



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

Załącznik

FILM I TEATR

„ŚWIATŁO JEST ŻYCIEM...” JAK NADAĆ OBRAZOWI DUSZĘ - ANALIZA ŚRODKÓW OPERATORSKICH (WYBRANE PRZYKŁADY)

WOJCIECH GRUSZCZYŃSKI

Fotografia dała ludziom możliwość uwieczniania miejsc, przedmiotów i co najważniejsze – własnych wizerunków. Jej rewolucyjne właściwości sprawiły, że pierwszych propagatorów tej dziedziny często uznawano za magików mogących skraść ludzką duszę. Z biegiem czasu oswojono się z nowym medium, wymagając, aby fotografia przedstawiła więcej aniżeli mały wycinek czasu. Odpowiedzią na tę potrzebę był film, który pozwolił utrwalac rzeczy w ruchu (do tego jeszcze kolorowe), i zapis dźwiękowy.

W pewnym momencie rozbudowane fabuły nie miały już nic wspólnego z krótkimi historyjkami pokazywanymi podczas jarmarków. Było to związane z kształtowaniem się języka filmu. Nieznajomość kodu, tak jak w przypadku innych środków podawczych, powodowała zagubienie widza, który początkowo nie rozumiał, dlaczego bohater w danym ujęciu nie ma nóg bądź innych części ciała. Niedorzeczne wydawało się zmienianie miejsca akcji z Londynu na Paryż bez pokazania procesu przemieszczania się. Gdy widz w końcu nauczył się rozumieć podstawowe figury stylistyczne, posunięto się dalej, wikłając znaczenia jeszcze głębiej, pośród kompozycji poszczególnych kadrów, świadomie operując kolorami i emocjami, jakie wywołują barwy, używając obiektywów, wykorzystując motywy powracające w kolejnych sekwencjach filmu.

Według Jerzego Płażewskiego język filmu (podobnie jak język mówiony) pjęzyk filmu określać cztery główne właściwości¹. Służy do przekazywania i wymieniania myśli, umożliwia porozumienie stron na zasadzie obustronnego zrozumienia, musi odznaczać się precyzją, niedwuznacznością oraz mieć dostateczną możność wyrażania pojęć subtelnych i abstrakcyjnych. Oczywiście ani język filmowy, ani mówiony nie spełniają żadnego z tych wymogów w sposób idealny. Właśnie dlatego język filmu zostaje uwolniony od wszelkich reguł i podległy jest jedynie woli twórcy. Zrozumienie tego języka wymaga od odbiorcy zarówno znajomości kontekstów, ogólnej wiedzy o świecie, lecz także wiedzy o języku kina, a nawet o cechach stylu konkretnego twórcy.

Twórcy filmowi, którzy na przestrzeni lat zdawali sobie sprawę z komplikacji wiążących się z produkcją filmu, uznali, że potrzebny jest stosowny podział obowiązków na planie. Tak też wykształciła się profesja autora zdjęć, która, początkowo marginalizowana, z czasem zaczęła się stawać, zaraz po reżyserze, najistotniejsza w procesie tworzenia dzieła filmowego.

Historia nie jest opowiedziana dobrze tylko dlatego, że aktorzy poprawnie odegrali swoje partie dialogowe w stworzonym na potrzeby filmu studiu, historia przemawia do nas przede wszystkim wtedy, gdy obrazy (za pomocą których się ją opowiada) są „przezrocyste”, a raczej skomponowane zgodnie z zasadami „czytelności” i „odpowiedniości”, gdyż słowo „przezroczysty” w tym kontekście wcale nie ma oznaczać czegoś prostego, bez znaczenia. Przezroczyść odnosi się bezpośrednio do oczekiwań odbiorcy wykształconego i rozumiejącego filmowy język, który potrafi niemal odruchowo zinterpretować myśl, jaką chciał przekazać autor w kadrze, ujęciu czy scenie.

Zaznaczam już teraz, że w interpretowanych przeze mnie filmach nie wykorzystuje się obrazu w sposób niekonwencjonalny. Przez „niekonwencjonalny” rozumiem zwiększenie ingerencji w materiał obrazowy, np.

¹ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 16-22.

manipulacje kolorystyczne lub zmiany kontrastów, dzięki którym obraz mógłby stać się mocno odrealniony.

Problem mogą ilustrować słowa Piotra Wojtowicza, autora zdjęć filmowych, który w jednym z wywiadów podkreślił, jak istotne jest odpowiednie operowanie środkami filmowymi dla osiągnięcia zamierzonego celu. „Ilekczo próbowałem zrobić portret świecony ostrym światłem, tylekczo w ostatniej chwili uświadaiałem sobie, że nie mogę na to patrzeć. Ostatecznie zawsze podejmuję decyzję o zmiękczeniu światła. Bywa, że jest to sprzeczne z fizyczną naturą danego światła. Przykładem jest fotografowanie w świetle świecy, której światło tworzy na policzku cień ostry. Mimo to jej efekt robię za pomocą miękkiego źródła światła, wyrażając w ten sposób psychologiczną, a nie fizyczną prawdę o nastroju kojarzonym ze świecą”². Autor nakreśla bardzo istotną kwestię kreowania filmowego obrazu. Wszelkie środki wyrazu dostępne operatorowi filmowemu używane są nie po to, by oddać fizyczny realizm, lecz by stworzyć iluzję oddającą nastroj zgodnie ze świadomością kulturową odbiorcy. Niewątpliwą rację ma tu również operator amerykański John Arnold, gdy pisze: „Weźmy prostą scenę: sypialnia chorego dziecka i czuwająca matka. Jeśli scenę tę pokazać w mrocznych tonach z długimi, złowieszczymi cieniami, to widz od razu poczuje, że dziecko jest ciężko chore i może wcale nie wyzdrowieć. Jeśli zaś pokój zalany jest słońcem i wszędzie przenikają wesołe promienie, instynkt podpowie nam, że kryzys minął”³.

Według klasycznej definicji Lindgrena, „posługując się aparaturą oświetleniową, operator obrysowuje kontury i nadaje bryłowatość płaszczyznom obiektu, stwarza wrażenie przestrzennej głębi, donosi do widza emocjonalny charakter i atmosferę sceny, a nawet uzyskuje niekiedy pewne efekty

² M. Kozłowski, *Przed pierwszym klapsem*, „Film & Tv Kamera” 4/2005, s. 51-62.

³ J. Płażewski, *Język...*, op.cit., s. 419.

dramatyczne⁴. Oznacza to, że operator posługuje się środkami obrazowymi, elementy, które mają zostać zarejestrowane na taśmie filmowej, traktując jako przedmioty, bez względu na to, co lub kto to jest; celem jest ukazanie ich w sposób odzwierciedlający akcję filmu.

Przeanalizuję cztery filmy, do których zdjęcia zrobił jeden operator – Danny Cohen. Zajmę się *This is England*, *Wspaniały rok 1939*, *Radio na fali*, a także *Jak zostać królem*. Na ich podstawie można prześledzić, jak autor zdjęć weryfikuje swoje podejście do środków obrazowych. Ponadto wybór tylko jednego autora zdjęć pozwala dostrzec autorską konsekwencję w stosowaniu pewnych środków wyrazu.

