

OPERATORZY FELLINIEGO

KATARZYNA TARAS

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi
Photography and Television Production Department, Polish
National Film School in Łódź
k.taras@filmschool.lodz.pl
ORCID 0000-0003-1500-5595

Są w historii sztuki operatorskiej nurty i style, z których istnienia doskonale zdajemy sobie sprawę, ale ich nie doceniamy. Tak jest z włoskim neorealizmem, którego twórcy uprawomocnili funkcję i rolę światła naturalnego, autentycznych lokacji, udziału aktorów niezawodowych i języka ulicy w realizacji dzieła filmowego. (I zainspirowali zaistnienie choćby polskiej szkoły filmowej¹. Andrzej Wajda od razu powiązał przyswojenie reguł włoskiego neorealizmu przez polskie kino – co wydaje mi się szczególnie ważne w szkicu o autorach zdjęć – z postacią autora zdjęć do swoich pierwszych filmów, Jerzego Lipmana: „Naszym natchnieniem był włoski neorealizm, ale nikt z nas nie wiedział, jak się do niego zbliżyć. Właśnie fotografia Lipmana odegrała decydującą rolę w oswojaniu realizmu”²).

Oczywiście reguły estetyczne włoskiego realizmu wyniknęły z sytuacji włoskiej kinematografii po wojnie – problemów finansowych, atelierowych, ale również pragnień i odwagi artystów, którzy sprzeciwili się tzw. estetyce białych telefonów. O tym, jak działali twórcy filmu, od którego wszystko się zaczęło, czyli od którego włoski neorealizm się zaczął, dowiadujemy się m.in. ze wspomnień współpracownika Ingmara Bergmana, postaci w środowisku operatorskim legendarnej, by nie napisać „kultowej” – Svena Nykvista, który w listopadzie 1942 roku pracował we Włoszech jako asystent Vaclava Vicha przy filmie *Nadmorskie mgły* (reż. Hans Hinrich). Powodem, dla którego zatrudniono Szweda było to, że wszystkich włoskich autorów zdjęć

¹ Zob. wypowiedzi Kazimierza Karabasza i Tadeusza Chmielewskiego w: M. Miller i in., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Warszawa 1998, s. 46.

² *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski, Warszawa 2005, s. 8.

powołano do wojska. (Jak pokazuje przykład Giuseppe Rotunno, rzeczywiście tak było).

Pewien młody asystent operatora, kilka lat młodszy ode mnie, przychodził do Cinecitty w piątkowe wieczory i zebrał o „shortendy”, czyli resztki taśmy filmowej. Rzadko udaje się w całości wykorzystać 300-metrową rolkę taśmy. Jeśli to, co pozostało w kasecie, nie starcza na następną scenę, zakłada się nową rolkę filmu. Pracował nad projektem okrytym wielką tajemnicą, filmowano pokątnie, ponieważ rzecz traktowała o „okupacji” niemieckiej. Rzymianie uważali obecność Niemców za okupację. Jego mocodawcy brakowało taśmy filmowej, wysłał więc owego chłopaka na żebry o resztki filmu. Polubiłem go i załatwiałem, co tylko udało mi się znaleźć – potem zapomniałem o owej historii. Prawie pięćdziesiąt lat później spotkałem go znowu – w Nowym Jorku – przypomniał mi o całym zdarzeniu. Nazywał się Carlo de Palma i miał zostać moim następcą jako operator Woody’ego Allena. Film, nad którym wtedy pracował, to przełomowe dzieło Rosselliniego, *Rzym, miasto otwarte!*³.

Włoski neorealizm wykorzystywał naturalne światło, autentyczne plenery i wnętrza, postaci posługujące się językiem ulicy, znaczący udział aktorów niezawodowych, z którymi idealnie współgrali zawodowcy – (w *Rzymie...* była to np. zjawiskowa Anna Magnani, „uprawomocnienie” wizualne suszącej się na sznurkach bielizny i liszajów ścian). A jednak wszystkie te filmy zdumiewają precyzyjną kompozycją kadru, bowiem – jak pisze Henri Alekan, wybitny francuski autor zdjęć, który zaczynał pracę jako asystent Eugena Schüfftana, pracował z GeorgiemWilhelmem Pabstem, Rene Clémentem i Jeanem Cocteau, by wreszcie w 1987 roku na planie *Nieba nad Berlinem* (reż. Wim Wenders) udowodnić, że inteligentnej, a ściślej, inteligentnie prowadzonej, kamerze nawet grawitacja niestraszna:

Przyjęcie stylu bliskiego dokumentowi nie wyklucza poszukiwania precyzyjnych kompozycji, które zawsze stanowią o tym, co obraz znaczy i jak oddziałuje, podobnie jak oświetlenie pozostaje czynnikiem decydującym o klimacie obrazu. Przy tego rodzaju stylu światło musi być wybierane raczej pod kątem jego obiektywizującego działania fizycznego niż jego siły

³ S. Nykvist, *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengte, Forslundem*, przeł. J. Balbierz, Izabelin 2006, s. 27.

psychologicznej. [...] Oświetlenie neorealistyczne w żadnym wypadku nie wyklucza troski o ciągłość i konsekwencję tonacji plastycznej, co oznacza konieczność zwracania szczególnej uwagi na dobór kontrastów i zasad ich stosowania oraz wybór warunków zdjęciowych: światło kierunkowe czy rozproszone, wewnątrzienne czy nocne, oświetlenie sztuczne czy naturalne⁴.

