



# OPOWIEŚĆ W JEDNYM UJĘCIU

**PRAWDA DOKUMENTALNA W ZŁOŻONEJ REALIZACJI  
FABULARNEJ**

**AUTOR: TOMASZ WOLSKI**

**OPIEKA: MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ**

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA IM. L. SCHILLERA

2022

## SPIS TREŚCI

### Część I

1. Co z tym dokumentem? Zamiast wstępu.....3
2. Jeśli nie mastershot, to co?.....11
3. Montaż w długim ujęciu.....16
4. *Roma* – przykład szczególny.....24

### Część II

1. Moje nieudane próbki.....28
  2. Krótko w jednym ujęciu.....30
  3. *Problem*. Geneza projektu.....41
  4. Krótki film.....44
  5. Scenariusz.....46
  6. Przed realizacją.....63
  7. Dokumentacja.....67
  8. Storyboard.....69
  9. Sprzęt filmowy.....77
  10. Zdjęcia.....78
  11. Montaż.....86
  12. Wnioski.....88
  13. O zmianie biegów. Zamiast zakończenia.....93
- Bibliografia.....95

# CZEŚĆ I

## 1. CO Z TYM DOKUMENTEM? ZAMIAST WSTĘPU

Dlaczego interesuje mnie realizacja scen w jednym ujęciu? Dlaczego uważam, że takie filmowanie jest kwintesencją kina? Dlaczego długie ujęcia przykuwają moją uwagę i nawet jeśli historia nie jest wciągająca, oglądam taki film z ogromnym zainteresowaniem? Sam nie potrafię satysfakcjonująco odpowiedzieć na te pytania. Dlatego spróbuję przeanalizować taki sposób filmowania, by się sobie przyjrzeć, wytłumaczyć i znaleźć argumenty na poparcie tej niezwykle subiektywnej opinii.

Od niemalże 20 lat zajmuję się realizacją filmów dokumentalnych. Wydawałoby się więc, że w polu moich formalnych zainteresowań fabularnych powinna się znaleźć dokumentalna realizacja z kamerą z ręki, być może z naturšczykami, blisko ich twarzy i emocji. Tymczasem w realizacji fabularnej pociąga mnie zupełnie inna stylistyka – długie wykoncypowane ujęcia, szerokie kadry, stonowane emocje. Dlaczego? Być może kluczem jest pewna wrażliwość operatorska, która zintensyfikowała się z biegiem lat.

Realizację pierwszego filmu dokumentalnego *Klinika* (2006) rozpocząłem we współpracy z operatorem, jednak nie byłem zadowolony z rezultatów. Codziennie oglądałem materiały i podczas seansu zagryzałem wargi. Nie mogłem się skupić na meritum sceny, gdyż realizacyjne niedostatki techniczne, trzęsąca się kamera, rozedrgany obraz, niezdecydowanie operatorskie i brak skupienia na bohaterach powodowały we mnie ogromny dyskomfort. Rozstałem się z operatorem i sam wzięłem kamerę do ręki. Nie miałem wówczas zbyt dużego doświadczenia operatorskiego, a tym bardziej wyszkolenia. Pomagałem wcześniej jako reżyser Jackowi Bławutowi przy filmie *Born Dead* (2004). Jacek Bławut mieszkał w Łodzi, ja w Krakowie, gdzie znajdował się dom pomocy społecznej, którego wychowankowie go interesowali. Przyjeżdżał na intensywne zdjęcia w pewnych odstępach czasowych, a ja w międzyczasie pracowałem z doświadczonym operatorem. W pewnym momencie dostrzegłem, iż ograniczenia związane z dostępnością operatora powodują, że uciekają nam ważne sceny. Sam więc nieśmiało wzięłem kamerę do ręki i starałem się te luki wypełnić. Spora część moich zdjęć znalazła się w ostatecznej wersji filmu.

Jako operator, realizując *Klinikę*, miałem jedno podstawowe założenie operatorskie – żeby widza nie bolały oczy, by zdjęcia nie odciągały jego uwagi od moich bohaterów. Zdjęcia miały być przede wszystkim poprawne. Niezauważalne. Pięć lat później odbierałem statuetkę Złotej Żaby na festiwalu Camerimage za film *Lekarze* (2011). Był to prawdopodobnie pierwszy film dokumentalny zrealizowany za pomocą aparatu fotograficznego (Canon 5D). Tych kilka lat, które dzielą te filmy, to dla mnie krok milowy w myśleniu o filmie, obrazie i formie.

Kolejne filmy dokumentalne, które zrealizowałem po *Lekarzach*, są bardziej operatorskie (co potwierdzają przyznane im nagrody). *Pałac* (2012, nagroda za zdjęcia na festiwalu Millennium Docs Against Gravity) to film, który łączy moje fascynacje operatorskie i wcześniejsze skupienie się na człowieku i twarzach. Być może dlatego pod kątem formalnym jest niespójny. Brak tu wyraźnej decyzji, w jakim kierunku powinienem pójść jako twórca. Film ten mógł być bardziej formalny lub z drugiej strony bardziej zbliżyć się do bohatera. Stałem w połowie drogi, co świetnie obrazuje mój rozwój artystyczny.

Za *Festiwal* (2017), wyreżyserowany wspólnie z Anną Gawliwą, otrzymałem nagrodę za zdjęcia na Krakowskim Festiwalu Filmowym. Za *Krzyżoki* (2018), film Anny Gawlity, do którego zrealizowałem zdjęcia, otrzymałem drugą Złotą Żabę. W obu formach jest niezwykle istotna. *Krzyżoki* są filmem kreatywnym, gdzie pierwszy raz pozwoliłem sobie na „szaleństwa” operatorskie. Jednak to *Festiwal* jest filmem, który pod kątem realizacyjnym bliski jest tematowi tej pracy.

Rozpoczynając zdjęcia do *Festiwalu*, miałem proste założenie – każda scena powinna być zrealizowana w jednym ujęciu. Z tym sztucznym pomysłem oraz ograniczeniem zacząłem pracę i właściwie uczyłem się, co to znaczy i co muszę znaleźć oraz zarejestrować, aby uchwycić scenę. Jak złapać coś więcej niż tylko zarejestrowany fragment rzeczywistości, i to w jednym ujęciu? Dobrym przykładem jest scena próby orkiestry, która gra siedemnastowieczną muzykę na instrumentach dawnych. Wymyśliłem, że zrobię kamerą panoramę od prawej do lewej. Zaczę od twarzy muzyków, potem zjadę na ich nogi (kto wcześniej filmował nogi muzyków?), przyjrzę się kolejnym „emocjom” nóg i butów (jedni mieli założone mokasyny, inni trampki, a jeszcze inni siedzieli boso), następnie skieruję obiektyw na twarze muzyków siedzących po lewej, a potem ruszę w stronę pianisty, siedzącego na środku. Za każdym razem czekałem na dobry moment, żeby rozpocząć ujęcie. To mógł być początek utworu albo gest muzyka. Dalej liczyłem, że odbędzie się taniec nóg i wierzyłem w

przypadkowe zdarzenia. Realizacja tego ujęcia trwała półtorej godziny. Czasem nogi były nieruchome, a muzycy w połowie przerywali granie utworu i nie działo się nic dokumentalnie interesującego. Czasem odbywał się ciekawy taniec nóg, ale gdy wróciłem z kamerą na twarze muzyków, nie było tam emocji lub ktoś zasłonił mi pianistę, który miał kończyć ujęcie. Innym razem fragment muzyczny nie przyciągał uwagi, nie miał odpowiedniej energii. Ujęcie uznawałem za udane, jeśli technicznie wykonałem je poprawnie, „zagrały” dokumentalne elementy (nogi i twarze), a nad tym wszystkim unosiła się magia muzyki. Dlaczego element muzyczny był tak ważny? Bo *Festiwal* jest filmem muzycznym. Uznałem jako realizator, że film ten ma pomóc w słuchaniu muzyki, że zdjęcia mają nie odciągać, nie atakować widza kolejnymi ujęciami i cięciami, lecz wprowadzać go w trans. Finalnie w filmie znalazło się kilka cięć wewnątrz scen, co związane było z potrzebami narracyjnymi i niezbędnymi skrótami.