Światło i jego rodzaj „określa” bryłę utrwalaną na materiale światłoczułym, dlatego to światło jest najważniejszym czynnikiem wpływającym na obraz filmowy. Następnym istotnym czynnikiem powodującym powstawanie przemysłanej wypowiedzi filmowej jest rodzaj światła, czyli kolor, dzięki któremu możemy przekazywać dodatkowe treści. Twórcy filmowi używają koloru nieraz podobnie jak malarze czy fotograficy, aby przekazać treści związane m.in. z nastrojem sceny⁵, co podkreślił w swojej wypowiedzi John Arnold. Ciepłe barwy w pokoju chorego chłopca będą symbolem nadziei, natomiast mroczne, ciemne i zimne światło będzie wskazywać na niepokój. Każda skomponowana scena, ustawiona i zaplanowana przez twórców, musi zostać „przetworzona” przez kamerę, do której założony jest konkretny obiektyw. Obiektywy, ze względu na zróżnicowaną konstrukcję, posiadają szereg odmiennych możliwości przetwarzania wiązki świetlnej, czego konsekwencją jest np. deformacja obrazu lub stworzenie sceny, która jest najbliższa naturalnemu sposobowi postrzegania, bliskiemu właściwościom ludzkiego oka. Powyższe prawidłowości wpływają na kompozycję kadru i już na etapie doboru obiektywów planuje się psychologizację obrazu,

⁴ E. Lindgren, *Sztuka filmu. Wprowadzenie do krytyki filmowej*, Londyn 1948.

⁵ J. Płazewski, *Język filmu*, op.cit.,

ponieważ „widzenie” kamery nie ma zbyt wiele wspólnego z „widzeniem” człowieka. Pokazywanie pełnych planów stałoby się z czasem bardzo nudne na skutek monotonii, a brak zbliżeń czy detali uniemożliwiłby kierowanie uwagi widza na pewne elementy kluczowe dla opowiadanej obrazem historii.

W filmie światło uzależnione jest od obrazu, czyli kreowanego przez ekipę filmową świata. Przeczy logice i odsyła nas do kulturowych wyobrażeń choćby o nastroju danej sceny. Jak wielka siła tkwi w psychologizacji oraz estetyzacji obrazu, widać na przykładzie *Jedzących kartofle* Vincenta van Gogha. Ukazana przez artystę scena przedstawia grupę osób, a jedynym źródłem światła jest zawieszona ponad ich głowami lampa. Twarze są jednak doskonale oświetlone i to w sposób, w jaki portretował swoich modeli Rembrandt. Inny przykład stanowi seria obrazów Georges’a de La Toura pt. *Pokutująca Magdalena*. Światło „użyte” przy ekspozycji kobiecych szat na żadnym z obrazów nie uwydatnia rysów twarzy – scena oświetlona ostrym źródłem światła (świeca) dawałaby ostry cień na policzku, zamiast tego widzimy jakby dodatkowe, wypełniające źródła światła równoważące płonąca świecę.

Już Goethe pisał, że „podwójne oświetlenie jest z całą pewnością rodzajem gwałtu; (...) jest ono przeciwne naturze, ale jeśli mówię, że jest przeciwne naturze, muszę natychmiast dodać, że przewyższa naturę; pragnę przez to powiedzieć, że jest to śmiała decyzja mistrza, który udowadnia w sposób genialny, że sztuka nie poddaje się koniecznościom narzuconym przez naukę, że kieruje się własnymi prawami”⁶. Zderzenie obrazów kreowanych dzięki wykorzystaniu języka filmu ze światem rzeczywistym może nastąpić na przykład wtedy, gdy podczas fotografowania w świetle świecy czy zachodzącego słońca okazuje się, że coś jest nie tak, efekt nie jest do końca taki, jak sobie wyobrażaliśmy. Fotografia, którą wykonaliśmy, jest

⁶ M. Levieux, *Ewolucja sztuki światła i cienia*, „Kwartalnik Filmowy” 7-8/1994, s. 104.

inna, portretowana osoba nie wygląda tak samo, jak na oglądanych obrazach czy filmach. Jest mniej atrakcyjna, spowita mało estetycznymi cieniami lub przebarwieniami spowodowanymi zbyt ostrym światłem, nieodpowiednią temperaturą barwową. Następuje wtedy niemożliwy do zaakceptowania dysonans pomiędzy tym, co myślimy, że znamy, a tym, co faktycznie istnieje i jest zgodne z prawami fizyki.

Dialogi i postaci to za mało, by oddać duszny klimat kanału czy świeżość letniego poranka. Jak pisze Henri Alekan, to światło jest podstawowym środkiem wyrazu kina, to ono tworzy strukturę obrazu, banalizuje lub dowartościowuje temat filmu, stwarza psychofizjologiczną aurę, jest naturalistyczne i realistyczne albo interpretujące i estetyzujące⁷. Należy tu jednak zaznaczyć, że Alekan, mówiąc o świetle naturalistycznym i realistycznym, wcale nie ma na myśli filmowania bez specjalistycznego sprzętu w zastanych warunkach planów filmowych. „Światło postrzegane jedynie jako czynnik transmisji, niezbędny dla powstania obrazu, pozbawione zostaje najbardziej istotnej funkcji mającej charakter zarówno psychiczny, jak i fizyczny. Światło traktowane przez twórców filmowych jako czynnik fizyczny jest »oświetlaczem«, pojmowane zaś jako element subiektywny, dokonuje prawdziwej przemiany, jest »duchem materii«. Światło, oddziałując na uczucia, wrażenia, emocje, nie może być przez każdego postrzegane jednakowo”⁸. Naturalizm należy również wykreować.

Film *Jak zostać królem* cechuje jedność oświetleniowa. Oznacza to konsekwentne operowanie światłem, by widz nie poczuł nagłej zmiany atmosfery. Wśród warunków oświetleniowych, jakie obserwujemy, możemy wyróżnić oświetlenie dzienne, do którego zaliczymy światło słoneczne – działające bezpośrednio lub rozproszone przez zachmurzone niebo. Wszelkie sceny rozgrywające się na zewnątrz (abstrahując od tego, że jest ich niewiele)

⁷ Ibidem, s. 99.

⁸ Ibidem, s. 119.

charakteryzują się właśnie tym typem oświetlenia. Twarze bohaterów są płaskie, ponieważ cień nie wydobywa faktury, nie akcentuje ani kości policzkowych, ani nosa. Dzięki takiemu zabiegowi autor zdjęć, Danny Cohen, zadbał o spójność materiału. W całym filmie mamy do czynienia przede wszystkim z miękkim światłem. Czasem taka konsekwencja pociąga za sobą pewne skutki, które z fizycznego punktu widzenia mogą się wydawać niedociągnięciami technicznymi. Przykładem może być scena rozmowy dwóch głównych bohaterów w parku – Jerzego VI i Lionela Logue’a. Choć w części scen można zobaczyć bezpośrednio źródło światła – słońce usiłujące przebić się przez mgłę – bohaterowie eksponowani są tak, żeby słońce zawsze stanowiło kontrę, a sylwetki pozostały w płaskim i jednolitym oświetleniu, jakie daje cień. Gdy dochodzi do kłótni i następuje przejście z ujęcia *en face* na ujęcie zza pleców, aby zachować jednolitość sceny, mamy do czynienia ze zmianą kierunków w taki sposób, żeby sylwetki nadal pozostały w miękkim świetle, charakterystycznym dla mglistego poranka, co jest koncepcją przyjętą dla całej sekwencji. Światło słoneczne w ogóle jest ciężkie do ujarznienia bez dodatkowych środków, stąd też w profesjonalnej kinematografii jego rola jest niezwykle mała. Promienie słońca charakteryzują duże natężenie światła, dające mało estetyczne ostre cienie, co wymaga równoważenia tonów bardzo ciemnych i jasnych. Kiedy ów fakt zignorujemy, następuje przekroczenie granicy spójności tonalnej negatywu, co może skutkować, w zależności od ustawionej ekspozycji, prześwieczeniami bądź brakiem szczegółów w cieniach. Jednak w przypadku analizowanego filmu mamy do czynienia z miłym dla oka zabiegiem kładącym podwaliny pod estetycznie skomponowany obraz. Tego typu oświetlenie sugeruje, jak należy odbierać przedstawioną historię człowieka o wielkich możliwościach i silnym charakterze, stłamszonym przez lęki i obawy związane z własnym głosem.

