



Wbrew instynktowi

Justyna Knieć

**XVII Międzynarodowy Festiwal Sztuki
Autorów Zdjęć Filmowych Plus Camerimage**
Łódź, 28.11. – 5.12.2009

Kadr z filmu „Liban”, reż. Samuel Maoz;
Niemcy, Izrael, Francja, Liban 2009
[s. 104]

Kadr z filmu „Tlen”, reż. Ivan Wyrpajew;
Rosja 2009
[s. 107]

Łódzki festiwal Plus Camerimage jest chyba jednym z najjaśniejszych punktów na mapie miasta: będąc wydarzeniem o światowej renomie, ściąga znakomitości branży filmowej oraz animuje życie twórcze studentów łódzkiej szkoły filmowej. To także festiwal skrajności: w salce konferencyjnej równie wielkie tłumy gromadziły spotkania z Volkerem Schlöndorffem, Billem Murrayem czy Rutgerem Hauerem, co z filmowcami z Iranu, Australii czy Holandii, a na niekończących się schodach Teatru Wielkiego czy w wąskich korytarzach kin studyjnych nierzadko słyszałam bardzo rzeczowe dyskusje młodych widzów o środkach technicznych stosowanych przez operatorów obok plotek o planach najznamienitszych festiwalowych gości.

W kuluarach i po festiwalu było słycać dużo komentarzy na temat głównego konkursu. Fakt, że dwie nagrody przypadły polskim operatorom: Marcinowi Koszałce i Krzysztofowi Ptakowi – może, z jednej strony, wywoływać niekontrolowane uniesienie brwi, z drugiej jednak, stanowi pewną nobilitację dla twórców, którzy dzięki nagrodom Srebrnej i Brązowej Żaby postawieni zostali obok polskich operatorów światowego formatu, takich jak na przykład Janusz Kamiński (*Złota Żaba*, 2007). Nobilitacja to wiążąca, zwłaszcza w przypadku Ptaka, laureata Złotej Żaby za „Ediego” Piotra Trzaskalskiego – operator nagrodzony tym razem za „Dom zły” Wojciecha Smarzowskiego, porzucił estetykę wystudiowanych ujęć pełnych światłocieni, znaną nie tylko z „Ediego”, ale także z filmów Jana Jakuba Kolskiego. „Dom zły” wydaje się powrotem do filmów takich jak „300 mil do nieba” – zdjęcia Ptaka są „brudne”, niedoświetlone, rozjaśniane słabymi żarówkami lampy wiszącej nad stołem czy blaskiem księżycy. W twarzach licznych bohaterów Ptak, w odróżnieniu od postaci granych przez Henryka Gołębiow-

skiego i Jacka Braciaka w „Edim”, nawet nie próbuje doszukiwać się cienia pozytywnych emocji. Smarzowski zgromadził w „Domu złym” najmniej atrakcyjne facjaty polskiego kina, co operator z rozmysłem wykorzystał. Gdyby dodać oszczędne operowanie dużymi planami, w których nawet lśniący śnieg ma odcienie szarości, oraz nerwowe, szybkie przeskoki kamery, nawiązujące do stylistyki telewizyjnych programów interwencyjnych – zdjęcia Ptaka stanowią z pewnością istotny element budowania napięcia przerażającej historii domu na odludziu, a przy tym naruszają przyzwyczajenia widza.