Podobny zabieg realizacyjny zastosowałem w filmie dokumentalnym *1970* (2021), który bazuje na autentycznych, nagranych przez funkcjonariuszy SB, rozmowach telefonicznych. Jest to obraz typu *found footage*, połączony ze zdjęciami animacyjnymi. Animacja i lalki polityków miały ułatwić widzom słuchanie rozmów, które ze względów technologicznych nie zawsze są czytelne. Poza tym główna narracja filmu to właśnie rozmowy. Podobnie jak w *Festiwalu*, byłem więc przekonany, że widzowi trzeba pomóc SŁUCHAĆ – tym samym dać się wciągnąć w opowieść. Zaplanowałem więc długie ujęcia i delikatny ruch kamery. Kamera była służebna wobec dźwięku, co nie wyklucza kreatywnego podejścia do realizacji.

Pierwszy mój film dokumentalny – *Klinikę* – i dotychczas ostatni – *1970* – dzieli 16 lat. Pisząc ten rozdział, zorientowałem się, że moje podejście do zdjęć w gruncie rzeczy się nie zmieniło. Wciąż mają one być w pewnym sensie niewidzialne, mają służyć opowieści, pomagać widzowi. Chyba najciekawszym i najbardziej skrajnym przykładem mojej pracy operatorskiej i decyzji reżyserskich w kwestii „niewidzialności” zabiegów operatorskich jest rozwiązanie, jakie zastosowałem w filmie *Zwyczajny kraj* (2020). Ten dokumentalny obraz opiera się na materiałach realizowanych przez Służbę Bezpieczeństwa. Część interesujących mnie archiwów istnieje tylko w postaci nagrań dźwiękowych (podobnie jak w *1970*). Dotyczy to głównie nagrań przesłuchań. Z oczywistych powodów łatwiej było ukryć mikrofon niż kamerę filmową (8 czy 16 mm), aby taką scenę zrealizować dla potrzeb operacyjnych. Ponieważ te przesłuchania miały ogromną siłę emocjonalną i dokumentalną, uznałem, że muszę je umieścić w filmie. Zaprosiłem więc aktorów i naturszczyków, którzy nauczyli się zmontowanych już przeze mnie zapisów dźwiękowych rozmów, i odtworzyliśmy je przed kamerą. Bardzo zależało

mi, żeby widz nie zorientował się, że jest to scena zrekonstruowana i że tylko dźwięk jest autentyczny. Dlatego starałem się upodobnić je do tzw. „brudu” podobnych realizacji (oficerowie SB często pracowali z kamerami filmowymi bez przeszkolenia, więc popełniali całą masę błędów technicznych). Aktorzy zasłaniają kadr, filmowani są z „obciętą głową”, wychodzą z kadru, coś na pierwszym planie zasłania widoczność (kawałek czarnej kartki przyklejony do obiektywu), a sam kadr jest krzywy. Ponieważ dźwięk jest oryginalny – dokumentalny, rzutuje na „prawdziwość” scen. Ciekawą uwagę w tej kwestii wygłosił Paweł Łoziński po jednym z pokazów *Zwyczajnego kraju*. Był zaskoczony, gdy powiedziałem mu, że w scenie „grają” aktorzy, a tylko dźwięk jest dokumentalny. Powiedział wówczas: „To przykład na to, że aktorzy kłamią głosem”.

Można odnieść wrażenie, że powyższe uwagi, wrażenia i doświadczenia dotyczą w dużej mierze kwestii operatorskich. Dla mnie jednak kwestie operatorskie i reżyserskie są połączone, organicznie się przenikają. Nie umiem myśleć o filmie w oderwaniu od formy. Dlaczego tak ważna jest dla mnie forma, a co za tym idzie – zdjęcia filmowe i ruch kamery? Chyba najprostszą odpowiedzią jest fakt, że jestem zarówno reżyserem, jak i operatorem, a dodatkowo też montażystą, więc wszystkie te aspekty niezwykle mnie interesują.

Krzysztof Kieślowski mówił: „Nieważne, gdzie stawia się kamerę, ważne jest – po co”. Tę myśl powtarza się aktualnie niezwykle często. I słusznie. Jednak we mnie rodzi się coraz większe przekonanie, że nie wystarczy wiedzieć, po co stawiamy kamerę, ale także, a może przede wszystkim, gdzie i w jaki sposób będziemy jej używać. „Gdzie” to dla mnie autorska wizja tematu i wybór sposobu opowiadania. To „gdzie” związane jest z oryginalnością spojrzenia, które pozwoli widzowi patrzeć na rzeczywistość w nowy sposób, taki, z którego nie zdawał sobie sprawy, nie dostrzegał, choć dobrze ją znał. Często szukam tematów w oczywistych i ogranych miejscach (szpital, dom pomocy społecznej, fontanna, urząd stanu cywilnego itd.), żeby pokazać widzowi, że ta „opatrzona” rzeczywistość również może być niezwykle ciekawa, o ile znajdzie się na nią pomysł, a twórca i odbiorca przyjrzą się jej pod innym, często zaskakującym, kątem.

„W jaki sposób” to określenie pracy kamery, a co za tym idzie – języka filmowego, charakterystycznego dla konkretnego twórcy. Oczywiście różne filmy jednego reżysera mogą być stylistycznie podobne właśnie poprzez sposób patrzenia na świat, poprzez tematykę, ale też poprzez sposób filmowego opowiadania. Uważam, że twórca powinien zaskakiwać widza

sposobem opowiadania. Użyłem określenia „powinien”, gdyż wydaje mi się, że współczesny widz jest niezwykle „przebudźcowany” obrazami, obyty z filmami i rozwiązaniami fabularnymi. Na podstawie tysięcy godzin obejrzanych filmów szybko odczytuje intencje reżyserskie, nawet jeśli nie świadomie, to na poziomie podświadomości. Widz dużo widział, więc należy zawęzić mu pole widzenia. Im mniej zobaczy, tym lepiej.

Przygotowując się do prezentacji mojego projektu fabularnego „Incydent” na tzw pitchingu, zrealizowałem jedną scenę ze scenariusza. Uznałem, że to bardziej przekona komisję do mojego przyszłego zamierzenia. Lepiej jest pokazać, jak film będzie zrealizowany, niż o tym opowiadać. Kluczowym momentem tej sceny jest potrącenie psa przez kierowcę samochodu, widziane z wnętrza auta, w którym jedzie z kobietą. Kiedy wysłałem scenariusz operatorowi Wojciechowi Staroniowi, zaproponował, żebyśmy zajęli się inną sceną, gdyż filmowanie w samochodzie jest ograniczone do kilku sprawdzonych patentów – kamera z przodu – z maski, ujęcia z boku przez szybę. Nie ma tu pola do kreatywnego działania. Zaproponowałem jednak, że umieścimy kamerę z tyłu, w bagażniku, za aktorami, i nie będziemy jej ruszać. To niecodzienne rozwiązanie zachęciło Wojtkę do naszej dalszej współpracy.



Il. 1. Kadr z projektu fabularnego *Incydent*<sup>1</sup>

Aktorzy przez długi czas siedzieli tyłem do widzów. Do tego w ciemności. Po pierwszych próbach operator zasugerował delikatną zmianę ich pozycji, aby można było zobaczyć twarze, by delikatnie się do siebie odwrócili, a także częściej odwracali głowę w swoim kierunku. Sugestia ta była słuszna, gdyż film opiera się na emocjach, na twarzach aktorów. Jednak ja chciałem dawkować widzowi informacje; żebyśmy na początku sceny otrzymywali je w bardzo szczątkowej formie - w odbiciu lusterka, a ją gdy w pewnym momencie na chwilę się odwraca.

---

<sup>1</sup> Wszystkie materiały pochodzą z archiwum autora, chyba że zaznaczono inaczej.



## Il. 2. *Incydent*. Częściowo widać twarze bohaterów

Wydaje mi się, że w ten sposób buduje się w widzu pewne napięcie i oczekiwanie. Chęć zobaczenia więcej. Pełniej poznamy postacie dopiero po potrąceniu psa, gdy wysiądą z samochodu, żeby sprawdzić, co się stało.



## Il. 3. *Incydent*. Po potrąceniu psa

Dopiero tu widzimy ich twarze, choć są w planie bardzo ogólnym, gdyż kamera wciąż pozostaje na swojej pozycji z tyłu samochodu. Nie chciałem jednak, żeby nagle wszystko było tak klarowne. Zależało mi na tym, żeby aktor (Maciej Marczewski) stanął w pewnym momencie tak, by zasłaniało go lusterko. Ta pozycja oczywiście zmienia się i po chwili widzimy więcej, przeszkadzające lusterko wydało się się warte uchwycenia, aby kolejny raz wyrwać widza ze strefy komfortu, wymusić na nim pragnienie zobaczenia więcej, de facto pokazując mniej.