Jak zaakcentować rolę światła słonecznego w oddaniu klimatu i jednocześnie uniknąć jego zgubnego wpływu, pokazuje przykład filmu *This is*

*England*⁹. Możemy doszukać się kilku scen, w których znajdziemy plenery sfotografowane w słoneczne dni, jednak gdy przychodzi do zbliżeń czy planów pełnych, podobnie jak w przypadku przykładu omawianego wcześniej, używa się kontry lub filmuje w naturalnie zacienionych miejscach. Gdy główny bohater Shaun wraca ze szkoły, mamy do czynienia z serią planów ogólnych pokazujących otoczenie w świetle słonecznym. Jednak właściwą akcję rozpoczyna ujęcie zaaranżowane pod ocienionym wiaduktem. Cień daje do myślenia: główny bohater wkracza w nowe towarzystwo, którego widz jeszcze nie potrafi ocenić. Shaun znajduje się jakby na styku dzieciństwa, ukazywanego poprzez słońce, i momentu wkraczania w dorosłość, kreślonej cieniem pomiędzy przejściem podziemnym a dalszą częścią chodnika poza nim.

Światło zastane jest przypadkiem szczególnym w kinematografii, ponieważ analizując materiał filmowy, tak naprawdę ciężko powiedzieć, kiedy faktycznie mamy z nim do czynienia. Z reguły raczej dąży się do uzyskania efektu światła zastanego, ponieważ jako takie jest zbyt ciemne, aby sprostać wymaganiom technicznym obecnie używanych kamer. Kreuje się więc odpowiednie warunki przy pomocy rozproszonego oświetlenia, dzięki czemu mamy złudzenie neutralnej sceny. Ponadto ten typ światła, zdaje się, jest nam najbliższy, ponieważ człowiek większą część swojego życia spędza w pomieszczeniach, do których wpada rozproszone światło z zewnątrz, tworzące niemal jednakową scenerię o każdej porze dnia i przez większość roku kalendarzowego. Przyzwyczajeni do takiego stanu rzeczy ten rodzaj oświetlenia traktujemy jako naturalny. Filmowcy próbują wykreować te warunki

⁹ Akcja filmu toczy się w roku 1983, gdy w szkołach akurat rozpoczynają się wakacje. Główny bohater Shaun jest szykanowanym przez rówieśników 12-letnim samotnikiem, który mieszka wraz z matką w ponurym mieście. W drodze ze szkoły trafia na grupę skinheadów, którzy, jak się okazuje, są przyjaźnie nastawieni i biorą go pod swoje skrzydła. Shaun zaprzyjaźnia się z grupą, poznając zupełnie nowy dla siebie świat. Przyjazna atmosfera ulega zmianie, gdy z więzienia wychodzi dawny członek grupy Combo – zadeklarowany rasista.

dla przypadków, kiedy rola światła ma ograniczyć się do pokazania postaci w taki sposób, aby można było zaznaczyć miejsce akcji, rozpoznać bohaterów i rozróżnić kolejne działania. Zbyt duża gra światłocieniem w takich momentach może wpływać na widza dezorientująco.

Będę tu operować pojęciem światła sztucznego w kilku różnych znaczeniach. Dwa z czterech omawianych filmów, a szczególnie *Radio na fali*¹⁰, charakteryzuje przezroczysta ekspozycja, która w pewnym sensie odpowiada za stylizację filmu na dokument. Inne ważne cechy tego typu produkcji to kamera z ręki, centralne kadry obejmujące dokładnie te elementy, które w danym momencie są akurat istotne, a także światło o charakterze transparentnym, którego rola ogranicza się do neutralnego przedstawiania zdarzeń i postaci. Obraz ma dzięki temu wydawać się autentyczny. Nie zmienia to jednak faktu, że ów autentyzm jest wynikiem zabiegów estetyzujących. W scenie, gdy Simon wraca do swojej kajuty ze śniadaniem dla świeżo poślubionej żony, jedno z ujęć przedstawia ich w półzblizeniu. Za pomocą miękkiego światła pokazane jest całe otoczenie. Postać Eleonore zostaje od tyłu doświetlona silnym światłem zarysowującym twarz. W tym przypadku mamy do czynienia z psychologizacją, ponieważ możemy dostrzec przestrzeń za oknem statku. W rzeczywistości byłoby to niemożliwe ze względu na rodzaj imitowanego światła, który odpowiada słonecznej pogodzie. Na zewnątrz natężenie światła jest bardzo duże, podczas gdy w środku jest ono miękkie i przytłumione. Gdyby operator chciał nakręcić taką scenę w warunkach naturalnych, czyli na statku, widok za oknem zostałby całkowicie „wypalony”. Totalna równowaga, dzięki której widzimy to, co dzieje się za oknem, jednocześnie nie tracąc ocienionych szczegółów pierwszego planu, może być wynikiem komputerowego wklejenia tła za oknem. Światła,

¹⁰ Brytyjska komedia zrealizowana przez Richarda Curtisa. Historia opowiada o nielegalnym rockowym radiu nadającym z łodzi pływającej wokół Wielkiej Brytanii. Film przedstawia perypetie załogi, która musi stawić czoło problemom, pojawiającym się w momencie zaostrenia polityki rządu wobec pirackich stacji.

które rysują twarze postaci, to tzw. boczki, mylone często ze światłem kontrowym. Bardzo przydatne, ponieważ wraz ze światłem kontrowym i wypełniającym (najbardziej w przypadku ciemnych kadrów) definiuje ono postać, wyodrębnia z ciemnego tła, pozwalając na dokładne jej zobaczenie. Ponadto wysmukla twarz podkreślając kształt policzka.

Kolejnym przykładem świadomego równoważenia tonów jest scena, w której Hrabia i Gavin pojedynkują się, wchodząc na maszt statku. Gdyby scena w całości miała zostać nakręcona w pełnym słońcu, wykraczałaby poza rozpiętość tonalną negatywu o kilka stopni EV¹¹. Gdy obydwaj bohaterowie oczekują na sygnał rozpoczynający wyścig na szczyt masztu, ich sylwetki rysowane są kontrowo przez źródło światła, jednak kiedy dochodzi już do samej czynności wspinania wszystko dzieje się pod pochmurnym niebem. Dzięki temu można było jednocześnie zarejestrować wszystkie szczegóły w cieniach (należy zwrócić uwagę na fakt, że Gavin ma ciemne ubranie, które przy zbyt krótkiej ekspozycji pozostałoby jedynie czarną plamą) – widoczne są nawet liny stabilizujące maszt, a w kadrze nie pojawiają się żadne artefakty świetlne. Słońce widzimy dopiero w końcowej fazie sceny – podczas kręcenia ujęcia z helikoptera bohaterowie zwracają się w przeciwnym kierunku masztu na tle mieniącego się od refleksów morza. Aktorzy oświetleni od tyłu stają się tylko czarnymi konturami, co podkreśla niebezpieczeństwo wchodzenia na maszt statku. Taki zabieg, zastosowany kilka sekund wcześniej, kompletnie by się nie sprawdził, ponieważ nie byłibyśmy w stanie w zbliżeniach dostrzec mimiki postaci. Stanowiłyby one jedynie nie mówiące kontury. Gdy Jerzy VI w pierwszej ze scen filmu wchodzi po schodach, by wygłosić przemówienie, ma za sobą kilka ogromnych okien, które stanowią swoisty ekran świetlny. Aby zachować jakiegokolwiek szczegóły

¹¹ EV (ang. Exposure Value) – w fotografii jest to nazwa jednostki miary oraz skali ekspozycji. Punktem odniesienia jest wartość 0 EV definiowana jako ekspozycja będąca efektem naświetlania materiału światłoczułego przez obiektyw o otworze względnym 1:1 przez czas 1 sekundy.

znajdujące się za oknami, zdjęcia wykonano w pochmurny dzień i w bardzo delikatny sposób doświetlono postaci od przodu. Dzięki temu przerażenie, jakie ogarnia księcia, zostaje spotęgowane, ponieważ twarz w cieniu traci na nasyceniu kolorystycznym i wydaje się jeszcze bardziej ponura.

