

gan potrafią jednak stworzyć obrazy, w których tragizm łączy się z komizmem, które fascynują wpisana w nie zabawą, lekkością i uwodzą swym „różowym odcieniem”.

Maximo Oliveros rozkwita (*Ang Pagdadalaga ni Maximo Oliveros*), Filipiny 2005, UFO

Pictures, reż. Aureus Solito, scen. Michiko Yamamoto, muz. Pepe Smith, Mike Villegas, zdjęcia Nap Jamir.

Zsazsa Zaturannah: Ze Moveeh, Filipiny 2006, Regal Films Inc., reż. Joel C. Lamangan, scen. Dinno Erece, muz. Vincent de Jesus, zdjęcia Lyle Sacris.

Jerzy Wójcik – estetyka światła

KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

Początki bywają niepozorne. Zaczniemy więc od zwięzłego dialogu otwierającego opublikowaną w Warszawie w roku 2006 książkę Jerzego Wójcika *Labirynt światła*:

- Nie masz żadnych zdjęć?
- Nie mam.
- Czy potrafisz robić zdjęcia?
- Nie. Nigdy nie robiłem zdjęć. Nie miałem aparatu... Mam rysunki...

I przedłożyłem komisji egzaminacyjnej kilka rysunków ołówkiem, jakieś akwarelki...

Był rok 1950. Zdawałem do Szkoły Filmowej. Komisja egzaminacyjna przyglądała się skromnym pracom. Na papierze narysowany był dom z płotem, rozbita kładka nad stawem...

Bohdziewicz, Wohl, Cękański.
Rysunki przechodziły z rąk do rąk.
Ważyły się moje losy[1].

Pisząc te słowa, Wójcik miał już za sobą nie tylko realizacje filmów należących do ścisłego kanonu polskiego kina, lecz także wiele lat pracy jako wykładowca na Uniwersytecie Śląskim (1981–1982) i w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (1982–2009). I mimo zażyłych kontaktów z licznymi filmowcami, nigdy nie udało mu się ustalić, co ostatecznie zdecydowało o przyjęciu go do szkoły filmowej. Tłumaczył to sobie faktem, że przyjechał z małego miasteczka i że trzeba było, aby w czasach panowania władzy komunistycznej, która na

szteandarach miała wypisane hasła gloryfikujące „ludowość” i proletariat, do szkoły dostał się ktoś, kto przyjechał z prowincji.

Rzeczywistość – jak wyjaśnia Wójcik – była okrutna. Zdawało kilkuset kandydatów. A na egzaminie wstępnym uratowała mnie prawdopodobnie wiedza z historii sztuki. [...] wiedziałem chyba o wiele więcej, niż należało. Egzaminatorzy zorientowali się, że opowiadam o sprawach, które są mi bliskie i współtworzą mój świat[2].

Dużo bardziej oczywiste dla przyszłego twórcy obrazów filmowych było to, komu winien zawdzięczać, iż po podziale blisko dwudziestoosobowej grupy studentów na „reżyserów” i „operatorów” mógł się wreszcie nauczyć robienia zdjęć, a w konsekwencji zostać profesorem szkoły filmowej.

Bez ich pomocy – doda – prawdopodobnie zostałbym wyrzucony ze szkoły. Są to [Antoni] Bohdziewicz, Krystyna Zwolińska i Jerzy Mierzejewski. Te osoby zwróciły na nas uwagę i potrafiły zachować się niezwykle taktownie, widząc nasze błędy. Byli to wykładowcy prawi w zawodzie i prawi w postępowaniu wobec studentów. To jest bardzo ważne, niezależnie od tego, że Bohdziewicz był bardzo dobrym pedagogiem, animatorem myśli związanej z reżyserią i kulturą filmową[3].

[1] J. Wójcik, *Labirynt światła*, Wydawnictwo Canonica, Warszawa 2006, s. 7.

[2] Ibidem, s. 17.

[3] Ibidem, s. 18.

Rola niekwestionowanego autorytetu zawodowego przypadła także w udziale starszemu koledze ze szkoły, Jerzemu Lipmanowi, którego Wójcik był operatorem kamery i który – jako znakomity nauczyciel – sprawił, że młodemu adeptowi sztuki operatorskiej Andrzej Munk, po nakręceniu *Człowieka na torze* (1956), zaproponował realizację zdjęć do *Eroiki* (1958). Ten ostatni film był pierwszym w pełni samodzielnym obrazem Wójcika. Sukces okazał się spektakularny, a zastosowane przez „debiutanta” rozwiązanie przeszło do historii rodzimego kina: Wójcik wprowadził bowiem do polskiego filmu *wide screen*, ekran kaszetowany, który umożliwił przejście do formatu 1,66:1. Jego pomysłem realizatorskim było ponadto doprowadzenie do tego, żeby część opowieści poświęconej życiu polskich oficerów w oflagu nakręcić przy zastosowaniu francuskich kamer z obiektywami 18 mm i jednocześnie zamknąć dekoracje odpowiednimi sufitami, będącymi wizualnym ekwiwalentem efektu uwięzienia[4].

