

Koncepcja ideowo-artystyczna zdjęć do filmu Tam i z powrotem – opis autorski^[1]

W potocznym mniemaniu wkład autora zdjęć w powstający film sprowadza się do odwzorowania na taśmie filmowej istniejącej przed kamerą rzeczywistości. Przeciętny widz postrzega operatora jedynie jako człowieka, który stoi za kamerą. Jednak, gdy posłużymy się innym terminem określającym ten zawód – *autor obrazu* – zyskujemy inną perspektywę. Jawi się on wówczas jako twórca jakiejś rzeczywistości, a nie jej rejestrator. Należy zatem jasno określić, co jest przedmiotem twórczości, a co materiałem, z którego tworzony jest obraz.

W moim przekonaniu na istotę tego zawodu składa się suma elementów pochodzących z różnych porządków, jednak głównym przedmiotem tej twórczości są zakodowane w ideach literackich treści intelektualne i emocjonalne. Umiejętność ich odczytania jest kluczowa dla twórczej realizacji konkretnego scenariusza. Zdolność rozumienia treści w nim zawartych jest kwestią indywidualnych predyspozycji operatora, które rozumiem jako gotowość do rozumienia przesłania scenariusza. Niewątpliwie przewodnikiem po tych treściach jest dla nas reżyser. To jego interpretacja znaczeń i myśli, związków i skutków wyznacza kierunek, w którym winniśmy podążać w swoich operatorskich działaniach. Jestem jednak zdania, iż nic operatora nie zwalnia od własnej, pogłębionej intelektualnie, filozoficznie i na gruncie psychologicznym analizy realizowanego tekstu, z jego bohaterami i dramatami w pierwszym rzędzie. Każdy poważnie traktujący swój zawód autor obrazu musi przed przystąpieniem do pracy na planie postawić sobie pewne pytania. Od odpowiedzi na nie zależeć będzie wiele z tego, co pojawi się później na ekranie. Dla każdego autora będą to inne pytania, a tym bardziej inne odpowiedzi, ale moim zdaniem trudno podejść do „twórczego wytwarzania” bez idei, czyli odpowiedzi na pytania: *dłaczego?*, *po co?* Rozważania o filozofii, istocie dzieła muszą odpowiedzieć na pytanie: *o czym?* Tylko wtedy i przy takim podejściu do literackiego projektu filmu możemy uruchomić tę specyficzną operatorską materię, jaką jest nadawanie fotografowanym rzeczom znaczeń. Dla mnie w mojej działalności kluczowe jest dążenie, by fotografowana rzeczywistość

[1] Autorska eksplikacja Piotra Wojtowicza dotyczy filmu *Tam i z powrotem* w reżyserii Wojciecha Wójcika, zrealizowanego w roku 2001. Opowiada on historię wybitnego lekarza Andrzeja Hoffmana, który tuż po wojnie trafił do więzienia na podstawie donosu o współpracy z dowództwem Armii Krajowej na uchodźctwie. Po latach bohater spotyka dawnego

kolegę z partyzantki, marzącego o wyjeździe na Zachód. By zdobyć środki niezbędne do realizacji tego celu, planuje napad na bank. Hoffman, którego żona i córka mieszkają w Anglii, zostaje jego współnikiem. Sytuacja komplikuje się znacznie, gdy lekarza próbuje pozyskać Służba Bezpieczeństwa. Premiera filmu odbyła się w 2002 roku (uzup. Redakcji).

fizyczna była nośnikiem emocji, refleksji czy wręcz budziła przeżycie duchowe. Stoję na stanowisku, że o sztuce operatorskiej można mówić wówczas, gdy fotografujemy nie rzeczy, lecz idee, kiedy na ekranie przedstawiamy symbol, a nie fizykalne odwzorowanie rzeczywistości. Sztuka operatorska powinna być „przedłużeniem” stanów duchowych i emocjonalnych bohatera, a znajdowanie ekwiwalentów tych stanów w obrazie pasjonuje mnie najbardziej. Cóż może być bardziej fascynującego w sztuce operatorskiej niż możliwość konstruowania światłem fizycznym symboliki dobra i zła, symboliki prawdy idącej do światła i fałszu kryjącego się w cieniu? Cóż może być bardziej pasjonującego niż próba zawarcia idei w symbolu, jakim jest obraz?