Dla jakości światła kluczową sprawą jest kierunek, z którego ono pada. Jest to, być może, najważniejszy czynnik decydujący o tym, jak światło współgra z kształtem i fakturą obiektu. Płaskie światło frontalne nie odsłania w pełni kształtu obiektu; wszystko spłaszcza, sprawia, że przedmioty wyglądają, jakby były dwuwymiarowe, „wycięte z kartonu”. Natomiast oświetlenie z boku albo z tyłu odkrywa kształty rzeczy, ich strukturę zewnętrzną i geometryczną formę. Paradoksalnie, Blain Brown¹² stwierdzając, że w ten sposób ustawione światło ujawnia charakter postaci, emocje i inne wartości, uznaje tak wykreowany obraz za bardziej realny, namacalny, rozpoznawalny. Gdy akcja filmu przenosi się do domu państwa Logue, ujęcie ukazuje postaci siedzące przy stole, oświetlone w odmienny sposób niż w gabinecie, gdzie panuje znacznie bardziej surowa atmosfera. W tym przypadku ciepło domowego ogniska uzyskane zostaje za pomocą ciepłych tonów i miękkiego plastycznego oświetlenia. Postaci nie są oświetlone przednim światłem, które zapewne dokładnie uwydatniłoby wszystkie widziane szczegóły. Zamiast tego mamy do czynienia z górnym światłem ustawionym nieco przeciwnie w stosunku do kamery. Miętkość kadru świadczy o dużym źródle światła rozpraszającym promienie. Dwa kolejne ujęcia reprezentują nieco odmienny sposób operowania światłem: twarz Myrtle została oświetlona przednim, ale i lekko bocznym źródłem światła, podkreślając tym samym rysy twarzy i wysmuklając ją, zaś w przypadku Logue’a jest to typowo górne oświetlenie, charakteryzujące się specyficznym cieniem pojawiającym się tuż pod nosem.

W przypadku gabinetu, który ma się wydawać nieco słabiej oświetlony, wykorzystano inne zasady eksponowania. Odrapane ściany i dominacja

¹² B. Brown, *Światło w filmie*, : tłum. K. Kosińska, Warszawa 2009, s. 78.

tonów zimnych nad ciepłymi sprawiają, że pomieszczenie wydaje się ponure. Jedynie lampy na suficie stanowią opozycję. Ciepłe barwy minimalizują ponure kolory surowego wnętrza. Zarówno wielkie okno, jak i źródła światła widoczne w kadrze nie mają wpływu na ekspozycję pomieszczenia, stanowiąc jedynie element dekoracji. Dzięki temu skonstrastowano oświetlenie dwóch światów – królewskiego i mieszczańskiego, by pokazać sytuację, w której król nie jest królem, lecz zwykłym człowiekiem, nie bije od niego chwała, zatem nie przysługuje mu specjalny rodzaj przedstawiania. Jednak, jak można dostrzec zestawiając obie sytuacje w pałacu, chociażby podczas rady królewskiej, nie ma znacznej różnicy w sposobie oświetlenia, bowiem to miejsca obce i w jakiś sposób łączące się z nieprzyjemnościami płynącymi z pełnionych obowiązków. Bogato zdobiony pałac Buckingham, choć skąpany w ciepłych barwach złota, które możemy dostrzec chociażby na zdjęciach Annie Leibovitz – portretującą notabene córkę Jerzego VI, królową Elżbietę II – jest równie chłodny, równie zbliżony klimatem do gabinetu Logue’a. Takie samo płaskie oświetlenie spowija twarze, brakuje elementów wprowadzających kontrę kolorystyczną. Jediną różnicą są zastosowane obiektywy, gdyż w przypadku pałacu stosuje się raczej krótkie ogniskowe, zaś przy fotografowaniu gabinetu obiektywy długie. W rezultacie tych zabiegów pałac wydaje się o wiele bardziej ciasnym miejscem niż jest. Miejscem, gdzie panuje ciężka do zniesienia atmosfera.

Bardzo łatwo można doszukać się „nieściskości” w realistycznym oddawaniu natury światła, gdy mamy do czynienia z efektem tzw. podbijania lampy. W przypadku sceny rozmowy przez telefon między królem Edwardem VIII a panią Simpson w jednym z ujęć stoi on nieopodal źródła światła, którym jest lampa. Wydawać by się mogło, że taki element, znajdujący się na tyle blisko postaci, powinien znacznie wpłynąć na ekspozycję jego sylwetki. „Podbijanie lampy” to z jednej strony specyficzna technika, a z drugiej także ilustracja ogólnej zasady w oświetleniu. Postać oświetlona za pomocą stojącej obok lampy byłaby oświetlona poprzez światło o zbyt

wysokiej temperaturze barwowej, powodujące zafarby¹³ na skórze i ubra-
niu, co ponadto nie oddawałoby charakteru pesymizmu sceny, w której król
zachowuje się jak nastolatek podczas rozmowy ze swoją sympatią. Zamiast
tego zastosowano boczne, zimne i stosunkowo twarde oświetlenie. Całą
kompozycję charakteryzuje ogólny mrok, a jedynym bardziej rozświe-
tlonym elementem jest fragment tła, na który rzucane jest światło lampy.
W normalnych warunkach światło tego typu oświetlić by mogło całą scenę,
psując ogólny nastrój wykreowany na potrzeby ujęcia, ale lampę ściem-
niono i ustawiono za nią inną jednostkę świecącą pod podobnym kątem,
dodatkowo wysłano ją ciemnym materiałem, by światło „nie wylewało” się
na górne partie ściany.

Pojęcie ekspozycji jest kwestią w pewnej mierze problematyczną.
Właściwa ekspozycja polega na takim ustawieniu przysłony i wyborze
czułości negatywu bądź matrycy, by najlepiej zapisać rejestrowaną scenę
na nośniku. W trakcie zdjęć dąży się do zarejestrowania jak największej
liczby szczegółów w cieniach oraz w światłach, by później, w postproduk-
cji, móc świadomie usuwać bądź akcentować to, co dla kompozycji kadru
niepotrzebne lub nieodzwonne. Ustawiając właściwą wartość ekspozycji,
stykamy się głównie z takimi problemami jak dopasowanie wartości przy-
ślony (wpływającej na głębię ostrości) do czułości negatywu/matrycy¹⁴ oraz
mocy źródła światła w stosunku do odległości. Ważny jest też klatkarz oraz
czas naświetlania. Aby uaktywnić światłoczułe elementy emulsji, energia
światlna musi przekroczyć pewien poziom (punkt inercji). Wraz z rosnącą
ekspozycją zwiększa się ilość przekształconych ziarenek halogenku sre-
bra, aż do momentu, gdy zabraknie czułego materiału. Od przekroczenia

¹³ Zafarb to plama świetlna, która ze względu na emitowanie intensywnej barwy, padając na przedmiot, powoduje zmianę jego naturalnego koloru.

