

KATARZYNA TARAS

UWAŻNA KAMERA

KATARZYNA TARAS

Absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, doktor hab. nauk humanistycznych, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, wykładowczyni Warszawskiej Szkoły Filmowej, historyczka i krytyczka filmowa. Zajmuje się najnowszym kinem polskim (szczególnie Wojciecha J. Hasa) i teoretycznymi aspektami sztuki operatorskiej. Autorka książek: *Witkacy i film* (2005), *Egoista czy „Edi”? Bohaterowie najnowszych polskich filmów – rekonans* (2007), *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literacy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku* (2012), rozdziałów w pracach zbiorowych *Not Quito Alla Polacca (Wojciech Jerzy Has)* (2018) i *Światło w filmach Michaela Hanekego* (2019), artykułów „*Kamera przybita gwoździem” albo celebrowanie powolności – sztuka operatorska Krzysztofa Ptaka* (2019) i *Jolanta Dylewska – zdjęcia muszą być mądre* (2019). ORCID: 0000-0003-1500-5595.

Mamie

Sven Nykvist mówił o „zakochanej kamerze”¹. Andrzej J. Jaroszewicz uważa, że „kamera powinna być mądra, opowiadać, a nie pokazywać, czy, broń Boże, rejestrować”². Pracę kamery w *Ptaki śpiewają w Kigali* (reżyseria Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze, zdjęcia Krzysztof Ptak i Wojciech Staroń, 2017) najlepiej opisuje określenie „zawstydzona kamera”, ponieważ – jak wyjaśnia to Wojciech Staroń – „W *Ptakach...* było dla nas ważne, żeby nie było «kawa na ławę», tylko żeby to, co najważniejsze, było poza kadrem, działo się gdzieś mimochodem. A tak naprawdę rodziło się w widzu. Jak gdyby kamera stała, ale nie chciała pokazywać tego, co pokazuje. Jak gdyby wręcz odwracała wzrok”³. Z kolei Siergiejowi Urusiewskiemu zawdzięczamy koncepcję „emocjonalnej kamery”, a Wojciech Smarzowski, wspominając Krzysztofa Ptaka, mówił o „kamerze przybitej gwoździem”⁴. Ale czy można mówić o uważnej

1 Rozmowę z tym wybitnym autorem zdjęć przeprowadziłam podczas pierwszej edycji festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage w Toruniu w 1993 roku (zapis rozmowy znajduje się w moim archiwum). To wtedy usłyszałam, że największym wyzwaniem dla autora zdjęć jest ludzka twarz i że kamera może być „zakochana”, a on zawsze starał się, żeby prowadzona przez niego kamera taka była, czyli z miłością i uwagą przyglądała się filmowanej osobie.

2 Rozmowa przeprowadzona 3 marca 2020 roku na potrzeby organizowanego przez PSC i Ninatek cykl „Sztuka widzenia”.

3 Rozmowa przeprowadzona na potrzeby publikacji *Zróbcie oko. O Krzysztofie Ptaku* (druk 2021).

4 „Zrozumiałem też, trochę później, czemu Krzysiek tak przekonywał mnie, żeby «kamera była przybita gwoździem», bo owszem, poetyka poetyką,

kamerze? A jeśli tak, to jakie szwenkowanie powoduje, że kamera jest uważna? Jak jest z doborem obiektywów? Wreszcie, czy uważna kamera to efekt działań autora zdjęć czy raczej reżysera, a może po prostu intuicji i doświadczenia szwenkiera?

Według Rolanda Barthes'a trzy cnoty konstytuujące prawdziwego artystę to: czujność, mądrość i słabość. Andrzej Werner, cytując wybitnego myśliciela w swoim szkicu o Antonionim, przywołuje następujący fragment wystąpienia Barthes'a: „niezłomność i natarczywość jego [artysty – przyp. K.T.] spojrzenia. Władza, każda władza – ponieważ jest przemocą, nigdy nie patrzy. Gdyby przyglądała się minutę dłużej (lub minutę za długo), utraciłaby istotę władzy. Artysta z kolei zatrzymuje się i patrzy długo”⁵. Zatem artysta (również filmowy) to ktoś, kto patrzy uważniej niż władca, a uważna kamera to może właśnie taka, która sugeruje widzowi dłuższe przyjrzenie się czemuś pozornie banalnemu albo zmusza go do zatrzymania wzroku na czymś, co na pierwszy rzut oka nie wydaje się szczególnie ważne. I nie chodzi tu o kamerę „kontemplującą” przyrodę czy ludzką codzienność, będącą spadkobierczynią stylu znanego z filmów Ozu. Uważna kamera może być statyczna albo służyć realizacji dynamicznych, kilkusekundowych insertów. Może podążać za ruchem aktora, ale może filmować tak, że w kadrze nie będzie człowieka. Najważniejsze jest to, że zawsze ma do pokazania, a zatem i do powiedzenia, coś więcej, niż byśmy się spodziewali. Kontemplująca kamera daje widzowi wybór, na co patrzeć; uważna kamera podpowiada, towarzyszy ruchowi aktora/bohatera, odpowiada na potrzebę poznania (i doznania) widza, czasami uświadomioną dopiero po dostrzeżeniu tego, co okazało się ważne. Ta pierwsza jest zdystansowana, druga – partnerska, chwilami wręcz zaangażowana.

W sekwencji otwierającej *Wstyd* Steve'a McQueena⁶ nieco dłużej, niż byśmy się spodziewali, przyglądamy się leżącemu i przysłoniętemu kołdrą Brandonowi (Michael Fassbender). Uwagę widzów zwraca nie tyle piękne, niemal idealne ciało, ile ujawniająca całkowity brak zaangażowania twarz. I już wiemy – albo tylko domyślamy się – o co w tym filmie może chodzić. O lęk bohatera przed zaangażowaniem, niechęć wobec choćby minimalnego uzależnienia od drugiego człowieka. Brandon nie może kochać się z kobietą, która mu się spodobała, chociaż

ale ważniejszym powodem było to, że był wtedy na etapie forsowania także postprodukcji, zresztą i w tej dziedzinie był w Polsce pierwszy, i kiedy miał statyczne kadry, to łatwiej mógł w nie ingerować, a kiedy kamera mu się ruszała – to miał problem” (rozmowa z Wojciechem Smarzewskim przeprowadzona na potrzeby publikacji *Zróbcie oko. O Krzysztofie Ptaku*, dz. cyt.).

