajęcia, jakim było pisanie scenariuszy. Mając dość kompromisów, jakie nieodłącznie łączyły się z pisaniem, po sprzedaniu Warner Bros. scenariusza do *Rokiego*, którego wyreżyserował w końcu Clint Eastwood, były student reżyserii New York University czekał na okazję napisania i zrealizowania własnego filmu. I cud się zdarzył. Jego przyjaciel, producent Lawrence Bender, mając nadwyżki finansowe po sukcesie *Reservoir Dogs*, zgodził się wyprodukować nisko budżetowego *Fresha*.

Yakin, miłośnik hiperrealizmu kina lat siedemdziesiątych, nastawał, by *Fresh* był wolny od tego, co określał jako „kinowość" innych współczesnych filmów. *To, co mi się najbardziej podobało w filmach z lat siedemdziesiątych, to właśnie sposób operowania światłem* – wyjaśniał dwudziestoośmioletni, niepokorny reżyser w trakcie przerwy nad montażem filmu *Fresh. Ma się zawsze poczucie, że używano wtedy naturalnego oświetlenia, nawet wtedy, gdy tak nie było. Obraz ma taką ziarnistą fakturę, że widzowi zdaje się, że obcuje z czymś trójwymiarowym, namacalnym. Nie lubię rzeczy „ulizanych", choć i wtedy robiono takie gładkie filmy. Ale ich idea „gładkości" różniła się jednak diametralnie od tego, co dziś oferują widzowi wideoklipy MTV, które mnie organicznie odrzucają. We*

współczesnym kinie wszystkie sceny kręcone w ciągu dnia mają identyczne oświetlenie, a wszystkie ujęcia nocne koniecznie muszą być niebieskawe. Ta monotonia jest dla mnie istną torturą.

Pragnąłem, aby mój film osiągnął standardy najlepszych obrazów czarno-białych – tyle że w kolorze. Żeby oświetlenie było w pełni realistyczne, bazujące na jednym źródle światła. Pragnąłem, aby było wiadomo, skąd dochodzi to światło. Byłem zadowolony, gdy moi bohaterowie przechodzili w nocy z jednego pokoju do drugiego w kompletnej ciemności.

Szukając odpowiedniego reżysera obrazu, który zdolny byłby zrozumieć jego intencje i przyjąć je za swoje, Yakin zrobił na użytek Bendera montaż najlepszych scen z filmów z lat siedemdziesiątych, z *Nocnym kowbojem* na czele, i poprosił o kontakt z agentem Holendra.

Reżyser był szczerze zdumiony po pierwszym spotkaniu, kiedy zamiast siwowłosego staruszka poznał pełnego energii, dojrzałego faceta. Śmiał się potem z tej swojej rozbieżności między oczekiwaniami a rzeczywistością. *Adam musiał kręcić „Nocnego kowboja", kiedy był jeszcze przed trzydziestką, co naprawdę mnie zaskoczyło. Bo żeby reżyserować, tak naprawdę można nie odróżniać dupy od łokcia, choć się powinno. Natomiast żeby robić zdjęcia, trzeba być naprawdę profesjonalistą, a to wymaga ogromnego doświadczenia. Dlatego zaskoczyło mnie, że Adam potrafił osiągnąć w „Nocnym kowboju" tak fantastyczne efekty w tak młodym wieku. To było niesamowite.*

Scenariusz Yakina poruszył mieszkającego w Nowym Jorku Holendra, zwłaszcza że trafił mu w ręce po cyklu wstrząsających reportaży „New York Timesa", poświęconych młodym czarnoskórym chłopcom, za mieszkującym duże aglomeracje amerykańskie.

A oto jego własne streszczenie przeczytanej historii:

Ten chłopak mieszka w blokach, a rodzice się nim zupełnie nie interesują. Zanim trafia do szkoły – a naukę traktuje bardzo poważnie – dostarcza narkotyki miejscowym handlarzom. Jest zmuszony do dorastania dziesięć razy szybciej niż każdy inny dwunastolatek. Pokochałem ten scenariusz od pierwszego wejrzenia. Trafiał w sedno – dokładnie tak, jak napisane z ogromnym talentem reportaże „NY Timesa". Poza tym zaskoczyło mnie, że reżyser jest taki młody – o rok młodszy od mego własnego pasierba!

Holendrowi spodobał się także pomysł kręcenia całego materiału w naturalnej scenerii Nowego Jorku, bez konieczności „charakteryzowania" na siłę innych plenerów. *Pamiętam, że „The Idolmaker", którego akcja miała się dziać rzekomo w Nowym Jorku, kręcony był wyłącznie w Los Angeles* – wspomina z ironicznym chichotem. – *Piekło frustracji. Człowiek patrzył przez obiektyw, i ni z tego, ni z owego ukazywały się czubki palm. Tak się działo przy użyciu obiektywu 25 mm. Zmieniałem go na 40 mm i wciąż było widać te cholerne palmy. W końcu braliśmy 75 mm i cały materiał wychodził nieostry.*

Godząc się na udział w takim przedsięwzięciu jak *Fresh*, Holender zaakceptował skromne warunki finansowe, które oczywiście miały wpływ na wielkość ekipy zdjęciowej i jakość wyposażenia technicznego. Brak doświadczenia reżyserskiego Yakina nie peszył go specjalnie, ponieważ sześciokrotna praca z debiutantami gwarantowała mu prestiżowy status zawodowego „guru", mimo wszelkich niemiłych niespodzianek, jakie mogły wyniknąć z takiego układu.

Operator musi się zdobyć na szlachetność – mówi Holender na temat swego stosunku do debiutujących reżyserów. – *Nie można się upierać i wszystkiego z góry wiedzieć najlepiej. Operator z doświadczeniem nie powinien wykorzystywać tego atutu przeciw początkującemu reżyserowi tylko dlatego, że to debiutant. Czasem trzeba pracować za kogoś innego; czasem zdarza się, że dla takiego faceta ustawienie prostej sceny w kadrze jest niebotycznym problemem. Ale mimo to operator musi stale pamiętać, że przecież nie jest to jego własny, prywatny film.*

Wiedząc, że budżet pozwala tylko na czterdzieści dni zdjęciowych, Holender nalegał na maksymalnie intensywne wykorzystanie trzech tygodni przygotowań przedprodukcyjnych, zakładających wybranie w Brooklynie wnętrz i plenerów tak, by później nie zmarnować ani chwili. On sam, Yakin i scenograf Dan Leigh, uzbrojeni w aparat fotograficzny i notatnik, każdego dnia od rana szukali odpowiednich miejsc, dokumentując szczegółowo wszystkie sceny i przyszłe ujęcia.

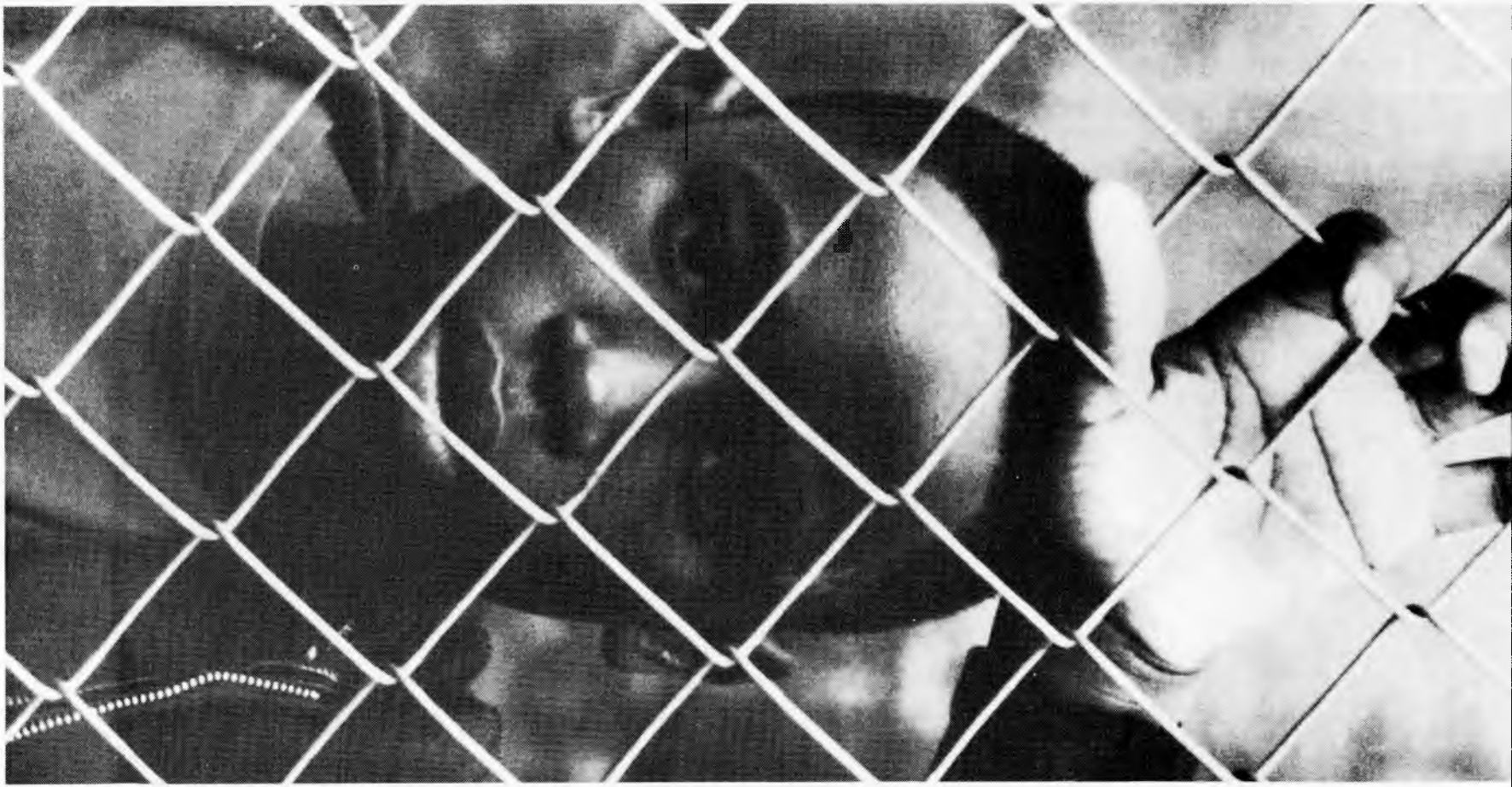
To Adam pokazał mi różnicę między tym, co prawdziwe, a co nie – mówi Yakin. – *Czasem spieraliśmy się trochę, ale właśnie w okresie wstępnych przygotowań zdecydowaliśmy ostatecznie, jakie sceny wejdą do filmu. Była to jedyna rozsądna metoda, ponieważ raz nakręcony materiał z różnych powodów nie mógł być dublowany. Przygotowania były irytujące i denerwujące, ale musieliśmy zawczasu wiedzieć, o co nam chodzi.*

Podczas próbnych zdjęć do filmu *Fresh* nastąpiły nieoczekiwane trudności techniczne – ironia losu polegała na tym, że nowoczesne taśmy były zbyt doskonałe, zbyt czułe w stosunku do formalnych oczekiwań Yakina.

Wszystkie nowe taśmy – 5293, czy 5296, są oczywiście wspaniałe – ocenia Holender. – *Jednak obraz na nich uzyskiwany był zbyt „ładny" w stosunku do naszych potrzeb. Wszystko wychodziło ślicznie wykończone, niezwykle dokładne, więc do jednego kadru zużywałem niesamowite ilości nastawionej na czułość 250 taśmy 5297. Ale gdy doszedłem do 500, negatyw był zbyt cienki, zbyt delikatny. Skończyło się na 400, ale mimo to często taśma była nadmiernie naświetlona, bo zależało nam na właściwym wydobyciu sylwetek z tła. Chcieliśmy poza tym, żeby to, co jest czarne, było naprawdę czarne.* Robiąc zdjęcia w nocy, Holender używał taśmy 5296 przy jej normalnej czułości i taśmy 5297, forsowanej.