¹⁴ Im wyższa, tym zwiększona możliwość rejestracji w gorszych warunkach oświetleniowych, ponadto czułość umożliwia łatwiejsze zrównoważenie planów zdjęciowych, ułatwiając zestawienie poszczególnych światel.

tego punktu zwiększające się naświetlenie nie podnosi już gęstości wywołanego negatywu.

W filmie, tak jak w fotografii, stosuje się system strefowy Ansel Adamsa, fotografika, który podzielił kadr fotograficzny na różne strefy od strefy 0 do strefy IX. Całkowicie czarne, (jak również białe obszary obrazu), w których nie ma żadnych szczegółów to strefa 0, a każdy kolejny ton, wyższy od poprzedniego o jedną wartość przysłony (lub inaczej mówiąc EV), odpowiada kolejnym numerom stref. System ten nie określa jednak konkretnych liczb, jest on względny, tak samo jak względne są warunki, w których pracuje autor zdjęć, bowiem zarówno głębokie cienie, jak i jasne światła jesteśmy w stanie osiągnąć i w przypadku pełnego afrykańskiego słońca, i nocy polarnej. Są to więc punkty odniesienia, a każda kolejna strefa to jeden punkt EV, czyli jedna przysłona mniej lub więcej, czy skok o połowę czułości negatywu (lub sensora cyfrowego) bądź czasu naświetlania.

Wobec tego nie istnieje jedna poprawna ekspozycja, bowiem jest ona zależna od rodzaju przedstawionej sceny. Powtarzając za Adamsem, że negatyw należy traktować jak partyturę muzyczną, trzeba naświetlać go w taki sposób, by istniała możliwość jego różnorodnej interpretacji. Daje to zwiększone pole manewru, gdyż w postprodukcji twórca może zdecydować, czy scena ma być ciemniejsza – wyciągając tony ciemniejsze i jedynie podkreślając jaśniejsze lub na odwrót. Jeżeli jednak negatyw jest naświetlony niepoprawnie, charakteryzuje się brakiem szczegółów w cieniach lub światłach, nie ma możliwości jego zmodyfikowania, ponieważ „brak informacji” w danej jego partii skutkuje czarnymi lub białymi plamami. W przypadku filmów realizowanych na nośnikach cyfrowych proces rejestracji obrazu musi być jeszcze bardziej precyzyjny, gdyż rozpiętość tonalna matrycy cyfrowej obecnie nie dorównuje swojemu analogowemu odpowiednikowi. Konsekwencją pracy na nośniku cyfrowym jest zmniejszona rozpiętość tonalna, czyli zdolność do zarejestrowania jednocześnie dużej liczby tonów jasnych i ciemnych, co wiąże się z dużą ilością sztucznego oświetlenia na planie.

Z najbardziej kontrastowym oświetleniem w filmie *Jak zostać królem* mamy do czynienia w scenie rozgrywającej się w piwnicach dworku. W kadr wkomponowano żarówki znajdujące się przy suficie, toteż światło naśladuje ich sposób świecenia – silne kontrastowe światło powodujące głębokie i ostre cienie. Mimo wszystko, aby nie generować cieni pod oczami, co jest konsekwencją używania ostrego światła górnego, Cohen posługuje się światłem bocznym. Wróć tutaj ponownie do sceny w parku i rozmowy dwóch głównych bohaterów. Silne światło słoneczne, jedynie w małym stopniu przytłumione oraz rozproszone przez mgłę, bez odpowiedniego doświetlenia za pomocą blend lub reflektorów, byłoby zbyt mocne, aby móc zarejestrować pełne spektrum szczegółów. Bez ingerencji w naturalne warunki oświetleniowe bohaterowie stanowiliby jedynie czarne plamy, a niemal wszystkie szczegóły za nimi zostałyby wypalone. W pierwszym przypadku nastąpiłaby taka sytuacja jak podczas wyścigów bohaterów *Radia na fali*, gdy stanęli na maszcie. Innym przykładem może być ostatnia scena filmu, gdy po zakończonej przemowie król wychodzi, aby zaprezentować się wraz z rodziną ludności Londynu oczekującej pod pałacem Buckingham. Film mógłby się skończyć w momencie samego wyjścia – aktorzy wychodzący na balkon zniknęliby w świetle stanowiącym strefę 0, w której nie można odróżnić szczegółów, ale ponieważ koncepcja była inna, następuje zmiana ustawień ekspozycji. Gdy wewnątrz zajmuje już znikomą część kadru, mamy do czynienia z płynnym przejściem, aby zaprezentować to, co na zewnątrz. Przez chwilę możemy więc zauważyć, jak wszystko wewnątrz staje się ciemne, a szczegóły giną w mroku na korzyść szczegółów widocznych w tle. Jest to oczywiście zabieg sztuczny: tło zostało wygenerowane komputerowo, a owo ściemnienie służy stworzeniu iluzji przejść tonalnych. Warto więc zauważyć, że i widz w pewnym stopniu zaczyna przyzwyczajać się do operowania środkami filmowymi.

Przeostrzenia, głębia ostrości i zmiany ekspozycji to elementy, których z fizycznego punktu widzenia nie da się udoskonalić. W erze cyfryzacji

autorzy, chcąc zachować efekt „wiarygodności”, muszą brać pod uwagę również aspekt użycia sprzętu określonego przecież jako deformujący rzeczywistość. Długie ogniskowe obiektywy za bardzo odseparowują postać od rozmytego tła, obiektywy zbyt krótkie z kolei deformują postać. Mimo to akceptujemy te środki, bo ugruntowały się w naszej świadomości na tyle, że nie potrafimy sobie bez ich użycia wyobrazić skutecznej komunikacji poprzez medium filmu.

Oświetleniem i ekspozycją zajmowano się od początków fotografii i kinematografii, ponieważ wymagały tego warunki techniczne, dzięki którym obraz mógłby zaistnieć na szklanych płytach, a później na papierze i negatywie. Zdumiewające jest więc, że dopiero Jerzy Wójcik dostrzegł, iż nim pojawią się zagadnienia takie jak kwestia odpowiedniego światła czy właściwej ekspozycji, musi zaistnieć coś jeszcze – podstawowa jednostka, jaką jest promień świetlny, bez którego nie może powstać nic. Dotyczy to zarówno światła dziennego, jak i sztucznego. Jak podaje Marek Hendrykowski, rola światła w komunikacie kinematograficznym nie sprowadza się do oświetlenia akcji.

„Światło znaczy. Światło modeluje pewne wyobrażenie. Światło steruje naszą uwagę. Światło tworzy ekranowy świat. Czyni to poprzez swoją energię, ciepło lub chłód, dokonujące się za jego pośrednictwem przemiany, ruch, natężenie, dynamikę, harmonię lub dysharmonię wizualnych zestawień, kandelowy kontrast i rozkład jasności, organizację wewnętrzną warstw i odcieni, narrację kamerową, antagonizm, ekwiwalencję, perspektywę, zestawienia barw i pauzy kolorystyczne, swój pierwotny lub pochodny charakter, jednorodność bądź różnorodność źródła oświetlenia. Podczas tworzenia filmu i projekcji każde jego doznanie ma charakter elementarny i zarazem systemowy. Dotyczy to na przykład symboliki kolorów, lecz również wielu innych aspektów, za sprawą których obecność, a także brak światła i właściwe mu funkcje przekładają się na znaczenie w przekazie kinematograficznym. Dialog światła i cienia decyduje o finezji sposobu komunikowania się za jego pośrednictwem”¹⁵.

¹⁵ M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999, s. 54.