Na wagę dorobku i osiągnięć artystycznych neorealistycznych autorów zdjęć – bo przecież z takimi właśnie pracował Federico Fellini, co, mam nadzieję, choć trochę tłumaczy ten dość rozbudowany fragment o włoskim neorealizmie w szkicu o autorach zdjęć Felliniego – zwrócili uwagę, niezależnie od siebie, dwaj ważni dla środowiska operatorskiego artyści. Ten, bez którego nie byłoby Nowej Fali, drugi po Nykviście autor zdjęć, który proponował redukcję ilości sztucznego światła, nagrodzony Oscarem za zdjęcia do *Niebiańskich dni* (reż. Terrence Malick, 1978) Néstor Almendros oraz posiadający bogate doświadczenie dokumentalisty, dwukrotnie uhonorowany nagrodą Amerykańskiej Akademii Filmowej za zdjęcia do *Pól śmierci* i *Misji* (reż. Roland Joffé, 1984, 1986), Chris Menges⁵. Almendros, choć – co może wydać się paradoksalne – krytyczny wobec całego neorealizmu, a zwłaszcza podejścia do oświetlenia budowanego na „pseudoestetycznej i całkowicie dowolnej grze światła i cienia”, zdjęcia G.R. Alda w *Zmysłach* (1954) Luchina Viscontiego⁶ uznał jednak za początek współczesnego kina, zwłaszcza jeśli chodzi o operowanie kolorem⁷. Uważał, że to reżyserzy tacy jak Roberto Rossellini i Vittorio De Sica z powodu wojennych niedostatków wymusili na autorach zdjęć przyzwyczajonych do pracy w atelier (tu współpracownik Terrence’a Malicka i Erica Rohmera nieco się myli – większość operatorów tworzących włoski neorealizm miało doświadczenie pracy w kronikach

⁴ H. Alekan, *Oświetlenie neorealistyczne*, przeł. T. Rutkowska, w: „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 135.

⁵ To Mengesowi przypisuje się autorstwo rady dla adeptów sztuki operatorskiej, że mają sobie znaleźć jakąś wojnę i na nią pojechać – dopiero wtedy najlepiej nauczą się zawodu.

⁶ G.R. Aldo podczas pracy nad *Zmysłami* zginął w wypadku samochodowym. Film skończyli za niego Robert Krasker i Giuseppe Rotunno.

⁷ Za filmy „w pełni nowoczesne” uznaje też *Ziemia drży* Viscontiego i *D. De Siki* (zob. N. Almendros, *Kilka myśli o moim zawodzie*, przeł. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 204–205).

filmowych, nierzadko wojennych) skupienie się na autentycznych plenerach i naturalnym świetle. Wyjątkowość G.R. Alda wzięła się z tego, że nigdy nie był czyimś asystentem, zaczynał pracę z obrazem jako fotosista, a Visconti zatrudnił go jeszcze przy realizacjach swoich spektakli teatralnych⁸. Jeśli natomiast o owo nowatorskie podejście do barwy chodzi, to polegało ono na tym – jak pisze Alicja Helman – że Aldo eksperymentował z Technicolorem, łącząc stany psychiczne postaci z konkretną barwą: „Jego pomysłem jest żółta tonacja sceny zdrady, w której Livia wręcza kochankowi pieniądze, ponieważ jedną z konotacji tej barwy jest właśnie zdrada”⁹.

Z kolei Chris Menges, w rozmowie, którą przeprowadziłam z nim podczas Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage w 2015 roku, kiedy uhonorowano go nagrodą za całokształt twórczości, zwrócił uwagę po prostu na wyjątkowość włoskiego realizmu dla rozwoju sztuki operatorskiej: „To, co działo się wtedy we Francji i Czechosłowacji, a wcześniej we Włoszech... Kiedy przypomnę sobie *Rzym, miasto otwarte*... [autorem zdjęć do filmu Rosselliniego jest Ubaldo Arata – przyp. K.T.]”¹⁰.

Interesującym kontekstem dla przywołanych wyżej opinii praktyków jest refleksja teoretyka Barry’ego Salta, że z wyjątkiem *Paisy* (1946) Rosselliniego styl wszystkich innych filmów powstałych wówczas we Włoszech był kontynuacją tego, co działo się tam przed wojną:

Jak wszyscy z mniej zamożnych krajów, Włosi zawsze mieli skłonność do tego, by więcej filmować w plenerach, niż czynili to Amerykanie. Rzeczywista, choć niewielka różnica polegała na tym, że dekoracje i kostiumy w znacznej ilości filmów włoskich w tym czasie były znacznie skromniejsze niż w innych krajach, a tonacja niektórych bardziej ponura. W Niemczech także powstało wiele filmów traktujących o następstwach wojny – „Trümmerfilme”, lecz niezależnie od tematu zrealizowano je w sposób tradycyjny¹¹.