⁵ Zob. A. Werner, *Blow out. Antonioni*, [w:] tegoż, *Dekada filmu*, Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 77. Fragmenty wystąpienia Barthes'a w tłumaczeniu Teresy Rutkowskiej.

⁶ W niniejszym szkicu omówię dwa filmy wiele mówiące o kondycji człowieka pierwszej i drugiej dekady XX wieku, czyli *Wstyd* (reżyseria S. McQueen, zdjęcia S. Bobbitt, 2011) i *Jokera* (reżyseria T. Phillips, zdjęcia L. Sher, 2019). *Wstyd* to opowieść o pysze samowystarczalności, którą chce się przykryć samotność wynikająca z lęku przed drugim człowiekiem; *Joker* (podobnie jak Oscarowy *Parasite*) jest historią o buncie wykluczonych. Brandon Sullivan i Arthur Fleck są ludźmi „wydrążonymi”, samotnymi, wykluczonymi ze społeczeństwa – pierwszy sam się wykluczył, z drugiego zrezygnowało społeczeństwo, a zaakceptowało dopiero wtedy, kiedy stał się mścicielem pokrzywdzonych, choć wtedy uwielbiało Jokera, a nie Arthura – ale stojącymi po dwóch stronach barykady. Jeden jest konsumentem doskonałym, stać go na wszystko i każdego; drugiemu państwo, które przestało być instytucją opiekuńczą – i między innymi o tym jest film Todda Phillipsa – odebrało leki, spotkania terapeutyczne, nie zapewniło ani źródła utrzymania, ani zasiłku. Sprawdzę również, czy uważna kamera jest charakterystyczna bardziej dla reżysera Denisa Villeneuve'a, czy raczej dla często współpracującego z nim autora zdjęć Rogera Deakinsa.

z wynajętymi dziewczynami nie ma takich problemów, swoje relacje z ludźmi ograniczył do kontaktów z kolegami z pracy, przypadkowymi kochankami i płatnymi dziewczynami. Po jakimś czasie otrzymujemy kolejne ujęcie zrealizowane uważną kamerą⁷, które zapoznaje nas z tak sterylnym, że wyglądającym na niezamieszkałe, lokum Brandona. Biel, brak śladów jakiegokolwiek ludzkiej obecności kontrastują z „brudem”, jakiemu oddaje się mężczyzna. Symbolem tego brudu może być czarny wór, do którego bohater, zdesperowany swoim emocjonalnym „wydrążeniem” albo po prostu samotnością, upycha śmieci: erotyczne gadzety, pisma i laptopa, służącego do korzystania z internetowych witryn porno, po czym wszystko to oblewa sosem do spaghetti. Można to pozbywanie się czytać symbolicznie, że fizjologia, obojętnie, czy związana z zaspokajaniem potrzeb seksualnych, czy po prostu głodu, źle się kojarzy bohaterowi. Może dlatego, że w jego mniemaniu świadczy o słabości? A Brandon chce być idealny, samowystarczalny. Swoje potrzeby woli zaspokajać na zasadzie realizacji umowy niż nawiązania relacji, ponieważ jest typowym przedstawicielem społeczeństwa konsumentów, które kieruje się „prawem wartości wymiennej” i dla którego wszystko jest towarem⁸. Transakcje seksualne i obserwowanie z dystansu – hotelowych kochanków, ciemnoskórej Marianne (Nicole Beharie) czekającej na niego w restauracji, wreszcie rozbierających się przed komputerową kamerą dziewczyn – to zachowania charakteryzujące Brandona. I jeszcze eksperymentowanie mające na celu sprawdzenie, kiedy wreszcie coś poczuje, czy może stanie się to podczas seksu z mężczyzną, czy może z dwiema kobietami. Nie wiadomo, czy bohater nie chce niczego poczuć, czy nie może; podobnie jak nie wiadomo, co takiego wydarzyło się w jego życiu, że jest taki, jaki jest, ale tego z filmu się nie dowiemy⁹. Steve McQueen proponuje nam narrację behawiorystyczną, informuje o stanie obecnym, o tu i teraz. Dlatego tak ważne są w tym filmie ujęcia zrealizowane uważną kamerą, które niewiele wnoszą do akcji, ale wiele do opowiadanej historii. I dlatego tak znaczący jest obraz tego sterylnego mieszkania, które można traktować jak marzenie o idealnym życiu bez przyrodzonego ludzkiemu istnieniu brudu i kalania. Jak jednak interpretować zachowania bohatera, skoro – jak pisze Bataille – „istotą erotyzmu jest zbrukanie”¹⁰? Odpowiedź można znaleźć, przyglądając się wyrazowi twarzy Brandona podczas zbliżenia z dwiema kobietami, tym razem filmowanego nie uważną, ale „zmęczoną” kamerą. Brandon nadal nic nie czuje, kompulsywne brukanie, jakiego się dopuszcza, bo chce coś poczuć, jest

7 Kamera jest w tym filmie statyczna – często po prostu stoi na statywie, ponieważ opowiadana historia jest tak emocjonalna, że wszelkie gwałtowne szwenki, panoramy czy najazdy tylko by rozpraszały widza. Najbardziej dynamicznym momentem jest pogoń Brandona za dziewczyną, która spodobała mu się w metrze. Fakt, że to ujęcie idealnie pasuje do statycznej całości, to efekt doświadczenia wybitnego operatora steadicamu Davida Chameidesa. Praca Chameidesa jest jak basowa solówka w idealnie skomponowanym utworze, porządkująca rytm i przerywająca melancholię.