#### Il. 4. *Incydent*. Twarz aktora zasłonięta przez lusterko

Ta potrzeba nie zostaje zresztą zaspokojona do końca sceny. Aktorzy wysiadają, przyglądają się potraconemu psu, rozmawiają o nim, robią mu zdjęcie. Właściwie nie widzimy zwierzęcia – tylko przez chwilę jego łapy gdy przenoszą je na pobocze. Widz zmuszony jest do uruchomienia wyobraźni.

Taka realizacja, w moim odczuciu, sprawia, że widz bardziej wierzy w scenę, w fałszywą prawdę, którą mu prezentuję jako realizator. Scena nie jest montowana, nie wszystko widać, reszty trzeba się domyślić, zaś obserwowana sytuacja trwa i nie jest w żaden sposób przyspieszana. Widz jest więc podatniejszy na pozytywną manipulację, która tworzy filmową prawdę. Z jednej strony wynika to z subiektywizmu relacji kamery, która podbija prawdę tej sceny. Z drugiej zaś wynika z doświadczenia współczesnego widza, który jest dziś przebudźcowany i zewsząd atakowany obrazami. Widzi więcej poprzez skojarzenia. Dodatkowo ja, jako reżyser, wciągam go w aktywne współuczestnictwo w przeżywaniu filmu

Temu, co jest prawdą w filmie i co na nią wpływa, należałoby poświęcić osobną pracę i analizę. Ja chcę tu dotknąć tylko niektórych aspektów tego tematu. Na realność sceny, która przecież nie jest związana z faktyczną realnością zdarzeń i emocji, lecz z mniejszą lub większą umownością, wpływa wiele czynników: wiarygodna historia, przekonujące postacie, dobra gra aktorska, świetnie napisane dialogi, dostosowane do tego wszystkiego zdjęcia, inscenizacja, scenografia itd. Kwestia formy jest dla mnie zasadnicza. Odrzucają mnie filmy „poprawne” formalnie, realizowane klasycznie, w manierze telewizyjnej. Irytuje mnie w nich pasywność z jaką traktuje się widza, każe mu się patrzeć na konkretne detale i postacie. Może chciałby rozglądać się po sytuacji i na przykład przyglądać się osobie słuchającej, a nie mówiącej kwestie. Interaktywność wydaje mi się tu kluczowa, ale też sprawcze poczucie widza,

świadomość, że nie jest on bierny, lecz aktywny, a tym samym może poczuć się potraktowany poważnie.

Poczucie prawdy, a co za tym idzie – wiary widza w opowiadaną historię, może być związane z wrażeniem braku manipulacji w przypadku rezygnacji z cięć montażowych. Oglądanie ciągłych zdarzeń, bez posiłkowania się sztuczką montażową, może dać widzowi pozorne poczucie, że przygląda się realnym wydarzeniom bez (dużej) ingerencji reżyserskiej. Historia Alfreda Hitchcocka, pracującego nad filmem *Memory of the Camps. German Concentration Camps Factual Survey* (1945), potwierdza tezę o percepcji widza. Hitchcock, oglądając układkę montażową swojego filmu dokumentalnego o obozach zagłady, obawiał się, że alianci mogą zostać oskarżeni o manipulację. Dlatego poprosił montażystę, aby wykorzystywać w filmie tylko „długie ujęcia oraz panoramy bez cięć”<sup>2</sup>. Jego reakcja dotyczyła materiału dokumentalnego, ale myślę, że można ją spokojnie przenieść na fabularny.

Czy zmienia się widz, dla którego realizujemy filmy? Jaka jest różnica między tym sprzed 50 lat a tym sprzed 15, a nawet sprzed roku? Wyniki takiego badania mogłyby być niezwykle interesujące. Intuicyjnie czuję, że dzisiejszy widz (którego oczywiście nie można generalizować) jest nie tylko codziennie bombardowany obrazami, ale właściwie dużo już widział, a może w genach przejmując doświadczenia rodziców w kwestii sposobu prowadzenia narracji. Przysłuchuję się i przyglądam swoim dzieciom – 15-letniemu synowi i 3 lata młodszej córce. Oglądając popularny film (hollywoodzki lub ze stajni Netflix), szybko odczytują schematy dramaturgiczne – „o, teraz wszyscy będą przeciwko, więc będzie musiał ich nakłonić i przekonać do współpracy, a na końcu będą razem”, „a, on na nią teraz patrzy, więc pewnie się w niej zakocha, coś stanie na przeszkodzie, ale na końcu będą razem”. Te wrażenia oczywiście dotyczą sposobu opowiadania historii, ale myślę, że spokojnie można doświadczenia młodych widzów przenieść na pozostałe części składowe filmu.

Czy filmy, które operują jednym ujęciem, mogą być lekarstwem na całe „zło” i przyzwyczajenia? Nie sędzę. Gusta widzów są bardzo różne. Pewnie część z nich natychmiast odrzuci to, co mnie wydaje się tak atrakcyjne i bogate. Pewnie część z nich natychmiast odrzuca te realizacje, które mnie tak bardzo przyciągają. Jako twórca chcę jednak rozmawiać z tymi widzami, którzy rozumieją i dzielają moje spojrzenie na świat.

---

<sup>2</sup> S. Jacobs, *Hitchcock, the Holocaust, and the Long Take: Memory of the Camps*, „Arcadia” 2011, 45(2), s. 265–276.

## 2. JEŚLI NIE MASTERSHOT, TO CO?

Pojęcia „mastershot” oraz „długie ujęcie” (*one shot, oneer, long take*) często są mylone. Nieraz na planie słyszy się, żeby nakręcić scenę w mastershocie (masterze) w rozumieniu jednego ujęcia. Określenie „master” dotyczy realizacji sceny – faktycznie – w jednym ujęciu, lecz z zamiarem dokręcenia dodatkowych ujęć (ujęcie, kontrujęcie, detal, przebitki), które ją uzupełnią w montażu. Natomiast „długie ujęcie” to realizacja sceny w jednym ujęciu, która w ostatecznej wersji filmu nie będzie przebijana dodatkowymi ujęciami<sup>3</sup>.

Witold Szymczyk w książce *Inscenizacja filmowa* tak oto definiuje mastershot: „jest całkowicie zależny od akcji prowadzonej przez aktorów, jest techniką niewolniczą, wtórną w stosunku do inscenizacji ruchu na planie. Kamera porusza się, śledząc wybranego aktora (pojedynczego lub znajdującego się w grupie), a jej ruch zależy od tego, w jakim kierunku podąży aktor (akcja) lub od innego pretekstu ruchowego (spojrzenie, gest, intencja, napięcie kierunkowe). Punkt widzenia kamery jest połączeniem opisu ze śledzeniem ośrodka zainteresowania”<sup>4</sup>.

Montaż przyspiesza, nagina i reguluje czas filmowy. W filmie realizowanym długimi ujęciami relacje czasowe nie następują między cięciami w scenie, bo ich często nie ma, lecz pomiędzy poszczególnymi długimi ujęciami, sekwencjami. Narracje kształtuje wewnętrzny rytm długiego ujęcia, rytm kamery, światła oraz przestrzeni<sup>5</sup>. Czas i tempo są w takiej scenie niezwykle ważne, gdyż tworzą napięcie. Witold Szymczyk o długim ujęciu pisze, że „jest to dojrzała i złożona technika filmowa”<sup>6</sup>.

Realizacja scen w jednym ujęciu łączy się z terminem „długie ujęcie”. Jak długie więc jest długie ujęcie? Z pewnością dłuższe niż te, do których jako widzowie i realizatorzy przywykliśmy. Nie zawsze jest to tożsame, ale dla potrzeb niniejszej pracy możemy przyjąć,

---

<sup>3</sup> „Długie ujęcie (nazywane również ujęciem ciągłym) to ujęcie o czasie trwania znacznie dłuższym niż konwencjonalne tempo opowiadania części lub całego filmu. Określony ruch kamery oraz skomplikowane blokowanie mogą być elementem długich ujęć. Terminu długie ujęcie (*long take*) nie należy mylić z terminem *long shot*, który odnosi się do odległości między kamerą a obiektem, a nie do czasowej długości samego ujęcia”. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Long\\_take](https://en.wikipedia.org/wiki/Long_take), dostęp: 10.03.2022. Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych w tłumaczeniu autora.

<sup>4</sup> W. Szymczyk, *Inscenizacja filmowa*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015, s. 277.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 276.

