Sławomir Idziak

Dramaturgia Wizualna na przykładzie filmu „Niebieski” Krzysztofa Kieślowskiego

2015

Spis Treści

Pokolenie WYSIWYG....5

Oczy i uszy filmu. 6

Gdzie i po co stawiamy kamerę?....6

Pod świecidełkami umiera drzewo....7

Strzelają obrazami. Widz - Zwierzyna łowna. 7

“Niebieski” Krzysztofa Kieślowskiego, jako *case study* wizualnej dramaturgii....8

Gdy w kinie znikają emocje znika zbudowana przez nas rzeczywistość....8

Czy leci z nami pilot? 9

Fabuła. Dla kogo? Po co? O czym? 9

Bohater nie gwiazda....11

Centralny problem. Widoczny i ukryty. Jak go pokazać? 11

Przesłanie. Prawdziwy artysta widzi więcej 12

Struktura. Nikt nie czeka na nasze filmy....14

Początek filmu. Konflikt pomiędzy dramaturgią słowa i obrazu 16

Styl filmu 20

Styl i gatunek filmu....20

Budujemy świat od nowa 21

Artysta jak dziecko 24

Inspiracja i auto cenzura 24

Podpowiedzi....26

Dramaturgia wizualna, czyli wszystko postawione na głowie 26

Rola Establishingu. Czy tylko topograficzna? 27

Moja definicja Establishingu....27

Praca nad scenariuszem, czyli w poszukiwaniu stylu 33

Praca indywidualna czy zespołowa 34

Pokonać strach 35

„Ja nie chcę monitora na planie” 39

Obraz w filmie praktycznie. Case Study „Niebieski” Krzysztofa Kieślowskiego....40

Krzysztof dokumentalista 40
Dyskusje obawy i poszukiwania 41
„Dar Boży”, czyli charyzma bohatera 42
Fabuła w Niebieskim 43
Dramatyczny problem i przesłanie w filmie Niebieskim 45
Po kolei, czyli Początek Filmu. 46
Wypadek 50
Czy film “Niebieski” jest niebieski? 54
Pojawienie się Bohatera. 55
Próba samobójstwa 57
Ekspozycyjna scena postaci nr 2. Julia patrzy nieostro 60
Konieczne informacje 62
Podglądacie mnie, ja wiem 63
Początek narodzin stylu w filmie „Niebieski” 64
Czy można usunąć (prawie) trzecią postać z filmu? 69
Rola rekwizytów 70
Detale, jako Establishingi w filmie “Niebieski” 73
Dramaturgia koloru, czyli śmierć królika 77
Bardzo mało o technice 79
Zamknięty świat Julie 81
Scena erotyczna, jako scena pożegnania z poprzednim życiem. 83
Dramaturgiczna Pustynia, czyli świat Julie w drugim akcie. 86
Zmiany -Aktor rośnie, gdy widzimy go coraz mniej 89
Zmiany- Inna kolejność scen, czyli jak umiejętnie zastosować dramaturgiczną protezę. 89
Zmiany- likwidacja subplotu 90
Czy wypada się śmiać jak opowiadamy o dramacie? 91
Streszczenie. ..... **Błąd! Nie zdefiniowano zakładki.**
Abstract ..... **Błąd! Nie zdefiniowano zakładki.**
Bibliografia 96
Źródła Internetowe 100

Pokolenie WYSIWYG[1]

Skrót ten znaczy „what you see is what you get”[2] i dla każdego z nas, którzy pamiętają początki pierwszych programów komputerowych znaczyło to, że to, co widzieliśmy na ekranie komputera wyglądało inaczej niż w wydrukowanym dokumencie. Tak było kiedyś, natomiast teraz widzimy na ekranie dokładnie to, co zobaczymy na wydruku. Podobnie nasze narzędzia do filmowania pokazują rejestrują i natychmiast odtwarzają to, co rejestrujemy, czy też to, co chcemy zarejestrować. Moje pokolenie miało inne narzędzia. W latach 60-tych mieliśmy w szkole filmowej ciężkie wielkie kamery, w których był wizjer optyczny z paralaksą[3] albo możliwość podglądu przez taśmę negatywową. Czyli albo operator kamery widział inny obraz niż kamera, albo ledwo widoczne przez negatyw cienie w wizjerze. Czarnobiała taśma filmowa, jej rozpiętość tonalna, kontrast, czułość, wszystkie te parametry, które obecnie są w takim stopniu doskonałe, że współczesna kamera widzi więcej niż oko, były kiedyś bardzo ograniczone. Kiedyś zawód operatora przypominał zawód tłumacza, który chcąc na ekranie kinowym pokazać to co widzi „własnymi oczami” musiał „przetłumaczyć realny świat”. Czyli za pomocą dostępnych narzędzi i ich możliwości technicznych wykonać dużo zabiegów i włożyć mnóstwo wysiłku, aby otrzymać „w obrazie” to, co reprezentuje otaczającą go rzeczywistość. Prawie zawsze reżyser wchodząc na plan sceny, która miała być sceną nocną, widząc ilość światła użytą do jej oświetlenia, komentował:

-To ma być przecież scena nocna?

-Będzie.

Odpowiadał operator i przeważnie dotrzymywał słowa. Operator pełnił na planie rolę „strażnika tajemnicy”. Do niego zwracali się reżyserzy i aktorzy żeby dowiedzieć się, co „widziała” kamera, jak to będzie wyglądało na ekranie. Ponieważ efekty jego pracy, obrazy które kamera rejestrowała można było ocenić nie wcześniej niż następnego dnia. Obraz rodził się i przetwarzał niejako w głowie operatora filmowego, a konfrontacja tej wizji z realnie zarejestrowanym obrazem następowała później w trakcie projekcji materiałów roboczych[4].

Obecne kamery działają jak lustro, które w czasie rzeczywistym pokazują otaczający nas świat. Monitor na planie pokazuje natychmiast obraz z kamery. Obraz, który również od razu można zrejestrować i odtworzyć.

Zawód operatora utracił swoją magiczną funkcję twórcy (czy też współtwórcy) obrazu filmowego. Rolę tę w dużej mierze przejęły narzędzia i inni profesjonaliści, a operatorska wiedza często zawarta jest w przycisku „record” umieszczonym na każdej nawet „konsumenckiej” kamerze. Ta utracona zdolność inkubowania w głowie obrazu, na korzyść narzędzi i dzięki ich doskonałości, spowodowała utratę pozycji zawodu operatora filmowego. Zawodu, którego wielu reprezentantów na własne życzenie pozbyło się talentu kreatorów obrazu, ponieważ przywiązani do swoich narzędzi i tradycji wykonywania zawodu, nie zauważyli, że to co robią na planie, czy tego co się od nich oczekuje, jest coraz bardziej błahe. Zachwyceni technologią WYSIWYG- „what you see is what you get” - nie zauważyli, że ich rola coraz częściej sprowadza się do oglądania tego, co stworzyło dla nich narzędzie ich pracy. Kreacja, inkubowanie obrazu filmowego, przeniosło się gdzie indziej. Operator filmowy coraz częściej kopiuje to, co zostało zaprojektowane już wcześniej, a to co tworzy na planie to zaledwie pół-produkt, który później zostanie przetworzony w komputerach za pomocą innych

---

[1] http://en.wikipedia.org/wiki/WYSIWYG

[2] Co widzisz to otrzymujesz (tłum. Sławomir Idziak)

[3] Operator widział inny obraz niż kamera. Różnica polegała na innej osi optycznej wizjera umieszczonego na kamerze

[4] W Polsce oczekiwanie na materiały robocze były dużo dłuższe i nierzadko dochodziły do 6-7miu dni roboczych

artystów i techników. Gdzieś po drodze wymknęła się operatorom z ręki rola kreatorów obrazu filmowego. Jak grzyby po deszczu wyrosły firmy i zawody, które tą twórczą rolę zastępują. Są to wpierw Storybordziści i Animatorzy od prewizualizacji, a później, na etapie postprodukcji, graficy komputerowi.

Oczy i uszy filmu.

Jeden człowiek nie może zagrać, wyreżyserować, napisać i odtworzyć muzykę oraz sfotografować utwór filmowy. Architektura filmu jest zbyt skomplikowana, aby ogarnął ją jeden artysta. Niezależnie jak wielu krytyków będzie uparcie przypisywać autorstwo filmów jednemu człowiekowi to filmy zawsze realizuje grupa twórcza. Nigdy nie mamy do czynienia z autorstwem indywidualnym, zawsze grupowym. Pisząc o dramaturgii wizualnej koncentruje się na zawodzie operatora filmowego. Jestem jednak przekonany, że wiele z tych uwag dotyczy także innych zawodów filmowych (kompozytor czy aktor).
Jest dla mnie oczywiste, że Operator „nie śni swoich snów". Jego rolą nie jest realizowanie swoich własnych wizji, lecz może i powinien być twórczym medium, który we współpracy z reżyserem i scenografem ma wpływ na kształtowanie wizji wspólnej. Aby tak się stało jego udział w pracy nad filmem powinien się zmienić.

Jako Visiting Professor[5] odwiedzam wiele europejskich szkół filmowych i ze zdziwieniem zauważam, że rzadko edukuje się przyszłych operatorów jako twórczych współpracowników reżysera, artystów świadomych, że obok dramaturgii słowa istnieje równorzędnie inny rodzaj dramaturgii - dramaturgia obrazu. Jest to dramaturgia rządząca się innymi prawami, niż dramaturgia literacka scenariusza. Tymczasem od samego początku adepci zawodu operatora filmowego w szkołach filmowych skupiają się na jednym - narzędziach. Technika jest oczywiście ważna, ale to nie technika decyduje czy obraz filmowy zapadnie na zawsze w pamięci naszych widzów. Reżyser, będący często również autorem scenariusza filmu, posiada zazwyczaj talent literacki i dramaturgiczny.[6] Można zatem upraszczając założyć, że lepiej słyszy, aniżeli widzi. A więc operator filmowy, to oczy filmu. I tylko harmonijna twórcza współpraca posiadaczy tych dwóch zmysłów jest warunkiem powstania oryginalnego utworu filmowego.

Gdzie i po co stawiamy kamerę?

Funkcjonalność kamery, jej służebna rola przekaźnika emocji w kinie, jest regułą numer jeden. Jak zwykł mówić Kieślowski „**Możemy postawić kamerę gdziekolwiek, ale powinniśmy wiedzieć, po co ją tam stawiamy?".** Ta służebność zakłada transparentność kamery (jej niewidoczność jako narzędzia). Ujęcia, to cegły budowanego domu, sceny to jego pokoje, sekwencje to mieszkania, a piętra to akty. Mieszkając w domu nie myślimy jak został zbudowany, nie widzimy cegieł. Ale źle postawiona cegła będzie miała wpływ na komfort naszego życia, na to czy w domu jest zimno czy ciepło i czy ściany nie są krzywe. Pytanie, gdzie i po co ją stawiamy, jest pytaniem nadrzędnym dla architektury całości. Budując film musimy pamiętać, że scenariusz filmu się zmienia w trakcie realizacji. I reżyser montując film powinien otrzymać materiał, który da mu szansę bezboleśnie dokonać zmian wyżej opisanych. Musi posiadać możliwość dokonania skrótów (względnie

---

[5] Profesor wizytujący (tłum. Sławomir Idziak)
[6] Bardzo często jest akurat odwrotnie. Dobrym przykładem jest Ridley Scott-zdecydowanie wizualny reżyser

przedłużenia) scen. Musi posiadać narzędzia, które pozwolą mu przebudować kolejność, a także dokonać zmiany proporcji pomiędzy wątkami opowiadania. Musimy pamiętać o ujęciach, które kleją utwór na nowo, są cementem który skleja cegły naszego filmu. Przeważnie te sceny-cegły nie są powiązane z logiką konkretnych scen, więc można będzie użyć ich tam gdzie akurat nas wspomogą. To właśnie one - ujęcia bez adresu – pozwalają nam na bezbolesne, niewidoczne dla widza przebudowanie utworu. Są to ujęcia, o których będę dużo będę pisać w dalszej części. Parafrazując pytanie Krzysztofa Kieślowskiego można zapytać: **„Możemy opowiadać cokolwiek, ale powinniśmy wiedzieć, po co to opowiadamy"** Cel, czyli przesłanie naszego filmu wymaga ujęć, które nie tylko służą fabule. Nasz dom potrzebuje okien i naszej osobistej dekoracji wnętrz, aby nabrał tego, co nazywamy jego duszą. W filmie są to ujęcia lub sekwencje, które ciągle powinny nam przypominać o tym, że w nich ukryte są głębsze treści, że nie opowiadamy wyłącznie samych anegdot, ale że to co opowiadamy jest nośnikiem nurtujących naszą zbiorową podświadomość treści. Warto się zastanowić jakie mają być te ważne obrazy jako sygnały odnoszące się do przesłania naszego utworu. I nie chodzi mi o świecidełka…

Pod świecidełkami umiera drzewo

Oglądając współczesne filmy, szczególnie duże amerykańskie, studyjne często odnosimy wrażenie, że sposób ich obrazowania przypomina dekorowanie drzewka bożonarodzeniowego. Autorstwo rozproszone, z którym mamy do czynienia przy kreowaniu obrazu w filmie często przypomina wyścig na świecidełka, efekciki i bombki choinkowe, którymi autorzy poszczególnych departamentów wizualnych obwieszają to drzewko. W obecnie funkcjonującym systemie nie istnieje jasny i klarowny system budowania wizji filmu i jego nadzoru. Zaczyna się od specjalistów od prewizualizacji i poprzez scenografów, operatorów i na końcu grafików komputerowych, nie wspominając o kostiumologach, którzy też chcą mieć coś do powiedzenia. Oczywiście jest reżyser, ale zastanówmy się, co się dzieje gdy jest on pozbawiony wizualnego talentu. Brak autorstwa i odpowiedzialności w filmie za obraz czy przejrzysty koncept wizualny powoduje, że ilość „świecidełek" na ekranie często przykrywa jego zawartość. Tak jak zawsze, przy stole wigilijnym, zapominamy o dramacie umierającego drzewa pokrytego i obwieszonego nadmiarem lampek i dekoracji. Dokładnie to samo dzieje się w wielu filmach. To barokowe bogactwo imponujące prezentacją nowoczesnych technologii, bogactwem „świecenia", nadmiarem muzyki bardzo często jest obciążeniem dla treści filmu. Takie „Opakowanie" często przykrywa, a nie wspomaga, opowiadaną historię. Obraz zamiast służyć przesłaniu utworu tłumi go i przesłania. Aby dotknąć pędzlem płótna malarz musi „oczyma duszy" zobaczyć przyszłe dzieło. Przewidzieć, w jaki sposób zostanie odebrane. Musi zbudować w swojej głowie jego plan. Pusty ekran jest jak puste płótno malarza - wymaga konsekwentnie realizowanej idei. I nie dotyczy to jednego obrazu, ale całego ich ciągu. Dramaturgia wizualna w filmie jest tematem tej pracy, ale zanim zacznę o niej pisać warto się zastanowić gdzie jesteśmy i opisać otaczający nas pejzaż.

Strzelają obrazami. Widz - Zwierzyna łowna.

Pracując, jako Operator Filmowy 45 lat wykonuję zawód, który ma olbrzymi wpływ na zmiany wizerunku świata. Kultura obrazkowa, a szczególnie kultura obrazu ruchomego, jego rozwój i natręctwo obecne wszędzie, w domu i na ulicy drastycznie zmieniły pejzaż naszego życia. Od rana do wieczora atakowani jesteśmy przez obrazy, co związane jest z rozwojem technologii i jej

dostępnością. W ciągu ostatniego pół wieku ilość obrazów (ekranów), które atakują nasze zmysły zwiększa się w postępie geometrycznym. W ciągu mojego życia w Polsce pojawiła się telewizja spychając radio z piedestału najważniejszego komunikatora społecznego. Kiedyś chodziło się do fotografa żeby utrwalić obrazy związane z najważniejszymi momentami w naszym życiu. Zazwyczaj związane to było z ceremoniami urodzin, pierwszej komunii, matury, ślubu i śmierci. Dzisiaj każdy ma aparat, jako jedno z narzędzi prawie każdego telefonu komórkowego. Fotografowanie i filmowanie stało się rutyną życia prawie każdego człowieka na ziemi. Luksus, jakim było w latach 60-tych zeszłego wieku posiadanie telewizora i śledzenie zazwyczaj jednego albo dwóch dostępnych kanałów wydaje się z dzisiejszej perspektywy Internetu i wszędzie obecnych ekranów, billboardów, komputerów i laptopów tak odległe jak malarstwo jaskiniowe. Obrazy, jak pociski, atakują nas ze wszystkich stron. W domu, na ulicy w miejscu naszej pracy trwa nieustanne polowanie na nas i naszą uwagę. Jesteśmy w środku lawiny audiowizualnych sygnałów, przed którymi nie ma ucieczki. Ten nieustanny atak na nasze zmysły spowodował zmiany w naszej zbiorowej podświadomości. Zobojętnienie i wzrost cynizmu w stosunku do sygnałów docierających do nas z otaczającego nas świata. Wrażliwość przeciętnego człowieka wytworzyła tarczę ochronną, przez którą trudno się przebić. Efekty tego są różnorakie. Ja chciałbym się skupić na tym, że jednym z nich jest upadek kultury wysokiej na rzecz pop kultury. Kluczem dotarcia do odbiorcy kultury Pop jest nieustanny atak na nasze emocje przy jednoczesnym ignorowaniu zaangażowania intelektualnego potencjalnego odbiorcy dzieła. Pisząc o Dramaturgii Wizualnej w filmie fabularnym chciałbym jasno określić punkt wyjścia. Nowe narzędzia, którymi się posługujemy tworzą także nową rzeczywistość językową i mogą służyć nie tylko „łatwemu" filmowi gatunkowemu. Stanie się to pod warunkiem, że zrozumiemy dynamikę rozwoju języka i związaną z nią wzrastającą odporność i niecierpliwość widza. Film „Niebieski" jest tego dobrym przykładem

"Niebieski" Krzysztofa Kieślowskiego, jako *case study* wizualnej dramaturgii

Film ten powstał ponad dekadę temu, ale w opinii bardzo wielu widzów nie zestarzał się. Ponadto mamy do czynienia z wyjątkowym artystą - Krzysztof Kieślowski jak średniowieczny rzemieślnik wybrał długą drogę do zawodu. Mozolnie, poprzez krótkie formy (filmy dokumentalne), doskonalił swój warsztat przed decyzją, aby poświęcić resztę swojego, dużo za krótkiego życia, filmowi fabularnemu. Wiedza, którą zdobył samodoskonaląc swoje umiejętności pozwoliła mu na realizację filmów wybitnych. Filmów, które zazwyczaj dotyczyły duchowego życia bohaterów. Robiłem zdjęcia do jego filmów „Przejście Podziemne", „Blizna", „Podwójne życie Weroniki", „Krótki film o zabijaniu", ale wybór „Niebieskiego" jako *case study* dla tej pracy wynika z tego, że Krzysztof Kieślowski realizując filmy osobiste i bardzo odmienne od mainstreamowych nigdy nie tracił emocjonalnego kontaktu z publicznością, a to w filmie *"Niebieski"* było wyjątkowo trudnym zadaniem.

Gdy w kinie znikają emocje znika zbudowana przez nas rzeczywistość

Krzysztof Kieślowski robiąc wybitne filmy, które na zawsze pozostawały w pamięci widz, pamiętał zawsze o tym, że warunkiem istnienia fikcyjnego życia na ekranie są emocje, które przekazywane są widzom. To znaczy, że rzeczywistość, którą budujemy w kinie, istnieje tylko wtedy jeżeli ekran i widza łączy ładunek emocji. Innymi słowy, gdy w sali kinowej w trakcie seansu nie ma emocji, znika budowana przez twórców filmowych rzeczywistość. Widz wychodzi z kina albo przełącza pilotem na inny kanał. Wszelkie analizy filmów ich języka, struktury, treści sprowadzają się do prostej zasady:

Robiąc film pracujemy w fabryce emocji. Naszym „produktem" są emocje, którym powinien emanować nasz utwór. Ponadto (o czym niestety bardzo często o tym zapominamy), bez emocjonalnego oddziaływania trudno byłoby sobie wyobrazić zaangażowanie intelektualne widza. Naszym zadaniem jest stworzyć coś, co na zawsze pozostanie częścią życia naszego widza. Jest to oczywiście sprawa tematu czy też przesłania, który niesie nasz utwór. Ale jest to także sprawa zrozumienia mechanizmów, które widza zaangażują. To właśnie Krzysztof Kieślowski nauczył mnie szacunku do podstaw gramatyki filmowej.

Czy leci z nami pilot?

Aby dolecieć do celu musimy znaleźć się w rękach dobrego pilota. Jednak każdy pilot nie ufa jedynie swojemu instynktowi i wielokrotnie przećwiczonym nawykom. Przed każdym startem odczytuje z listy i po kolei sprawdza czy wszystkie mechanizmy są sprawne i gotowe do wykonania zadania. Nie można ubrać zdania w słowa, a filmu w obrazy, jeżeli nie dokona się takiego sprawdzianu. Przez lata pracy na planach filmowych przekonałem się, że obraz w filmie może spełniać wiele ról, ale ich wspólnym mianownikiem musi być funkcjonalność w stosunku do tekstu scenariusza i jego składowych. Swoje wykłady w różnych szkołach filmowych, czy na moich Plenerach Film Spring Open, zaczynam zawsze od tych słów: „Mam złą wiadomość. Nie będę mówił o technice, ale o *gramatyce* filmu"

Fabuła. Dla kogo? Po co? O czym?

Każdy film możemy porównać do samochodu. Wartość samochodu nie polega na jego obudowie (karoserii i dodatkach), ale na mocy i sprawności silnika i mechanizmów sterowania. Silnikiem każdego filmu jest fabuła. Jest to oczywistość tak samo banalna jak banalne są pytanie, które postawiłem w tytule. Na te pytania powinien odpowiedzieć reżyser, ale paradoksalnie są skierowane również do autora strony wizualnej. Analiza tego, z jaką fabułą mamy do czynienia, odpowiedź na powyższe pytania powinna mieć wpływ na stronę wizualną filmu. Inny sposób obrazowania będzie dotyczył romantycznej komedii, a inny filmu kryminalnego. Gatunkowość filmu ma decydujące znaczenie w wyborze tonu opowiadania przyszłego utworu. Dokładniej będę o tym pisał później. Musimy wiedzieć, dla kogo opowiadamy. I musimy sobie tego widza dokładnie wyobrazić. Dostosować sposób naszej wizualizacji do jego oczekiwań mając zawsze w arsenale środków coś, co go zaskoczy, obrazy których przedtem nigdy nie widział. Zmieniając sposób opowiadania zmieniamy także historię, bo przecież robienie filmów to sztuka powtórek. Ciągle robimy zdjęcia w tych samych miejscach-szpitalach, posterunkach policji, kawiarniach. Opowiadamy te same historie-melodramaty, kryminały. W tej lawinie powtarzalności oryginalne może być tylko jedno, to *JAK OPOWIADAMY*? Zmieniając sposób opowiadania zmieniamy fabułę. Niby ta sama, ale już nieco inna…

Po co?

Powyższe zabiegi powinny nam służyć jak ubranie na kobiecie o określonej urodzie. Ten strój ma podkreślać jej piękno i charyzmę, ma ułatwić widzowi aby się w niej zadurzył.
Jest zagadkowo piękna, tajemnicza, ciągle niedostępna. Mamy ją… Ale ciągle nie wiemy PO CO?
To sexy ubranie jest zaledwie początkiem naszych działań. Ubraliśmy ją przecież po to, aby ją rozebrać i od tego momentu jesteśmy jej niewolnikami. Czym dalej w las, kamera jak torebka

kobiecie ma służyć fabule, pomóc odpowiedzieć na pytanie „Po co?”. Widz wie, (choć nie zawsze) po co Ją pokazujemy i wie, że Ją (prędzej czy później) rozbierzemy, ale zostaje z nami, bo chce wiedzieć w jaki sposób to się stanie. W dodatku nie możemy opowiadać zgodnie z jego oczekiwaniami, musimy go zaskakiwać i uwodzić, ale zawsze musimy być wierni opowieści-fabule. Kamera spełnia rolę służebną. Jej funkcją jest stać się niewolnikiem fabuły. Problem w tym, że najczęstszym błędem Operatorów jest zapominanie o tej regule. Pociągową siłą filmu elementem, który generuje emocje w kinie jest główny wątek opowieści - wątek zbudowany na konflikcie. *„Conflict is a central feature of the screen story. Man against man, man against environment and man against himself are the classic versions found in the screen story”*[7] Służebność kamery wobec tej zasady, wspomaganie konfliktu jest pierwszym przykazaniem w pracy operatora filmowego.

O czym?

Tak jak do każdej sukienki potrzebujemy dodatków, tak nasza historia składa się z wątku głównego i pobocznych. Ustalenie tych proporcji i zrozumienie, w jaki sposób oddziałują na widza jest koniecznym elementem analizy. Nasza fabuła obudowana jest wieloma innymi elementami, jak na przykład tzw. „subploty”. Wątki poboczne są konieczne, dzięki nim nasze opowieści są głębsze i pozycjonują daną historię w kontekście historycznym, psychologicznym, społecznym itd. Często jednak zapominamy, że to nie wątki poboczne generują emocje w kinie. Zrobiłem jako Operator około 70 filmów i zauważyłem, że błędem numer jeden reżyserów nawet tych słynnych i znanych jest obciążanie filmów nadmierną ilością wątków pobocznych. Reżyser, jak każdy człowiek przerabiając i opowiadając setki razy fabułę w okresie przed produkcyjnym aktorom czy producentom, czuje się nią zmęczony. Przestaje być dla niego tą fascynującą pierwszą miłością, kiedy po raz pierwszy o niej usłyszał czy przeczytał w scenariuszu. Już nie jest tajemniczą piękną kobietą, tylko „starą żoną” i często przystępując do filmu jest o krok od „rozwodu”. Już nie ma specjalnie ochoty ją rozbierać. Często uważa, że rozebrać się powinna sama. Stąd naturalne psychologicznie zainteresowanie „nowym” (nową), czyli wątkami pobocznymi. Reżyserom sekundują w tym dzielnie operatorzy wymyślając świecidełka. Powstają utwory meandryczne i przeważnie za długie. Myśląc o strategii obrazowania w odniesieniu do wątków głównych i pobocznych autor strony wizualnej filmu powinien pamiętać o w/w regułach. Kryteria są różne, począwszy od np. Pokrycia montażowego (Ilość ujęć zrealizowanych dla poszczególnej sceny). To pokrycie powinno być zawsze większe dla scen dotyczących wątków głównych i dramaturgicznie ważniejszych, niż dla tych pobocznych. Dotyczy to również gospodarki czasem filmowym. Analizie powinniśmy poddać także rodzaj scen, na które składa się dana fabuła zaczynając od tych zbudowanych na konflikcie, które są podstawą naszego „menu” w robieniu filmu. Oprócz scen konfliktowych mamy do czynienia także ze scenami informacyjnymi koniecznymi dla zrozumienia przez widza danej historii i jej implikacji. Są to sceny, których wartość emocjonalna jest zazwyczaj mała i autor wizji filmu musi o tym pamiętać. Gospodarka czasem i świadomość jak rozwlekłość opowiadania rujnuje zaangażowanie widza musi nam towarzyszyć przy realizacji takich scen i proponowanych sposobach ich ekranizacji.

[7] *Alternative Scriptwriting* -2nd ed. Ken Dancyger and Jeff Rush Focal Press, str 3. Konflikt jest centralnym narzędziem scenariusza. Człowiek przeciwko człowiekowi. Człowiek przeciwko naturze, Człowiek przeciwko sobie samemu. To są klasyczne wątki scenariuszowe.

Bohater nie gwiazda

Robiłem film debiutanta, w którym zagrała znana przed laty i już prawie zapomniana Gwiazda i mało znany wtedy młody aktor Daniel Craig. Kaprysy Gwiazdy popsuły film, popsuły debiut w zawodzie młodego reżysera. Uniemożliwiły normalną relację Gwiazdy z Danielem Craigem, którego nie znosiła, ponieważ w jej przekonaniu nie dorastał do jej poziomu. Film był o miłości, więc udawany romans Daniela z Gwiazdą nie mógł się udać.
To Bohater - nie wydmuszka - jest powodem dla którego emocjonalna podróż, którą przeżywamy w kinie jest wystarczająco głęboka, aby pożegnać się na dwie godziny z własnym życiem i własnymi problemami. Bohater- konieczny w odbiorze filmu proces identyfikacji z nim - jest niewątpliwie warunkiem sukcesu większości filmów, które oglądamy. Każdy przystępując do realizacji filmu szuka inspiracji, jakiegoś klucza czy pomysłu, aby zobrazować dane dzieło. Dla mnie jest nim przede wszystkim bohater. Wyobrażam sobie, że staję naprzeciwko monstrualnego ekranu, na którym jego twarz ma 10 metrów kwadratowych. Gdybym był policjantem nie używałbym żadnego wykrywacza kłamstw. Wystarczyłoby oglądać zbliżenie pytanego przestępcy na bardzo dużym ekranie.
Czytając scenariusz przyszłego utworu zachowuję się jak śledczy, który usiłuje odgadnąć wszystkie tajemnice związane z bohaterem, także te, o których autor scenariusza nie opowiada. Jako odbiorca, ale także wizualny adaptator mam prawo widzieć i interpretować jego działania nieco inaczej niż widział je autor utworu, czy nawet (z tym ostrożnie) niż widzi je reżyser. Często „wędrując" za danym bohaterem przez meandry fabuły wyobrażam sobie, co by było gdyby ciąg wydarzeń był inny albo gdyby wstawić daną scenę w inny pejzaż. Szukam wizualnego klucza, aby przedstawić dramatyczny problem bohatera i zmiany w jego postawie do których zmusza go ciąg wydarzeń fabularnych.
Mówiąc o podstawach analizy bohatera musimy zrozumieć jego motywacje i znaleźć klucz, aby przedstawić to, co jest podstawą trójwymiarowości bohatera scenariusza, a w dalszej kolejności zrobionego przez nas filmu. Poznać i zrozumieć wewnętrzny konflikt, który zazwyczaj spowodowany jest ciągiem dramatycznych wydarzeń. Różnica pomiędzy bohaterem płaskim rodem z serialu filmowego, a bohaterem głębokim jest jego trójwymiarowość, natomiast nasza - realizatorów filmowych – praca, to umiejętność znalezienia odpowiednich środków wyrazu, aby widz i nasz bohater przez dwie godziny widowiska filmowego stanowili jedność, a przynajmniej (jak bywa to w wypadku bohaterów negatywnych) przeżywali fascynację jego osobą. Podobnie jak w wypadku fabuły elementem ułatwiającym ten proces jednoczenia się widza z bohaterem jest umiejętność przedstawienia rozterki (konfliktu), w jakiej zazwyczaj stawiany jest bohater fabuły. Nie mówię tutaj o konflikcie zewnętrznym wynikającym z fabuły. Mówię o konflikcie, który nosi każdy z nas, czyli konflikcie pomiędzy naszą duszą, czy jak kto woli podświadomością i racjonalnością wynikającą z reakcji bohatera na wyzwania, które niesie fabuła. Kamera może i powinna spełniać w tym wypadku rolę rentgena, który widzi więcej niż chciałby pokazać sam bohater. Ta umiejętność wizualnej sugestii, docierania głębiej za pomocą obrazowania do tego, co ukryte jest jednym z najważniejszych obowiązków autora strony wizualnej filmu.

Centralny problem. Widoczny i ukryty. Jak go pokazać?

