

Koncepcja zdjęć

Przejrzałem uważnie blisko trzysta stron brulionów reżysera i tylko raz trafiłem na krótkie zdanie, które może być echem dyskusji nad plastyką obrazu filmowego *Popiołu i diamentu* jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Zdanie to brzmi: „Dekoracje wieloplanowe, czarno-białe, nic szarego”. Pozornie odnosi się ono do pracy scenografa Romana Manna, w rzeczywistości – bardziej do Jerzego Wójcika, drugiej osoby odpowiedzialnej za wizualny efekt filmu. Jest to informacja lakoniczna, ale przecież niezwykle ważna z punktu widzenia identyfikacji obrazowego stylu *Popiołu i diamentu*. Wieloplanowa inscenizacja oraz kontrast walorów staną się najbardziej rozpoznawalnymi cechami wizualnego idiolektu tego filmu¹. Podstawowe założenia dotyczące pracy operatorskiej zaproponowane Wajdzie przez Wójcika zostały zaakceptowane; także Roman Mann wyszedł naprzeciw oczekiwaniom młodego (27 lat) operatora.

Ostateczny efekt ekranowy jest zawsze sumą operatorskich rozwiązań warsztatowych. Praca Jerzego Wójcika jest szczególnie wyrafinowanym połączeniem tak różnych elementów formalnych, jak format i kompozycja kadru, optyka (zastosowane obiektywy), rodzaj oświetlenia, punkty widzenia, ruchy kamery czy ruchy obiektów. Z tego spektrum operatorskich środków wyrazu Jerzy Wójcik (autor zdjęć) i Krzysztof Winiewicz (operator kamery) wykreowali dramat zapadający w pamięć widza, uderzający nieprzeciętną siłą wyrazu.

Kompozycja

Pierwszą, na gruncie polskim rewolucyjną decyzją był wybór formatu kadru, w jakim kręcono film – ramy obrazu o proporcjach 1:1,85 (tak zwana kaszeta amerykańska, *American wide screen*; podstawa kadru nieco dłuższa od popularnego dziś rozmiaru 16:9). Nikt przed Wójcikiem w rodzimym kinie nie kręcił w tym formacie (rok wcześniej podczas realizacji *Eroiki* Wójcik wykorzystał, także jako pierwszy w Polsce, tak zwaną kaszetę europejską, czyli format 1:1,66)². Przy okazji warto zauważyć, że przez wiele lat widzowie zmuszeni byli do oglądania go w standardowym formacie telewizyjnym 4:3. Efekt przykrawania formatu filmu do potrzeb telewizji był wiadomy: obcinanie boków kadru, a wraz z nimi wizualnej informacji, która powinna dotrzeć do widza. Wykorzystanie formatu *wide screen* poszerzyło przestrzeń inscenizacji w pierwszym planie, dodatkowo powiększoną przez użycie szerokokątnych obiektywów. Wójcik bowiem w większości scen kręconych we wnętrzach zdecydował się na wykorzystanie obiektywów o krótkiej ogniskowej (obiektywów szerokokątnych), głównie 18 i 24 mm, które – jak wiadomo – są w takich sytuacjach bardzo użyteczne³. „Fotografując obiektywem o krótszej ogniskowej – pisał Marcin Koszałka – uzyskuje się silne wrażenie



tu i na stronie obok: Przykłady inscenizacji w głąb z uwypukleniem punktu biegu

¹ Tym sformułowaniem, autorstwa Umberta Eco, posługuje się Stefan Czyżewski w artykule „*Popiół i diament*”. *Powroty do archiwum: analiza*, „Film & TV Kamera” 2006, nr 3, s. 18–25. Niniejszy rozdział nie mógłby powstać bez odwołania do tego artykułu.

² *Ibidem*, s. 24. O tym pionierstwie wspominał sam Wójcik w jednym z odcinków edukacyjnej serii *Język kina* (realizacja: Jerzy Zalewski, 1996), której był narratorem.

