

„NAJWAŻNIEJSZE SĄ LOGIKA I SPÓJNOŚĆ” – O SZTUCE OPERATORSKIEJ I WSPÓŁPRACY Z ROMANEM POLAŃSKIM Z PAWŁEM EDELMANEM ROZMAWIA KATARZYNA TARAS

Paweł Edelman – polski operator filmowy, nominowany do Oscara i BAFTY za zdjęcia do *Pianisty* Romana Polańskiego, dwukrotnie nominowany do nagrody ASC za zdjęcia do *Pianisty* i *Raya* Taylora Hackforda. Laureat Europejskiej Nagrody Filmowej, Cezara i Orła za zdjęcia do *Pianisty* i *Brązowej Żaby* za zdjęcia do *Kronik domowych* Leszka Wosiewicza w konkursie głównym Camerimage w 1997 roku Zdobywca Orła za zdjęcia do *Pana Tadeusza* i *Katynia*. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni nagrodzony za zdjęcia do *Krolla* i *Kronik domowych*. Laureat Nagrody im. Andrzeja Munka, przyznawanej przez PWSFTViT, za debiut operatorski, czyli zdjęcia do filmu *KWK – Wujek* (1988), a także nagrody Imago Tribute za całokształt twórczości (2011). Pracował z Andrzejem Wajdą, Romanem Polańskim, Władysławem Pasikowskim, który za każdym razem przypominał, że każdy wyreżyserowany przez niego film „zawsze w połowie jest Pawła Edelmana”, oraz z Jerzym Stuhrem, a także z Davidem Fincherem. Autor genialnego aforyzmu poprawiającego każdej kobiecie humor: „nie ma kobiet brzydkich, są tylko źle oświetlone”. Fakt, że potem dodał, iż „operatorzy jednak nie są chirurgami plastycznymi”. Jego pierwsze filmowe doświadczenia to oglądane w kinie Szkoły Filmowej w Łodzi, dokąd jako dziecko chodził z mamą, *Myszka Miki*, czarno-biały *Tarzan* z Johnnym Weissmüllerem, wreszcie *Dwa oblicza zemsty* wyreżyserowane przez Marlona Brando według scenariusza m.in. Sama Peckinpaha. *Zachwył dla Antonioniego* za „przejrzystość obrazu i czystość kompozycji” przyszedł trochę później. Z pierwszego wykształcenia jest filmoznawcą, autorem pracy magisterskiej *Przestrzeń w narracji filmowej*. Jako asystent profesora Zbigniewa Czeczota-Gawraka prowadził zajęcia z historii filmu powszechnego na UŁ. Do Szkoły Filmowej w Łodzi zdawał trzy razy, dwa razy na reżyserię – za pierwszym razem był pierwszy pod kreską, za drugim razem poszło nieco gorzej; na Wydział Operatorski dostał się od razu! W swoim myśleniu o sztuce operatorskiej wierny jest Bazinowskiemu podziałowi na filmowców wierzących w obraz i wierzących w rzeczywistość. Bliżsi są mu ci drudzy, stąd fascynacja Nestorem Almendrosem, Svenem Nykvistem

i „księciem ciemności” Gordonem Willisem. Bliższa jest mu i filozofia, i praktyka, raczej „odejmowania niż dodawania”, naśladowania rzeczywistości niż jej krzykliwego kreowania. Nie lubi światła nieprawdziwego, teatralnego. Lubi, kiedy jest „zbalansowane barwnie”, jednorodne, spójne. Bardzo rzadko szwankuje (najczęściej robiąc reklamy), bo po pierwsze, uważa, że stanie za kamerą to jest strata czasu, a przecież jako autor zdjęć musi koncentrować się na wielu innych rzeczach – choć był operatorem kamery przy takich filmach jak *Gwiazda Piołun* (reż. H. Klubka, zdj. J. Szoda); *Lawa* (reż. T. Konwicki, zdj. P. Sobociński), *Bal na dworcu w Koluszkach* (reż. F. Bajon, zdj. P. Sobociński) i *Ucieczka z kina Wolność* (reż. W. Marczewski, zdj. J. Zieliński) – takich jak pilnowanie światła, dogadywanie się z reżyserem co do inscenizacji i przygotowywanie ukradkiem następnych ujęć. Po drugie, lubi „mieć ze sobą i za sobą kogoś zaufanego”, kto potrafi robić to lepiej. Po trzecie, nie uważa, że autor zdjęć wyraża się akurat poprzez operowanie kamerą, chociaż wie, że wielu znakomitych operatorów filmowych myśli inaczej. Za swój prawdziwy debiut uznaje *Krolla*, a o swojej dojrzałości artystycznej i wartości przekonał się, kiedy zrobił *Pianistę*. Kocha wszystkie swoje filmy, tak jak ojciec swoje dzieci, nawet te niegrzeczne i nieudane; szczególnie lubi i ceni *Pana Tadeusza*, bo tam udało mu się pokazać, że „Polska ma też piękną twarz”. Ostatnio pracował przy *Lee* – debiucie pełnometrażowym amerykańskiej autorki zdjęć Ellen Kuras – którego *spiritus movens* była Kate Winslet. Artystycznie ukształtowała go przyjaźń i współpraca z Władysławem Pasikowskim. Przyznaje, że warsztatowo najwięcej zawdzięcza spotkaniu Romana Polańskiego, ale emocjonalnie – Andrzejowi Wajdzie, z którym praca zawsze była gigantyczną radością. Na pracę decyduje się wtedy, kiedy zainteresuje go scenariusz albo pojawia się szansa pracy z reżyserem, który go interesuje. Zob. K. Taras, *Mój Pasikowski. O dramaturgizacji obrazu w Krollu, Psach i Psach 2*, „Panoptikum” 2016, nr 15 (22), s. 128–141.