Znany polski reżyser Kazimierz Kutz opowiadał następującą anegdotę: Operator po przeczytaniu scenariusza przychodzi do reżysera i pyta

-Stary, ale o co tu chodzi. Nie rozumiem, czego chce twój bohater? Jaki ma problem?

- Zrozumiesz jak zobaczysz. Rób zdjęcia, nie kombinuj. Ja rzucę tym filmem naród na kolana

Odpowiedział obrażony reżyser

-Oj stary uważaj!!! Bo jak ten naród wstanie z tych kolan i ci przy….doli to ty będziesz miał problem, odpowiedział nieowijający w bawełnę operator.

Osią czy też kołem zamachowym każdego filmu jest „Centralny Problem". Niezależnie czy robimy film o wojnie czy też film o miłości istnieje coś, co jest jego dramatycznym tematem numer jeden. W typowym scenariuszu filmu studyjnego brak jasno skonstruowanego i centralnego problemu często dyskwalifikuje tekst. Fabuła i Bohater splatają się w jedność dzięki istnieniu tego centralnego konfliktu. Pytania w rodzaju „Czy wygra dobro czy zło", „Czy chora miłość może doprowadzić do zbrodni" przetworzone przez daną historię stanowią podstawę emocjonalnego oddziaływania naszych filmów. W filmach studyjnych brak dramatycznie zakochanego bohatera, bohatera walczącego z przeciwnikiem, czy też uwikłanego w dramatyczny ciąg historycznych wydarzeń przeważnie dyskwalifikuje tekst. Ta jasno sformułowana zasada komplikuje się w momencie, gdy ów centralny konflikt jest ukryty i nie tak jasno zdefiniowany. Z takim kinem mamy częściej do czynienia w Europie. Nieco trywializując można stwierdzić, że amerykańskie kino studyjne preferuje ten pierwszy rodzaj konfliktu, a w kinie europejskim (oczywiście nie tylko) mamy często do czynienia z artystami, którzy szukają głębiej i te poszukiwania nie poddają się tak łatwej kategoryzacji. Nieco upraszczając możemy stwierdzić, że ta różnica wynika z nieco innej roli, jaką powinna spełniać kultura i kinematografia w życiu społecznym. Ironizując w Europie ciągle mamy ambicję, aby kino „rzucało widzów na kolana". Mówiąc już bardziej poważnie, aby odkrywało nowe obszary, nie poddając się łatwo schematom i służyło, o czym pisałem na początku, tzw. kulturze wysokiej. Natomiast kino pop studyjne przemysłowe (oczywiście z wyjątkami) skierowane jest bardziej w stronę widza, którego oczekiwania są bardzo dokładnie skodyfikowane. Paradoksem jest to, że Woody Allen reżyser amerykański jest bardziej znany w Europie, niż w USA. Wracając do roli autorów strony wizualnej filmu należy pamiętać, że często podskórność centralnego problemu, jego intymność nakłada na autorów strony wizualnej filmu rolę tłumaczy. Obraz, który sugeruje, uzewnętrznia to, co ukryte. Jest podstawą poszukiwań.

Przesłanie. Prawdziwy artysta widzi więcej

Ukryty Problem centralny to często nic innego jak Przesłanie naszego filmu. W ciągu całego naszego życia oglądamy tysiące filmów. Większość z nich wyrzucamy z pamięci w momencie, gdy kończy się projekcja. Są jednak filmy, które na zawsze zostają z nami. Sceny z nich towarzyszą nam całe życie. Wyróżnikiem numer jeden tych wielkich filmów jest COŚ, czego brakuje w przeciętnej opowieści filmowej, której jedyną ambicją jest opowiedzenie jakiejś historii. W wielkich filmach opowieści służą przesłaniu, centralnej idei, którą za pomocą jakiejś historii chce nam przekazać autor. Do dzisiaj pamiętam film, który oglądałem w jeszcze w szkole filmowej KES Kena Loacha ze zdjęciami Chrisa Menges. Historia młodego chłopca, który w biednym miasteczku górniczym trenuje sokoła. Film nabiera nieoczekiwanej siły, gdy w jego szkole pojawia się komisja rekrutacyjna z miejscowej kopalni, w celu namówienia młodzieży, aby swój los po szkole związała z pracą w kopalni. To jest pozornie niewinna scena, panowie z komisji zachowują się grzecznie, namawiając młodego bohatera, aby w przyszłości został górnikiem i spędził resztę życia pod ziemią. To jest tylko rekrutacyjna rozmowa, ale ma siłę dynamitu. My widzowie w kinie wiemy, że wybór młodego człowieka jest pozorny. Czy chce, czy nie jest skazany na tę kopalnię, że ten trening sokoła w rękach reżysera staje się metaforą braku wyboru… Wracający sokół mamiony strzępem mięsa jest symbolem zniewolenia. Płacząc w kinie nad brutalną śmiercią ptaka zadaną z zazdrości przez starszego brata bohatera, górnika już pracującego

pod ziemią, uświadamiamy sobie, że los młodego bohatera w pewnym sensie dotyczy nas wszystkich. Bo my wszyscy znajdujemy się w mniej lub bardzie dotkliwej cywilizacyjnej pułapce. Ken Loach opowiedział nam historię, ale ta historia jest czymś więcej niż tylko fabułą. Jej spoiwem i intelektualną integralnością jest jasno zdefiniowane przesłanie. Wychodząc z kina nie wyrzucimy na „śmietnik pamięci" tego filmu. Będzie nas on prześladował, a przynajmniej prześladuje mnie. Jeżeli miałbym szukać definicji **Przesłania** to ona najlepiej przynajmniej w moim doświadczeniu życiowym opisana jest w powyższym przykładzie. Nie zdziwiłem się czytając wspomnienia o Krzysztofie Kieślowskim (sam nigdy mi o tym nie opowiedział), że podobno już w szkole filmowej wyznał: „Ja nie nadaję się na asystenta, ale Kenowi Loach-owi mógłbym na planie przynosić nawet kawę".

Jeżeli ktoś sprawnie opowiada i przekazuje widowni tylko fabułę, jest zaledwie rzemieślnikiem kina. Dzieła prawdziwego Artysty służą czemuś więcej. W jego filmach - a dotyczy to wszystkich filmów Krzysztofa Kieślowskiego - oprócz sprawnie opowiedzianej fabuły jest zawsze ukryte Przesłanie, powód dla którego tę fabułę nam opowiada. Udane Przesłanie filmu jest zawsze czymś, co dotyczy nas wszystkich, działa na naszą zbiorową podświadomość. Każdy kolejny inscenizator Hamleta przed przystąpieniem do nowej jego inscenizacji musi się podzielić z aktorami i scenografem swoją interpretacją przyszłego spektaklu. Musi im wytłumaczyć, dlaczego uważa, że ta sztuka jest ciągle aktualna i niesie w sobie niezniszczalne, ciągle możliwe do odświeżenia dzięki nowemu Przesłaniu treści. Musi to Przesłanie zdefiniować. A jego wartość zadecyduje o jakości inscenizacji. Wiele relacji komentujących tragiczny dzień 11 września 2001 w Nowym Jorku zaczynało się od zdania- „Świat już nie będzie nigdy taki sam jak przed 11 września". Wspaniałe przesłanie dla filmu, który, moim zdaniem nigdy nie powstał. Nie przypominam sobie filmu, który opisywałby te zamiany, które nastąpiły w naszej zbiorowej podświadomości po tym tragicznym dniu. Dobre przesłanie to takie, które dotyka „nas tu i teraz". Bez dobrze przemyślanego przesłania nie powstanie żadne prawdziwe dzieło. Dobre przesłanie zapewnia filmowi integralność, a dla nas autorów wizualnej strony filmu jest pierwszym narzędziem, które filtruje nasze pomysły. Budując wizualny świat, w którym umieszczamy naszą fabułę i bohatera nie jesteśmy wolni. Nasze wybory zawsze determinuje cel, jakim jest skupienie uwagi widza na tym, co ma pozostać w jego pamięci po wyjściu z kina. Strona wizualna filmu jest najlepszym, bo niewidocznym drogowskazem, który skupia uwagę widza na czymś, co nie jest jawne, ale jest prawdziwym celem, dla którego opowiadamy naszą historię. Anegdota, którą przytaczam poniżej jest przykładem takich poszukiwań bezpośrednio związanych z Krzysztofem Kieślowskim. Wiele lat temu robiąc zdjęcia w Berlinie do filmu „Liebe und Malocha"[8] dostałem telefon- propozycję spotkania od Krzysztofa, który także był w Berlinie (o ile dobrze pamiętam na festiwalu). Rozmowa dotyczyła zjawiska, które zainteresowało Krzysztofa. Powiedział mi, że przeczytał w gazecie artykuł, w którym naukowcy zastanawiają się nad fenomenem, z którym związany jest eksperyment na szczurach. Stwierdzili oni, że jeżeli w USA zastosuje się nową trutkę na szczurach to już na drugi dzień europejskie szczury mają tego świadomość zachowują sią wobec nowej trucizny z identyczną podejrzliwością, jak ich amerykańscy pobratymcy. Rok później Krzysztof Kieślowski przyniósł mi scenariusz „Podwójnego życia Weroniki"..

[8] Film Telewizyjny w reż. Bettiny Woernle

Robiąc zdjęcia do tego filmu ciągle myślałem o telepatii i tej naszej pierwszej rozmowie. Piszę to także dlatego, że dzisiaj (2.03.2013) przytaczając tę anegdotę przeczytałem w Internecie następującą informację która doświadczalnie potwierdziła teorię sprzed lat.

> ***Pierwszego bezpośredniego przekazu sygnałów z mózgu do mózgu dokonał neurolog Miguel Nicolelis z Uniwersytetu Duke w Karolinie Północnej w USA.***
>
> *Nicolelis skontaktował ze sobą mózgi dwóch szczurów - jeden z nich znajdował się w Stanach Zjednoczonych, drugi - w Brazylii. Sygnały między nimi były przesyłane Internetem.*
>
> *Pierwszego ze szczurów (tego w USA) nauczono na sygnał świetlny naciskać jedną z dwóch dźwigni. Gdy szczur zajmował się zadaniem, naukowcy za pomocą elektrod wszczepionych do jego mózgu odczytywali elektryczne sygnały w jego pierwotnej korze ruchowej, a potem przesyłali je do Brazylii. I tymi sygnałami pobudzali te same obszary kory ruchowej w mózgu drugiego szczura. W siedmiu przypadkach na dziesięć naciskał on tę samą dźwignię, a więc robił to samo, co amerykański "kolega".*[9]

Przesłanie, to znak towarowy wielkich twórców. Prawdziwy Artysta widzi więcej. Opowiada o czymś, co już tkwi w zbiorowej podświadomości, ale nie jest jeszcze rozpoznane i dyskutowane.

Struktura. Nikt nie czeka na nasze filmy

Milos Forman w jednym z wywiadów napisał, że jeżeli robi film, to zawsze pamięta, że jego widz chce zrobić sobie „wakacje od życia" i dba o to, aby te „wakacje widza" były udane. Narzędziem oceny naszej taktyki w budowaniu filmu i jej skuteczności jest struktura dzieła filmowego.

O strukturze utworu filmowego powinniśmy mówić analizując Fabułę. Moją decyzję o tym, aby potraktować strukturę filmu jako temat osobny i będący zakończeniem tej mapy drogowej, którą powinniśmy prześwietlić i sprawdzić przed rozpoczęciem produkcji filmu, wynika stąd, że na przykład

---

[9] http://www.bbc.co.uk/news/science-environment-21604005#story_continues_1. Także na stronie http://www.nature.com/srep/2013/130228/srep01319/full/srep01319.html [Ed.]

w filmie nie mamy do czynienia z dowolnością dotyczącą objętości dzieła, jak to bywa w przypadku dzieła literackiego. Jeżeli piszemy powieść, to nie mamy ograniczeń dotyczących jej długości może mieć 50, 100, albo 500 stron. Natomiast robiąc film wiemy z góry, że jego długość jest z góry określona standardami, jakie mają zastosowanie w Dystrybucji światowej zarówno kinowej, jak i telewizyjnej. Robiąc film fabularny wiemy, że nie może on być krótszy niż około godziny i dwadzieścia minut i dłuższy niż dwie godziny.

Ponadto musimy mieć świadomość, że przyszły widz stojąc pod multipleksem ma do wyboru wiele filmów. W dodatku powinniśmy pamiętać o tym, że ten widz decydując się zakupić bilet na nasz film daje nam swoisty kredyt zaufania. Pieniądze, które inwestuje w naszą historię muszą w jego mniemaniu się zwrócić w postaci emocji (wakacji), które ma nadzieję przeżyć oglądając nasze dzieło. Ale ten czas, który nam daje do dyspozycji, jest dokładnie określony. Chce się zabrać z nami w emocjonalną podróż, ale to nie jest dla niego podróż dziewicza. On już ją odbył tysiące razy. Wchodzi na seans naszego filmu jak egzaminator, który podświadomie cały czas porównuje nasz utwór do tysięcy innych które już oglądał w swoim życiu. Jego oczekiwania emocjonalne są wpisane na osi czasu, gdzie każda minuta powinna spełniać określoną rolę w celu emocjonalnego powiazania go z filmem. Niezrozumienie tego mechanizmu jest najczęstszą przyczyną porażki.
W pewnym sensie struktura filmu jest (powinna być) dla nas przewodnikiem, mapą drogową emocjonalnego zaangażowania się widza. Podświadomość widzów, a więc podświadomość zbiorowa podpowiada im od samego początku, czy oglądają film dobry czy zły. Oglądanie filmów jest doświadczeniem powszechnym i zawsze mamy do czynienia z „widzem wykształconym", którego wiedza na temat filmu jest taka sama jak nasza. Ja oczywiście wiem, że tylko bardzo nieliczni widzowie mają akademickie wykształcenie filmowe, ale oni wszyscy studiują film od małego dziecka oglądając setki tysiące filmów w ciągu swojego życia. Dobrym przykładem takiego problemu jest wspomniany wyżej film Krzysztofa Kieślowskiego „Podwójne życie Weroniki". Scenariusz filmu został zapisany, jako film dwuaktowy. Historia dwóch identycznych kobiet żyjących w różnych krajach nie miała punktów stycznych oprócz tej samej aktorki grającej te dwie role i „telepatycznego" wpływu, jaki na los jednej miało życie drugiej. I tak został on też nakręcony. Dopiero w trakcie montażu Krzysztof zdał sobie sprawę, że śmierć pierwszej Weroniki (koniec jej losu) następuje za późno. Widz nie jest przyzwyczajony do tak rzadkiej (dwuaktowej) struktury filmu. Kieślowski postanowił skrócić w montażu jej historię do wymiaru typowego pierwszego aktu. Ten skrót, czyli innymi słowy powrót do typowej (trzy aktowej) struktury 99% filmów na ekranach kin zmienił film nie do poznania. Śmierć pierwszej polskiej Weroniki nie był końcem jednej nowelki w połowie filmu tylko dzieje się dużo szybciej funkcjonując jak typowa scena kurtynowa na koniec pierwszego aktu.

Weronika w trakcie koncertu dostaje ataku serca

Często oglądając filmy studentów szkół filmowych mam takie uczucie, że oni robiąc je wychodzą z założenia, że „świat na te filmy czeka". Że komukolwiek będzie się chciało oglądać długie i nudne ekspozycje. Widz kupując bilet na nasz film jest niecierpliwy i poziom jego niecierpliwości wynika z tempa naszego życia, ale także znaku zapytania, który rodzi się w jego głowie, czy aby dobrze zainwestował. Jego inwestycja to jest chęć na chwilę rozwodu z własnym życiem, problemami czy nudą. Decydując się na nasze dzieło spośród innych oferowanych w multipleksie daje nam wspomniany powyżej kredyt, ale jest to kredyt bardzo krótkotrwały. Jeżeli w określonym (Z reguły bardzo krótkim) czasie nie uda nam się zaangażować go emocjonalnie w nasz utwór to uczucie zawodu i źle zrobionej inwestycji zwycięży. Taki widz opuszcza kino albo w domu pilotem przerzuca się na inny film czy program. W dodatku prawa dramaturgii nie są niezmienne. Widowiska kiedyś bardzo atrakcyjne starzeją się. Możemy powiedzieć, że określone metody i strategie opowiadania się zużywają. Także poziom niecierpliwości u przeciętnego widza wzrasta. Związany on jest z olbrzymią podażą a także obecnością na rynku plakatowych form ataku na emocje przeciętnego widza (filmy reklamowe czy teledyski) Kiedyś o typowym trzyaktowym filmie mówiło się, że pierwszy ekspozycyjny akt powinien być nie krótszy niż 20 minut. Obserwujemy jak od wielu lat ten ekspozycyjny czas jest stale skracany (to oczywiście zależy też od gatunku filmu). Młody człowiek przystępując do realizacji filmu powinien pamiętać, że parę lat temu statystyczna ocena strony internetowej (czy warto na niej pozostać czy porzucić) przez internautów była parunastu sekundowa. Obecnie skróciła się do trzech sekund. Ciągle mamy trochę więcej czasu ekspozycyjnego realizując film, ale jest on coraz krótszy. Powtarzam moim studentom bez przerwy „Nikt nie czeka na wasze filmy. Błędem jest przed przystąpieniem do filmu wyobrazić sobie widza, który na was czeka. Wygracie, gdy wyobrazicie sobie widza, który was nienawidzi. Który jest zmęczony nieustannym audiowizualnym atakiem. Taka wizja niechętnego widza ułatwi wam zbudować strategię, która pozwoli się wam przebić z waszym filmem przez mur jego niechęci."

Początek filmu. Konflikt pomiędzy dramaturgią słowa i obrazu

Nawet widz-niechętny wchodząc do kina wie, że reżyser potrzebuje trochę czasu, aby wprowadzić go w meandry opowieści, że muszą mu być dostarczone konieczne informacje „O Kim, Gdzie, Kiedy". Ten ekspozycyjny czas nie może być za długi, ale jest konieczny z punktu widzenia budowania więzi

emocjonalnych pomiędzy widzem i naszym bohaterem i naszą historią[10]. Innymi słowy widz „daje reżyserowi kredyt" trochę czasu na wprowadzenie go w fabułę. Reżyser ma chwilę, aby zapoznać widza z ekspozycyjnymi meandrami fabuły. Reżyser ma, ale tego czasu, tego kredytu nie otrzymuje od widza autor strony wizualnej. Obraz musi zaatakować od samego początku, bez uprzedzenia i jak najmocniej.
Pierwsze spotkanie z naszym filmem powinno być atakiem wizualnym na zmysły widza. Dzieje się to zgodnie naszą percepcyjną biologiczną naturą. Jako nadrzędne ssaki nasza podświadomość ocenia w ułamku sekundy, czy nam coś się podoba, czy nie. Kiedyś ta cecha była koniecznym warunkiem przetrwania. Spotykając zwierzę w pierwotnej dżungli człowiek miał trzy wyjścia- zabić, uciec albo przejść obojętnie. Ta cecha naszej percepcji przetrwała do dziś i mówiąc o miłości od pierwszego wejrzenia odwołujemy się od tego instynktownego podświadomego procesu oceniania, który nam towarzyszy całe nasze życie. Nie inaczej się dzieje w kinie czy teatrze. Zderzenie widza z naszym pierwszym obrazem czy sekwencją nie przesądza czy film jest dobry czy zły, ale wspomaga to, co nazywamy zanurzeniem, imersją w daną historię. Działa na podświadomość widza, ułatwia mu „rozstanie z sobą samym". Mieszkając od urodzenia w konkretnym mieście mamy do niego głęboki emocjonalny stosunek, ale nigdy nie będziemy w stanie odtworzyć obrazu, jaki jest udziałem kogoś, kto przyjeżdża do niego po raz pierwszy. Ta inna strategia artysty odpowiedzialnego za słowo i artysty odpowiedzialnego za wizję, to nic innego jak konflikt pomiędzy dramaturgią treści i dramaturgią wizualną dzieła filmowego. Konflikt, który ujawnia się szczególnie na początku filmu.

Opisując to obrazowo możemy powiedzieć, że dobrą strategią przy wyborze wizualnych narzędzi na początku filmu jest zaskoczenie naszego widza pokazanie mu czegoś czego jeszcze nigdy nie widział, lub pokazanie mu rzeczywistości którą dobrze zna, ale sfotografowana jest w nowy sposób, inaczej. To zderzenie z „nowym" jest podstawą dramaturgii wizualnej. Początek filmu, to wrota do podświadomości widza. Jeżeli od początku za pomocą obrazu i muzyki będziemy w stanie go zaintrygować, spowodujemy stan pozytywnego oczekiwania. Widz dużo chętniej będzie absorbował konieczne informacje, bo od samego początku będzie miał uczucie, że przedstawiony mu świat naszej opowieści jest miejscem interesującym, orginalnym. Że jak tylko rozpoczął się seans, to świat który zobaczył na ekranie ma w sobie coś zaskakująco nowego i oryginalnego - obraz, który zapowiada niezwykłość naszego świata i sposobu jego przedstawienia.

My często opowiadamy podobne opowieści o miłości, zbrodni, historycznych przełomach i w pewnym uproszczeniu nie to, o czym opowiadamy, tylko **jak opowiadamy** jest wyróżnikiem naszego filmu**.** Upraszczając, możemy także powiedzieć, że regułą dramaturgii obrazu jest jej asymetryczność z treścią (dramaturgią słowa).

Na czym ona polega? Opowiadając, staramy się za pomocą narzędzi dramaturgicznych zbudować takie środowisko, aby widz podążył za nami emocjonalnie i całkowicie się zatopił w naszej historii. Nasz Bohater skonfrontowany z dramatycznym wyborem decyduje się na podróż, która usiana jest niespodziankami - nieoczekiwanymi zwrotami w akcji, przeszkodami… Możemy powiedzieć, że dramaturg to ktoś, kto rzuca kłody pod nogi bohatera. Konfrontując go z przeszkodami poddaje go nieustannej próbie, która go zmienia. Udana dramatyczna podróż bohatera, to podróż która poddaje go próbie i kształtuje na nowo. Z reguły na końcu utworu mamy do czynienia z innym człowiekiem niż ten, którego spotkaliśmy na początku filmu. I tak jak pisałem powyżej warunkiem sukcesu naszego

[10] Są oczywiście inne strategie ale mowa tutaj o tej najbardziej powszechnej

dzieła jest widz, który z problemami bohatera się integruje[11]. Nie jest to jednak proces natychmiastowy. My nie płaczemy oglądając wiadomości telewizyjne, w których jest reportaż o wybuchu bomby i setkach zabitych. Nie wzruszamy się, ponieważ mamy do czynienia z obcym. Obcy jest także nasz bohater, z którym widz spotyka się na początku naszego filmu. Rolą reżysera jest zbudowanie opowieści o nim w taki sposób, aby ta obcość, ściana pomiędzy widzem i bohaterem zniknęła. Na to potrzeba czasu i widz o tym wie. Widz ma niewielkie pokłady cierpliwości, aby ten dystans zniknął i mógł dalszą część fabuły oglądać z jego (bohatera) punktu widzenia, by mógł się wzruszać wraz z nim. Ale nasz bohater od początku porusza się w ramach świata, który my obrazujemy. I to, jaki jest to świat nie jest obojętne. Obraz to środowisko, w którym porusza się bohater naszego filmu. Kamera w naszych rękach to podstawowe narzędzie narracyjne. Zazwyczaj (montażem i wyborem punktów widzenia i wielkością planu) operujemy tak, aby widz nie miał świadomości, że wszystko co ogląda w kinie jest rejestrowane za pomocą wielu ujęć. Upraszczając możemy powiedzieć, że kamera „służy" bohaterowi, bo jej zadaniem jest takie przedstawienie historii, aby widz odebrał cały jej emocjonalny ładunek. Aby go (bohatera) prześwietliła i dotarła do jego najgłębszych rozterek. Jej służebność, funkcjonalność, o czym pisałem wcześniej jest ewidentną koniecznością w dobrze opowiedzianym filmie. Ale ta obowiązkowa funkcjonalność nie zawsze jest konieczna i tutaj znowu wracam do początku filmu. Na początku filmu kamera nie musi „służyć bohaterowi", bo nie ma komu. Tego bohatera po prostu jeszcze nie ma (albo dopiero co się pojawił), ale za to już jest nasz filmowy świat, w którym za chwilę go umieścimy i ten świat to nie jest (a przynajmniej nie powinien być) zwierciadłem rzeczywistości. To jest NASZ świat. To jest to, co nas powinno odróżniać od setki innych filmów, które widz oglądał w swoim życiu. I powinniśmy pamiętać, że my, którzy odpowiadamy za wartość wizualną filmu nie mamy ekspozycyjnego czasu, który jest w dyspozycji reżysera skupionego na samej historii. Siła naszego obrazu na początku filmu i jej rola nie jest nigdy do przecenienia. Reguła miłości od pierwszego wejrzenia obowiązuje tutaj z całą swoją siłą. Artysta, który nie wykorzystuje tego narzędzia nie wykorzystuje podstawowej reguły percepcyjnej widzów. Ta konfrontacja, której siłę zna każda kobieta ubierając się, malując, aby później na balu wybrać właściwy moment na wejście i zrobić na nas piorunujące wrażenie. Atakując widza naszą wizją świata możemy oddalić się od fabuły. Często początki filmów to doklejone części, luźno, albo całkowicie niezwiązane, bezpośrednio z fabułą utworu. Tak jest na przykład w *Podwójnym życiu Weroniki* Krzysztofa Kieślowskiego, gdzie na samym początku oglądamy obraz do góry nogami z punktu widzenia dziecka trzymanego przez matkę na ręku.

[11] W wypadku bohatera negatywnego proces integracji jest zastąpiony uniwersalnym mechanizmem percepcyjnym jakim jest ludzka cecha Fascynacji złem

Widząc kadr powyżej w „dźwięku” słyszymy

-A tam u góry gwiazdy, widzisz?

Problem w tym, że dziecko jest trzymane do góry nogami i „u góry” gwiazdy to dla dziecka światła okien nocnego miasta.

Zaraz po tym inna Matka opowiada po francusku równie małej dziewczynce o tym jak zbudowane są liście. Te lekcje o świecie w dwóch językach równie dobrze mogłyby zostać wycięte z filmu i widz wychodząc z kina miałby te same informacje o perypetiach bohaterek, jaki ma oglądając film z tym „doklejonym” początkiem. Jednak ten obraz miasta, które widzi dziecko- świata do góry nogami jest intrygująca, zaostrza uwagę widza. Wierzyliśmy robiąc ten początek, że dzięki temu widz z większą ochotą podąży za dorosłą już Weroniką śpiewającą w strugach deszczu.

Musimy pamiętać, że relacja między formą i treścią jest zjawiskiem dynamicznym. Narzędziem w naszym ręku.

Styl filmu

Nikt nigdy nie zrobił takiego eksperymentu, ale gdybyśmy mieliśmy do dyspozycji ten sam scenariusz, tych samych aktorów i różnych np. stu reżyserów i operatorów to powstało by sto różnych filmów. To co uderzyłoby nas przede wszystkim to fakt, że te same przygody są utopione w innym świecie. Niby mielibyśmy do czynienia z tą samą anegdotą i tymi samymi twarzami, ale sposób w jaki by nam to opowiedział kolejny reżyser byłby inny. Moglibyśmy powiedzieć, że każdy z nich w inny sposób tę samą historię odpakowuje. Przepis z pozoru ten sam, te same składniki, ale smakuje zupełnie inaczej. To opakowanie jest stylem naszego utworu. To coś, co jest tematem numer jeden niniejszej pracy i często spełnia w ocenie filmu decydującą rolę.

Styl i gatunek filmu

Widz stojąc przed multipleksem oglądając parępaście plakatów swoją decyzję o wyborze filmu, który chce oglądać, (jeżeli nie zna recenzji i nie interesują go gwiazdy) wiąże z gatunkiem filmu, który zazwyczaj jest jasno zaanonsowany na plakacie. Jeżeli nasze życie jest jałowe i nudne wybierzemy się pewnie na film, który dynamicznie poruszy nasze emocje. Na przykład na film wojenny, kryminał czy thriller. Jeżeli natomiast pójście do kina związane jest z ucieczką od problemów, które dramatycznie przeżywamy w naszym prywatnym życiu, wybierzemy zapewne gatunek komediowy, czy melodramat.

Widz mówiąc do partnera „idziemy na film wojenny" ma przed oczami typowy dla danego gatunku sposób obrazowania zupełnie[12] różny od wyboru „idziemy na science fiction". Projektując, planując obraz przyszłego filmu nie powinniśmy o tym zapominać. Autor wizualnej strony filmu nie może rozczarowywać oczekiwań widza, bo często mamy do czynienia z wyspecjalizowanym widzem, który ogląda filmy tylko jednego gatunku. Musi mieć świadomość, jaką gatunkowo opowieść ekranizuje. Musi pamiętać, że ciągle opowiadamy bardzo podobne historie. Widz widział ich setki i cały czas porównuje „nasz" film z innymi lepszymi w danym gatunku. Bardzo szybko ocenia czy znajduje się w rękach twórcy, który potrafi zapewnić mu ich emocjonalny odbiór czy też jest tego talentu (umiejętności) pozbawiony.

Zapraszamy publiczność na coś, co już „kiedyś widziała", ale powinniśmy to osiągać inaczej, nie kopiując innych i jednocześnie nie rozczarowując oczekiwań widza. Bardzo często ta przestrzeń jest bardzo ograniczona[13]. Technika (jej aktualne możliwości) i osiągnięcia innych w danym gatunku powinny być punktem wyjścia do naszych pomysłów i planów, a nie wzorem do naśladowania. Nasz widz, a powinniśmy go sobie dokładnie wyobrazić, „zna się na tym" bo często jest fanem danego gatunku, i dlatego zdecydował się zobaczyć nasz film. Widział i wie wszystko na temat „takich" filmów.

W moim wypadku przed przystąpieniem do zdjęć do *Black Hawk Down* uważnie studiowałem sekwencje bitwy w *Szeregowcu Ryan*, do której zdjęcia zrobił Janusz Kamiński i inne filmy wojenne.

---

[12] Ma także przed oczami zupełnie inne strategie narracyjne, ale o tym będę pisać później

[13] Często poprzez oczekiwania producenckie wielkiego przemysłu filmowego

Szukałem jednak innego klucza. Dużo czytałem na temat psychologii żołnierza na współczesnym polu walki. Oczywiście, że kopiowałem wiele z tego, co zobaczyłem u innych, ale starałem się to utopić w swoim własnym sosie.

Gatunkowość filmu i związane z nią oczekiwania widzów są punktem wyjścia do rozważań na temat stylu naszego filmu. Nie znaczy to oczywiście, że wszystko co robimy w filmie ma podlegać kategoryzacji. W czytelniku zapewne budzi się wątpliwość, o jakim gatunku mowa gdy bierzemy za przykład filmy takich mistrzów jak Fellini, Lars von Trier i wielu innych wybitnych twórców, którzy zbudowali świat swoich filmów w niczym nieprzypominający innych. Celem niniejszej pracy jest analiza właśnie takich filmów, które wyznaczają trendy, są odrębne i tworzą obraz świata całkowicie oryginalny. Tak jak w historii sztuki mamy do czynienia z malarzami prekursorami, wielkimi artystami, którzy byli autorami odkryć. Odkryć które inspirowały innych, które z kolei tworzyły i szkoły, czy nurty, które te odkrycia doskonaliły i rozwijały.