Marcin Koszałka to z kolei postać uznana w filmie dokumentalnym, o której nie raz już pisałam. Praca operatorska Koszałki budzi jednak dość niezrozumiałe dla mnie sprzeczne opinie, przez jednych bowiem bywa hołubiony, przez innych, za pomocą czasem trudnych do zbitcia argumentów, krytykowany. Pominęcie Koszałki przy rozdaniu łódzkich nagród uznałabym w przypadku „Rewersu” Borysa Lankosza jednak za kuriozum. To bowiem prawdopodobnie pierwszy obraz, w którym Koszałka-operator nie tylko współtworzy klimat oglądanej przez widza historii, co – na przykładzie wcale nie rewelacyjnych „Rysy” Michała Rosy czy „Senności” Magdaleny Piekorz – ratowało film przed zupełną porażką. Szczęśliwie bowiem stało się tak, że – choć film Lankosza być może fabularnie obroniłby się sam – Koszałka nadał mu dodatkowego indywidualnego charakteru, który nie czyni „Rewersu” jedynie filmem z epoki. Uwiarygodnił tym samym losy bohaterów, co broni ich przed schematyzmem czy płaskimi konturami twarzy osób, które wyobrażamy sobie, słuchając cudzych wspomnień i opowieści takich, jak ta w „Rewersie”. To postacie trzech kobiet zamieszkujących warszawskie mieszkanie w latach 50. ubiegłego stulecia, Bronka w białym prochowcu czy eleganckiego +

dyrektora Barskiego niosą film Lankosza. Czarno-białe kadry oświetlające wiotką postać Sabiny, wprowadzające element niepokoju wraz z wylaniającą się z ciemności twarzą Bronisława czy tańczące wraz z upojonymi „klientami” Arkadiusza – stają się fascynującym *spiritus movens* „Rewersu”. Koszałka jest w tej obrazowej kreacji profesjonalistą, przy czym chętnie i udanie bawi się obrazem, oddając między innymi ukłon w stronę kina połowy ubiegłego stulecia (wzmocnienie zyskuje stylizacja Marcina Dorocińskiego na postacie kreowane przez Humphreya Bogarta).

Obdzielenie nagrodami polskich filmów i polskich operatorów zasadne jest tym bardziej, że obrazy zasłużonych mistrzów tym razem albo nie wniosły nic świeżego, albo po prostu rozczarowały. Pierwszy zarzut kieruję ku Vittorio Storaro, wybitnemu autorowi zdjęć choćby „Czasu Apokalipsy” czy „Diuny”. Tworząc artystyczny duet z Carlosem Saurą, Storaro utkwiał w pamięci widzów jako autor zdjęć sporej części filmów hiszpańskiego reżysera – efektem tej współpracy jest także „Ja, Don Giovanni”, swobodna trawestacja o powstaniu znanej opery Mozarta. Znaki rozpoznawcze Storaro: przełamywanie tonacji cieplej zimną, przenikanie kadrów czy pisanie światłem znajdujemy również w ostatnim filmie Saury. Zastanawia mnie wciąż jednak, czy nazbyt czytelny styl operatora to jego wizytówka i wyraz artystycznej konsekwencji, czy w świecie obrazu, w którym twórcy wciąż odkrywają dla siebie nowe środki wyrazu – malarskie zdjęcia Storaro nie wydają się zbyt konserwatywne? W drugą stronę poszedł natomiast Dante Spinotti, równie uznany co Storaro autor zdjęć między innymi do „Tajemnic Los Angeles” czy „Informatora”. Nagrodzony na łódzkim festiwalu nagrodą za całokształt twórczości, Spinotti wystąpił również w konkursie głównym jako autor zdjęć do „Wrogów publicznych”. W chłodnych, ostrych

zdjęciach filmu Michaela Manna brakuje mi niepowtarzalnego klimatu czarnego kryminału jak w „Tajemnicach Los Angeles”. Stosując na życzenie reżysera technikę cyfrowego zapisu obrazu, Spinotti znacznie zubożył wartość formalną „Wrogów publicznych”, zdjęcia wydają się mocno przetworzone, barwy są zaskakująco blade, bywa, że nawet przekłamane, a światło dla odmiany – wyostrome, co nadaje poruszającym postaciom zbyt mocne kontury.

