

SCRIPT

Zeszyt 5

Zagadnienia sztuki i techniki operatorskiej



SCRIPT

Zeszyty Gdyńskiej Szkoły Filmowej

Zeszyt 5

Zagadnienia sztuki i techniki operatorskiej

Redaktorzy naukowi

Sławomir Płatek i Krzysztof Kornacki

Gdyńska Szkoła Filmowa

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Gdynia – Gdańsk 2021

Recenzent
prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski

Redaktor Wydawnictwa
Justyna Zyśk

Projekt okładki i stron tytułowych
Kamil Bryl

Na okładce rysunek z kolekcji
Muzeum Techniki i Sztuki Japońskiej Manggha w Krakowie:
Andrzej Wajda, *Jonathan Levine*, Nowy Jork, 1983
pióro na papierze, 14,7 cm × 9,9 cm

Układ typograficzny i skład
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana ze środków: Pomorskiej Fundacji Filmowej w Gdyni
oraz Prorektora ds. Badań Naukowych Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Pomorska Fundacja Filmowa
© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISSN 2545-2169
ISBN 978-83-947907-7-6
ISBN 978-83-8206-315-8

Wydawcy:

Gdyńska Szkoła Filmowa
Pomorska Fundacja Filmowa w Gdyni
pl. Grunwaldzki 2
81-372 Gdynia
tel. 58 712 22 88, fax 58 621 15 78

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Adres redakcji
pl. Grunwaldzki 2
81-372 Gdynia
e-mail: script.gsf@gmail.com

Księgarnia internetowa:
wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep

Strona internetowa: www.facebook.com/gsfscript/

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Od redakcji (*Krzysztof Kornacki, Sławomir Płatek*) ▪ 5

Robert Gliński

Długie ujęcie – moja miłość ▪ 8

„Żuławski dowiedział się, że jest taki operator, który robi dużo ujęć z ręki...”

Z Andrzejem J. Jaroszewiczem rozmawia Adam Kamiński ▪ 21

Sławomir Płatek

Stylistyka *Idy* i *Zimnej wojny* jako kina (neo)modernistycznego ▪ 32

Marcin Zwolan

Trzy odstępny realizmu Trzosa-Rastawieckiego i Samosiuka ▪ 62

Sławomir Płatek, Krzysztof Kornacki

Jerzego Wójcika koncepcja wizualnej istoty filmu ▪ 81

Dominika Keslinke

Świat nie z tego świata. Zdjęcia Artura Reinharta

w filmach Doroty Kędzierszawskiej ▪ 95

Kamil Bryl

Percepcja i kreacja kształtów w kompozycji obrazu filmowego

(na przykładzie narracji wizualnej filmów *Dziedzictwo. Hereditary*

oraz *Midsommar. W biały dzień* ze zdjęciami Pawła Pogorzelskiego) ▪ 162

Grzegorz Fortuna

Żółty, czerwony i biały. Zdjęcia w filmach Daria Argenta ▪ 180

Mateusz Szlachtycz

Ewolucja stylu wizualnego w kinematograficznych adaptacjach
opowieści o Batmanie ▪ 196

Sławomir Pultyn

W szponach technologii, czyli wpływ techniki
na sztukę operatorską. Refleksje praktyka ▪ 213

Od redakcji

Pisanie o zdjęciach filmowych to zadanie bardzo niewdzięczne z dwóch powodów. Pierwszy wynika z samej specyfiki medium. Kino nie jest oczywiście jedynie „sztuką ruchomych obrazów”, jak się potocznie o nim mówi, równie istotną rolę odgrywa (w niektórych gatunkach kina nawet najistotniejszą) dźwięk, zwłaszcza dialogi, które nadają niejednokrotnie sens fabule. Ale na szczęście nie tylko one. To warstwa wizualna świadczy o specyfice kina jako sztuki (popularnej i ambitnej), zarazem jednak z tego względu przysparza ona trudności w opisywaniu kina, bo wciąż robimy to przeważnie słowami (choć coraz częściej w działalności naukowej wykorzystywane są eseje wizualne). Każdy, kto próbował analizować i interpretować w języku słów samą choćby fotografię (twór nieruchomy), wie, jak trudne to zadanie już na poziomie samego opisu zawartości, a co dopiero użytych kodów wizualnych (kompozycji, walorów, barwy, faktury itp.). Pisząc o obrazach, dokonujemy tak naprawdę przekładu z innego języka. Trzeba więc szukać odpowiednich językowych ekwiwalentów, a nie wszystkim się to udaje. Można oczywiście zilustrować opis zdjęciem, ale ile takich zdjęć z filmu uda się zawrzeć w drukowanej publikacji? Resztę trzeba ponownie oddać słowu.