<sup>6</sup> Ibidem.

że zajmujemy się scenami, których minimalna długość to co najmniej 1 minuta<sup>7</sup>. Skoro założyliśmy dolną granicę czasową, to powinniśmy określić także górną. Tu wydaje się, że „sky is the limit”. Przy określaniu długości ujęcia należy także wziąć pod uwagę sposób opowiadania całości filmu, a co za tym idzie – odbiór widza. Inne będą jego wrażenia z oglądania 1-minutowego ujęcia, jeśli wcześniej obcował z ujęciami 1–2-sekundowymi.

W dalszym rozumieniu tego pojęcia zaznaczyłbym, że „długie ujęcie” to zamysł artystyczny, który wiąże się z konkretnymi wyborami estetycznymi. Długie ujęcie może być niezwykle zaawansowane w realizacji, jak np. w filmach Béli Tarra lub w dorobku Roberta Altmana (*Gracz*, 1992), bądź statyczne, jakie stosuje Cristian Mungiu w obrazie *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* (2007). Długie ujęcie może być sceną otwierającą (*Oczy węża*, 1998; *James Bond. Spectre*, 2015), która odbiega stylem od pozostałej części filmu. Niektórzy twórcy decydują się na realizację całego filmu w jednym długim ujęciu. Czasem jest to faktycznie realizacja nieprzerywana zatrzymaniem kamery (*Victoria*, 2015), a czasem udaje taką realizację (*Lina*, 1948; *1917*, 2019; *Birdman*, 2014), stosując szereg zabiegów, które mają zakamuflować cięcia.

„Longshot nie jest ani opisem, ani mastershotem – jest osobistą »wyprawą« reżysera i operatora w głąb sceny. (...) Nie odtwarza rzeczywistości sceny, tylko tworzy ją na nowo”<sup>8</sup> – określa scenę w jednym ujęciu Witold Szymczyk.

Warto podkreślić, że początki kina to właśnie jedno ujęcie. *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* (1896) braci Lumière został zrealizowany właśnie w ten sposób. Przyglądamy się nie tylko tytułowemu wjazdowi, ale i ludziom, którzy wsiadają do pociągu. Ujęcie trwa niespełna minutę.



<sup>7</sup> J. Gibbs, D. Pye, *The Long Take. Critical Approaches*, Palgrave Macmillan, London 2017, s. 6. Autorzy określają minimalny czas trwania „długiego ujęcia” jako 25–40 sekund.

<sup>8</sup> W. Szymczyk, *Inscenizacja...*, op. cit., s. 301.



Il. 1–7. Kadry z filmu *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* braci Lumière

Historia światowej kinematografii bogata jest w filmy, w których pojedyncze sceny zostały zrealizowane w postaci długiego ujęcia lub cały film jest w ten sposób opowiadany. Co ciekawe, nie dotyczy to wyłącznie kina arthouse’owego, artystycznego, lecz także mainstreamowych produkcji (zob. *James Bond*). W przypadku tych drugich sceny te właściwie są błyskotkami, które mają wzbudzać w widzu poczucie zachwytu nad samą realizacją. Z drugiej strony określenie „długie ujęcia” natychmiast przywołuje z pamięci takie nazwiska jak: Lisandro Alonso, Nuri Bilge Ceylan, Pedro Costa, Hou Hsiao-hsien, Miklós Jancsó, Michael Haneke, Jim Jarmusch, Jia Zhangke, Abbas Kiarostami, Cristi Puiu, Kelly Reichardt, Gus Van Sant, Aleksandr Sokurov, Béla Tarr czy też Tsai Ming-liang. Tym samym, w dużej części, dotyczy twórców związanych z nurtem *slow cinema*, którzy nie idą z duchem przemian społecznych, technologicznych i wzrostu tempa życia. Wydłużają czas kontemplacji portretowanej rzeczywistości, by zintensyfikować odbiór widza.

Długość ujęć uzależniona jest w dużej mierze od technologii, jej rozwoju. W pełni zrozumiałe jest, iż w początkach kina dominowały ujęcia statyczne, gdyż używano ogromnych i ciężkich

kamer. Z czasem, kiedy gabaryty sprzętu filmowego zmniejszały się, pojawiły się statywy z ruchomymi głowicami, a także wsporniki na kółkach i krany. W filmach pojawił się więc ruch kamery. Często było to związane z ogromnymi trudnościami technicznymi, ale kierunek rozwoju techniki realizacji zdjęć został wyznaczony. Drugim aspektem, który wprowadził ruch, było pojawienie się obiektywów zmiennoogniskowych, które pozwoliło na zmianę pola widzenia bez fizycznego ruchu kamery. Niektórzy reżyserzy, jak Robert Altman czy Miklós Jancsó, wykorzystywali zarówno jazdy na kółkach typu dolly, jak i możliwości obiektywów typu zoom.

Kolejnym krokiem milowym w rozwoju technologii filmowej było wynalezienie w 1974 roku steadicamu<sup>9</sup>. Urządzenie to daje dużą swobodę we wprawianiu kamery w płynny i statyczny ruch. Od tej pory ruch kamery nie był ograniczony trasą torów specjalnie układanych na ziemi, żeby wykonać płynną jazdę, lecz właściwie dawało nieskończone możliwości w jej prowadzeniu. W filmach zaczęły pojawiać się długie ujęcia z wyszukany ruchem, który wcześniej był niemożliwy do zrealizowania. Klasycznym przykładem są ujęcia w *Lśnieniu* (1980) Stanleya Kubricka czy też scena otwierająca *Chłopców z ferajny* (1990) Martina Scorsese.

Hitchcock, realizując *Linę* (1948), ukrywał cięcia, do których zmuszony był ze względu na długość taśmy w rolce. Problem ten skończył się w momencie pojawienia się kamer cyfrowych. Aleksandr Sokurov zrealizował w 2002 roku 96-minutową *Rosyjską arkę* w jednym ujęciu. Kamera śledzi bohaterów, podróżując przez 33 muzealne pomieszczenia, w których pojawia się ponad 2 tys. aktorów i 3 orkiestry. Do realizacji tego eksperymentalnego filmu historycznego operator Tilman Büttner użył kamery Sony HDW-F900. Jednak obraz nie był zapisywany na taśmę, lecz nieskompresowany trafiał na dysk twardy, który był w stanie pomieścić 100 minut materiału. Do realizacji filmu w jednym ujęciu podchodzono czterokrotnie. Trzy pierwsze próby nie udały się ze względów technicznych<sup>10</sup>.

Pojawienie się aparatów fotograficznych (matryca 35 mm) oraz gimbali pozwoliło na realizację płynnych długich ujęć z wykorzystaniem dużo lżejszego sprzętu filmowego. Połączenie techniki filmowej oraz efektów komputerowych (CGI) sprawia natomiast, że właściwie nie ma

---

<sup>9</sup> Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Steadicam>, dostęp: 10.03.2022. Wynalazcą steadicamu był Garret Brown.

<sup>10</sup> Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Russian\\_Ark](https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Ark), dostęp: 10.03.2022.

limitów w przełożeniu pomysłów na obraz. Przykładem jest 5-minutowe ujęcie w filmie *Sekret jej oczu* Juana Joségo Campanelli (2009), które zaczyna się „lotniczym” ujęciem ogromnego stadionu. Kamera wlatuje nad murawę, śledzi z góry piłkarzy i zbliża się do kibiców, a ostatecznie wybiera jednego z nich. Od tego momentu w bliskich planach śledzimy dalszy rozwój wydarzeń – pościg po pomieszczeniach stadionu, by zakończyć ujęcie na murawie.

Technologia komputerowa to czasami za mało. Samochód, którym jeździli bohaterowie filmu Alfonso Cuaróna *Ludzkie dzieci* (2006), został całkowicie zmodyfikowany dla potrzeb realizacji sceny; fotele miały możliwość przechylania i obniżania siedzących na nich aktorów – usuwania ich z drogi kamery. Przednia szyba została zaprojektowana tak, aby pozwalała na ruch kamery przez nią<sup>11</sup>. Przygotowania do tej sceny trwały dwa miesiące. Sfilmowano ją w osiem dni w trzech różnych lokalizacjach<sup>12</sup>.