8 J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 8, 267.

9 Z rozmowy przeprowadzonej z Seanem Bobbitem, autorem zdjęć do *Wstydu*, w Bydgoszczy w 2011 roku podczas festiwalu Camerimage wiem, że reżyser usunął w montażu wszelkie ujęcia informujące, co spowodowało, że bohater jest właśnie taki.

10 G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 141.

wbrew niemu, jest rozczarowująca i niczego nie daje. Jednak bez tego brukania bohater, przynajmniej do pewnego momentu, żyć nie może.

Dzięki uważnej kamerze, której praca zostanie za chwilę skontrastowana ze wspomnianą wcześniej dynamiką steadicamu, możemy też dokładniej przyrzeć się rudowłosej piękności, która zwróciła uwagę Brandona. Możemy poczuć napięcie erotyczne, jakie rodzi się między nimi¹¹, a które jest efektem właśnie uważności spojrzenia. I kamery, i Brandona. Rudowłosa mogłaby być dla mężczyzny – gdyby dogonił ją w metrze – szansą na przywrócenie zdolności smakowania, a zatem i doświadczenia, rzeczywistości. Z kolei w finale, znowu dzięki spojrzeniu uważnej kamery, dostrzeżemy zmianę w biżuterii dziewczyny, która jest jednoznaczna ze zmianą jej stanu cywilnego. Z wyrazu twarzy Brandona wynika, że wprawdzie nadal jest nią zainteresowany – ona nim trochę też, ale przestała być dla niego dostępna. Uważna kamera umożliwia również obserwację pierwszej randki Brandona z koleżanką z pracy, Marianne, w restauracji – widzimy bohaterów z hopperowskiego dystansu. Uważną kamerą posłużono się także w prostej scenie oglądania przez rodzeństwo kreskówki. Ze sceny tej nie dowiadujemy się oczywiście, dlaczego bohaterowie są właśnie tacy: brat nie chce (albo nie umie) się angażować, siostra (Carey Mulligan) nawiązuje relacje bez przyszłości, bo nie o to w tym filmie chodzi, ale orientujemy się, że doskonale zdają sobie ze swojej dysfunkcji sprawę – to wtedy pada zdanie: „my nie jesteśmy źli, pochodzimy tylko ze złego miejsca”, że ich to boli i im przeszkadza. Uświadamiamy sobie również, jak bohaterowie są sobie bliscy.

Ujęcia *Wstydu* zrealizowane uważną kamerą nie pokazują punktu widzenia żadnego z bohaterów¹², sprawiają raczej wrażenie, że reprezentują Kogoś, kto się temu wszystkiemu z uwagą przygląda¹³, nie ingeruje, ale wszystko waży i ocenia. I kto doskonale rozumie pochodzenie ze złego miejsca, dlatego kolejna próba samobójcza Sissy Sullivan okaże się nieudana, a Brandon (dopiero) ubabrany krwią siostry pojmie, że potrafi kochać i kocha. Ta jego miłość objawia mu się w ekstremalnie fizjologicznym konkretnie wykrwawiającej mu się na rękach Sissy, a stworzoną przez rodzeństwo Pietę filmuje już nie tyle uważna, ile „zatrwożona” (bo delikatnie drżąca) kamera.

11 Notabene w tym pełnym nagości filmie najbardziej erotyczna scena to obserwowanie dziewczyny w metrze, jej reakcji na spojrzenia zainteresowanego nią mężczyzny.

12 Tylko w scenach w metrze spojrzenie uważnej kamery jest tożsame ze spojrzeniem Brandona zainteresowanego rudowłosą.

13 Podobny efekt osiąga zakończeniami swoich filmów Wojciech Smarzowski, choć używa zupełnie innych środków. W finałach filmów Smarzowskiego kamera zawsze odjeżdża do góry, ogarniając spojrzeniem przestrzeń, w której rozgrywały się dramaty bohaterów. O brueglofskim zakończeniu *Domu złego* (zdjęcia K. Ptak, 2009) Wojciech Smarzowski mówi tak: „Od początku chciałem, żeby ostatni kadr wyglądał jak ołtarz, żeby było tam wszystko – cud narodzin, sąd ostateczny i śmierć. [...] Do finałowego ujęcia sprowadziliśmy największy kran, jaki był w Polsce, przez całą noc go montowali, a rano okazało się, że ten kran potrzebuje specjalisty, który operuje korbami i gałami, i w ten sposób się nim steruje... Na szczęście Piotrek [Sobociński jr. – przyp. K.T.], wychowany na grach komputerowych, nie miał żadnego kłopotu i wszystko wyszwenkował zawodowo. Zrobiliśmy jedenaście dubli, a pół ekipy trzymało ten kran na linach, bo w każdej chwili mógł się wyrwać, tak tego dnia wiało” (rozmowa przeprowadzona na potrzeby publikacji *Zróbcie oko. O Krzysztofie Ptaku*, dz. cyt.). Wspomnienie Smarzowskiego Piotr Sobociński jr. skomentował następująco: „Tylko że ja nigdy nie grałem w gry! Operowania korbami nauczyłem się w Panavision i na planie *Katynia*” (wypowiedź pochodzi z naszej korespondencji mailowej dotyczącej interpretacji *Domu złego*, prowadzonej na potrzeby publikacji *Zróbcie oko. O Krzysztofie Ptaku*, dz. cyt.).