Już Leonardo da Vinci zauważył, że działanie artysty nie powinno się ograniczać do odwzorowania naturalnej rzeczywistości świetlnej¹⁶. Ekspozycja jest wyznacznikiem stylu, środkiem kreowania rzeczywistości ekranowej przez operatora. Jest filozofią, w której to kodeks estetyczny każdego operatora wyznacza indywidualne widzenie świata. Jak zaznaczają Bogdan Dziworski i Jerzy Łukaszewicz, gradacja światła jest tylko realistycznym opisem rzeczywistości; wyborem rzeczy ważnych i mniej istotnych. Jest widocznym efektem działania plastycznego, myśleniem operatora. To właśnie metoda ustalenia ekspozycji jest kreowaniem trzeciego wymiaru na dwuwymiarowym ekranie kina¹⁷. Goethe, myśląc obrazami (jakby jego oko stanowiło obiektyw), kwestionował dokładny opis postaci ludzkiej wyłaniającej się z cienia. Jak bowiem z perspektywy osoby patrzącej na nocnego przybysza można zobaczyć z oddaniem wiernych szczegółów jego nogi, podczas gdy ledwie widać twarz¹⁸.

Kolor podpowiada odbiorcy, w jaki sposób ma percypować daną scenę. W innych barwach pokazana zostanie scena miłosna, a inaczej gwałt, choć w ostateczności obie sceny sprowadzają się do fizycznego kontaktu. Ów kontakt mógłby się odbyć w pozytywnie kojarzącym się świetle zachodzącego słońca lub niebieskim, zimnym i zgubnym blasku świetlówek. W filmie kolor jest zupełnie niezależny od pory dnia, w której dzieje się akcja, za to ściśle powiązany z sytuacją przedstawioną przez twórców.

Podstawą zaistnienia barwy jest poprawne¹⁹ naświetlenie obiektu, który ją odbija. Wszelkie odchylenia w którąś ze stron histogramu²⁰ będą zwiększać

¹⁶ B. Dziworski, *Kino oko warsztat operatora filmowego*, Warszawa 2006, s. 6.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 74.

¹⁹ Mam na myśli naświetlenie, w którym dany obiekt charakteryzuje się pełną gamą właściwych mu tonów.

²⁰ Histogram to sposób graficznego przedstawiania rozkładu empirycznego cechy. Histogram umożliwia schematyczne przedstawienie ilości światła, tonów

nasycenie barwy (w przypadku większej ekspozycji) lub zmniejszać (gdy pewne tony pozostaną poza możliwościami ich zarejestrowania przez błonę światłoczułą). Ponadto wszelkie błony światłoczułe muszą być przystosowane do ogólnej temperatury barwowej emitowanej przez źródła światła ustawione na planie, gdyż w przeciwieństwie do percepcji barwy przez człowieka negatyw nie może elastycznie zmieniać spektrum barw, które rejestruje. Film wykorzystuje kulturowe uwarunkowania kolorystyczne dla ukazywania scen w zaplanowany przez autora sposób. Nie od zawsze jednak, jak pisze Jerzy Płażewski²¹, kolor, choć przecież bliższy temu, co znaczy, przyjmowano z entuzjazmem. Począwszy od Arnheima²², zakładającego, że brak barwy pozwala na świadome użycie światła i wymusza na twórcy rekompensowanie za jego pomocą braku koloru, poprzez teorie odrzucające kolor jako powodujący zbliżenie do naturalizmu, aż po obawy techniczne wysunięte przez Antonia Petrucciego, próbowano odbierać kolorowym filmom walory artystyczne. W ostateczności jednak wszystkie te postulaty zostały odsunięte wobec podstawowych funkcji filmu barwnego, który bliższy jest ludzkiej percepcji, zwiększa ekspresję plastyczną filmu oraz może spełniać rozmaite funkcje dramaturgiczne.

Barwę opisuje się poprzez trzy podstawowe czynniki: 1) jakość (inaczej ton), określającą chromatyczność barwy; 2) jasność (inaczej natężenie) definiującą strumień światła przechodzący przez źrenicę oka; 3) nasycenie, czyli czystość barwy, które maleje wraz z ilością światła białego, zbliżając się w stronę czerni²³. W zależności od kombinacji tych trzech czynników uzyskamy barwy o różnych cechach, których percepcja zależna jest od powyżej nakreślonej fizykalnej natury światła, fizjologii oka i jego współpracy z mózgiem. Dla percepcji barwy istotny jest również aspekt kulturowy oraz

pośrednich oraz cieni.

²¹ J. Płażewski, *Język...*, op.cit., s. 423-433.

²² Ibidem.

²³ B. Dziworski, *Kino oko...*, op.cit., s. 47-72.

społeczny. Według Blaina Browna możemy wyróżnić pięć aspektów percepcji barw:

Abstrakcyjne relacje: czysto abstrakcyjna manipulacja kolorem dla niej samej.

Reprezentacja: na przykład – niebo jest niebieskie, jabłko jest czerwone.

Zagadnienia materialne: faktura – kredowa, błyszcząca, odbijająca, matowa.

Konotacje i symbolika: skojarzenia, pamięć, znaczenia kulturowe itd.

Ekspresja emocjonalna: ognista czerwień jako namiętność, zimny błękit nocy itd.

Biel nie istnieje, nie posiada jasno zdefiniowanych walorów. Jest zawsze określana w stosunku do innych barw, stanowiąc tym samym pewien punkt odniesienia. Ludzkie oko, dzięki wykształconym mechanizmom, jest w stanie przystosowywać się do różnych warunków oświetleniowych, by oglądać obiekty w przybliżonej do siebie tonacji. Temperatura światła, emitowana przez różne źródła, jest zmienna, podczas gdy ta ustalona dla danego negatywu jest stała. A zatem to operator musi zadbać o zastosowanie odpowiedniego filtra, aby uzyskać pożądany efekt końcowy²⁴. Cała percepcja barw opiera się na ich interakcji. Kolor staje się bezsprzecznie rozpoznawalny, gdy znajduje się w otoczeniu innej barwy lub kilku barw. Brown za pomocą przytoczonego doświadczenia dowodzi, że najważniejsze jest dostrzeżenie, jak barwy zmieniają się, gdy zostaną zestawione z innymi. Przykładowo: kolor przylegający do innego nadaje mu odcień swojej barwy komplementarnej.

Kontrast barw, ich współgranie ze sobą oraz charakter wynikający ze skojarzeń barw z różnymi przedmiotami czy zjawiskami atmosferycznymi wpływają na nasze odczuwanie kolorów. Inne badanie, przywołane przez

²⁴ Zob. B. Brown, *Światło...*, op.cit., s. 174. W pomieszczeniu pomalowanym na jeden kolor umiejscowiono kilka osób, które nie były w stanie powiedzieć, jakiego koloru są ściany do momentu, gdy pojawiły się tam inne przedmioty.

Patti Bellantoni²⁵, dowodzi, że osoby umieszczone w pokoju ze ścianami pomalowanymi czerwoną farbą były bardziej ożywione i podatne na konflikt w przeciwieństwie do osób umiejscowionych w pomieszczeniu pomalowanym na niebiesko, gdzie odnotowano spadek aktywności, osoby stawały się bardziej wyciszone. Manipulowanie kolorem dla osiągnięcia odpowiedniego nastroju odbiorcy nie zaczęło się z używaniem negatywu barwnego, lecz znacznie wcześniej. By zasygnalizować ważne momenty, taśmy monochromatyczne wirażowano np. na barwę niebieską, gdy chciano podkreślić, iż akcja dzieje się w nocy, lub na przykład na purpurowo w przypadku sceny miłosnej. Alicja Helman²⁶ przytacza przykład z filmu Siergieja Eisensteina *Aleksander Newski*, gdzie reżyser eksperymentował z konwencjonalnym wykorzystaniem czerni i bieli. W filmie biel jest symbolem zła, czyli rycerzy teutońskich, a kolor czarny przynależy bohaterom pozytywnym. Kolor, podobnie jak inne środki języka filmowego, stał się następnym narzędziem w nadawaniu tworum filmowym kolejnych znaczeń.