Indywidualizm i talent Wójcika zostały dostrzeżone przez innych współtwórców polskiej szkoły filmowej. Andrzej Wajda powierzył

mu kierownictwo zdjęć do *Popiołu i diamentu* (1958), a Kazimierz Kutz – do *Krzyża walecznych* (1958).

Kamieniem milowym polskiej kinematografii okazał się oczywiście film Wajdy. Młody operator mógł dać upust swojej fascynacji estetyką światła, która stanowi nić przewodnią całej jego twórczości artystycznej. Późniejsze refleksje zawarte w książce autorskiej dowodzą, z jak wielką świadomością Wójcik pracował nad tym filmem i do jakiego stopnia wierny był od początku zasadzie odejmowania, przez którą rozumiał eliminację z obrazu filmowego tych składników, które zaciemniają i nadmiernie komplikują przekaz wizualny. Oznacza to, że już wtedy ustalił on najważniejsze kryteria własnej sztuki operatorskiej. Jak pisał o *Popiele i diamencie*,

[...] w pierwszej części – jest to prawie cały film – światło i cień budują wszystkie przestrzenie. Potem, w momencie ucieczki, kiedy Zbyszek, uciekając, ociera się o mur, zaczyna się zupełnie coś innego. Cofa się światło, zostaje nam tylko materia. Maciek znaczy tyle, co materia. Jest jeszcze żywy, ale należy już do śmierci, do innej formy materii. Na naszych oczach dzieje się ta wielka przemiana[5].



[4] Ibidem, s. 26–27.

[5] Ibidem, s. 34.

Innymi słowy, owa „wielka przemiana” leżała u podstaw kompozycji filmu i była praktycznym uszczegółowieniem nauki o „przemianach światła”, którą Wójcik rozumiał najzupełniej dosłownie: jako grę różnych jego jakości i „stanów”. I tak na przykład materia nie była niczym innym jak „zmrożonym światłem”, a głównym zadaniem każdego operatora filmowego winno się stać wyrażenie zamysłów twórczych właśnie za pomocą światła, znalezienie odpowiedniej „wizualizacji sensu” kryjącego się w opowieści filmowej. Dlatego też Wójcik nie wahał się twierdzić, że koniec końców interesuje go tylko światło. Niezależnie od tego, czy zajmował się reflektorami filmowymi, kamerą, czy badał możliwości rejestrujące negatywów lub tajniki produkcji, kluczowe znaczenie miało artystyczne posługiwanie się nimi, a nie sama wiedza „techniczna”. Wzorem takiej postawy był dlań Stanley Kubrick, który „wiedział wszystko to, co wiedzieć może znakomicie przygotowany do zawodu operator filmów fabularnych”[6], i świetnie potrafił tę wiedzę zagospodarować.

Z punktu widzenia estetyki prowadziło to do uprzywilejowania rozwiązań plastycznych sprzyjających eksploracji „pojęcia światła”[7], które było dla Wójcika warunkiem koniecznym do zaistnienia jakichkolwiek obrazów filmowych. Widział w nim początek i koniec przestrzeni, czasu oraz materii. Nie miał przy tym wątpliwości, że w zbliżeniu się do istoty światła pomogły mu studia nad historią sztuki, a w szczególności nad renesansem, Grünewaldem, Rembrandtem i ikoną. Znalazło to odzwierciedlenie w jego twórczości filmowej, starannie rozwijanej, nieskorej do kompromisów, aczkolwiek nękaną cenzurą i wystawionej na łup krytyki ideologicznej.

Filmy, które realizowałem – wyznawał – były rezultatem wyboru. Otrzymywałem wiele propozycji i mogłem robić inne filmy. W wyborze zawiera się odpowiedź. Chcę robić filmy, które dotyczą mojego miejsca, naszego kraju [Polski]. Wszystko, co go dotyczy, musi zostać opowiedziane. Jeżeli nie teraz, to później[8].