Katarzyna Taras: Z moich obliczeń wynika, że to ty jako autor zdjęć zrobiłeś z Romanem Polańskim najwięcej filmów; pracujecie ze sobą od 2002 roku. Pozwól, że nasza rozmowa będzie, być może, taką weryfikacją legendy o miłości Romana Polańskiego do obiektywów szerokokątnych i o tym, że autorowi zdjęć pozwala decydować tylko o świetle.

Paweł Edelman: I tak, i nie. Jest w tym trochę prawdy, ale współpraca reżysera z operatorem to nie tylko to, co dzieje się na planie filmowym. Moja praca zaczyna się, kiedy się dowiaduję od Romana, że ma pomysł na film. Jeszcze nie ma pieniędzy, nie ma scenariusza, jest np. tylko książka, jak było w przypadku *Autora widmo*. Potem Roman pisze scenariusz. Kiedy ten już

jest, to sobie rozmawiamy, najczęściej przez telefon, bo przecież jeszcze żadna produkcja się nie zaczęła. Roman pyta, co mi się podoba, a co nie, i czasami bierze moje opinie pod uwagę, czasami nie. Im dłużej pracujemy, tym mam większy wpływ na scenariusz. Kiedy pojawiają się pieniądze, zaczynamy dokumentację. Lecę do Berlina, Paryża albo do Szwajcarii i oglądamy obiekty zdjęciowe. Podczas dokumentacji, w której udział biorą Roman, producent, scenograf i ja, rozpoczyna się już dyskusja nad kształtem filmu, bo przecież światło będzie zależeć od doboru lokacji. Rozmawiamy o scenografii, kostiumach, ustalamy paletę barwną. Podczas pracy nad *Oficerem i szpiegiem* miałem doskonałe porozumienie ze scenografem. Genialnie zaadaptował, zresztą po poprzednim filmie, biuro szpiegów, które stworzył niemal od podstaw. To jest ten moment, kiedy zastanawiam się, czy wnętrza będą jasne, czy ciemne; czy ściany będą błyszcząły. Tak było w *Oficerze i szpiegu*. Uznałem, że będzie ciekawie, jeśli od ścian będą się odbijać świece. Podczas dokumentacji oglądałem okna, zastanawiam się, czy na przykład w suficie nie będą potrzebne jakieś dziury. W porozumieniu z Romanem i scenografem określamy liczbę i ulokowanie otworów, miejsca, w których będę mógł ustawić światło. Robiąc dokumentację, już zaczynam się zastanawiać, jak będziemy kręcić: które kąty są dla nas interesujące, czy staniemy po tej, czy po tamtej stronie ulicy, no i gdzie wtedy będzie słońce. Decyzje podjęte teraz w fundamentalny sposób określają, jak film będzie wyglądał. W kolejnej fazie dokumentacji Roman już nie bierze udziału, jeździmy ja i gaffer, czyli mój mistrz oświetlenia. Ustalamy, co jest możliwe, a co nie. Znowu odwołam się do doświadczeń z *Oficera i szpiega*: kręciliśmy w pałacu, wiedziałem, że potrzebuję dużo światła, a tam wisiał koszmarny żyrandol, nie było mowy, żeby go zdjąć, a znowuż kiedy go włączałem, to światło padało na wszystkie strony, co wyglądało okropnie i na pewno nie tak, jak chciałem. Z gafferem ustalaliśmy, z czym i o co będziemy walczyli! I to są moje sprawy, które Romana absolutnie nie zajmują. Na etapie dokumentacji technicznej wybieramy sprzęt. Romana interesuje tylko to, czy będzie jakiś wielki kran. Kamera zjeżdża po fasadzie z okna na parter, a tam czołga się Trelkovsky...

K.T.: Przywołałeś Lokatora. Ta początkowa jazda to Polański czy Nykvist?

P.E.: To musiał być pomysł Romana. Czasami oglądaliśmy jakieś filmy, które są referencjami. W przypadku *Pianisty* obejrzelśmy godziny archiwalnych materiałów z getta z początku wojny, nawet z Auschwitz. W przypadku

Oficera i szpiega to były setki rycin, proces Dreyfussa był bardzo dobrze zdokumentowany.

K.T.: A czy w przypadku *Autora widmo*, którego bardzo lubię, podstawową referencją nie było *Chinatown*? Dostrzegłam wiele wspólnych elementów.