Jednak treści metafizyczne nie każdemu filmowi są potrzebne i nie sposób z nich uczynić jedyne celu sztuki operatorskiej, jakim jest wywołanie u widza przeżycia estetycznego. Choć trudno jednoznacznie sprecyzować, czym ono jest, to bez wątplenia wymaga od twórcy wypracowania dla realizowanego filmu koncepcji o charakterze plastycznym.

Z tak pojmowanego sensu zawodu należy wysnuć wnioski, iż operator nie odwzorowuje zastanej rzeczywistości, lecz najpierw ją stwarza przed kamerą, by następnie przejść do jej fotografowania. Ten etap nazywam materią sztuki operatorskiej. Stanowi on pole największego różnicowania między poszczególnymi twórcami obrazu. Ponieważ nie jest moim celem specyfikacja tych różnic, będę dalej pisał wyłącznie o swoim widzeniu sztuki operatorskiej, choć zbieżnym z wieloma niedoścignionymi dla mnie mistrzami tego kunsztu.

Literalnie wyrażalnymi elementami tworzywa operatorskiego są: światło, kompozycja kadru, koloru i ruchu. Każdy z tych elementów jest potężną sferą kreacji i oddziaływania. Sposób posługiwania się tymi środkami stanowi o budowaniu stylu danego filmu, a w przypadkach wiernego przywiązania do stałych zasad można mówić o stylu operatora lub okresu w sztuce operatorskiej. Jednak każda forma powinna być dostosowana do treści, które przenosi. Niewątpliwie znaleźć można nieograniczoną ilość form właściwych dla konkretnej treści i tylko kwestią gustu jest sposób ich zrealizowania.

Moją ideą w budowaniu światła jest wychodzenie od naturalizmu rozumianego jako stwarzanie wrażenia sytuacji prawdopodobnych, to znaczy takich, jakie zachodzą w przyrodzie lub powstają w wyniku naturalnych źródeł światła. To jeden z frontów, na których staram się bronić swojego pojęcia o prawdzie światła. Takie postrzeganie implikuje w mojej praktyce operatorskiej widzenie przestrzeni i brył głównie w świetle miękkim. W zasadzie określenie to jest pewnym uproszczeniem, gdyż chodzi w rzeczywistości o miękką cień, który na tło rzucają oświetlone bryły. I choć może to brzmieć paradoksalnie, to właśnie zagadnienie cienia jest dla mnie kluczowe w filozofii światła. Cień bardziej nadaje się do kształtowania niż światło, które wyróżniać się może jedynie kolorem i intensywnością. Cień natomiast, oprócz tych cech, ma kształt; jakość granicy tego kształtu (ostrość lub rozmycie) jest

także wyznacznikiem kierunku i ruchu światła. Światło i cień to rodzaj dłuta i kamienia, w którym wykuwamy widzialne formy przestrzeni.

Zaznaczyć muszę, iż powyższe rozważania są prowadzone na gruncie plastycznej, a nie fizycznej natury światła, gdyż w jej ujęciu byłyby niedorzecznością. Pominę w tym wywodzie cechy fotofizyczne, takie jak kontrast, natężenie, temperatura barwowa i polaryzacja, gdyż są wtórne wobec istoty sztuki operatorskiej. Oczywiście swobodne posługiwanie się nimi to część warsztatu operatorskiego, w którym biegłość jest niewątpliwie pożądana.

W zakresie pozostałej substancji operatorskiej, to znaczy kompozycji kadru, koloru i ruchu, znajduję dla siebie najwięcej możliwości różnorodnych poszukiwań. Mówiąc precyzyjniej, tak jak w budowie światła trzymam się nieustępliwie kanonu miękkiego cienia, a niezrealizowanie go zawsze uważam za swoją porażkę, tak pozostałe atrybuty w każdym kolejnym filmie staram się różnie formować, nie zapominając jednak o ich funkcjonalności wobec treści.