---

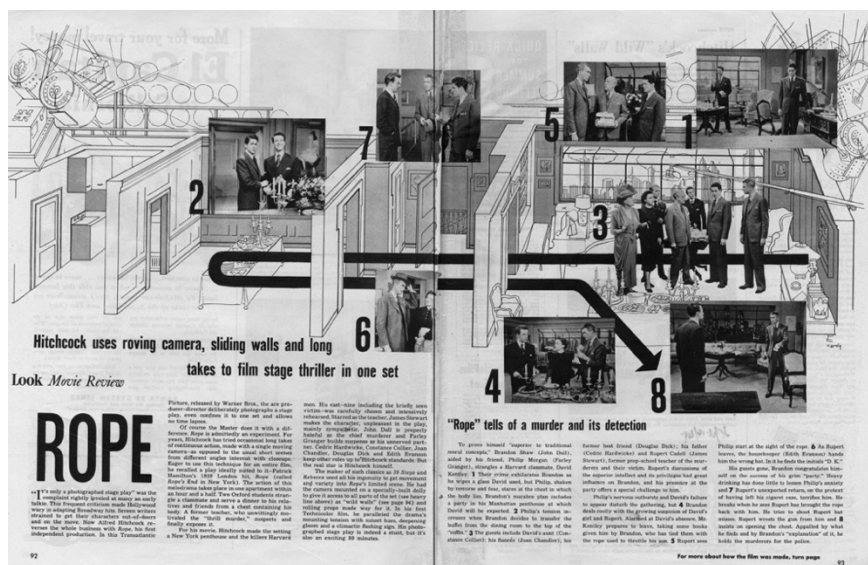
<sup>11</sup> Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Children\\_of\\_Men](https://en.wikipedia.org/wiki/Children_of_Men), dostęp: 10.03.2022.

<sup>12</sup> J.N. Udden, *Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization*, „The Cupola: Scholarship at Gettysburg College” 2009, Spring, s. 31.

### 3. MONTAŻ W DŁUGIM UJĘCIU

Czy realizacja długiego ujęcia wyklucza montaż? A może jest wprost przeciwnie? Spójrzmy na twórczość Maxa Ophülsa, znanego z długich ujęć realizowanych w latach 30.–50. Reżyser ten uchodzi za prekursora techniki *plan sequence* (*sequence shot*)<sup>13</sup>. Sceny u niego pozornie wyglądają jak sfilmowane konwencjonalnie, jednak zamiast cięć następuje ruch kamery do kolejnych pozycji. Scena nie jest więc przerywana cięciami. Trwa dłużej niż konwencjonalne ujęcie z użyciem montażu.

Alfred Hitchcock przyznawał, że nie zrealizowałby drugi raz *Liny*<sup>14</sup>, a decyzja zastosowania długich ujęć związana była ze scenariuszem, który stanowił po prostu adaptację sztuki teatralnej. Jak twierdził, chciał tylko dodać ruch filmowy do tego, co *de facto* jest w sztuce. Jego podstawową intencją było śledzenie aktorów i ich reakcji. Realizatorzy musieli zastosować system wysuwanych ścian, żeby wprowadzić odpowiedni ruch kamery. Po wykończeniu magazynku z filmem czekała druga kamera, która rozpoczynała pracę właściwie bez zatrzymywania sceny. Jedno ujęcie kończyło się np. na zbliżeniu kurtki, a na początku kolejnej rolki, załadowanej do drugiej kamery, realizatorzy rejestrowali to samo zbliżenie tej samej postaci.



## II. 1. Artykuł o realizacji *Liny*

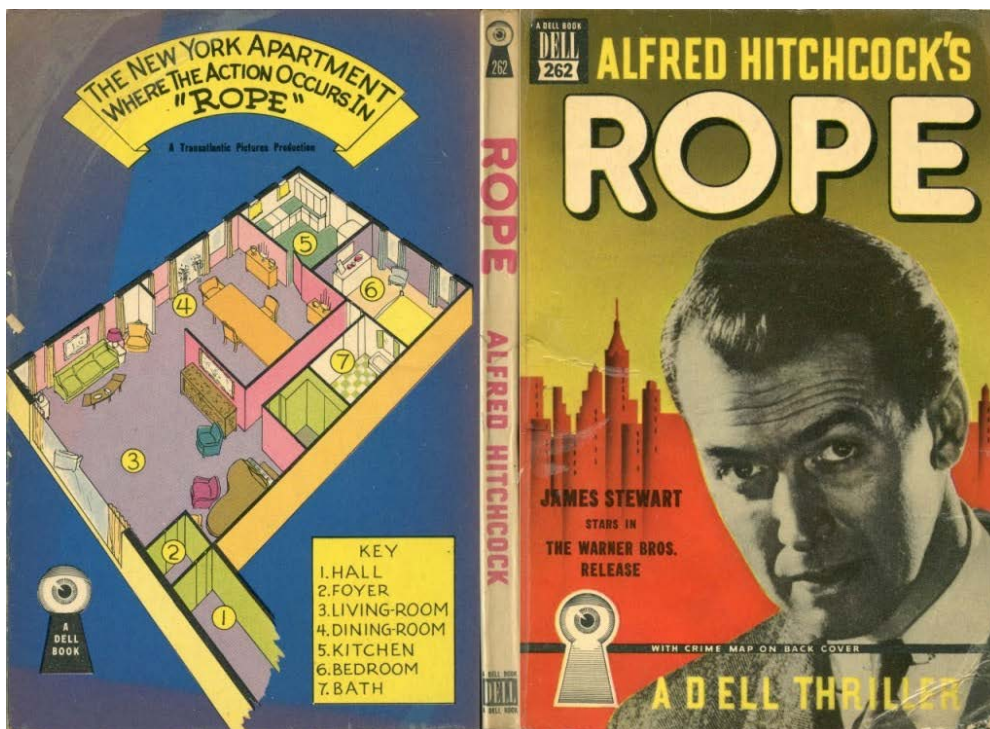
Źródło: The Hitchcock Zone.

<sup>13</sup> L. Koepnick, *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, University of Minnesota Press, Minnesota 2017, s. 40.

<sup>14</sup> *The Dick Cavett Show*, [https://www.youtube.com/watch?v=fXUSN\\_aCCSE](https://www.youtube.com/watch?v=fXUSN_aCCSE), dostęp: 10.03.2022.



Próby z kamerą, aktorami i światłem trwały dziesięć dni. Osiemnaście dni zdjęciowych trwały same zdjęcia, z czego materiał z sześciu dni był bezużyteczny ze względu na zbyt mocne światło imitujące zachód słońca. Ujęcia te zostały powtórzone. Otwierające ujęcie trwało 20 minut i prowadziło widza przez kilka pomieszczeń. „Za każdym razem wstrzymywałem oddech, bo coś mogło pójść nie tak. I kiedy aktorzy dochodzili do momentu z szampanem i wracali, miałem poczucie ulgi. Pomyślałem, że dzięki Bogu to ujęcie już się skończyło i wówczas kamera wykonała panoramę w stronę okna, a tam stał elektryk. Musieliśmy zacząć od początku” – opowiadał reżyser *Liny*<sup>15</sup>. W rozmowie z François Truffautem przyznał, że ruch kamery i inscenizację aktorów traktował tak samo, jak podczas realizacji sceny do montażu. Zachował zasadę różnicowania wielkości kadru w zależności od jego emocjonalnego znaczenia. „Wpadłem na ten szalony pomysł, żeby zrobić to w jednym ujęciu. Kiedy patrzę wstecz, zdaję sobie sprawę, że było to dość bezsensowne, bo zerwałem z własnymi teoriami na temat znaczenia cięcia i montażu dla wizualnej narracji opowieści”<sup>16</sup> – mówił Hitchcock.



Il. 2. Okładka *Dell Books 262*

Źródło: [www.flickr.com/photos/56781833@N06/527884095](http://www.flickr.com/photos/56781833@N06/527884095), dostęp: 10.03.2022.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> F. Truffaut, *Hitchcock: The Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*, revised edition, Simon & Schuster, New York 1984, s. 471.



Il. 3. Zdjęcie z planu filmu *Lina*

Źródło: <https://cinephiliabeyond.org/alfred-hitchcocks-rope/>, dostęp: 10.03.2022.

Oto fragment ich rozmowy:

F.T.: Rozpatrując wszelkie za i przeciw (wobec realizacji filmu w jednym ujęciu – przyp. T.W.) i biorąc pod uwagę praktyki wszystkich wielkich reżyserów, którzy rozważali to pytanie, wydaje się, iż można potwierdzić, że klasyczna technika montażu, sięgająca czasów D.W. Griffitha, przetrwała próbę czasu i nadal dziś dominuje. Zgadzasz się?