Ujęcia zrealizowane uważną kamerą informują nas o niuansach, które albo mogą potwierdzić naszą interpretację – tak jest we *Wstydzie*, albo przygotować na coś, czego się nie spodziewamy – tak jest w *Domu złym* Wojciecha Smarzowskiego, kiedy kamera wbrew intencjom osób chcących obciążyć pechowego zootechnika Środonia (Arkadiusz Jakubik) potrójnym zabójstwem rodziny Dziabasów, „ujawnia” intencje skorumpowanych funkcjonariuszy, ponieważ mimowolnie, jak gdyby kątem oka, udaje jej się zarejestrować coś ważnego¹⁴. Uważność kamery w *Domu złym* umożliwia dostrzeżenie wszelkich subtelności zachowań postaci, ponieważ ten film chwilami, ale są to momenty znaczące, jest opowiadany niuansami. Bohaterowie wzajemnie się oszukują i dlatego jedni do drugich puszczaają oko – jak Dziabas (Marian Dziędziel) do swojej żony (Kinga Preis), kiedy orientuje się, że gość, którego przyjął pod swój dach, ma pieniądze, zatem warto go „zmiękczyć” alkoholem i seksem z gospodynią, bo potem łatwiej będzie go zabić. Niemal niedostrzegalnym detalem jest krew Mroza (Bartek Topa) kapiąca z ramy łóżka, pod którym ukrył się aresztant. Widzowie o tym, że los Środonia i Mroza jest już przesądzony, dowiadują się z tego, co dzieje się poza zasięgiem wzroku bohaterów, ale tuż za ich plecami: z czyjegós gwałtowniejszego gestu, bo akurat milicjanta ruszyło sumienie; z porozumiewawczych spojrzeń, że już wiadomo, kto wykona wyrok; ze wstydlivego chowania paszportów umożliwiających leczenie żony za granicą, bo taka była cena niedostrzeżenia przez biegłego (Lech Dyblik) wendety dokonanej na przyjacielu; ze skoku w stronę strzelającego do aresztanta milicjanta, żeby wytrącić mu broń z ręki – Środoń miał być zabity podczas próby ucieczki po sfingowanym zamordowaniu nożem (dowodem w sprawie) Mroza. Ujęcia przygotowujące nas na to, co się za moment wydarzy, reprezentują spojrzenie właśnie Kogoś, kto widzi więcej, Kogoś, czyja obecność zostaje potwierdzona brueglowskim finałem, który w zamysle reżysera miał przypominać ołtarz. Uważną kamerą zrealizowano krótkie inserty kontrastujące z przeważającymi w tym filmie ujęciami sfilmowanymi kamerą stojącą na statywie¹⁵, którą Wojciech Smarzowski nazwał „przybitą gwoździem”. Uważna kamera w *Domu złym* to ta analogowa, dynamiczna, prowadzona przez Piotra Sobocińskiego jr. Reżyser wspomina to w taki sposób:

poprosiłem Piotrka, choć może nawet to było już zapisane w scenariuszu, żeby z nią pobiegał, tak, żeby widz się potem w kinie porzygał, miał filmować „brud”, buty – no, oczywiście żartuję, chodziło o emocje, a nie o efekciarstwo. Piotrek biegał po błocie i śniegu, zrobił to genialnie. Po wywołaniu taśmy Krzysiek [Ptak – przyp K.T.] powiedział – ale ciepło, z uznaniem i bez cienia zazdrości – „Szkoda, że ci tego sam nie zaproponowałem”, jak gdyby wrócił wtedy do swojego zaplecza dokumentalnego. Pochwalił pomysł i robotę Piotrka¹⁶.

¹⁴ Podobnie było w debiutanckim *Weselu* (zdjęcia A. Szulkowski, 2004), zob. K. Taras, *O roli kamery w filmach Wojciecha Smarzowskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 3/2016, s. 254–267.

¹⁵ *Dom zły* zrealizowano dwiema kamerami: cyfrową Sony EX 1 oraz pracującą na taśmie 16 mm Krasnogorsk. Z tej pierwszej pochodzi większość ujęć, tą drugą filmowano wizję lokalną przeprowadzaną przez milicjantów w lutym 1982 roku. Krasnogorsk zagrał również w filmie – to tym sprzętem posługują się milicjanci dokumentujący wizję lokalną.

¹⁶ Rozmowa przeprowadzona na potrzeby publikacji *Zróbcie oko. O Krzysztofie Ptaku*, dz. cyt.

W tym momencie dotykamy zasugerowanego na początku niniejszego szkicu zagadnienia, komu zawdzięczamy fakt, że kamerę można czasami nazwać uważną. Tą osobą jest operator kamery, który wprawdzie jest członkiem pionu operatorskiego, ale tak naprawdę jest „człowiekiem reżysera”¹⁷, bo to poprzez niego, jego oczy, ręce, ruch, reżyser opowiada film. Andrzej Jaroszewicz, wieloletni współpracownik Andrzeja Żuławskiego, relację reżyser – operator kamery opisuje krótko: „Ja operowałem kamerą, a Żuławski operował mną”¹⁸. Z kolei tak swoją decyzję o szwenkowaniu uzasadnia wieloletni współpracownik Mike’a Leigh, Dick Pope:

*Bycie tuż za kamerą umożliwia totalne zaangażowanie się, wczucie w bohaterów, niweluje dystans wynikający jedynie z obserwowania. Jednak najważniejsze jest to, że dzięki byciu nie obok, ale po drugiej stronie, nie jest możliwe przegapienie momentu, kiedy pojawia się coś niezwykłego, jakaś „esencja sceny”, kiedy można uchwycić ten jedyny i niepowtarzalny moment. Jednak czasami korzystam z pomocy szwenkiera, szczególnie gdy jest dużo pracy ze steadicamem lub kiedy jestem naprawdę mocno zaabsorbowany ustawianiem światła. Ale nawet wtedy szwenkuję. Zazwyczaj nie kamerą A, tylko B. Kręcę np. pod innymi kątami. W każdym razie kocham szwenkowanie!*¹⁹

Czasami szwenkierzy, jako pierwsi widzowie – bo to oni patrzą w tak zwaną lupę kamery – i z racji swojej bliskości niemal partnerzy aktorów, weryfikują plany reżyserów. Zdarza się, że reżyser i autor zdjęć tak ufają operatorowi kamery, że zostawiają go sam na sam z aktorem i pozwalają obydwójgu improwizować – tak było na planie *Jokera*²⁰.