Nie każdy film daje możliwość użycia bardziej wyszukanej formy. Szczególnie gdy akcja dzieje się współcześnie, nie jest łatwo o wyrafinowane, a jednak celowe obrazowanie. Tworzenie zdjęć do filmu historycznego daje większą możliwość, by obraz czasu odległego od teraźniejszości przedstawić w jakiejś transformacji plastyczno-fotograficznej. Taka też perspektywa pojawiła się z otrzymaniem propozycji zrobienia zdjęć do filmu *Tam i z powrotem*. Wojciech Wójcik, znany jako reżyser filmów kryminalnych, zlecając rozpisanie swojego pomysłu scenarzystom Annie i Maciejowi Świerkockim, zamierzał pozostać wierny ulubionemu gatunkowi, lecz jednocześnie zawrzeć w treści filmu głębsze przesłanie. Scenariusz opowiada o trudnych latach sześćdziesiątych w Polsce. Polityczne realia skutkują dramatami ludzi wówczas żyjących, którzy stają przed wyborem: żyć w zgodzie z własnym sumieniem czy też, nie zważając na cenę, realizować swoje pragnienia.

Przygotowania, podczas których musiałem sformułować plastyczny kształt obrazu w tym filmie, rozpocząłem od rzetelnego przestudiowania realiów historycznych i zapoznania się z materiałami dokumentującymi tamtą epokę. W czasie, w którym toczy się akcja, miałem siedem lat. Dawało to – z mojego punktu widzenia – wyjątkową perspektywę. Bazą do poznawania świata dla człowieka dojrzałego są: system pojęć, refleksja i wiedza zakodowane w słowach i pojęciach. Jako siedmiolatek nie byłem świadomym obserwatorem otaczającej mnie rzeczywistości, lecz w sposób właściwy dziecku asymilowałem ją poprzez emocje i obrazy. Właśnie taką perspektywę postanowiłem przyjąć do przetwarzania tekstu tego scenariusza na język obrazów. Podjąłem próbę sformułowania, czym dla mnie jest pamięć tamtych lat. Przede wszystkim w obrazach pamięci brakuje wyrazistego koloru, cały ten okres jest w mych wspomnieniach nawet nie szary (jak zresztą obiektywnie wyglądała wtedy polska codzienność), ale bez kontrastów barwnych, o małej rozpiętości kolorów otoczenia. Tamte wspomnienia mają dla mnie pewną ogólnie ciepłą temperaturę barw. W zależności od

intensywności dziecięcych przeżyć różnicują mi się one pod względem ich jasności i pewnej wyrazistości, która oscyluje od mglistego reliefu po dynamiczny, rzeźbiarski obraz. W mojej pamięci rzeczywistość ta ma również konstrukcję jednoznacznie czytelnych obrazów, bez zbędnych, nieistotnych dla tych treści elementów. Jest, można by rzec, z jednej strony bardzo figuratywna, a z drugiej – pełna intensywnych twarzy otaczających mnie ludzi. Od takiego uzmysłowienia sobie cech mojej pamięci o tym czasie nietrudno było dojść do przełożenia ich na język opisujący cechy obrazu, jaki zamierzałem budować w tym filmie.

W moich wspomnieniach z tamtego czasu brak było intensywnego koloru. Musiałem zatem znaleźć metodę ograniczenia jego obecności w obrazie. Należy w tym miejscu przypomnieć, że w 2001 roku, kiedy film był realizowany, nie istniała technologia *digital intermediate*, pozwalająca na dowolne operowanie nasyceniem koloru, eliminowania każdej ze składowych koloru i manipulacji kontrastem. Dostępna była metoda fotochemiczna zwana *bleach bypass effect*, czyli wywoływanie negatywu lub pozytywu z pominięciem kąpieli odbielającej. Postanowiłem jednak z niej nie korzystać ze względu na pewne niepożądane efekty zachodzące w emulsji światłoczułej i – przede wszystkim – na panującą w filmie w owym czasie modę na ten efekt. Podjąłem zatem metodę trudniejszą, bo angażującą innych współpracowników i zarazem kosztowniejszą.