A.H.: Nie ma co do tego wątpliwości; filmy muszą być montowane. Jako eksperyment *Lina* może zostać zapomniana, ale zdecydowanie był to błąd, kiedy nalegałem, aby zastosować te same techniki w filmie *Pod znakiem koziorożca*<sup>17</sup>.

Podobną metodę pracy i rozwiązania filmowe zastosował Sam Mendes w zdecydowanie bardziej zaawansowanym technologicznie obrazie *1917* (2019). Film trwa 119 minut i składa się z wyraźnych 2–3 cięć. Reszta jest ukryta. W Internecie trwa zabawa w odszukiwanie cięć montażowych. Niektórzy doliczyli się ich 34<sup>18</sup>, a inni 59<sup>19</sup>. Montaż jest u Mendesa zdecydowanie subtelniejszy niż u Hitchcocka. Oczywiście wiąże się to z rozwojem technologii, dzięki której możliwe są takie efekty jak: przemazujący się przez ekran żołnierz,

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 472.

<sup>18</sup> B. Curran, *All 34 Hidden Cuts We Spotted in 1917*, <https://screenrant.com/1917-movie-secret-cuts-one-shot-trick-scenes-where/>, dostęp: 10.03.2022.

<sup>19</sup> Critique de Zoltan, *The 59 Hidden Cuts of 1917*, <https://www.youtube.com/watch?v=5LGnZH8af0U>, dostęp: 10.03.2022.

przejeżdżający pojazd, wejście aktora lub kamery w ciemność, drzewa, mury lub inne przedmioty przecinające kadr, panoramy i szybkie ruchy kamery, wybuchy itd.

*1917* to przykład nie tylko zastosowania nowoczesnej technologii zdjęciowej, ale też efektów CGI<sup>20</sup>. Poszczególne sceny, np. w rzece, w ruinach, sceny walki zostały nakręcone osobno, a następnie zmontowane razem w ten sposób, by dawały złudzenie ciągłego ujęcia.



---

<sup>20</sup> Fame Focus, *Amazing Before & After VFX Breakdown "1917"*, <https://www.youtube.com/watch?v=iY9K7-oo4L8>, dostęp: 10.03.2022.

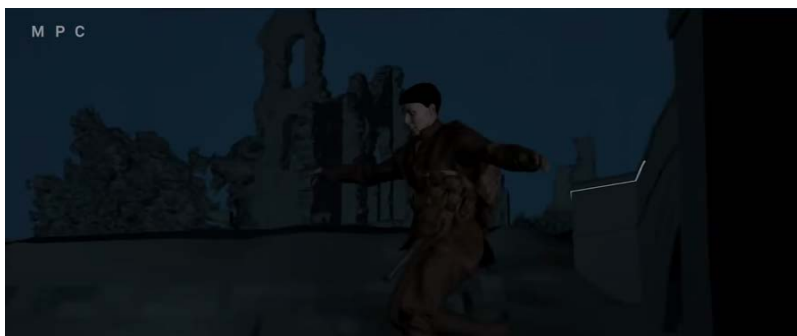


Il. 4–7. Ruiny miasta i nocne światło zostały wykreowane za pomocą małej makiety w studio  
Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=iY9K7-oo4L8>, dostęp: 10.03.2022.



Il. 8–10. Część ruin została dodana komputerowo

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=iY9K7-oo4L8>, dostęp: 10.03.2022.



Il. 11. Sam skok do wody to w całości efekt komputerowy

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=iY9K7-oo4L8>, dostęp: 10.03.2022.



Il. 12–13. Scena w rzece została zrealizowana w specjalnym basenie

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=iY9K7-oo4L8>, dostęp: 10.03.2022.

Skoro film *1917* nie był nagrywany w jednym ujęciu, lecz zamysłem realizatorskim było, by sprawiał takie wrażenie, to pojawia się pytanie: dlaczego reżyser zastosował taki zabieg? „Doświadczamy życia w jednym ujęciu. Przechodzimy przez życie jako jedno nieprzerwane ujęcie. Montaż to sztuczka, wspaniałe narzędzie, jeśli chcesz przenosić się w czasie, przeskakiwać przestrzeń, z jednej historii do drugiej. Jednak montaż jest nadużywany w podstawowej scenie. Ty i ja teraz rozmawiamy, więc filmując to, użylibyśmy pięciu lub sześciu różnych ustawień kamery. Trzeba zadać sobie pytanie: dlaczego jest to obecnie naszym

rozwiązaniem domyślnym?”<sup>21</sup> – pyta Sam Mendes. Reżyser ten jest również odpowiedzialny za otwierające ujęcie w *Spectre* z serii filmów o Jamesie Bondzie.

Podobał mi się proces pracy nad tym ujęciem. Aż się prosiło, by zastanowić się nad różnymi sposobami, w jakie kamera może opowiedzieć tę historię, inaczej niż za pomocą zbliżeń, ujęć znad ramienia, dwójkowych itd. Szybko wróciłem do standardowych sposobów opowiadania. Po prostu relacja, relacja i jeszcze raz relacja. Wyzwaniem tutaj było zrobienie tego w czasie zdjęć, a nie w postprodukcji. (...) Każdy członek każdego działu jest zaangażowany w takie ujęcie. Zwykle wygląda to tak: „Cóż, kręcimy zbliżenie, więc efekty specjalne mogą zjeść śniadanie. A teraz mamy ujęcie wysadzanego budynku, więc make-up nie jest ważny”. Ale tutaj wszyscy byli zaangażowani w każdą sekundę filmu. Wszyscy byli maksymalnie zaangażowani i uwielbiam to uczucie<sup>22</sup>.

W 119-minutowym *Birdman* w reżyserii Alejandra G. Iñárritu, który wygląda na realizację w jednym ujęciu, jest kilkanaście cięć montażowych. Operator filmu Emmanuel Lubezki przyznał, że ujęcia trwają średnio po 10 minut, a najdłuższe 15<sup>23</sup>.

To bardzo wymagający projekt, ale jednocześnie dający najwięcej przyjemności. Jedność ujęcia i nieprzerwana cięciami opowieść ma dać widzom szansę uczestniczenia w labiryncie, w którym funkcjonuje główny bohater. (...) Taka realizacja zachęca do rozwijania innych sposobów postrzegania i realizowania scen. Konwencjonalne filmy coraz częściej stanowią sztuczny porządek scen, z takimi przebitkami jak: szeroki plan, podwójny, z pierwszym planem, czysty, zbliżenie. To jest bardzo bezpieczne, rozleniwiające<sup>24</sup>.

Co ciekawe, obraz *Birdman* zrealizowano według tych „konwencjonalnych” założeń, bez cięć, jednak w technice *plan sequence* Maxa Ophülsa. Przyglądając się klatkom i kadrom z poszczególnych scen, można zauważyć, że realizatorzy poszli drogą myślenia montażowego. Właściwie mamy tu plan dwójkowy, ujęcie i kontrujęcie.

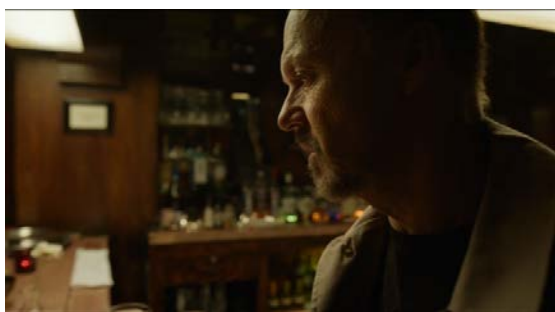
---

<sup>21</sup> J. Coyle, *Q&A: Sam Mendes on making '1917' in one long take*, <https://apnews.com/article/us-news-ap-top-news-world-war-i-movies-weekend-reads-6849a67e25a5eaed2c9d83db41f22d39>, dostęp: 10.03.2022.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> C. Giardina, *Oscars: 'Birdman' Cinematographer Reveals Secrets Behind Movie's Ingenious "Single Shot" Look*, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-birdman-cinematographer-reveals-secrets-760590/>, dostęp: 10.03.2022.

<sup>24</sup> Film Analysis, *Birdman: Long Takes (or The Unexpected Influence of Max Ophüls)*, <https://www.youtube.com/watch?v=z6SQgmC9CMo>, dostęp: 10.03.2022.