Podczas Q&A po pokazie *Jokera* na festiwalu sztuki operatorskiej Energa-CAMERIMAGE w listopadzie 2019 roku w Toruniu, ale także podczas rozmów kularowych Lawrence Sher podkreślał rolę i udział operatora kamery (również

17 Zwłaszcza w czasach, kiedy pracowano bez podglądu, rola szwenkierów była szczególna. To oni widzieli pierwsi. Bergman, by widzieć mniej więcej tyle, ile jego operator kamery, wpychał się między nogi statywu, na którym stała kamera. Miejscem zarezerwowanym dla Wojciecha Jerzego Hasa była pozycja tuż obok szwenkiera na wózku (zob. K. Taras, *Film zapoznany*, „Kino” 2/2019, s. 51, oraz K. Taras, *Zamknąć cały świat w kadrze – rozmowa z Andrzejem Ramlaudem*, „Kino” 2/2019, s. 52–53).

18 I. Gruca-Rozbicka, *Kreowanie nowych światów*, „Filmpro” 1(29)/2017, s. 109. Tak Andrzej Jaroszewicz skomentował werk z planu *Najważniejsze to kochać*, na którym widać i jego z kamerą, i trzymającego go za pasek od spodni Żuławskiego.

19 K. Taras, *Takie proste i takie piękne – rozmowa z Dickiem Pope’em*, „Filmpro” 1 (21)/2015, s. 78.

20 Autorzy zdjęć przywołani we wstępie do niniejszego szkicu, czyli Sven Nykvist, Sergiusz Urusiewski, Andrzej Jaroszewicz, Wojciech Staroń, często sami szwenkowali w filmach, do których robili zdjęcia, i może dlatego tak łatwo było im scharakteryzować, jaka jest kamera albo jaka być powinna. Krzysztof Ptak, który był mistrzem szwenkowania – radził sobie nawet z prowadzeniem z ręki kamery z obiektywem 1000 mm w 300 milach do nieba (reżyseria M. Dejczer, 1989) – przestał szwenkować, kiedy pojawiły się kamery cyfrowe. „Kiedy robiliśmy *Nikifora*, Krzysiu powiedział mi, że teraz czasem sam szwenkuje, kiedy robi reklamy, ale tylko wtedy, kiedy pracuje na taśmie. Krzysiek wyszedł z fotografii i wiedział, że elektronika oszukuje, bo interpretuje za ciebie świat” – wspomina Wojciech Staroń (rozmowę przeprowadziłam na potrzeby publikacji *Zróbcie oko. O Krzysztofie Ptaku*, dz. cyt.). Również Sean Bobbitt sam sobie szwenkował we *Wstydzie*, tylko prowadzenie steadicamu oddał Davidowi Chameidesowi. Lawrence Sher czasami szwenkuje, czasami nie. W wypadku *Jokera* korzystał z wiedzy, doświadczenia i intuicji Haleya, choć na niektórych werkach widzimy go z kamerą – przede wszystkim dlatego, że pomyśl na światło w filmie Phillipsa jest niby prosty (zderzenie LED-ów i lamp sodowych, operowanie dwiema barwami: pomarańczową i niebieską – cyjanem), ale jego realizacja już taka prosta nie jest: albo patrzy się w kamerę, albo na podgląd, no i ktoś nad tym realizacyjnym pandemonium musiał czuć.

operatora steadicamu), współpracującego z nim już od wielu lat Geoffreya Haleya²¹, w stworzeniu strony wizualnej filmu, który przyniósł mu pierwszą nominację do Oscara i Złotą Żabę. Zatem to Haleya możemy uznać za odpowiedzialnego za uczynienie pracy kamery w *Jokerze* uważną. Bo kamera jest tutaj uważna. I współczująca. Zaczniemy od pierwszego ujęcia, niezmiernie wyważonego najazdu²² od planu ogólnego obejmującego wnętrze i postać malującą się przed lustrem aż do twarzy głównego bohatera. To, co charakteryzuje ten film, to właśnie fakt, że portrety Arthura Flecka/Jokera (Joaquin Phoenix) zostały zrealizowane uważną kamerą²³, czyli „wytrzymałe” nieco dłużej, niż powinny. Oczywiście nie wszystkie, tylko te w najbardziej znaczących momentach, jak na przykład powtórzone kompozycyjnie ujęcie twarzy Arthura jadącego za pierwszym razem autobusem – wtedy dowiadujemy się, że jego śmiech to objaw choroby neurologicznej, a za drugim razem, w finale, już po strzelaniu w studio telewizyjnym – samochodem policyjnym. Uważna kamera rejestruje reakcje mężczyzny, kiedy ten rozmawia tuż przed swoim zwolnieniem z pracodawcą. Filmuje też jego posiniaczone plecy – za chwilę Arthur dostanie od kolegi z pracy broń. Towarzyszy mu w wejściu do lodówki, gdzie chce się ukryć przed całym światem, ale chyba jeszcze bardziej „zamrozić” to, co jeszcze ludzkiego w nim zostało. I to uważną kamerą została zrealizowana sekwencja, która opisuje przemianę Arthura w Jokera tuż po zabiciu maklerów w metrze: trzy ujęcia lunatycznego tańca w łazience. Sekwencja ta stanowi przykład, jak idealnie mogą rozumieć się i ufać sobie autor zdjęć, jego szwenkier oraz aktor. Lawrence Sher wyznał, że światło było wtedy tak idealnie ustawione, że wystarczyło tylko wpuścić tam Geoffreya Haleya oraz Joaquina Phoenixa i pozwolić im improwizować²⁴. Kamera nawet nie tyle tańczy razem z Phoenixem, ile mu w najdoskonalszy sposób partneruje. Uważna kamera czeka też na niego na schodach, kiedy jest jeszcze Arthurem. W tym samym miejscu (już) Joker odtańczy swój triumfalny taniec, ale wtedy kamera nie będzie mu współczuć, ponieważ przestał być ofiarą, która tylko się broniła, a stał się mordercą. Takim punktem przełomowym jest w mojej interpretacji zamordowanie matki. Fenomen wizualny *Jokera* polega na tym, że w filmie, do którego realizacji zaangażowano olbrzymie środki i finansowe, i technologiczne, kamera po prostu po ludzku współodczuwa. Na początku szkicu zadałam pytanie, czy efekt uważnej kamery może wynikać z doboru obiektów. Ujęcie, kiedy z perspektywy

21 Za swoją pracę w *Jokerze* – w funkcji operatora kamery – Geoffrey Haley otrzymał nagrody British Society of Cinematographers, Society of Camera Operators, The Operators Award.