Holender zdawał sobie także sprawę z tego, że wymuszone przez producenta błyskawiczne tempo realizacji nie pozwoli na badanie natężenia światła za pomocą dotychczas stosowanych sposobów. *Mam całą walizkę rozmaitych światłomierzy, których zwykle używałem do każdego szczegółu. Ale przy „Freshu" powiedziałem sobie szczerze: daj spokój, stary, przecież nie ma czasu na takie aptekarskie pomiary. Poszedłem do sklepu fotograficznego i kupiłem światłomierz Minolty używany przez normalnych fotografów. Podczas całej produkcji naszego filmu nie korzystałem z innego urządzenia* – mówi Holender.

Również dla oszczędności skorzystano z oferty firmy General Camera z Nowego Jorku, która zaopatrzyła Holendra w komplet dwóch wielofunkcyjnych kamer zamiast trzech. Aparat Panavision Gold II służył do filmowania scen inscenizowanych, zaś kompatybilny Moviecam Compact z obiektywem Panavision mógł pracować jako druga kamera lub Steadicam.



Fresh Boaza Yakina (zdjęcia: Adam Holender)

Holender musiał znaleźć takiego operatora, który potrafiłby jednocześnie obsługiwać obie kamery i Steadicam – na dwóch po prostu nie pozwalał budżet. Wymaganiom sprostał David Knox, który zadziwił obu reżyserów swym profesjonalizmem.

Był fantastyczny, jeśli chodzi o połączenie obu zadań – entuzjazmuje się Holender. – *Pracując z nim zrozumiałem, jak to dobrze mieć przy sobie jednego człowieka, który w lot łapie moje intencje co do kształtu filmowanej sceny i aparatury technicznej, zamiast mówić co chwila: to nie moja sprawa, trzeba wezwać faceta, który obsługuje Steadicam. Tym razem ten sam operator wiedział dokładnie, gdzie co się kończy i gdzie zaczyna. Pracował płynnie. Był to rodzaj tak bliskiej, wręcz intymnej współpracy i zrozumienia, na jaki reżyser zdjęć niezwykle rzadko może sobie pozwolić.*

Holender i Yakin szybko się zorientowali, jakiej ekwilibrystyki wymaga od nich filmowanie wnętrz wysokich zaledwie na dwa metry. *Nigdy przedtem nie miałem potrzeby posługiwania się fluorescencyjnymi materiałami typu KinoFlo* – mówi Holender. – *A tym razem świadczyły nam one nadzwyczajne usługi, bo występują przecież w formie płaskich powierzchni. Musiałem mieć trochę miejsca na Steadicam, a tego miejsca było żałośnie mało – dodatkowe oświetlenie nie wchodziło w grę. W rezultacie wylepiałem całe sufity materiałem KinoFlo. Normalnych reflektorów nie można tam było montować, bo znacznie obniżyłyby możliwą do filmowania powierzchnię ścian. A na to nie mogliśmy już sobie pozwolić.*

Nawet używając KinoFlo Holender miewał przykre niespodzianki z pracą za pomocą Steadicamu we wnętrzach. *Kamera rejestrowała obraz na poziomie ludzkiego oka i trudno było ukryć odblaskowe powierzchnie sufitu, szczególnie w sytuacjach, gdy obraz obracał się o 360°. Z uwagi na ruch wewnątrz kadru, oświetlenie trzeba było regulować wręcz w trakcie kręcenia.* Holender, oprócz KinoFlo, stosował także oświetlenie reflektorami zza okien.

Mimo że Yakin od początku był przekonany, że tylko naturalne wnętrza przyczynią się do idealnego zrealizowania naturalistycznej wizji filmu, trudności techniczne tak go czasem załamywały, że tęsknił do komfortowej atmosfery nowoczesnego studia. *Chciałem w tych ciasnych slumsach komponować obrazy, ale wszystko sprzysięgało się przeciwko mnie* – wspomina swą frustrację na planie. – *Brak przestrzeni przekreślał wszelkie szanse. Jedynym sposobem, żeby uzyskać obraz postaci w pełnym planie, byłoby oddzielne ustawianie świateł do każdego ujęcia, a na to nie było czasu. To było dla mnie najbardziej przykre przy kręceniu „Fresha" – ów fizyczny opór materii w niemożliwie ciasnych wnętrzach.*

Film odnosi się do dwóch diametralnie różnych kultur. Tytułowy Fresh pracuje zarówno dla największego miejscowego handlarza heroiny, Hiszpana (Giancarlo Esposito), jak i czarnego handlarza kokainy, granego przez Rona Bryce. Holender postanowił zróżnicować te dwa światy przez obraz.

Inspirację zaczerpnął z albumu fotograficznego Alexa Webba, którego prace cechowała śmiała, asymetryczna kompozycja i żywe, nasycone barwy. *Webb zrobił wiele unikatowych zdjęć na Haiti* – mówi Holender. – *Gdy oglądałem jeden z jego albumów, pomyślałem, że dobrze byłoby filmować w podobnej manierze wnętrza hiszpańskie i w ten sposób skontrastować je z kulturą murzyńską. Boazowi od razu spodobał się ten pomysł.*

Wyjaśniłem Danowi Leigh o co mi chodzi i od razu zdecydowaliśmy dać hiszpańskim scenom o wiele więcej ostrego koloru niż murzyńskim, monochromatycznym wnętrzom. Były to obrazy komponowane – po części z moich zdjęć i pomysłów, po części z wykorzystaniem autentycznych kolorów, które zastaliśmy we wnętrzach. Gdy kręciliśmy ujęcia hiszpańskie, zamalowywaliśmy okna koloryzującym żelem, wybierając barwy odpowiednie do nastroju – granat, żółć lub kolor pomarańczowy. Wykorzystywaliśmy wszelkie możliwe źródła światła, takie jak lampy czy świeczniki. Po ustawieniu sceny nakręcałem ją, smarując żelem soczewki obiektywu, żeby podkreślić i wydobyć fakturę przedmiotów znajdujących się w mieszkaniu.

Celem Yakina było ukazanie specyficznej dzielnicy wielkiego miasta uważnymi oczami dwunastolatka. Momenty ważne psychologicznie zaczerpnął od dawnych mistrzów. *Bardzo chciałem, żeby w tym filmie było coś ze stylu Hitchcocka – nie w sensie fabularnym, ale ogólniejszym – tak jak wyobrażałem sobie, że on przedstawiałby bohaterów i ich percepcję rzeczywistości. U niego postaci nie występują poza rzeczywistością – są jej częścią, a ich spojrzenie jest niezwykle ważne. Inaczej niż u Scorsese, gdzie Robert De Niro idzie przez tłum i zaczepia ludzi. W moim filmie najpierw pojawia się Fresh, a potem oglądamy to, co on postrzega. To prowadzi do utożsamienia się widza z jego sposobem percepcji.*

Holender próbował przekazać to obrazem za pomocą ruchomej kamery i wyrazistego oświetlenia. *Uważam, że zadaniem kamery jest śledzić fabułę, a nie czerpać przyjemność z nieruchomej rejestracji obrazu. W naszym filmie wciąż przestawialiśmy kamerę, żeby uzyskać efekt prawdziwej dynamiki życia. Wszyscy ludzie w tym filmie żyją na całego, nie oszczędzają się i kamera powinna to odzwierciedlać. Światło powinno być równie agresywne i brutalne jak oni. Wydawało mi się to odpowiednie dla tej fabuły i Boaz na to przystał.*

Żeby uzyskać efekt owego indywidualnego postrzegania, Holender używał głównie długiego, szerokokątnego obiektywu sytemu Panavision Primo, unikając płaskich planów ogólnych. *Stosowałem silnie definiujące obraz obiektywy, bo wydawało mi się, że cała opowiadana historia nabierze przez to ekspresji* – tłumaczył. – *35-, 40- i 50-milimetrowe obiektywy wydawały mi się zbyt obojętne emocjonalnie dla tego filmu.*

Fresh, początkowo neutralna, jednolita postać, w trakcie rozwoju akcji filmu ulega wpływom kolejnych autorytetów, które popychają go ku różnym, moralnie nagannym postępkom. Holendrowi zależało na dobrym oświetleniu Nelsona, a szczególnie jego uważnych, bystro patrzących oczu. *Był to chłopak, który po prostu pochłaniał światło* – opowiada Holender o młodym, ciemnoskórym aktorze. – *Żadne natężenie nie było wystarczające. To, co w innych okolicznościach równałoby się prześwietleniu, dla niego było normą. Gdy scena była już ustawiona, otaczałem go różnymi odblaskowymi powierzchniami, co pomagało mi uwypuklić refleksy świetlne na jego twarzy. Traktowałem go, jakby był połyskującą, wypolerowaną rzeźbą.*

Ray Emery skonstruował dla mnie specjalny, lekki aluminiowy reflektor Obie, który montowałem tuż nad obiektywem kamery. To umożliwiało mi precyzyjne oświetlenie oczu Seana Nelsona, których wyraz był dla filmu niezwykle istotny. Reflektor ten pasował zarówno do zwykłej kamery, jak do Steadicama, więc nie musiałem się martwić o podobny efekt świetlny w różnych scenach. Do rozpra-

szania światła używałem specjalnych siatek w różnych kolorach – niebieskich, pomarańczowych i żółtych. Nie chciałem mieć za dużo światła z Obie – to oświetlenie potrzebne mi było tylko w niektórych momentach, do wydobycia szczególnych partii ekranowego obrazu. Cała scena nie powinna tonąć w świetle.

Dla wizualnego kontrastu Holender wypracował indywidualny model oświetlania każdego z dorosłych bohaterów, którzy mieli tak wielki wpływ na Fresha. Kluczowe dla filmu są sceny z marnotrawnym ojcem włóczęgą, granym przez Sama Jacksona, mistrzem szachowym z waszyngtońskiego Square Park. Na pozór ojciec z synem rozmawiają tylko o rozgrywkach szachowych, ale w istocie tematem rozmowy są o wiele ważniejsze, nie dopowiedziane problemy.

Do scen szachowych musieliśmy zatrudnić konsultanta – wspomina Holender – *który mówił aktorom, jak ustawiać figury na szachownicy. Kręciliśmy dwiema kamerami – jedna filmowała twarze Sama i Seana, druga zaś ich dłonie przestawiające pionki, co zamierzaliśmy potem montować naprzemiennie. Ale głównie chodziło nam o samych aktorów, których zadaniem było oddanie bliskiej, intymnej więzi łączącej ojca i syna.*

Chcieliśmy aby ojciec, Sam, był tu nośnikiem smutnych, nostalgicznych nastrojów. Zastosowaliśmy połączenie filtra 81EF i matowego szkła ProMist. Wszystko utrzymane było w odcieniach beżu, co bardzo pasowało do koloru jego skóry i łachów – zniszczonej, podartej odzieży bezdomnego alkoholika, kupionej za grosze w sklepie ze starzyzną. Źródłem oświetlenia były duże reflektory HMI i kilka typu PAR, których blask rozpraszały jedwabne płachty o wymiarach 12 x 12 i 20 x 20. Było to delikatniejsze, bardziej romantyczne światło niż w innych scenach, właśnie dla podkreślenia subtelnego uczucia bliskości, łączącego bohaterów.

O wiele ostrzejsze światło stosował Holender przy kręceniu scen z agresywnym handlarzem heroiny. *Oświetlaliśmy je ostro, żeby wydobyć kolor. W mieszkaniu owego pośrednika stały świece, co nadawało wnętrzu lekko religijny, ołtarzowy nastrój. Żeby podkreślić naturalny blask płomieni, ukryliśmy za meblami kilka lamp Dedo i uzupełniliśmy to kilkoma 12-kilowatowymi reflektorami HMI ustawionymi za oknem. Szyby pokryliśmy jaskrawożółtymi i pomarańczowymi żelami, co dawało efekt w stylu Alexa Webba, bardzo dobrze harmonizujący z hiszpańskim wnętrzem. Bardzo ostrożnie traktowałem kolory i ich nasycenie – nie chcieliśmy przecież, by oko widza błądziło po kadrze w poszukiwaniu szczegółów. Przeciwnie, chcieliśmy, by zatrzymywało się od razu na twarzy aktora.*

Po męce, jaką było kręcenie scen w klaustrofobicznie ciasnych wnętrzach, Holender odetchnął w innych miejscach, na przykład w przestronnej starej hali fabrycznej na Brooklynie, gdzie Fresh z talentem stosuje strategie szachowe swego ojca, by napuścić handlarza kokainą na jego ludzi.