Il. 14–19. Kadry z filmu *Birdman*

#### 4. ROMA – PRZYKŁAD SZCZEGÓLNY

*Roma* jest filmem, któremu chciałbym poświęcić osobne miejsce, dlatego że zdjęcia do tego filmu zrealizował sam reżyser. Alfonso Cuarón z wielkim powodzeniem wykorzystuje technikę długich ujęć niezależnie od tego, czy reżyseruje dramat romantyczny (*Wielkie nadzieje*, 1998), erotyczny romans (*I twoją matkę też*, 2001), film familijny (*Harry Potter*, 2004), horror (*Ludzkie dzieci*, 2006) czy science fiction (*Grawitacja*, 2013). Do wszystkich tych tytułów, poza *Harrym Potterem*, zdjęcia zrealizował Emmanuel Lubezki (Chivo). Dlaczego więc nie uczestniczył w pracach nad *Romą* i jaki to miało wpływ na reżysera, który został operatorem swojego filmu?

W podcaście zrealizowanym przez Directors Guild of America reżyser zdradza:

Chivo zaczął przygotowywać film, a ja właściwie zaplanowałem ten film dla niego. Budżetowałem pod kątem jego myślenia (...) Zaczęliśmy się przygotowywać, a ja zacząłem zdawać sobie sprawę, że potrzebujemy więcej czasu (...) i wszystko przedłużaliśmy, aż Chivo powiedział: „Nie mogę już robić tego filmu, mam inne zobowiązania”. I to było może dwa i pół tygodnia przed rozpoczęciem zdjęć (...). Chivo mówi teraz, że to dlatego, iż od początku wiedziałem, że chcę to nakręcić sam<sup>25</sup>.

Alfonso Cuarón studiował w szkole filmowej na wydziale operatorskim. Po studiach pracował w telewizji, robił wówczas zdjęcia do własnych programów. Nigdy jednak nie stał za kamerą przy filmie fabularnym. Gdy okazało się, że Lubezki nie może do niego dołączyć, rozpoczął rozmowy z innymi operatorami. „Wtedy Chivo powiedział: »Przestań się wygłupiać. Powinieneś to zrobić sam«” – wspomina Cuarón. „Zdałem sobie sprawę, że jest to konieczne, ponieważ byłem w trakcie robienia czegoś bardzo intymnego – przywoływania obrazów z własnej pamięci”<sup>26</sup>.

Cuarón stanął za kamerą i jak się potem okazało, wcale nie miał zamiaru zrobić skromnego filmu. Obraz miał być intymny, autobiograficzny, lecz budżet pozwolił reżyserowi i operatorowi w jednej osobie na spore szaleństwa. Zdjęcia trwały 110 dni. W produkcji wykorzystano np. wielkie panele ledowe do interaktywnego oświetlenia wnętrza pałacu

---

<sup>25</sup> Director Alfonso Cuarón discusses *Roma*, [www.dga.org/Events/2018/Dec2018/Roma\\_QnA\\_1118.aspx](http://www.dga.org/Events/2018/Dec2018/Roma_QnA_1118.aspx), dostęp: 10.03.2022.

<sup>26</sup> M. Dillon, *Roma: Memories of Mexico*, <https://ascmag.com/articles/roma-memories-of-mexico>, dostęp: 10.03.2022.



filmowego, w którym Cleo mówi Fermínowi, że jest w ciąży. Cuarón chciał, aby światło z ekranu filmowego oświetliło to ujęcie, nakręcone zza foteli pary.



Il. 1. Realizacja filmu *Roma*. Oświetlenie za pomocą paneli ledowych

Źródło: <https://ascmag.com/articles/roma-memories-of-mexico>, dostęp: 10.03.2022.

Okazało się, że projekcja na taśmie 35 mm nie byłaby wystarczająco jasna, więc ekipa odtworzyła film na 256-ledowym panelu o szerokości 22 stóp, na którym w postprodukcji umieszczono projekcję 35 mm w tej samej synchronizacji. Po każdej stronie ekranu umieszczono dodatkowy, mniejszy panel odtwarzający ułamek klatki filmu, aby jeszcze bardziej wzmocnić światło. Te panele zostały wymazane w postprodukcji<sup>27</sup>.

Scena trwa 3 minuty i 26 sekund. Główna bohaterka mówi swojemu partnerowi, że jest w ciąży. On odpowiada, że to dobrze, i po chwili wychodzi do toalety. Kobieta zostaje sama, czekając na powrót partnera, co nie następuje do końca filmu (komedia z Louisem de Funèsem). Pojawiają się napisy, widzowie wstają. Kamera przez cały czas nieruchomo obserwuje bohaterów od tyłu. Napięcie związane z oczekiwaniem na partnera kontrastuje z wyświetlaną komedią. Pozostajemy z nią aż do momentu, kiedy uświadamia sobie, że partner nie wróci do niej.

Co ciekawe, w scenariuszu nie zapisano, jaki film oglądają nasi bohaterowie, a dodatkowo reżyser pozbył się ze sceny (a być może nagrał w innym wariantcie sceny) elementu namawiania Cleo do seksu oralnego.

Cuarón starał się, aby zdjęcia były kręcone tam, gdzie faktycznie miały miejsce wydarzenia. Czasem jednak okazywało się, że wygląd ulicy tak bardzo zmienił się od lat 70., że realizacja

---

<sup>27</sup> Ibidem.

zdjęć była niemożliwa. Wówczas reżyser zlecał scenografowi, Eugeniowi Caballero, np. zbudowanie ogromnego, długiego na sześć przecznic, planu w przestrzeni sklepowej.



## Il. 2. Realizacja filmu *Roma*

Źródło: <https://ascmag.com/articles/roma-memories-of-mexico>, dostęp: 10.03.2022.

Aby zrealizować skomplikowane ujęcie na plaży, w którym Cleo próbuje uratować dzieci z wody, ekipa zbudowała 200-metrowe drewniane moło. W połowie stało ono na plaży, a w połowie w oceanie. Kamerę umieszczono na technokranie.



## Il. 3. Realizacja filmu *Roma*

Źródło: <https://ascmag.com/articles/roma-memories-of-mexico>, dostęp: 10.03.2022.

Scena trwa 5 minut i 26 sekund. Kamera śledzi Cleo, jak odchodzi od kąpiących się dzieci, a potem do nich wraca, jak walczy z falami, bo nie potrafi pływać, i kiedy na koniec wyznaje na plaży, że nie chciała dziecka. Budujeto niezwykle napięcie. Szczególnie, że kamera nie pokazuje dramatu chłopców, których porywa woda. W innych filmach, innych reżyserów, widz pewnie zobaczyłby takie ujęcia. Cuarón buduje dramaturgię na zasadzie przeciwieństwa – nie pokazując tego, co widz chciałby/mógłby zobaczyć.

„Olimpiada długich ujęć mnie nie interesuje. Chodzi o to, jak poprzez doświadczenie filmowe doprowadzić do treści tematycznej tak, aby była ona podana w doświadczeniu filmowym, a nie wyjaśniona” – mówi reżyser<sup>28</sup>. Wypracował estetykę, w której długie ujęcia pozwalają rozciągnąć filmowy czas, a kamery oraz aktorom prawdziwie zamieszkać w filmowej przestrzeni. To wydłużenie pozwala nam nie tylko poczuć emocje, ale zbliżyć się do bohaterów, pobyc z nimi dłużej – trochę jak w realnym życiu, w którym nie ma montażysty wycinającego przydługie fragmenty.

„Stosuję płynne długie ujęcia, aby wykorzystać element czasu rzeczywistego”<sup>29</sup> – mówi Cuarón. Potwierdza to teorię André Bazina, że długie ujęcie pozwala zobaczyć świat takim, jakim jest – obiektywnie – bez narzucania światopoglądu filmowca, co ma miejsce, gdy dokonuje się montażu, a więc manipulacji filmowym czasem i przestrzenią<sup>30</sup>. Ja bym zmienił w tym opisie określenie „pozwala zobaczyć” na „daje złudzenie”, dlatego że wszystkie działania reżyserskie mają takie zadanie – aby widz uwierzył w iluzję. W tym wypadku w iluzję prawdy w scenie.

*Roma* to film o wspomnieniach, oparty na autobiograficznych wydarzeniach z życia Cuaróna. Dlatego reżyser przyznał, że musiał być blisko procesu filmowania. Być może jego operator miał więc rację, że od początku chciał osobiście stanąć za kamerą. A może długie ujęcia to jego organiczny język opowiadania historii.