Jakkolwiek w bogatej twórczości Wójcika estetyka światła przejawia się przynajmniej na kilka różnych sposobów i oscyluje między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, to cztery z nich zdają się powtarzać z największą regularnością. Są to mianowicie (i) zamiłowanie do „pojęcia układu głębinowego”, nawet jeśli sam operator w późniejszych zapiskach stwierdzi, że „po spotkaniu z wczesnymi freskami” okazało się ono nieprzydatne, (ii) pełne zniuansowania operowanie bielą, szarością i czernią, (iii) nawiązujące do malarstwa ikonowego pojęcie asystki (inokopu) oraz (iv) „szara godzina”. Każdy z tych sposobów widzenia przesądza o ciągłości stylu Wójcika, jednoznacznie oddając charakter jego pisma kinematograficznego, co mogą zilustrować konkretne przykłady filmowe.

(i) Przywiązanie do inscenizacji głębinowej jest znakomicie widoczne w *Nikt nie woła* (1960) Kazimierza Kutza. Z właściwą sobie maestrią Wójcik kreśli tutaj obraz miasta opuszczonego przez Niemców pod koniec drugiej wojny światowej; odpowiednie plenery zdjęciowe polski operator znalazł w Bystrzycy Kłodzkiej, starej husyckiej twierdzy, nieremontowanej od siedmiu stuleci. Jak komentuje Tadeusz Lubelski, „architektura niszczyjących budynków, symetria uliczek, faktura odrapanych ścian – okazały się użyteczniejsze od etnicznej rodzajowości Ziemi Odzyskanych”[9].

Już pierwsze ujęcie w niewielkim stopniu zaludnionego miasta pozwala rozpoznać zamysł operatorski. Oto bowiem przed oczyma rozpościera się widok sponad dachów. Słychać narastające odgłosy przybyszów, których niedawno obserwowaliśmy na dworcu. Z lewej strony u góry można dostrzec lecące stadko gołębi, na jednym z budynków dyskretnie powiewa biało-czerwona flaga. Opustoszałą ulicę wypełniają ludzie, z komina po prawej stronie leniwie unosi się rozrzedzony dym.

[6] Ibidem, s. 76.

[7] Zob. ibidem, s. 191 i nn.

[8] Ibidem, s. 215.

[9] T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice–Chorzów 2008, s. 207–208.



Kolejne ujęcia tylko potęgują pierwsze wrażenie. Ważne jest w nich zarówno to, co dzieje się na pierwszym bądź drugim planie, jak i to, co widać w tle. Idea wizualizacji sensu wydaje się czytelna: w nowym miejscu nikt nie może się poczuć jak u siebie w domu, nikomu – tak jak głównemu bohaterowi, Bożkowi (Henryk Boukołowski), który odmówił zastrzelenia „czerwonego” i uciekł przed niedawnymi współtowarzyszami broni (film Kutza był polemiką z *Popiołem i diamentem*) – nie uda się odgrodzić od przeszłości. Każdy czuje się obserwowany, boi się innych. Nie warto się jednak ukrywać, ponieważ światło wypełniające przestrzeń i tak wszystko odsłoni – nie dziwi nas więc przybycie Zbyszka, któremu nakazano odnalezienie zbiegłego kolegi. Bożek – jak powie Wójcik – „chciałby się skryć, chciałby mieć własny kąt. Ale znalazł się jakby na stole operacyjnym: światło pali z każdej strony, aby można było zobaczyć to, co trzeba operować”^[10].

Znakomitą potwierdzeniem tych obserwacji mogłyby być dwie przylegające do siebie sceny filmu. W pierwszej z nich widzimy Lucynę (Zofia Marcinkowska), która po raz pierwszy zagląda do domu Bożka. Otwarcie drzwi od pokoju odsłania to, co znajduje się wewnątrz (łóżko, stół, krzesła, kwiat na parapecie i budynki za rzeką), ale nie inaczej dzieje się w kontrujęciu. Przez okno z zewnątrz domu widzimy wyszczerbioną doniczkę, te same meb-

[10] J. Wójcik, op. cit., s. 210.

[11] T. Lubelski, op. cit., s. 208.

le, a w głębi – przez odrzwia – parę bohaterów, która stojąc w wyraźnie jaśniejszym świetle, zwleka z przekroczeniem progu.

Druga scena podkreśla tę zasadę myślenia jeszcze dobitniej. Bożek, poszukujący pracy i wypytywany przez starszego od siebie mężczyznę o kwalifikacje zawodowe, znajduje się w pomieszczeniu z dwoma zakratowanymi oknami. W pierwszym z lewej rzuca się w oczy bójka. Wraz z rozwojem dialogu łatwo dostrzec, że z głębi nadbiegają ludzie i rozdzielają walczących. Dwa równoległe światy, dwie z pozoru odmienne zdarzeniowości, odgraniczone od siebie kratą i – mimo wyraźnej perspektywy linearnej – potraktowane symultanicznie jak na obrazach Pietera Bruegla.