⁸ Ibidem.

⁹ A. Helman, *Włosi po neorealizmie: autorzy, kontynuatorzy, epigoni*, w: *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 898.

¹⁰ K. Taras, *Zdjęcia nie mogą kłamać – rozmowa z Chrisem Mengesem*, „Filmpro” 2015, 4(24), s. 7.

¹¹ B. Salt, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 2, przeł. A. Helman, Łódź 2003, s. 284–285.

Zdecydowałam się zacytować tutaj niezmiernie sceptycznego wobec włoskiego neorealizmu Salta, dlatego że autorem zdjęć do *Paisy* jest Otello Martelli¹² – jeden z operatorów Felliniego.

Federico Fellini pracował z wieloma autorami zdjęć, jednak najczęściej byli to: Otello Martelli, Giuseppe Rotunno, Tonino Delli Colli; dwa razy pracował z cieszącym się niezwykle estymą pośród autorów zdjęć Giannim Di Venanzo¹³, raz z Aldo Tontim. Dwaj z nich współtworzyli neorealizm, trzej zdobywali swoje pierwsze szlify, asystując mistrzom kamery, którym zawdzięczamy ten nurt. Zresztą również sam Fellini, podobnie jak Michelangelo Antonioni i Luchino Visconti, zaczął swoją przygodę z filmem w tym okresie.

¹² Tadeusz Miczka pisze, że wspomniany już Ubaldo Arata, Massimo Terzano oraz Otello Martelli to najlepsi w latach czterdziestych operatorzy (zob. T. Miczka, *10 000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 1992, s. 133).

¹³ Dwa razy przywołuje go w swojej *Sztuce filmowej* Jerzy Wójcik. Pierwszy raz w kontekście swojego filmu *Nikt nie woła* (reż. Kazimierz Kutz): „Film zaczął żyć własnym życiem [...] Po pewnym czasie pojechałem do Włoch i rozmawiałem z wybitnym operatorem Michelangelo Antonioniego, Gianni di Venanzem, który pracował również z Federikiem Fellinim. Opowiadał mi o filmie na podstawie relacji z włoskiej ambasady. I mówi: »Słuchaj, my jesteśmy w Europie. Zrobiliśmy niezależnie od siebie coś, co jest fenomenalne. Zaproponowaliśmy nowe rozumienie obrazu«” (zob. J. Wójcik, *Sztuka filmowa*, oprac. S. Kuśmierczyk, Łódź 2017, s. 110). Drugi raz przywołał go, gdy komentował maestrię wizualną *Osiem i pół*: „Zastosowano w niej [w scenie w łaźni – przyp. K.T.] *high key*, wszystko jest w bielach, para wodna, jasne ciała. Na końcu tej sceny, będącej fotografią przestrzeni łaźni, nagle zjawia się bohater Guido, który jest pełną czernią. Czerń akcentuje scenę, nadaje jej sens, ponieważ biel uobecnia się, kiedy jest obecna czerń. A czerń tej postaci odchodzi w głąb, staje się coraz mniejsza i to jest koniec sekwencji. No ale to robili Gianni di Venanzo i Federico Fellini – oni po prostu wiedzieli, jak się robi filmy. Scena ma piękny, wspaniały wyraz. To nie jest zmontowane na stole. To jest zmontowane w głowie” (ibidem, s. 186). Na niezwykłość tej samej sekwencji zwrócił też uwagę współcześnie tworzący autor zdjęć Dante Spinotti, zauroczony przeeksponowaniem bieli i idealną pracą kamery. Zob. *A Conversation with Dante Spinotti*, ASC, AIC, www.celtoslavica.de (dostęp 6.06.2021).