Myślę jednak, że nawet w wypadku tych wielkich i odrębnych arcydzieł filmowych warto zacząć ich analizę od korzeni od tego, w jakim stopniu oddaliły się od typowości, ale także w jakim stopniu są wierne prawom danego gatunku (nurtu, czy szkoły w malarstwie)

Reżyser filmu jest bogiem na planie i często z tego prawa korzysta w nadmiarze. Krzysztof Kieślowski był niewątpliwie wybitnym reżyserem, ale przede wszystkim niebywale sprawnym rzemieślnikiem. Był twórcą świadomym nieograniczonych możliwości jakie daje mu realizacja filmów, ale jednocześnie miał świadomość, że przekroczenie pewnych granic pozbawi go kontaktu z widownią. Zabawa formą bez zobowiązań, nie wynikających z oczekiwań widza, kończy się często na interesujących dokonaniach, ale zazwyczaj ocenianych jako filmy eksperymentalne. Ich twórcy zafascynowani formą zapominają o służebności, która jest podstawową regułą formy dzieła wobec jej zawartości. A tym samym często tracą kontakt z widzem. Powstają często filmy nijakie, często także bezgatunkowe. Ten rodzaj filmów często kojarzy mi się z etiudami studentów. Od samego początku projekcji widz nie wie czy jest to komedia, dramat psychologiczny czy thriller. Czujemy się zdezorientowani tak samo jak byśmy byli wtedy, kiedy dostajemy zaproszenie na formalne przyjęcie i ubrani w smoking lądujemy na balu przebierańców. Wybredność współczesnego widza wynika z nadmiaru oferty. Widz chce wiedzieć, na co się wybiera i oczekuje, że zaproszenia w formie trailera, plakatu rzadziej recenzji zrealizowane zostaną na takim poziomie, jakiego oczekuje. Obiecując coś, czego nie realizujemy albo realizujemy marnie wywołuje odruch zniecierpliwienia. Widz, który kupił bilet na komedię i przez pierwszych 10 minut nie zauważa nic śmiesznego czuje się rozczarowany. Podobnie jest z widzem, który płaci za bilet, a na ekranie od samego początku ogląda gadające głowy czy banalne obrazki rodem z telewizyjnego serialu. Ma natychmiast poczucie zmarnowanej inwestycji, bo w domu ma bez przerwy gadające głowy w telewizji, o internecie nie wspominając. Ponadto na dzieło filmowe składa się praca wielu artystów. Polifoniczność ich pracy często doprowadza do kakofonii. Poszczególne elementy dzieła zamiast wspomagać historię i jej przesłanie, zamiast poszukiwać wspólnego mianownika w formie, w jakiej ma zostać zbudowane przyszłe dzieło filmowe, opakowują je w świecidełka

Budujemy świat od nowa

W jednym z wywiadów o swojej pracy w filmie Pedro Almodovar pisze, że żeby zrozumieć naturę filmu musimy pamiętać, że deszcz prawdziwy w filmie nie istnieje. Po prostu go nie widać. Jako

operator znam ten problem. W filmie tak zwany deszczyk nie jest widoczny. Musi być ulewa, musi lać się z nieba. Deszcz filmowy musi być w dodatku oświetlony kontrowo i najlepiej jak jest sfotografowany na ciemnym tle.
Robiąc film tworzymy świat od początku. Tłumaczymy, opakowujemy naszą wiedzę o historii, którą mamy opowiedzieć w atrakcyjną formę. Dokonujemy selekcji, manipulacji, często uciekamy od realizmu właśnie po to, aby widz w kinie przeżył daną scenę emocjonalnie i realistycznie. Dobrym przykładem takich działań są sceny akcyjne. Wyobraźmy sobie, że na ulicy oglądamy z odległości 100 metrów wypadek samochodowy. Zderzyły się dwa samochody i to jest zderzenie potężne. Są ofiary. Oglądając to, czujemy jak krew pulsuje nam skroniach. Poziom adrenaliny gwałtownie wzrasta. Jesteśmy przejęci tym, co się stało przed naszymi oczami. Gdyby jednak zrobić takie ujęcie w filmie fabularnym. Sfotografować ten wypadek z odległości 100 metrów w planie ogólnym nasz widz na pewno by się nim nie przejął. Dlaczego? Przecież to ten sam wypadek i ta sama liczba ofiar. Ale jesteśmy w kinie miejscu szczególnym. Nasz widz siedzi w wygodnym fotelu i parę pokoleń dzieli go od jego pra, pra, pra dziadków, którzy uciekali z kina na widok lokomotywy wjeżdżającej na stację w filmie braci Lumière. W Hollywood kręci się przede wszystkim filmy akcyjne. A jeżeli nie są akcyjne, to prawie w każdym filmie typu np. dramat psychologiczny jest scena wypadku, zbrodni itd. Sceny akcyjne, sposób, w jaki się je robi już dawno nie przypominają realistycznego obrazu wypadku z punktu widzenia bohatera. Takie obrazy już się dawno zdewaluowały. Współczesny widz nie daje się tak łatwo zaangażować emocjonalnie. Siedząc w kinie wie, że ma wszystko pod kontrolą, że nie spadnie na niego żaden odłamek z pola bitwy. Wie, że zderzone samochody na niego nie wjadą. Spokojnie patrzy i podświadomie analizuje nasz sposób pokazania sceny akcyjnej, porównując go z tysiącami innych, które widział w życiu. Fotografując filmy, a w szczególności robiąc sceny akcyjne musimy o tym pamiętać. Przede wszystkim musimy walczyć z tym poczuciem bezpieczeństwa widza, a podstawową metodą jest wywołanie u niego uczucia niepokoju. Niepokoimy się jak coś ucieka spod naszej kontroli, jak ciąg wydarzeń wyprzedza możliwości naszego percepcyjnego systemu kontroli. W kinie niepokój u widza osiągamy stosując technikę totalnego ataku. Upraszczając możemy powiedzieć, że realizacja takich scen odbywa się na zasadzie, „Czym gęściej i szybciej tym lepiej”.

Gdyby zdjęcie powyżej było skadrowane w formacie Cinemascope, helikoptery nie byłyby widoczne

Gdyby oglądać na ekranie wolno (po klatkowo) jedno ujęcie za drugim scen akcyjnych takich filmów jak *Private Ryan* czy *Helikopter w Ogniu* szybko doszlibyśmy do wniosku, że z realizmem nie mają one nic (albo bardzo mało) wspólnego. Ilość wybuchów i wystrzelonych pocisków ich rozmieszczenie nie mają nic wspólnego z realizmem pól bitewnych. W filmie *Helikopter w Ogniu* bardzo często strzelając do ludzi aktorzy używali granatników. Nasi konsultanci łapali się za głowę. Nikt nie strzela do ludzi używając takiej broni: ale Ridley Scott był uparty. Wiedział, że strzelanie z normalnej broni jest niewidoczne. A widok nadlatującej rakiety z granatnika zionącej ogniem budzi grozę. Podobnie było z wysokością lotów helikopterów. W naszym filmie latały one na wysokości 40-50 metrów. Wynikało to z formatu Cinemascope, w jakim film był kręcony. Gdyby latały wyżej nie byłyby widoczne i można by je było fotografować tylko na tle nieba, które automatycznie uspokaja obraz. Gęstość obrazowania jest jednym z podstawowych kanonów fotografowania takich scen. Staramy się je tak kadrować, żeby żaden z elementów w kadrze nie był spokojny. Analizując z Ridleyem Scottem skręcone dopiero co ujęcie zawsze słyszeliśmy

- dodajcie tu jeszcze w rogu jeden helikopter a tam na dole w rogu jeszcze trzy wybuchy. A helikopterem musicie mocniej potrząsać.

Helikopter wisiał na specjalnym kranie do potrząsania, który wymyślił i wyprodukował genialny specjalista od SFX Neil Corbould. Ale nie tylko helikopter, kamery kręcące takie sceny często też potrząsaliśmy. Wygląda to naprawdę komicznie, bo widząc operatora w filmie akcyjnym mamy często uczucie, że dostał ataku epilepsji. Bez widocznego powodu potrząsa kamerą. W filmie „Helikopter w

ogniu" było nas operatorów kamer więcej, więc wyglądaliśmy jak grupa epileptyków.
Sięgamy po jeszcze dziwniejsze zabiegi. Prawie nigdy takie sceny nie są kręcone w normalnym klatkażu. Często rzeczy, które się dzieją bardzo szybko (nadlatująca rakieta granatnika) zwalniamy. A inne dynamizujemy poprzez przyśpieszenie ruchu w kamerze (np. pojazdów). Janusz Kamiński w swojej klasycznej już scenie bitwy z *Private Ryan* zmienił kąt sektora w kamerze z typowego 180 stopni na 90 osiągając inny nieco bardziej skokowy charakter ruchu żołnierzy.
Wszystkie te zbiegi, potrząsanie kamer, skrajne zmiany obiektywów od bardzo szerokich do długich, gwałtowne transfokacje, zmiany klatkażu, deformacje, dymy i nielogiczne wybuchy, plus oczywiście wszystkie możliwe dodatki osiągane w procesie postprodukcji w komputerach, cały wachlarz środków, jakie współczesna technologia realizacji obrazu ma do zaoferowania jest używany przy kręceniu takich scen. I dopiero to działa na widza. I to jak! Pamiętam jak po premierze *Helikoptera w ogniu* podszedł do mnie polski Generał odpowiedzialny za działania sił specjalnych w Iraku. Pogratulował mówiąc, że jest to pierwszy film, który realistycznie opisuje współczesne potyczki miejskie w trzecim świecie. Myślałem, że śnie. Rozumiem normalny widz. Ale specjalista? Nie zadałem mu pytań związanych z wysokością lotów Helikopterów, ale najwidoczniej film nie rozczarował nawet kogoś, kto wielokrotnie był w Iraku i brał udział w takich akcjach.

Wspomniane powyżej sceny akcyjne ich sposób realizacji nie jest oczywiście „obowiązkową" metodą realizacji takich scen w filmie. Będę pisał o tym dokładniej analizując scenę wypadku w filmie *"Niebieski"*. Ważne jest jedno. Szukając stylu przyszłego utworu nie powinniśmy pominąć tego, co jest aktualnym sposobem realizacji filmów danego gatunku czy danych scen. Naszą analityczną pracę nad znalezieniem właściwych sposobów obrazowania naszego filmu powinniśmy zacząć (a przynajmniej nie powinniśmy ignorować) od tego jak dany gatunek jest realizowany przez innych. I nie chodzi mi o to żeby kopiować osiągnięcia innych. Wręcz przeciwnie. Namawiam do poszukiwań i odejścia od typowości. Często wręcz wykorzystywanie metod stosowanych w danym gatunku filmu przy realizacji innego gatunku. Będzie mowa o tym później, ale będąc na poziomie elementarza namawiam jeszcze raz, aby proces poszukiwania stylu zacząć do analizy gatunkowej naszego utworu na tle innych filmów zrealizowanych w tym gatunku.
Ale przedewszystkim powinniśmy pamiętać o jednym…

Artysta jak dziecko

Wystarczy zrobić bardzo prosty eksperyment poprosić swoje czy przyjaciół dziecko, aby narysowało domek. Już po sekundzie mamy domek z dachem z oknami i drzwiami. Następnie poprośmy żeby dziecko narysowało nam mamę i tatę w domku. Bez wahania dziecko na ścianach domku zacznie malować dwie postacie. Na pytanie, że przecież mamy i taty nie widać, bo schowani są za ścianą dziecko wzrusza ramionami. Dziecko widzi więcej, identycznie jak w Jean-Pierre Junot w *Amelii*[14] pokazuje aktorkę z widocznym bijącym sercem. Warto to zapamiętać, bo taka rada może być lepszym pomysłem niż nadmiar picia czerwonego wina, o czym poniżej…

Inspiracja i auto cenzura

Parę lat temu Imago (Europejskie Stowarzyszenie Operatorów Filmowych) zorganizowało w Kopenhadze seminarium, którego tematem była Inspiracja w naszym zawodzie. Moje wystąpienie

[14] Ze zdjęciami Bruno Delbonnel

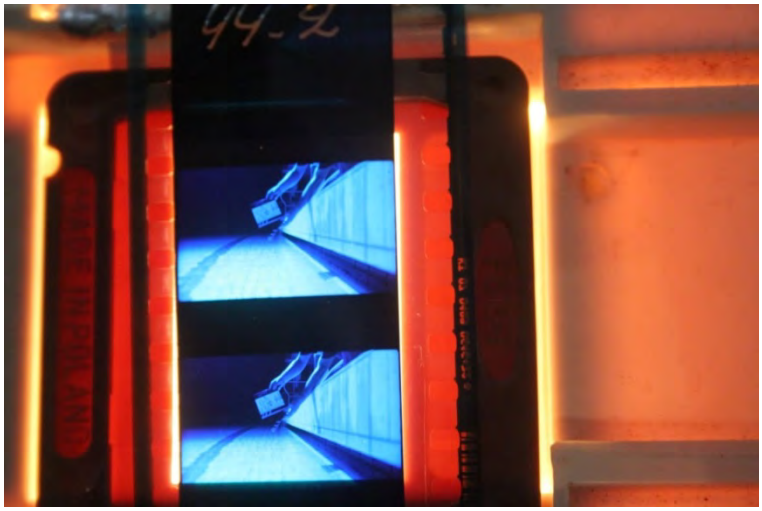
było na końcu i po wybitnych kolegach, którzy pokazując sceny ze swoich filmów mówili o inspiracji Muzyką, Malarstwem, Fotografią.. Mnie nie zostało nic innego jak powiedzieć, że ja osobiście poszukuję inspiracji w alkoholu. Że kiedyś, kiedy nie było mnie stać była to tania w komunizmie wódka, a teraz czerwone wino i że gdyby ktoś dokładnie oglądał filmy, do których robiłem zdjęcia, (czego nie radzę, bo wiele jest marnych, a zrobiłem ich około 70-ciu) to dostrzegłby wyraźnie, kiedy skończył się w moim życiu okres gorzelny, a zaczął winny. Na seminarium w Kopenhadze wyznaczyłem tę granicę na „Krótkim filmie o Zabijaniu" i opowiadałem, że dopiero nasza wspólna podróż z Krzysztofem Kieślowskim do Francji przy okazji realizacji „Podwójnego życia Weroniki" pozwoliła mi na odkrycia zupełnie innych doznań za pomocą konsumpcji czerwonego napoju[15]. Pamiętam, że rozbawiło to audytorium, ale nie był to do końca żart. Zawód, który uprawiamy jest obarczony odpowiedzialnością artystyczną, ale także odpowiedzialnością finansową. Rynek, jaki jest każdy wie. Szalenie trudno się na nim z sukcesem umieścić. Młody człowiek, który staje przed szansą debiutu jest niepewny i odczuwa ciężar odpowiedzialności nie tylko za siebie, ale za cały sztab ludzi, którzy pracują na niego i wierzą w sukces przedsięwzięcia. Bardzo często ten ciężar, który spoczywa na jego głowie powoduje, że jego „inspiracja" sprowadza się do kopiowania. Zamiast poszukiwać swoich własnych rozwiązań, swojej ukrytej wrażliwości dziecka kopiuje metody i rozwiązania, które podpatrzył w innych filmach. Zamiast, po analizie utworów podobnych poszukać własnej drogi idzie na skróty i kradnie pomysły innych. Wpływ na to w pewnym stopniu ma system edukacji. Edukacja filmowca tym różni się od innych dziedzin sztuki, że aby zrobić film potrzebne są wielkie pieniądze, o czym nie można powiedzieć w wypadku pisarza czy muzyka. Jedynym miejscem w życiu zawodowym młodego filmowca gdzie mógłby eksperymentować poszukać własnych oryginalnych rozwiązań powinna być szkoła filmowa. Błąd w szkole jest tylko szkolnym błędem. Błąd w zawodzie przy okazji debiutu fabularnego jest często wyrokiem i odsunięciem młodego adepta od zawodu na zawsze. Niestety często w szkołach filmowych ocenia się i promuje filmy studentów tak jak to się dzieje poza murami uczelni. Myślenie z perspektywą przyszłości jest często nieobecne w procesie edukacji. Studentom nie pozwala się eksperymentować. Nie pozwala się im znaleźć odpowiedzi na pytanie, jakim artystą jestem, a jakim mógłbym być? Nie pozwala się im artystycznie otworzyć. Taka edukacja tylko zamyka ukrytą wrażliwość. Autocenzura i strach, który się pojawia gdy wchodzimy na plan zawodowego filmu jest często barierą, która potencjalnie zdolnych ludzi blokuje, a system w jakim realizujemy filmy im tego nie ułatwia. Ten strach powoduje, że powtarzamy repertuar innych i piszę o tym dlatego w tym miejscu, że poprzedni rozdział namawiał do studiowania podobnych utworów. To studiowanie nie jest kopiowaniem, to jest zaledwie punkt wyjścia do żmudnego procesu dochodzenia do swojego własnego stylu, a w szczególności do stylu filmu, który mam zrealizować. Może dla wielu operatorów jest to proces prosty. Dla mnie zawsze był pracą detektywa - próbą spojrzenia na to samo z innego punktu widzenia. Oprócz wspominanego czerwonego wina, który jest niewinnym żartem, ale wskazuje na potrzebę otworzenie się, każda metoda, która pozwala się odtworzyć i nie cenzurować własnych pomysłów, wymaga dużo pracy.
Pracuj cały dzień, a wino pij wieczorem.
Ktoś słusznie powiedział, że Geniusz to 99% pracy a tylko 1% inspiracji.

[15] Żałowałem że nie zrobiłem *Czerwonego* bo mój wykład byłby jeszcze śmieszniejszy.

Podpowiedzi

Osobiście nie należę do Operatorów, którzy poszukują inspiracji w ikonografii, czy muzyce. Dużo ważniejsza jest dla mnie wiedza na temat danego środowiska i jego problemów. Robiąc *Podwójne życie Weroniki* dużo czytałem o telepatii, a przed *Helikopterem w ogniu* książki o psychice żołnierzy na współczesnym polu walki. Jak już wiem więcej i mogę poruszać się bez problemu w świecie danego scenariusza i poza nim, to staram się zobaczyć świat, w który włożona jest historia filmu tak jak go widzi jego bohater. Czytając ponownie scenariusz patrzę na przyszły świat filmu dosłownie jego oczami. To jest często zupełnie odmienna perspektywa, bo trzeba przefiltrować stworzony przez scenarzystę świat poprzez psychikę bohatera. Inaczej widzi rzeczywistość wokół siebie Morderca, a inaczej niewinna szesnastoletnia dziewczynka. Czytam scenariusz i jednocześnie rysuję długopisem po planach dekoracji czy wyobrażonych plenerach drogę bohatera. Powstaje coś w rodzaju mapy drogowej jego przemieszczania się poprzez cały film. Robię to nie w postaci storyboardów, ale śladów jego drogi po planach dekoracji, bo można wtedy lepiej sobie wyobrazić, gdzie on się ma znajdować, co widzi z danej perspektywy i przede wszystkim gdzie powraca i jak często. Taka wirtualna droga bohatera przez cały scenariusz, przez wszystkie projekty dekoracji jest dobrą gimnastyką, aby świat (dekoracje, światło) zbudować w sposób bardziej interesujący. Aby zobaczyć świat nie tak jak ja go widzę, ale tak jak go widzi bohater/ka filmu.

Pisanie scenariuszy jest skomplikowanym procesem. Scenarzysta musi pamiętać o bardzo wielu elementach. Zbudować bohatera i jego ewolucję, Skonstruować świat wokół niego i nadać mu dramatyczną strukturę. Automatycznie dla scenarzysty drugorzędną rzeczą są lokacje. Dlatego tak często akcja naszych filmów odbywa się w barach, przy stole czy w łóżku. Często wystarczy przenieść akcję w inne miejsce i już osiągamy inną wartość. Planowałem w tej części mojej pracy nie pisać o *Niebieskim* Krzysztofa Kieślowskiego, ale ten przykład jest klasyczny. W jednej z wersji scenariusza, którą otrzymałem Krzysztof Kieślowski z Krzysztofem Piesiewiczem zaproponowali, aby Julie w drugim akcie chcąc pozbyć się narastających emocji biega. Uprawia jogging. Zaproponowałem, aby przenieść te sceny do basenu. Z punktu widzenia treści nic się nie zmieniło, ale z wizualnego punktu widzenia ta zmiana dawała dużo większe możliwości.



Dramaturgia wizualna, czyli wszystko postawione na głowie

Powyżej napisałem, że bardzo ważną częścią dramaturgii wizualnej filmu jest początek utworu. Wskazywałem na to, że wizualnie często na początku filmu możemy oddalić się od opowiadanej

historii. Powstaje oczywiście pytanie czy ta strategia zmienia się, kiedy nasz film żegna się z początkiem i wchodzi w świat drugiego aktu Czy pewna doza odrębności wizualnej, jaką możemy zastosować na początku filmu, jest akceptowalna później. Moim zdaniem nie. Choć jak we wszystkim w sztuce trzeba zachować pewien rodzaj marginesu niepewności i ta kategoryczność w mojej ocenie powinna być opatrzona znakiem zapytania. Upraszczając możemy powiedzieć, że pewna doza wolności, jaką ma nasza kamera na początku filmu znika, czym głębiej posuwamy się w świat filmu. Upraszczając możemy powiedzieć, „czym głębiej w las" tym bardziej kamera staje się niewolnikiem. Ma przede wszystkim służyć opowiadanej historii. Jednak nie do końca - istnieje przestrzeń czy narzędzia, które pozwalają nam na wizualny komentarz to opowiadanej historii.

Rola Establishingu. Czy tylko topograficzna?

Robimy filmy za pomocą ujęć, które mają swoje nazwy. Nie chce wdawać się w zawiłości definicyjne, bo co innego znaczy w USA mastershot a co innego np. we Francji. Mastershot w USA to zazwyczaj szerokie ujęcie danej sceny (plan ogólny). A we Francji to najważniejsze ujęcie sceny i nieważne czy jest to zbliżenie czy plan ogólny. Chodzi o ujęcie, które jest kręgosłupem danej sceny i wszystkie inne powinny go obudowywać, być niejako od niego zależne. Nam w Polsce bliższa jest ta druga definicja i ja też tak analizuje sceny.
Ponadto mamy kontrplany, detale albo przebitki. Wielkość ujęć, dystans od aktora w jaki sfotografowane są ujęcia też mają swoje nazwy. Od Zbliżenia i Półzbliżenia aż do Planu Ogólnego. Anegdotycznie mogę wspomnieć, że ujęcie, które w Europie nazywamy Planem Amerykańskim, w USA jest nazwane Cowboy Shot[16]. No i na koniec, po tym bardzo pobieżnym abecadle, przeglądzie ujęć zostaje nam Establishing Shot, czyli ujęcie sytuujące topograficznie. Ale czy jest to ujęcie tylko topograficzne?

W świecie filmu rolę znanego nam z literatury narratora zastępuje organiczna i niewidoczna dla widza struktura. Fotografując daną scenę musimy pamiętać, aby dostarczyć widzowi tych informacji, jakie w literaturze odgrywa narracyjne wprowadzenie. Jak np. „Było burzowe popołudnie. I w salonie Księżna odwróciła się od okna i ze złością zwróciła się do Tomasza"
Robiąc taką scenę w filmie nie wystarcza pokazać odwracającą się Księżnę od okna i mówiącą ze złością do Tomasza. Nie wystarczy także pokazanie wybrzuszanych wiatrem firanek. Widz chce i powinien wiedzieć gdzie scena się odbywa, szczególnie jak jest to pierwsza scena, która odbywa się w tym dworku. W każdym serialu sceny dialogowe uprzedza zazwyczaj topograficzny Establishing[17] budynku dworku, szpitala czy posiadłości ze zewnątrz. Brak takich ujęć, (co często się zdarza w studenckich filmach) powoduje, że filmy nabierają klaustrofobicznego charakteru i często irytują widza, bo traci orientację topograficzną często ważną dla śledzenia akcji.

Moja definicja Establishingu

Ale co innego jest ważne. Musimy odnotować pewne zjawisko, które towarzyszy obecności takich ujęć w filmie. Otóż one przeważnie nie są w bezpośredni sposób związane z akcją, a tym samym

[16] Ujęcie kowbojskie Tłum. Sławomir Idziak
[17] W dalszej części tej pracy będę używał angielskiej nazwy Establishing (ustanawiający) bo nie znalazłem polskiego odpowiednika

aparat percepcyjny widza spycha je w głąb, słabo je rejestrując. Opowiadając znajomemu treść filmu nie pamiętamy tych ujęć, ponieważ one nie są częścią anegdoty.
ALE TE UJĘCIA TAM CIĄGLE SĄ i na tym polega ich siła. Można powiedzieć, że ujęcia z rodziny Establishingów, to są ujęcia, które działają na naszą podświadomość i taka ich właściwość powoduje, że można za ich pomocą realizować różne inne znacznie głębsze cele, niż tylko ustawienie topograficzne naszego filmu. Ja do swojej osobistej gramatyki filmu, do worka z napisem Establishing wrzucam wszystkie ujęcia, które nie służą bezpośrednio akcji. W mojej personalnej interpretacji ujęcia typu Establishing ustawiają (informują) nie tylko o fizycznych miejscach akcji, ale mogą czy też wręcz powinny spełniać wiele innych ról. Przede wszystkim za ich pomocą możemy docierać do wnętrza naszego bohatera. W takim wypadku moglibyśmy je nazwać Establishingami stanu psychicznego (*"Niebieski"*). Mogą także być ujęciami budującymi grozę (*Lśnienie*), ale mogą i to jest ich największą rolą komentować naszą historię, zwracać uwagą widza na przesłanie naszego utworu. Weźmy kilka przykładów:
We wspomnianym już filmie *Podwójne życie Weroniki* Polska Weronika opuszczając na zawsze swoje rodzinne miasteczko patrzy w kryształową kulę. Widzi oddalające się miejsca jej dzieciństwa zdeformowane i do góry nogami.

To ujęcie to jest organiczna część sceny[18]. Ale Krzysztof użył tych ujęć także w innych miejscach gdzie ten zdeformowany i do góry nogami widok nie miał tak ewidentnego i organicznego charakteru. W drugim akcie, gdy ktoś w nocy dzwoni do francuskiej Véronique i się nie przedstawia.

[18] Widz wie, że Weronika ma taką kulką i ona później w filmie będzie odgrywała znaczną rolę

Ten ktoś, po chwili ciszy puszcza muzykę i w tym momencie pojawia się ujęcie, na którym widzimy zdeformowaną optyką szklanej kuli polską śpiewającą Weronikę.

Nie muszę dodawać, że jest to ujęcie niemające nic wspólnego z treścią sceny. Jest niejako reżyserskim komentarzem. Jest odautorską wskazówką, bo przecież w tym momencie filmu francuska Véronique nie jest świadoma egzystencji polskiej Weroniki. Ponownie już w trzecim akcie, jak francuska Véronique budzi się Krzysztof Kieślowski robi to ponownie.

Te ujęcia, to nie część historii tylko wtręt, którego używa reżyser aby podkreślić to coś, co - choć niezdefiniowane - łączy obydwie dziewczyny. Możemy powiedzieć, że to są Establishingi tego przedziwnego połączenia losów identycznych fizycznie, ale całkiem innych Weronik.

W Filmie *Lśnienie* Stanleya Kubricka ze zdjęciami John Alcott widzimy chłopczyka, który w schronisku na szczycie góry odciętym od reszty świata, zabawia się jeżdżąc małym czterokołowym rowerkiem po pustych korytarzach tego wielkiego obiektu. Kubrick powtarza to ujęcie wielokrotnie. Ta powtarzalność i monotonia jeżdżącego pustymi korytarzami samotnego dziecka tworzy atmosferę Paranoi. Ustawia chorą atmosferę tego miejsca i buduje jego grozę.

Ujęcia typu Establishing bardzo często wspomagają przesłanie utworu. Ja oczywiście nie wiem jak brzmiało przesłanie filmu *Milczenie Owiec* Jonathana Demme'a[19], ale niewątpliwie miało ono coś wspólnego z metamorfozą lub transformacją. Mamy do czynienia z młodą i skromną pochodzącą ze wsi agentką FBI Clarice Starling, która na wskutek spotkania z genialnym i psychopatycznym mordercą-kanibalem (też lekarzem psychiatrą) zmienia się w odważną i mądrą policjantkę. Mamy także mordercę, który morduje grube kobiety, by ubierając się w ich skórę zmienić swoją płeć. Nic dziwnego, że aby podkreślić ten wspólny mianownik przemiany, który musiał być elementem przesłania filmu reżyser używa „biologicznych" zdjęć larw, które na naszych oczach przepoczwarzają się w ćmy[20]. To są niewątpliwie establishingi, które wspomagają zgrozę, ale też przesłanie filmu.
W filmie *Królowa*[21], historii konfliktu dwóch kobiet, które na ekranie nigdy się nie spotkały Stephen Frears używa Establishingu, który tej konfrontacji nadaje epickiego wymiaru. Jest to scena, w której królowa zaniepokojona swoją własną oceną wydarzeń związanych z księżną Diane wyjeżdża sama na przechadzkę, aby to wszystko przemyśleć, zatrzymuje się w lesie i głęboko zamyślona patrzy na swoje własne odbicie w lusterku samochodu. W tym momencie reżyser przecina na plan ogólny z helikoptera gdzie widzimy szkockie wzgórza. Gdzieś, jak u Breughla, małe figurki ludzkie - polowanie księcia Edwarda. To epickie ujęcie trwa długo. Dużo za długo zważywszy na jego treść, ale to nie jest tylko pocztówka. Długość tego ujęcia jest podyktowane refleksją, jaka rodzi się w głowie królowej, bo na jego końcu pada z offu pytanie dziennikarza

-„Czy chciałabyś zostać Królową?"

Dopiero po tym pytaniu Frears przecina na twarz Diany. Ona patrzy w kamerę i zamyślona podobnie jak przed chwilą królowa długo nie odpowiada. Wydaje się nam, że jeszcze „widzi" ten obraz swojego kraju z lotu ptaka, który my przed sekundą oglądaliśmy na ekranie. Dopiero po chwili z wahaniem mówi

-Nie! Nie chce być Królową. Chce być Królową Ludzkich Serc"

Ten Establishing. Jego epicka skala połączyła losy i odmienność rozumienia publicznej królewskiej służby tych dwóch kobiet, które w filmie nigdy się nie spotkały. I jeszcze jeden przykład z *Podwójnego życia Weroniki*. Coś, co stale było obecne w filmach Krzysztofa Kieślowskiego, a mianowicie przemijanie czasu. Zarówno polska Weronika tuż przed koncertem widzi staruszkę i woła do niej, że jej pomoże

[19] Zdjęcia Tak Fujimoto
[20] Morderca wkłada te larwy w gardła mordowanych kobiet.
[21] Zdjęcia Affonso Beato

Prawie identyczny obrazek starości bez komentarza obserwuje francuska Véronique prowadząc lekcje.

I jeszcze na koniec niezwykły przykład z filmu *Przełamując fale* Lars von Triera[22]. Ta siedmioaktowa historia o Bess, naiwnie szczerej dziewczynie, którą miłość doprowadza do szaleństwa jest przecinana ujęciami jakby nie z tego filmu. Oglądając je i słuchając muzyki mamy poczucie, że oglądamy pocztówki. Reżyser osiąga swój cel. Te ujęcia-przerwy są na tyle długie, że mimowolnie staramy się konfrontować naszą ocenę działań Bess z tymi, które oglądamy na ekranie. Cały świat, łącznie z ludźmi przynależącymi do Kościoła, pastorami, traktuje Bess okrutnie. Patrząc w nieruchome bardzo długie i statyczne Widoki-Establishingi mamy wystarczająco dużo czasu, aby zadać sobie pytanie „jak my byśmy się zachowali gdyby na drodze naszego życia pojawiła się Bess". Czy przypadkiem nasza reakcja nie była by podobna do tych członków religijnej społeczności z filmu?