P.E.: Nigdy o tym nie rozmawialiśmy. Jeśli coś takiego dostrzegłaś, to wszystko wzięło się z głowy Romana. To mogło być coś nieuświadomionego, po prostu jakieś elementy jego języka. W przypadku *Autora widmo* musieliśmy bardzo dobrze zdokumentować amerykańskie lokalizacje, bo nie mogliśmy tam kręcić. Przed zdjęciami szczegółowo je oglądałem, by potem je odtworzyć w Europie. Materiały, które musiały być zrealizowane w Stanach, czyli to, co widać za oknem podczas jazdy samochodem, sfilmował człowiek z *second unitu*..

K.T.: A *Oliver Twist*? Im jestem starsza, tym bardziej ten film lubię i cenię. Dla mnie to taki „noir Dickens”.

P.E.: Oglądaliśmy bardzo dużo rycin – Dorego, ale nie tylko. Francuskie i angielskie ryciny z epoki: londyńskie ulice, bieda, dzieci. Allan Starski znalazł jakieś genialne prace.

K.T.: A jak było z Twoimi obawami, że znudzisz się jednym wnętrzem?

P.E.: Kiedy kręcisz w jednym obiekcie przez dwa czy nawet przez cztery tygodnie, to wnętrze naprawdę musi być bardzo interesujące, żeby przede wszystkim nie znudziło się widzom. To było mieszkanie Fagina...

K.T.: ...do którego przyprowadza te dzieci.

P.E.: Allan Starski przepięknie zbudował te dwa połączone ze sobą pokoje. Ściany miały bogatą fakturę, były dziury na lampy. Najlepiej pamiętam rozmowy z Romanem przed *Pianistą* i właśnie przed *Oliverem Twistem*. W wypadku *Pianisty* podsunąłem mu, że to powinno wyglądać jak film dokumentalny. Na co Roman: „Nie ma mowy. To ma wyglądać jak prawdziwy film”. Czyli nie będzie kamery z ręki, co mu zresztą zaproponowałem. To był nasz pierwszy film, kompletnie wtedy nie znałem Romana ani jego stylu, nie wiedziałem, jak pracuje. Te nasze rozmowy o języku filmu dotyczą też formatu. *Pianista* nie mógł być filmem szerokoekranowym, bo miał być prawdziwy. Filmowy i prawdziwy jednocześnie. A cinemascope od razu się kojarzy z Hollywood, Sergiem Leone, kowbojami. Chcieliśmy realności i dlatego zdecydowaliśmy się na format 1:1,85. Za to od razu wiedzieliśmy, że nasz następny film, *Oliver Twist*, będzie szerokoekranowy. Już na samym początku Roman powiedział, że ma on być „bigger than life”, że wszystko ma być

przerysowane, przejaskrawione. *Pianista* miał być prawdziwy i dlatego już podczas pierwszej rozmowy zdecydowaliśmy, że nie zrobimy tego przy użyciu żadnych ekstremalnych ogniskowych, tylko zastosujemy obiektywy 25 i 32 mm. Obiektyw 25-milimetrowy był wtedy dla mnie bardzo szeroki, bo pracując wcześniej z Władkiem Pasikowskim czy Andrzejem Wajdą, starałem się takich unikać, uważałem, że najfajniejsze są długie ogniskowe. Robiąc *Olivera Twista*, pozwoliliśmy sobie na więcej, żeby osiągnąć ten efekt „bigger than life”, taką lekką deformację, obiektyw 21 mm traktowaliśmy jako szerszy, a 25 i 32 mm jako dłuższe. Dziewięćdziesiąt pięć procent zdjęć w naszych filmach to ujęcia nakręcone obiektywami 25 i 21 mm, kiedy chodziło o plany szersze, i 32 mm, gdy chodziło o zbliżenia. Dla Romana 40 mm to jest już bardzo długa ogniskowa, jego zdaniem nikt tak nie patrzy. Reasumując, Roman Polański stosuje bardzo ograniczone ogniskowe: 21, 25 i 32 mm.

K.T.: A dlaczego decyduje się na takie ogniskowe? To wpływ Tolanda i Obywatela Kane’a?

P.E.: Tak, to na pewno wzięło się z fascynacji *Kane’em*, filmem dla tego pokolenia wyjątkowym. Przypomnij sobie choćby *Popiół i diament*, który jest dowodem na myślenie przez pryzmat takich samych środków filmowych. I to jest jeden powód. Drugi to sposób, w jaki Roman inscenizuje. Żeby to wyjaśnić, muszę opowiedzieć, jak wygląda dzień na planie filmowym z Polańskim. Spotykamy się rano na próbie – Roman, aktorzy, sekretarka planu i ja. Do tego momentu nie ma rozrysowanej sceny, nie ma żadnego scenopisu. Dziś producenci żądają od reżysera scenopisu, ale w przypadku Romana to jest niemożliwe, bo scena rodzi się podczas próby w konkretnym obiekcie zdjęciowym. Roman bierze scenariusz i czyta tekst, aktorzy rozmawiają ze sobą tekstami ze scenariusza i robią albo to, co jest zapisane, albo to, co czują. To, jak aktorzy zachowują się we wnętrzu, jest pierwszym elementem inscenizacji. Scena rodzi się z napięcia: tekst – aktorzy – Roman. Kiedy już wiem, co nakręcimy, aktorzy idą do charakteryzacji, a Roman i ja myślimy, jak to sfilmujemy. To jest otwarta dyskusja, a sekretarka planu wszystko notuje. Przed postawieniem pierwszego ogólnego planu Roman bierze swój wizjer – dostał go chyba jeszcze od Gilberta Taylora – i patrzy. Wcześniej zresztą używał go podczas próby z aktorami. No i kręcimy. Bardzo długo zastanawiałem się nad językiem Romana, a właściwie nad jego filmową filozofią. Chyba zbliżamy się do odpowiedzi na pytanie, dlaczego używa krótkich ogniskowych... Roman Polański, po pierwsze, musi i potrzebuje zobaczyć aktora w powiązaniu z przestrzenią. Krótkie