Martellego poznał Fellini jeszcze na planie filmu *Paisà*¹⁴. Niechęć autora zdjęć do zaproponowanego przez asystującego Rosselliniemu Felliniego „punktu widzenia myszki” (chodziło o filmowanie z poziomu chodnika) nie zapowiadała tego, że to z nim przyszły reżyser *La strady* (1954) zdobędzie pierwszego Oscara właśnie za historię Gelsominy i Zampana. Klócili się – jak pokazała praktyka – twórczo, skoro zrealizowali później m.in. takie arcydzieło jak *Słodkie życie* (1960). Autorzy zdjęć cenią ten film najwyżej ze względu na: specyfikę wybranych do jego realizacji obiektywów, perfekcję wydobycia tego, ile tylko się dało, z czerni, bieli i... szarości oraz decyzję o filmowaniu w formacie szerokoekranowym. Dowodem tego jest pełna entuzjazmu i zachwytu analiza *Filming “La Dolce Vita” in Black-and-White and Widescreen* zamieszczona na portalu American Cinematographer, gdzie czytamy również, że reżyser i autor zdjęć obeszli wiele ustalonych zasad operatorskich, zdecydowali się na unikalny i nietypowy dobór obiektywów – zbliżenia realizowano obiektywami o ogniskowych 75, 100, 150 mm (korzystano też z obiektywu 50 mm)¹⁵. W wywiadach przeprowadzonych z Martellim możemy przeczytać, że Fellini nie bał się eksperymentować i że zdawał sobie sprawę, że przekroczenie reguł warsztatu operatorskiego ma swoją cenę – są nią pewne niedoskonałości wizualne, o co nie dbał, bo był pewien swoich pomysłów i najważniejszy był dla niego całokształt sceny. Ten wybitny autor zdjęć obala również mit jakoby autor *Amarcordu* (1973) nie znał się na technice i technologii filmowej. Musiał się znać, skoro nie bał się improwizować. Na przykładzie Martellego najlepiej widać to, co w twórczości autorów zdjęć wywodzących się z neorealizmu, najcenniejsze, a we współczesnym kinie tak unikalne: przekroczenie w obrazie reguł rzeczywistości w sposób tak niezauważalny, że widz nie orientuje się, kiedy ma do czynienia z nienachalną transcendencją; przejście od obserwacji dokumentalnej do kreacji, od chropowatości do mistyki. Przypomnijmy sobie choćby to, co dzieje się ze światłem w *La stradzie* w sekwencji burzy,

¹⁴ Wszystkie informacje o autorach zdjęć pochodzą z portalu Internet Encyclopedia of Cinematographers, www.cinematographers.nl (dostęp 6–8.06.2021), chyba że podano inne źródło.

¹⁵ L. Grandi, *Filming “La Dolce Vita” in Black-and-White and Widescreen*, American Cinematographer, 30.04.2020, <https://ascmag.com/articles/filming-la-dolce-vita-in-black-and-white-and-widescreen> (dostęp 6.06.2021).

kiedy Gelsomina powstrzymuje Zampana przed okradzeniem ołtarza. Albo bogactwo skali szarości (i to przy dbałości o kontrast) w scenie ofiary, czyli opuszczenia chorej dziewczyny przez jej opiekuna/oblubieńca/właściciela, czemu towarzyszy ostre, a jednocześnie magiczne, odrealniające to, co się wydarza, światło. Wyeksponowane szarości, idealny kontrast i logiczne – bo zachowujące się jak w naturze – a jednocześnie znaczące światło. Trudno nie dostrzec w tym prawdziwej maestrii. To wykroczenie poza realizm przy wykorzystaniu tego, co dla tego nurtu charakterystyczne, widać też w sekwencji procesji, w której uczestniczy urzeczona Gelsomina, która szuka schronienia w mieście po tym, jak chwilę wcześniej uciekła od Zampana. Procesja jest filmowana dynamiczną, dokumentalną kamerą; dostrzegamy wielu naturszczyków, pośród których widać naszą zapatrzoną i zachwyconą bohaterkę, wreszcie pełnoprawnie obecną w świecie, w którym sacrum miesza się z profanum. W finale filmu plan ogólny został zrealizowany odjeżdżającą do góry kamerą, co sugeruje punkt widzenia tego, Kto oferuje Zampano wybaczenie – ten brutalny mężczyzna wreszcie zrozumiał, kto był najcenniejszą osobą, którą poznał w życiu. Z kolei w *La dolce vita* wykroczenie poza realizm, owszem, dostrzegamy w sekwencji z kąpiącą się w Fontannie di Trevi gwiazdą filmową, Siliwą (Anita Ekberg, o której Martelli powiedział, że była najbardziej fotogeniczną aktorką, z jaką pracował, a filmował przecież i Sopię Loren, i Silvanę Mangano), ale w mojej interpretacji owo *dolce vita* (a nawet więcej: *elan vital*) dostrzegalne jest w mistrzowsko skomponowanym (i wyszwenkowanym) ujęciu na schodach: Silvia biegnie, goni ją paparazzi, ale nie mogą jej dopędzić, dziewczyna dociera na szczyt, wiatr zwiewa jej nakrycie głowy. Takie piękne, bo takie proste.

Otello Martelli swoją przygodę z filmem zaczął już jako czternastolatek w okresie kina niemego, był wtedy asystentem operatora, potem został operatorem kroniki filmowej, co tłumaczy jego zdolność do chwytania esencji sceny. Roberto Rossellini zdecydował, aby to on robił zdjęcia do w znacznej części składającego się z ujęć reinscenizowanych filmu *Paisà* właśnie ze względu na to doświadczenie, ponieważ zależało mu na kimś, kto da realizacji autentyczność. Martelli pracował również z Giuseppe De Santisem. Sekwencje z Silvaną Mangano w *Gorzkim ryżu* (1949) przekonują, że był mistrzem filmowej erotyki (wspomnijmy choćby sposób, w jaki sfilmowana została sekwencja tańca tej neorealisticznej femme fatale). Z kolei *Rzym, godzina 11* (1951), zainspirowany notatką prasową o zawaleniu się schodów pod

kobietami, które przyszły w związku z ogłoszeniem o możliwości zdobycia pracy, to powrót do temperamentu i nawyków dokumentalisty. Podobnie jak *Wizja lokalna w Palestynie*, czyli fragment *Ewangelii wg św. Mateusza* (1965) Piera Paola Pasoliniego, gdzie autorem zdjęć był inny współpracownik Felliniego, Tonino Delli Colli. I jeszcze jedno nie powinno nas dziwić: Martelli niewiarygodnie dużo potrafił osiągnąć, operując szarościami... Po prostu nie lubił barwnej taśmy.