Ważne jest jedno, nie pamiętamy tych ujęć wychodząc z kina, ale jak widać z powyższych przykładów spełniają one ważną rolę w strukturze filmu. Niestety bardzo często również nie pamiętamy o nich na planie kręcąc nasze filmy, (zazwyczaj nie są nawet zapisane w scenariuszu) a są one wszechstronnymi narzędziami nie tylko komentującymi nasze dzieła, ale także wspomagającymi

[22] Zdjęcia Robby Muller

proces ich budowy. W filmie *Amadeus*[23] dumny Salieri prezentuje swój utwór cesarzowi. Kartkę z napisem nutowym przejmuje młody Mozart i w ciągu sekundy improwizując na fortepianie wykonuje utwór dużo lepszy niż oryginał zapisany przez Salieriego. Wściekły Salieri wyrywa kartkę i zgniata ją przed Cesarzem i jego świtą. Reżyser moment zgniatania kartki pokazuje w zbliżeniu jednocześnie przesterowując dźwięk zgniatanego papieru. Po cięciu słysząc jeszcze ten dźwięk widzimy spłoszone Jelenie uciekające w głąb lasu. Widz ma uczucie, że uciekają przed dźwiękiem zgniatanego papieru. Co oczywiście jest bzdurą, bo następna scena odbywa się gdzie indziej, w innym miejscu i jest sceną polowania. Niemniej reżyser używając tego Establishingu razem z dźwiękiem z innej sceny dramatyzuje akcję i nadaje jej tempa.

Dzięki Establishingom możemy kształtować odbiór emocjonalny w filmie. Po scenach erotycznego napięcia ludzie śmieją się widząc Estblishing tańczącego listonosza w *9 i pół tygodnia*. Nie muszę dodawać, że tańczący listonosz nie ma nic wspólnego z akcją filmu.
Dzięki Establishingom możemy skrócić sceny, przemontować film w innej niż zaplanowana kolejności, możemy także już w ostatniej fazie montażu nadać naszemu filmowi określony rytm. Ważne jest także to, że są to ujęcia które mogą, ale nie muszą znaleźć się w filmie. Jeżeli nam się uda mogą spełnić równie pożyteczną i ważną rolę jak w przykładach podanych powyżej. Ale jeżeli nasze kalkulacje się nie sprawdzą można je po prostu wyrzucić. Ponadto zważywszy na ich eksterytorialność to możemy pozwolić sobie na więcej kręcąc Establishingi. Możemy zryzykować wizualnie, bo nie ma stuprocentowej konieczności użycia takich ujęć w filmie. Warto dodać, że zazwyczaj nie są one zapisane w scenariuszu. Myślę nawet, że próba zapisania ich zabałaganiłaby podstawową strukturę zapisu scenariuszowego, jakim jest treść i struktura. Nie miałem w ręku scenariusza *Amelii*, ale mogę sobie wyobrazić, że zapis tej niebywałej ilości ujęć typu Establishing, jaki jest w tym filmie spowodowałby, że ten scenariusz miałby 300 stron. Nie wydaje się, że byłby czytelny dla jakiekolwiek redaktora czy producenta, który miałby wyprodukować taki film. Moim zdaniem ujęcia typu Establishing, to komplementarny, ale osobny zapis takich idei czy ujęć. Dla twórczego operatora jest to pole do popisu, dające możliwość dołożenia swojej twórczej cegiełki do końcowej wersji filmu

Dla przykładu podam parę pomysłów na establishingi, które chcieliśmy z Krzysztofem Kieślowskim zrobić w trakcie realizacji Podwójnego życia Weroniki. Jednym z pomysłów był pies, którego miała mieć polska Weronika i który po jej śmierci miał przemierzać Europę, aby dotrzeć do francuskiej Véronique. Krzysztof Kieślowski szybko z tego zrezygnował nie z powodu podobieństwa z „Lessie wróć", ale z jego obawy, że Pies „ukradnie show" i widz już nie będzie chciał oglądać związków pomiędzy Weronikami, bo bardziej będzie się wzruszał psem.

Innym pomysłem też niezrealizowanym była równoległa z perypetiami obydwu Weronik historia jednej kartki z nutami, które polska Weronika gubi na krakowskim rynku.

[23] Zdjęcia Miroslav Ondricek

Spekulowaliśmy, co może się z nią stać i powstał poetycki zapis historii kartki porywanej przez wiatr, spływającej rzeką czy wyrzucanej na śmietnik i tym podobnych. Scenariusz i zrealizowany film, to dwa różne światy. Warto pamiętać że brak zapisu Establishingóww scenariuszu nie zwalnia nas od ich tworzenie. Ich obecność ułatwia s proces transformacji słów na obrazy.

Praca nad scenariuszem, czyli w poszukiwaniu stylu

Tak się złożyło, że robiłem z Krzysztofem Kieślowskim wszystkie jego pierwsze filmy fabularne. Zrobiłem jego pierwszy film telewizyjny „Przejście Podziemne", potem pierwszy fabularny film kinowy „Blizna". Następny był jego pierwszy zrealizowany film z serii „Dekalog Numer Pięć" i jednocześnie film kinowy fabularny, oparty o te same poszerzone materiały zdjęciowe, czyli „Krótki film o Zabijaniu". Produkcja Serii Dekalog zaczęła się właśnie od tego filmu. Potem była jego pierwsza produkcja zagraniczna „Podwójne życie Weroniki" robiony w Polsce, ale w większości we Francji. Polubiłem tę tradycję, więc gdy otrzymałem od niego pierwsze szkice scenariuszy *Trzech Kolorów* z pytaniem, który z nich chce realizować wybrałem *"Niebieski"*, bo właśnie od tego filmu zaczynała się cała produkcja.[24]

Jak jestem pytany, czym jest dla mnie zawód Operatora Filmowego porównuję go do najstarszego zawodu świata Prostytutki. Rolą Operatora jest śnić nie swoje, ale czyjeś sny. Tego nie-do-końca żartu zacząłem używać dopiero wtedy, kiedy zacząłem realizować filmy poza Polską. Zawód Operatora Filmowego w Polsce w latach 60-80 tych był zupełnie innym zawodem niż ten wykonywany na świecie. W Polsce byliśmy współautorami strony wizualnej filmu, a na świecie (szczególnie w systemie studyjnym USA) zawód Operatora Filmowego sprowadza się do oświetlania planu. Angażuje się Operatora długo po zaangażowaniu Scenografa i gdy Operator pojawia się w ekipie, większość decyzji wizualnych jest już podjętych. W Polsce nasza praca operatorów zaczynała się zawsze od pracy nad scenariuszem. Pisaliśmy razem z Reżyserem tak zwany „scenopis" czyli rozpisanie scenariusza na poszczególne ujęcia. W praktyce jednak zawsze powstawała nowa wersja scenariusza. Powstawały nowe sceny, inne znikały. Można powiedzieć, że w polskim systemie Operator często spełniał rolę Ghost writer[25]. Czyli kogoś, kto za kulisami, i niewidoczny miał wpływ na charakter filmu. Polskie sukcesy na festiwalach światowych odnosiły filmy, które zawsze charakteryzowały się oryginalną niespotykaną gdzie indziej stroną wizualną. Podobały się filmy, do których zdjęcia zrobili

[24] Dla mnie wchodził w rachubę jeszcze film *„Czerwony"* bo *„Białego"* jako komedii zdecydowanie nie chciałem kręcić

[25] Autor piszący za kogoś (tłum. Sławomir Idziak)

Wójcik, Lipman czy Sobociński. Nowatorski styl tych filmów mógł powstać tylko na poziomie scenariusza. Plan filmowy jest ostatnim miejscem, gdzie można nadać filmowi wizualny kształt. Krzysztof Kieślowski dopiero robiąc filmy na zachodzie poza granicami Polski zdał sobie sprawę, że rola Polskich operatorów jest inna. Uhonorował nasz twórczy wkład pracy i w ten sposób, że operatorzy znaleźli się w napisach, jako współautorzy scenariusza we wszystkich filmach „Trzy Kolory".

Praca indywidualna czy zespołowa

Praktycznie strona wizualna filmu powstawała po godzinach rozmów a także prób[26] Niemiej jednak obowiązywała zasada, że Operator jak aktor jest angażowany wyłącznie do konkretnego filmu. Trywialnie można napisać, że Operator był zapraszany do jednego numeru. W swoim życiu miałem szczęście, że w paru przypadkach nie skończyło się to na jednym filmie, a to dawało mi szansę na rozwój, na lepsze porozumienie się i przetwarzanie pomysłów konkretnego reżysera. Przed przystąpieniem do analizy filmu *"Niebieski"* warto przytoczyć te poprzednie moje doświadczenia w pracy z Krzysztofem Kieślowskim.

Już pierwszy film był zaskoczeniem. Realizowany nocami w jednym obiekcie (sklepie) usytuowanym w świeżo wtedy zbudowanym przejściu podziemnym pod Alejami Jerozolimskimi i ulicą Marszałkowską ten krótki półgodzinny film telewizyjny był ciekawą lekcją spotkania dwóch ludzi, którzy do tej pory robili w swoim życiu zupełnie inne rzeczy. Krzysztof oprócz etiud szkolnych realizował wyłącznie filmy dokumentalne, a ja tylko fabularne. Wtedy wszystko było inaczej. Oczywiście żadnych monitorów na planie, a na efekty pracy, aby zobaczyć to, co zrealizowaliśmy w ciągu tych 13 nocy, trzeba było czekać 12 dni. Tak długo pracowało laboratorium. Po projekcji Krzysztof był wściekły.

-To jest sztuczne w tym nie ma żadnego prawdziwego życia.

W ten sposób skrytykował sposób naszej realizacji, czyli klasyczne w dramacie psychologicznym kontrplany. Ja nie miałem takiego uczucia, ale rozumiałem, że dla niego dokumentalisty pewna schludność i schematyczność sposobu opowiadania musiała być wyjątkowo bolesna. Tak się na pewno nie robiło dokumentów. To był okres naszego życia, gdy „inspiracji szukaliśmy w wódce". Siedzieliśmy w Ścieku[27] i pomyślałem, że ostatni dzień zdjęciowy można by zrobić inaczej. Nie do końca byłem przekonany, co z tego wyjdzie, ale po kolejnym kieliszku wszystko wydawało się możliwe, więc zaproponowałem, że możemy korzystając z tego ostatniego dnia zrobić wszystko od początku. Kamera będzie kręcić z ręki całkowicie dokumentalnie, reportażowo, a aktorzy będą grać chronologicznie tak długo aż skończy się negatyw w kamerze. Po czym asystent przeładowywał nowy magazyn i aktorzy grali kolejną część scenariusza. Tak „na wariata" nakręciliśmy cały film jeszcze raz. Nie było powtórek. Jeżeli coś było nieostre albo niedoświetlone nie powtarzaliśmy tego. Mieliśmy jedną noc i jedyną szansą było to jednorazowe nakręcenie całości.[28] Krzysztof był w swoim żywiole. Tym razem bardzo mu się podobały materiały. Mnie mniej. Ale co ciekawe końcowa wersja filmu to w większości te klasyczne kontrplany fabularne i tylko niewielka część została użyta w z tej

[26] Wspomniane w rozdziale o estblishingach ujęcia z kulą kryształową zostały zapisane w scenariuszu po tym, jak pokazałem Krzysztofowi Kieślowskiemu na próbach operatorskich jak to wygląda

[27] Bar na ulicy Trębackiej w budynku gdzie się ówcześnie znajdowało Stowarzyszenie Filmowców Polskich

[28] Technicznie było to możliwe bo był to jeden obiekt zdjęciowy oświetlony już do scen, które robiliśmy w ciągu poprzednich dni zdjęciowych całego tygodnia

dokumentalnej techniki realizacji. Tego nie było dużo, ale to była ważna część narracji i dodawała filmowi autentyczności.

Ta lekcja nie została zapomniana. Scenę egzekucji w „Krótkim filmie o zabijaniu" kręciliśmy w ten sam sposób. Od samego początku do samego końca w długich przerwanych tylko ilością negatywu w kamerze ujęciach. Najzabawniejsze było to, że dekoracja celi, w której wykonywano wyroki była wybudowana na hali zdjęciowej w studio na chełmskiej[29], a Krzysztof nie pozwalał strażnikom zaczynać ujęcia od momentu wprowadzenie skazańca do celi. Chciał odtworzyć całą drogę od celi mordercy do celi śmierci. W prawdziwym więzieniu było to paręset metrów i Krzysztof kazał wlec biednego Mirosława Bakę przez korytarze wytwórni dokładnie tak długo jak odbywało się to w prawdziwym więzieniu. Chodziło mu także o to, żeby statyści, którzy go wlekli wczuli się naprawdę w rolę. Żeby wchodząc do celi śmierci byli już zmęczeni szamotaniem się z Mirosławem Baką. W trakcie kręcenia tej sceny atmosfera była tak gęsta, że co chwila musiałem wychodzić na świeże powietrze, bo aktorzy, cała ekipa a przede wszystkim strażnicy statyści zalewali się potem. Czasem żałuję, że nasze filmy nie są zapachowe.

Pokonać strach

Ale nie tylko to warto przytoczyć wspominając ten film. Od początku byłem namawiany przez Krzysztofa, aby zrobić więcej odcinków Dekalogu. Nie bardzo się do tego paliłem. Miał to być na początku tylko serial telewizyjny realizowany na taśmie 16mm, która w polskich laboratoriach z niewiadomego mi powodu była źle obrabiana i efekty obrazowe przy okazji realizacji filmów w tym formacie były marne. Byliśmy wtedy razem z Krzysztofem na nartach w moim rodzinnym domu w górach i każdy posiłek kończył się kuszeniem. Krzysztof z paru odcinków serialu „zjechał" do dwóch a krótko przed końcem jego wakacji do jednego. W końcu zgodziłem się na zrobienie zdjęć do odcinka „Dziewiąty", ale czujny Krzysztof wietrzył podstęp.

-Wiem, co kombinujesz. Jak ja będę robił Dziewiątkę -a wiesz, że planowany ten film jest dopiero pod koniec roku - ty w tym czasie dostaniesz do roboty jakiś film niemiecki i wykręcisz się sianem

Tak to była prawda. Nie chciałem robić żadnego z odcinków *Dekalogu* z wyżej wymienionych powodów, ale przede wszystkim dlatego, że w Polsce robiłem wtedy wyłącznie filmy fabularne a prawdziwe dewizowe pieniądze[30] zarabiałem na realizacji filmów telewizyjnych w Niemczech.

-Siedzisz tu w Bystrej i nic nie robisz a mógłbyś pojechać i zrobić „Piątkę"

Piąte przykazanie „Nie zabijaj" i Krzysztof Kieślowski miał na myśli „Krótki film o zabijaniu"

-Krzysiek! Ja tego nawet nie mogę czytać! Dlaczego mam robić film, w którym przez pierwszą połowę jakiś gówniarz zabija taksówkarza a przez drugą wieszają go w więzieniu? Robienie filmów to także moje życie. Dlaczego muszę się w tym babrać?

-Dlatego, bo to jest dobry scenariusz

Byliśmy w okresie gdy naszą inspiracją był …. Jak wyżej i przy odpowiednio nakrytym stole wpadł mi do głowy pomysł jak się wykręcić i jednocześnie nie powiedzieć wprost „Nie"

-No dobrze Kisiel. Zgadzam się, ale pod warunkiem, że zrobię ten film na zielono i będę mocno używał moich filtrów przejściowych.

---

[29] Nie dostaliśmy zgody na kręcenie w prawdziwej celi i cela śmierci została zrekonstruowana na hali zdjęciowej

[30] Istniała przepaść pomiędzy naszymi zarobkami w okresie komunizmu w Polsce a zarobkami filmowców na „Zachodzie"

Teoretycznie Krzysztof nie mógł się zgodzić. Miał robić serial, a więc dziesięć filmów które powinna łączyć jakaś podobna stylistyka. Ja z kolei przy pomocy pana Tadeusza Stefaniaka produkowałem profesjonalne filtry optyczne i niektóre z nich były tak ekstremalne, że mało było filmów w których mógłbym je zastosować. Zarzuciłem przynętę, która nie powinna zostać złapana. I tak się stało Krzysztof wrócił do tematu jazdy na nartach i problem mojego zaangażowania w serialu Dekalog został zamknięty. Następny dzień był naszym ostatnim wspólnym dniem na nartach i tuż przed swoim wyjazdem Krzysztof wypalił

-Idziak

Zwrócił się do mnie po nazwisku

-Ja robię 10 filmów i jak jeden z nich ma wyglądać jak zielone gówno, to twoja sprawa. To ty będziesz autorem zdjęć do tego gówna nie ja

Tak zostałem zaangażowany do „Krótkiego filmu o zabijaniu". Wściekły, że tak nieoczekiwanie kończy mi się mój romans z nartami, działałem radykalnie. Z kolekcji moich filtrów, a miałem ich wtedy około 200 sztuk[31] wybrałem filtr tak zielony, jak szkło z którego produkuje się butelki do piwa. W dodatku oprócz tego podstawowego filtra już pierwszego dnia zdjęciowego ostro sobie poczynałem z filtrami przejściowymi. Wsuwałem je w kadr w sposób daleki od jakiejkolwiek konwencji ich typowego używania. Partie ciemne robiłem jeszcze ciemniejsze. Agresywnie jak jakiś rodzaj przesłonki używałem filtrów do podziału ekranu. Prawa strona ciemniejsza a lewa jasna itd.
Efekt? Po zobaczeniu materiałów zdjęciowych Krzysztof opuścił salę projekcyjną trzaskając drzwiami. Ja też byłem przerażony. To wszystko, co widziałem na ekranie nie przypomniało mi niczego, co widziałem do tej pory. Wyszedłem z Sali projekcyjnej z opuszczoną głową. To było naprawdę monochromatyczne zielono- żółte gówno. Na to samo zresztą skojarzenie wpadł parę miesięcy później krytyk z Nice-Matin w trackie trwania festiwalu Cannes gdzie film został zakwalifikowany do głównego konkursu, pisząc, że film był dramatycznie sfotografowany w kolorze moczu i jeszcze nikt tak trafnie kolorystycznie nie opisał komunistycznej rzeczywistości.

Jeszcze tej samej nocy po tych feralnych materiałach Krzysztof zadzwonił do mnie zapraszając ponownie do studia. On nie poszedł spać. Zdenerwowany tym, co zobaczył na ekranie poszedł do montażowni i zmontował całą scenę. W milczeniu w nocy oglądaliśmy ją razem. Materiały nas przeraziły, ale teraz po zmontowaniu scena było nadal dziwna, ale organiczna.

-Coś w tym jest!

powiedział Krzysiek i zrzucił mi kamień z serca, że nie będę finansował przekręcenia sceny, które chciałem zaproponować w formie zadośćuczynienia.

Po co to wszystko tak dokładnie opowiadam w pracy doktorskiej, która ma dotyczyć dramaturgii wizualnej? Piszę o tym dlatego, bo dzięki tej historii narodziłem się na nowo. Historia mojego angażu do *Krótkiego filmu o zabijaniu* nie zabiła strachu w głębi mojej duszy - paniki, którą przeżywa każdy Operator. Ja się w tym samym stopniu boję, kiedy przystępuję do zdjęć do każdego filmu. Boję się jak każdy, ale po tym filmie zrozumiałem, że muszę ten strach pokonać. To nie jest przyjemne, bo w świecie filmu, gdzie przede wszystkim rządzą pieniądze robić coś nowego i oryginalnego bardzo często kończy się trzaskaniem drzwiami czy wyrzuceniem z pracy. Używając dramaturgicznych schematów mogę powiedzieć, że *Krótki film o zabijaniu* był punktem zwrotnym w moim życiu. Operator S. Idziak po tym filmie stał się innym Operatorem. Nie mówię, że lepszym, ale zawsze

[31] Obecnie mam ich niepoliczalną ilość, a na pewno powyżej 600

poszukującym[32]. Zastanawiam się często czy w szkołach filmowych nie powinno być zajęć z psychologii. Zajęć które by uświadomiły studentom ten mechanizm. Chodzimy po linie i często z niej spadamy, ale nic na to nie możemy poradzić. Taki zawód wybraliśmy. Możemy oczywiście wybrać bezpieczną drogą na szczyt. Drogę wydeptaną przez dziesiątki innych kolegów. Możemy kopiować ich sprawdzone pomysły, ale po co?[33]

Warto jeszcze przytoczyć inną pouczającą anegdotę z tego filmu. Scysja pomiędzy mną i Krzysztofem dotyczyła miejsca, gdzie na placu zamkowym miałby być postój taksówek. Ja fabularzysta nie miałem problemu, aby przesunąć tabliczkę z napisem „Taxi" o parędziesiąt metrów dalej w cień. Od razu usłyszałem

-Idziak

Krzysztof jak był zły na mnie zawsze tytułował mnie po nazwisku

-Jak w moim filmie wysiada pasażer z autobusu 132 na placu Wilsona to tam naprawdę jest taki przystanek i naprawdę zatrzymuje się na nim autobus 132.

Przypomniałem mu tę historię jak wylądowaliśmy we Francji na dokumentacji *Podwójnego życia Weroniki*. Krzysztof podobnie jak ja nie znał francuskiego i otaczającą go rzeczywistość mógł oceniać tylko jako turysta, który ogląda tę tak odrębną od naszej polskiej kulturę po raz pierwszy w życiu.

-No Krzysiaczku gdzie jest tutaj twój autobus 132?

Poza naszymi żartami, Krzysztofa instynkt dokumentalisty, wiedza jaką wyniósł z lat pracy nad filmami dokumentalnymi pozwoliła mu na cenzurowanie sytuacji niewiarygodnych. Przy czym miał dokładnie świadomość tego, kiedy wiarygodność opowiadania jest koniecznością. Tego też nauczyłem się od niego i o tej prostej zasadzie zawsze staram się pamiętać. Wiarygodność na początku filmu i na jego końcu to są dwie różne sprawy. Kiedy na początku filmu opowiadamy coś, co jest dalekie od powszechnego doświadczenia, tworzymy „cuda", które nie mogłyby się zdarzyć w normalnym świecie. Popełniamy błąd. Widz instynktownie czuje, że jest w świecie naciąganym, dętym - krótko mówiąc – niewiarygodnym, więc nie wartym oglądania.[34] Kiedy tę samą niewiarygodność popełniamy później, to jest to niezauważalne. Widz jest już zaangażowany emocjonalnie i czasami nawet liczy na cuda, byle tylko nasz bohater dostał to, czego pragnie.
Przykład: w często cytowanym tutaj filmie *Podwójne życie Weroniki* jest w trzecim akcie scena, gdy zraniona rozmową z obiektem swojej miłości Lalkarzem Alexandre Véronique ucieka z kawiarni dworcowej i chowa się w bramie. Alexandre podąża za nią. Na kipiącej życiem ulicy paryskiej usiłuje ją znaleźć. W pewnym momencie Véronique korzystając z okazji, że ktoś wysiada z taksówki dobiega do niej i odjeżdża. Alexandre nadbiega, ale już jest za późno. Taksówka z Véronique znika za zakrętem wśród setek innych samochodów.
W następnej scenie Véronique melduje się w hotelu. Gdy się odwraca Alexandre już tam jest. Jakim cudem ją znalazł? W wielkiej metropolii? Ona odjeżdża taksówką, a on na piechotę. Totalna bzdura.

---

[32] Nie dotyczy to oczywiście filmów studyjnych, gdzie tego typu próby to tak jakby sobie założyć stryczek na szyję.

[33] Czy taką samą metodę stosuje przy dużych hollywoodzkich produkcjach? Oczywiście, że nie. Nie jestem samobójcą. Ale zawsze proponuję. Zawsze wysyłam do reżyserów wielostronicowe przemyślenia dotyczące innych sposobów obrazowania. Do dzisiaj np. nie rozumiem dlaczego do serii *Harry Pottera* angażowano różnych operatorów. Oni nie chcieli nowej wizji tego obrazu. Chcieli dokładnie tę samą.Wychodząc na plan tych samych dekoracji oświetlonych już przez poprzedników wystarczałoby tylko włączyć to zostawione przez nich światło.

[34] Paradoksalnie ta zasada dotyczy także najbradziej odległych od realizmu filmów gatunkowych

Ale to nie jest ważne w tym momencie filmu. Tego cudu jej właściwie życzymy. Ta sama scena na początku filmu byłaby szkolnym błędem w opowiadaniu, ale nie jest nim na końcu.

Jeżeli miałbym w skrócie scharakteryzować Krzysztofa Kieślowskiego wybrać cechę, która go odróżniała oprócz wielkiego talentu, to na pierwszym miejscu wymieniłbym odwagę. Ale to nie była odwaga artysty wizjonera, który w 100% przekonany jest do swoich pomysłów. Krzysztof nie był typem samobójcy potrafił i chciał robić rzeczy nowe, ale jednocześnie zawsze rozpinał siatkę bezpieczeństwa. Jego odwaga poparta była rzemieślniczą wiedzą i niezwykłą pracowitością. Był przekonany do swoich pomysłów, ale był też pierwszym, który potrafił z nich rezygnować. Myślę, że nie spotkałem w swoim życiu reżysera, który równie szybko potrafił rezygnować nawet z teoretycznie najlepszych pomysłów. Ta pragmatyczna i skontrolowana odwaga pozwalała mu na realizację wizjonerskich pomysłów, ale także szybką z nich rezygnację, jeżeli niefunkcjonowały lub były niemożliwe do zrealizowanie. Kiedyś w rozmowie z nim marudziłem, że tak naprawdę w moim zawodzie efekt końcowy, czyli film taki jak powinien wyglądać albo jak ja chciałabym żeby wyglądał nigdy się nie sprawdza. Dobry obraz oglądam tylko raz w laboratorium w idealnie skalibrowanym kinie wyświetlany z kopii wzorcowej. Że potem w normalnych kinach zawsze widzę inny film, albo kopia źle zrobiona albo za ciemna projekcja itd.

-Inny film a może inne zakończenie?

Podchwycił Krzysztof. W trakcie realizacji *Weroniki* Krzysztof doszedł do przekonania, że takie zakończenie, jakie jest zapisane w scenariuszu się nie sprawdzi. Zaczęły się niekończące rozmowy jak zakończyć film. Pomysłów było parę i to miał na myśli Krzysztof mówiąc, że może zrobić „Podwójne życie..", które w każdym kinie będzie miało inne zakończenie. No może nie w każdym, ale zakończeń miało być trzy. Był to pomysł rewolucyjny i patrząc z perspektywy czasu był zapowiedzią tak często dyskutowanej obecnie interakcyjności w kinie. Niestety wówczas z punktu widzenia dystrybucji i producenta pomysł okazał się zbyt kosztowny i nie został zrealizowany, choć wszystkie trzy zakończenia zostały nakręcone. W ostatecznej wersji montażowej Krzysztof „pożenił" je razem i film kończy się ujęciem, w którym Véronique kładzie rękę na drzewie rosnącym przy bramie wjazdowej do domu.

Ironii dodaje fakt, że na tym nie zakończył się temat. Amerykańskiemu dystrybutorowi nie podobało się takie zakończenie. Warunkiem dystrybucji w USA było nakręcenie innego zakończenia filmu. To amerykańskie musiało być jednoznaczne. Widzowie amerykańscy widzą na końcu filmu jak Véronique biegnie i przytula się do Ojca, który czując jej obecność przy bramie wychodzi z domu.

„ Ja nie chcę monitora na planie”

Zmiany technologiczne w realizacji filmów w ciągu ostatnich lat nabrały tempa toczącej się lawiny. I nie chodzi tylko o szybkość, ale także głębokość i rozległość tych zmian. To oczywiście ma wpływ na sposób opowiadania i wizualizacji naszych filmów. Dla mnie takim momentem granicznym jest film *“Niebieski”*, co może budzić zdziwienie, bo realizowany był on w sposób tradycyjny na taśmie filmowej jak wszystkie poprzednie moje filmy a także wiele następnych[35]. Wynika to z tego, że był to ostatni mój film, w którym nie było na planie monitorów podłączonych do kamer zdjęciowych. Ale - co ważne - ta technika już była wtedy powszechnie używana na planach filmowych. Krzysztof Kieślowski ku zdumieniu producenta odrzucił taką możliwość.

-Ja nie chcę stać tyłem do aktorów i gapić się w monitor. I wiem, co widzi kamera, tłumaczył. Ta granica jest może niezauważalna w stosunku do pojawienia się później filmów cyfrowych. Ale ja tak nie uważam. Uważam, że od momentu pojawienia się monitora na planie zasadniczo zmieniła się optyka realizacyjna. Nasze pokolenie było pokoleniem, dla którego to, co powstanie, co zobaczy widz na ekranie było wielką niewiadomą. Trzeba było czekać dzień albo czasem dwa dni[36] na projekcję materiałów roboczych i ich konfrontację z własnymi wyobrażeniami. Reżyser, Operator musieli sobie wyobrazić już na planie to, co dopiero później zobaczą. Konfrontacja

[35] Pierwszym moim filmem zrealizowanym za pomocą kamer cyfrowych była „Bitwa Warszawska 1920” zrobiona w 2011 roku. Był to także mój pierwszy film zrobiony w technologii 3D

[36] Przeciętne okres czasu potrzebny na obróbkę materiałów zdjęciowych w labororium i prezentację ich ekipie zdjęciowej

z własną wizją nie była nigdy doraźna, natychmiastowa. W dodatku narzędzia, którymi dysponowaliśmy nie były tak doskonałe jak te, którymi operujemy dzisiaj i niespodzianka (często bardzo bolesna) była wpisana w system.
Osobiście wydaje mi się, że ten trening którym musieliśmy poddawać nasze umysły, napięcie związane z aktem realizacji filmu (który jest dużo mniej istotny na współczesnym planie) stwarzał innego rodzaju artystę. Nie uważam, że lepszego. INNEGO. Pisałem o tym na samym początku nazywając to pokolenie artystów pokoleniem WYSIWYG (You see is what you get). Każdy operator czy fotograf pstryka i natychmiast kontroluje, co zrobił. Ma możliwość szybkiej zmiany i korekty. Jeżeli popełnia błąd widzi to od razu. W dodatku na planie zdjęciowym ujęcia się rejestruje, czyli możemy je powtarzać i analizować bez końca. W dodatku możemy kręcić bez końca, bo cyfrowy nośnik jest tani. W rezultacie nasz twórczy umysł się zmienia, degraduje w taki sam sposób jak nasza niegdyś powszechna umiejętność zapamiętywania numerów telefonicznych. Kiedyś pamiętaliśmy ich setki a teraz robi to za nas telefon komórkowy.
Ten brak doraźnej oczywistości, natychmiastowego sprawdzianu, który nie był możliwy przed pojawieniem się monitora produkował moim zdaniem nieco inny typ artysty. Wizjonerzy typu Antonioni, Fellini, Fassbinder mają swoich współczesnych genialnych odpowiedników, ale mam uczucie, że środek ciężkości przesuwa się na manipulację już zrealizowanym obrazem. Wizualny kształt współczesnego filmu częściej powstaje w komputerze niż na planie filmowym. Realizujemy ciągle filmy w starym systemie, ale jest oczywiste, że wymaga on poważnego zreformowania.

Obraz w filmie praktycznie. Case Study „Niebieski" Krzysztofa Kieślowskiego

Film niewątpliwe wybitny i chociażby poprzez uhonorowanie go na różnych międzynarodowych festiwalach[37] powoduje, że bez wahania umieszczamy go na półce utworów Kultury Wysokiej. Wybieram ten film, do którego robiłem zdjęcia[38] także dlatego bo sukces filmu "Niebieski" był sukcesem także komercyjnym. Film oglądany był nie tylko przez publiczność wysmakowaną poszukującą wyłącznie w kinie wartości głębszych niż tylko dynamiczne drażnienie emocji. Oglądany był także przez normalną, przeciętną publiczność filmową, czyli klientów filmu gatunkowego, rozrywkowego, czyli uznawanego przez krytykę jako mało ambitny. Sukces ten spowodowany był przede wszystkim faktem, że Krzysztof Kieślowski - wielki artysta - był przede wszystkim wszechstronnym rzemieślnikiem. Decyzję o realizacji filmów fabularnych podjął dopiero po nakręceniu wielu filmów dokumentalnych, które nauczyły go umiejętności emocjonalnego powiązania widza z ekranem (utworem filmowym).