obiektywy nie są mu potrzebne, żeby ucinąć nosy, tylko żeby zobaczyć aktora w kontekście, żeby zobaczyć relacje między postaciami. Zacząłem to bardzo cenić, kiedy zrozumiałem, że dzięki temu widz może sobie wybrać, na co patrzy. Panoramując wzrokiem po ekranie, budujesz sobie swój własny film. Pamiętam pierwszy dzień zdjęciowy *Olivera Twista*, kręciliśmy scenę, w której woźny sądowy przyprowadza chłopca do domu dziecka. Pokój, duży stół, za którym siedzi dziesięciu mężczyzn jedzących kolację i popijających wino – to po jednej stronie, a po drugiej – chłopiec. I wybierasz, na kogo patrzysz. Zaangażowanie widza to pierwszy powód używania krótkich obiektywów. Drugi bierze się stąd, że Roman podczas prób wchodzi w scenę, staje między aktorami, a potem w to miejsce trafia kamera. Punkt widzenia Romana staje się punktem widzenia kamery. To jest coś pozornie bardzo prostego, ale daje to niezwykły stopień spójności historii. Najczęściej kamera jest na podobnej wysokości, jest ten sam obiektyw. Nie ma żadnych ustawień z sufitu. Aktorom bardzo rzadko robi się zbliżenia, ponieważ Roman ma taki zwyczaj, że kiedy montuje film, to najpierw montowane są sceny bez zbliżeń. I dopiero wtedy, kiedy to się „opowiada”, Roman decyduje, gdzie dać zbliżenie, żeby coś podkreślić. I to jest kolejny element jego języka. Często kręcimy ujęcia z ręką, żeby był aktor i jego gest. Młodzi filmowcy nie mają dziś o czymś takim pojęcia! I po to też są te szerokie obiektywy. Polański umieszcza widza tam, gdzie jest kamera, a kamera stoi tam, gdzie wcześniej stał Polański.

K.T.: A jak wyglądała jego „przesiadka” na cyfrę?

P.E.: To nie on się przesiadał, tylko ja. Od któregoś momentu testowaliśmy przed zdjęciami również kamery cyfrowe, ale nas nie zadowalały. Dopiero przed realizacją *Wenus w futrze* przeczytałem artykuł opowiadający o tym, że Sony wyprodukowało kamerę F65, która miała mieć świetny sensor, dobrą reprodukcję kolorów. Zrobiliśmy testy, porównaliśmy materiały zarejestrowane na negatywie i na cyfrze i okazało się, że jest okej.

K.T.: Co ci dała praca z Romanem Polańskim? Nauczyłeś się czegoś od niego?

P.E.: Polubiłem jego myślenie o przestrzeni w filmie. Nauczyłem się szukać jej w filmach innych reżyserów. Często mi tego brakuje. Polubiłem szersze plany. Zaczęło mnie irytować „granie zbliżeniami”. Zbliżenie powinno być akcentem, nie wolno go nadużywać. Tego też się nauczyłem. Doceniłem logikę opowiadania, konsekwencję w ustawieniu kamery. Kiedyś myślałem, że trzeba znaleźć atrakcyjne punkty widzenia, atrakcyjne ustawienie kamery. Roman

nauczył mnie, że musi ono coś mówić, że najważniejsze są logika i spójność. Nauczyłem się też tego, że pewne rzeczy trzeba wypracować i że absolutnie nie można się poddawać. Roman się nie poddaje. Ma dar sięgania do esencji sceny, do dostrzegania tego, co jest w niej najważniejsze, i pokazania owego sedna w najprostszy sposób. Pamiętam dzień zdjęciowy, w którym mieliśmy kręcić scenę na trzy strony z siedmioma aktorami, przewidywałem piekło. A Roman przyszedł na próbę, powiedział: „jeden ogólny, dwa zbliżenia...” i żadnego piekła nie było. Potrafi wszystko uprościć, ale i skomplikować, kiedy obsesyjnie układa fałdy dywanu albo loki aktorki.

Postscriptum.