Wszystkie te inscenizacje głębinowe są kontrapunktowane ujęciami, w których schadzki miłosne Bożka i Lucyny rozgrywają się na tle bezlitośnie zimnych murów domów i zatarasowanych prowizorycznie wejść. Wójcik zamyka przestrzeń, zdając sobie sprawę z efektu, jaki chce osiągnąć. Zgodnie z intencją reżysera, akcent przesuwany się z „dylematu” Maćka Chełmińskiego na historię miłosną. Jeśli jest to dzisiaj nie do końca uchwytne, to dlatego że cenzura komunistyczna odrzuciła scenę, w której po raz pierwszy w polskim kinie tak śmiało pokazano nagie ciała kochanków^[11].

(ii) Fascynacja bielą, szarością i czernią znalazła swoją ziemię obiecaną w filmie *Matka Joanna od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza, opartym na powstałym w roku 1942 opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza. Wójcik

zaważ w nim koncepcję, która utrwaliła się podczas zwiedzania kościoła romańskiego w Pradze. Polegała ona ni mniej, ni więcej, tylko na relatywizacji tych podstawowych dla filmu czarno-białego kategorii i na uczynieniu szarości ośrodkiem skupiającym uwagę. Jak pisał sam operator, „zobaczyłem środek, tło [biel i czern – dop. K.K.] i potencjalnie obecną rozpiętość. Potem już nie było odwrotu. W czasie realizacji filmu prowadziłem to twardą ręką, przestrzegając rygorów planu zdjęciowego” [12].

Wójcik, rezygnując ze światłocienia, musiał wymyślić nowe reflektory, aby móc opowiadać za pomocą „szarych, białych i czarnych układów” [13]. Pisał:

Nie okrywałem płaszczyzn cieniem czerni i światłem, ale ujawniałem i niejako powoływałem do życia czern i biel z ich strukturami, rzeźbą, konfiguracją i architekturą. [...] jest to architektura czasoprzestrzenna, powołana do życia przede wszystkim poprzez szare tło, zróżnicowane w intensywnościach [...] [14].

O tym, jak subtelne było myślenie obrazowe polskiego operatora, przekonuje zwłaszcza potraktowanie przez niego bieli i czerni, które – zrelatywizowane – nie zawsze oznaczają to, co mogłyby sugerować na pierwszy rzut oka.

Sam Wójcik przywołuje dwa statyczne ujęcia, ukazujące zakonnice w drodze na egzorcyzmy do kościoła. Każde z nich zaznacza coś innego. Za pierwszym razem biel habitów odcina się od szarości zasnutego chmurami nieba i – paradoksalnie – pozwala na zindywidualizowanie postaci szarością tudzież punktową czernią ich twarzy. Milczeniu kobiet odpowiada bicie niewidocznego dzwonu; przedostatnia zakonnica, nim wyjdzie z kadru, wykona pełen obrót wokół własnej osi. Zabieg ten zostanie powtórzony w drugim ujęciu, które niemal całkowicie jest wypełnione czernią i stanowi kontrpunkt dla odzianych w biel zakonnice (wyjątkiem – fakturowe potraktowanie muru, zakłócającego tę homogenię pasem szarości). Uderza przy tym ostre światło skierowane na postaci kobiet, niczym miecz wydobywające na powierzchnię to, co głęboko ukryte.

Centralne usytuowanie szarości podkreśla następujące po tych dwóch obrazach ujęcie, przedstawiające wnętrze kościoła. Oko frontalnie i tyłem do prezbiterium ustawionej kamery obejmuje całą nawę. Rozproszone światło nie ginie w mroku, lecz trwa dzięki wyraźnie zarysowanym symetriom układu kompozycyjnego. Biel habitów wchodzących do środka kobiet rozjaśnia szarość wnętrza, starannie obramowaną pod okrągłymi łukami czernią, która niejako czai się w ukryciu. Wraz z panoramą pionową w dół zakonnice podchodzą do znajdujących się naprzeciwko nich księży egzorcystów.