Krzysztof dokumentalista

Krzysztof był przykładem reżysera, który w przeciwieństwie do kolegów ze szkoły filmowej nie miał typowych dla młodych filmowców górnolotnych planów. Nie spędzał godzinnych rozmów na analizie tak modnych w latach '60-'70 filmów Felliniego czy Antonioniego, lecz skupiał się na tym „Co wokół". Jego zdaniem to był „świat nieprzedstawiony".

---

[37] Film otrzymał w sumie siedem nagród, między innymi Złotego Lwa, a także nagrodę dla najlepszej aktorki i za najlepsze zdjęcia w 1993 roku na festiwalu w Wenecji

[38] Mam świadomość tego że tak jak każdy film także „Niebieski" jest filmem na którego końcowy efekt złożyła się praca wielu wybitnych arystów. Ja staram się przedstawić analizę tego filmu wyłącznie z mojego punktu widzenia a także przybliżyć rozmowy które miałem z Krzysztofem Kieślowskim w trakcie pracy.

-Istniała konieczność, potrzeba, bardzo dla nas zresztą ekscytująca, opisania świata. Świat komunistyczny nie był opisany, powiem inaczej - był opisany tak, jak powinien wyglądać, a nie tak, jak wyglądał naprawdę. („.) To jest trochę tak, że jeżeli coś nie jest opisane, właściwie nie istnieje. Jeżeli zaczynamy opisywać, powołujemy w jakimś sensie do życia.[39]

Myślę, że będąc w szkole filmowej traktował nas potencjalnych filmowców, którzy od początku deklarowali się jako przyszli autorzy filmów fabularnych z lekką pogardą. Kręcąc filmy dokumentalne uczył się zawodu i jego podstawowych aksjomatów. Podczas gdy jego koledzy ze szkoły grzali się w świetle odbitym modnych ówcześnie dzieł filmowych i artystów, Kieślowski szukał własnej drogi, której jednym z wyznaczników była „wiarygodność" przedstawiania opowiadanej historii. Kiedy inni spisywali swoje często „Księżycowe" pomysły na papierze, Krzysztof Kieślowski kręcił filmy dokumentalne. Widz jego filmów bezbłędnie rozpoznawał, że analiza jakiej poddawał otaczającą go rzeczywistość nie jest wymyślona w głowie twórcy, ale dotyczy tego co sam mógł zaobserwować w swoim życiu. Wiarygodność przedstawianych historii, ich autentyczność, nie była jedynym elementem tej edukacji od podstaw, jakiej sam się poddawał Krzysztof Kieślowski. Obrazowo można porównać drogę jaką wybrał Kieślowski z praktyką rzemieślniczą. Czyli naukę przez pracę. Wiele lat później, kiedy zaczął pracować w Wytwórni Filmów Dokumentalnych spędzał godziny w montażowni nadając swoim filmom ostateczny kształt. Pamiętam, że ilekroć po zdjęciach nocnych opuszczałem WFD i świeciło się gdzieś jeszcze światło mogłem stawiać zakłady, że to montażownia w której siedzi i montuje swoje filmy Kieślowski.

Dyskusje obawy i poszukiwania

Zdjęcia do „Niebieskiego" robiłem zaraz po filmie „Podwójne życie Weroniki" i to wiązało się z pewnym problem, którego zarówno ja jak i Krzysztof byliśmy świadomi. Te dwa filmy miały wiele wspólnego. Obydwa były filmami, w których muzyka odgrywała znaczącą rolę. Obydwa opowiadały bardziej o życiu wewnętrznym bohaterki niż o jej przygodach. Istniało niebezpieczeństwo nawet mimowolnych powtórek. Przysłowiowego odcinania kuponów od raz osiągniętego sukcesu w zrealizowanym filmie. Często oglądając filmy znanych reżyserów widzimy, że ich świat raz opisany właściwie się nie zmienia. Widzimy te same obsesje, ten sam język czy sposób obrazowania. O tym rozmawialiśmy dużo na początku realizacji filmu i muszę przyznać, że jeszcze wówczas styl *Niebieskiego* nie był dokładnie zdefiniowany. Mieliśmy mnóstwo pomysłów i żadnej konkluzji. *"Niebieski"* jest przykładem filmu, który swój ostateczny kształt i styl otrzymał na stole montażowym. Proces dochodzenia do tego jak film ma wyglądać był w wypadku *Niebieskiego* wyjątkowo długi. Jest to bardzo dobra ilustracja tezy, że „Prawdziwe dzieło sztuki ma swoje własne życie". Odkrycie własnego życia *Niebieskiego* było procesem żmudnym i czasochłonnym. Na początku był scenariusz dramatu psychologicznego z elementami muzyki. A powstało?
Odnotujmy parę podstawowych zmian:

- Muzyka Zbigniewa Preisnera miała być istotnym elementem, ale jej obecność w scenariuszu była dużo skromniejsza, niż to, co zostało zrobione w skończonym filmie.
- W scenariuszu rolę katalizatora niejako detektywa odkrywającego skomplikowaną relację pomiędzy Julie i jej mężem Patrykiem słynnym kompozytorem spełniała dziennikarka trzecia postać w filmie. Została ona praktycznie usunięta z filmu

[39] Krzysztof Kieślowski „O sobie" oprac. Danuta Stok, Znak, Kraków 1997 str48,49

- Miał być dramat psychologiczny, a powstał film, który nie waham się nazwać operowym, w którym elementy gatunku dramatu psychologicznego zostały ograniczone do minimum. A muzyka narracyjnie spełnia taką samą rolę, jaką zazwyczaj spełnia w spektaklu operowym. Jest na pierwszym planie.

Drogę dochodzenia do ostatecznego kształtu filmu będę opisywał ze swojego operatorskiego punktu widzenia.

„Dar Boży", czyli charyzma bohatera

Jest taka anegdota, która nie wiem czy jest prawdziwa, ale często sam ją opowiadam. Dziennikarz ponoć zapytał Andrzeja Wajdę, na czym polega reżyseria

-*Na dobrej Obsadzie*

-*No tak, to jasne, dobra obsada. Ale co więcej?*

Dopytywał się Dziennikarz

-*Nic* więcej. *Jak ma pan dobrą obsadę, to ma pan dobry film.*

Nie jest to do końca prawda i Andrzej Wajda dokładnie o tym wie. A ja sam robiąc zdjęcia do jego filmu *„Dyrygent"* byłem świadkiem jak w trakcie realizacji Andrzej Wajda wspólnie z wieloma współpracownikami zmieniał scenariusz na korzyść Krystyny Jandy, która początkowo w oryginalnym scenariuszu Andrzeja Kijowskiego miała dużo mniejszą rolę. Widząc na ekranie jej potencjał Andrzej Wajda nie miał wątpliwości, że zrobi lepszy film jeżeli jego postacią centralną będzie postać grana przez Krystynę Jandę, a nie Andrzej Seweryn, który grał jej zazdrosnego męża. Możemy mieć genialny scenariusz, świetnego reżysera, dobre zdjęcia i muzykę, ale gdy obsadzimy źle, nie powstanie z tego dobry film. Dobry technicznie aktor pasujący do danej roli jest warunkiem numer jeden jakiegokolwiek sukcesu filmu. Ale nie tylko. Aktor, który przyciąga wzrok, aktor za którym będzie chciała podążyć publiczność powinien posiadać coś jeszcze, co nazywamy charyzmą.[40] W przypisach podaję definicję którą znalazłem na Wikipedii, ale w filmie charyzmatyczność charakteryzuje się czymś jeszcze innym. Człowiek, którego obdarzylibyśmy tą cechą w prawdziwym życiu nie koniecznie jest charyzmatyczny na ekranie. Bardzo często ludzie zupełnie niewidoczni w normalnym życiu na ekranie przyciągają wzrok mają „to coś", co bardzo trudne jest do zdefiniowania. Pamiętam jak

---

[40] http://pl.wikipedia.org/wiki/Charyzma Charyzma (gr. chárisma "dar") – termin zaczerpnięty z teologii, gdzie określał jednostki obdarowane łaską boską, "darem bożym", obecnie rozumiany jest jako:

- Atrybut, osobista cecha jednostki, wyjątkowa jakość jej przypisywana, coś, co ktoś posiada lub jest w to wyposażony. Charyzmę utożsamia się z wszelkiego rodzaju osobistymi cechami jednostki, które czynią ją wyjątkową na tle reszty społeczności.
- Relacja między liderem a jego zwolennikami, czyli wpływ, jaki ma ten pierwszy na drugich. Jest to zdolność lidera do wywierania bardzo wyraźnego wpływu na normatywną orientację innych członków wspólnoty. W efekcie ukształtowania się tej relacji powinny ulec transformacji wartości czy też przekonania akceptowane przez zwolenników, a nie tylko ich zachowania. Lider zostaje uznany za charyzmatycznego, gdyż po pierwsze, ma określoną misję do wypełnienia, a po drugie, w sposób spontaniczny zostają uznane przez zwolenników jego wyjątkowe cechy, zdolności czy właściwości. Uznanie to opiera się na irracjonalnych odczuciach i emocjach, dla których punktem odniesienia są cechy czy zdolności lidera postrzegane na podobieństwo boskiego stygmatu.

siedziałem przy stoliku ulicznej kawiarni z Juliette Binoche, kawiarni, która była tuż przed kinem, nad którym wisiał billboard z jej wielką podobizną. Nikt z przechodzących ludzi nie odnotował, że ta nieumalowana dziewczyna jest dokładnie tą samą gwiazdą, która wisiała nad nami. Siła zbliżenia w kinie. Twarz aktorki, która zajmuje powierzchnię parunastu metrach kwadratowych przenosi do sali kinowej każdy niuans, każde drgnienie w amplitudzie jej wewnętrznych przeżyć. Tego typu mikroskopowej obserwacji nie doświadczamy w normalnym życiu. Kamera jest bezwzględnym narzędziem wiwisekcyjnym. Na zdjęciach próbnych (a po to je robimy, aby odkryć czy dana osoba potrafi unieść ciężar danej roli) widać wyraźnie czy dany aktor ma charyzmę. Już po pięciu minutach wiemy, z kim mamy do czynienia. Czy dana osoba ma w sobie ten rodzaj przyciągania? Objawia się on często w tym, że aktor nie jest jak określamy go w slangu filmowym „przeźroczysty". Powinien posiadać jakąś zagadkę, tajemniczość, którą kamera tak precyzyjnie potrafi zrejestrować. O takich aktorach mówimy, że „kamera ich kocha" i mając dopiero takiego aktora można sobie pozwolić na opowieści typu Low Concept[41] a taką opowieścią niewątpliwie był film *"Niebieski"*. Juliette Binoche gwarantowała, że zbuduje postać tak niecodzienną i tak intrygującą, że da jej siłę przyciągania nie do przewidzenia na etapie scenariusza.

Nie mam żadnej wątpliwości, że film zawdzięcza swój sukces talentowi i niecodziennej osobowości Binoche. Mając taką aktorkę Krzysztof Kieślowski mógł pozwolić sobie na nieco inny sposób opowiadania, niż przewidywał to scenariusz. Sceny dialogowe zastąpiły te, w których widzimy samotnie siedzącą bohaterkę filmu i ta jej samotność na ekranie nie jest wcale nudna.
Ale na samym początku nikt tego nie wiedział.

Fabuła w Niebieskim

Wyzwaniem była również fabuła. Od samego początku wiadomo było, że nie będzie to łatwa droga. W typowej dobrze skrojonej trzyaktowej historii fabularnej ekspozycyjny akt pierwszy zapowiada dramatyczne komplikacje, które wnikają z wydarzeń czy decyzji bohatera, które nastąpiły w akcie pierwszym. Porównując typową strukturę filmu fabularnego do świata baśni i bajek możemy powiedzieć, że akt pierwszy jest światem zwykłym, codziennym, a akt drugi to świat przygody. Akt pierwszy to mozolne wspinanie się w górę, ale w akcie drugim to rollercoaster, odlot, niebywałe przyśpieszenie dramatycznych wydarzeń
Ciąg wydarzeń w filmie *Niebieskim* stawiał te zasady na głowie. Wszystko, co dramatyczne wydarzyło się w pierwszym akcie. Jest koszmarny wypadek, rekonwalescencja w szpitalu z próbą samobójstwa włącznie. Dramatyczny powrót do pustego domu, w którym Julie podejmuje dziwaczną i zaskakującą decyzję pozbycia się całego majątku. No i na koniec aktu, desperacka scena erotyczna z asystentem męża, o którym słusznie Julie podejrzewa, że się w niej kocha. Świat drugiego aktu, który następuje potem staje niejako w miejscu. Julie jest w nowym miejscu, o którym nikt nie wie, a Julie nie kontaktuje się z nikim, kto należał do jej poprzedniego życia. W związku z tym cały akt drugi jest epizodyczny. Wydarzenia w drugim akcie są następujące: Julie urządza mieszkanie, siedzi w kawiarni i słucha flecisty, który gra na ulicy. Chodzi na basen, odwiedza matkę. Mini dramatami, które jej się przydarzają w tym świecie są myszy, które zalęgły się w jej mieszkaniu, bójka na ulicy, którą

[41] http://en.wikipedia.org/wiki/High-concept W amerykańskim slangu filmowym mówi się o filmach, które mają High Concept i Low Concept. Różnica polega na tym że filmy High concept to są filmy oparte na mocnym dramaturgicznie scenariuszu z dużą ilością wydarzeń, akcji i dramaturgicznych zwrotów. Low concept, to filmy w których życie wewnętrzne bohatera i jego implikacje jest głównym tematem scenariusza.

obserwuje i na wskutek której zatrzaskuje sobie drzwi do własnego mieszkania. Asystent męża Olivier, który ją odnalazł, ale po wypiciu kawy zaraz sobie poszedł. Trzeba jasno stwierdzić, że siła gatunkowa wydarzeń z pierwszego aktu i drugiego to dwa różne światy. W pierwszym wszystko pędzi do przodu, zaskakuje nas, a w drugim wszystko stoi.
Krzysztof Kieślowski miał tego świadomość i oczywistym dla niego było to, że siła dramatu, która pojawiła się na początku filmu musi Julie cały czas towarzyszyć w akcie drugim. Chodziło mu o to żeby znaleźć takie środki, aby widz pomimo banalności wydarzeń fabularnych w drugim akcie odczuwał, co skrywa się we wnętrzu bohaterki filmu. Wyzwaniem było znaleźć taki sposób obrazowania, który cały czas będzie przypominał o jej wewnętrznym dramacie, który się za nią ciągnie (pomimo wysiłków Julie, aby się od przeszłości odciąć). Film *"Niebieski"* został wielokrotnie oceniony, jako film znakomity. Zatem, w jaki sposób udało się to pomimo tak ewidentnej dramaturgicznej słabości aktu drugiego? Warto odwołać się do przykładów. Klasycznym przykładem zupełnie innego pod względem gatunkowym filmu jest *„Szeregowiec Ryan"*. Jest to film wojenny, w którym niewątpliwie najmocniejszą sceną jest scena bitwy na początku, natomiast drugi i trzeci akt tego filmu jest dobry, ale żadna ze scen nie jest w stanie konkurować z tą pierwszą, która wyciska pot z widzów w kinie. Ten sam zabieg w równie odmiennym gatunkowo filmie, zastosował Jean-Pierre Junot w filmie *Amelia*. Siła emocjonalna pierwszego aktu jest podobnie silna jak bitwa w *Szeregowcu* i nic, co potem się wydarza nie posiada takiego ładunku emocjonalnego, jak ten początek. Opowiadając historię dzieciństwa małej Amelii, aż od urodzenia reżyser stosuje taką samą strategię jak autor filmu akcyjnego. Opowiada bardzo szybko tak jak w filmie akcji. Wręcz zarzuca widza wydarzeniami i obserwacjami stosując wszystkie możliwe strategie narracyjne.[42] Widz nie jest w stanie odtworzyć tego, co zobaczył. Warto przypomnieć, że mamy tu do czynienia z dwoma różnymi gatunkami filmów i w obydwu tych filmach jest zastosowana identyczna strategia dramaturgiczna. Na czym ona polega? Mówiąc trywialnie - na oszołomieniu widza lawiną wydarzeń. Gdybyśmy zrobili eksperyment i zatrzymali projekcję po scenie bitwy w Szeregowcu Ryan i po pierwszym akcie filmu *Amelia*[43] i kazalibyśmy widzom odtworzyć to, co przed chwilą zobaczyli nie byliby w stanie przypomnieć sobie więcej niż 50-60% widzianych przed chwilą wydarzeń.[44] W dodatku z punktu widzenia klasycznych form opowiadania wszystko „stoi na głowie" I używam tego wyrażenia z pełną świadomością, ponieważ tak właśnie jest. Jeżeli w wypadku *Szeregowca Ryana* początkowa bitwa jest organiczną, ale niebywale rozdętą sceną, to scenariuszowy sens użycia takiego a nie innego początku w *Amelii* z punktu widzenia tego, co reżyser nam chce opowiedzieć wydaje się niefunkcjonalne. Przecież dzieciństwo Amelii nie jest tematem tego filmu. To jest historia nieszczęśliwej dorosłej Amelii, która poszukuje miłości. Film mógłby się równie dobrze rozpocząć od sceny, kiedy Amelia pracuje jako kelnerka[45]. Warto to odnotować, bo bardzo często tradycyjna forma ekspozycji w filmie przestaje funkcjonować. Widz współczesny jest niecierpliwy i nudzi go rozdęty informacyjnie początek. Ale istnieje jeszcze coś innego, a mianowicie poziom nieufności w stosunku do wszelkich ofert, którymi zalewa nas świat. Taki weryfikujący przed wszystkim na „nie" mechanizm obronny, jaki posiada każdy nas. Niecierpliwość i nieufność. To są mechanizmy, które pozwalają nam przeżyć życie we współczesnej cywilizacji, i nie zwariować. Te dwa mechanizmy działają błyskawicznie -łatwiej odrzucić

---

[42] Monolog wewnętrzyna bohaterki, montaż syntetyczny, Prezentacja całej galerii postaci które nie jesteśmy w satnie zapamiętać, animację na ekranie, napisy i narrator kometujący pokazywane wydarzenia z offu
[43] Do sceny wypadku księżny Diane
[44] Chodzi mi nie o spis ujęć, czy scen (film *Amelia*) bo gdyby poprosić o odtworzenie listy ujęć to wynik byłby dużo gorszy. Oceniam to na 30-35%
[45] I tak by zaproponował zrobić każdy amerykański script doctor

niż zaakceptować. Jakie środki zastosowali wyżej wymienieni reżyserzy? Rozbili te mechanizmy w pył dzięki strategii totalnego ataku. Nie bacząc na to, czy w drugiej części filmu mają równie atrakcyjne treści do przekazania. Jeżeli ktoś się spoci po scenie bitwy w wypadku Spielberga to już jego poziom zaangażowania emocjonalnego nie pozwoli mu opuścić filmu w drugiej jego części. A w wypadku Amelii, jeżeli rozczuli nas i rozbawi niebywałe bogactwo przeżyć małej dziewczynki, jeżeli przez ponad dwadzieścia minut będziemy się śmiać i podziwiać jej fantazję i oryginalność na pewno nie zrezygnujemy z dalszego ciągu, czyli jej losów jako dorosłej już kobiety. Warto odnotować jeszcze coś, o czym pisałem na początku, czyli gatunkowości filmów i ich wpływu na styl opowiadania. Jeżeli podobna strategia opowiadania, jaką wybrał Spielberg jest typowa w filmach akcyjnych, to już decyzja Jean-Pierre'a Junot jest czymś niespotykanym w gatunku poetyckiego dramatu psychologicznego. Możemy powiedzieć, że Reżyser wypożyczył sobie strategie opowiadania z innego gatunku filmu. Wykorzystał mechanizmy nieużywane w jego świecie i okazało się, że one tam równie dobrze funkcjonują[46].

Taką samą metodę, strukturę filmu wybrał Krzysztof Kieślowski. Wiedział, że atakując widza od samego początku uczyni los Juli mu bliskim. Taki widz go nie opuści, pozostanie otwarty na to, co ma mu do zaproponowania w drugiej części opowiadania. Przeżywając nieszczęście Julie na początku i jej niecodzienne wybory nie zrezygnuje w momencie, gdy jej historia nabierze bardziej płaskiego wymiaru[47].

Dramatyczny problem i przesłanie w filmie Niebieskim

„Droga twórcza Krzysztofa Kieślowskiego to droga artysty poszukującego Boga". Nie pamiętam, kto to napisał czy powiedział i niezależnie jak to brzmi, wydaje mi się właściwym opisem twórcy, który rozpoczął opis świata stawiając prawdziwego człowieka, a nie aktora w konkretnej sytuacji społecznej i politycznej[48], a skończył na dylematach metafizycznych. Krótka lista filmów, które z nim zrobiłem też to potwierdza. Od problemów przyzwoitego partyjnego Dyrektora, który chce Socjalizmu z ludzką twarzą (*Blizna*) poprzez współczesną analizę religijnego zespołu praw i obowiązków w *Dekalogu*, do fenomenu komunikacji niewyjaśnionej pomiędzy ludźmi poprzez ówczesny stan nauki (*Podwójne życie Weroniki*) aż do analizy postaci, która na wskutek nieszczęścia postanawia zrobić rzecz pozornie prozaiczną. Julie w *Niebieskim* chce się przeciwstawić prawom boskim. Chce być wolna bezgranicznie. Chce całkowicie kontrolować swój umysł. Przeżyć resztę życia bez emocji. Chce panować nad swoim życiem tak, aby nigdy się nie powtórzył w jej życiu ból związany ze stratą. Dokonuje na własnym życiu eksperymentu, który się udać nie może. Taka przynajmniej teza wynikała z napisanego scenariusza i rozmów, które odbyliśmy. Jako Operator pracujący z nim nie po raz pierwszy byłem świadomy, że udaję się w podróż z reżyserem, który procesu twórczego nie traktuje jako zjawisko z góry zdefiniowane, zaplanowane i które należy tylko starannie wyegzekwować. Podróż z Kieślowskim była zawsze podróżą w nieznane.

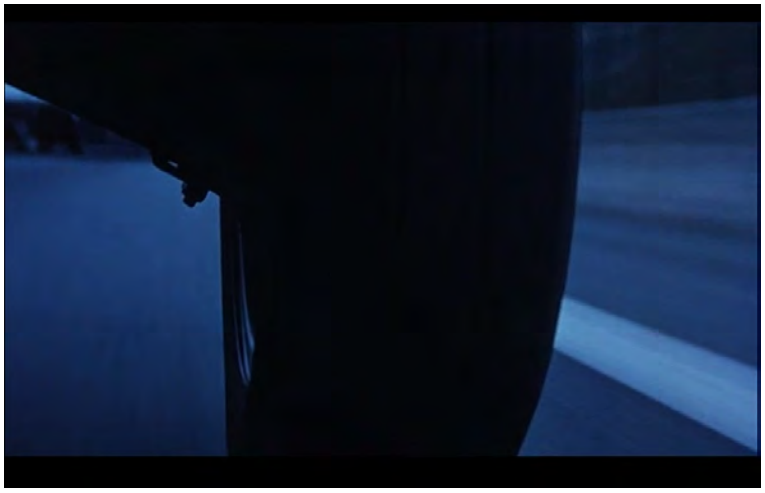
---

[46] Wniosek, myśląc o stylu naszego filmu zacznijmy nasze rozważania od jego gatunkowości ale na tym nie poprzestaniemy. Zastanówmy się, jak możemy wykorzystać elementy innego gatunku w naszej fabule.
[47] Dotyczy to tylko zewnętrznej warstwie fabularnej
[48] chodzi o jego filmy dokumentalne

Po kolei, czyli Początek Filmu.

SCENA 1 AUTOSTRADA, PLENER DZIEŃ ZMIERZCH
Zatłoczona autostrada. Osiem pasów zajętych przez szybko jadące samochody w obie strony. Huk ciężarówek, ryk silników, jazgot przeciskających się między samochodami motocykli. Piekło
Na tym tle: NAPISY CZOŁOWE FILMU.
KAMERA zjeżdża powoli w dół i powoli, ale wyraźnie wybiera jadące z dużą szybkością grantowy SAAB. Kiedy SAAB jest już bardzo blisko, pod kamerą- STOP KLATKA. Cisza. Trawa sekundę, to wystarczy żeby zobaczyć kawałek nieostrej twarzy mężczyzny przy kierownicy, równie nieostrą roześmianą kobietę obok niego i zarys twarzy dziecka między nimi, z tyłu. Po sekundzie obraz rusza, przejeżdżają następne samochody[49]

W powyższym zapisie (a jest to już czwarta, ostateczna wersja scenariusza) kamera zapewne powinna stać na moście nad autostradą. O tym początku długo dyskutowaliśmy. Mnie nie podobał się taki początek, a argumentem podstawowym była wizualna banalność takiej ekspozycji. Krzysztof nie oponował, zgodził się z na mój argument, że każdy telewizyjny operator poproszony o materiał zdjęciowy z autostrady pójdzie prawdopodobnie na most i nakręci identyczne ujęcie. Dla mnie film nie mógł się zacząć gorzej…
Zaczęliśmy poszukiwania. Pierwszą rzeczą było znaleźć w tym początku atrakcyjność wizualną, która od razu zaniepokoi widza. Wszyscy jesteśmy kierowcami. Siedząc w luksusowym pojeździe nie zastanawiamy się na setkami mechnizmów, elementów, które decydują o bezpieczeństwie naszej jazdy. Powstał pomysł, aby pierwsze ujęcie zaczynało się od czerni
A potem widz widzi w tej czerni ruch i w dalszej kolejności po prawej i lewej stronie ekranu pojawia się autostrada.



Umieszczenie kamery pod samochodem miało zaniepokoić widza. Miało być intrygujące, bo przechodząc od czerni[50] wirującej czarnej opony zasłaniającej kadr, ujawniał się po brzegach kadru niebezpieczny dynamizm autostrady. Po drugie, miało być zaskakujące. Wtedy, gdy realizowaliśmy ten film wielkość kamer nie pozwalała na zawieszenie jej pod normalnym samochodem, (co dziś nie stanowi już problemu). Konieczne było wybudowanie specjalnego urządzenia[51] aby nakręcić to ujęcie. A po trzecie, to usytuowanie kamery miało pokazać to, co jest ukryte normalnie przed oczami

[49] Cytat ze scenariusza filmu „Niebieski" wersja czwarta (zdjęciowa).
[50] Transfokacja do tyłu
[51] dodatkowe koło z błotnikiem przeczepione do lory pod którą wisiała kamera z transfokatorem

kierowców, a także widzów. Miało wzbudzić ich niepokój tym większy, że już następne dwa ujęcia pokazują dziecko.

Zaczyna się od rączki bawiącej się papierkiem od lizaka. (Który pojawi się oczywiście w filmie później), po czym już w nocy widzimy buźkę dziecka oglądającego zdeformowane światła nadjeżdżających samochodów. Ta zmiana czasu mówi o długości podróży. Widz podświadomie wie, że kierowca mógł być zmęczony.

Następujące dwa ujęcia są kluczowe dla tej sekwencji. W czasie, kiedy dziecko idzie na pobocze zrobić siusiu widzimy coś, co jest bezpośrednią zapowiedzią katastrofy.

Olej kapiący z przewodów. Klasyczna zasada często zapominana. Wzmocnienie dramatyzmu następuje, gdy go zapowiemy. W tym momencie widz ostrzeżony jest przed tym, co ma nastąpić. Każde kolejne ujęcie będziemy oglądać z niepokojem. Zderzenie niewinnej buzi dziecka i kapiącego oleju wywołuje w kinie emocjonalny odruch sprzeciwu. Nic się jeszcze nie stało ale cel, czyli zaangażowanie emocjonalne widza został osiągnięty. Jest jeszcze jedno ujęcie w tej sekwencji, którego w czasie gdy je robiliśmy nie zrozumiałem. Jest to ujęcie, które warto dokładnie opisać, ponieważ jest symptomatyczne dla stylu Krzysztofa Kieślowskiego. Jest ono także przykładem różnej roli, jaką może spełniać kamera filmowa na planie.

Dziewczynka wybiega z samochodu i kamera panoramuje za nią, ale zamiast kontynuować ten ruch kamera w pewnym momencie się zatrzymuje (bez żadnego wynikającego z akcji powodu), porzuca dziecko i panoramując po pustych krzakach wraca z powrotem do samochodu, przy którym przeciąga się zmęczony ojciec

Pisałem o tym już na początku, że narratorem[52] w filmie jest struktura. W trakcie montażu łączymy ujęcia w taki sposób, aby nie były one widoczne. To, że scena jest sfotografowana za pomocą wielu ujęć ma dzięki biegłości montażysty pozostać dla widza niewidoczne. Kamera ma zostać narzędziem ukrytym. W opisanym powyżej wypadku Krzysztof Kieślowski stosuje zabieg zupełnie odwrotny i robi to na samym początku filmu. Dzisiaj myślę, że zastosował go także aby pokazać, że on jako artysta nieco wstydzi się bezwzględności, z jaką często wyduszamy łzy i emocje w kinie. Widoczność narzędzia, panorama kamery po niczym (pustych krzakach) ujawnia przez moment jego samego autora tego filmu. Do tej pory, jak w kinie akcji, widzieliśmy jedno ujęcie za drugim, sekwencję, która często jest zapowiedzią dramatycznych wydarzeń. Praca kamery jest organiczna. Ciąg ujęć dotyczące na razie obcych nam ludzi niesie w sobie ładunek emocji. I nagle po tym wszystkim, podczas gdy w typowym filmie nastąpiłaby katastrofa reżyser wyhamowuje, zmienia swoją strategię. Siedząc w kinie nie podążamy już za akcją. Podążamy wzrokiem tak, jakby oglądał to człowiek z zewnątrz- „nieujawniony świadek", w tym wypadku twórca tego filmu. Tym stylistycznym zabiegiem Krzysztof Kieślowski zapowiada coś innego niż typowy film. Tak jak Tadeusz Kantor reżyser genialnych spektakli teatralnych był zawsze na scenie pomiędzy grającymi aktorami, tak w tym ujęciu ujawnia się Krzysztof Kieślowski jako autor. Niejako personalnie zaprasza na swój niezwykły film. Ten zabieg Krzysztof Kieślowski powtarza jeszcze tylko raz w filmie *„Niebieski"*, ale ponownie używa go w scenie kluczowej dla struktury filmu. Jest to scena „kurtynowa". Ostania scena drugiego aktu. Scena, w której Julie dowiaduje się, że była zdradzana. W poprzedzającej ten moment scenie dialogowej. Krzysztof Kieślowski porzuca typową technikę kontr planową. Kamera obserwuje dialog prostytutki i Julie z boku, wędruje od jednej twarzy do drugiej.

Wypadek

Ta scena opowiedziana została banalnie prosto. Na planie mieliśmy dwa identyczne samochody z tym, że jeden z nich był samochodem już rozbitym po wypadku.

[52] Mamy oczywiście różne rodzaje narracji jak np. voice over (głos lektora) czy monolog wewnętrzny bohatera

Po zrobieniu zdjęć z przejeżdżającym dobrym samochodem wystarczyło powiesić ten już rozbity samochód na linie na drzewie i na hasło „Akcja” go opuścić, dodać przebiegającego psa, trochę dymu, wypadającą piłkę i jakieś nuty z otwartych drzwi i wypadek był gotowy. Bo tak naprawdę moment wypadku zdarzył się tylko w dźwięku i w tym momencie, kiedy samochód uderza w drzewo Krzysztof Kieślowski montuje twarz Antoine’a.