Operator, będąc twórcą obrazu rozumianego jako suma wielu elementów, musi mieć prawo i obowiązek zaproponowania jego kwantyfikatorów. Wnętrza są wypełnione meblami, rekwizytami i aktorami ubranymi w kostiumy, zatem trzeba doprowadzić do skomponowania tych elementów na długo przed ich sfotografowaniem. Należało więc przekonać scenografa, dekoratora wnętrz, kostiumografa i charakteryzatorki, by zawęzili kolor już w samych fotografowanych elementach składających się na obraz. Pomysł ten, choć niewątpliwie nie nowatorski, jest jednak kłopotliwy i drogi, wymaga bowiem wyboru odpowiednich wnętrz lub ich adaptacji w kierunku, który spełnia ten warunek. Przemalowanie jest częstą praktyką filmową, jednak w przypadku pleneru jest już znacznie trudniejsze. Pierwszą wspólną decyzją było przeniesienie akcji filmu do Łodzi, gdyż to charakter tego zaniedbanego miasta dawał szansę na znalezienie założonych kolorów, faktur i przestrzeni. Ustaliliśmy ze scenografem, że kolory ścian we wnętrzach będą mało nasycone i pozostaną w gamie zieleni, żółci, brązów i szarości. Podobne uzgodnienia poczyniłem z kostiumografem, dekoratorem wnętrz i rekwizytorem. Absolutnie wykluczyłem kolor niebieski tam, gdzie nie był on konieczny, jak np. mundury milicjantów. Jednak nie zawsze możliwe jest pełne opanowanie fotografowanej przestrzeni. Dodatkowym problemem okazał się negatyw Kodaka, który „upiększa” obraz. Postanowiłem zatem trochę „popsuć” te cechy. By zawęzić kontrast barwny negatywu, zastosowałem filtr *strow*, który obniżył czułość warstwy niebieskoczułej i w połączeniu z korekcją barwną kopii dał efekt zawężenia rozpiętości chromatycznej. Połączenie obu zabiegów,

jednego realizowanego przed kamerą i drugiego po stronie technologii, dało zamierzony efekt.

Drugą cechą mojej dziecięcej pamięci jest różny stopień jej wyrazistości. Przełożyłem to na kontrast światła, w którym budowałem poszczególne sceny. Nim przejdę do konkretnych przykładów, chcę nadmienić, że choć często będę pisał o świetle, to uznaję, iż w sztuce operatorskiej jest ono techniką, a prawdziwa sztuka zaczyna się w cieniu tego światła. To w cieniu kryje się tajemnica, lęk, nieznanne, niedopowiedziane. To w ciemności jest przestrzeń dla wyobraźni widza.

W sensie fizycznym cień ma następujące znamiona: gęstość, wielkość i ostrość krawędzi. Są te cechy w sposób oczywisty związane ze źródłem światła. Ponieważ, jak wcześniej wspomniałem, w moim guście fotograficznym przeważa idea cienia miękkiego, tak też i w tym filmie byłem wierny temu wyobrażeniu i posługiwałem się światłem odbitym od dużych powierzchni lub przepuszczonym przez folie dyfuzyjne. Natomiast głębokość tego cienia, jego gęstość, starałem się budować zgodnie z dramaturgicznym sensem i znaczeniem danej sceny.

Starając się nadal w zakresie kompozycji czerpać z dziecięcej pamięci, postanowiłem budować kadr tak, by cechowała go prostota i przejrzystość struktury. W pamięci pozostają głównie wyrażane na twarzach ludzi emocje, a nie wypowiedane przez nich słowa. Zatem do portretu aktora miałem zupełnie szczególny stosunek, właśnie emocjonalny. Pragnąłem podkreślić przeżycie filmowego bohatera i wyrazić własny stosunek do przedstawianych treści.

Przyjrzyjmy się więc kilku konkretnym przykładom ze zrealizowanego filmu. Ich analiza pozwoli prześledzić, co udało się przenieść na ekran z zamierzonych idei, a które rozwiązania okazały się chybotne, i w których momentach rzeczywistość przerosła moje możliwości. W przywoływanych przykładach zachowam chronologię wyznaczoną przez filmową narrację.

Zamierzyłem już w czołówce zawrzeć kod wprowadzający widza w nastrój odgrzebywania jakiejś historii sprzed lat, „odpominania” zapomnianego czasu. Wpadłem na pomysł, by tła pod napisy były ujęciami architektury Łodzi przetworzonymi komputerowo na relief tych pejzaży, niejako wykutych w płycie piaskowca. Uznałem, że w ten sposób powstanie szansa uzyskania wrażenia, iż odsłaniamy zanikający już obraz czasu i historii zatartej wiatrami dziejów i deszczami epokowych burz, podobny rozmywającym się wizerunkom na sumeryjskich płytach nagrobnych.