Noce Cabirii (1956), ten filmowy poemat o nadziei, która nigdy nie umiera, Federico Fellini zrealizował z dwoma autorami zdjęć o neorealisticznej proveniencji: z Martellim i z Aldo Tontim. O Tontim trzeba tu wspomnieć koniecznie, aby jeszcze bardziej uwydatnić fenomen filmów Felliniego. Tonti, tak samo jak Martelli w *La stradzie*, potrafił na bazie warsztatu i przyzwyczajień realisty wykreować przekonujący świat pragnień, marzeń i rozczarowań Cabirii. André Bazin nazwał go jednym z najwybitniejszych autorów zdjęć swoich czasów, który idealnie usuwał się w cień reżysera. Aldo Tonti kochał światło zastane i to, jak mógł je modelować. To ono go inspirowało. Zaczynał jako fotograf, był fotoreporterem, wreszcie został asystentem operatora. I to on jest autorem zdjęć (razem z Domenikiem Scallą) do filmu, od którego „liczy się” włoski neorealizm¹⁶, czyli do *Opętania* (1943) Viscontiego. Opowiadanie Jamesa M. Caina, cieszące się pośród filmowców niezwykłą popularnością (do roku 1998 powstało pięć adaptacji: w 1939 Pierre’a Chenala, w 1942 Viscontiego, w 1946 Taya Garnetta, w 1980 Boba Rafelsona, w 1998 Györgya Fehéra), autor *Zmierzchu bogów* (1969) potraktował jak zasłonę dymną dla cenzury, ponieważ chciał zrobić film antyfaszystowski¹⁷. Jednak dla refleksji o sztuce operatorskiej o wiele ważniejsza niż antytotalitarne plany reżysera jest interpretacja zaproponowana przez Alicję Helman, w której akcentuje atrakcyjność Gina Costy (Massimo Girotti), podczas gdy w opowiadaniu i filmach Chenala, Garnetta i Rafelsona podkreślano niezwykłą urodę bohaterki granej odpowiednio przez Corinne Luchaire, Lanę Turner i Jessikę Lange¹⁸. Atrakcyjność Gina, fakt, że chwilami

¹⁶ Zob. A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 23; oraz: A. Helman, *Włoski neorealizm*, w: *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, op. cit., s. 565.

¹⁷ Zob. A. Helman, *Włoski neorealizm*, op. cit., s. 571.

¹⁸ A. Helman, *Urok zmierzchu*, op. cit., s. 29, 30–31, 36.

jest on filmowany „jak kobieta”, jak to wprost określa wybitna badaczka, owszem, jest efektem planu Viscontiego, który tak właśnie chciał swojego bohatera pokazać. Jednak wszystkie jego wskazówki musieli wprowadzić w czyn autorzy zdjęć, choćby poprzez kreowanie światła wydobywającego atuty urody mężczyzny; mam tu na myśli przede wszystkim szwenkiera Gianniego Di Venanzo (później również współpracownik Felliniego), bo to on musiał tak prowadzić kamerę, aby widz uwierzył w zauroczenie Giovanny. W *Opętaniu* to nie kobieta jest fetyszyzowana, pokazywana jak piękny, godny pożądania przedmiot, tylko mężczyzna. Nie jest to charakterystyczne dla włoskiego neorealizmu, ale dla Viscontiego (przypomnijmy sobie choćby, jak był filmowany Helmut Berger w *Portrecie rodzinnym we wnętrzu*; 1974, zdj. Pasqualino De Santis). Można w tym dostrzec dowód rewolucji obyczajowej/estetycznej, z jaką ów prąd należy kojarzyć. Bowiem to włoscy neorealiści byli odważnymi pionierami pokazywania ludzkiego wymiaru erotyzmu, absolutnie nieidealnego, manifestowanego przez twarz Anny Magnani czy obnażone uda Silvany Mangano w przywołanym już przeze mnie *Gorzkim ryżu*.