Pracowaliśmy tam przez dwa i pół dnia – opowiada Holender. – *Na podłogę padał snop naturalnego światła słonecznego przebijającego się przez szklany świetlik w dachu. Przychodziłem tam kilka razy przed ustawieniem sceny, by zaobserwować, jak promień słońca będzie się przesuwać w ciągu całego dnia. Stwierdziłem, że do nowojorskiego słońca absolutnie nie można mieć zaufania. Po pierwsze, nie świeciło stale, a po drugie zmiana położenia plamy następowała zbyt szybko. Gdybyśmy chcieli kręcić scenę w naturalnych warunkach, praca musiałaby przebiegać w rekordowym tempie.*

Zabić księdza Agnieszki Holland (zdjęcia: Adam Holender)

Pozwoliłem sobie więc na drobną ekstrawagancję. Zakryliśmy świetlik i poprosiłem moich pomocników technicznych, by sztucznie zreprodukowali naturalny efekt – jaskrawą, jasną plamę światła padającą na fragment przestrzeni podłogi. Sufit był wystarczająco wysoko, by można to było zrobić od wewnątrz. Wzięliśmy tuzin lamp HMI PAR, a przed nimi przymocowaliśmy imitację świetlika. Na ziemi także stały reflektory HMI, ustawione nisko, żeby oświetlać aktorów, którzy występowali w ciemnych ubraniach, i żeby wydobyć ich sylwetki z równie ciemnego tła.

Ponieważ była to scena zabójstwa, gdy szef gangu atakuje swego ochroniarza, pozwoliliśmy sobie na parę szerokich, pełnych ujęć, ukazujących ciała leżące na ziemi. A potem zdjęliśmy przesłonę ze świetlika i sfilmowaliśmy go, żeby pokazać widzom, skąd dochodziło światło słoneczne.

Można byłoby przypuszczać, że tandem złożony z „żarliwego", debiutującego reżysera (określenie Holendra) i doświadczonego reżysera zdjęć, kręcących razem film podczas upalnego lata w Brooklynie, będzie obfitował w konflikty dwóch ścierających się silnych osobowości. Tymczasem Yakin uważa, że Holender w każdej sytuacji był mu wielką pomocą i ostoją. *Ogromnie podziwiam jakość pracy Adama* – twierdzi Yakin – *ale pełniąc funkcje reżysera i z jego strony oczekiwałem akceptacji. Nigdy mnie nie zawiódł, zachowywał się jak mój najlepszy przyjaciel. Czasem mieliśmy różne zdania, ale nie usłyszałem z jego ust argumentu w stylu: ja wiem lepiej, bo już setki razy to robiłem. Był bardzo miły i nie wykorzystywał swojej przewagi. Wspierał moje zamierzenia i myślę, że doszliśmy do wręcz idealnej współpracy.*

Holender uważał, że praca na planie *Fresha* była wyjątkowo uciążliwa, niemniej z dumą podkreślał, że poradził sobie ze wszelkimi ograniczeniami i wyzwaniami tej niskobudżetowej produkcji. *Jasne, że przyjemniej byłoby mieć więcej*

czasu i lepszy sprzęt, ale nie narzekam. Zaakceptowałem takie, a nie inne reguły gry i to doświadczenie naprawdę mnie odmłodziło. Nie mieliśmy czasu na odpoczynek, nie mieliśmy też klimatyzacji, żeby się ochłodzić. Spędziliśmy czerwiec, lipiec i sierpień na ulicach Brooklynu, gdzie oprócz upału była niesamowita wilgotność powietrza. Ale trudne sytuacje wyzwalają w człowieku dodatkową energię. Nie można było zawierzyć technologii – cała odpowiedzialność za efekt spoczywała na człowieku. Na szczęście byłem absolutnie pewien tego, co chcę osiągnąć i jak ten film ma wyglądać. W sytuacji ograniczonych możliwości niezwykle ważne było przekonanie całej ekipy do słuszności swojej wizji. Tak zrodziło się nasze braterstwo na planie i tak uzyskaliśmy efekty wizualne, o które nam chodziło – mimo wszystkich trudności, które sprzysięgały się przeciwko nam.

Pamiętam, co powiedział mi producent, zanim zaczęliśmy kręcić ten film – podsumowuje Holender. – *Powiedział, że przy filmach niskobudżetowych pracuje się ciężej, zarabia się mniej i przez cały czas nie opuszcza człowieka poczucie nieszczęścia. Była to oczywiście prawda, z wyjątkiem ostatniego stwierdzenia. Ani przez chwilę, pracując nad tym filmem, nie czułem się nieszczęśliwy. Wiedziałem, że po prostu musimy go zrobić.*

CHRIS PIZZELLO
tłum. HANNA BALTYN

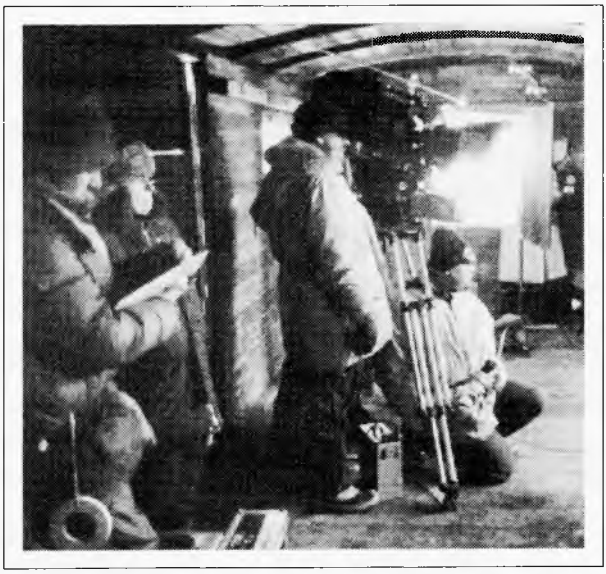
Druk wg: **„American Cinematographer"**, February 1994.

Filmografia Adama Holendra

1969 *Nocny kowboj* (*Midnight Cowboy*) reż. John Schlesinger
1971 *Narkomani* (*Panic in the Needle Park*) reż. Jerry Schatzberg
Puzzle of a Downfall Child reż. Jerry Schatzberg
1972 *Bezbronne nagietki* (*The Effect of Gamma Rays on Man in the Moon Marigolds*) reż. Paul Newman
1979 *Promises in Dark* reż. Jerry Hellman
The seduction of Joe Tynan reż. Jerry Schatzberg
1980 *The Idol Maker* reż. Taylor Hackford
Simon reż. Marshall Brickman
1984 *Man on a Swing* reż. Frank Perry
1987 *Street Smart* reż. Jerry Schatzberg
1988 *To Kill a Priest* reż. Agnieszka Holland
1989 *Dream Team* reż. Howard Zief
Sea of Love reż. Harold Becker (3 ostatnie tygodnie)
1993 *Fresh* reż. Boaz Yakin

ponadto:
Smoke reż. Wayne Wang

Janusz Kamiński



Na planie *Listy Schindlera* (Janusz Kamiński klęczy obok statywu)

Heroizm i Holocaust w *Liście Schindlera*

O pracy operatora w filmowym dramacie Spielberga

KAREN ERBACH

Po dwunastu latach nieobecności w kraju Janusz Kamiński znalazł się w Polsce jako operator wstrząsającego filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*. Kamiński przyjechał do Chicago w roku 1981, ze znajomością angielskiego pozwalającą mu ledwie na zamówienie sobie posiłku w barze. Ukończył kurs językowy, po czym rozpoczął studia filmowe w Columbia College w Chicago. Kolejne szlify zawodowe zdobywał w American Film Institute w Los Angeles, na wydziale operatorskim, a następnie współpracował z Johnem Alonzo przy filmie *Nothing Common*. Odpowiadając na anons ogłoszony w „Hollywood Reporter", wykorzystał szansę na debiut w filmie fabularnym *Grim Prairie Tales*. Nakręcił następnie 15 innych filmów, między innymi *Cool as Ice, Dziki kwiat, Class of '61* czy *Przygody Hucka Finna*. Jego przyjaciel Mauro Fiore, mistrz oświetlenia, również absolwent Columbia College, przybył do Los Angeles przed pięcioma laty. Pracowali razem przy filmie Rogera Cormana *Not of This Earth*. Od tego czasu stale ze sobą współpracują.

Udział w realizacji filmu Spielberga jest w Hollywood niewątpliwym dowodem uznania i tym samym Kamiński znalazł się w pierwszej lidze operatorów filmowych. W jaki sposób dokonało się owo przejście od produkcji niskobudżetowych do tak prestiżowego projektu, jakim była *Lista Schindlera*? Mówi o tym sam Kamiński: *Pracowałem przy „Dzikim kwiecie". Steven namiętnie ogląda telewizję i zwrócił uwagę na ten właśnie film, reżyserowany przez Diane Keaton. Następnego dnia zatelefonowano do mnie i zaproponowano mi pracę przy filmie telewizyjnym „Class of '61". Patrząc wstecz sądzę, że prawdopodobnie był to swojego rodzaju test, ponieważ, jak się potem dowiedziałem, myślano o zaangażowaniu mnie do „Listy Schindlera"*.

Po zakończeniu realizacji *Class of '61* Spielberg i Kamiński spotkali sie ponownie. Wówczas to Spielberg zadecydował, że powierzy Kamińskiemu pracę przy swoim następnym, bardzo osobistym dziele, jakim była *Lista Schindlera*. Twórca zaakceptował sugestię Kamińskiego, aby zrealizować ten film w wersji czarno-białej. Początkowo nie był pewien, czy Kamiński odważy się podjąć to wyzwanie, zważywszy że film miał zyskać niewątpliwie rozgłos międzynarodowy. Ale gorąco do tego zachęcał: *Zrobił pan już piękny film dla Amblina w 22 dni. Ciekaw jestem, w jaki sposób będzie pan pracował nad produkcją przewidywaną na 75 dni zdjęciowych?*

I tak to się zaczęło. Spielberg, Kamiński i spora międzynarodowa ekipa wyjechali do Polski, aby zrealizować tę skłaniającą do refleksji, przejmującą opowieść. *Lista Schindlera* jest oparta na książce Thomasa Keneally'ego. Mówi o dziejach Oskara Schindlera (Liam Nelson), niemieckiego przemysłowca, katolika, któremu członkostwo w partii nazistowskiej, jak na ironię, pomogło ocalić od eksterminacji ponad 1300 Żydów. Schindler, kobieciarz i hulaka, stał się kimś na kształt bohatera, otwierając w Krakowie fabrykę naczyń emaliowanych i tworząc dobrowolne i humanitarne miejsce pracy dla Żydów.