Roman Polański i jego autorzy zdjęć

Relacje Romana Polańskiego z jego autorami zdjęć można opisać w kilku punktach. Po pierwsze, najważniejszy był dla niego Jerzy Lipman, i to nie tylko dlatego, że razem zrobili pełnometrażowy debiut fabularny, czyli *Nóż w wodzie*. Wybór autora zdjęć Polański uzasadnił krótko: „Nie miałem żadnych wahań z wyborem operatora. [...] Jurek wydawał mi się najlepszy. Ale także dlatego, że był mi bliski”¹. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że w ich relacji było coś ze związku Orsona Wellesa z Greggiem Tolandem. Wielka wdzięczność za to, czego autor zdjęć nauczył początkującego reżysera. A potem wielka tęsknota artystyczna i pragnienie, by razem pracować. O ile jednak Polańskiemu dane było spotkać się z Lipmanem na planie filmowym dwa razy – po *Nożu w wodzie* zrobili jeszcze *Diamentowy naszyjnik* – o tyle Welles pracował z Tolandem tylko raz, robiąc *Obywatela Kane’a*, o którym Roman Polański powiedział tak: „Dla moich rówieśników i dla mnie prawdziwym objawieniem stał się *Obywatel Kane*”². Zachwyty dla debiutu Wellesa może tłumaczyć, chwilami wręcz niezrozumiałą³, miłość Polańskiego do obiektywów szerokokątnych⁴.

¹ R. Polański, *To był naprawdę As*, w: *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski, Warszawa 2005, s. 72.

² M. Miller et al., *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, s. 135.

³ Po przeanalizowaniu strony wizualnej filmów Romana Polańskiego i rozmowie z Pawłem Edelmanem, która stanowi drugą część niniejszego szkicu, z całą stanowczością mogę stwierdzić, że jest to miłość jak najbardziej uzasadniona.

⁴ Barry Salt, powołując się na artykuł z „American Cinematographer”, w którym – jak to ujął – „Gregg Toland dał dobry opis fotografii *Obywatela Kane’a*”, podaje, że wprawdzie

Jak głosi środowiskowa legenda: wszystkiego, co wiedział o kinie i realizacji filmów, Welles dowiedział się... w pół godziny od Gregga Tolanda. W rozmowie z Peterem Bogdanovichem Welles nieco tę opowieść zweryfikował – to Toland zaproponował mu taką lekcję kina, ale trwała ona nieco dłużej, bo cały weekend⁵. A jak postrzegał uczenie się od Lipmana Polańskiego?

jego osoba łączy się z samym początkiem mojej pracy w filmie: spotkałem go podczas pierwszego dnia pobytu na planie filmowym. Było to latem 1952 roku w Bielsku, gdzie zjawiłem się zwerbowany przez Antoniego Bohdziewiczza. Grałem jakąś rolę w socrealistycznym filmie nowelowym *Trzy opowieści*, realizowanym przez studentów Szkoły Filmowej. Przyjechałem na plan bez zapowiedzi i Jurek, w ogóle mnie nie znając, zaproponował mi łóżko w pokoju, w którym mieszkał. Stał się w pewnym sensie moim mentorem; dowiedziałem się od niego mnóstwa technicznych szczegółów realizacji filmu⁶.

I jeszcze: „Liczyło się, że mogę asystować przy kręceniu prawdziwego filmu, chłonać cierpliwe wyjaśnienia Lipmana, którego w pokoju nękałem pytaniami do późnej nocy”⁷. Oczywiście potem Polański zdał do łódzkiej szkoły filmowej, którą ukończył, ale jego wspomnienia o Lipmanie, i to formułowane po latach, przekonują o wielkiej wdzięczności wybitnego reżysera dla genialnego operatora. Nie waham się tego ostatniego nazwać w taki sposób nie tylko dlatego, że nie licząc się z czułością taśmy, robił zdjęcia w deszczu⁸, że to jemu zawdzięczamy *Pokolenie*, pełnometrażowy debiut Andrzeja

autor zdjęć utrzymywał, iż film został zrealizowany tylko przy użyciu dwóch rodzajów ogniskowych – 24 mm i 28 mm – ale po dokładnej analizie okazało się, że scena przy śniadaniu oraz kilka bliskich planów Susan Alexander zrealizowano przy użyciu obiektywu 35 mm (B. Salt, *Styl i technologia filmu. Historia i analiza*, tom II, przeł. A. Helman, Łódź 2003, s. 305). Dla mojego wyводу nie ma to większego znaczenia, ponieważ ogniskowe 24, 28 i 35 mm to optyka szerokokątna.

⁵ J. Rosenbaum (ed.), *This is Orson Welles. Orson Welles and Peter Bogdanovich*, New York 1992, s. 59.

⁶ R. Polański, *To był naprawdę As*, op. cit., s. 72.

⁷ R. Polański, *Roman by Polański*, Warszawa 2017, s. 107–108.