Najprostszym przykładem gry kolorem i używania go w sposób psychologizujący są sceny nocne. Efekt nocy można bowiem uzyskać na kilka sposobów. Jednym z nich jest filmowanie w dzień przy użyciu specjalnego niebieskiego filtra. Następnie podczas tworzenia kopii filmu obniża się ekspozycję, uzyskując tym samym efekt nocy. Paradoksalnie, tego typu zdjęcia najlepiej realizuje się podczas słonecznego dnia, gdy kontrasty są największe. Przemysł filmowy przyzwyczaił nas do oglądania nocnych scen w świetle pokazującym twarze postaci za pomocą oświetlenia ostrego, jakby pochodzącego od księżyca, lub płaskiego, dopełnionego jedynie kontrą zarysowującą obrys postaci, by wydobyć je z czarnego tła.

²⁵ P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze*, tłum. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 2.

²⁶ A. Helman, *O dziele filmowym: materiał – technika – budowa*, Kraków 1981.

Dzisiaj niepotrzebne jest już wirażowanie monochromatycznej taśmy filmowej, aby zasygnalizować widzowi czas akcji. Mimo to niebieska dominanta utrwaliła się w (kulturowym) myśleniu o nocy. Zjawisko nocy filmowej, bo tak trzeba nazwać ten typ zdjęć, zostało stworzone na potrzeby ukazywania konkretnych scen, ponieważ noc znana nam z rzeczywistości wygląda zupełnie inaczej.

Siatkówka ludzkiego oka wypełniona jest dwoma rodzajami receptorów: czopkami i pręcikami. Pręciki odpowiedzialne są przede wszystkim za percepcję światła i ciemności, czyli szerokiego spektrum szarych tonów. Dostrzegamy kształty, faktury przedmiotów oraz rozróżniamy kolory dlatego, że czopki są niezwykle wrażliwe na kolor. Widzenie to nazywane jest fotopowym albo dziennym. Pręciki z kolei nie mają udziału w postrzeganiu koloru. Są wrażliwe na niewielkie natężenie światła, dzięki czemu jesteśmy w stanie widzieć w nocy albo przy bardzo niewielkim świetle. Dlatego też noc w rzeczywistości jest pozbawiona barw, ponieważ brakuje natężenia światła, które umożliwiłoby widzenie w pełni nasyconych kolorów. Aby pokazać noc widzianą przez ludzkie oko, potrzebne by były taśmy o niezwykle wysokiej czułości, które w ostateczności i tak dawałyby nie do końca satysfakcjonujący efekt. Paradoksalnie, ukazanie nocy w jasnych barwach wydawałoby się widzowi nienaturalne. Obecnie jednak wciąż brakuje odpowiednich technologii do pokazania nocy z całą gamą kolorów – negatyw o wysokiej czułości charakteryzuje się dużą ziarnistością, niższą rozdzielczością, co źle wpływa na odbiór filmu.

Zarówno przedmioty oglądane w świetle księżyca, jak i sam księżyc, emanują barwami zimnymi. Wiąże się to z faktem, że oko ludzkie nie jest jednakowo wrażliwe na wszystkie długości fal. Szczególnie przy przyciemnionym świetle obserwujemy zmianę w postrzeganiu jasności poszczególnych kolorów. Nazywamy to zjawiskiem Purkyniego²⁷ od nazwiska jego

²⁷ B. Brown, *Światło...*, op.cit., s. 167.

odkrywcę, który spacerując pewnego dnia o świcie, zauważył, że niebieskie kwiaty wydawały się jaśniejsze niż kwiaty czerwone, podczas gdy w słońcu było odwrotnie. To fenomen niezwykle ważny dla fotometrii. Mózg oszukany przez to zjawisko postrzega światło księżyca jako lekko niebieskie, chociaż w rzeczywistości ma ono taką samą temperaturę barwową jak światło słoneczne (które księżyc przecież odbija). Stąd zwyczaj, by sceny nocne oświetlać błękitnym światłem.

W krótkim ujęciu w *Radiu na fali*, gdy Dominic Twatt przychodzi w nocy do domu ministra, willa pokazana jest od przodu w planie ogólnym, a białe elementy domu (kolumny, ramy okien) mają niebieski odcień, rzucany rzekomo przez światło księżyca. Czarne niebo wskazuje na porę nocną. W *This is England*, gdy Shaun rozmawia ze Smell, pokazany zostaje księżyc i właśnie to określa czas akcji, a sama scena rozgrywa się w ostrym górno-bocznym świetle powodującym duży kontrast.

Kolejnym ważnym zagadnieniem koloru w filmie są tonacja oraz temperatura barwowa. W teoriach dotyczących kolorystyki na ogół barwy dzieli się na zimne i ciepłe. Zimne (kulturowo) kojarzymy z czymś negatywnym, natomiast ciepłe pozytywnie. Film *Jak zostać królem* określają barwy mocno odsaturowane²⁸. Niebieskości, biel, szarość oraz inne kolory mało nasycone wydają się ponure. Kontrapunkt stanowi jedynie kilka scen, które nie wiążą się z problemami przyszłego króla i rozgrywają się w domu Logue’a oraz samego księcia, ale tylko te, gdy spędza on czas ze swoimi córkami lub odpoczywa. Dopiero ostatnia scena po pomyślnie wygłoszonej przemowie jest sceną pokazaną w ciepłych odcieniach i bardziej nasyconych barwach. Za pomocą kolorystyki scharakteryzowano wnętrze księcia i jego nastawienie do rzeczy, którymi musi się trudnić, jego niechęć i lęk.

Kolory nasycone stanowią często informację o tym, na co należy zwrócić uwagę. Czerwień diody sygnalizującej początek przemówienia jeszcze

²⁸ Saturacja, czyli inaczej nasycenie barwy.

bardziej dramatyzuje przebieg akcji: król nie może wydusić z siebie słowa, a czerwone światło przewija się gdzieś w kadrze, potęgując napięcie z każdą kolejną sekundą.

Innym tego typu przykładem jest stosowanie oświetlenia tzw. „boczków” w nieneutralnej białej kolorystyce. Gdy światło to jest niebieskie, daje ponury efekt. W kontekście czterech omawianych filmów, tylko w *Jak zostać królem* boczki mają różne odcienie, inne niż jasna biel, co wskazuje na świadome zastosowanie tego środka przez operatora, który chciał jeszcze „pośpójniej” pokazać historię o królu borykającym się z własnymi problemami.

Cohen gra również kolorem w filmie *Wspaniały rok 1939*. Już w scenie otwierającej film widz może zauważyć purpurowy odcień nieba, co informuje, że w pokazanej sielance jest coś sztucznego. Według teorii Bellantoni²⁹ tonacja ta symbolizować może wiszące nad główną bohaterką problemy i śmierć bliskich jej osób. Magazyny z zamkniętymi aktami, które staną się później bodźcem do wszczęcia przez główną bohaterkę własnego śledztwa, co ściągnie na nią pasmo nieszczęść, również pomalowane są na purpurowy kolor. Ten kolor wykorzystany zostaje także podczas pierwszego zabójstwa, w scenie po wyjściu Ann z wojskowego aresztu, podczas rozmowy z jej przyrodnim bratem, który zostaje pokazany także w kadrze o purpurowym zabarwieniu, symbolizującym zakłamanie panujące w rodzinie. Gdy Ann w klinice weterynaryjnej natrafia na zwłoki swojego przyjaciela, również ubrana jest w purpurowy płaszcz.