Dla Kamińskiego doświadczenie to było nader istotne tyleż z przyczyn osobistych, ile zawodowych: *Przyjechałem tu po dwunastoletnim pobycie z Stanach Zjednoczonych, powróciłem do kraju swojego urodzenia. Byłem zachwycony możliwością pracy ze Stevenem Spielbergiem. A jednak, kiedy zaczęliśmy, objawiła nam się trudna do zniesienia rzeczywistość Holocaustu. Zdawało nam się, że dokumentalny walor taśmy czarno-białej zniósł barierę czasu i sprawił, że ekranowa historia była odbierana jak realny horror, którego jesteśmy bezpośrednimi świadkami. Myślę, że mogę mówić o odczuciach całej ekipy – to było wstrząsająco realne przeżycie.*

O tym, że będzie operatorem *Listy Schindlera,* dowiedział się Kamiński półtora roku przed realizacją. Czas ten wykorzystał na poszerzenie wiedzy o zdjęciach czarno-białych, przeglądając fachowe książki z tej epoki. *Swojego rodzaju biblią stała się dla mnie książka Romana Wiśniaka „Zaginiony świat". Wiśniak fotografował osady żydowskie w latach 1920-1939. Książka ta była dla mnie źródłem inspiracji, ponieważ, mimo że jej autor dysponował bardzo skromnymi środkami: kiepską aparaturą, kiepską taśmą i marnym światłem – zdołał stworzyć piękne obrazy, o nieprzemijającej urodzie. Gdy się przegląda tę książkę, doprawdy trudno ustalić, kiedy fotografie te były robione – pominąwszy takie szczegóły, jak ubrania czy wygląd ulic.*

Równie ważne były przygotowania natury historycznej. Kamiński usiłował dowiedzieć się jak najwięcej o kwestii ludobójstwa podczas II wojny światowej, mając świadomość, że badania tego rodzaju wpłyną pozytywnie na styl fotografowania. *Próbowałem zbliżyć się do tematu tak blisko, jak to było możliwe* – mówi. – *Miałem nadzieję, że wiedza na ten temat wpłynie na stosunek emocjonalny do tych czasów i w sposób decydujący pobudzi postawę twórczą.*

Mimo że reżyser i operator w tym samym czasie zajęci byli pracą nad innymi filmami (Spielberg reżyserował *Park Jurajski*, a Kamiński robił zdjęcia do *Hucka Finna*), znaleźli czas na to, aby się spotykać. Obejrzeli wspólnie takie filmy, jak *Z zimną krwią* i *Grona gniewu*. Kamiński zwrócił również uwagę na to, że *jakkolwiek dyskutowali o technikach Conrada Halla i Gregga Tolanda, nie ustalali wówczas jeszcze w sposób wiążący żadnych założeń twórczych dotyczących „Listy Schindlera". Raczej oglądali dzieła innych, aby zorientować się, do jakiego stopnia styl kreuje nastrój.*

W okresie przedzdjęciowym musieli podjąć decyzję, jaki rodzaj taśmy filmowej zastosują podczas realizacji. Wbrew nadziejom producentów uznali, że ostateczna wersja *Listy Schindlera* będzie czarno-biała. Twórcy musieli więc dokonać wyboru pomiędzy negatywem czarno-białym a negatywem barwnym, z którego potem trzeba będzie usunąć kolor. Spielberg zamierzał podbarwić pewne elementy w niektórych ujęciach, co ostatecznie przesądziło o zastosowaniu część-

ciowo negatywu barwnego. Kamiński przywiązywał ogromną wagę do sposobu włączenia koloru do sekwencji czarno-białych.

Po kilku testach wybraliśmy taśmę barwną Kodaka 5257 i 5296 oraz czarno-białą 5231 i 5222, które jako jedyne miały potrzebną nam czułość – wyjaśnił Kamiński. Musieliśmy się naprawdę zmagać ze stosunkowo marnymi i przestarzałymi materiałami światłoczułymi, ponieważ technologie zmieniły się, ale te materiały nie.

W przeprowadzeniu niektórych testów pomagał Kamińskiemu Don Donigi z Du Art. Pierwsza próba, jakiej dokonano, polegała na zbadaniu, czy poddany obróbce negatyw barwny może pełnić rolę taśmy czarno-białej. *Mieliśmy dwie kamery obok siebie z obiektywami o tej samej ogniskowej, pracujące jednocześnie. Jedna kamera była załadowana negatywem barwnym 5296, druga negatywem czarno-białym 5222. Don skopiował 5296 na taśmie barwnej, ale usunął z niej całkowicie kolor. Negatyw czarno-biały został skopiowany na standardowej taśmie czarno-białej. Umieściliśmy podczas przeglądu dwa projektory obok siebie. Taśma czarno-biała miała zupełnie inną jakość niż barwna z wyjałowionym z niej kolorem. Ta czarno-biała była o wiele bardziej realistyczna, o większym ziarnie, podczas gdy kolorowa miała lekko niebieskawe zabarwienie.*

Ponieważ Kamiński nie był zadowolony z rezultatu, Don Donigi przeprowadził inną próbę. Mówi o swoim pomyśle i jego wynikach w słowach zrozumiałych dla laika: *Negatyw czarno-biały jest wykonywany na podłożu chlorku srebra i kopiowany na srebrnym podłożu pozytywowym. Kolor otrzymuje się przez pokrywanie srebra barwnikiem. Kiedy srebro zostanie naświetlone, rozżarza barwnik, tworząc kolorowe obrazy. Podczas procesu odbielania i utrwalania srebro schodzi z taśmy, a pozostaje jedynie barwnik. Kiedy próbowaliśmy kopiować barwione obrazy na czarno-białą kopię pozytywową, efekt był nie do przyjęcia. Spowodowane to było tym, że taśma, na którą się kopiuje, jest ortochromatyczna, i jedyne, co można uzyskać to niebieskie zabarwienie negatywu. Postanowiłem kopiować negatyw barwny na specjalnym, wysoko kontrastowym, panchromatycznym materiale, czułym na wszystkie barwy i zazwyczaj stosowanym w czołówkach. A ponieważ ten silnie kontrastowy materiał z założenia nie oddaje stonowanych szarości, przekształciłem proces obróbki, żeby poszerzyć skalę szarości.*

Kamiński opowiada o swoich wrażeniach związanych z testami Donigiego: *Tym razem, kiedy zobaczyłem rezultat, byłem oczarowany. To było rzeczywiście piękne. Z taśmy 5296 wykonał on kopię na panchromatycznym materiale i przeszedł sam siebie. Efekt był zadziwiający – nie było ani ziarna, ani zamglenia.*

Następna faza prób dotyczyła filtrów. Kamiński mówi o tym, w jaki sposób usiłował rozjaśnić twarze tak, aby były one raczej białe niż szare: *Czasami mi się to udawało, czasami ponosiłem porażkę. Stosowałem filtry żółte # 15 i pomarańczowe # 21, aby rozjaśnić odcień karnacji. Na taśmie czarno-białej dzieje się zazwyczaj tak: kiedy ma się przed sobą obiekt o czerwonej barwie i nakłada się filtr czerwony, ten obiekt będzie jaśniejszy. Ponieważ wiele twarzy ludzkich ma zabarwienie pomarańczowe, stosując filtr pomarańczowy neutralizuje się tę barwę tak, że twarz wydaje się jaśniejsza. Przy czym używając filtrów czerwonych, trzeba zachować znaczną ostrożność. Okazjonalnie stosowaliśmy filtr czerwony # 23, ale twarze stawały się wówczas nadmiernie jasne, a wargi zbyt ciem-*

ne. Wargi mają zabarwienie niebieskawe, a czerwony to podkreśla, zwiększając równocześnie kontrast. Inna technika polegała na „prześwietlaniu" twarzy, w stosunku do wskazań światłomierza. W materiałach zdjęciowych dawało to idealny ton bieli.

Musiał też Kamiński wiedzieć dokładnie, w jaki sposób film czarno-biały będzie przekładał barwy. *Zaczęliśmy przeprowadzać próby z makijażem i kostiumami. Chcieliśmy zyskać orientację co do tonacji kostiumów, bo przecież w efekcie końcowym nie mieliśmy do czynienia z kolorem. jakkolwiek i on musiał być brany pod uwagę. Na przykład w filmie barwnym zieleń i błękit są wyraźnie różne od siebie, zaś w filmie czarno-białym wyglądają one tak samo. Dzieje się tak dlatego, że oba kolory mają tę samą tonację. Rzecz się ma inaczej w przypadku czerwieni i błękitu. Kolor czerwony nie jest wcale jaśniejszy niż niebieski, ale czerwony wybija się bardziej na taśmie czarno-białej, ponieważ ma jaśniejszy ton. Z tego też powodu tonacja jest ważniejsza niż same barwy. Pracowałem ze scenografem Alanem Starskim i kostiumografką Anną Biedrzycką Sheppard nad uzgodnieniem tonacji. Chciałem bowiem mieć gwarancję, że tonacje te będą jaśniejsze lub ciemniejsze od tonacji ciała.*

Kamiński sądził, że większość problemów z taśmą czarno-białą ma już za sobą – do chwili rozpoczęcia zdjęć. *A jednak zaczęły się problemy z wyładowaniami elektrycznymi na negatywie, co ma miejsce tylko w przypadku taśmy czarno-białej, z powodu srebra wchodzącego w skład emulsji. Pojawiałyby się wtedy na ekranie skazy, które wyglądają jak małe plamki ze świetlnymi promieniami. Czasami zaś pojawiałyby się linie biegnące przez górną część kadru, jak błyskawice na niebie. To bardzo trudne do uniknięcia i nie mogliśmy się tego pozbyć. Czytałem w „American Cinematographer" wypowiedzi Walta Lloyda, który nakręcił „Kafkę". Powiedział, że miał te same problemy. Zasadniczo pomieszczenie powinno być antystatyczne. Spryskaliśmy je odpowiednim sprayem i byliśmy bardzo ostrożni przy ładowaniu i rozładowywaniu kamery, chcąc uniknąć jakiegokolwiek tarcia powierzchni pokrytych emulsją. Dość szybko zorientowaliśmy się, że najwięcej śladów elektryzacji pojawia się na początku rolki. Tak więc zaczynaliśmy zdjęcia licząc 20-25 metrów od początku rolki, dbając też o zabezpieczenie siebie samych. Niemniej istnieje kilka ujęć ze śladami elektryzacji i będzie to zauważalne. Nie sądzę, żeby było to bardzo rażące – ale nie dało się tego wyeliminować. Kręciliśmy podczas złej pogody i w trudnych warunkach produkcyjnych. Wszystkie te elementy sprzyjały wyładowaniom elektrycznym.*

Don Donigi z Du Art poświadcza, że słyszał podobne historie od innych operatorów. Donigi wyjawił kilka sztuczek stosowanych na planie. Jedna z nich polegała na umieszczaniu nawilżacza na wózku kamery i nawiewaniu powietrza, aby zdejonizować otoczenie, w momencie gdy film był ładowany lub wyjmowany. Najoryginalniejszym pomysłem było przyklejenie mokrej gąbki wewnątrz pudła kamery, co miało zapewnić wilgotność.

Kamiński stanął wobec konieczności pogodzenia systemu realizacji w obcym kraju z całą masą problemów dotyczących wyposażenia technicznego i personelu. Na szczęście mógł przyjechać ze swoimi wieloletnimi współpracownikami, z których niektórzy mówili po polsku. *W Los Angeles miałem ekipę, z którą pracowałem od pięciu lat* – opowiada. – *Mauro Fiore był mistrzem oświetlenia we wszystkich filmach, które robiłem, i osiągnęliśmy razem etap, na*

którym jest on w stanie oświetlać wiele scen bez specjalnej dyskusji na ten temat. Steve Tate, mój pierwszy asystent, miał pełne zaufanie do Stevie Mislera, drugiego asystenta, który przerzucał ostrość we wszystkich B-kamerach i w ujęciach z ręki. Przywiozłem ze sobą Jarka Gorożyckiego, mojego najlepszego elektryka, którego spotkałem w AFI i który, jak się przypadkiem złożyło, przyjechał do Ameryki z Polski mniej więcej w tym samym czasie co ja. Dzięki Mauro i Jarkowi miałem zapewnioną obsługę elektryczną. Nieco się niepokoiłem o współpracę z polską ekipą pomocniczą. Z reguły Europejczycy nie stosują tak wyspecjalizowanego wyposażenia technicznego jak Amerykanie. Gdy chcę uzyskać mały cień na ścianie – dostaję odpowiedni sprzęt. W Europie, gdy chcę utworzyć cień, muszę go wyciąć z kawałka tektury.

Mauro niesłychanie mi pomógł – dodaje. – *Łatwo powiedzieć: chcę trochę światła tu, a trochę tu – ale to on musiał się borykać z problemami organizacyjnymi i językowymi.* Pewnego razu, po tym jak Mauro ustawił wnętrze z wielką ilością świateł, Kamiński odwrócił się do niego i powiedział: *To wygląda miło – a teraz wszystko zgaś.* Potem zwrócił się do Spielberga: *Steven, teraz jest doskonale. Będziemy mieć naturalne światło dzienne jeszcze przez dwie godziny. Czy sądzisz, że zdołamy nakręcić tę scenę w tym czasie?* Gdy Spielberg wyraził zgodę, nakręcił tę scenę przy naturalnym świetle, niwecząc wszystkie wysiłki Mauro. Mimo to w większości przypadków korzystał z jego sugestii i był mu za nie głęboko wdzięczny.