³ *Ibidem*.

przestrzenności i zmienia się wzajemny stosunek wielkości przedmiotów znajdujących się w różnej odległości od kamery filmowej. Następuje duże poszerzenie tła oraz przerysowanie przedmiotów leżących blisko⁴. To poszerzenie tła jako efekt użycia krótkoogniskowych obiektywów pozwoliło na stworzenie wieloplanowej inscenizacji w głąb kadru z zachowaniem odpowiedniej ostrości. Jak ważną cechą wizualnego stylu *Popiołu i diamentu* była inscenizacja w głąb kadru, niech zaświadczy załączony kadr z ujęcia rozpoczynającego wędrówkę Drewnowskiego (Kobieli) po hotelu. Zanim prezydencki sekretarz wejdzie w kadr z lewej strony, grupa żołnierzy zmierza po diagonalnej w jego prawą dolną stronę. W tle zaś stoi pod drzewem odpowiednio oświetlony mężczyzna. Jego jedyną funkcją jest pomoc w tworzeniu wrażenia przestrzenności kadru (w perspektywie zbieżnej).

W inscenizacjach w głąb Wójcik dbał o wypuklanie punktu zbiegu. Raz jest to centralny punkt będący przedłużeniem osi optycznej obiektywu, innym razem wyobrażone linie prowadzą do punktu zbiegu po diagonalnej. Oczywiście, użycie obiektywu o krótkiej ogniskowej z zasady ułatwia ten zabieg, ale autor zdjęć zawsze podkreślał uzyskany dzięki niemu efekt jakimś wyrazistym obiektem – przedmiotem, osobą, rozwiązaniem oświetleniowym. Dobrze ilustruje tę tendencję część z zaprezentowanych obok kadrów, choćby ów mężczyzna pod drzewem, Szczuka wkraczający do hotelowego hallu, drzwi do kostnicy (z figurą Chrystusa oraz krzyżem), postać przechodząca za drzwiami korytarza Staniewiczowej, oświetlone drzwi w ujęciu z Drewnowskim i koniem czy też raniony kulą Cybulski biegnący w stronę kamery.

Często używana niesymetryczna kompozycja kadru (którą można dostrzec na prezentowanych zdjęciach), zwykle z wyraźnym pierwszym planem i podkreślonym punktem zbiegu, jest – jak pisał Czyżewski – układem „o dużej dynamice wewnętrznych napięć kierunkowych”⁵, który potęguje wrażenie świata niestabilnego, zdeformowanego.

Jak wspomniałem, aby podkreślić głębię ostrości, Wójcik konsekwentnie umieszczał w pierwszym planie wybrane obiekty (elementy scenografii bądź aktorów), które przesłaniając część kadru, dawały efekt wieloplanowości. „Duże przedmioty na pierwszym planie umieszcza się po to – pisał w swoim skrypcie uczelnianym – by tło odsunęło się dalej, i stają się większe, gdy pierwszy plan i tło silnie różnią się jasnością”⁶. Dlatego też różnice jasności w tych wieloplanowych ujęciach są mocno eksponowane – często pierwszy plan oświetlony jest sylwetowo, jak w ujęciu, w którym Drewnowski lustruje salę bankietową (kadr na następnej stronie).

Charakterystyczne dla krótkich obiektywów przerysowanie pierwszego planu akcentowało obecność rekwizytów, stąd też wielu krytyków zwróci na nie szczególną uwagę – będą się one bowiem pchać na pierwszy plan. Widać to choćby na załączonych na następnej stronie kadrach: na jednym z nich nienaturalnie wielki ekspres do kawy dominuje nad postaciami w tle, na drugim kieliszki są tej samej wielkości co stojący w tle Andrzej.



⁴ M. Koszałka, *Szerokokątny obiektyw*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 2003, s. 918.

⁵ S. Czyżewski, op. cit., s. 24.

⁶ J. Wójcik, *Światło. Propozycja ujęcia tematu*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7/8, s. 49.