Drugi powód jest natury profesjonalnej. Prawdziwie kompetentnie pisać o sztuce i technice zdjęć filmowych mogą chyba tylko operatorzy, posiadają oni bowiem niezbędną wiedzę techniczną dotyczącą procesu rejestracji (nośnik, optyka, kamery) i oświetlenia oraz pełną świadomość tego, jak użyta technika zmienia się w artystyczny efekt. Jednak czy wypowiedź nasycona specjalistyczną terminologią (do której wypadałoby chyba dołączyć od razu

słowniczek albo wypełnić tekst ogromem przypisów) trafiłaby do kogokolwiek spoza wąskiej kasty wtajemniczonych? A zatem także specjalista – jeśli chce dotrzeć do szerszego grona odbiorców – musi uprościć sprawę. Operatorzy mają przewagę wiedzy, ale nie zawsze idzie to w parze z umiejętnościami jej przekazywania (choćby w formie pisanej). Poza tym większość kinomanów interesuje bardziej efekt artystyczny (styl wizualny) niż opis technologicznego procesu. I tu wracamy do punktu wyjścia, czyli konieczności tłumaczenia stworzonych w „języku” obrazów efektów estetycznych i znaczeniowych na język pisany.

Autorzy zawartych w publikacji artykułów musieli mierzyć się ze wspomnianymi dylematami. Są wśród nich osoby mające praktykę operatorską, ale ich teksty nie eksponują technikaliów (choć w każdym z nich wyczuwa się znajomość rzeczy). Kamil Bryl na przykładzie twórczości Pawła Pogorzelskiego (zdjęcia) i Ariego Astera (reżyseria) uzasadnił, jak ważne jest – dla ekranowych znaczeń i percepcji widza – znaczenie podstawowych kształtów (koło, kwadrat, trójkąt) w kompozycji obrazu filmowego. Mateusz Szlachtycz skoncentrował się na opisie ewolucji stylu wizualnego „filmów batmanowskich”, Sławomir Pultyn postanowił zaś przygotować popularnonaukowe *résumé* najważniejszych przełomów technologicznych w historii kina, wpływających na plastykę obrazu.

W publikacji jest też kilka tekstów analizujących dorobek polskich operatorów filmowych w ścisłym związku z polskimi reżyser(k)ami. Obszerną monografią współpracy Artura Reinhardta i Doroty Kędzierzawskiej (w dziedzinie filmu fabularnego) jest tekst Dominiki Keslinke. Efekty współpracy Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego z Zygmuntem Samosiukiem (trzy filmy) opisuje Marcin Zwołan. Prowokacyjną tezę dotyczącą filmów Pawła Pawlikowskiego *Ida* i *Zimna wojna* („film odwołujący się do historii, poruszający drażliwe tematy polityczne i narodowe może po prostu nie mieć tezy”) stawia Sławomir Płatek i stara się ją udowodnić – w dużym stopniu także opierając się na analizie stylu wizualnego. Ten sam autor, we współpracy z Krzysztofem Kornackim, obejmuje refleksją poglądy na zdjęcia filmowe (szerzej: świat i sztukę) jednego z najwybitniejszych operatorów polskiego kina, jedyne, którego wśród reprezentantów tej profesji nazwać można teoretykiem kina – zmarłego niedawno Jerzego Wójcika. Autorzy kładą nacisk w szczególności na obecną w tych koncepcjach zasadę wizualnej synekdochy i zadają pytanie o możliwość zastosowania jej w definiowaniu autorstwa operatora filmowego. Z kolei Grzegorz Fortuna przedstawia

w swoim artykule uporządkowanie twórczości mistrza *giallo* Daria Argenta na trzy etapy, w zależności od dominujących w obrazie filmowym kolorów.

Nie mogło oczywiście zabraknąć w tej edycji Gdyńskich Zeszytów Filmowych SCRIPT wypowiedzi praktyków: szkicu stałego współpracownika serii Roberta Glińskiego (który tym razem dzieli się swoją miłością do długiego ujęcia) oraz wywiadu ze znakomitym operatorem (między innymi filmów Andrzeja Żuławskiego) Andrzejem J. Jaroszewiczem.

Z dylematami dotyczącymi relacji zdjęcia-słowa musiała mierzyć się także redakcja. Publikacje z serii SCRIPT były dotychczas monochromatyczne. Tym razem jednak zdecydowaliśmy się – wtedy, gdy było to konieczne – na kilka kolorowych wkładek. Ilustrują one teksty (lub ich fragmenty) wskazujące na dużą rolę koloru. Czarno-białe zdjęcia kolorowych kadrów pozostawiliśmy z kolei w tych miejscach, w których monochromatyczność nie szkodzi analizie (bo dotyczy na przykład kompozycji czy kontrastu). Zapraszamy do lektury!