Jego reakcja jest właściwym momentem katastrofy. My w kinie widzimy moment tuż przed wypadkiem i tuż po. Ta technika jest bardzo stara, ale zawsze działa. Widz zapytany po wyjściu z kina czy widział wypadek odpowie twierdząco, chodź żadnego wypadku nie było. Tak po prostu działa nasz aparat recepcyjny. A najprostszym przykładem tego jest technika rejestracji ruchomego obrazu. Przecież ruch, który oglądamy w kinie stwarza nasz umysł. My oglądamy 24 statyczne obrazki na sekundę. Ruch tak jak „wizja” wypadku jest wytworem naszego mechanizmu percepcyjnego.

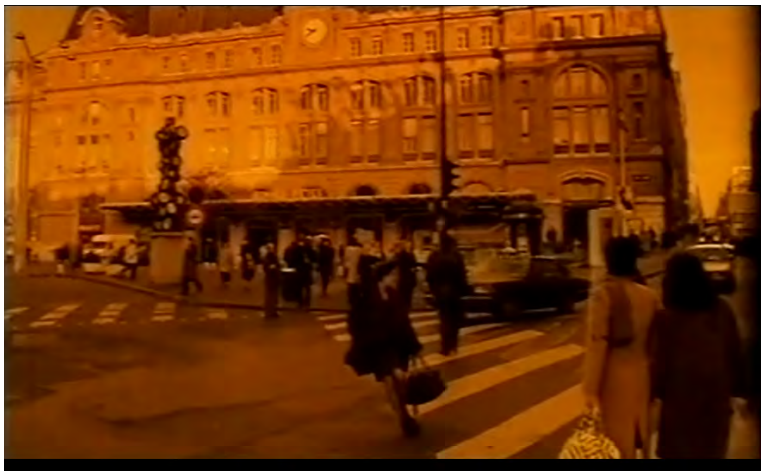
Wróćmy jednak do scenariusza. Wyobraźmy sobie, że wypadek w filmie “Niebieski” został zrobiony dokładnie tak, jak jest to zapisane w scenariuszu. Czyli scena wypadku następowałaby zaraz po zaplanowanym w scenariuszu ujęciu z mostu i następującej po tym stopklatce. Czy efekt byłby ten sam? Jestem przekonany, że dużo gorszy. Odbiór widza byłby emocjonalnie na takim samym poziomie, jaki jest w trakcie oglądania wiadomości w telewizji. Koncepcja przyjęta w filmie - czyli cały szereg ujęć przed wypadkiem opisanych powyżej wzmaga emocjonany odbiór. Wszyscy mamy

samochody, z których może wyciekać płyn hamulcowy. Każdy widz w sytuacji zagrożenia ratowałby przede wszystkim dzieci. Cała sekwencja zagrożeń, która poprzedza scenę wypadku jest budowaniem mocnego emocjonalnego łącznika pomiędzy ekranem i widzem. I w tym sensie sam wypadek jest zaledwie kulminacją czegoś, czego każdy widz sobie nie życzy, ale co niestety następuje. Czy można było inaczej? Tak, oczywiście. Inaczej zostałby zrobiony początek filmu (scena wypadku) w typowym filmie studyjnym. Kosztowałoby to setki tysięcy. Scena składałaby się z dziesiątków ujęć, a sam storyboard tego wydarzenia byłby osobnym dokumentem. Scena zapewne nie byłaby realistyczna. Sam wypadek trwałby na ekranie pewnie więcej niż minutę, a ilość wydarzeń przekroczyłaby możliwości zapamiętania tego, co obejrzeliśmy. Istnieje coś w rodzaju katalogu chwytów i sposobów, aby zrealizować takie sceny. Są reżyserzy (przeważnie drugiej ekipy), którzy specjalizują się wyłącznie w realizacji takich scen.[53] W ostatnich latach oprócz budowanych od lat narzędzi do kręcenia scen akcyjnych na planie bardzo dużo efektów dodaje się (czy też wręcz tworzy od początku) w cyfrowej postprodukcji. Zrealizowana przez profesjonalistów za pomocą drogich, ale dostępnych narzędzi scena wypadku też wycisnęłaby poty z widza, ale dotyczy to przemysłu filmowego, filmów zrealizowanych za wielkie pieniądze w systemie studyjnym. Bardzo często mam uczucie, że młodzi filmowcy uważają, że też potrafią i chcą zrealizować sceny akcyjne na takim poziomie jak jest robione w systemie studyjnym. Zapominają, że systemy europejskie w którym pracują są zazwyczaj tanią rzemieślniczą manufakturą. Nie jest wielką tragedią, gdy scena im po prostu nie wyjdzie. Rzeczywista tragedia następuje wtedy, gdy w trakcie realizacji takich scen dochodzi do prawdziwych wypadków. W *Podwójnym życiu Weroniki* dwukrotnie mogła wydarzyć się tragedia. W planie ogólnym po śmierci Weroniki na widownię spadł duży reflektor, ale na szczęście, nikogo nie uderzył.

Spadający reflektor to biały punkt po prawej stronie kadru.

I w tym samym filmie Irène przebiegając w normalnym ruchu przez przejście dla pieszych wywróciła się przez przypadek i mało nie wpadł na nią skuterzysta

[53] Pisałem o tym dokładniej w rozdziale „Zbudować świat od nowa”



Niestety trzeba pamiętać, że wciąż na planach filmowych giną ludzie i za każdym razem, gdy to się zdarza winą jest brak profesjonalizmu, czy filozofia „z motyką na księżyc”. Na planie jednego z filmów, do których robiłem zdjęcia zginął człowiek, w trakcie realizacji zdjęć przez drugą ekipę. Zginął przez głupotę, brak profesjonalizmu producentów, którzy robili ten film. Ci sami ludzie nawet nie przerwali zdjęć w pierwszej ekipie, bo szkoda im było dnia zdjęciowego. Informację o tej śmierci przekazali nam po skończeniu pracy.
Zamiast iść na skróty, czyli kopiować to, co zrobili inni warto zbudować mechanizm niemniej

efektowny, ale nie za cenę nieszczęść wynikających z nieostrożności. Przykładem odnajdywania nowych dróg i nowych efektów jest niewątpliwie początek filmu Kieślowskiego.

Czy film “Niebieski” jest niebieski?

Odpowiedź jest negatywna, choć większość krytyków uważa odwrotnie. Kolor niebieski nie jest podstawowym kolorem w tym filmie.

Oprócz pierwszej niebieskiej sceny wypadku cały film jest utrzymany w kolorach ciepłych bliższych sepii, niż błękitu. Kolor niebieski jest kolorem użytym w tym filmie akcentowo w ważnych momentach. Dramaturgicznie atakuje widza w istotnych dla filmu momentach. Rola tego koloru, to rola wizualnego drogowskazu, zwrócenia uwagi widza na stan psychiczny bohaterki. Pamiętam, że w szkole mieliśmy koleżankę z dużym biustem, która ilekroć się denerwowała fala czerwieni wypływały z jej chętnie demonstrowanego dekoltu i zalewały jej szyję, a potem twarz. Można powiedzieć, że Julie i nasz film też się rumienią tyle, że na niebiesko. Będę wracał do tej psychicznej niebieskości, ale już serio warto wspomnieć fenomen, który w istotny sposób opisuje mechanizm percepcyjny widzów. Kolor działa niewątpliwie na naszą podświadomość i istnieje wiele badań dotyczących tego, w jaki sposób dany kolor poprawia nastrój np. pacjentów w szpitalu. Agata, moja była żona i mama mojej córki, jak wybierała się do szpitala rodzić Urszulkę wzięła ze sobą mój katalog foli oświetleniowych, bo oglądanie monotonnego szpitalnego otoczenia poprzez różne kolory chroniło ją przed strachem. Kolor to potężne narzędzie w ręku autora wizji filmu pod warunkiem, że nie będzie wiązał z nim nadmiernie literackich skojarzeń. Po pierwsze, po wyjściu z projekcji filmu przeważnie nie pamiętamy, w jakim kolorze został on sfotografowany. A jeżeli pamiętamy jakiś kolor, to związane jest to z początkiem filmu. I tak prawie każdy widz, z którym rozmawiałem nie mówiąc o krytykach filmowych uważają, że film *“Niebieski”* jest niebieski. Kiedyś, jak jeszcze chciało mi się czytać recenzje filmowe, zebrałem całą kolekcję recenzji, w których kolor, w jakim był ponoć sfotografowany Krótki film o Zabijaniu był innym kolorem.· Cała ta zasada jest zgodna z ogólną teorią percepcyjną, zgodnie z którą na początku ogarniamy całość przedstawionego świata i kolor jest ważnym jego elementem, później zaś, patrząc dłużej, zaczynamy koncentrować się na szczególe. Kolor może wtedy zaistnieć jako narzędzie akcentujące coś, co wydaje nam się ważne tylko wtedy, gdy używamy go kontrastowo

albo bardzo agresywnie. Od samego początku wiedzieliśmy, że *"Niebieski"* nie może być zrobiony w kolorze niebieskim.

Pojawienie się Bohatera.

Dla tych, którzy nie chcieli czytać początku tej pracy i „odpuścili" Idziaka, aby szybciej przejść do Kieślowskiego przypominam: bohater jest powodem, dla którego emocjonalna podróż, którą przeżywamy w kinie jest wystarczająco głęboka, aby pożegnać się na dwie godziny z własnym życiem i problemami. Bohater i konieczny w odbiorze filmu proces identyfikacji jest niewątpliwie warunkiem sukcesu większości filmów, które oglądamy. Dlatego tak ważne jest pierwsze spotkanie. Sposób, w jakim pokazujemy po raz pierwszy bohatera naszego filmu jest arcyważny. To spotkanie powinno mieć siłę pierwszej randki, na którą czekamy od dawna. To na pewno nie może być spotkanie z obcym, o którego ocieramy się miliony razy w codziennym życiu. Gwiazdorski system funkcjonuje dlatego tak dobrze, że często wybieramy się do kina, aby spotkać kogoś kto już nas wielokrotnie rozbawił czy wzruszył w innych filmach. Czekamy na ten moment, kiedy pojawi się gwiazda. Niezależnie od tego czy mamy do czynienia z czynnikiem poza ekranowym (system gwiazdorski) czy też prezentujemy kogoś, kogo publiczność zobaczy po raz pierwszy ważne jest to, aby to spotkanie miało jakiś ładunek emocjonalny, aby nie było spotkaniem obojętnym[54]. Do tej pory w filmie widzieliśmy dziecko, widzieliśmy Męża Julie, ale nie spotkaliśmy Julie - jedynej osoby, która przeżyła wypadek. Wszystkie emocje, które udało nam się pobudzić w filmie do tej chwili mają na celu jedno: konfrontację naszego współczucia z ocalałą Julie, która w tym wypadku straciła swoich najbliższych. Tę Hiobową wieść przynosi jej lekarz, ale kamera nie rejestruje tylko tego dialogu[55] skupia się na subiektywnym widzeniu bohaterki.
Scena rozpoczyna się od ujęcia detalu piórka (pierza), które wystaje z poduszki.

[54] Jak zawsze w sztuce nie musi to być regułą, ale jest statystycznie ważnym elementem wiążącym
[55] Lekarz pyta czy była przytomna w czasie wypadku i wnioskując, że nie, informuje ją że straciła w wypadku męża i dziecko.

Po raz pierwszy w tym filmie pokazujemy to, do czego tak często będziemy powracać: detale z punktu widzenia Julie. Zaraz po tym ujęciu widzimy odbicie w oku Julie lekarza pytającego o stan jej świadomości

I dopiero po tym widzimy twarz Julie

Nie ma chyba nikogo w kinie, który widząc Julie po raz pierwszy by jej nie współczuł. Pojawił się bohater, z którym się natychmiast identyfikujemy. Sposób obrazowania w tej scenie podporządkowany był jednemu celowi jak dotrzeć głębiej, bardziej intensywnie do dramatu samej bohaterki. Zwróćmy uwagę na sposób oświetlenia, tak daleki od standardów typowego szpitalnego świata higieny bieli i bezcieniowości. Nie wahałem się użyć w cieniach światła zielonego, a chcąc wydobyć to co najważniejsze, czyli twarz Julie użyłem okrągłego filtra przejściowego. Natomiast od brody zamiast białej kołdry wsunąłem ciemny koc. Widz nie powinien mieć żadnej szansy, aby uciec wzrokiem od tej twarzy, na której rozgrywa się dramat. Dzięki tym zabiegom twarz jest najjaśniejszym elementem w kadrze, w czym oczywiście pomogły bardzo ciemne włosy Juliette Binoche.
Warto jednak wrócić do tego jak ta scena została zrealizowana, bo oczywiście przedstawione powyżej ujęcia były wyborem montażowym Krzysztofa, a my zrobiliśmy ich znacznie więcej. Mamy tu do czynienia z typową szczególnie w gatunku dramatu psychologicznego - sceną dialogową. Jej klasyczne

pokrycie montażowe realizuje się za pomocą kontrplanów[56]. I niezależnie od innych pomysłów obrazowych Krzysztofa (odbicie w oku, piórko) metoda realizacji takich ujęć była zawsze taka sama. Na początku robiliśmy tak jak on to nazywał „ po bożemu", czyli klasykę robienia takich scen. W tym wypadku zrobiliśmy plan ogólny całej sceny. Po czym kontrplany: zbliżenia lekarza i Julie, a także nieco szersze ujęcie przez ramię na leżącą w łóżku Julie. Jak widzimy, z powyższego opisu z całego tego klasycznego „pokrycia" zostało użyte tylko jedno ujęcie-zbliżenie Julie, która pyta czy zginęła także jej córeczka. Dla Krzysztofa jednak było ważne, że w każdym momencie sceny mógł wrócić do aktorów bez wizualnych ozdobników. Klasyczna technika kontr-planowa dawała mu gwarancję, że kamera funkcjonować będzie organicznie (nie będzie widoczna) i, że w montażu będzie mógł całkowicie panować nad sceną[57].

Pisząc o scenach dialogowych warto wspomnieć, że w związku z cyfrowymi technikami rejestracji coraz częściej reżyserzy chcą realizować sceny dialogowe równocześnie za pomocą wielu kamer. Pozwala im to na swobodę, która w wypadku techniki kontrplanowej nie była możliwa. Najważniejszą z nich jest możliwość zachodzenia na siebie dialogu, a także uciążliwa szczególnie dla aktorów mniej „technicznych" konieczność powtarzania i zapamiętywania tych samych gestów w trakcie wypowiadania tych samych słów. Ridley Scott uważa, że dzięki technice wielokamerowej, sceny dialogowe otrzymują dodatkową jakość. Ich działanie jest mocniejsze niż w wypadku realizacji tych samych scen w klasycznej technice kontr-planowej. Jednak robiąc sceny za pomocą wielu kamer pamiętać musimy, że nie mogą one tak jak to jest normą w technice kontr-planowej zbliżyć się blisko do aktorów[58], ponieważ fotografowałyby się nawzajem. Automatycznie wybierając taką technikę musimy być także świadomi, że kąt patrzenia aktorów oddalony jest dużo bardziej od kamery (a tym samym od widza), co często nieco osłabia siłę działania aktorskiego zbliżenia[59].

Próba samobójstwa

Przytaczając różne przykłady użycia Establishingów wspominałem ich rolę dramatyzującą przypominając ujęcie zgniatanej kartki przez Salieriego w filmie Amadeus. Rozbijana szyba, jako początek następnej sceny spełnia rolę identyczną.

[56] Ujęcia zza głów rozmawiających aktorów, realizowane albo z wcięciem pierwszego planu (część głowy i ramion siedzącego do kamery tyłem aktora) albo bez (samo zbliżenie).
[57] Technika kontrapanowa pozwala w zancznym zakresie przedłużyć czy też skrócić scenę
[58] Konkretnie chodzi o „oś" patrznia na siebie. W kalasycznej technice kontrplanowej aktor często przytula swoją twarz do kompendium kamery aby na ekranie patrzył prawie frontalnie na twarz kontrpartnera.
[59] Przypis 57 powyżej

Jest początkiem kolejnej sceny, ale Krzysztof używa ją także jako akcent podkreślający tragiczną siłę informacji, jaką otrzymała przed chwilą Julie. Mamy uczucie, że to nie tylko szyba, ale że coś pęka w głowie bohaterki. Rozbijana szyba jest ponadto łącznikiem pomiędzy tymi dwoma scenami. Użycie jej pozwoliło Krzysztofowi gładko rozpocząć tę scenę dużo później niż została ona zapisana. Widzimy tu rolę Establishingu, jako praktycznego narzędzia pozwalającego na znaczny skrót w opowiadaniu, bo początek sceny w scenariuszu został zapisany tak:

„Julie wstaje z łóżka i dość jeszcze niezgrabnie się poruszając wyjmuje kwiaty (piękny bukiet w niebieskim kolorze) ze stojącego na stole wazonu. Waży go w dłoniach, jest wystarczająco ciężki. Wychodzi z pokoju. Noc na korytarzach pusto. Julie widzi światło w pokoju pielęgniarek i załom korytarza za tym światłem. Przechodzi obok pokoju pielęgniarki lekko przykucając. Dostrzega pielęgniarkę lekko pochyloną nad tacą do przygotowywania lekarstw. Wchodzi w załom korytarz, mija toaletę, za tym załomem jest następny korytarz zakończony oknem. Julie podchodzi do okna na wystarczającą odległość, z trudem (gipsowy pancerz na barku) bierze zamach i rzuca wazonem w szybę…[60]

Pozornie ten początek pompował emocje. Ale tylko pozornie, bo tak naprawdę je tylko rozmywał. Druga część tej sceny, to rozmowa Julie, która nie może połknąć pastylek z patrzącą na nią współczującą jej Pielęgniarką. Jest to scena, w której Krzysztof Kieślowski skupia się całkowicie na aktorach. W przeciwieństwie do sceny poprzedniej, mamy tutaj typowy klasyczny sposób realizacji za pomocą kontrplanów. Kamera wykonuje swoją podstawową służebną funkcję. Jest niewidocznym (dla widza) zwierciadłem, które „odbija” twarze bohaterów. Widzimy wszystkie niuanse ich emocji.

[60] Cytat z czwartej wersji (zdjęciowej) scenariusza „Niebieski”

I wspaniale wykorzystaną twarz, zbliżenie współczującej pielęgniarki, która pozwoliła Krzysztofowi przedłużyć realny czas trwania sceny przynajmniej o 20%.

Już tylko anegdotycznie chciałbym dodać sprawę umieszczenia telefonu w korytarzu na krześle. Telefon w takim miejscu jest zupełnie niewiarygodny w publicznym szpitalu. Jest to przykład na to jak daleko Krzysztof Kieślowski, dokumentalista, odszedł od swoich teorii „z autobusem 132 odjeżdżającym z placu Wilsona”. Miał pełną świadomość tego, że emocje widza są tak duże, że absurdalne miejsce, w którym stoi telefon nie ma żadnego znaczenia.

Ekspozycyjna scena postaci nr 2. Julia patrzy nieostro

Olivier, asystent męża Julie, pojawia się z małym przenośnym telewizorem, bo tego samego dnia ma być jego i jej córki pogrzeb. Mamy znowu scenę dialogową i powrót do sposobu obrazowania, które zapowiedziane zostało już w pierwszej scenie. Julie po nieudanej scenie samobójstwa jest w stanie apatii i kamera ten stan bezradności podkreśla. Nie jest ważny Olivier. Nie jest ważny telewizorek i jakieś absurdalne obrazy, które emituje. Julie patrzy nieostro…

Gdy Olivier opuszcza pokój nawet nie odprowadza go wzrokiem

Patrzy dalej w pustą ścianę. Zrealizowaliśmy scenę w identyczny sposób jak pierwszą scenę szpitalną. Czyli Plan ogólny, który w ogóle nie znalazł się w filmie, plus dwa kontrplany (Półzbliżenia) i detal telewizorka. I dodatkowo dwa ujęcia z punktu widzenia Julie. I właśnie te dwa subiektywne deformujące ujęcia są wizualną podstawą sceny. Wyraźnie widać tu strategię Reżysera, który nie waha się - kiedy uważa to za ważne - skupić się tylko na twarzach bohaterów (scena z pielęgniarką) a kiedy wykorzystuje te dodatkowe ujęcia uważając, że wspomagają nie tylko wizualnie scenę, ale przed wszystkim zwracają uwagę widza na to, w jakim filmie się znalazł. Dzięki takim wyborom i takiemu używaniu kamery widz już po tych dwóch scenach ma wskazówkę, że prawdziwym tematem tego filmu będzie nie to, co dzieje się na, zewnątrz, ale to, co głęboko ukryte w duszy Julie.

Półzbliżenie Oliviera pojawia się bardzo krótko i myślę, że Krzysztof Kieślowski wmontował je tylko dlatego w scenę, że w końcu mamy do czynienia z postacią numer dwa w filmie i widz choć przez moment powinien go zobaczyć.

Konieczne informacje

Zaraz po scenie z Olivierem jest scena pogrzebu. Dla Krzysztofa bardzo ważne było, w jaki sposób Julie ogląda tę scenę. Potrzebna były przestrzeń intymna, rodzaj woalki, za którym żałobnice ukrywają swoje uczucia. W *„Niebieskim”* rolę woalki spełniło prześcieradło. Julie razem z telewizorkiem chowa się pod nim i tam ogląda pogrzeb swoich najbliższych. W oczach pojawiają się łzy, których nikt nie może zobaczyć.

Jest to bardzo mocna emocjonalnie scena, ale jednocześnie jest to scena informacyjna.
Aby w kinie opowiedzieć jakąkolwiek historię musimy odpowiedzieć na pytania, CO? GDZIE? KIEDY? Czyli dostarczyć widzowi koniecznych informacji, aby zrozumiał fabułę, którą chcemy mu przedstawić. Najwięcej takich scen jest oczywiście na początku, czyli w pierwszym akcie. Problem polega na tym, że sceny informacyjne są zazwyczaj nudne, pozbawione elementów konfliktu. Często rozwlekłe początki filmów rażą nudnymi scenami dialogowymi, których jednym zadaniem jest dostarczenie informacji. Umiejętność emocjonalnego sprzedania koniecznych informacji jest dowodem sprawności reżysera. W tym wypadku Krzysztof Kieślowski posłużył się ceremonią pogrzebu. Jest to finał dramatycznego ciągu wydarzeń, które oglądaliśmy do tej pory. Widząc pożegnanie Julie z mężem i córką jesteśmy poruszeni i to nasze emocjonalne zaangażowanie ułatwia absorbcję koniecznych informacji

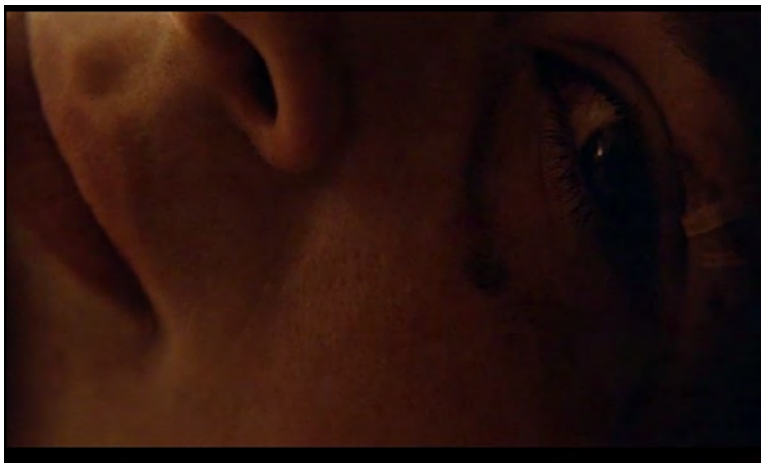
.

Kondolencyjne przemówienie Ministra Kultury dostarcza wszelkich informacji koniecznych, aby zrozumieć dalszy ciąg perypetii bohaterki filmu

Podglądacie mnie, ja wiem

Na końcu tej sceny pojawia się coś, co spełnia podobną rolę co ujęcie, o którym pisałem wcześniej. Ujęcie z dziewczynką wybiegającą z samochodu. Kamera jak mikroskop wędruje po twarzy aktorki od jej drżących ust aż do oka, z którego płynie łza. Jej bliskość, natrętność w śledzeniu zewnętrznych świadectw tragedii na twarzy aktorki przerywa jej spojrzenie w obiektyw. Po tym wybuchu emocji jest to spojrzenie trzeźwe. Spojrzenie kogoś, kto czuje się podglądany - spojrzenie które całkowicie zaskakuje. Reżyser po raz drugi w ciągu krótkiego odcinka czasu wychodzi poza typową strukturę narracji. Za pomocą swojej aktorki nawiązuje z widzem inny niż typowy rodzaj kontaktu.[61] Ten rodzaj kolaboracji, na który namawia widza poprzez te zabiegi, będzie mu szczególnie potrzebny w drugim akcie filmu.

[61] Porzuca technikę niewidocznej struktury (widocznej kamery)



Początek narodzin stylu w filmie „Niebieski”

Kolejna scena filmu zaczyna się typowego topograficznego Establishingu szpitala. Szczególnie w pierwszym akcie opisującym nasz świat mamy dużo takich ujęć. Warto odnotować, że niezależnie od Establishingów wspomagających przesłanie filmu, te typowe topograficzne są bardzo potrzebnym narzędziem, bo odpowiadają na pytanie „Gdzie”. W tym wypadku myślę, że Krzysztof Kieślowski użył tego Establishingu z powodów kompozycyjnych. Potrzebował wybrzmienia po scenie pogrzebu, ale także w montażu wyciął parę scen i Establishing widok szpitala był wygodnym łącznikiem, aby przejść do kolejnej sceny.

Początek tej sceny w scenariuszu zapisany jest w sposób następujący

Julie leży na tarasie w wygodnym leżaku. Drzwi do jej pokoju są otwarte. Taras jest dość obszerny, przegrodzony wysokimi balustradami z zabarwionego na niebiesko szkła. Julie patrzy gdzieś przed siebie, odłożyła czytaną książkę (wydawnictwa Laffonta). Promień słońca przedostał się przez niebieskie szkło i pojawia się na twarzy Julie. Julie przymyka oczy. W tym momencie rozlega się głośna muzyka. Trwa kilkanaście sekund. Kiedy Julie otwiera oczy czując na sobie czyjś wzrok muzyka milknie. Zza wysokiej balustrady sąsiedniej części tarasu, wychylając się i przechylając głowę patrzy na nią

starsza dobrze ubrana kobieta. Kiedy kobieta odzywa się przyjaźnie, Julie rozpoznaje ją. Kobieta jest Dziennikarką.[62]

Spokój odpoczywającej Julie jest pozorny przerwa to niebieskie światło i jednoczesny atak muzyki. Myślę, że pisząc tę scenę Krzysztof Kieślowski inspirował się filmem „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego. Gdzie tytułowy Mateusz, odmieniec, ma ciągle w głowie muzykę. Wiedzieliśmy, że jest to bardzo ważny moment filmu, ale do końca nie wiedzieliśmy jak to ma być zrealizowane. Ja oczywiście zrobiłem próby i byłem z nich w miarę zadowolony. Problem polegał na tym, że próby robiłem w dzień pochmurny na ciemnym podwórku, a w dniu w którym robiliśmy tę scenę na tarasie w szpitalu było słonecznie. Sztuczne światło, które miało zapewnić efekt pojawienia się niebieskiego światła powinno być bardzo silne. Ówcześnie najsilniejszymi lampami na rynku były 12KW HMI, których zamówiłem chyba cztery. Dla przypomnienia w czasie, kiedy realizowaliśmy *"Niebieski"* nie istniały możliwości, które dostarcza obecnie postprodukcja cyfrowa. Coś, czego nie udało się zrealizować na negatywie było bardzo trudne do poprawienia.[63] Bardzo szybko okazało się, że światło, które miałem do dyspozycji dawało bardzo marne rezultaty. Były one dalekie od tego jak scena powinna wyglądać. W akcie desperacji postanowiłem wykonać rzecz karkołomną, operatorski akt kaskaderstwa. Zawinąłem całą kamerę (oprócz obiektywu) w niebieską folię 132 Lee[64] i po uruchomieniu kamery, słuchając playback-u z muzyką rytmicznie otwierałem drzwiczki do kanału z przesuwającą się taśmą. Innymi słowy wpuszczałem niejako od tyłu niebieskie światło (przez niebieską folię którym była zapakowana kamera) zaświetlając negatyw. Francuska ekipy spoglądała na mnie jak na idiotę. Ale ja też czułem się jak idiota, bo do końca nie byłem przekonany, że ten pomysł się sprawdzi. Nie było żadnej technicznej możliwości, aby sprawdzić (zmierzyć), jaka ilość niebieskiego światła da spodziewany efekt, a jaka kompletnie zaświetli nadeksponowany obraz (i na ekranie pojawi się tylko biel)[65]. Na ten szalony pomysł wpadłem dopiero w trakcie zdjęć i spróbowałem go niejako w akcie desperacji. Efekt na ekranie wyglądał tak

[62] Cytat z czwartej wersji (zdjęciowej) scenariusza „Niebieski"

[63] Istniały oczywiście takie możliwości. Bardzo czasochłonne i bardzo kosztowne. Więc jeżeli nie były z góry planowane w budżecie pozostawały niemożliwe do zrealizowania.

[64] Firma angieleska Lee produkująca barwne folie służące do zmiany koloru światła

[65] W tym samym filmie powtórzyłem ten efekt. Scena kiedy przed „spotkaniem" ze staruszką Julie wygrzewa się w słońcu i tym razem stało się dokładnie to, czego się obawiałem. Obraz Julie zniknął. Zaświetliłem negatyw kompletnie. Ale Krzysztof Kieślowski i tak użył tego ujęcia w filmie . Postanowiłem kontynuować te doświadcznia w bardziej sprawdzalny sposób i skonstruowałem urządzenie które można było umieścić bezpiecznie w kanale filmowym i zaświetlać różnymi kolorami za pomocą opornicy. W ten sposób zrobiłem np. ujęcie przejścia do retrospekcji w fimie *Gattaca* reż. Andrew Niccol

Julie słyszy muzykę (pierwsze słabsze uderzenie) i jednocześnie elektryk otwiera żaluzje na 12kw HMI+ 132 Lee

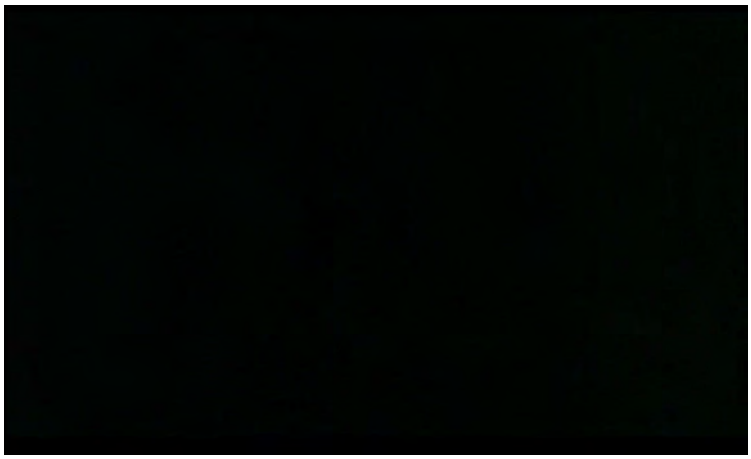
Drugie uderzenie muzyki i ja otwieram drzwiczki od kanału filmowego

I zamykam je ponownie z uciszeniem muzyki. A elektryk zamyka żaluzje na lampie. [66]

Opisuję tak dokładnie tą tajemnicę „kuchni", bo oprócz roli przypadku, który zawsze jest ważnym elementem każdego procesu twórczego, właśnie w tym momencie narodził się pomysł na styl filmu.[67] Nie było tak, że Krzysztof Kieślowski od razu wiedział, że jest to właściwa droga. Ten proces trwał aż do ostatecznego montażu filmu i był wyjątkowo czasochłonny. Analizując kolejne etapy powstawiana filmu będę do tego wracał, ale już tutaj przeskakując cały ten proces dochodzenia do tego jak film na końcu wyglądał, zrobię małe podsumowanie.
Oglądając scenę[68] byliśmy wszyscy pod jej wrażeniem. Nie było żadnych wątpliwości, że „atak muzyki" ma siłę dużo większą niż następująca tuż po niej scena rozmowy z dziennikarką. W pierwszym montażu wydawało się, że jest ona na siłę doklejona i dopiero w ostatecznym montażu Krzysztof wpadł na pomysł figury montażowej, którą parę razy będzie powtarzał w tym filmie. Otóż w trakcie tej sceny (dialogowej z Dziennikarką) niejako powtórzył coś, co się zdarzyło przed chwilą. Po ataku muzyki, kiedy wszystko wraca do normy, słyszymy z offu „dzień dobry" i Julie przenosi sporzenie w bok …

[66] Ten ruch otwierania i zamykania kanału był zsynchronizowany nie tylko z muzyką ale także z jazdą (Kamera odjeżdżała i najeżdżała na aktorkę) czego w powyższych wycinkach nie pokazuję.
[67] To jest oczywiście wyłącznie moja osobista opinia
[68] Ujęcia robocze w materiałach dziennych

I w tym momencie muzyka tym samym potężnym akordem atakuje znowu, a obraz Julie na ekranie znika. Nie muszę dodawać że nie było to zaplanowane w scenariuszu.