Już w czasie dokumentacji scenograficznej w szpitalu zwróciła moją uwagę faktura szyby na lampie w sali operacyjnej. Zaproponowałem grafikowi komputerowemu, by zeskanował tę powierzchnię i uczynił z niej wyjściową warstwę do stworzenia tła czołówki, a następnie, by z niej zrobił *morfing* w pierwsze ujęcie filmowe będące odjazdem kamery od detalu tej lampy do planu aktorskiego, ukazującego głównego bohatera filmu jako chirurga przeprowadzającego operację. Uznałem, że takie „wejście” w film będzie nie tylko ciekawym

zabiegiem formalnym, ale jednocześnie spełni oczekiwania dotyczące zamierzonej metafory.

Scena na korytarzu (02:48), kiedy do ordynatora podchodzi wdzięczna żona pacjenta, jest wyrazistym przykładem kompozycji barwnej, która możliwa była tylko przy ścisłej współpracy ze scenografem, kostiumografem i rekwizytorzem. Efektem zamierzonym tej kompozycji jest uwypuklenie przedmiotu przekupstwa. Czerwone kwiaty w zestawieniu z monochromatycznym otoczeniem zyskują dodatkowe znaczenia – przez wyraziste oddziaływanie plastyczne koncentrują uwagę widza i przenoszą temat do następnej sceny.

Koncepcja zawężonej gamy kolorystycznej jest realizowana w kolejnych scenach ukazujących świat, który otacza bohatera. Park, podwórze, pojawiający się w nich ludzie, wszystkie te elementy kompozycji są dobrane tak, by potęgować wrażenie przygnębienia i depresji bohatera. Taka dyscyplina kolorystyczna wymaga dużej determinacji w egzekwowaniu tych założeń nie tylko wobec scenografa i kostiumografa.

W scenach plenerowych niejednokrotnie świeciło słońce, co miało podwójnie negatywny wpływ na zamierzony przeze mnie efekt. Zwiększało kontrast światła, powodowało powstawanie ostrych cieni i potęgowało ekspozycję barwną. Zatem przekonanie reżysera, ekipy czy producenta, że oczekiwanie na chmurę wobec ciągłego niedoczasu jest celowe, wymagało nie lada samozaparcia i silnych nerwów.

Na szczęście dla operatora pozostaje w procesie powstawania filmu obszar w pełni opanowany kreacją światła – są to wnętrza. Mieszkanie Hoffmana (Janusz Gajos) postanowiłem realizować w odrobinę cieplejszym odcieniu niż pozostałe miejsca akcji. Uznałem, że należy wytworzyć klimat pewnego azylu dla bohatera, w którym wieździe on swoje samotnicze życie, a który zostanie później brutalnie zakłócony. W sprzeczności z logiką kontynuacji światła stała decyzja o świeceniu tego wnętrza na efekt słońca. Chodziło mi o uzyskanie większej wyrazistości wyrażonej głębokim cieniem. Plamy słońca odkładają się tylko na ścianach bądź rekwizytach, natomiast bohater nigdy nie znajduje się w zasięgu ostrego światła, zawsze jest to światło miękkie, odbite. (07:15).

Scena pierwszego spotkania z Jurkiem (Jan Frycz) w szpitalu (10:45) jest bardzo ważna dramaturgicznie, jednak po to, by nie zde-



waluować efektu oddziaływania na widza wysokim kontrastem światła, zacząłem ją bardzo beznamiętnie, budując naturalistyczny efekt o niskim kontraście, jednocześnie kontynuując wcześniejsze założenia kolorystyczne. Zaś by zaakcentować tajemniczy nastrój zachowania Jurka, zakończyłem scenę, po wyjściu Hoffmana, poprzeczną jazdą kamery, której celem była niepokojąca widza kompozycja. Dominująca w kadrze powierzchnia ściany i jej krawędź ustawiona tuż przy sylwetce aktora mają stwarzać atmosferę zagadkowości.

Chwilowe odejście od wysokiego kontrastu służyło daniu „oddechu”, by zadziałać agresywniej w scenie silnego wzburzenia emocjonalnego Hoffmana podczas spotkania z oficerem służby bezpieczeństwa (Olaf Lubaszenko).