Nic dziwnego, że wspomniany wyżej Gianni Di Venanzo, z którym Fellini zrealizował *Osiem i pół* i swój pierwszy barwny film, czyli *Giuliettę i duchy* (1965), był doskonałym autorem zdjęć, skoro asystował Ubaldo Aracie (*Rzym, miasto otwarte*), Graziato Aldo (*Ziemia drży*, 1948; *Cud w Mediolanie*, 1951), był operatorem kamery u Alda Tontiego i Domenica Scali (*Opętanie*) oraz Otella Martellego (*Paisà*). Z kolei podczas realizowanego w ukryciu, bo opowiadającego o Italii pod okupacją, dokumentu *Dni chwały* (1945, reż. Giuseppe De Santis i in.) koordynował pracę dziewięciu autorów zdjęć. W Centro Sperimentale spędził rok. Di Venanzo do dziś elektryzuje¹⁹ adeptów sztuki operatorskiej, czego dowodem są choćby prowadzone przeze mnie w łódzkiej Szkole Filmowej zajęcia, które trudno skończyć, gdy omawiani są autorzy zdjęć odpowiedzialni za stronę wizualną filmów Antonioniego, Felliniego czy Viscontiego. Fascynuje też mistrzów²⁰, skoro Vittorio Storaro traktowany przez środowisko operatorskie jako absolutny autorytet w dzie-

¹⁹ Zob. przypis 13.

²⁰ Y. Neyman, *Gianni Di Venanzo, AIC, Visualizing a Movement*, International Federation of Cinematographers, 4.02.2019, <https://imago.org/activities/education/gianni-di-venanzo-aic-visualizing-a-movement/> (dostęp 10.06.2021).

dzinie operowania barwą, rozważał, jak Di Venanzo wykorzystywał światło naturalne – był w tym niedościgniony, podobnie jak w przełożeniu na biel i czerń włoskiego krajobrazu, co tłumaczy się tym, że współpracował z reżyserem, w którego filmach przestrzeń opowiada swoją historię, czyli z Michelangelo Antonionim. Razem zrobili: *Miłość w mieście* (1953; Antonioni wyreżyserował jedną z nowel), *Przyjaciółki* (1955), *Krzyk* (1957), *Noc* (1961) i *Zaćmienie* (1962). To dla Antonioniego Di Venanzo wynalazł tzw. *Italian Cashe* o proporcjach kadru 1:1.66.

Najwięcej filmów zrealizował Fellini z Giuseppem Rotunno (nowela *Tobby Dammit* w filmie nowelowym *Trzy kroki w szaleństwo* – 1968, *Satyricon* – 1969, *Rzym* – 1972, *Amarcord* – 1974, *Casanova* – 1976, *Próba orkiestry* – 1979, *Miasto kobiet* – 1981, *A statek płynie* – 1983). Rotunno trafił do laboratorium fotograficznego w Cinecittá, ponieważ praca tam to był jedyny sposób, aby mógł utrzymać osieroconą rodzinę. Jego pierwszym planem filmowym był *L'uomo della croce* (1942) Rosselliniego, gdzie asystował operatorowi kamery. Po otrzymaniu powołania do wojska trafił do Grecji, gdzie był operatorem wojennym. Po wojnie²¹ poznał Graziata Aldo, dzięki któremu znalazł się na planie *Ziemia drży* Viscontiego, którego uważał potem za swojego artystycznego ojca²², choć na początku odstręczało go to, jak traktował ekipę. Potem było szwenkowanie noweli Viscontiego w filmie *Jesteśmy kobietami* (1953) i w *Zmysłach*. Za swój prawdziwy debiut uważał Rotunno *Białe noce* (1957), oczywiście Viscontiego, który postanowił wtedy zmienić styl – chcąc odejść od neorealizmu – polecił, by w Cinecittá zbudowano imitację realnie istniejącej przestrzeni. Fellini zaproponował mu realizację *Osiem i pół*, ale Rotunno pracował wtedy z Monicellim. Spotkali się na planie dopiero

²¹ Wojenne losy Rotunno to materiał na film przygodowy: najpierw starał się rzetelnie dokumentować wojnę i włoską okupację, potem chciał dotrzeć do greckiej partyzantki, złapany przez Niemców trafił do obozu w Westfalii, gdzie wyzwolili go Amerykanie i wcielili do swojej armii. Wszelkie informacje biograficzne pochodzą z wywiadu przeprowadzonego z Giuseppem Rotunno przez Marię Kornatowską (M. Kornatowska, *Fellini, Visconti – podziwiałem ich obu – rozmowa z Giuseppe Rotunno*, „Kino” 1999, nr 6, s. 10–12, 56).