Słyszymy dalej muzykę, a na ekranie jest czerń. Dopiero gdy muzyka wybrzmiewa Krzysztof Kieślowski powraca do sceny rozmowy z Dziennikarką.

Upraszczając można powiedzieć, że dopiero w trakcie montażu filmu Krzysztof Kieślowski uczynił muzykę jej bohaterem.
Muzyka oczywiście zawsze była tematem filmu, ale nigdy nie była i nie miała być używana w normalnych psychologicznych scenach dialogowych. Można powiedzieć, że dzięki takim zabiegom jak ten wspomniany powyżej film gatunkowo uległ zmianie. Ilość i sposób użycia muzyki może nam się kojarzyć tylko z operą. Nie jest to oczywiście spektakl operowy, ale nie jest to także dramat psychologiczny. Dramatyczne libretto wybrzmiewa w najmocniejszych momentach poprzez muzykę, dokładnie tak, dzieje się to w spektaklach operowych.

Taka decyzja musiała pociągnąć za sobą zmiany i te zmiany też nastąpiły dopiero w procesie montażu. Nastąpiła zamiana proporcji scen dialogowych na korzyść tych muzyczno-introspekcyjnych

Czy można usunąć (prawie) trzecią postać z filmu?

Tak, można jeżeli ma się odwagę i taką biegłość montażową, jaką posiadał Krzysztof Kieślowski. W scenariuszu tajemnicą twórczości Patricka, męża Julie usiłuje odkryć Dziennikarka. Jej postać jest podstawowym narzędziem narracyjnym. W scenariuszu występuje parę razy, chcąc dociec czy Julie pomagała mężowi pisać jego kompozycje. Krzysztof Kieślowski przekomponowując w montażu film postanowił gdzie tylko mógł ją usunąć. Nie ma w filmie sceny, gdzie Lekarz namawia Julie na rozmowę z dziennikarką. Nie ma sceny, gdy dziennikarka czeka na nią pod szpitalem. Nie ma także sceny, kiedy dziennikarka dzwoni do niej w nocy i co najważniejsze, Krzysztof wyciął scenę, w której

dziennikarka czeka na nią pod domem kopistki i namawia na rozmowę[69].
Rozmowę, podczas której zadaje jej fundamentalne dla zrozumienia treści filmu pytanie

-Czy to jest prawda, że komponowała pani muzykę dla Patrika.

Krzysztof Kieślowski mógł wyrzucić tą scenę, ale samo pytanie musiało paść.[70]
I pada… Na końcu sceny, o której piszę powyżej, czyli pierwszej i jedynej w filmie sceny pomiędzy Julie i Dziennikarką. W trakcie tej rozmowy po dosyć nieprzyjemnej wymianie opinii Julie postanawia odejść z tarasu, ale Dziennikarka robi jej jeszcze zdjęcie i wtedy Julie się odwraca i bez słowa znika w swoim pokoju. Tak miało być, ale w zmontowanym filmie jest inaczej. Ten właśnie moment, obrotu Julie wykorzystał Krzysztof Kieślowski, aby padło pytanie z offu

-Czy to jest prawda, że komponowała pani muzykę dla Patricka.

Rola rekwizytów

Po bardzo skróconym w montażu „Szpitalu" i scenie, w której Olivier sprząta gabinet Patricka w Muzycznym Konserwatorium następuje powrót Julie do domu, rozległej podmiejskiej posiadłości.

Po otrzymaniu potwierdzenia od Ogrodnika, że pokój niebieski jest posprzątany Julie tam właśnie skierowuje swoje kroki. Pokój niebieski to pokój jej nieżyjącej córki. Jest pusty, oprócz sufitowej

[69] Dziennikarkę w filmie widzimy tylko jeszcze raz. Na końcu drugiego aktu w trackie audycji telewizyjnej, którą Julie ogląda w nocnym klubie

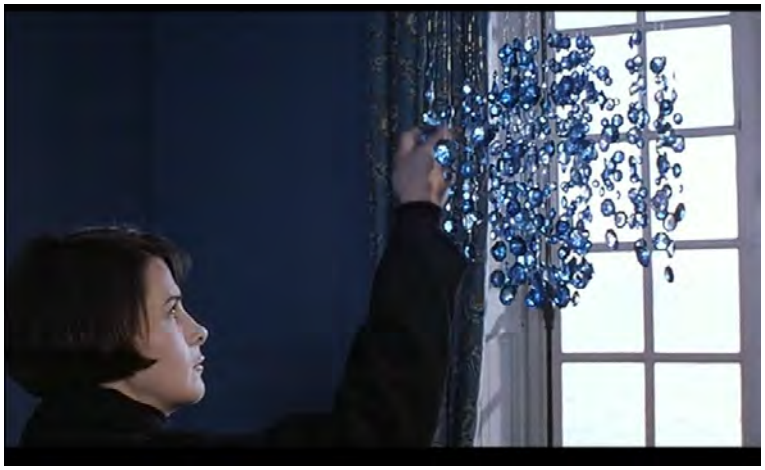
[70] Jest to fundamentalna dla zrozumienia treści filmu informacja

lampy. Lampy, która jako rekwizyt miała spełnić ważną rolę w filmie, bo to będzie jedyna rzecz, którą zabiera Julie z sobą po decyzji, aby wyprowadzić się ze „swojego poprzedniego życia”. Długo na ten temat dyskutowaliśmy i w końcu wybór padł na lampę zbudowaną z niebieskich wisiorków. Chodziło nam o to, aby nie tylko niebieskie światło, ale także ruch wisiorków był tym elementem, który stale przypomina Julie jej córkę Anne.

Patrząc z perspektywy ten wybór okazał się trafny, bo pociągnął za sobą wizualne pomysły, których nie byliśmy jeszcze świadomi w momencie wyboru tej właśnie lampy, W scenariuszu było to zapisane tak

Podchodzi do otwartych drzwi dziecinnego pokoju. Przez chwilę patrzy na pusty pomalowany na niebiesko pokój i wiszącą u sufitu okrągłą kulę lampy w tym samym kolorze i natychmiast zamyka drzwi[71]

W filmie Julie nie zamyka drzwi. Wchodzi do pokoju i widząc lampę ze złością zrywa dwa wisiorki



Chwilę później, kiedy siada ciężko na progu drzwi i na twarzy pojawiając się sią niebieskie refleksy z zerwanych kamieni. Widz wie, że w ręku trzyma zerwane wisiorki

[71] Cytat z czwartej wersji (zdjęciowej) scenariusza „Niebieski”

Podobnie w następnej scenie z adwokatem, kiedy podejmuje dla nikogo niezrozumiałą decyzję, aby pozbyć się swojego majątku bawi się w ręku wisiorkami

Kiedy porzuca swój świat i przez zatłoczone ulice Paryża idzie niosąc wielkie tekturowe pudło ukrywa ono niebieską lampę

Później stojąc przed kołyszącą się lampą zaciska poranioną pięść, w zrozumiałym dla widzów geście trwania w swoim postanowieniu

Kiedy uciekający przed chuliganami człowiek uderza w jej drzwi tak mocno, że lampa zaczyna się kołysać projektując na twarzy Julie niepokojące niebieskie refleksy

Jedna decyzja pociągnęła za sobą cały ciąg obrazów, które każdorazowo przypominają nie tylko Julie, ale także widzom o tragedii z początku filmu.

Detale, jako Establishingi w filmie "Niebieski"

Pracując z jednym reżyserem przy kolejnych projektach często porozumienie następuje poza słowami. Robiąc z Krzysztofem Kieślowskim kolejny film wiedziałem jak wielką uwagę przykłada on do każdego detalu, jaki występuje w filmie. W filmie „Podwójne Życie Weroniki" Krzysztof bardzo długo tłumaczył Irene Jacob jak ma dotykać palcem zdjęcia, na którym francuska Véronique po raz pierwszy uświadamia sobie, że na tym zdjęciu, (który od wycieczki do Krakowa nieświadoma trzyma w torebce) jest inna, ale identycznie wyglądająca kobieta. Krzysztof bardzo chciał, aby to dotknięcie palcem miało w sobie coś bardzo czułego, osobistego.

Ta fascynacja detalem jest także obecna w mojej pracy. Często czekając na reżysera, który dłużej niż zwykle próbuje z aktorami staram się wykorzystując ten czas i dokręcić coś dodatkowego. Zazwyczaj są to moje własne obserwacje, które robię w trakcie prób i które nie koniecznie muszą zostać użyte, jako część sceny. Robię je na wszelki wypadek wychodząc z założenia, że mogą się przydać. Tak na

przykład powstało ujęcie z zawartością torebki Véronique - szklaną kulą, która kołysze się na elastycznym materacu równo z rytmem sceny erotycznej.

Realizując "Niebieski", kiedy tylko mogłem takie ujęcia wymyślałem i je robiłem, ale Krzysztof także miał całą kolekcję pomysłów. Było dla nas oczywiste, że szczególnie w drugim akcie (w związku z „programowym" brakiem zainteresowania Julie światem zewnętrznym) powinniśmy znaleźć taki sposób obrazowania, który nieustannie będzie przypomniał widzowi o wewnętrznym dramacie bohaterki, który ciągle ją prześladuje. W filmie *"Niebieski"* właśnie detale spełniają rolę Establishingów, o których pisałem wcześniej.

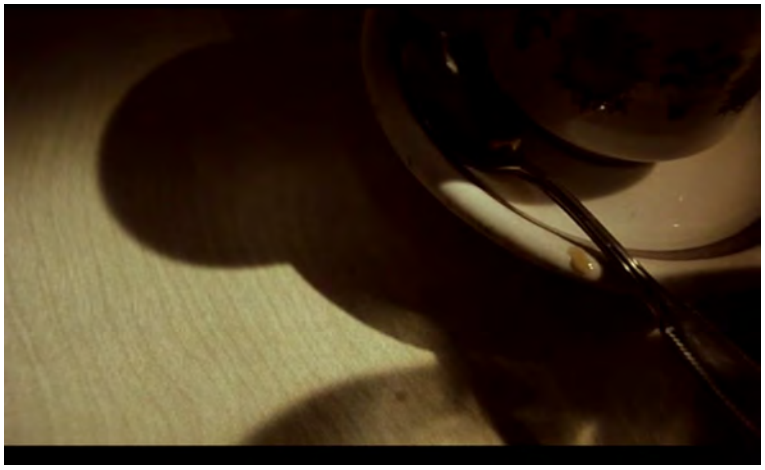
Parę lat temu na festiwalu filmowym w Cannes spotkałem żonę znanego Operatora filmowego Stuart Dryburgh z Australii (*Piano*[72]), która opowiadała mi o swojej fascynacji *Niebieskim* mówiąc, że ilekroć zamawia kawę w kawiarni to zawsze zaczyna kawę jak Julie od ceremoniału picia jej przez kostkę cukru.

Julie ilekroć jest w kawiarni to jej uwaga skierowana jest na to, co ma na stole. Nie obchodzi ją, kto siedzi obok ani uliczne życie. Ogląda siebie odbiciu łyżeczki włożonej do butelki po wodzie

[72] Film Który kocham i podziwiam

I kołyszącej się jak metronom, który odmierza jej nowy czas. Czas kobiety odciętej od świata emocji

Z tego zamkniętego granicą stołu świata wytrąca ją muzyka, a właściwie to, co jej ona przypomina. Flecista grajek uliczny odrywa ją od tego jej wewnętrznego świata, ale tylko na chwilę. Słuchając jego muzyki z powrotem wraca do filiżanki z kawą i obserwuje jak cień wolno przesuwa się po stole. Cień, którego rytm przesuwania jest zgodny z dopływającą z ulicy muzyką, ale nie jest zgodny z prawami fizyki.



Jest to ujęcie, które nie ma nic wspólnego z rzeczywistym upływem czasu. Obraz traci swój realistyczny charakter. W tym ujęciu rzeczywistość świata Julie jest potraktowana metaforycznie. Nie

zdziwiłoby nas to gdyby był to „chwyt” zastosowany w Teledysku, ale w realistycznym dramacie psychologicznym jest czymś wyjątkowym. Nierealistyczny upływ czasu przenosi widza w rejony niedostępne dla zewnętrznej obserwacji.

Robiliśmy detali dużo i ich rola w *Niebieskim* jest zawsze taka sama. Ma skupić uwagę widza na tym, co jest niewidoczne gołym okiem, a więc na tym, co Julie chce ukryć sama przed sobą. Ma wskazać na kruchość jej postanowienia. Sam fakt, że przenosi ona swój wzrok i uwagę na ulicznego grajka jest ostrzeżeniem, że granice które sobie wyznaczyła są trudne do utrzymania. Na razie słucha jeszcze muzyki flecisty ze spokojem. Wydaje się, że ma wszystko po kontrolą. Ale to są tylko jej złudzenia, bo już za chwilę ta sama muzyka, którą współtworzyła zaatakuje ją z całą swoją mocą. Nie tak sobie wyobrażała jej działanie. Komponując ją nie wyobrażała sobie, że jej częściowo[73] własny utwór zacznie ją prześladować. Następuje to w momencie jej pływackich ćwiczeń, gdy dociera do brzegu basenu

I próbuje wyskoczyć na brzeg

Muzyka brzmi w jej uszach tak mocno, że Julie zamyka oczy i osuwa się po ścianie basenu

[73] Julie komponowała razem z mężem.

Aby ponownie zanurzyć się w wodzie. W pozycji embrionalnej pod wodą dalej słyszy własną muzykę. Jej potężne akordy.

Chciałbym przypomnieć to, o czym już pisałem. Ta scena nigdy by nie powstała, gdyby pozostać przy idei z pierwszych wersji scenariusza gdzie Julie uprawiała jogging na ulicach Paryża. Oczywiście nie mogę kategorycznie stwierdzić, że osiągnięcie takiej metafory nie byłoby możliwe w pejzażu miejskim, ale byłoby na pewno znacznie trudniejsze. Basen spełniał tę samą scenariuszową rolę, miejsca gdzie Julie ćwiczy, ale jednocześnie pozwalał na inne możliwości wizualne. Potraktowałem go, jako miejsce dalekie od realizmu typowego basenu. Całą ścianę basenu przykryliśmy czarną kurtyną, co nadało mu nieco teatralności. Do tego kolor fosforyzująco niebieskiego światła (Lee 132) stworzyły basen, który nie tracąc na walorach realistycznego miejsca, nabierał charakteru teatralnej sceny. Takie wydarzenia jak dramatyczne spotkanie Julie z muzyką dzięki naszym zabiegom nie były „przyklejone", czy też siłowe. Obraz harmonijnie spotykał się z muzyką. Niemożliwe stawało się możliwym.

Dramaturgia koloru, czyli śmierć królika

Aż do znudzenia nadużywam słowa dramaturgia, ale gdy studenci pytają mnie o jego definicję to powtarzam „wykładnię" naszego demonicznego profesora od makrofotografii ze szkoły filmowej. Fotografując jego gwiazdy, czyli mikroorganizmy, które znajdowaliśmy w błocie na podwórku szkoły usłyszeliśmy to pytanie.

-Co to jest Dramaturgia?

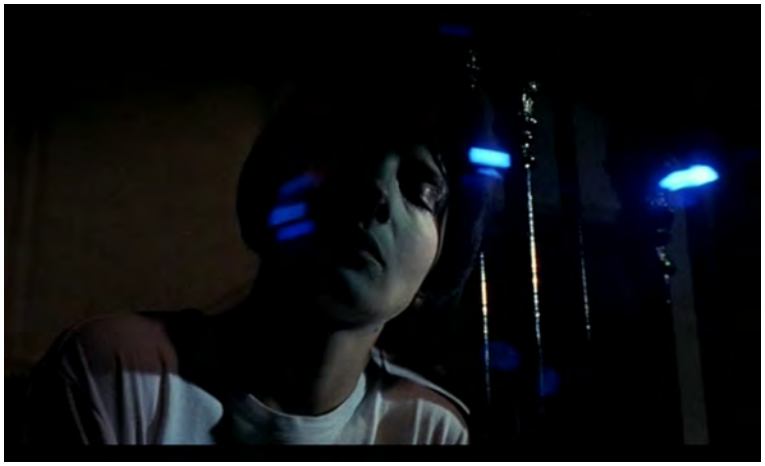
Lekko wystraszeni podnieśliśmy głowy znad mikroskopów z kamerami. Będzie egzamin. Profesor jednak nie oczekiwał odpowiedzi.

-Widz nie chodzi do kina aby zobaczyć, że zabito królika… Widz chce zobaczyć jak go zabito? Chce zobaczyć, jak go duszą i usłyszeć, jak kości mu trzeszczą.

Profesor w mgnieniu oka zamienił się w demona mordu i rękami pokazywał, w jaki sposób sam dusiłby królika i onomatopeicznie wydawał z siebie trzaski pękających kości.

-Chce zobaczyć jak oczy wyłażą mu na wierzch! Jak krew sika mu z tyłka! Jego nie obchodzi śmierć królika.On chce zobaczyć jak on zdycha. On chce zobaczyć proces tego umierania. Proces….PROCES przeżywania to jest dramaturgia[74]

Dramaturgia koloru, czyli proces jego metamorfoz w filmie *„Niebieski”* jest skokowy. Wystarczy przejrzeć parenaście kadrów z filmu umieszonych powyżej, aby zobaczyć dokładnie to, co możemy nazwać procesem zmian koloru w tym filmie. Film zaczyna się w kolorze niebieskim, ale jest to kolor typowy. W tym czasie w tej manierze robiło się bardzo wiele filmów. Wystarczyło nie używać filtru korekcyjnego[75] i uzyskiwało się ten efekt. Trudno by nazwać użycie koloru niebieskiego na początku filmu, jako coś co kolorystycznie wyróżniało ten film od innych. Właściwy ciepło sepiowy kolor, który towarzyszy większości scen w filmie pojawia się w szpitalu i ten właśnie podstawowy kolor stwarzał nam kolorystyczny dystans do niebieskich dramatycznych akcentów. Z takim ostrym, drastycznym jego użyciem mamy do czynienia po raz pierwszy w szpitalu, kiedy Julie zalewa niebieskie światło, o czym pisałem już dokładnie wcześniej. W innej postaci kolor niebieski pojawia się po powrocie Julie do domu. Pokój dziecka jest pomalowany na niebiesko i wisi tam także niebieska Lampa. Lampa, której widok ją poirytował i która będzie towarzyszyć Julie w jej ucieczce z poprzedniego życia. Coraz częściej pojawienie się koloru niebieskiego będzie się w filmie synchronizowało z nagłymi „atakami” muzyki. Kiedy Julie siedzi na schodach swojej klatki filmowej nagle w ciszy pojawia się znikąd muzyka i w kadrze pojawiają się niebieskie błyski światła. Błyski których pojawianie się i znikanie jest synchroniczne z muzyką.

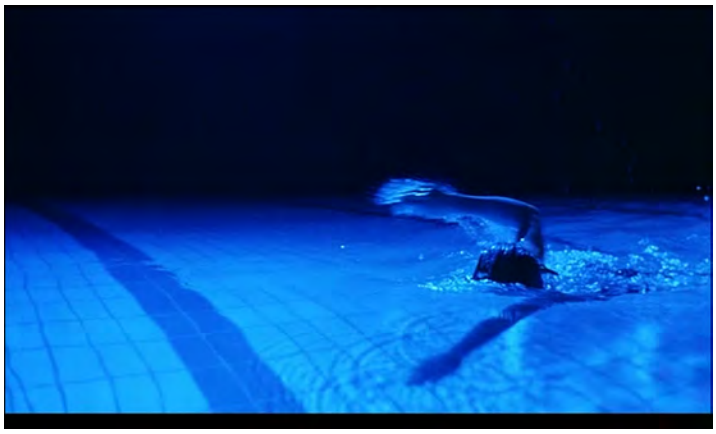


Ten kolor to już nie jest mdły niebieski z początku filmu, czy stonowany niebieski na ścianach pokoju dziecka. To jest niebieski agresywny neonowy. Te wszystkie zabiegi cały proces dochodzenia

[74] Nigdy nie zamawiam w restauracji królika bo zawsze pamiętam tę opowieść

[75] Ówczesne negatywy były korygowane barwnie dla światła sztucznego 3200K . W Plenerze używano filtrów które tę różnicę z 5800K do 3200K korygowały

pozwoliły na teatralizację scen na basenie. Użycie bardzo silnego niebieskiego światła w scenach basenowych było już zapowiedziane.



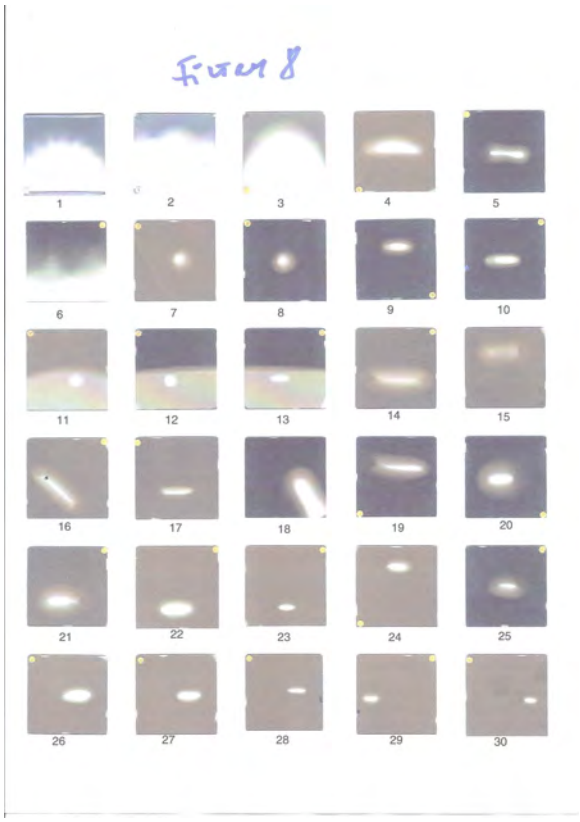
Julie dosłownie pływa w niebieskim świetle. Woda plus kolor światła mają w tych scenach metaforyczne znaczenie. Julie nie uprawia sportu wyłącznie dlatego, że dba o swoje zdrowie. Wysiłek fizyczny ma zabić w niej ciągle powracający stres związany z przeszłością. Ona nie pływa w wodzie - ona pływa w świecie swojej podświadomości.

Bardzo mało o technice

Pisząc o kolorze warto wspomnieć o innym zabiegu, który stosowałem przy tym filmie. Mając świadomość, że mamy do czynienia z dramatem psychologicznym. Starałem się, aby uwaga widza koncentrowała się zawsze na twarzy aktora. Twarz aktora gdzie tylko było to możliwe miała być najjaśniejszym elementem kadru. Dbałem o to żeby w kadrze wszystkie elementy a szczególnie te na jego peryferiach nie rozpraszały jego uwagi. W tym celu gdziekolwiek miałem do czynienia z twarzami aktorów prawie zawsze stosowałem filtry przejściowe[76]

[76] Moje filtry używałem prawie zawsze bo miały także wpływ na bogactwo koloru. Innymi słowy używanie filtrów przejściwych powodowało że moja kolorystyka nie była liniowa bo moje filtry mają w różnych miejscach różne zabarwienie. Coś co było ówcześnie niemożliwe do osiągnięcia za pomocą korekcji barwnej osiągałem już w kamerze stosującą filtry przejściowe

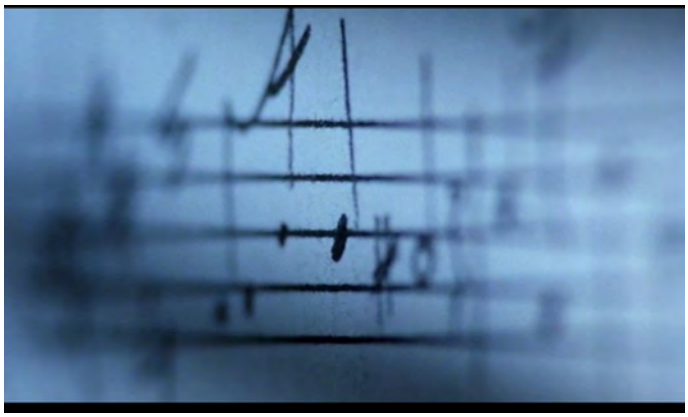
Powyższe kadry są typowe dla tego sposobu obrazowania. W zbliżeniu użyty został mocny filtr przejściowy od góry, i słabszy od dołu, przy czym gradacja górnego filtra w planie bliskim Julie jest dużo mocniejsza od gradacji podobnie użytego filtra w planie szerszym. Ta technika powszechnie dzisiaj używana dzięki komputerowej obróbce obrazu, ówcześnie była możliwa tylko dzięki stosowaniu szklanych filtrów przejściowych przed obiektywem. Aby uzyskać bogactwo form i gęstości stosowania takich filtrów zacząłem je sam produkować przy pomocy pana Tadeusza Stefaniaka pracującego w specjalistycznym zakładzie optycznym. Jestem posiadaczem ponad 600 całkowicie unikalnych filtrów przejściowych, które mają także różne zabarwienie kolorystyczne. Poniżej przykładowa plansza z moimi filtrami przejściowymi.



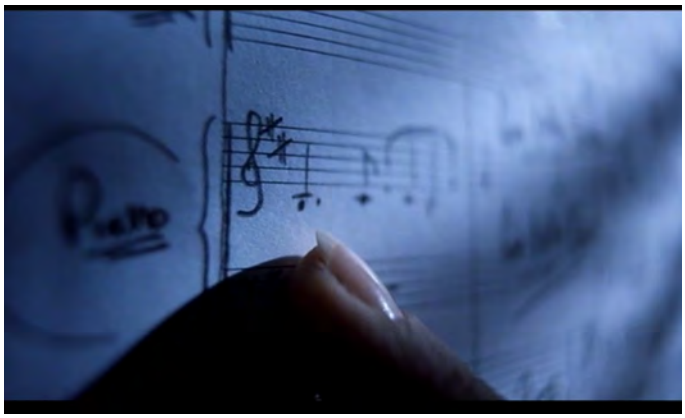
Kiedyś na moich wykładach dla studentów operatorów, którzy są znudzeni tym, że Idziak nie mówi o technice wyciągałem katalogi moich filtrów i miałem z nimi spokój, aż do momentu, kiedy wszystkie już skopiowali. Teraz już nie mam co im pokazywać, bo takie same „filtry” robią sobie w komputerze.

Zamknięty świat Julie

Bardzo upraszczając możemy powiedzieć, że świat *„Niebieskiego”,* to twarz Julie i detale, czyli establishingi, o których zapominamy wychodząc z kina. Ale one tam są! Działają na naszą podświadomość, aktywują empatyczne myślenie i prowokują monolog widza z samotną i milczącą bohaterką. Oprócz przykładów już wymienionych, takich ujęć w filmie jest dużo więcej. Poniżej parę przykładów.

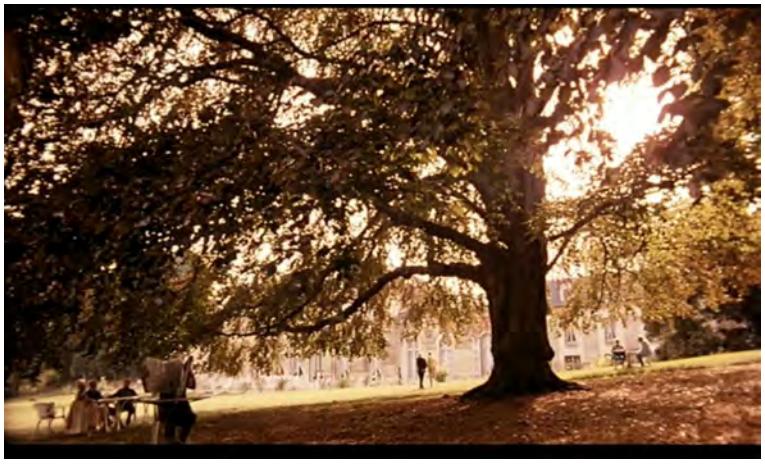


Wolno przesuwające się detale nut pojawiają się w momencie, gdy znajduje kartkę z prawdopodobnie przez nią skomponowanym lait motivem muzycznym.
W drugim akcie pojawiają się ponownie, gdy wspólnie komponuje z Olivierem



Krzyżyk który oddaje Julie Antoine

To jednak nie znaczy, że ujęcia makro wyparły z filmu tradycyjne topograficzne Establishingi. W scenie w domu starców mamy ogólny plan ośrodka z dużym pięknym drzewem[77]



Prawie na końcu drugiego aktu na tle tego ogólnego planu nocnego Paryża słyszymy dzwonek telefonu. Sąsiadka pracująca w klubie nocnym prosi Julie o pomoc. Powstaje pytanie, czy takie topograficzne Establishingi w ogóle są potrzebne, jeżeli już mamy (jak w filmie *"Niebieski"*) pomysł na

[77] ujęcie zrobione przez drugiego operatora w filmie Piotra Kwiatkowskiego

inną serię ujęć typu Establishing. Osobiście uważam, że tak, choć jak zwykle w sztuce nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Myślę, że dla widza ważna jest informacja, w jakim świecie się znajdujemy, a ponadto często takie ujęcia nadają naszym filmom nieco oddechu. Dobrym przykładem Establishingu topograficznego, ale jednocześnie informacji o historycznym tle jest w Filmie *Podwójne życie Weroniki* ujęcie wywożonego na ciężarówce pomnika Lenina.

Scena erotyczna, jako scena pożegnania z poprzednim życiem.