⁸ „A. Wajda – Taśma filmowa używana w latach pięćdziesiątych miała niską czułość i zdjęcia robiło się albo w studiu przy ogromnej liczbie reflektorów, albo w plenerze w dni słoneczne. To Lipman pierwszy zaczął robić zdjęcia w deszczu, na przykład scena bójki na noże Cybulskiego z Łomnickim, której ofiarą padła moja skórzana kurtka. Szary dzień, szereg lamp wyciągniętych ze studia filmowego. Drobny deszcz. Elektrycy odmówili zapalenia ich

Wajdy, a przede wszystkim estetyczny manifest polskiej szkoły filmowej, i że był jednym z lepszych operatorów prowadzących kamerę z ręki, ale przede wszystkim dlatego, że w swoich pierwszych pracach potrafił scalić estetykę włoskiego neorealizmu i filmu *noir* w spójną całość, która zachwycała samego Jeana Cocteau, niezwykle wysoko ceniącego *Kanał*. A także dlatego, że jako pierwszy polski autor zdjęć połączył również w *Pokoleniu* plener z wnętrzem. Jak pisze Marcin Maron:

To scena, w której Ziarno poszukuje pistoletu – zrealizowana w dzień. Ziarno stoi w planie amerykańskim na tle okna, za którym widać robotnicze osiedle. Lipman dobrze poradził sobie tu z balansem światła na zewnątrz i wewnątrz pomieszczenia. Plener jest lekko przeeksponowany, a Ziarno w podekspozycji, lecz nie w sylwecie. Można to ujęcie nazwać epokowym, gdyż była to chyba pierwsza w kinie polskim próba połączenia w jednym ujęciu naturalnego wnętrza z plenerem za oknem⁹.

Wellesa i Polańskiego łączy (przynajmniej w moim przekonaniu) nie tylko tęsknota za autorem zdjęć, z którym zrealizowali swój debiut fabularny, i – być może – chęć odtworzenia tej relacji z każdym kolejnym operatorem. Łączy ich również fakt, że obydwoj pracowali z tym samym autorem zdjęć i obydwoj byli z tej współpracy bardzo niezadowoleni. Welles narzekał tylko na jedno – nazywał Stanleya Corteza, bo to o niego chodzi, „zbrodniczo powolnym operatorem”¹⁰. Roman Polański na planie *Chinatown* zastąpił Corteza Johnem Alonzo. A przecież Stanley Cortez to nie byle kto! To on jest autorem finezyjnych zdjęć do *Wspaniałości Ambersonów* (1942, reż. O. Welles). No i to jemu zawdzięczamy zdjęcia do *Nocy myśliwego* (1955, reż. Ch. Laughton).

w obawie, że pójdą żarówki, nie mówiąc już o tym, że nie wierzyli ani przez moment, że na ekranie pokaże się cokolwiek. Ale Lipman nie tylko nie liczył się z czułością taśmy, traktując ją jako coś, co jest podporządkowane nie prawom chemii, ale wyłącznie jemu, miał też swoje sposoby na elektryków. Efekt był zdumiewający. Na tle szarego nieba, w deszczu, uliczka na przedmieściu z knajpą w domu narożnym, gdzie zapalono już światło. Ciemne postacie, atmosfera melancholii i beznadziei. Podczas przeglądu materiałów przeżywaliśmy chwile entuzjizmu dla kina” (M. Miller et al., *Filmówka...*, op. cit., s. 83).

⁹ M. Maron, *Pokolenie*, w: *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, op. cit., s. 31.

¹⁰ Ch. Higham, *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*, New York 1985, s. 199.

Po drugie, Roman Polański zawsze pracował z najlepszymi, i to z tymi, z którymi chciał. Bodaj tylko raz producent Robert Evans, szef Paramountu, zaproponował mu Williama A. Frakera¹¹, z którymi zrobili *Dziecko Rosemary*. I oczywiście dyskutowali o tym, co dzisiaj jest cechą stylu Romana Polańskiego, czyli o sensowności używania obiektywów szerokokątnych. Polański chciał pracować z ogniskowymi 18 mm i 25 mm, Fraker proponował mu najkorzystniejszy (i jednocześnie najbezpieczniejszy) do fotografii portretowej obiektyw 40 mm, bo przecież „filmujemy gwiazdę”¹². Chodziło o Mię Farrow. Reżyser jeszcze wtedy nie odpowiedział mu tak, jak to ponoć dziś ma w zwyczaju, że nie będzie robił filmu... lunetą. Na Gilberta Taylora¹³ zdecydował się zauroczony jego pracą w *Doktorze Strangelove* i w filmie *A Hard Day's Night*. Fakt, że Taylor był wówczas jednym z droższych operatorów, zaniepokoił producenta Michaela Klingera, ale Polański przeforsował swojego kandydata¹⁴. Razem zrobili *Wstręt* i *Matnię*, które przyniosły autorowi zdjęć dwie nominacje do BAFTY, oraz *Tragedię Makbeta*. Taylor po obejrzeniu *Noża w wodzie* zapalał tak wielką sympatią do przebijającego się na Zachodzie polskiego reżysera, że odmówił realizacji kolejnej części przygód Jamesa Bonda. Podczas pracy nad *Wstrętem* Polański doceniał, że Gilbert Taylor¹⁵ nie używa światłomierza, a wszystko jest idealnie wyeksponowane, ale i tym razem nie obyło się bez rozmowy o krótkich obiektywach: „Gil nie chciał za żadne skarby zastosować szerokokątnego obiektywu w zbliżeniach Catherine Deneuve, a deformacja ta była mi potrzebna, by pokazać rozstrój psychiczny Carol. »Nie mogę robić tego pięknej kobiecie« – pomrukiwał stale”¹⁶. Również Geoffreya Unswortha

¹¹ William A. Fraker to sześciokrotnie nominowany do Oscara autor zdjęć do kultowego w kręgach operatorskich *Bullita* Petera Yatesa.