22 Choć może to też być niezmiernie płynnie wykonana transfokacja.

23 Dla porządku wywodu do przywołanych na początku określeń opisujących kamerę chciałabym dodać „oddychającą” kamerę w *Przełamując fale* (reżyseria L. von Trier, zdjęcia R. Müller, 1996), której praca tak zirytowała jurorów festiwalu Camerimage – w przeważającej części autorów zdjęć – że mimo zachwyty publiczności i szefa jury Andrzeja Żuławskiego, Złotą Żabę przyznali raczej statycznym, choć równie pięknym, *Sekretom i kłamstwom* (reżyseria M. Leigh, zdjęcia D. Pope, 1996). Po latach pamięta się jednak film von Triera (i ten jedyny w swoim rodzaju, nie waham się napisać, że formacyjny dla wszystkich, którzy byli wówczas na festiwalu, pokaz, zakończony ciszą trwającą nawet po zapaleniu światła). Również jeśli chodzi o siłę działania, na współczesnej sztuce operatorskiej bardziej odcisnął się film von Triera, który – fakt, że po raz kolejny w historii kina – „uwolnił” kamerę.

24 W oscarowej kreacji Phoenixa jest wiele improwizacji (podobnie jak w pracy kamery). Wejście do lodówki aktor sobie po prostu wymyślił, czym zaskoczył całą ekipę, która spodziewała się, że aktor po prostu zagra, jak cierpiący na bezsenność bohater sięga po coś do lodówki.

chodnika obserwujemy leżącego, pobitego przez bandę wyrostków Arthura, przekonuje, że tak. Wcześniej przeważały długie obiektywy, które wyodrębniały postać czy twarz bohatera z tła; czasami mieliśmy do czynienia z transfokacją. Leżącego mężczyznę obserwujemy dzięki użyciu nieco szerszego obiektywu, dostrzegamy za jego plecami fragment ulicy. To poszerzenie kadru jeszcze bardziej przekonuje o wykluczeniu i samotności Arthura, za którym życie toczy się dalej – nikt na jego dramat nie zwraca uwagi.

Uważna kamera była zazwyczaj efektem działań szwenkiera, którym czasami okazywał się autor zdjęć, jednak w wypadku takich filmów jak *Pogorzelsko* (zdjęcia André Turpin, 2010) i *Sicario* (zdjęcia Roger Deakins, 2015) okazuje się, że może być cechą stylu²⁵ reżysera, w tym wypadku Denisa Villeneuve'a, choć może to właśnie inscenizowane przez niego historie wymagały takiej pracy kamery²⁶?

Kamerę w *Pogorzelsku* można nazwać uważną, ale o wiele częściej jest „zawstydzona”, nie chce patrzeć na przemoc i cierpienie, tylko pokazuje ich skutki. I dlatego nie widzimy porodu Nawal Marwan (Lubna Azabal), tylko pokrwawione prześcieradło i przecinaną pępownię. Kiedy za udział w zamachu na jednego z ministrów, falangistę, bohaterka trafia do więzienia, gdzie jednym ze środków dyscyplinujących niepokorne więźniarki jest gwałt, aktu przemocy, którego dopuszcza się na niej jej syn (bohaterowie nic nie wiedzą o swoim pokrewieństwie), nie widać, obserwujemy konsekwencję czynu – udręczoną kobietę leżącą na podłodze. Drugiego porodu – bliźniąt poczętych w wyniku gwałtu – też nie widzimy, obserwujemy tylko zaciskającą się na poręczy łóżka dłoń Nawal. Nie widzimy również wiadra, do którego wrzucono dzieci, ponieważ wszystkich urodzonych w więzieniu topiono. Niewyraźnemu²⁷, bo oświetlonemu tylko niesioną w rękę latarką, obrazowi rzeki towarzyszy rozmowa, że dzieci „tej, która śpiewa” (tak nazwano nieugiętą Nawal Marwan) oraz Abu Tareka trzeba uratować.

Uważną kamerą zrealizowano w *Pogorzelsku* zaledwie kilka ujęć, ale są to ujęcia znaczące. Dwa z nich otrzymujemy już w prologu: słyszymy piosenkę Radiohead *You and Whose Army?*, widzimy przepalony bliskowschodnim słońcem pejzaż, po czym kamera cofa się do wnętrza i jesteśmy już w zdewastowanym pomieszczeniu, gdzie jacyś zamaskowani bojownicy gołą chłopcom głowy. To dzięki pracy

²⁵ Styl definiuję za Davidem Bordwellem i Kristin Thompson jako „zorganizowany sposób posługiwania się technikami filmowymi. Opiera się on na poszczególnych technicznych rozwiązaniach, które twórca wybiera w granicach wyznaczonych przez uwarunkowania historyczne. W szerszym znaczeniu termin styl może również zostać wykorzystany do opisanego charakterystycznego sposobu posługiwania się technikami filmowymi przez pojedynczego twórcę lub grupę twórców” (D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018, s. 345).

²⁶ W *Sicario* szwenkował autor zdjęć Roger Deakins, co nie powinno dziwić, skoro często powtarza, że praca kamery jest dla niego ważniejsza niż światło. Najprawdopodobniej operatorem kamery w *Pogorzelsku* także był autor zdjęć, czyli André Turpin, ponieważ nigdzie nie znalazłam informacji, kto tam szwenkował. Zatem, owszem, uważna kamera może charakteryzować styl Villeneuve'a, ale reżyser musiał znaleźć w osobach autorów zdjęć szwenkierów potrafiących sprostać jego oczekiwaniom.