Najbardziej niepokojąca jest właśnie owa czern. Od początku filmu zarysowana z rozmachem w karczmie, w której gromadzą się żądni sensacji podróżni i w której zatrzymał się także przybyły do zgromadzenia ksiądz Suryn. Następnie przejmująco ukazana w obrazie wielokrotnie pojawiającego się zwęglonego stołu; modlący się słowami Psalmu 22 duchowny kładzie na czarnym drągu rękę, która ku uciesze zbliżającego się do niego szlachcica ulega pobrudzeniu. Kamera panoramuje poziomo w prawo, a słońce z ostrością odsłania fakturę zwęglonego drewna albo – może lepiej – ciemnego światła przekształcającego się w mroczną materię.

Niewątpliwą „syntezą przemian zachodzących między bielą, szarością a czernią” [15] jest bijący w ostatnim ujęciu filmu niemy dzwon. Kołysząc się, jednocześnie odsłania i przesłania on tarczę słońca. Wójcik wyjaśniał po latach, jak – metodą prób i błędów – wpadł na to rozwiązanie i jak pozytywna była na nie reakcja Kawalerowicza [16]. Świetnym pomysłem było to, że rolę duszy dzwonu przejęło tutaj światło.

[12] J. Wójcik, op. cit., s. 45.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem, s. 47.

[16] Zdarzenie to przywoływało inną opowieść, którą Wójcik poznał w młodości. Jeden ze sług hr. Potockiego opowiedział mu mianowicie o dzwonach zatopionych pośrodku stawu we wsi Raj koło Brzeżan, gdzie ukryto je przed wybuchem drugiej wojny światowej (ibidem, s. 48).

W ten sposób zmanifestowało się odrodzenie natury, która znajdowała się w uśpieniu, co podkreślały smugi śniegu leżące na polu. Wraz z przejściem od zimy do wiosny zmienia się także stan duchowy zakonnic: matka Joanna tuli porzuconą przez kochanka Małgorzatę. Obie płaczą, a ich szloch stapia się z przebijającymi się przez czerni promieniami słońca.



(iii) Zainteresowanie sztuką ikony było konsekwencją stale podsycanego pragnienia, by za pomocą tego, co widzialne, zbliżyć się do tego, co niewidzialne. Wójcik czuł się zdumiony faktem, że – jak sam to ujął – „wciąż pojawiają się ludzie, którzy niezależnie od techniki, epoki malarskiej i czasu potrafią dotknąć niewidzialności i dać temu wyraz” [17].

[17] Ibidem, s. 192.

[18] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie W. Panas, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1984², s. 167.

[19] Ibidem, s. 173.

[20] Ibidem, s. 174.

[21] Ibidem.

[22] Wolfgang Schöne (*Über das Licht in der Malerei*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1989⁷, s. 158) twierdzi, że widoczna na obrazach Rembrandta „jasno-ciemna aura” nieodmiennie kojarzy się ze złotem i że z punktu widzenia historii sztuki ich światło może być określone „jako konkretyzacja zmysłowo nieuchwytnego światła tła ze szczerego złota [*Goldgrundlicht*]”. Późne dzieła niderlandzkiego mistrza stapiają światło naturalne i sztuczne z blaskiem tego, co sakralne (ibidem, s. 160).

W ikonie zafascynowało go między innymi pojęcie asystki, które przejął z pism znakomitego rosyjskiego teologa, o. Pawła Florenskiego. Ten ostatni rozumiał przez nią naklejaną seriami nitek albo pasemkami złotą folię, stanowiącą „[...] jeden z najbardziej przekonujących dowodów konkretno-metafizycznego znaczenia malarstwa ikonowego” [18]. Twierdził ponadto, że „forma tego, co widzialne, tworzy się właśnie dzięki owym niewidzialnym liniom i drogom Boskiego światła” [19]. Asystkę – dodawał – nakładano przede wszystkim na szaty Zbawiciela, niezależnie od tego, czy samego Chrystusa portretowano jako dzieciątko, czy widziano w nim dorosłego; zdobiono nią „stolce aniołów w obrazie Przenajświętszej Trójcy”, „podnóżki Zbawiciela i Aniołów” i (rzadziej) stół ofiarny świątyni [20]. Krótko mówiąc, „asystka, [...] wyraźniejsze zastosowanie złota”, stanowiła „nie tyle wyraz ontologii sił w ogóle, ile wyraz sił Boskich, nadzmysłowej formy, przesycającej to, co widzialne” [21].

Inspirując się tym myśleniem, Wójcik traktował asystkę bardziej naturalistycznie; głęboko wierzył, że coś podobnego – bliskiego iluminacji – dało o sobie znać w świetle ukazanym na płótnach Rembrandta [22], że może tego dotknąć również kino i że w przemianach filmowego światła odsłania się ukryta rzeczywistość. Przekonanie to wiązało się z jednoczesną fascynacją fizyką i mistyką światła.