²² The American Society of Cinematographers, *In Memoriam: Giuseppe Rotunno ASC, AIC (1923–2021)*, <https://theasc.com/news/in-memoriam-giuseppe-rotunno-asc-aic-1923-2021> (dostęp 10.06.2021).

w 1968 roku. Fellini we wspomnieniach Rotunno to urodzony opowiadacz obdarzony niesamowitą wyobraźnią wizualną. Ramy niniejszego szkicu nie pozwalają mi omówić całości kształtu twórczości tego operatora, nominowanego do Oscara za zdjęcia do filmu Boba Fosse'a *Cały ten zgiełk* (1979). Muszę jednak wspomnieć o dwóch filmach, w których dokonał niemożliwego. Myślę tu o *Rocco i jego braciach* (1960) Viscontiego, w którym – podobnie jak Martelli w *La stradzie* – na bazie estetyki neorealizmu stworzył obrazy pełne metafizyki. Ta metafizyka jest w twarzach filmowych bohaterów – wspomnijmy choćby ujęcie Rocca (Alain Delon) tulącego matkę (Katina Paxinou), które przypomina pietę *à rebours*, czy w ogóle jego zbliżenia. Jest w kompozycji kadru, czego najdoskonalszym przykładem jest chwila tuż przed śmiercią Nadii (Annie Girardot), kiedy dziewczyna akceptuje to, że za moment zostanie zamordowana przez Simone'a i rozkłada ręce, czyniąc z siebie krzyż. Drugi film to *Amarcord* – tak imaginacyjny, że aż niewiarygodny. Są w nim fragmenty nawiązujące do doświadczenia neorealizycznego, choćby ujęcie ulicy i trafiki, do której zmierza młody bohater i w której, by popisać się siłą, podniesie sklepową o bardzo rubensowskiej urodzie. Ale nade wszystko jest w tym filmie kreacja (wszak całe Rimini zbudowano w Cinecittà, „czyli w wyobraźni artysty podbudowanej okrucami jego pamięci” – jak pisze Tadeusz Miczka, nazywając ów obraz nie tyle autobiograficznym, ile właśnie imaginacyjnym²³), którą równoważy światło stworzone przez Rotunno ożywiający to boschowskie – jak zauważyła Maria Kornatowska – imaginarium²⁴. Momentem podpowiadającym widzowi, jak *Amarcord* oglądać, jest sekwencja mgły, która spadła na miasto. Dla mnie właśnie ta mgła jest kolejnym dowodem maestrii Rotunno, ponieważ to jeden z tych momentów, gdy baśniowość/metafizyka, wynikają z tego, co najprostsze, jak najbardziej realne, w tym wypadku – meteorologiczne. Tak przecież jest w *La stradzie*, żeby wspomnieć choćby światło w scenie porzucenia Gelsominy.

Tonino Delli Colli, znany przede wszystkim ze współpracy z Sergiem Leone [przywołajmy choćby *Dawno temu w Ameryce* (1984), *Dobrego, złego i brzydkiego* (1966), *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (1968)] i z Pierem

²³ T. Miczka, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków 1993, s. 229–230.

²⁴ M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 152.

Paolem Passolinim [od *Włóczykija* (1961) po *Opowieści kanterberyjskie* (1972)], pracował z Fellinim przy jego trzech ostatnich filmach: *Wywiadzie* (1987), *Ginger i Fred* (1986) oraz *Głosie księżycy* (1990). Wspominał go jako reżysera improwizującego, niezagląjącego do scenariusza; autor zdjęć do filmów Felliniego musiał być na wszystko przygotowany, skoro słyszał: „Nie pytaj mnie, co będziemy kręcić jutro, bo sam tego nie wiem”²⁵. Delli Colliemu, współpracownikowi Leone i Passoliniego, nie sprawiało to trudności, dlatego że również i on uczył się warsztatu operatora filmowego od tych, którzy tworzyli włoski neorealizm, i – jak wykazałam wyżej – posiadali doświadczenie w realizacji filmów dokumentalnych, na planie których często trzeba improwizować. Jak pisze Andrzej Bukowiecki: „Wprawdzie jego nazwisko nie figuruje w czołówce bodaj żadnego z klasycznych arcydzieł tego nurtu, niemniej wrastając w świat filmu na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, uczył się zawodu na tamtych filmach, charakteryzujących się znamieną dla neorealizmu wizualną prostotą”²⁶. To wtedy nauczył się również cierpliwości, która przydała mu się podczas pracy nad westernami z Leone, który wymagał, aby w ujęciu nakręconym w planie ogólnym wszelkie detale były czytelne nawet na ekranach telewizorów. I to pracę z autorem *Dawno temu w Ameryce* uważał Delli Colli za najtrudniejsze wyzwanie artystyczne, choć pracował również z Romanem Polańskim (*Gorzkie gody*, 1992; *Śmierć i dziewczyna*, 1994), który uchodzi za niezmiernie autorytarnego reżysera, również jeśli chodzi o stronę wizualną swoich filmów.

Leone, Visconti, Pasollini, Antonioni, de Santis, Fosse, Rossellini, de Sica, Polański – z nimi wszystkimi pracowali autorzy zdjęć, którzy współtworzyli filmy Felliniego. Różnorodność postaw artystycznych wspomnianych reżyserów może oszołomić, a jednocześnie jest dowodem, jak bardzo autorskie kino robił Fellini. Kiedy myślimy „Fellini”, to przecież nie przychodzi nam na myśl choćby cień powidoku czy jakakolwiek reminiscencja filmu Polańskiego, Leone czy Viscontiego. Może to być też argumentem, że, być

²⁵ A. Bukowiecki, *Tonino Delli Colli: między prostotą a sztuką*, „Kino” 2005, nr 12, s. 25–27.