Amblin Production otrzymało cały sprzęt oświetleniowy i filmowy od Arri. Kamiński używał Arri 535 i najnowszej kamery Arri B-535. Kamera B-535 jest lżejsza niż 535, ponieważ cała elektronika znajduje się na zewnątrz. Ma też dodatkowe uchwyty, aby ułatwić jej przenoszenie. Arri zastosował w kamerze Kamińskiego także specjalne rozwiązanie, pozwalające na zmniejszenie wagi aparatu, usuwając oprzyrządowanie do filtrów. Dodano też okienko dla filmu czarno-białego. Kamiński używał kamery 535 jako kamery A, 535-B – jako kamery B. Jako Steadicam (kamera ze statywem amortyzującym kroki operatora – przyp. tłum.) zastosował MovieCam.

Korzystał z zeissowskich obiektywów o stałej ogniskowej (o superprędkości i prędkości standardowej) – i był z nich bardzo zadowolony, *ponieważ obiektywy Zeissa nie dają tak dokładnej ostrości, jak obiektywy Primos – dzięki czemu obraz był bardziej realistyczny. W dodatku minimalna ogniskowa jest większa niż w Primos – co pozwala na bliższe podejście do aktorów. Kręciliśmy zazwyczaj zbliżenia na ogniskowej 29 mm czego nie robiłbym nigdy, gdybym chciał upiększyć obraz. Używam zawsze obiektywów o ogniskowej 55 mm lub większej. W tym jednak filmie ogniskowa 29 mm dawała efekt o wiele bardziej realistyczny.*

Kamiński przyjechał do Polski w styczniu 1993 r., Spielberg w lutym, a realizacja rozpoczęła się w marcu. Nawet po rozpoczęciu zdjęć Spielberg nie rozmawiał z Kamińskim na temat szczególnego stylu fotografowania w tym filmie. *Dał mi stuprocentową swobodę, co było dla mnie zupełnym zaskoczeniem* – powiedział nam Kamiński. – *Było to ogromnie ekscytujące. Zwykle Spielberg stosuje pewną metodę, coś w rodzaju „Spielbergowskiego dotknięcia", ale ten film miał zupełnie inny styl niż jego filmy poprzednie. „Lista Schindlera" celowo była realizowana za pomocą oszczędnych środków technicznych.*

Dążyliśmy w pewien sposób do niedoskonałości, do swojego rodzaju chropowatości. Można to postrzegać jako błędy – kiedy kręciliśmy zdjęcia „z ręki", w scenach, które normalnie powinno się realizować z dolki. Często rezygnowaliśmy z dolki Pee-Wee, a operator Raymond Stella musiał pracować z kamerą w ręku.

Dla Kamińskiego metoda „błędów" oznaczała pewną spójną całość, szerszą od pojęcia stylu. *Potraktowałem ten film w taki sposób, jakbym go realizował 50 lat temu, w skąpym oświetleniu, bez dolki i statywu. Jak bym to realizował? Naturalnie, wiele ujęć kręciłbym „z ręki", a wiele kamerą ustawioną na ziemi. Nie zrealizowaliśmy tego w ten spoób. Nie było to naszym zamiarem. Zachowanie pewnych niedociągnięć w ruchach kamery, złagodzenie ostrości obrazów nosi znamiona głębszego realizmu. Te wszystkie elementy miały zintensyfikować emocjonalny aspekt dzieła. Gdy publiczność idzie do kina na przebojowy film Stevena Spielberga, ma tu szansę dostrzec coś więcej – ciemną i dyskretną tonację. Rola Bena Kingsleya (jako Izaaka Sterna) grana była tak subtelnie, że często dopiero ex post szukaliśmy dla niej oprawy emocjonalnej. Spielberg opowiadał jednak tę historię na swój własny sposób, a materiały dnia zdjęciowego, okazywały się tak wstrząsającym przeżyciem, że ledwo mogliśmy wysiedzieć w krzesłach. Musicie także pamiętać, że Spielberg przymierzał się do tego filmu przez 10 lat. Być może „Park Jurajski" zamyka pewien etap jego życia, a „Lista" otwiera nowy.*

Spielberg jednak, niezależnie od swobody, jaką obdarzył swojego operatora, miał pewne określone pomysły co do niektórych scen. *Na przykład* – wspomina Kamiński – *jest w filmie taka scena, kiedy hitlerowcy urządzają łapankę w getcie. Steven chciał zastosować efekt błysków (żeby zasymulować strzały karabinów maszynowych w korytarzach), ale wymyślił, że pojawią się tylko cienie żołnierzy na ścianach. Umieściliśmy więc dwa niezależne stroboskopy na różnej wysokości, i kiedy patrzy się w dół korytarza, widać jedynie cienie żołnierzy utworzone przez błyski karabinów maszynowych. Podobny efekt zastosowaliśmy w scenie łapanki na podwórzu. Ustawiliśmy kamerę na zewnątrz, na podwórzu i umieściliśmy siedem świateł stroboskopowych w różnych oknach. Na znak można było zapalać kolejne stroboskopy, stwarzając iluzję masakry wewnątrz. Były też przebitki ze scenami w środku, gdzie widzimy Niemców strzelających w stronę mebli, ścian, piwnic. Żydzi konstruowali podwójne ściany, w których mogli się ukrywać. Pomysł polegał na tym, żeby pokazać Niemców strzelających w ściany i przez cięcie dać widok rozbłyskujących okien. Przez cały ten czas widać hitlerowców ładujących swoje ofiary do ciężarówek. A w końcu poprzez cięcie wracamy do wnętrza, aby zobaczyć krew przeciekającą przez ściany.*

Spielbergowski pomysł dodania koloru pojawia się w scenie na rynku miejskim, gdzie setki Żydów czekało na oficerów hitlerowskich, mających zadecydować, którzy z nich dostaną „blauschein", czyli błękitną pieczęć. Pieczęć taka miała przedłużyć życie Żydom – jako dowód zezwolenia na pracę w jakiejś gałęzi gospodarki hitlerowskiej, istotnej dla funkcjonowania machiny wojennej. Kamiński wyjaśnia: *W chwili, gdy pieczęć pojawiała się na dokumencie, Spielberg chciał wprowadzić tam kolor ciemnoniebieski. Poza tym cały kadr miał pozostać czarno-biały.*

Spielberg zastosował też podbarwienie taśmy w scenie, w której dziewczynka ubrana w czerwoną sukienkę ucieka przed łapanką. *Pragnął* – opowiada Kamiński – *żeby sukienka dziecka była podbarwiona. Ten obraz miał świadczyć o tym, jak dziwne bywa życie. To była śliczna, mała dziewczynka, o jasnych włosach, ubrana w czerwoną sukienkę. Biegła wśród tego piekła, gdzie hitlerowcy chwytali ludzi, strzelali do nich i wlekli ich przez ulice. Mała dziewczynka po prostu biegła wśród tłumu i nikt nie próbował jej zatrzymać.*

Kamiński wspomina, że z wyjątkiem pewnych ogólnych ram zadziwiająco mało planowanych scen weszło do filmu. Spielberg nie miał rozrysowanych kadrów ani wykazu ujęć i bardzo często ustawiał plan na bieżąco, nie wiedząc dokładnie, o co mu chodzi. Jednym z narzędzi pracy Kamińskiego, pomagających utrzymać w ryzach tę spontaniczną energię, był przenośny magnetofon, na którym zwykł nagrywać swoje pomysły dotyczące oświetlenia, problemów, jakie się pojawiały, wyposażenia, jakiego mógł potrzebować.

Ustawiając plan Spielberg wpadał czasem na pomysł, jak będzie reżyserował tę scenę. Kamiński mógł nagrywać te pomysły, a potem przenosił je do scenopisu – w ten sposób mógł się lepiej przygotować do pracy. *Nagrywałem moje komentarze dla laborantów, nagrywałem, co zrobiłem i co zamierzam osiągnąć. Potem, gdy przeglądałem dzienny materiał zdjęciowy, mogłem porównać go z moimi nagraniami i zweryfikować, co z tego udało mi się, a co nie. Przy pracy nad filmem czarno-białym było to szczególnie przydatne, ponieważ ciągle jeszcze uczyłem się tego medium. Toteż na bazie tych dziennych materiałów zdjęciowych mogłem dokonywać poprawek w zakresie oświetlenia, naświetlania czy zastosowania filtrów.*

Kamiński prezentuje poniżej niektóre z ustnych czy pisemnych notatek poczynionych podczas realizacji pewnych scen. Są to fragmenty oryginalnego scenariusza, wraz z pomysłami Kamińskiego na temat oświetlenia.

WNĘTRZE POKOJU W GETCIE – W DZIEŃ

Na kuchni wygotowują się ubrania. W kotłach mieszają kobiety odziane w łachmany. Na sznurach rozciągniętych przez pokój, ponad nielicznymi, nędznymi meblami wiszą prześcieradła. Dzieci kaszlą. Nussbaumowie odskakują przerażeni od drzwi.

ZDJĘCIA: *Wschód słońca. Mężczyzna golący się przed zawieszonym na ścianie lustrem. Mężczyzna jest nie oświetlony. Przysłona na ścianę f.4. Nastawiam na f.2.8. Kiedy Nussbaumowie otwierają drzwi, przesłona na panią Nussbaum f.4. Nastawiam na f.2.8. Kiedy chodzą po pokoju, przesłona spada do f.1.4. Kiedy przechodzą do innego pomieszczenia, stają w silnym strumieniu światła. Oświetlam pana Nussbauma do f.16. Pani Nussbaum będzie trochę ciemniejsza. Kiedy pan Nussbaum obraca się do kamery, „klucz" nastawiam na 2.8. Na oko scena wydaje się dobrze wyważona.*

DZIENNY MATERIAŁ ZDJĘCIOWY: *Scena była bardzo kontrastowa. Nastrój ponury. Poczucie kompletnej nędzy i przygnębienia. To nie jest miła scena. Wydaje mi się, że ważna w niej będzie „realność" sytuacji, a nie jej forma fotograficzna.*

Lista Schindlera Stevena Spielberga (zdjęcia: Janusz Kamiński)

PLENER. KRAJOBRAZ. DZIEŃ

ZDJĘCIA: *Zamknięte ujęcie jadącego oficerskiego samochodu niemieckiego. Zmierzch. Światłomierz ocieniony z nieba wskazuje przesłonę f.1.3, niebo – przesłona f.2.8-4. Uzyskujemy w ten sposób efekt ciemności i boję się niedoświetlenia.*

DZIENNY MATERIAŁ ZDJĘCIOWY: *Wszystko wyszło dobrze. Zdumiewa mnie zawsze, jak wiele światła można teraz schwytać, nawet wówczas, gdy światłomierz wskazuje, że to nie wyjdzie.*

Mimo że Kamiński zrobił co mógł, żeby się właściwie przygotować, zdarzały mu się błędy, co jest nieuniknione, gdy operator nie dysponuje wykazem ujęć i musi sobie poradzić ze 100 mówionymi rolami i 30 000 statystów. Kamiński jawnie się do nich przyznaje. *W pewnym momencie miałem problem ze stroboskopem. Chodziło o długie ujęcie z jazdą, niemożliwe do wykonania w finałowym ostrym przejściu. Zrealizowaliśmy zbyt szybkie ruchome ujęcie zbyt wielu obiektów. Czasami jednak ponosił nas entuzjazm i zapominaliśmy, jak dalece operator zależy od techniki. Chodziło mi też o to, aby niektóre twarze w scenach nakręconych wcześniej były jaśniejsze. Naeksponowałem je tak, jakbym eksponował emulsję barwną i zrobiłem to najlepiej jak się dało. Był to sam początek zdjęć, i ponieważ byłem jeszcze pod tym względem niedoświadczony, musiałem polegać na własnym wyczuciu. Pracowałem więc z myślą o przeciętnym odbiorcy, i to, jak sądzę, był błąd. Trzeba być zawsze uczciwym wobec siebie i nie dawać posłuchu innym, gdy mówią ci, że to co robisz, jest wspaniałe. Ale cały czas się uczę.*

Zapytany o najtrudniejsze ujęcia Kamiński wspomina o niektórych scenach wewnątrz fabryki lub o nocnych plenerach obozowych. *Zawsze najwięcej kłopotów sprawiały mi zdjęcia fabryczne. Nigdy nie pracowałem w takich warunkach. Nie miałem do czynienia z wysoko czułą barwną emulsją o 200 ASA. Jak*

już mówiłem, kiedy naświetla się taśmę czarno-białą z taką czułością ASA, nie otrzymuje się spodziewanych rezultatów, trzeba więc przeeksponować taśmę, dając więcej światła. Oszacowałem 200 ASA, tak jakby to było 100 ASA – to znaczy, że podczas pewnych nocy korzystaliśmy ze specjalnego oświetlenia.