Krzysztof Kornacki, Sławomir Płatek

ROBERT GLIŃSKI

Długie ujęcie – moja miłość

*Operowanie czasem. Skrótów czasowe. Skoki w czasie.
Igraszki z czasem uruchamiają wyobraźnię.*

Wojciech Has

Tajemnica długiego ujęcia od wielu lat pasjonuje ludzi kina. Niepowtarzalny styl filmów Orsona Wellesa, Alfreda Hitchcocka, Miklósa Jancsó, Andrieja Tarkowskiego czy Wojciecha Hasa powstał dzięki mistrzowskim długim ujęciom.

Mam wrażenie, że zrodziła się odrębna dyscyplina myśli filmowej pod tytułem „długie ujęcie”. Zainicjował te rozważania francuski krytyk André Bazin zafascynowany neorealizmem włoskim. Jego koncepcja realizmu filmowego opiera się na założeniu, iż twórca „wierzący w rzeczywistość” powinien „wykrawać” z niej czasoprzestrzenne bloki. Uważał, że jeśli zrezygnujemy z ingerencji kreacyjnego montażu, otrzymamy prawdziwy obraz świata. Jego zdaniem czas i przestrzeń zarejestrowane w długim ujęciu nie podlegają manipulacji. Czy Bazin miał rację? Czy długie ujęcie zawsze jest tylko realistycznym opisem rzeczywistości? Rozważania nad czasem, inscenizacją, ruchem, rytmem czy przestrzenią w długim ujęciu tworzą okazję do niekończących się dyskusji i sporów.

Niektórzy mylą długie ujęcie z pojęciem master shotu. Master shot jest w filmowej scenie ujęciem przewodnim, tzw. stanowiącym. Ono opisuje całą akcję – jak mówią Amerykanie – „pokrywa” scenę. Do master shotu kręcimy przebitki (zazwyczaj z kontrowych ustawień kamery), które potem w montażu łączymy z ujęciem przewodnim. Natomiast długie ujęcie (ang. *long take*)

jest ujęciem nieprzerwanym, nie jest cięte w montażu, może „pokryć” całą scenę, ale nie musi.

Opisowe właściwości długiego ujęcia powodują, że często jest ono używane do otwarcia filmu (np. *Gracz* Altmana, *Dotyk zła* Wellesa), uzyskujemy wrażenie płynnego wchodzenia w odrębny świat. Czasem może posłużyć do zamknięcia filmowego opowiadania – *Zawód reporter* Antonioniego jest tutaj świetnym przykładem. Długie ujęcie, w kontrze do tez Bazina, wprowadza w tym filmie nierealistyczny wymiar wobec śmierci bohatera, która rozegrała się poza kadrem.

Długie ujęcie, nawet jeśli jest jedynie częścią sceny, musi być zaplanowane jako fragment znaczący i wyjątkowy. Dzięki specyficznej narracyjności często buduje nowe znaczenia, tworzy tajemnicę albo nową rzeczywistość na ekranie.

Co charakteryzuje długie ujęcie? Jakie problemy muszą rozważyć reżyser i operator, gdy chcą zrobić w swoim filmie scenę za pomocą tej metody? Jak powinni przygotować się do zdjęć?

Podstawową trudnością, z jaką muszą zmierzyć się twórcy przy realizacji długiego ujęcia, jest artykulacja, czyli precyzja przekazu informacji. Kamera nie może objąć wszystkiego. Reżyser musi dokonać wyboru najistotniejszych elementów, przede wszystkim powinien zdecydować, którą postać umieścić w kadrze i jak ją zakomponować. Pewne detale i fragmenty sceny trzeba pominąć, gdyż są poza kadrem. Przy montażu można wszystko pokazać z różnych stron i w różnych planach. To ułatwia budowanie rytmu i różnorodności w scenie. Długie ujęcie wymaga od nas konstruowania znaczeń wyłącznie przez elementy, które można umieścić w kadrze. Dużą rolę odgrywają ich wzajemne relacje oraz kolejność pokazywania.

Długie ujęcie trwa w czasie. Musi mieć więc swoją narrację, strukturę i dramaturgię. Każdy przebieg czasowy wymaga precyzyjnego rytmu i zmiennej dynamiki, która buduje ciekawe opowiadanie. Długie ujęcie nie powinno być nudne. Czas ekranowy w takim ujęciu może być realny, ale może być także skompresowany. Takie rozwiązanie zaproponowali twórcy filmu *Nothing Hill* Rogera Michella (1999). Bohater grany przez Hugh Granta spaceruje między ulicznymi straganami, a podczas tego pasażu zmieniają się pory roku, podkreślając upływ czasu. Doświadczenie czasu można także celowo wydłużać, taką zasadę odnajdziemy w *Ofiarowaniu* Tarkowskiego. Oniryczna atmosfera zdaje się odrealniać czas.



Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdanskiego

ISSN 2545-2169

ISBN 978-83-947907-7-6

ISBN 978-83-8206-315-8