²⁷ Kolejnym tematem operatorskim, wymagającym szczegółowego omówienia przez teoretyków, jest rola ciemności w budowaniu obrazu filmowego. Niewątpliwie ciemność została mistrzowsko potraktowana przez Jolanę Dylewską w nominowanym do Oscara filmie *W ciemności* (reżyseria A. Holland, 2011). Obraz był na tyle ciemny, by widz mógł wczuć się w sytuację Żydów ukrywających się we lwowskich kanałach, ale jednocześnie, by wiedzieć, z kim się identyfikuje, widz musiał coś widzieć. Autor zdjęć do *Pogorzelska* miał łatwiej, na granicy nie(do)widzenia miał zrealizować tylko kilka ujęć.

kamery uwaga widzów skupia się na pięcie jednego z dzieci, na której wytatuowane są trzy kropki. Otrzymujemy wyraźny sygnał, że znaleźliśmy się w centrum mitu o Edypie, ale tym razem wpisano w ten mit opowieść o sytuacji na Bliskim Wschodzie. Kolejne zrealizowane uważną kamerą ujęcie z sekwencji otwierającej to zbliżenie (jeszcze Nihada²⁸. Chłopak patrzy prosto w kamerę, co umożliwia dokładne przyjrzenie się jego smutnym (i zaciętym) oczom, ale nade wszystko zaburza narrację. Spojrzenie aktora w kamerę niweluje iluzję filmowego świata, choć w tym wypadku jest to zabieg artystyczny²⁹, którym reżyser informuje widza, że wydarzyło się coś niezwykłego – tak jest w *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy, kiedy Moryc Welt (Wojciech Pszoniak), zadowolony po oszukaniu krewniaka, macha do kamery. Spojrzenie bohatera w kamerę jest też zaproszeniem do porzucenia tradycyjnego sposobu lektury dzieła filmowego, informacją, że za chwilę widz zobaczy coś, czego się nie spodziewa. W wypadku *Pogorzelska* spojrzenie Nihada można interpretować jako wyznanie: wiem, że tu jesteś, a skoro jesteś – to zdaj sprawę z mojej historii, a dopiero potem mnie ocen³⁰. Uważną kamerą jest też zrobione ujęcie, które informuje, w jakim kraju dzieje się akcja filmu i jakiego momentu politycznego dotyczy. Otóż Nawal po oddaniu synka do sierocińca – do czego zmusiła ją babka, bo dla syna „uchodźcy”, jak to określono, nie było w rodzinie Marwan miejsca – wyjechała na studia do miasta. Pewnego dnia na uniwersytet wjechały czołgi, czemu dziewczyna przyglądała się z okna redakcji studenckiego pisma. Kiedy odeszła od okna, oczom widzów ukazała się naklejka „I love³¹ Palestine”, potwierdzająca wcześniejsze podejrzenia, że akcja filmu dzieje się w Libanie w okresie wojny domowej 1975–1990, że ojcem dziecka Nawal był Palestyńczyk i że „zbrodnia honorowa”, jakiej dopuścili się jej bracia, to konsekwencja nie tylko kierowania się prawem zwyczajowym, ale też efekt narastających wpływów chrześcijańskich falangistów, co doprowadziło do wojny domowej. Te (zaledwie) trzy ujęcia zrealizowane uważną kamerą systematyzują wiedzę widza, ponieważ, po pierwsze, informują, z jakim mitem będzie miał do czynienia, po drugie – sugerują mu bycie świadkiem, po trzecie – lokują mit w konkretnej rzeczywistości politycznej i historycznej. Dzięki takiej strategii historia Nawal Marwan i jej dzieci staje się próbą zdiagnozowania bliskowschodnich konfliktów. Próbą ważną również dlatego, że w finale otrzymujemy sugestię, co mogłoby być remedium.

Sicario tylko pozornie jest opowieścią o tym, że rządy mocarstw dbają o dobre kontakty z kartelami narkotykowymi, bo to zapewnia utrzymanie kontroli nad przemytem narkotyków i ludzi. Gdyby tak było, to dzieło Villeneuve’a i Deakinsa byłoby sprawnie zrealizowanym filmem sensacyjnym. Jednak dwa ujęcia, oczywiście zrealizowane uważną kamerą, informują nas, że chodzi o coś więcej: o skompromitowanie się instytucji państwa, w konfrontacji z którym obywatel nawet

²⁸ Syn Nawal otrzymał imię Nihad, bojownicy nazwali go Abu Tarek.

²⁹ Zob. M. Hendrykowski, *Spojrzenie w kamerę*, [w:] tegoż, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 276–277; M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994, s. 96–97.

³⁰ Z taką sugestią idealnie komponuje się finałowe ujęcie filmu, zrealizowane „współczującą” kamerą filmującą z oddali, by nie przeszkadzać i nie płoszyć emocji stojącego nad grobem swojej matki Nihada/Abu Tareka.

³¹ Słowo *love* zastąpiono serduszkami.

nie tyle nie ma szans, ile w ogóle dla mocarstwa nie istnieje. Obecność głównej bohaterki – Kate (Emily Blunt) – ma uprawomocnić przeprowadzaną na granicy prawa interwencję amerykańskich funkcjonariuszy na terenie Meksyku. Dziewczyna entuzjastycznie przystaje na współpracę, ponieważ chce znaleźć sprawców porwań i morderstw kobiet. Ich ciała zamurowano w domu, gdzie Kate dokonała ostatniej interwencji i o mało sama nie stała się ofiarą zamachu bombowego. Gorliwością neofitki nikt się nie przejmuje, protesty dziewczyny, świadomej przekraczania uprawnień przez jej bardziej doświadczonych kolegów, nie przynoszą żadnego skutku, najważniejsze jest przechwycenie krewnego narkotykowego barona. Kiedy razem z bohaterami trafiamy do przygranicznego Juarez, tylko kamera poświęca nieco uwagi – sfilmowanym jak gdyby przypadkiem, obecnym gdzieś na drugim planie, poza miejscem akcji – zwisającym z wiaduktów ciałom tych, którzy podpadli czymś kartelowi. Podobnie jest z dostrzeżeniem ogłoszeń o zaginionych kobietach. Widzi je tylko kamera, tylko przez chwilę, gdzieś w tle. W mojej interpretacji Villeneuve i Deakins zdecydowali się na umieszczenie w filmie tych dwóch ujęć, aby wyraźnie zasugerować, że gdy chodzi o interes, czy to państwa, czy to kartelu – Villeneuve zrównuje te dwa byty – jednostka ani jej prawa nie istnieją. Te zaledwie dwa ujęcia zrealizowane uważną kamerą idealnie komponują się z zasugerowaną sceną waterboardingu, jakiemu zostanie poddany cenny więzień i to już po stronie amerykańskiej.