Za rodzaj asystki Wójcik uważał w szczególności deszcz. Owe srebrne nici wody spadającej z nieba faktycznie były dlań strunami światła. Chętnie nasycał nimi ujęcia wielu swoich filmów. W *Nikt nie woła* na odosobnienie Bożka i Lucyny nakłada się sążnięcie padający deszcz. Można go tutaj rozumieć podwójnie: jako śmierć – koniec i jako życie – otwarcie nowych możliwości, rozkwit. Podobne rozwiązanie Wójcik przyjmie w *Potopie* Jerzego Hoffmana, w którym scena pojedynku między Wołodyjowskim a Kmicicem może przynieść sukces lub pohańbienie. Zaproponuje reżyserowi deszcz, ponieważ będzie przekonany o jego symbolicznym znaczeniu dla sceny, ujawniającej wielki konflikt.

Nad tym wszystkim – pisał – pojawia się stałość i nieuchronność przyrody. Deszcz pada przez cały czas. Bohaterowie filmu, poza jednym wypowiadającym przez Kmicica zdaniem, nie zwracają na ten fakt uwagi. Fizycy mogliby powiedzieć, że to się toczy jak gdyby w tle, ale nie chodzi tu o tło obecne w obrazie. Jest to informacja pojawiająca się razem z zachowaniem ludzi i przyległa do nich, choć my jej początkowo często nie zauważamy[23].

Najbardziej przejmująca i niezwykła wydaje się scena z filmu Stanisława Różewicza *Opadły liście z drzew* (1975). Partyzanci idą lasem. Głodni i tropieni przez niemieckich żołnierzy, szukają nowego schronienia – stare już nie istnieje, gdyż w oczekiwaniu na rzuty uzbrojenia obiecanego przez Anglików rozpalili w lesie ogniska i zdradzili swoje położenie. Niebawem wpadną w zasadzkę na polanie, gdzie dojdzie do wymiany ognia. Oddział ulegnie rozbiciu, ale nim się to stanie, Wójcik ukaże jego członków kroczących w strugach deszczu. Intensywne srebrne światło, wzmocnione lśniąca wodą lejącą się po twarzach i ubraniach wycieńczonych ludzi, wywołuje efekt rozjaśnienia – apoteozy. Podobnie jak na ikonie, szczęśliwyciowa sekwencja jest wyjściem poza to, co widzialne; stanowi próbę uwiecznienia za pomocą swoiście rozumianej asystki wizerunków osób, których los został już przesądzony: „każda kropla – tak Wójcik – objawia strunę światła”.



(iv) Szara godzina to w oczach Wójcika jeden z dwóch wariantów magicznego czasu, swoistego *misterium tremendum et fascinans* twórców obrazów filmowych, które przypada na koniec lub początek dnia. Operator nie

omieszkwał wszakże niezwykle surowo ocenić tych „kinematografistów”, którzy – nie zważając na odmienność naturalnego oświetlenia – są gotowi „nakręcić scenę świtu o zmierzchu i na odwrót”[24]. W jego mniemaniu nie rozumieją oni sensu owego „pomiędzy”, które powoduje, że ontologicznie „coś się kończy i coś się zaczyna”[25], że powstająca pauza może „mieć znaczenie symboliczne i metaforyczne, w zależności od układów dramaturgicznych”[26], i że – odpowiednio – będzie chodziło albo o stopniowe wyodrębnianie się rzeczy z szarości („gruszka podniesiona w sadzie o świcie zawiera w sobie chłód ziemi całej nocy”[27]), albo o definitywną jedność wszystkiego ze wszystkim (zacierający kontury poszczególnych bytów zmierzch nadaje wspólny kształt temu, co wysoko ponad nami, i temu, co widzimy właśnie przed sobą[28]).

Wójcik nie zapomina, czym był malarski motyw szarej godziny i w jaki sposób jeszcze nie tak dawno przeżywano ważny interwał między końcem dnia a nastaniem wieczoru. Bo też – pisze Radosław Okulicz-Kozaryn w książce *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski* – „sto, dwieście lat temu szarą godzinę celebrowano powszechnie”[29]. W praktyce oznaczało to, że

[23] J. Wójcik, op. cit., s. 92–93.

[24] Ibidem, s. 51.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem.

[27] Ibidem.

[28] Zob. ibidem, s. 52.