Kamiński opisuje jeden szczególnie kłopotliwy dzień. *Była to scena w Brzezince, gdzie spędzono grupę kobiet do jednego pomieszczenia. Stały tam odarte ze swojej tożsamości i pozbawione minimum intymności. My, podobnie jak te kobiety, nie wiedzieliśmy, czy będą one żyć, czy umrą. Powiedziano im, że mają wziąć prysznic i dostaną pasiaki. Ale jak wszyscy wiemy, z tego, co mówiono, niewiele wynikało. Hitlerowcy zwykli tworzyć fasadę normalności, aby nie dopuścić do paniki wśród więźniów. Należy też pamiętać, że w czasie transportu do Oświęcimia i Brzezinki ludzie ci przebywali wiele dni ciasno zamknięci w wagonach towarowych, bez żywnosci i świeżego powietrza. Spielberg miał pewien szczególny pomysł co do filmowego sposobu ukazania tej sceny. Umieściłem pojedyncze, jasne żarówki na suficie i na ścianach. Gdy wprowadzono kobiety do łaźni (a mogła to być również komora gazowa), wszystkie światła nagle zgasły, a kobiety znalazły się w całkowitej ciemności. Krzyczały przeraźliwie przez 5-10 sekund, aż zapaliło się silne światło reflektora, skierowane w stronę kamery. Światło obrysowało stłoczone, nagie kobiety, w przerażeniu tulące się do siebie, nieświadome, czy darowano im życie, czy skazano je na śmierć. Niespodziewanie z pryszniców zaczęły kapać krople, a potem polała się woda. To zadziwiająca scena. Było w tym tyle emocji, że nawet dziś trudno mi o tym mówić.*

Steven dążył do pokazania hitlerowskiego sadyzmu. Tak więc i publiczność, i te stojące w ciemności kobiety, odczuwały lęk przed tym, co ma nadejść. Nie była to ani manipulacja, ani sentymentalna zagrywka – to było realne. I reakcja ekipy na planie była wroga – wroga wobec niepewności losu tej grupki ludzi. Wystarczy jednak spojrzeć na to, co się dzieje w byłej Jugosławii. Ten sam nonsens pięćdziesiąt lat później. Czego się nauczyliśmy? Niczego! To jest właśnie celem filmu – przypomnieć ludziom, że nader łatwo uwikłać się w podobną tragedię.

Kamiński tak opisuje sekwencję finałową: *Widzimy otwartą przestrzeń i niebo z kłębiącymi się chmurami. Setki ludzi idą od linii horyzontu ku nam. Następne ujęcie nakręcone jest w kolorze, w Jerozolimie. To gorący, pustynny krajobraz. Ponownie widzimy setki ludzi. Tym razem jednak zbliżają się ku nam ci, którym udało się przeżyć i ich bliscy.*

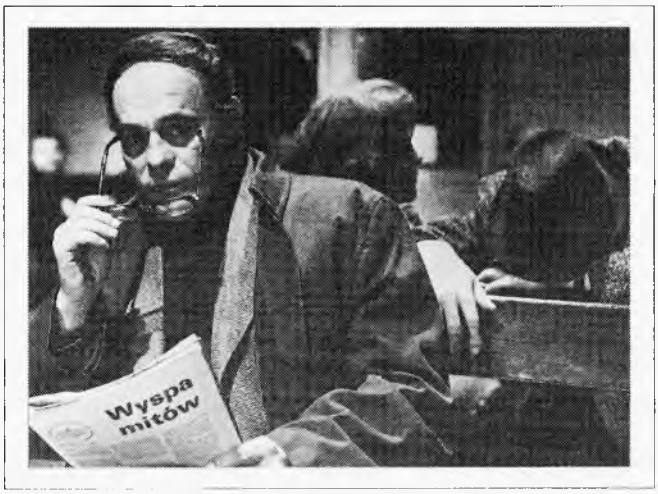
Kolejne ujęcie pokazuje cmentarz chrześcijański w Jerozolimie i długi szereg tych, którzy przeżyli, posuwający się w stronę kamery. Na pierwszym planie widzimy grób Oskara Schindlera. Każdy z przechodzących kładzie na grobie kamień i te kamyki układają się w kopiec. Ukazuje się napis, głoszący, że Schindler uratował blisko 1300 osób. One wraz z rodzinami tworzą dziś grono 10 000 ludzi.

To uświadamia, jak wiele może dokonać jeden człowiek – reasumuje Kamiński.

KAREN ERBACH
tłum. TERESA RUTKOWSKA

Druk za: **„American Cinematographer"**, January 1994.

Ryszard Lenczewski



Mniejsze niebo Janusza Morgensterna (zdjęcia: Ryszard Lenczewski)

Przypadek Pekosińskiego Grzegorza Królikiewicza
(zdjęcia: Ryszard Lenczewski)

Operator Formuły I

z RYSZARDEM LENCZEWSKIM
rozmawia IRENA STANISŁAWSKA

– *„Kandela jest to światłość, jaką ma w określonym kierunku źródło emitujące promieniowanie monochromatyczne o częstotliwości 10^{14} Hz i którego natężenie w tym kierunku jest równe 1/683 W/sr." To jedna z definicji, którą musi wykuć student wydziału operatorskiego. Dorzućmy do tego krzywą sensytometryczną i szarą tablicę...*

– Najpiękniejsze słowa, jakie usłyszałem na temat tych matematycznie przez panią ujętych rzeczy, wypowiedział Ingmar Bergman. Kiedy wyszedł na scenę odbierać europejskiego Oscara, przyznanego mu za całokształt pracy, powiedział: *Mam nadzieję, że elektronika nie zabije cieni na ekranie*. Dlaczego o tym mówię? Przecież to, że gdzieś jest więcej kandeli, a gdzieś mniej, powoduje, że powstają cienie. A to, że w jednym miejscu jest jaśniej, a w drugim ciemniej, powoduje, że powstają kontrasty. A za kontrastami zaczynają już iść u widza emocje.

Prowadzę w Szkole Filmowej zajęcia z operatorami i reżyserami i często zaczynam je w ten sposób, że biorę szarą tablicę i jakieś zdjęcie lub obraz (przede wszystkim XVII-wiecznych Niderlandów, gdyż to malarstwo najpełniej pokazuje, jak światło buduje przestrzeń i tworzy emocje). Okazuje się, że można zrobić doskonałą analizę, przenosząc układy walorowe na poszczególne pola szarej tablicy. Szara tablica jest bardzo pomocna przy rozmowie z reżyserem. Szukając jakiegoś stylu fotograficznego, pewnego języka, którym będziemy opowiadali film, mogę dokładnie pokazać reżyserowi, jaki będzie kontrast, jaki cień. Aby podczas kręcenia filmu utrzymać jednolity styl oświetlenia, ten sam sposób opowiadania, tę samą ekspresję, muszę moje założenia gdzieś sobie zanotować – również matematycznie.

Technika jest dla mnie ważna w okresie zdjęć próbnych – kiedy szukam jakiegoś efektu, dopasowuję filtry, lampy. I zawsze staram się pokazać te próby reżyserowi, aby on również włączył się ze swoją wrażliwością, ocenił, podpowiedział, pomógł wybrać. W pracy na planie technika zajmuje mi może 10% – po prostu na myślenie o niej nie mam czasu. Kiedyś, będąc tuż po szkole, czytałem wywiad z Witoldem Sobocińskim, który mówił, że mierzy światło tylko w jednym miejscu a resztę ustawia „na oko". Wydawało mi się to niemożliwe. Ale okazało się, że kiedy zrobiłem ileś tam filmów, pracuję w podobny sposób, czasami tylko coś nadzwyczajnego muszę zmierzyć światłomierzem punktowym. Naprawdę, od pewnego momentu o technice się nie myśli. Nie sądzę, aby kierowca Formuły I czy II w czasie wyścigu bez przerwy zastanawiał się, że w jego aucie jest taka, a nie inna konstrukcja amortyzatora – on pewne rzeczy odbiera biologicznie.

– Andrzej Barański powiedział mi, że przychodząc na plan trzeba być tak dokładnie przygotowanym, aby móc się skupić tylko i wyłącznie na improwizacji.

– Łatwo jest mi się z tym zgodzić, gdyż razem zrobiliśmy 4 filmy. I rzeczywiście, mamy wszystko doskonale przygotowane, łącznie z dokumentacją fotograficzną. Po raz pierwszy powstała ona (zresztą zupełnie przypadkowo) przy *Kobiecie z prowincji*. Fotografowałem różne wnętrza, plenery, notując swoje pierwsze wrażenia. Potem zrobiłem selekcję, a następnie ułożyłem ciągi fotograficzne, do których została dopasowana inscenizacja.

– Wydaje mi się, że to bardzo dobra „ściąga".

– Oczywiście. Ale jest jeden problem: często jest tak, że to, co rejestrujemy żywiołowo, co nam się podoba i wydaje się, że będzie świetne, po obejrzeniu odbitek wcale tak rewelacyjne nie jest. Okazuje się, że coś nam się podobało dlatego, że we wnętrzu czy w plenerze występuje element, który niestety później w naszym filmie nie zagra. A bez niego zdjęcie jest zupełnie inne.

– Każde zdjęcie jest kadrem „całościowym", a każda klatka filmowa jest kadrem, po którym następują kadry następne, następne ujęcia. Ale mimo wszystko uważam, że mając taki fotograficzny wachlarz, łatwiej jest zrobić korektę.

– Ależ oczywiście. Jeżeli opowiadam o wnętrzu za pomocą sześciu zdjęć i wybieram najlepszych pięć, to przecież już na dobrą sprawę mogę dokonać wstępnego montażu. Układając zdjęcia obok siebie, mając pewne doświadczenie, już widzę, czy będą się ze sobą dobrze montowały. Jestem przeciwnikiem robienia dokumentacji na video. Niby jest łatwiej, gdyż już za chwilę można zobaczyć efekt, ale nie można obejrzeć materiału w całości – pamiętamy koniec ujęcia, z początkiem już jest gorzej. A gdy mamy przed sobą na stole 7 zdjęć z jednego wnętrza – obejmujemy wzrokiem całość. Dlatego ciągle upieram się przy takiej dokumentacji fotograficznej. Ale są reżyserzy, którzy tej metody nie znoszą. Ja im subtelnie te zdjęcia podsuwam, bo chcę poznać ich sposób myślenia, ich upodobania, uważam, że być może potrafią nas one wzajemnie zbliżyć, lecz oni wolą wejść na plan bez specjalnego przygotowania, wolą improwizować z aktorami i dopiero później fotografować.

– To dla mnie dziwne. Jeżeli ktoś jest wzrokowcem (a zakładam, że reżyser do takiej grupy należy, bo przecież zajmuje się filmem), wydaje mi się, że wygodniej by mu było już na samym początku zobaczyć, jaki będzie ogólny kształt plastyczny filmu.

– Może i tak, ale okazuje się, że niektórzy mają zupełnie inne metody pracy i to ja muszę się do nich dostosować. Robiłem *Wielki bieg* z Domaradzkim, który wyszedł ze „szkoły" Wajdy. Wygląda to tak, że przed nakręceniem sceny spotykają się aktorzy, reżyser i operator, wszyscy „otwierają" swoją wrażliwość i po dyskusji powstaje całość. Jest to podobne do pracy w teatrze, kiedy ludzie przygotowujący sztukę mają więcej czasu, siedzą wspólnie, dyskutują, dochodzą do pewnych pomysłów, a później je rejestrują; z tym że w filmie na scenę nie ma więcej jak pół dnia czasu. Trzeba być bardzo sprawnym i bardzo elastycznym i nadążać za sytuacją, która powstaje.