Przyglądając się pracy uważnej kamery, zorientowałam się, że jest ona charakterystyczna dla filmów oskarżających różnie pojmowane systemy. We *Wstydzie* jest to konsumpcjonizm, w *Domu złym* – schyłkowy, bo chodzi o czas stanu wojennego, komunizm. Autorzy *Jokera*, *Pogorzeliska* i *Sicario* swoją sympatię lokują po stronie tych, którzy w starciu z instytucją państwa, czy to pojmowanego na sposób zachodni, czy też na sposób bliskowschodni, nie mają szans. Lepszego dowodu, że artysta (często trzymający kamerę) patrzy uważniej (ale też czulej, bardziej współczująco) niż władca, nie trzeba.

Wojciech Michera w swoim erudycyjnym szkicu *Kamera jako retorta (Scrutinium chymicum)* traktuje kamerę jako urządzenie, w którym „dojrzewają współczesne homunkulusy: cudownie ożywione, piękne istoty, zachowujące podobieństwo, prawdziwy obraz boskości – wzór dla całej upadłej rasy ludzkiej. Potrafią się oprzeć niszczącej sile upływającego czasu, bardzo długo zachowując młodość [...]. Te sztuczne, androidyczne istoty są od nas doskonalsze; czcimy je, podziwiamy i kochamy”³². Ja wolę myśleć o kamerze jak o uważnym, a zatem i czułym narratorze, bo tylko to gwarantuje kino zbudowane na czułości wobec każdego bytu innego od nas³³, co z kolei przekłada się na dostrzeżenie „między nami więzi, podobieństwa i tożsamości. Jest tym trybem patrzenia, które ukazuje świat jako żywy, żyjący, powiązany ze sobą, współpracujący, i od siebie współzależny”³⁴.

32 W. Michera, *Kamera jako retorta (Scrutinium chymicum)*, „Kwartalnik Filmowy” 31–32(91–92)/2000, s. 30.

33 Dokonałam tu trawestacji fragmentu noblowskiego wystąpienia Olgi Tokarczuk, która mówiła o „literaturze zbudowanej na czułości wobec każdego innego od nas bytu”, zob. *Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*, The Nobel Foundation, 2019, s. 24, <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> (25 kwietnia 2020).

34 Tamże.

BIBLIOGRAFIA

- Bataille, Georges. *Erotyzm*. Tłum. Maryna Ochab. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 1999.
- Baudrillard, Jean. *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Bordwell, David, Kristin Thompson. *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Tłum. Bogna Rosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2018.
- Gruca-Rozbicka, Irena. „Kreowanie nowych światów”. *Filmpro* 29, 1 (2017).
- Hendrykowski, Marek. „Spojrzenie w kamerę”. W: Marek Hendrykowski. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova, 1994.
- Michera, Wojciech. „Kamera jako retorta (Scrutinium chymicum)”. *Kwartalnik Filmowy* 91–92, 31–32 (2000).
- Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*. The Nobel Foundation, 2019. <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf>.
- Przylipiak, Mirosław. *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 1994.
- Taras, Katarzyna. „Film zapoznany”. *Kino* 2 (2019).
- Taras, Katarzyna. „O roli kamery w filmach Wojciecha Smarzowskiego”. *Załącznik Kulturoznawczy* 3 (2016).
- Taras, Katarzyna. „Takie proste i takie piękne – rozmowa z Dickiem Pope'em”. *Filmpro* 21, 1 (2015).
- Taras, Katarzyna. „Zamknąć cały świat w kadrze – rozmowa z Andrzejem Ramlauem”. *Kino* 2 (2019).
- Werner, Andrzej. „Blow out. Antonioni”. W: Andrzej Werner. *Dekada filmu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1997.

Data wpłynięcia: 27 kwietnia 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 31 lipca 2020 r.

■

THE MINDFUL CAMERA

Trying to prove the existence of the mindful camera, a camera that seeks to direct the audience's attention to what could otherwise be overlooked, the author contrasts the 'mindful camera' work with the 'contemplating camera'. The former is like a partner, even committed to the story, while the latter remains distanced. The mindful camera can be static or dynamic, follow the actor's moves, or record scenes without people. Although at times it doesn't contribute much to the action, it always enriches the narrative. What makes the camera work 'mindful'? Is it a result of the director's instructions (which also determines the director's style), the experience of the director of photography, or perhaps the intuition of the camera operator? Examples of films which employ the mindful camera are presented. *Shame* by Steve McQueen (2011) and *Joker* by Todd Phillips (2019) are discussed as two features that say a lot about human society in the first two decades of the 21st century. While

the former tells the story of the ultimate consumer, the latter focuses on a rebellion of the excluded. The mindful camera shots in *Shame* confirm the original, often purely intuitive interpretation. In *Joker*, the mindful camera sometimes sympathises with the loneliness of the main character. In Wojciech Smarzowski's *The Dark House* (in Polish: *Dom zły*, 2009), the nuanced shots of the mindful camera seem to depict not so much a crime scene investigation but a falsification thereof. In turn, Denis Villeneuve's *Incendies* (2010) contains merely three, albeit extremely important, mindful camera shots. They inform the viewer of the myth that is being reinterpreted in a specific reality, with the viewer as a witness. Another film by the same director, *Sicario* (2015), goes even further and offers only two mindful camera shots to show us that in the modern world the individual's rights don't exist, whether in a clash with a drug cartel or with the state.

SŁOWA KLUCZOWE: uważna kamera, steadicam, szwenkowanie, film współczesny, sztuka operatorska

KEY WORDS: mindful camera, steadicam, camera operating, contemporary cinema, cinematography