Kolor purpurowy wykorzystany jest też w opactwie Buckingham, gdzie Jerzy VI spotyka się z Logue’em przed koronacją. Na tle tego koloru rozegra się prawdziwy konflikt, w trakcie którego Logue zostanie rozpoznany jako logopeda bez odpowiednich kwalifikacji.

Opozycję kolorystyczną wykorzystuje się również w filmie *Radio na fali*. Sceny rozgrywane się na łodzi i dotyczące załogi określają ciepłe kolory.

²⁹ P. Bellantoni, op. cit., s. 200-225.

Ze względu na fakt, że małżeństwo Simona to podstęp wymyślony przez Gavina, sytuacje te nie są ukazane w barwach charakterystycznych dla najobszerniejszej części filmu. W dniu ślubu jest pochmurno, światło jest rozproszone, co sugeruje, że w szczęśliwą z pozoru sytuację wkrada się jakiś niepokój. Zagadka rozwikła się następnego ranka, gdy Eleonore wyzna Simonowi, dlaczego tak naprawdę za niego wyszła.

Za pomocą zimnych barw definiuje się ministra i jego podwładnych. Kolory są chłodne, najczęściej dominuje biel – mocno kojarząca się z biurokracją. Gdy Twatt dociera na statek, następuje zmiana ogólnej tonacji. Bohater, podczas spotkania z kapitanem w maszynowni statku, przedstawiony jest w podobnych tonach jak podczas spotkań z ministrem – otaczająca ich biel jest bardzo oficjalna, pusta i niepasująca do załogi, która nie wyznaje sztywnych reguł.

Selektywne wykorzystanie koloru to zabieg często stosowany przez filmowców. Użycie jakiejś barwy i wyeksponowanie jej za pomocą rekwizytu, elementu ubrania lub przewijającej się plamy barwnej w tle umożliwia zaakcentowanie treści, która nie jest wyrażona wprost. Zabieg ten jest dobrze zauważalny w przypadku filmu *This is England*. W jednej z pierwszych sekwencji oraz w ostatniej Shaun wybiera się nad morze ubrany w niebieską kurtkę. Obie sceny zdominowane są przez niebieskie tony symbolizujące niewinność, bierność i nostalgię ogarniającą młodego bohatera. Wykorzystanie tej barwy jest ograniczone tylko do tych dwóch scen, dzięki czemu otrzymujemy swoistą klamrę dla przedstawionej w scenariuszu opowieści. W pozostałej części filmu niebieski pojawia się często, ale zawsze pełni rolę tła, zostaje zepchnięty z pierwszego planu na rzecz czerwieni, która kojarzy się o wiele bardziej żywiołowo, co ma związek z czasową zmianą w życiu młodego bohatera.

Inaczej sytuacja wygląda w filmie *Jak zostać królem*. Pierwsze ukazanie księcia kontrastuje z ostatnim, gdy już jest królem. W pierwszym ujęciu bohater, nerwowo przeglądając tekst swojego przemówienia, stoi na tle zimnej

ściany. W ostatnim z ujęć dumnie idzie poprzez kolejne pomieszczenia pałacu otoczony ciepłymi barwami, pokazany za pośrednictwem długiej jazdy. Warto zaznaczyć, że te same pomieszczenia przed przemową były dodatkowo „spowite” ponurym cyjanowym odcieniem.

Film w żaden sposób nie upraszcza postrzegania rzeczywistości. Arcydzieła kinematografii przeciętnemu widzowi bez wyrobionej wrażliwości na środki wyrazu artystycznego i bez tak potrzebnej wiedzy będą się jawić jako zwykłe historie, a nawet przez niemożność zrozumienia pewnych realizacji – jako nudne i nieczytelne. (Do czego widz nie będzie chciał lub nie będzie umiał się przyznać). Jak zaznacza Marek Hendrykowski: „Jeśli porównać zawartość informacyjną dwóch komunikatów ekranowych tej samej długości i o tej samej liczbie ujęć, dzieło sztuki filmowej w toku analizy i interpretacji jest komunikatem o wiele bogatszym, zawierającym nieporównanie więcej szczególnego rodzaju informacji, w tym informacji o autorze i o samym sobie, niż jakikolwiek przekaz kinematograficzny o nieartystycznym statusie”³⁰. Metafora nie ogranicza się jedynie do warstwy słownej, nie musi być wygłaszana przez bohaterów filmu, najczęściej jest schowana właśnie pośród kolorystyki, specyficznego zestawienia barw, oświetlenia, powtarzającego się światłocienia, szczególnego sposobu oświetlania jednego z bohaterów, kompozycji kadru, umieszczania w kadrze postaci w pewien określony, taki a nie inny, sposób. Powstanie filmu poprzedza zawsze gruntowne przygotowanie. Dziś już trudno zgodzić się z Jerzym Płazewskim:

„Wiele elementów przyszłego filmu, nawet i plastycznych (plan, kompozycja kadru) jest opisanych jeszcze w scenopisie. Oświetlenie każdego z ujęć bywa jednak najczęściej pozostawione do ostatniej chwili doraźnej decyzji reżysera lub operatora. Czemu tak się dzieje? Zapewne dlatego, że podstawową funkcją oświetlenia jest stworzenie odpowiedniego

³⁰ M. Hendrykowski, *Język...*, op.cit., s. 124.

nastroju, ponieważ zaś nastrój jest najtrudniej poddającym się analizie składnikiem filmu – rola oświetlenia bywa często lekceważona”³¹.

Autor zdjęć nie jest dobierany do przyszłej produkcji na zasadzie widzimi się producenta. Autor zdjęć współtworzy historię, którą potrafi uwznioślić, stosując odpowiednie oświetlenie i kompozycję. Pewne decyzje oświetleniowe dotyczące kompozycji kadru pociągają za sobą wytworzenie takiego, a nie innego nastroju, tworzą oprawę i akcentują pewne treści. Wielu reżyserów współpracuje najczęściej z jednym operatorem, ponieważ mają przeświadczenie o wyjątkowym obrazowaniu swoich historii przez konkretnego autora zdjęć.

Błędne więc będzie postrzeganie elementów technicznych języka filmowego tylko jako zwykłych sztuczek uatrakcyjniających obraz. Szczęśliwie w ostatnich coraz częściej dostrzega się rolę obrazu filmowego, a operatora coraz rzadziej postrzega jako skromnego technika ustawiającego światło.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *“Światło jest życiem...” Jak nadać obrazowi duszę - analiza środków operatorskich (wybrane przykłady)*, powstałej pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Taras. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

³¹ Ibidem.

„Light is Life...” How to Give a Soul to the Image – the Analysis of the Camerawork Means (selected examples)

According to the author of the article, the camerawork means in the film are determined by cultural representations rather than – as it might seem – by realistic requirements of the presented scenes. The draft includes a discussion on the light, the use of colour and the composition of the frame in the film, as well as examines the principles that guide the cameramen to get the viewer to react in the way most suitable to the conception of the scene assumed in the screenplay. The analysis is based on four films, with Danny Cohen as director of photography: *The King's Speech* (2010), *Glorious 39* (1939), *The Boat That Rocked* (2009), *This is England* (2006).

Keywords: camerawork means, light in the film, composition in the film, colour in the film, Danny Cohen.



Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Polecamy ostatnio wydane publikacje



Wydawnictwo UKSW publikuje książki naukowe i popularnonaukowe: monografie, rozprawy doktorskie i habilitacyjne, tomiki poezji, materiały pokonferencyjne, podręczniki i prace zbiorowe, o tematyce obejmującej wszystkie dziedziny, w których Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego prowadzi badania naukowe oraz kształcenie.

Wydawnictwo UKSW
ul. Dewajtis 5, Warszawa
tel. 22 561 88 38

www.wydawnictwo.uksw.edu.pl