Do wyścigu po Złotą Żabę stanął też awangardowy „Tlen” Ivana Wyrpajewa, oparty na sztuce samego reżysera o spotkaniu na ulicach Moskwy dwojga młodych ludzi, wystawianej na deskach kilku europejskich teatrów. Jest to bijący po oczach formą melanż kina, teatru, wideoklipu i animacji, przy czym zdjęcia Andrieja Naydenowa stanowią przede wszystkim część szerszej koncepcji reżysera. Pozbawiony przy czynowo-skutkowego schematu fabularnego film tworzą wideoklipy, rozpoczynające się planszą z tytułem. W rozmowach z dziennikarzami i widzami Wyrpajew sporo miejsca poświęcał niebieskiej ramce, obwodzącej obraz niemal przez 80 minut filmu, której ostateczne znaczenie nadaje widoczna na końcu lista utworów, co prowokuje skojarzenia z tylną okładką płyty CD. Nie da się także oddzielić w „Tlenie” warstwy wizualnej od dźwiękowej, o czym świadczy choćby fakt, że montaż filmu podporządkowany został nie tylko estetyce wideoklipu, ale również nawiązującemu do tłumaczeń Biblii na język rosyjski rytmowi melorecytacji aktorów, posadzonych przed mikrofonami w studiu nagrań. Estetyczny żywioł, który serwuje Wyrpajew, wnosi do kina nową jakość, choć jak sądzę, trudno na razie oceniać jej walory, przez widzów jednak jest przyjmowana bardzo pozytywnie.

Na koniec trzeba kilka zdań poświęcić zwycięzcy konkursu głównego – „Libanowi” Samuela

Maoza, wykorzystującemu za tło działania wojenne na Bliskim Wschodzie w 1982 roku. Ins-pirowany wspomnieniami reżysera (i scenarzysty w jednej osobie) film podchodzi w nietypowy sposób do tematyki wojennej – w odróżnieniu od większości filmów tego gatunku, Maoz umieścił niemal całą akcję filmu we wnętrzu czołgu. Szmulik, nowy członek załogi (i alter ego reżysera), zasiada za działkiem strzeleckim. W ciągu jednej doby ogląda więcej, niż ktokolwiek mógłby ujrzeć przez całe swoje życie. Dobijanie rannych cywili, upadek autorytetu dowódców, okradanie bezbronnych, nienawiść w oczach młodego chłopca, naga kobieta krzycząca w szoku – te sceny oglądane przez celownik działa utkwiają mu w pamięci na całe życie. Na świat zewnętrzny prawie cały czas Maoz pozwala patrzeć tylko z „perspektywy celownika” – obraz przedzielony siatką celowniczą jest zatem dominantą wizualną „Libanu”. Ten sposób obrazowania nie tylko łączy utożsamiać Szmulika z twórcą filmu, ale też utożsamia z bohaterem widza, który patrzy na ruiny miasta i wojnę oczami młodego mężczyzny.

Maoz nie ukrywa inspiracji obrazami z takich tytułów, jak „Czas Apokalipsy”, „Hiroszima, moja miłość”, a nawet „Barton Fink”. Główny wpływ na jego filmową twórczość ma Andriej Tarkowski, Maoz posuwa się jednak dalej, poza realizację słów twórcy „Stalkera”: każdy może spojrzeć w moje filmy jak w lustro i dojrzeć tam samego siebie. Autor „Libanu” bowiem znalazł formę, która łączy emocje wypływające z własnych wspomnień z wrażeniami, jakie chciał przekazać – pozwolił mu zajrzeć do wnętrza czołgu, spojrzeć przez celownik działa. Od autora zdjęć Giory Bejacha wymagało to czasem działania wbrew instynktowi operatora, kiedy musiał połączyć mechaniczny, posuwisty ruch kamery, któremu towarzyszył dźwięk przesuwanego działa, ze strachem mężczyzny siedzącego za jego sterem. Stawianie czoła tego typu wyzwaniom, a nie tylko eksperymentowanie nowymi środkami technicznymi, z pewnością wnosi więcej do pracy autora zdjęć, czego efekty pracy nagrodzonej w Łodzi trójki operatorów są wyrazistymi przykładami. ●