Sylwestrowy charakter oświetlenia



Przedmioty na pierwszym planie są nienaturalnie wielkie – efekt użycia krótkiego obiektywu



Wykorzystanie zasady złotej proporcji



Od kontrastów życia i śmierci do stopienia się z materią

Warto przy okazji zauważyć, że komponując kadr, Wójcik wielokrotnie stosował tak cenioną przez siebie zasadę złotej proporcji (oczywiście tam, gdzie statyka kamery umożliwia tworzenie stabilnej kompozycji). Na prezentowanych obok zdjęciach elementy graficzne (ludzie lub przedmioty) umieszczane są mniej więcej w jednej trzeciej lub dwóch trzecich boku prostokąta kadru, który bądź zasłaniają, bądź dzielą (Drewnowski przy kaplicy, słup z głośnikiem, ekspres do kawy, twarz Andrzeja, wazon, który jednocześnie, wraz z obrazem w tle, zapewnia – nawet w wąskim korytarzu – wieloplanowość).

Przykładem konsekwentnego korzystania z opisanych zasad komponowania obrazu filmowego jest kadr z filmu, w którym Drewnowski lustruje salę bankietową. Warto mu się przyjrzeć jeszcze raz. Oto głębina inscenizacja z uwypuklonym punktem zbiegu po diagonalnej (drzwi), która tworzy pełen napięcia niesymetryczny układ graficzny, z różnicą jasności pomiędzy obiektami w pierwszym i dalszym planie (dzięki użyciu światła tylnobocznego i oświetlenia sylwetowego). Dodatkowo postać Drewnowskiego dzieli kadr w układzie zbliżonym do złotej proporcji.

Oświetlenie

Jerzy Wójcik pisał w jednym z artykułów: „W *Popiele i diamentach* doszło do połączenia dwóch koncepcji: opowiadania budowanego za pomocą światła i cienia, którego finałem jest polonez, oraz wątku (nieznanego kinu tamtych lat) związanego ze śmiercią Maćka, gdzie światło wykorzystywano w odmienny sposób. W tym drugim przypadku nie był potrzebny światłocień, ale istotą stało się zlanie bohatera z materią. Chełmicki należy do niej już w momencie, gdy pierwszy raz dotyka muru. W ten sposób udało się przejść z jednego sposobu pokazania świata – bogatego w konstrukcję cienia i światła – i skończyć na takim ujęciu, gdzie światło jest tylko energią, ukazującą siebie jako materię”⁷. Rzeczywiście, Wójcik niemal przez cały film (poza prologiem) wykorzystuje światłocieniowy, mocno kreatywny styl oświetlenia, dodatkowo wsparty przez plastyczne kontrasty walorowe, głównie kostiumów i elementów scenografii (na przykład odcinający się od ciemnego otoczenia jasny płaszcz Szczuki czy jasny żakiet Krystyny, jasna twarz Kosseckiego w rozmowie telefonicznej z Wagą i wiele innych). Jeszcze gdy Maciek przygląda się – już za dnia – jak Andrzej kopie Drewnowskiego (w tle widać cegły w murze pomalowane na biało dla kontrastu), czy też gdy chowa się wśród prześcieradeł (i dotyka rany, która nabiega krwią), ten kontrast plastycznych walorów jest silnie widoczny. Ale gdy po postrzeleniu podczas ucieczki dotyka muru, to – według słów Wójcika – należy już do materii, z którą w momencie agonii na śmietniku zlewa się w jedno. Dlatego też w założeniach operatorskich w tej ostatniej scenie filmu miało dominować oświetlenie tonalne (światło rozproszone, jak w pochmurny dzień). Dzień, w którym kręcono tę scenę, był jednak słoneczny i ekipa operatorska musiała się mocno starać, aby uniknąć wyrazistego cienia.



Jerzy Wójcik w swoim królestwie silnych kontrastów i światła zmaterializowanego

⁷ J. Wójcik, *Z niewidzialnego w widzialne*, „Images” 2004, Vol. 2, N° 3/4, s. 115.