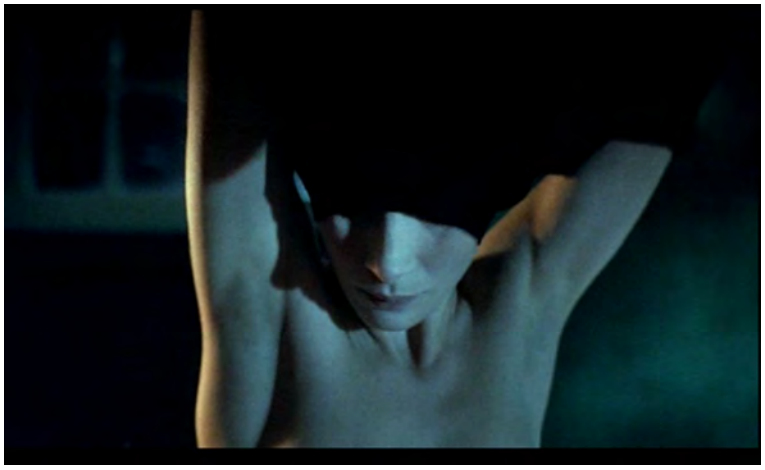
Jak w kinie zaczynamy przynudzać zawsze warto dać scenę erotyczną- powiedział mi kiedyś reżyser, z którym pracowałem. Spróbuję w niniejszej pracy zastosować jego technikę. Scena erotyczna Julie na pożegnanie pierwszego aktu zaczyna się także od detalu. Julie przed opuszczeniem swojego domu pali w kominku wszystko, albo prawie wszystko, co znajduje w swojej torebce. Wyrzuca do ognia notatki. Przy okazji natrafia na nazwisko asystenta swojego męża. Dzwoni do niego i nieoczekiwanie zaprasza go do domu. Przemoczony Olivier (pada deszcz) natychmiast przybywa i Julie z nieoczekiwaną bezpośredniością prosi go, aby się rozebrał.

I nie chodzi jej tylko o płaszcz.

-Resztę też

mówi, gdy Olivier pozbył się wierzchniego okrycia.

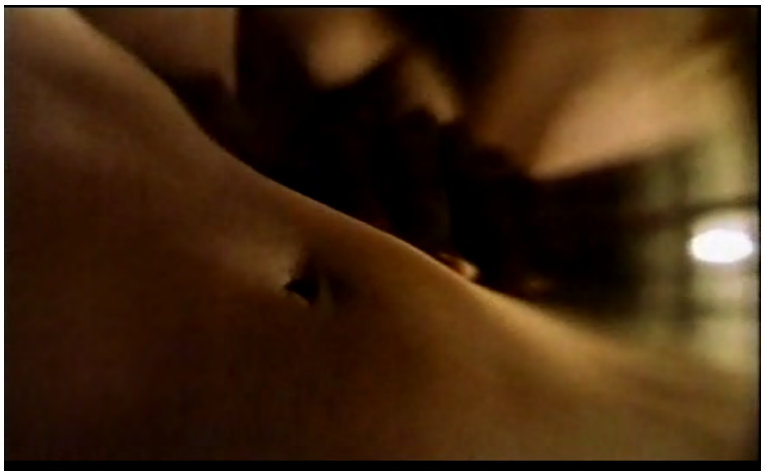
Zakochany Olivier robi, co mu każe Julie i zafascynowany patrzy jak ona sama także się rozbiera.



Zbliża się do niej i na tym scena miała się zakończyć. Taki przynajmniej był plan.

Sceny erotyczne to stały element pejzażu większości filmów fabularnych. Wojeryzm jest na pograniczu patologii i naturalnej naszej chęci podpatrzenia „Innego”w intymnym momencie. Ta ludzka skłonność jest wykorzystywana szczególnie w kinie, gdy realizujemy sceny erotyczne. Musimy pamiętać, że mamy do czynienia z aktem identyfikacji pomiędzy widzem i bohaterem filmu. Dla większości scen ta identyfikacja jest realizowana poprzez bezstronną obserwację ich codziennych zachowań. Taki sposób obserwacji zawodzi jednak w sytuacji, gdy emocje bohaterów są mocno ukryte i realizują się za pomocą choreografii gestów, którym trudno nadać semantyczne znaczenie. Jest to zazwyczaj skomplikowana pełna przypadków i niepewności mowa ciała. Naszą rolą, a szczególnie rolą kamery jest próba odcyfrowania tego. Znalezienie sposobu, żeby -ponownie - to co ukryte przekazać widzom. Odpowiedzieć na pytanie, co się dzieje w umysłach naszych bohaterów dokonujących erotycznego aktu. Trywializując możemy powiedzieć, że kamera jest narzędziem, który „kładzie” widza razem z aktorem czy aktorką do łóżka. Powinna dotrzeć do tego, co jest zamaskowane także przed partnerem. Powinna rozbudzić u widza erotyczne fantazje. Często w takich scenach kamera zatraca swoją rolę zwierciadła i staje się aktywnym i widocznym narzędziem. To, czego unikamy w normalnie realizowanych psychologicznych scenach, czyli jej niewidoczność, przeźroczystość w scenach erotycznych nie musi być obowiązkowe. Realizując sceny erotyczne możemy sobie pozwolić na wyjątkowo nierealistyczny sposób narracji, na skrajną subiektywizację

sposobu patrzenia. Pozwoliłem sobie na taki sposób zdeformowanego (poetyckiego) obrazowania sceny erotycznej w *Podwójnym życiu Weroniki*[78]



Tak jak pisałem powyżej sceny erotycznej w filmie *"Niebieski"* właściwie nie miało być. Scena się miała kończyć w momencie, gdy Julie wyciąga rękę do Oliviera. Realizacja jej nie miała odbiegać od

[78] Dla przypomnienia scena pojawia się bezpośrednio po śmierci i pogrzebie polskiej Weroniki. Véronique kocha się z kolegą ze szkoły, którego spotkała przypadkowo.

typowej sceny dialogowej, czyli opartej na klasycznych kontrplanach. Ja pozwoliłem sobie ją nieco steatralizować za pomocą światła. Po twarzy Julie przepływają cienie płynących po oknach strugach deszczu, a zbliżający się Olivier rzuca na jej twarz cień.

W montażu okazało się, że czegoś zabrakło. Sceny nie miała końca i po naradzie wróciliśmy na plan, aby dokręcić jeszcze jedno ujęcie. Ujęcie w którym Olivier całuje Julie[79]

Dramaturgiczna Pustynia, czyli świat Julie w drugim akcie.

To było największe wyzwanie dla filmu *„Niebieski”*. Krzysztof Kieślowski postanowił zrobić film bardzo odległy od paradygmatu trzyaktowej dramaturgii. Nie bez przyczyny używa się często określenia, że akt pierwszy to świat zwykły, normalny dla naszego bohatera, który na wskutek przeważnie dramatycznych wydarzeń zmuszony jest zderzyć się ze światem nowym, światem przygody. Eskpozycja w akcie pierwszym, często sama w sobie dramatyczna, zazwyczaj wzmaga się przez gęstość wydarzeń i ich dynamizmu w świecie aktu drugiego.
W filmie *„Niebieski”* wszystko jest na odwrót. To, co dramatyczne wydarza się na samym początku. Wypadek, ginie mąż i dziecko, próba samobójstwa, po czym niezwykła decyzja Julie pozbycia się własnego majątku. I na koniec nieoczekiwana zaskakująca scena erotyczna z podkochującym się w niej asystencie. Nawet rozstanie na zakończenie pierwszego aktu opowiedziane jest bardzo dramatycznie. Julie odchodząc ze swojej posiadłości ociera boleśnie własne nadgarstki aż do krwi o

[79] Nie było czasu, aby zrobić coś więcej

mur, który otacza posiadłość. Było to także bardzo bolesne dla Juliette Binoche, bo aktorka nie zgodziła się na to, aby ktokolwiek ją zastąpił w tej scenie i naprawdę się samookaleczyła.

Wjeżdżając schodami ruchomymi metra w sam środek miasta pełnego życia Julie odcina się od przeszłości. Z tajemniczym dla widza kartonem w ręku wchodzi ze „swoją samotnością" w uliczny tłum. Z dzisiejszej perspektywy symboliczne jest to, że w tę samotną podróż Julie w nieznane ruszył za nią sam Krzysztof Kieślowski. Krzysztof widząc, że jest za mało ruchu przed kamerą wszedł w kadr i ruszył za Julie idącą naprzeciw swojemu przeznaczeniu.

Julie zdecydowała się na samotność, bo jej zdaniem tylko odrzucenie poprzedniego życia mogło ją uratować przed konfrontacją z tragedią. Nowe miejsca i nowi, obcy dla niej ludzie, kawiarnia, basen, nowe mieszkanie - rutyna codziennych powtarzalnych wydarzeń ma odciąć ją od bolesnych wspomnień. Patrząc z punktu widzenia typowej dramaturgii filmowej można by napisać, że Krzysztof Kieślowski wydał na siebie wyrok. Film zamiast nabierać tempa, gwałtownie go traci. Krzysztof Kieślowski jednak wierzył (i ta koncepcja na samym końcu procesu twórczego się sprawdziła), że widz na tyle zidentyfikuje się z bohaterką filmu, że jej dylematy staną się tak samo ważne dla niego jak są dla samej bohaterki. Ufał, że pustka, którą otoczył Julie w drugim akcie będzie dla widowni tak samo dramatyczna jak musiała być dramatyczna dla niej. W dodatku w żadnym stopniu nie chciał sobie ułatwiać zadania. Zwykł mówić:

-*W tego typu filmie przeważnie stosuje się monolog wewnętrzny. Spróbujmy tak opowiedzieć ten film, aby każdy widz sam zbudował sobie taki monolog Julie. Spróbujmy za pomocą obrazu i muzyki go do tego sprowokować.*

Nie mnie sądzić czy to założenie się do końca powiodło, ale sądząc po sukcesie filmu także frekwencyjnym chyba tak. Warto prześledzić ten proces od strony roboczej i po raz kolejny wskazać jak ważna dla procesu ostatecznej kompozycji filmu była faza montażu. Warto przypomnieć, że bez tej szkoły, jaką Krzysztof Kieślowski przeszedł montując dziesiątki filmów dokumentalnych nie byłoby to możliwe.

Pracowałem z wieloma reżyserami i często miałem uczucie, że oni kończyli montaż swoich filmów w momencie, w którym Krzysztof Kieślowski go dopiero zaczynał. Za bardzo wierzyli w narzucony scenariuszem porządek utworu. Nie mieli odwagi sięgać głębiej. Krzysztof Kieślowski nigdy nie miał takich problemów. Montując swoje filmy w różnych wersjach często wyrzucał z nich sceny najlepsze. Przed przystąpieniem do zdjęć do filmu *„Helikopter w Ogniu”* zobaczyłem making off *„Gladiatora”.* Jest w nim genialna scena egzekucji, która nie została użyta w filmie. Nie pamiętam dokładnie jak tłumaczył dziennikarzowi Ridley Scott decyzję o jej wyrzuceniu, ale powiedział chyba coś takiego

-*Bo nie była częścią tego, co chciałem opowiedzieć.*

Oglądając ten film dokumentalny jak zrobiono *„Gladiatora”* uśmiechnąłem się, bo zobaczyłem w tej decyzji Scotta dokładnie to, co tak często robił Krzysztof Kieślowski. Krzysztof w różnych wersjach montażowych celowo okaleczał swój film wyrzucając z niego to, co było bardzo dobre. Myślę, że taka bezwzględność w traktowaniu materiału pomagała mu się do niego zdystansować. Pozwalała mu zobaczyć własny utwór z zupełnie innej i nieoczekiwanej perspektywy. „Zabijając swoje ukochane

dzieci”[80] pozwalał swojemu filmowi na jego „własne” życie. Już nie on sam narzucał mu swoją wolę. To samo dzieło dyktowało warunki. On, jako Reżyser, był tylko akuszerem własnego życia filmu, siłą sprawczą jego niezależności.

Zmiany -Aktor rośnie, gdy widzimy go coraz mniej

W wypadku Krzysztofa zmiany zaczęły się od paradoksu. W jednej z kolejnych wersji montażowych Krzysztof Kieślowski zmienił proporcje opowiadania. Starał się go tak montować, aby Julie było jak najmniej na ekranie. Tłumaczył to w ten sposób, że wytwarza przez to efekt niedosytu, że poprzez taki zabieg widz chciałby zobaczyć jej więcej, a dzięki temu bardziej się angażuje się w proces identyfikacji. Dla mnie osobiście ten zabieg spowodował, że to co w pierwszym montażu filmu wydawało się mało prawdopodobne, a mianowicie fakt, że Juliette Binoche komponuje tę muzykę dzięki temu zabiegowi zniknęło.
Krzysztof Kieślowski opowiadał jak kiedyś montując jeden ze swoich filmów doszedł do wniosku, że aktor, któremu powierzył jedną z ról nie jest dobry. W ostatecznym montażu filmu postanowił tę rolę skrócić do koniecznego minimum. Ku jego zdumieniu okazało się, że tak oszczędnie potraktowana obecność aktora na ekranie doprowadziła do zgoła nieoczekiwanych skutków. Aktor urósł. Wszyscy chwalili jego rolę. Marnie zagrana postać nagle była postacią mocną wyrazistą i prawdziwą

-*Myślę, że na tym polega różnica pomiędzy techniką grania epizodu i głównej roli. Pewna doza przesady w stosowaniu środków aktorskich jest nieznośna w momencie, gdy mamy do czynienia z główną rolą. Dobrze natomiast funkcjonuje, gdy aktor ma spełniać krótką i bardzo określoną rolę w filmie* - tłumaczył.

Zmiany- Inna kolejność scen, czyli jak umiejętnie zastosować dramaturgiczną protezę.

Krzysztof Kieślowski doszedł do wniosku, że sceny ekspozycyjne na początku drugiego aktu są za długie. Często realizatorzy filmu zapominają o tej prostej regule, że ilość czasu, jaki mamy na ustawienie, ekspozycję nowej sytuacji bohatera w drugim akcie jest ograniczona. Widz musi oczywiście otrzymać konieczną informację, zorientować się w nowym świecie drugiego aktu, ale nie jest to czas nieskończony. Krzysztof Kieślowski odwołał się do sposobu, który możemy nazwać Dramaturgiczną protezą.
Proteza dramaturgiczna jest sposobem, aby utrzymać widza w napięciu pomimo, że jest to zabieg całkowicie skłamany i niemający nic wspólnego z przebiegiem przedstawianych przez nas wydarzeń. Tworzymy jakiekolwiek dramatyczne wydarzenie, a często wystarcza jego sugestia, aby utrzymać adrenalinę widza na odpowiednio wysokim poziomie. Pamiętam kanadyjski dramat psychologiczny (tytułu nie pamiętam), gdzie dwa małżeństwa wymieniały się partnerami i reżyser „pompował” napięcie w kinie pokazując, co jakiś czas przejazd kolejowy- opuszczające się bariery i przeraźliwie głośny sygnał dźwiękowy. Niewątpliwie tą powtarzającą się sekwencją dramatycznie sfotografowanego przejazdu sugerował widzom jakieś dramatyczne wydarzenie. Nic dramatycznego związanego z pociągiem nie nastąpiło w tym filmie. Ale ta hałaśliwa sekwencja zamykających się

---

[80] *„Kill beloved baby”* radzi się często autorom którzy doświadczają często twórczego zablokowania. Niemożności kontynuuowania procesu twórczego. Sposobem jest rezgnacja w ich utworach z tego co uważają za najbardziej wartościowe. Zabij ukochane dziecko (ang. Kill beloved baby) Taka rezygnacja często otwiera dla autora nowe perspektywy pozwala pokonać niemoc twórczą (Victoria Nelson “*WRITER’S BLOCK”*)

barier przed pędzącym pociągiem spełniła swoją rolę.Wzmacniała dramatyczne oczekiwanie, adrenalinę u widzów filmu. Przed podobnym dylematem stanął Krzysztof Kieślowski montując początek drugiego aktu. Ilość ekspozycyjnych scen w scenariuszu na początku drugiego aktu była za duża. Konieczne było przyśpieszenie tempa wydarzeń. Krzysztof Kieślowski bez wahania zburzył porządek opowiadania stosując wyżej wymienioną regułę. Dramatyczna scena bójki, którą Julie widzi na ulicy została przesunięta blisko początku drugiego aktu. Ta scena nie ma wielkiego wpływu na zawartość drugiego aktu, ale umieszczona inaczej (przesunięta na początek aktu) spełnia rolę dramatycznej protezy. Zapowiada coś, co nie ma znaczenia dla losów bohaterki, ale pompuje sztuczne napięcie obiecując coś, co się nigdy nie spełni.

Zmiany- likwidacja subplotu

Pisałem już o tym wcześniej i w wypadku *Niebieskiego* mamy klasyczny przykład gdzie wątek poboczny jest pierwszą „ofiarą" selekcji. W scenariuszu jest parę scen dotyczących pijaństwa Flecisty i złodzieja, który ukradł mu flet. Julie udawała się za nim w pościg i odzyskuje flet. Zadzwoniła do narzeczonej flecisty i go jej zwraca. Wszystko to wypadło z filmu zgodnie z regułą . **„Tyle wątku pobocznego jak mocny jest wątek główny naszego filmu"**. Dla nas operatorów ta konieczna dla filmu gospodarka emocjami sprowadza się do prostej reguły. Czym „dalej w las" kamera powinna przede wszystkim spełniać swoją służebną rolę. Jej funkcjonalność w stosunku do opowiadanej historii jest regułą numer jeden w tej części filmowego opowiadania. Jednak pisząc o subplocie warto wspomnieć, że kamera może nieinwazyjnie wzbogacać sceny o dodatkowe informacje. Niewątpliwie takim prostym sposobem jest parę ujęć zdjęć z dzieciństwa Julie umieszczonych w domu opieki gdzie przybywa jej cierpiąca na chorobę Alzhaimera Matka

Kamera panoramuje z tego zdjęcia młodej Julie (Juliette Binoche) na stojącą za drzwiami już dorosłą.

Matka, którą zagrała Emanuelle Riva (*Hiroszima moja miłość*, *Resanis*, *Amour* Haneke) myśli, że odwiedza ją nieżyjąca już siostra. Dzięki temu Julie może mówić głośno o tym, co ją naprawdę głębi.

Czy wypada się śmiać jak opowiadamy o dramacie?

Jest to niewątpliwie scena dramatyczna i z dziewięciu na dziesięciu reżyserów, których znam i z którymi pracowałem zrobiłby ją bardzo dramatycznie. Krzysztof postąpił dokładnie odwrotnie. W czasie, kiedy Julia się zwierza ze swoich egzystencjonalnych problemów, reżyser ich rozbawia. Matka rozmawiając z Julie cały czas nie odrywa oczu od telewizora gdzie pokazują staruszka, który skacze z trampoliny przywiązany do gumowej liny.

Widząc to widzowie zawsze się śmieją. Teoretycznie taki zabieg powinien zabić dramatyzm „spowiedzi” Julie. Dzieje się dokładnie odwrotnie. Jest to zasada często zapominana przez początkujących twórców, niepomnych tego, że nasze emocje działają mocniej, gdy ich bieguny gwałtownie się zmieniają. Nienawiść od miłości często oddziela tylko jeden ciepły gest. Komizm w scenach miłosnych wzmaga ich ładunek erotyczny. Mistrzem w stosowaniu tej reguły (jej perwersyjnej wersji) jest Tarantino, a Krzysztof Kieślowski w tej scenie pokazuje jak mocno to działa. Dzięki gwałtownemu wybuchowi śmiechu w kinie widz nie zapomni tak łatwo tego dialogu, który pokazuje pierwsze „pęknięcie” w decyzji Julie, aby żyć „wolną od emocji, które bolą”

Julie: Mamo…
Matka: Tak?
Julie: Czy ja się bałam myszy? Jak byłam mała…
Matka: Nie bałaś się. To Julie się bała. *(Matka cały czas myśli, że rozmawia ze swoją siostrą)*
Julie: Teraz się boję
Widz patrząc w zamknięte oczy Julie już wie, że jej się nie uda. Że natura pokrzyżowała jej plan.

Życie po życiu, czyli koniec filmu

Koniec filmu jest „kotwicą”, którą zarzucamy na płytką zazwyczaj pamięć naszej widowni. Powinna być tak mocna, aby widz po wyjściu z kina nie mógł się pozbyć tego ujęcia czy też końcowej sekwencji. Powinny to być obrazy, które zostają w głowie widza na zawsze. Powinny być tak intrygujące żeby zmusić widza do powrotu, do przemyśleń, do analizy tego, co zobaczył w naszej

opowieści. Dobry koniec jest gwarancją nieśmiertelności filmu. Oglądamy ich w życiu setki tysięcy, ale pamiętamy tylko parenaście spośród nich. Warto przypomnieć sobie ich zakończenia.

- Szklana kula z domkiem z dzieciństwa w śniegu, która wypada z rąk umierającego *„Obywatela Kane”*
- Wielki dzwon kościelny podwieszony na niebie dzwoniący na śmierć, pogrzeb świętej Bess, której pastor i społeczność odmówili miejsca na cmentarzu w filmie *„Przełamując Fale”*
- Amelia, która szczęśliwa patrzy prosto w oczy widzów trzymając w objęciach swoją miłość w filmie *„Amelia”* Jean-Pierre Junot,
- Trójwymiarowy motyl, który lata w pomiędzy ekranem i widownią w filmie Tima Burtona *„Alicja w krainie czarów”*.

Ten fenomen zakończenia najtrafniej opisuje J.D. Salinger w książce „Buszujący w zbożu”. Ostatnie zdanie tej powieści brzmi tak. „Lepiej nic nikomu nie opowiadajcie, bo jak opowiecie to zaczniecie tęsknić”
Twórzcie na koniec takie obrazy, żeby widz zatęsknił za wami i waszymi filmami. Ilekroć oglądam koniec filmu *„Niebieski”* mam uczucie, że w tych obrazach, które są operową i poetycką podróżą przez życie bohaterów filmu Krzysztof Kieślowski zostawił nam swój testament. Podobno tuż przed śmiercią każdy z nas odbywa taką podróż przez własne życie. Przypominają się nam ważne i często wyparte przez naszą racjonalną świadomość momenty, obrazy z własnego życia. Ten zaskakujący koniec ta operowa wizualnie i muzycznie sekwencja jest taką podróżą i ilekroć ją widzę przypomina mi ona Krzysztofa.

Ujęcia do tej sekwencji robiliśmy na koniec dnia zdjęciowego w poszczególnych dekoracjach czy lokacjach. Przeważnie już zmęczeni całodzienną pracą na planie z niepokojem, że znowu grożą nam tak nielubiane przez produkcję nadgodziny. To było męczące zadanie uruchomić wyobraźnię i wymyślić skomplikowane ujęcie czegoś, co złożone razem na końcu filmu stanowiłoby organiczną i wizualnie mocną całość. Tym bardziej, że „łączniki” pomiędzy tymi ujęciami powstawały tylko w kamerze. Nie istniała, względnie była dla nas za droga, technika komputerowa, która pozwalałaby na taką możliwość. Robiąc te końcowe ujęcia byłem przekonany, że może parę z tych obrazów będzie wystarczająco dobre, aby złożyć się w jakąś całość, a reszta wyląduje w koszu. Okazało się jak zwykle w procesie twórczym, że nie miałem racji i idea Krzysztof Kieślowskiego sprawdziła się

4 CAVITES

Jak każdy z członków ekipy marzyłem już o końcu pracy. Nie wierzyłem, że coś z tego wyjdzie. Zresztą tak jak każdy z ekipy nie zawracałem sobie tym głowy. Marzyłem o paru godzinach snu. Teraz oglądając ten koniec, opatrzony hymnem o miłości z *Listu do Koryntian św. Pawła* zawsze myślę o Krzysztofie i zawsze rodzi się to samo pytanie, dlaczego rozstał się z nami tak szybko? Dlaczego umarł tak młodo?

To System realizacji filmów zabił tego wielkiego reżysera. W tym samym czasie, kiedy każdy z nas, członków ekipy, brał już prysznic i kładł się do łóżka. On siedział z Jacques Witta montażystą filmu i składał to, co już zrobiliśmy na planie. Spalał się w pracy. Nie potrafił inaczej. Pamiętał lekcję, którą odebrał realizując filmy dokumentalne. Montując nocami chciał się dowiedzieć, w jakim filmie się znajduje. Co temu filmowi dolega, jak należy go zmienić, aby nie zachwiać jego własnego życia. Robił to prawie codziennie. I to nie tylko przy jednym filmie, ale kiedyś w Polsce przy dziesięciu (realizując dekalog) a później przy *Trzech kolorach* kręcąc po *Niebieskim* bez przerwy jeden film za drugim. Jak żaden z reżyserów, z którymi pracowałem Krzysztof Kieślowski był artystą pokornym. Tak to była jego napisana z Piesiewiczem historia. Historia, którą reżyserował na planie, ale wiedział, że jej prawdziwa natura jest ukryta. Wiedział, że aby się dowiedzieć, w jakim filmie się znajduje musi go obserwować. Jak prawdziwy rodzic nie może narzucać drogi swojemu dziecku, ale za nimi podążać.

Jak skończyłem zdjęcia do Niebieskiego około godziny 11-tej to na moje ciepłe siedzisko za kamerą usiadł Edward Kłosiński i „z marszu" rozpoczęli zdjęcia do filmu *„Białego"*. Nie było ani chwili przerwy. Zrobiliśmy pamiątkowe zdjęcie i zszedłem z planu słysząc za plecami jego głos „Akcja". Jak długo

można żyć nie śpiąc? Jak można było się tak spalać w pracy? W wypadku Krzysztofa było to coraz bardziej widoczne. Palił coraz więcej papierosów a po każdym filmie cierpiał na coraz bardziej dotkliwą depresję

Bibliografia

Daniel Arijon *GRAMATYKA JĘZYKA FILMOWEGO*
Wydawnictwo Wojciech Marzec
Warszawa 2008

Ingmar Bergman *LATERNA MAGICA*
Czytelnik
Warszawa 1991

Ray Bradbury *ZEN IN THE ART OF WRITING*
Bantam Books
Toronto London Sydney Auckland

John Brady *THE CRAFT OF THE SCREENWRITER*
A Touchstone Book
Published by Simon and Schuster
New York

Joseph Cambell *KWESTIA BOGÓW*
Jacek Santorski&Co Agencja Wydawnicza
Warszawa 1994

Joseph Cambell *POTĘGA MITU*
Signum
Kraków 1994

Joseph Campbell *CREATIVE MYTHOLOGY*
The Masks of God
Penguin Arkana

Joseph Campbell *MITYCZNY OBRAZ*
Wydawnictwo KR
Warszawa 2004

Joseph Campbell *THE HERO WITH A THOUSAND FACES*
Bollingen Series XVII
Princeton University Press

Michel Ciment *KUBRICK*
An Owl Book
Holt, Rinehart and Winston
New York

Johnathan Culler *TEORIA LITERATURY*
Prószyński i S-ka
Warszawa 1988

Ken Dancyger and Jeff Rush *ALTERNATIVE SCRIPTWRITING*
Focal Press

Lisa Dethridge *WRITING YOUR SCREENPLAY*
Allen&Unwin

Umberto Eco *HISTORIA PIĘKNA*
Dom Wydawniczy Rebis Sp. z o.o.

Lajos Egri *THE ART OF DRAMTIC WRITING*
Published by Simon & Schuster , Inc

Syd Field *SCREENPLAY*
The Foundations of the screenwriting
A Dell Trade Paperback

Syd Field *THE SCREENWRITER'S PROBLEM SOLVER*
A Dell Trade Paperback

Syd Fiels, Rolff Rilla *PISANIE SCENARIUSZA FILMOWEGO*
Art. Program
Warszawa 1998

William Goldman *ADVENTURES IN THE SCREEN TRADE*
Warner books- A Time Warner Company

William Goldman *PRZYGODY SCENARZYSTY*
Wydawca Instytucja Filmowa Agencja Scenariuszowa
Warszawa 1999

Anselm Grün OSB, Gerhard Riedl *MISTYKA I EROS*
Wydanictwo WAM. Księża Jezuici
Kraków 1998

C.E.M.Hansel *SPOSTRZEGANIE POZAZMYSŁOWE*
Państwowe Wydawnictwa Naukowe
Warszawa 1969

David Howard and Edward Mabley *THE TOOLS OF SCREENWRITING*
St. Martin Press
New York

John Izod *MYTH, MIND AND THE SCREEN*
Cambridge University Press

Pauline Kael *THE CITIZEN KANE BOOK*,
RISING KANE
Little Brown
Boston 1971

Kazimierz Karabasz *CIERPLIWE OKO*
Wydawnictwo Artystyczne I Filmowe
Warszawa 1979

Kris Malkiewicz *FILM LIGHTING*
Prentice Hall Press
New Jork

William Miller *SCREENWRITING FOR NARRATIVE FILM AND TELEVISION*
Columbus Books
London

James Naremore *FILM ADAPTATION*
Rutgers University Press New Brunswick, New Jersey

Victoria Nelson *WRITER'S BLOCK*
Houghton Mifflin Company
Boston New York 1993

Andrzej Osęka *MITOLOGIE ARTYSTY*
Państwowy Instytut Wydawniczy
Warszawa 1975

William Packard *THE ART OF SCRIPWRITING*
Paragon House
New York

Jose M. Parramon *JAK POWSTAJE KOLOR*
Zakład Narodowy im. Ossolińskich and Galaktyka, Spółka z o.o.
Łódź 1995

Carol S. Pearson *NASZ WEWNĘTRZNY BOHATER*
Dom Wydawniczy Rebis
Poznań 1995

Helmuth Plessner *ŚMIECH I PŁACZ*
Wydawnictwo Antyk
Kęty 2004

Stanisław Popek *BARWY I PSYCHIKA*
Uniwerstet Marii Curie-Skłodowskiej Lublin 1999
Kenneth Portnoy *SCREEN ADAPTATION*
Focal Press
London

Dennis Schaefer and Larry Salvato *MASTERS OF LIGHT*
University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

Norbert Schneider *THE ARTOF THE PORTRAIT*
Benedikt Taschen Verlag Gmbh 1994

Linda Seger and Edward Jay Whetmore *FROM SCRIPT TO FILM THE COLLABORATIVE ART OF FILMMAKING*
An Owl book
Henry Holt and company

Susan Sontag *O FOTOGRAFII*
Wydawnictow Karakter
Kraków 2009

David V Swain *FILM SPRIPTWRITING*
Focal Press
London and Boston

Lars Von Trier *SPOWIEDŹ DOGMA-tyka*
Wydawnictwo Znak 2000

Eugene Vale *THE TECHNIQUE OF SCREENPLAY WRITING*
Souvenir Press

Amos Vogel *FILM AS A SUBVERSIVE ART*
Random House
New York

Christopher Vogler *THE WRITERS JOURNEY,*
MYTHIC STRUCTURE FOR STORYTELLERS & SCRIPTWRITERS
A Michel Wiese Production Stuart Voytilla *MYTH AND THE MOVIES*
Published by:Michael Wiese Production

Andrzej Wajda *PODWÓJNE SPOJRZENIE*
Prószyński i S-ka
Warszawa 2000

Richard Walter *SCREENWRITING*
A Plume Book

Judith Weston *THE FILM DIRECTOR'S INTUITION*
Published by:Michael Wiese Production

Stanisław Zawiślański *KIEŚLOWSKI- WAŻNE ŻEBY IŚĆ*
Wydawnictwo Skorpion

Źródła Internetowe

http://www.bbc.co.uk/news/science-environment-21604005#story_continues_1. 31.01. 2015 09.51

http://www.nature.com/srep/2013/130228/srep01319/full/srep01319.html [Ed.] 31.01. 2015 09.51

http://en.wikipedia.org/wiki/WYSIWYG 31.01. 2015 09.58

http://pl.wikipedia.org/wiki/Charyzma 31.01. 2015 10.11

http://en.wikipedia.org/wiki/High-concept 31.01. 2015 10.15