Potraktowanie tej sceny z taką wyrazistością, bez tonalnych półcieni, ma współgrać z brutalnością potraktowania najdelikatniejszej sfery uczuć Hoffmana – utraconej miłości.

Podczas próby następnej sceny, w której bohater czyta listy od ukochanej, zwrócone mu przez SB-ka, zainspirowany niezwykle oszczędną grą Janusza Gajosa postanowiłem skoncentrować uwagę widza na oczach aktora. Starałem się osiągnąć to poprzez miękkie, ale kontrastowe oświetlenie twarzy i wysłonięcie tła, by uzyskać w ten sposób wyrazistość Vermeerowskiego portretu. Scena ta jednocześnie jest – zgodnie z nastrojem czytanego offu – świecona ciepło.

Umówiłem się także z aktorem, by tak ustawiał czytany list, aby przesłaniał mu usta. W ten sposób chciałem osiągnąć jeszcze większe skupienie na oczach.

Kolejną sceną, której chciałem poświęcić uwagę, jest spotkanie Hoffmana z Jurkiem w jego pracowni (25:05). Otwiera ją ujęcie z zewnątrz, kamera jedzie do okna i podgląda przez chwilę niemą rozmowę dwójki bohaterów. Nie wiemy, o czym rozmawiają, ale czujemy, że jest to ważne dla nich. W moim zamierzeniu ujęcie to winno trwać nieco dłużej, by dać widzowi trochę czasu na uruchomienie własnej wyobraźni. Dla montażysty okazała się istotniejsza sklejka dająca kontynuację ruchu aktora. Takie porażki są filmową codziennością operatora i przykładem nieudanej współpracy z montażystą.

Kiedy znajdujemy się już we wnętrzu pracowni, wiemy, że Jurek opowiada o swoim życiu. Atmosfera jest gęsta od trudnych wspomnień, oparów alkoholu i dymu z papierosów. Postanowiłem tę scenę oświetlić, zawieszając w dekoracji klosze z gołymi żarówkami i w ten sposób uzyskać na dymie smugi światła. Na początku Jurek chodzi pomiędzy dwiema strefami światła.

Jednak potrzebowałem jakiegoś pomysłu na subtelne zaniepokojenie widza, które miałyby zwiastować zdradę Jurka. Zaproponowałem powieszenie obrazu, o którym opowiada Jurek, w miejscu, które musi doświetlić, przechylając wiszącą lampę, po czym puści ją, pozostawiając w rozkołysaniu. W ten sposób zyskałem pretekst do fotografowania





portretów aktorów w ruchomym, niepokojącym świetle. Niestety, nie udało mi się dostatecznie skontrolować stopnia i czasu kołysania lampy i w montażu okazało się, że sceny nie można precyzyjnie opowiedzieć w myśl mojej koncepcji. Efektem tego jest brak dobrej kontynuacji zmienności światła.

Pozostając jeszcze na moment przy omawianej scenie, chciałbym zwrócić uwagę na urzeczywistnienie pewnej idei, którą staram się w swym operatorskim rzemiośle wcielać w ekranowe życie. Polega ona na tym, że nawet jeśli z planu ogólnego wynika logika światła dającego cień ostry, to szukam pretekstu, by zbliżenie aktora świecić miękko. W tej scenie wiszące w planie ogólnym żarówki dają w rzeczywistości na twarzy aktora światło z góry o ostrym cieniu. Gdyby chciałem kontynuować tę fizykalną prawdę, efekt byłby dla mnie nie do przyjęcia. Zatem postanowiłem zrezygnować z zachowania zasady realistycznego oświetlenia na rzecz prawdy wrażeniowej.



Uważam, że takie widzenie jest uprawnione. Jednocześnie starałem się, by dla przeniesienia ciągłości plastycznej z planu ogólnego na zbliżenie, kontynuować jednakowe proporcje powierzchni światła do powierzchni cienia w łączonych sklejką ujęciach.

Kontynuując temat przywiązania do światła miękkiego, chciałbym zwrócić uwagę na nocną scenę na podwórku, kiedy to Jurek kupuje flaszkę wódki. Otóż pierwotnie oświetliłem ten plan z podnośnika lampą HMI 6kW przez ramę dyfuzyjną *Full White Diffusion*. Jednak powierzchnia ramy była zbyt mała, by z tej odległości cień rzucany przez postaci miał strukturę spełniającą moje wymogi. Cień był za ostry, co powodowało, że na jasnym podłożu stawał się nadmiernie wyrazisty i odwracał uwagę od aktorów jako najmocniejszy akcent plastyczny. Zdecydowałem, że muszę zwiększyć powierzchnię świecenia.