²⁶ *Ibidem*, s. 26.

może, ci najwybitniejsi autorzy zdjęć nie mają swojego stylu²⁷, a tylko „śniąc sen na zadany przez reżysera temat”²⁸. Czy udało mi się choćby tylko dotknąć zagadnienia dotyczącego tego, jakich autorów zdjęć szukał Fellini, co powodowało, że pracował akurat z tymi, a nie z innymi? Lubił improwizację. Stawiał przed swoimi operatorami zadania, które początkowo wydawały się niewykonalne i których kosztem była perfekcja technologiczna, co wynikało z tego, że najbardziej zależało mu na opowiadaniu historii. Interesowało go przerzucanie widza między realizmem i kreacją. Coś takiego mogli zapewnić mu tylko ci, którzy przeszli przez włoski neorealizm. Nic dziwnego, że tak entuzjastycznie wspomniany jest przez wywodzącego się z dokumentu wojennego Chrisa Mengesa.

Bibliografia

- Alekan Henri, *Oświetlenie neorealistyczne*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8.
- Almendros Néstor, *Kilka myśli o moim zawodzie*, przeł. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8.
- Bukowiecki Andrzej, *Tonino Delli Colli: między prostotą a sztuką*, „Kino” 2005, nr 12.
- Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Helman Alicja, *Włosi po neorealizmie: autorzy, kontynuatorzy, epigoni*, w: *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2012.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Kornatowska Maria, *Fellini, Visconti – podziwiałem ich obu – rozmowa z Giuseppe Rotunno*, „Kino” 1999, nr 6.
- Lubelski Tadeusz (red.), *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, Warszawa 2005.
- Miczka Tadeusz, *10 000 km od Hollywood. Historia kina włoskiego od 1896 do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Miller Marek i in., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

²⁷ Zob. K. Taras, *Czy autor zdjęć może mieć swój styl? O przezroczystości i nieprzezroczystości w sztuce operatorskiej*, w: *Przezroczystość w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2020, s. 253–261.

²⁸ Tak profesję autora zdjęć zdefiniował wieloletni współpracownik Wojciecha Hasa – Grzegorz Kędzierski (K. Taras, *Film wewnętrzny – rozmowa z Grzegorzem Kędzierskim*, „Film&TV. Kamera” 2003, nr 2, s. 61).

- Nykvist Sven, *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengtem Forslundem*, przeł. J. Balbierz, Świat Literacki, Izabelin 2006.
- Salt Barry, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 2, przeł. A. Helman, PWSFTViT, Łódź 2003.
- Taras Katarzyna, *Film wewnętrzny – rozmowa z Grzegorzem Kędzierskim*, „Film&TV. Kamera” 2003, nr 2.
- Taras Katarzyna, *Zdjęcia nie mogą kłamać – rozmowa z Chrisem Mengesem*, „Filmpro” 2015, nr 4(24).
- Taras Katarzyna, *Czy autor zdjęć może mieć swój styl? O przezroczystości i nieprzezroczystości w sztuce operatorskiej*, w: *Przezroczystość w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020.
- Wójcik Jerzy, *Sztuka filmowa*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonica, Łódź 2017.

Źródła internetowe

- A Conversation with Dante Spinotti, ASC, AIC*, www.celtoslavica.de (dostęp 6.06.2021).
- Grandi Libero, *Filming “La Dolce Vita” in Black-and-White and Widescreen*, *American Cinematographer*, 30.04.2020, <https://ascmag.com/articles/filming-la-dolce-vita-in-black-and-white-and-widescreen> (dostęp 6.06.2021).
- Internet Encyclopedia of Cinematographers, www.cinematographers.nl (dostęp 6–8.06.2021).
- Neyman Yuri, *Gianni Di Venanzo, AIC, Visualizing a Movement*, International Federation of Cinematographers, 4.02.2019, <https://imago.org/activities/education/gianni-di-venanzo-aic-visualizing-a-movement/> (dostęp 10.06.2021).
- The American Society of Cinematographers, *In Memoriam: Giuseppe Rotunno ASC, AIC (1923–2021)*, <https://theasc.com/news/in-memoriam-giuseppe-rotunno-asc-aic-1923-2021> (dostęp 10.06.2021).

The Cinematographers of Federico Fellini

In this essay I am attempting at a description of the phenomenon of communication and relationship between Federico Fellini and his cinematographers. Their background was Italian neorealism, but they could create unrealistic reality in Fellini’s movies. The most important thing for me was “who was influenced by whom”? Fellini by his cinematographers, or the great DPs by the Maestro. I discuss the neorealistic context of Polish movies too, since the influence of Italian neorealism is noticed in the Polish Film School movies, especially in Andrzej Wajda’s debut.

Keywords: The Art of Cinematography; Italian Neorealism; director of photography; camera operator; film camera; the visual style

Data przesłania tekstu: 1.06.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.11.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 6.12.2021