[29] R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 38. I dalej: „Godzinę tę [w epoce Młodej Polski – dop. K.K.] nazywano też często «godziną zmierzchu», «godziną ciszy», okazjonalnie «godziną ukojenia», «godziną przedzgonną», a nawet – jak Leopold Staff swój tryptyk – *Wielką godziną*. W tytule innego swojego utworu Bronisława Ostrowska nadała jej miano *Białej godziny*, od kwiatów i dworu, których barwy zmieniają się w białą, a z białej w srebrną pod wpływem nadchodzącej jesieni i zapadającej nocy. W szarości pory wieczornej daje o sobie znać również wymiar mistyczny, wyraźny w niemieckiej nazwie *Blauestunde* [*Blau*

Stunde], co – poprzez analogię do Novalisowskiej *die Blaueblume* – należy przełożyć jako godzina błękitna” (ibidem, s. 38–39).

[30] Ibidem.

[31] Z innych filmów duetu Różewicz–Wójcik warto wspomnieć krótkometrażowego *Diabła*, który stanowił swobodną adaptację noweli Guy de Maupassanta. Ostatnim ujęciem tegoż filmu jest właśnie widziany o szarej godzinie kadr przedstawiający korony drzew i zmierzchające niebo. Obraz ten pojawiał się już wcześniej, wraz z poprzedzającym go pejzażem znajdującym się za zagrodą, niedługo po tym, gdy syn umierającej dziewięćdziesięciodwuletniej staruszki wychodzi przed dom, aby odkryć przyczynę zagadkowych odgłosów: skrzypienia drzwi i rżenia konia.

[32] Jak wspomina Wójcik, „[...] przyszedł odpowiedni czas i umówiliśmy się ze Stanisławem Różewiczem, że będziemy teraz kręcić. Zaczynam chodzić i szukać miejsca, w którym należy ustawić kamerę. Pracowałem z ekipą, która mnie bardzo dobrze знаła. Nie chodziła za mną bezładnie z kamerami, tylko czekała na właściwy moment i podchodziła, kiedy zatrzymywałem się na dłużej. Ruszałem szukać dalej, a oni znowu czekali, nie wykonując żadnego fałszywego ruchu. Przybliżali się znowu, kiedy za długo stałem w jakimś miejscu. Znalazłem miejsce, pokazałem punkt widzenia i wysokość kamery. Wszystko to jest cudowne, ponieważ dzieje się bez jednego słowa, dzieje się dość szybko i jest wpisaniem się w ciszę zmroku. Słowa stają się po prostu niepotrzebne, a praca z taką grupą osób sprawia ogromną satysfakcję.” J. Wójcik, op. cit., s. 52–53.

[33] Również w tym wypadku można rozpoznać bliską operatorowi zasadę odejmowania, która w *Rysiu* zyskała swą najbardziej przekonującą konkretyzację, w szczególności zaś z powodu podwójnie eksponowanej sceny, ukazującej wyciągnięte po chleb ręce ukrywającej się w piwnicy żydowskiej dziewczynki. Nie widać tu ani wnętrza kryjówki, ani twarzy dziecka. Czerń ma znaczenie abstrakcyjne i symbolizuje mrok jako taki, a nie konkretne wnętrza piwniczne. Obdarowane chlebem okrągłym jak hostia białe ręce z tym większym dramatyzmem zatapiają się w czarnej czeluści. Sens tego zdarzenia potęguje fakt, że za drugim razem zostało ono wplecione w scenę posiłku księdza Konrada.

[34] Wszystko wskazuje na to, że Thomaso Albionni nie jest autorem tego utworu, a jeśli nawet byłby, to jedynie w bardzo ograniczonym zakresie

[...] przed rozniecieniem światła lampy czy wnieśieniem świec [...] domownicy, najczęściej zebrani w salonie, oddawali się „cichszym, poufalszym rozmowom”, rozmyślaniom, a także wspólnej modlitwie. Podobnie w chatach – jak podaje Stanisław Hołodok – pod wieczór, gdy już skończono codzienne zajęcia gospodarskie, gdy robiło się szaro, coraz ciemniej, wszyscy domownicy [...] zbierali się w kuchni, najlepiej w pobliżu płyty. Nie palono jeszcze lampy. Rozważano w ciszy swoje życie, zastanawiano się nad nim, nie brakowało też cichej modlitwy^[30].