¹² D.E. Williams, *Beyond the Frame: Rosemary's Baby*, „American Cinematographer”, <https://theasc.com/articles/beyond-the-frame-rosemarys-baby> (dostęp 17.08.2024).

¹³ Gilbert Taylor to legendarny autor zdjęć, choćby dlatego że zdobył Oscara za te wykonane do do *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa. Z kolei za zdjęcia do *Omenu* otrzymał nagrodę BSC. Szczególną „miękką obrazu” w tym horrorze satanistycznym uzyskała, wykorzystując pończochę swojej żony. Pracował z wielkimi: Freddie Youngiem i Güntherem Krampfem, podziwiał Gregga Tolanda. Był w RAF-ie, filmował wyzwolenie obozu koncentracyjnego.

¹⁴ R. Polański, *Roman by Polański*, op. cit., s. 236.

¹⁵ Z kolei Gilbert Taylor wspomina, że realizacja *Wstrętu* doprowadzała ich obu do szału (David E. Williams, *High-Key Highlights*, „American Cinematographer”, <https://theasc.com/magazine/febo6/taylor/page3.html> (dostęp 17.08.2024)).

¹⁶ R. Polański, *Roman by Polański*, op. cit., s. 242.

zaprosił Polański do współpracy przy *Tess* ujęty tym, co autor zdjęć osiągnął w swoim poprzednim filmie – *Odysei kosmicznej*¹⁷. Autor zdjęć między innymi do genialnego *Kabaretu* zgodził się na współpracę z reżyserem natychmiast po zrobieniu *Supermana*, nie ukończył jednak *Tess*, podczas realizacji zmarł. Zastąpił go Ghislain Cloquet.

Osobowość Geoffreya odcisnęła na wszystkim takie piętno, a jego rozumienie ekranizacji ukochanej książki było tak głębokie, że ekipa techniczna i wszyscy aktorzy przyjęli Ghislaina Cloqueta, który go zastąpił, z podświadomą niechęcią. [...] Cloquet niewątpliwie to odczuł, ale potrafił zrozumieć. Powoli z taktem i dyskrecją, doprowadził do tego, że ekipa go zaakceptowała¹⁸.

Roman Polański rzadko komplementuje swoich autorów zdjęć, w książce *Roman by Polański* wspomina tylko o Taylorze, Lipmanie, Slocombie, nie ma tu ani słowa o Nykviście czy Sobocińskim, z którym zrobili *Frantic* i *Piratów*, o Unsworthcie napisał jednak tak:

Pierwszy dzień kręcenia filmu nadaje zawsze ton i rytm całej dalszej pracy. [...] Deszcz padał bez przerwy do wieczora. Mieliśmy kręcić scenę, kiedy to w słoneczny dzień Alec d'Urberville daje truskawkę Tess. Ciężkie, ołowiane chmury sunęły nieustannie po niebie, rozpięliśmy stumetrowy baldachim chroniący od deszczu różany ogród, kamerę i aktorów. Liczyliśmy na postsynchrony, bo słychać było bębnienie kropli o plastikową plandekę. Ciepłarnia – w której rozgrywała się część sceny – wymagała odnowienia, ale dla malarzy, pracowników państwowych z SFP, regulamin był rzeczą świętą. Nie było mowy o godzinach nadliczbowych. Wyjechali ze swej paryskiej bazy o ósmej rano, zjawili się zatem tuż przed jedenastą, zrobili przepisową przerwę na obiad i o trzeciej po południu ruszyli w drogę powrotną, aby dotrzeć do Paryża pod koniec swego ustawowego dnia pracy. Kiedy się zwinęli, kto żyw pomagał w malowaniu: fryzjerzy, sekretarki planu, asystenci. Mimo niepogody i przepisów związkowych scena w ogrodzie różanym została nakręcona – emanuje z niej magiczna atmosfera, świetlistość letniego dnia, które świadczą o niezwykłych umiejętnościach Geoffreya Unswortha¹⁹.

¹⁷ Ibidem, s. 480.

¹⁸ Ibidem, s. 484.

¹⁹ Ibidem, s. 480–481.