– Ta metoda pracy wymaga od operatora ogromnej wiedzy i doświadczenia. A dodatkowo, przy obecnym systemie produkcji, nie ma czasu na to, aby opera-

tor biegał z kamerą i szukał odpowiedniego miejsca na skręcenie ujęcia. W tej chwili musi on być doskonałym fachowcem.

– Tak, ale to co pani powiedziała, to nie tylko sprawa technologii, lecz także umiejętność opowiadania kamerą, obrazem. Oczywiście, ważne są sprawy ekspozycji, taśmy czy filtrów, ale równie ważny jest wybór najlepszego miejsca do sfotografowania. Wydaje mi się, że są to dwie różne rzeczy. Aby być operatorem, trzeba mieć naturalne predyspozycje – trzeba być wrażliwym na rzeczywistość, która nas otacza, i trzeba umieć kadrować.

– *Patrzeć tak, jakby się patrzyło przez odpowiedni obiektyw?*

– To podstawa. A później dochodzi jeszcze umiejętność łączenia tych poszczególnych kadrów w całość. I to jest bardzo trudne. Kiedy skończyłem szkołę, było mi szalenie ciężko opowiadać filmy fabularne, gdyż nie byłem do tego całkowicie przygotowany. To przychodzi z czasem – kiedy się robi film za filmem i pracuje z różnymi ludźmi.

Miałem świetną szkołę filmową, dlatego że pracowałem z ponad dwudziestoma niezłymi reżyserami i w kraju, i za granicą. Po szkole byłem operatorem kamery u Dziworskiego i robiliśmy *Wieczne pretensje* z Królikiewiczem. Musiałem być bardzo wrażliwy, bardzo skupiony i bardzo otwarty. Przeszedłem szkołę Morgensterna – robiłem ostatni jego film – *Mniejsze niebo*. Był to film trochę dokumentalny, ale jednocześnie bardzo precyzyjnie opowiedziany. U niego nauczyłem się jednej podstawowej rzeczy – amerykańskiego masterszota. I jeżeli już nie wiem, jak coś opowiedzieć, to ta metoda zawsze zda egzamin – najpierw masterszot, a potem zbliżenie. Później pracowałem z Domaradzkim. *Wielki bieg* był robiony masterszotem a równocześnie był filmem jakby dokumentalnym, do którego wniosłem doświadczenia z filmów sportowych, robionych z Dziworskim. Sceny biegów z aktorami i grupą biegających statystów przygotowywaliśmy jedynie w zarysie. Później trzeba było tylko być czujnym – jak na mistrzostwach świata w hokeju.

– *Z tego, co pan mówi, wynika, że jest pan operatorem wszechstronnym. Czy w tej chwili możliwe jest, aby operator poruszał się tylko w obrębie pewnej swojej konwencji i np. nigdy nie zrobiłby zdjęć paradokumentalnych, nieostrych, robionych kamerą z ręki? Dla niego liczyłyby się tylko zdjęcia „wysmakowane", to światło przede wszystkim...*

– Pewni ludzie są bardziej predysponowani do tego, aby robić zdjęcia bardziej ozdobne, inni do tego, by robić paradokumentalne. Ale mnie się wydaje, że operator, który ma „nabitą rękę", powinien starać się być nowym człowiekiem do nowego filmu, dla którego należałoby znaleźć nowy sposób, nowy styl fotografowania. Nowy film to nowa przygoda i nowa technika. I to jest najciekawsze. Z Barańskim, który jest człowiekiem uporządkowanym, zrobiłem *Kobietę z prowincji*, fotografując cały film jednym obiektywem – 25 mm (oprócz paru przebitek robionych makrokilarem), ale następny film – *Nad rzeką, której nie ma*, fotografowaliśmy już zupełnie inaczej. Starałem się, aby nie było w nim ani jednego statycznego ujęcia.

Jestem spod znaku Bliźniąt, więc mogę się zmieniać – mogę więc robić dwa zupełnie różne filmy. Na przełomie 1992/1993 r. zrealizowałem z Królikiewiczem *Przypadek Pekosińskiego*, a po trzech miesiącach pracowałem przy *Dwóch księżycach*. Wspaniałe i ożywcze jest to, że przed chwilą zrobiłem film para-

dokumentalny, a za chwilę następny muszę cyzelować i „pieścić". Gdybym ciągle robił taki film, jak np. *Kawalerskie życie na obczyźnie*, i następny znowu taki sam, to byłoby nudne – czułbym się jak przy taśmie w fabryce.

– *Ale może to dałoby panu nazwisko, które łączyłoby się z pewnym stylem fotografowania?*

– Może i tak, ale gdybym miał się zastanawiać, co w tym celu zrobić, to również byłoby nudne. Myślę, że trzeba podążać za naturą. Poza tym, kiedy się skończyło czterdziestkę, nie ma czasu na zastanawianie – albo mnie biorą takim, jaki jestem, albo niech mnie nie biorą w ogóle. A wiem jedno – Królikiewicz powiedział mi, że wziął mnie do *Pekosińskiego*, ponieważ jestem operatorem wszechstronnym. Przeszedłem przez film dokumentalny – długie obiektywy, zdjęcia reportażowe z ręki. Robiłem zdjęcia kreacyjne – w *Pałacu, Bestii* czy *Dwóch księżycach*...

– *A film animowany?*

– To już nie. Tutaj niestety mój temperament mnie roznosi – nie mogę siedzieć długo w jednym miejscu i robić jednego kadru.

– *Ale może koło sześćdziesiątki temperament się panu zmieni.*

– W dzisiejszym kinie jest to niemożliwe. Znam wielu operatorów właśnie w tym wieku, widziałem ich na planie i pozostali ciągle tacy sami. Oczywiście, może nie biegają setki tak jak dawniej w 13 sekund tylko w 15 czy 16, ale jeżeli bez przerwy się trenuje... Jeżeli wykonuje się taki zawód jak mój, zostają tylko ci, którzy mają pewną kondycję fizyczną. I to jest straszne, ale zarazem wspaniałe.

z RYSZARDEM LENCZEWSKIM
rozmawiała IRENA STANISŁAWSKA

Mały słownik terminów operatorskich użytych w numerze

arri – skrót nazwy kamery zdjęciowej Arriflex.

blimp – osłona wyciszająca kamerę.

diafragma – przesłona obiektywu.

dolka Pee-Wee – mały kran z wózkiem, używany w atelier jako statyw pod kamerę.

film Eastmana 500T – 5296 – materiał światłoczuły, negatyw firmy Kodak; 500T oznacza czułość w jednostkach ASA; 5296 jest to cyfrowe oznaczenie szerokości taśmy filmowej (52) oraz symbol czułości negatywu (96); połączone razem tworzą informację o rodzaju negatywu.

film EXR 200T, nr 5293 – kod EXR oznacza nową rodzinę materiałów światłoczułych o poszerzonych możliwościach emulsji z ziaren płytkowych; 200T jest to czułość negatywu w jednostkach ASA; nr 5293 to dwuczłonowa informacja o rodzaju negatywu (szerokość i czułość – patrz wyżej).

filtr czerwony # 23 – oznakowanie używane przez firmę Wratten; jest to filtr zdjęciowy dla negatywu czarno-białego, dla uzyskania efektu zachmurzonego nieba; mocno kontrastuje kolor niebieski w stosunku do białego w skali szarości.

filtr 81EF – filtr zdjęciowy serii bursztynowej, korekcyjny, stosowany do korekty materiałów barwnych, zbalansowanych na temperaturę barwy 3200 K (do „efektów nocy" w dzień).

filtr pomarańczowy # 21 – patrz jak filtr 23 (filtr o słabszym działaniu niż czerwony).

filtr żółty # 15 – oznakowanie filtru zdjęciowego wg Wrattena; jest to filtr korekcyjny dla materiału negatywowego czarno-białego, używany dla skontrastowania błękitu z białym (negatyw czarno-biały jest bardziej uczulony na kolor niebieski).

format anamorfotyczny – film o poszerzonych wymiarach ekranu w stosunku 1:2,35 (w negatywie, na powiększone wymiary do 18 x 22, z obrazem zagęszczonym optycznie w poziomie przez nasadkę anamorfotyczną; podczas projekcji zostają odtworzone normalne proporcje.

format 65 mm pokazany w kopii 70 mm – system ten, zwany Tood AO, miał negatyw szerokości 65 mm celem zmniejszenia tarcia w kanale filmowym; natomiast pozytyw miał szerokość 70 mm dla wkopiowania i naniesienia dróżek magnetycznych dźwięku.

format sferyczny – określenie standardowego formatu (akademickiego 16 x 22 lub inaczej 3:4), na który rejestrowano obraz obiektywami sferycznymi.

format super 16 – poszerzony obraz, materiał negatywowy 16 mm, jednostronnie perforowany; uzyskana powierzchnia nie perforowanej strony, na rzecz obrazu, powiększa obraz o 46 %.

format super 35 – firma Arriflex zaproponowała powiększony obraz na negatywie 35 mm, perforowany jednostronnie jako system super, w którym obraz bez dróżki dźwiękowej – do kopiowania optycznego był na całej szerokości (inne formaty kaszetowane nie osiągały tej wielkości powierzchni obrazu); powierzchnia eksponowana na szerokość razem z dróżką dźwiękową daje obraz powiększony, z możliwością kopiowania z negatywu 35 na pozytyw 70 mm.

format 185 : 1 – jest to format kaszetowany na negatywie 35 mm, z optyką sferyczną, stosowany w USA.

kamera Arri 765 – symbol kamery Arriflex na negatyw 65 mm, popularnie zwany systemem 70.

kamera Arri 535 – symbol najnowszej kamery Arriflexa, 35 mm, z sektorem sterowanym, elektronicznym.

kamera Arri B 535 – symbol kamery Arriflex z sektorem sterowanym mechanicznie.

kamera typu reflex – kamera zdjęciowa z lustrzanym podglądem w wizjerze; obraz jest widziany poprzez wizjer w momencie przesłonięcia sektora.

kamera z „rack over" – kamera, w której podczas robienia zdjęć obraz jest widziany przez taśmę filmową.

lampa Dedo – reflektorek Dedolight, halogenowy, o mocy 150 W, małych rozmiarów, konstrukcji Dedo Weigerta, ze specjalnym systemem optycznym.

materiał dzienny – negatyw barwny, uczulony na temperaturę barwową 5600 K (Daylight).

materiały fluoroscencyjne – materiały odbijające światło różnokolorowe, np. w kolorach dopełniających (zielone, czerwone, niebieskie); może to być folia lub farba.

matowe szkło Pro Mist – są to filtry „Tiffena" do efektów bajkowych; zmieniają obraz na trzy sposoby; usuwają ostry brzeg krawędzi, rozpraszają światło, zmiękczają poświatę świetlną; wprowadzają też miękką redukcję kontrastu przez podświetlenie cieni; są w gęstościach 1/8, 1/4, 1/2, 1, 2, 3, 4, 5.

obiektyw anamorfotyczny – obiektyw sferyczny, połączony z nasadką optyczną (anamorfotem), która zagęszcza obraz w płaszczyźnie poziomej. To połączenie nasadki na stałe z obiektywem nazywamy monoblokiem.

obiektyw Panavision Primo – koncern Panavision znakuje swoje produkty nazwą firmy.

obiektyw Zeissa – obiektywy produkowane przez firmę Zeiss, obecnie znakowane nazwą firmy.

reflektor HMI – reflektor wyładowczy, używany do oświetlania w plenerze przy temperaturze 5600 K.

reflektror PAR – reflektor znakowany.

siatki rozpraszające światło – zakładane przed soczewką reflektora kształtują strumień świetlny reflektora.

steadicam – urządzenie zastępujące statyw, a pozwalające robić zdjęcia w ruchu, tłumiąc wszelkie wstrząsy wynikające z ruchu kamery przy zmianie kierunku.