Ku rozpaczy oświetlaczy poleciłem im zamontować pod koszem podnośnika *butterflaya* i ustawić kontrowo, 18 metrów nad planem, a ustawioną z dołu lampą zaświecić w bohatera. Po wysłonięciu wszystkich niekorzystnych rozprożeń światła uzyskałem satysfakcjonujący mnie efekt. Cienie powstające na ziemi były miękkie i najwyrazistszą graficznie figurą w kadrze była sylwetka aktora, a nie jej cień.



Powracając do wątku współpracy ze scenografem, pozwolę sobie w tym miejscu na pewną dykteryjkę. Otóż w scenie, kiedy Jurek wraca skacowany do domu, trzyma w ręku

butelkę z mlekiem. Dekoratorka wewnątrz zgodnie ze scenariuszem przygotowała do tej sceny szklaną butelę na mleko. Kiedy ją zobaczyłem, orzekłem, że to nie jest właściwa butelka. Na to dekoratorka – urocza skądinąd Balbina Barańska – która w roku 1965 była dorosłą już kobietą, odparowała mi: „Co ty możesz wiedzieć, przecież wówczas piłeś mleko z butelki, ale ze smoczkiem”. Po przeprowadzeniu „procesu dowodowego” okazało się, że miałem rację – w owym czasie butelki na mleko miały nieco inny kształt. Naturalnie nie miało to dla sceny żadnego znaczenia i „zagrała” inkryminowana butelka.

Jednak anegdota ta budzi we mnie pewną refleksję i nawiązuje do opisanego we wstępie postrzegania świata przez dziecko. Mianowicie dziecko odbiera i zapamiętuje rzeczywistość bardzo zmysłowo. Percepcja otoczenia jest dla niego postrzeganiem przez zapachy, dźwięki, i przede wszystkim obrazy. A emocje związane z tym sposobem percepcji pozwalają często określić czas, w którym miały miejsce. Dla mnie, wówczas sześciolatek, taka butelka była czymś, co zapamiętałem z fotograficzną wiernością, ponieważ jakieś wydarzenia sprawiły, że potrafiłem zmianę formy butelki skojarzyć z latami późniejszymi. Natomiast Balbina Barańska, będąca wówczas dwudziestoparolatką, chłonęła już inne treści życia, absorbowwały ją zupełnie inne emocje.

Najbardziej fascynujące w pracy nad omawianym filmem było tworzenie portretów aktora. Rozmowa w scenie, w której Hoffman otrzymuje połączenie telefoniczne z niewidzianą od dwudziestu trzech lat żoną i nigdy niewidzianą córką, jest pełna emocji. Po próbie wydało mi się, że mimo fantastycznej gry Janusza Gajosa trąci nieco patosem. Zaproponowałem więc, by stworzyć pewien dystans do niej poprzez uniknięcie tym razem zagładania wprost w oczy aktora.

Wydaje mi się, że czasami ten sposób obrazowania emocji, skromniejszy, jak gdyby wycofany wobec przeżywającego te uczucia bohatera, jest właściwszy. Widz nie czuje się zakłopotany, że jest intruzem naruszającym czyjąś intymność i pozostaje taktowniejszym świadkiem wzruszeń filmowej postaci. Wydawało mi się, że ten moment filmu, kiedy znamy już dobrze bohatera i widzieliśmy wiele pełnych wyrazu i treści zbliżeń, jest miejscem na dyskreję.

Kolejną sceną, która wyraża moje usiłowania interpretowania dramaturgii poprzez budowanie wysokiego kontrastu światła w scenach gęstych emocjonalnie, jest moment, gdy SB-ek usiłuje zwerbować Hoffmana. Scena ta rozgrywa się w gabinecie; jest to małe pomieszczenie, w którym miejsca na inscenizację i światło jest niewiele. Ta



sytuacja wymusza inscenizację płaską dla światła, to znaczy pada ono zza kamery. By osiągnąć wyższy kontrast, buduję strefy głębokiego cienia przez ustawienie lampy możliwie wysoko na podnośniku za oknem i ustawiam „murzyny” między kamerą i tłem. Wycinam w ten sposób z jednolitego strumienia płaskiego światła jego część, tworząc strefy cienia dające kompozycji większą dynamikę. Jednak nie sama technika osiągnięcia tego efektu jest istotna, ale moja determinacja w utrzymywaniu powziętego założenia.