Pośród najwybitniejszych autorów zdjęć, bo tylko z takimi pracował Roman Polański, był również przywołany już Sven Nykvist. I jego zdumiała krótka optyka, na której wybór zdecydował się reżyser *Lokatora*, zbulwersowała go również bezwzględność, z jaką Polański traktował Isabelle Adjani²⁰. Tym razem „hero lense” był obiektyw 25 mm, który Nykvist czasami próbował wymienić na inny. W swoim *Kulcie światła* autor zdjęć wspomina: „Kiedy robi się nią [ogniskową 25 mm – przyp. red.] zdjęcia z bliska, perspektywa zmienia się w sposób nierealistyczny. Wielki nos Polańskiego stawał się przykładowo jeszcze bardziej wyrazisty, na co zwróciłem mu uwagę. – Doskonale – powiedział Roman – właśnie tego mi trzeba”²¹. Podczas pracy z Polańskim Nykvist najbardziej bał się ryzyka związanego ze światłem, tego, że aktorzy utoną w ciemności. Polański pracował i inscenizował zupełnie inaczej niż Bergman, dla którego najważniejsze były twarze, podczas gdy tło nie grało już takiej roli. To współpracując z Bergmanem, Nykvist sformułował zasadę do dziś inspirującą autorów zdjęć, tak celnie zwerbalizowaną przez Lawrence’a Shera „Light the place, not the face”. Dla Polańskiego równie ważne jak twarze były detale tła, co tłumaczy jego skłonność do używania nade wszystko krótkich obiektywów²². „Polański miał fenomenalny talent obrazowo-formalny. Obok Ingmara Bergmana to chyba najbardziej technicznie kompetentny reżyser, z jakim współpracowałem. Pierwsze ujęcie w *Lokatorze* było bodaj najtrudniejszą jazdą kamery w całej mojej karierze”²³. Do wykonania tej jazdy, a konkretnie do uzyskania efektu lotu przez podwórze kamienicy, Nykvist użył Loume Crane.

W pierwszej scenie pokazuje się cały ten dom w jednym tylko ujęciu. Rozpoczyna się ono ponad dachami, potem panorama ogarnia okna domu na różnych piętrach, a wreszcie kamera przemieszcza się do wnętrza domu i dalej do wejścia, gdzie pojawia się lokator i rozmawia z dozorczynią o możliwości

²⁰ „Nie bardzo wiem, dlaczego Roman zachowywał się tak bezwzględnie wobec niej i dlaczego uczynił ją w filmie tak byrdką, może tutaj należy się doszukiwać źródeł konfliktu. Ona bowiem już wtedy miała świadomość swego charyzmatu. Polański chciał ją zdusić. Jej rola miała być rolą drugoplanową i niczym innym (S. Nykvist, *Kult światła*, Izabelin 2006, s. 122).

²¹ Ibidem, s. 120.

²² D.E. Williams, *Beyond the Frame: The Tenant*, „American Cinematographer”, <https://theasc.com/articles/beyond-the-frame-the-tenant> (dostęp 17.08.2024).

²³ S. Nykvist, *Kult światła*, op. cit., s. 120.

wynajęcia mieszkania. Była to niesłychanie skomplikowana jazda, jej przygotowanie zajęło mi bardzo wiele czasu, szczególnie jeśli chodzi o światło, ale udało się nadspodziewanie dobrze. Proszę sobie wyobrazić moje rozczarowanie, kiedy zobaczyłem gotowy film i skonstatowałem, że nałożono na te jazdy napisy początkowe. Nikt chyba nie zwrócił uwagi na jej wyrafinowanie, a była to przecież prezentacja całej kamienicy²⁴.

Może to niegrzeczne i w tekście naukowym niedopuszczalne, ale... nie mogę pozbyć się wrażenia, że reżyser być może pozazdrościł swojemu operatorowi²⁵ i że te napisy miały przysłonić, dosłownie i w przenośni, dokonanie Nykvista. W jego wyznaniach można też znaleźć informację o tym, o czym podczas pracy z Polańskim może decydować autor zdjęć. O świetle. „Jako reżyser Polański wydał mi się osobowością intensywną, ale wyciszoną – odznaczał się przy tym wielką skrupulatnością. Tak jak Ingmar zwracał uwagę na każdy szczegół, z wyjątkiem kompozycji światła. Tę pozostawił mnie”²⁶.

Roman Polański pracował również z Douglasem Slocombe’em, któremu zawdzięczmy Indianę Jonesa od *Poszukiwaczy zaginionej arki* po *Ostatnią krucjatę*, ale również *Wielkiego Gatsby’ego*, *Służącego*, *Kochanków muzyki* i *Jesus Christ Superstar*. Z Polańskim zrobili *Bal wampirów / Nieustraszonych pogromców wampirów*. Z mistrzem *noir* Dariusem Khondjim Polański stworzył *Dziewiąte wrota*, z Toninem Delli Collim – współpracownikiem Piera Paolo Pasoliniego, Felliniego i Sergia Leone – *Gorzkie gody* i *Śmierć i dziewczynę*.

Bardzo długo zastanawiałam się nad kształtem niniejszego szkicu. Podejmując zagadnienie „Roman Polański i sztuka operatorska”, wiedziałam, że nie będzie to analiza pracy autorów zdjęć współpracujących z Polańskim, ponieważ bez względu na to, kto tworzy światło, zawsze są to filmy Romana Polańskiego, nawiązujące do estetyki *noir* i kręcone krótkimi obiektami. To, że Roman Polański ma swój styl, język, a nawet filozofię, potwierdza autor zdjęć, który pracuje z nim od 2002 roku, Paweł Edelman.

Katarzyna Taras

Data przesłania tekstu: 25.08.2024

²⁴ Ibidem, s. 121.

²⁵ Choć mój rozmówca, Paweł Edelman, ma na ten temat zgoła inne zdanie.

²⁶ S. Nykvist, *Kult światła*, op. cit., s. 122.