Świadomość „magicznej godziny” najwyraźniej zaznaczyła się w obrazach realizowanych wspólnie ze Stanisławem Różewiczem. Sam Wójcik szczególnie cenił nakręcony na podstawie opowiadania *Kościół w Skaryszewie* (1968) Jarosława Iwaszkiewicza film *Ryś* (1980)^[31], w którym sfotografował o szarej godzinie budynek kościoła „z okalającymi go drzewami i ziemią orną”^[32]. W całym filmie ujęcie to funkcjonuje jak lejtmotyw i zawsze pojawia się w ważnych dramaturgicznie miejscach. Jest ono zarazem ujęciem otwierającym – na jego tle są wyświetlane napisy początkowe; ponieważ ujęcie to intensyfikuje dramaturgię scen końcowych, może być interpretowane jako symbol przejścia między światłem a ciemnością^[33], które w obrazie Różewicza są wszechobecne i – moralnie lub fizycznie – wyrażają zrujnowane przez wojnę życie mieszkańców prowincjonalnego miasteczka.

Swoją funkcję zdjęcie kościoła precyzyjnie ujawnia w scenie, w której ksiądz Konrad (Jerzy Radziwiłowicz), wyobrażając sobie idącego drogą młodego mężczyznę (Ryś – Piotr Bajor) i oddając się wizualnej medytacji noszącej znamiona kuszenia – jako że tajemniczy młodzian przypomina diabła – siedzi po ciemku w swoim pokoju, a słabo widoczna i stojąca w drzwiach gospodyni (Ryszarda Hanin) pyta go (kolejno), czy zapalić lampę (!), czy podać kolację, po czym uprzejmie informuje, że niedługo wróci. Także tutaj – podobnie jak na początku – staje się słyszalne *Adagio g-moll* Thomasa Albioniego^[34].

Reasumując, wypracowywana na planie filmowym i w dydaktyce estetyka światła była rezultatem wieloletniej refleksji operatora nad tajnikami sztuki obrazu. Wójcikowi zależało na tym, aby powierzeni mu w Łodzi studenci „starali się zrozumieć filozofię samego światła” i zyskali wgląd w naturę życia jako takiego. Żywił on bowiem niesłabnące przekonanie o świetle jako danej światu energii, która czyni go widzialnym^[35]. Jednocześnie

nigdy nie wątpił, że – w gruncie rzeczy – światło należy pojmować także metaforycznie; za własną uznawał więc metafizykę światła, nawet jeśli nawiązywał do różnych tradycji kulturowych. Ostatecznie zdecydował się na takie ujmowanie światła, jakby nie było ono czymś, lecz – Kimś. Widział w nim „cień Boga” *tout court*, świadomie identyfikując się z licznymi mistykami, neoplatonikami oraz średniowiecznymi estetykami i filozofami, którzy czynili je ośrodkiem własnej myśli. Jak pisał Umberto Eco,

[...] zachwyt nad światłem i barwą jest typowo średniowieczną spontaniczną reakcją, która dopiero w przyszłości przekształci się w zainteresowanie naukowe i utworzy system spekulacji metafizycznych (mimo iż od samego początku światło pojawiało się [...] jako metafora rzeczywistości duchowej)^[36].

A ponieważ doświadczenie światła było pierwszym i najważniejszym wspomnieniem z czasów dzieciństwa przyszłego mistrza obra-



zu filmowego^[37], mógłby on z przekonaniem podzielić zachwyt opata Sugera nad grą światła i cieni w kościele, kiedy promienie słoneczne zaczynają wypełniać nawę główną:

*Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
Et quod perfundit lux nova, claret opus
nobile*^[38].

Kościół jaśnieje, w środku rozjaśniony.
Jasne jest bowiem, co jasno z jasnym się łączy,
I dzieło jaśnieje szlachetnie, gdy nowe przenika je
światło.

(od niego bowiem ma pochodzić co najwyżej bas cyfrowany [*basso continuo*] i dwa – łącznie (!) – sześciotaktowe fragmenty I skrzypiec). Utwór został wydany w roku 1958 pt. *remo giazotto: adagio in sol minore per archi e organo su due spunti tematici e su un basso numerato di tomaso albinoni* [pisownia oryg. – K.K.] przez włoskiego muzykologa i kompozytora Remo Giazotto, który najprawdopodobniej sam napisał linię melodyczną, zharmonizował i zinstrumentował całą kompozycję, nadając jej obecną postać już w roku 1949.

[35] J. Wójcik, op. cit., s. 195.

[36] U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski i M. Zabłocka, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 70. I dalej: „Bezpośredniość i prostota są zatem najważniejszymi cechami chromatycznych upodobań średniowiecza” (ibidem, s. 71).

[37] J. Wójcik, op. cit., s. 236.

[38] Cyt. za: U. Eco, op. cit., s. 75.