Mimo że Hoffman siedzi bliżej okna niż stojący SB-ek, to, wbrew wynikającej z tego logice, również na nim wysłaniam światło, koncentrując zainteresowanie widza na grającym przodem do kamery aktorze.



Nie zawsze jednak moje zabiegi przynosiły oczekiwany rezultat. Oto jedna za scen, która z mojego punktu widzenia się nie udała: Jurek po napadzie na konwój pozbywa się motocykla, topiąc go w stawie. Postanowiłem zrobić tę scenę o zmierzchu. Niestety, ze względu na różne opóźnienia, nie zdążyłem „złapać” optymalnej ekspozycji. Zaryzykowałem więc i nakręciłem ją, świecąc sztucznie na efekt za-

chodzącego słońca. Ponieważ nie dysponowałem odpowiednio silną jednostką światła, postawiłem dwie lampy. Mimo że stały możliwie blisko siebie, powstały oczywiście dwa cienie. Efekt ekranowy jest fatalny nie tylko z uwagi na cienie, ale nie udało mi się również zmieścić w zakresie temperatury barwowej, która poddawałaby się korekcji w postprodukcji. Następującą po niej scenę zacząłem od czerni, której celem w moim zamyśle było wyhamowanie tego szaleńczego ciągu zdarzeń będących szokiem dla samych sprawców. Uznałem, iż taka pauza w ciemności daje odbiorcy przestrzeń do wypełnienia jej własną treścią. Z czerni rozpoczyna się powolna panorama ukazująca w silnym zbliżeniu twarz „pogrążonego w sobie” Hoffmana.

Pomysł dramaturgicznego wykorzystania czerni pojawia się także w sekwencji scen wprowadzających w finał filmu. Wychodzący z domu Jurek po raz ostatni gasi za sobą światło. Hoffman, przekonany, że opuszcza dom, ponieważ został aresztowany, zamierza zgasić światło w łazience. SB-ek gasi je przed Hoffmanem i na moment niejako dematerializuje się, wpisując się we wspólną tajemnicę dwójki sprawców.

Na koniec opiszę ostatnią scenę filmu, w której Hoffman opuszcza Polskę samolotem. Choć uważam, że przekroczył on granice prawa do własnego wyzwolenia, to postanowiłem pozostawić bez komentarza kwalifikacje moralne bohatera. Powziąłem jedynie zamiar stworzenia wrażenia, iż wstępuje on w nowy okres swojego życia – przekracza granicę zniewolenia i wolności. Zrealizowałem ten zamysł, rozpoczynając ujęcie w dotychczasowej gamie barwnej, to znaczy szaro-chłodnej, by na spojrzeniu bohatera przez okno samolotu wprowadzić światło z zewnątrz o intensyfikującym się kolorze słońca. Następne ujęcie ukazuje

niebo. Schodzę w nim panoramą w dół na pejzaż miasta Łodzi. Ten zaś stanowi klamrę z czołówką i przetwarza się w obraz o fakturze opisanej na początku.

Zakończyć chciałbym refleksją o charakterze ogólniejszym. Interesującą mnie najbardziej treścią sztuki operatorskiej jest poszukiwanie znaczeń w ramach kadru i kontekstów pomiędzy ujęciami. Wydaje mi się jednak, że forma plastyczna, choć istotna dla wrażenia estetycznego, jest drugorzędna w filmie postrzeganym jako dzieło sztuki. Sądzę, że każda sztuka wizualna interpretuje świat rzeczy widzialnych, a nie odtwarza ich takimi, jakimi są. Tak samo sztuka operatorska „uśmierca” oryginał, opisując go dostępnymi jej środkami i istniejącymi ograniczeniami. I, prawdę mówiąc, nie jestem pewien, które z nich ma większą siłę kreacji.



Triathlon, dir. Bartosz Warwas,
prod. Polish National Film School in Lodz, 2007