światło kontrowe – jeśli strumień świetlny reflektora zostaje skierowany na postać lub przedmiot od tyłu, to kontur świetlny, obrysowujący ich formę, nazywa się światłem kontrowym; wzmaga ono kontrast oświetlenia.

taśma 5293, 5296, 5297 itp. – symbole negatywu światłoczułego, barwnego; dwie pierwsze cyfry 52 mówią o szerokości negatywu 35 mm, a 72 – o szerokości negatywu 16 mm; dwie następne mówią o czułości.

taśma 5231, 5222 – symbole negatywów światłoczułych (35 mm) czarno-białych o różnych czułościach.

taśma forsowana – taśma wywoływana w ten sposób, że uzyskuje się czułość wyższą od nominalnej (o pół lub jedną przesłonę).

wózki pod kamery – platformy z kołami, na których można postawić statyw; koła mogą być na szynach lub pneumatykach, mogą jeździć po gładkich podłożach.

żel do smarowania soczewki obiektywu – używany przeciw „poceniu się" wizjerów i obiektywów, przenoszonych z pomieszczeń o różnych temperaturach; likwiduje zamglenia parą wodną.

sporządził CZESŁAW ŚWIRTA

CONTENTS

FILM THEORIES

Gilles Deleuze THE POINTS OF PRESENTS AND THE COATS OF PASTS. THE FOURTH COMMENTARY TO BERGSON (3) 5

THE BORDER-LINES OF FILM

Mihail Tchehov ON THE ACTOR'S TECHNICS (3) 16

ART OF IMAGE – ART OF LIGHT
CAMERIMAGE '94

HENRI ALEKAN

CAMERAMAN? WHO IS HE? 24

JERZY WÓJCIK

With Jerzy Wójcik talks Janusz Gazda THE LIGHT OF THE FRAME AND THE LIGHT OF THE LIFE 26
Jerzy Wójcik THE LIGHT – (DRAFT OF LECTURES) 37
Aleksandr Pavlović THE COLOUR AND THE SYMBOL 51
THE FILMOGRAPHY OF JERZY WÓJCIK 59

WITOLD SOBOCIŃSKI

With Witold Sobociński talks Maria Kornatowska THE LIGHT DISCOVERED ME ITS POSSIBILITIES. With Jerzy Wójcik talks Janusz Gazda 62
Jerzy Wójcik ON THE WITOLD SOBOCIŃSKI'S CINEMA 72
Krystyna Zwolińska THE ESTIMATION OF HIS ARTISTIC OUTPUT 80
Nikodem Wołk-Łaniewski THE ESTIMATION OF HIS ARTISTIC OUTPUT 83
THE FILMOGRAPHY OF WITOLD SOBOCIŃSKI 87

THEORY AND PRACTICE

Michèle Levieux THE EVOLUTION OF THE ART OF LIGHT AND SHADOW 89

HENRI ALEKAN

With Henri Alekan talks Michèle Levieux THE MAN WHO CREATES THE LIGHT 114
Alain Robbe-Grillet ON THE HENRI ALEKAN'S LIGHTS AND SHADOWS 118
Henri Alekan *THE LIGHTS AND THE SHADOWS* (excerpts of book) 119
INTRODUCTION 119
THE PAINTERS' AND THE FILMMAKERS' LIGHT 120
THE LIGHT AND THE COMPOSITION 129
THE NEOREALISTIC LIGHTING 135
THE „NOUVELLE VAQUE"S LIGHT 137
THE LIGHT NOT SIGNIFING 138
THE ADVENTURE FILMS AND THE WESTERNS 139
THE LIGHT AND THE ACTOR 140
THE DYNAMICS OF LIGHT 142
Henri Alekan ON THE LIGHTS AND THE SHADOWS IN THE NATURE AND IN THE ART 146
SUNLIGHT (The Function of Light, The Moving Sunlight: the Changing Light, the Light Orchestration) 146
LAMPLIGHT 148
(The Sisters' Room, Film The *Beauty and the Beast*) 148
Jean Cocteau *THE BEAUTY AND THE BEAST* (excpert of scenario) 148
THE ARTISTIC HYPOTHESIS 150
THE LIGHT AND THE COLOUR 151
THE FILMOGRAPHY OF HENRI ALEKAN 153

SVEN NYKVIST

Tadeusz Szczepański THE WAY OF SVEN NYKVIST ... 158
THE FILMOGRAPHY OF SVEN NYKVIST 169

VITTORIO STORARO

Paolo Bertetto WRITTEN WITH LIGHT 174
„IN CAMERA" Storaro talks about the production of *Little Buddha* 180
THE FILMOGRAPHY OF VITTORIO STORARO 185

WALTER LASSALLY

With Walter Lassally talks Michèle Levieux THE ENGLISH LIGHT 188
THE FILMOGRAPHY OF WALTER LASSALLY 201

NESTOR ALMENDROS

Nestor Almendros A FEW IDEAS ON MY PROFESSION (excperts from the book *A man at the camera*) 204
THE FILMOGRAPHY OF NESTOR ALMENDROS 218

SŁAWOMIR IDZIAK

THE COUPLE – THE DIRECTOR AND THE CAMERAMAN IS INDIVISIBLE. With Sławomir Idziak talks Wanda Wertenstein 222

EDWARD KŁOSIŃSKI

Edward Kłosiński WITHIN THE BONDS OF REALISM, SOMETIMES ONE STEP ON 230

ADAM HOLENDER

Chris Pizzello VETERAN DIRECTION CINEMATOGRAPHER MOVES IN *FRESH* 242
THE FILMOGRAPHY OF ADAM HOLENDER 252

JANUSZ KAMIŃSKI

Karen Erbach *SCHINDLER'S LIST* FINDS HEROISM, ADMITS HOLOCAUST 254

RYSZARD LENCZEWSKI

With Ryszard Lenczewski talks Irena Stanisławska THE CINEMATOGRAPHER OF FORMULA I 264
LITTLE DICTIONARY OF CINEMATOGRAPHER TERMS 268
CONTENTS 270
SOMMAIRE 271

SOMMAIRE

THEORIE DU CINEMA

Gilles Deleuze POINTES DE PRESENT ET NAPPES DE PASSE. QUATRIEME COMMENTAIRE DE BERGSON (3) 5

AU DELA DU FILM

LA TECHNIQUE DE L'ACTEUR par **Mihail Tchekhov** 16

L'ART DE L'IMAGE – L'ART DE LA LUMIERE
CAMERIMAGE '94

HENRI ALEKAN

L'OPERATEUR – QUI-EST-IL? 24

JERZY WÓJCIK

LUMIERE DU CADRE ET LUMIERE DE LA VIE – entretien avec Jerzy Wójcik réalisé par **Janusz Gazda** 26
LA LUMIERE – LE RESUME DES CONFERENCES par **Jerzy Wójcik** 37
LE COULEUR ET LE SYMBOLE par **Aleksandr Pavlović** 51
FILMOGRAPHIE DE JERZY WÓJCIK 59

WITOLD SOBOCIŃSKI

LA LUMIERE M'A DECOUVERT SES POSSIBILITES – entretien avec Witold Sobociński par Maria Kornatowska 62
A PROPOS DU CINÉMA DE WITOLD SOBOCIŃSKI par **Jerzy Wójcik** 72
OPINION SUR SON ACQUIS ARTISTIQUE par **Krystyna Zwolińska** 80
OPINION SUR SON ACQUIS ARTISTIQUE par **Nikodem Wołk-Łaniewski** 83
FILMOGRAPHIE DE WITOLD SOBOCIŃSKI 87

THEORIE ET PRACTICE

LA LUMIERE DANS TOUS SES ETATS par **Michèle Levieux** 89

HENRI ALEKAN

UN CREATEUR DE LUMIERES – entretien avec Henri Alekan réalisé par **Michèle Levieux** 114
PREFACE D'ALAIN ROBBE-GRILLET A L'OUVRAGE D'HENRI ALEKAN „*DES LUMIERES ET DES OMBRES*" 118
EXTRAITS DU LIVRE D'HENRI ALEKAN: „DES LUMIERS ET DES OMBRES" 119
INTRODUCTION 119
LA LUMIERE DES PEINTRES ET CELLE DES CINEASTES 120
LUMIERE ET COMPOSITION 129
L'ECLAIRAGE NEO-REALISTE 135
LA LUMIERE NOUVELLE VAQUE 137
LA LUMIERE NON SIGNIFIANTE 138
AVENTURES ET WESTERNS 139
LA LUMIERE ET L'ACTEUR 140
DYNAMISME DE LA LUMIERE 142
DES LUMIERES ET DES OMBRES DANS LA NATURE ET DANS L'ART par **Henri Alecan** 146
LA LUMIERE SOLAIRE (Rôle de la lumière; Eclairage solaire mouvante, lumière fluctuante; Orchestration de la lumière) 146
LA LUMIERE ARTIFICIELLE 148
LA CHAMBRE DES SEURS. FILM *LA BELLE ET LA BETE* – extrait du scénario par **Jean Cocteau** 148
L'HYPOTHESE CRÉATRICE 150
LA LUMIERE ET LE COULEUR 151
FILMOGRAPHIE D'HENRI ALEKAN 153

SVEN NYKVIST

LA VOIE DE SVEN NYKVIST 158
FILMOGRAPHIE DE SVEN NYKVIST 169

VITTORIO STORARO

ECRIRE AVEC LA LUMIERE par **Paolo Bertetto** 174
„IN CAMERA" **Storaro** parle de son travail sur *Little Budda* 180
FILMOGRAPHIE DE VITTORIO STORARO 185

WALTER LASSALLY

LA LUMIERE ANGLAISE – entretien avec Walter Lassally de **Michèle Levieux** 188
FILMOGRAPHIE DE WALTER LASSALLY 201

NESTOR ALMENDROS

QUELQUES REFLEXIONS SUR MON METIER par **Nestor Almendros** (extraits de son livre *L'homme à la camera*) 204
FILMOGRAPHIE DE NESTOR ALMENDROS 218

SŁAWOMIR IDZIAK

LE REALISATEUR ET L'OPERATEUR VONT DE PAIRE – entretien avec Sławomir Idziak réalisé par **Wanda Wertenstein** 222

EDWARD KŁOSIŃSKI

AUX LIMITES DU REALISME, PARFOIS UN PAS PLUS LOIN – entretien avec Edward Kłosiński réalisé par **Bożena Janicka** 230

ADAM HOLENDER

LE VETERAN DE LA CINEMATOGRAPHIE. SUR LE PLAN DE *FRESH* par **Chris Pizzello** 242

JANUSZ KAMIŃSKI

L'HEROISME ET HOLOCAUSTE DANS *LA LISTE DE SCHINDLER* par **Karen Erbach** 252

RYSZARD LENCZEWSKI

L'OPERATEUR DE LA FORMULE UN – entretien avec Ryszard Lenczewski réalisé par Irena Stanisławska 254

PETIT LEXIQUE DE L'OPERATEUR 268
CONTENTS 270
SOMMAIRE 271

Pozycja sponsorowana
przez
Komitet Kinematografii
i Fundację Kultury

Prenumerata „Kwartalnika Filmowego" na rok 1994
2 numery – 60 000 zł
4 numery – 120 000 zł
Wpłaty na prenumeratę przyjmuje firma AMOS
Warszawa, ul. Zuga 12
Konto: PKO VIII Oddział Warszawa nr 1586-77578-136
(z zaznaczeniem: prenumerata „Kwartalnika Filmowego").
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest dwukrotnie droższa.
Prenumerata zagraniczna:
półroczna – 10 USD, roczna – 20 USD

„KWARTALNIK FILMOWY"
Wydawca: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
00-950 Warszawa, Długa 28
Adres redakcji: 00-950, ul. Długa 28, pok. 40
tel. 31-32-71 wewn. 234; fax: 31-31-49
Skład i druk: Zakład Poligraficzny mgr inż. Piotr Włodarski
ul. Ksawerów 21, 02-656 Warszawa, tel. 43-14-71 w. 240
Korekta: Maria Magdalena Matusiak
Zdjęcia: Filmoteka Narodowa, Archiwum IS PAN

ISSN 0452-9502