Używałem długich ujęć we wszystkich swoich filmach. Tym razem postanowiłem podejść do tego szczególnie rygorystycznie. Gdy kręcisz długie ujęcie z szerokiego kąta, nie faworyzujesz ani postaci, ani otoczenia. Kontekst i postać mają takie samo znaczenie. Może nawet kontekst jest ważniejszy. Postać jedynie przepływa przez kontekst. Od momentu realizacji filmu *I twoją matkę też* interesuje mnie zależność między podmiotem i kontekstem. Zbliżenie pozwala położyć nacisk na podmiot: aktorów, postacie. Uwielbiam zbliżenia, ale nie popieram używania ich, by ułatwić narrację. W języku telewizji i najbardziej komercyjnych filmów, gdy postać mówi, mamy właśnie zbliżenie. A potem dostajemy odpowiedź w kolejnym zbliżeniu. Takie filmy można oglądać z zamkniętymi oczami. Nie ma w nich języka<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> M. Valdes, *After 'Gravity' Alfonso Cuarón Had His Pick of Directing Blockbusters. Instead, He Went Home to Make 'Roma'*, „The New York Times Magazine” 2018, [www.nytimes.com/2018/12/13/magazine/alfonso-cuaron-roma-mexico-netflix.html](http://www.nytimes.com/2018/12/13/magazine/alfonso-cuaron-roma-mexico-netflix.html), dostęp: 10.03.2022.

<sup>29</sup> J.N. Udden, *Child of the Long Take...*, op. cit., s. 34.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> *Road to Roma*, reż. A. Clariond, G. Nuncio, 2020.

# CZEŚĆ II

## 1. MOJE NIEUDANE PRÓBKI

W 2015 roku zrealizowałem swój pierwszy krótkometrażowy film fabularny *Córka*, który opowiada o relacji między trzema pokoleniami kobiet. Film ten w założeniu miał być realizowany w długich ujęciach. I tak też podszedłem do pierwszych dni zdjęciowych, kompletnie nie zdając sobie sprawy, z czym to się wiąże, ani jakie rozwiązania powinienem stosować w związku z takim wyborem formalnym. Ewidentnie brakowało mi dogłębnie przeprowadzonej dokumentacji, przyjrzenia się i analizy tego, jak tę technikę wykorzystują inni, zdecydowanie bardziej doświadczeni, twórcy. A najbardziej zabrakło wiedzy, czego nie robić, czego unikać, jak inscenizować kamerę i aktorów, jak z nimi pracować. Byłem zafascynowany tym sposobem opowiadania, ale kompletnie go nie rozumiałem. Gdy po trzech dniach zdjęciowych obejrzałem materiały, połączyłem ze sobą sceny, okazało się, że wychodzi mi teatr telewizji – tyle było sztuczności i nieporadności. Wszystko było statyczne: kamera, aktorzy i emocje. Częściowo było to związane z faktem, że jedna z aktorek przeforsowała się podczas spektakli teatralnych, które poprzedzały naszą realizację. Każdy ruch i krok sprawiał jej ból. Jedyne, co mogła robić, to stać lub siedzieć. Z tego powodu, ale bardziej dlatego, że nie umiałem wprowadzić konceptu długich ujęć w życie, zdecydowałem się zmienić konwencję realizacji zdjęć na klasyczną – montowaną.

Niezaspokojona ambicja nie dawała mi spokoju i podczas warsztatów EKРАН+ w Szkole Wajdy zrealizowałem dwie sceny próbne w jednym ujęciu – 6- i 8-minutową. Pierwsza, realizowana z operatorem Piotrem Pawlusem, była ciekawym eksperymentem ze względu na ruch kamery. Założyliśmy, że kamera, która właściwie cały czas jest w ruchu, nie szuka aktorów, porusza się niezależnie. Zbudowało to dziwne napięcie. Drugą scenę rozrysowaliśmy przed zdjęciami z operatorem Jakubem Gizą, dzieląc ruch kamery na kilka przystanków. Na planie nie posiłkowaliśmy się tym storyboardem, mieliśmy go w tyle głowy, a po zdjęciach okazało się, że zrealizowaliśmy scenę dokładnie tak, jak zamierzaliśmy na papierze. Niezależnie od ostatecznych rezultatów, których błędów nie zliczę – m.in. brak wyraźnego pomysłu na temat sceny, brak odpowiedniej pracy z aktorami i okropne przegadanie – oba doświadczenia były niezwykle cenne. Dzięki radzie Wojciecha Marczewskiego, który był obecny na planie jako opiekun, nauczyłem się, jak blokować scenę, dzielić ją na części i zrobić próbne przebiegi z aktorami krok po kroku.

Niesamowicie pozytywnym odkryciem był fakt, że w momencie, w którym zostaną ustawione światła (najczęściej na rozporach, pod sufitem, żeby statywy nie znalazły się w kadrze), twłściwie cała energia i skupienie może zostać skierowane na pracę z aktorami i kamerą, a nie kwestie techniczne .

## 2. KRÓTKO W JEDNYM UJĘCIU

Przygotowując się do realizacji krótkometrażowego filmu, przyjrzałem się obrazom, które z różnych powodów mi się podobały, urzekły mnie lub wzruszyły. Są to filmy krótkometrażowe zrealizowane w jednym ujęciu.

### ***BEFORE DAWN* (2005)**

Reżyser: Bálint Kenyeres

Operator: Mátyás Erdély

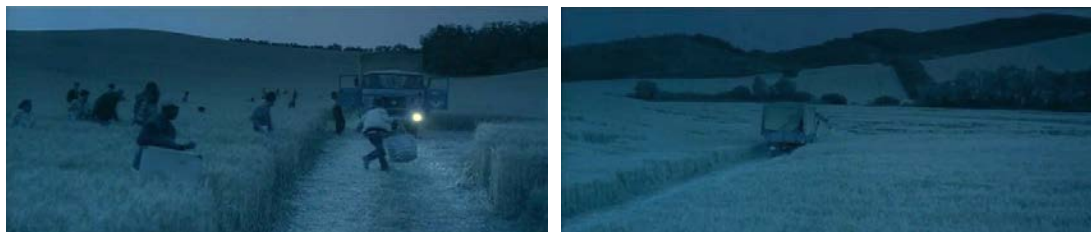
Film bez dialogów, bez muzyki, opierający się wyłącznie na dźwiękach efektowych – setkowych. Nie ma tu bohatera i w gruncie rzeczy historii. To właściwie anegdota, która została sfilmowana w 10-minutowym ujęciu, właściwie w całości w planach ogólnych. To opowieść o nielegalnym precedensie przemytu imigrantów.

Na początku obserwujemy pole zboża. W dali pojawia się ciężarówka.



Il. 1–2. Kadry z filmu *Before Dawn*

Podjeżdża bliżej kamery, która powolnym ruchem (kran) obniża swoją pozycję. Z ciężarówki wysiada kierowca, rozgląda się i gwizdże. Wówczas z pól wyłania się i wybiega kilkudziesięciu imigrantów z torbami. Ładują się na pakę ciężarówki, która odjeżdża.



Il. 3–4. Kadry z filmu *Before Dawn*. Imigranci

Kamera obserwuje ją, jak znika za wzniesieniem. Po chwili ciężarówka ponownie pojawia się w kadrze, jadąc tyłem. Przed nią jedzie samochód policyjny. Ciężarówka nawraca i próbuje uciec, ale zostaje zablokowana przez kolejne samochody policji. Nadlatuje śmigłowiec.



Il. 5–6. Kadry z filmu *Before Dawn*. Imigranci przechodzą do policyjnych wozów



Il. 7–8. Kadry z filmu *Before Dawn*. Wszyscy odjeżdżają



Il. 9–10. Kadry z filmu *Before Dawn*. Kamera panoramuje po pustym polu

Kamera delikatnie zaczyna obniżać lot. Wylania się samotny mężczyzna. Zbliżamy się do jego twarzy. Koniec filmu.



Il. 11–12. Kadry z filmu *Before Dawn*. Samotny mężczyzna

Ten krótki metraż został zrealizowany na taśmie filmowej w dwa dni w czterech podejściach. Ostatnie znalazło się w filmie. Wcześniej realizatorzy robili próby z kamerą cyfrową. Nie powstał storyboard ani scenariusz. Reżyser napisał jedynie jednostronicowy synopsis.

### ***STAY AWAKE, BE READY (2019)***

Reżyser: Thien An Pham

Operator: Dinh Duy Hung

Ten wietnamski film krótkometrażowy to również historia bez klasycznej narracji. Na początku słyszymy rozmowę dwóch mężczyzn, ogólnie filozoficzny dyskurs o losie człowieka. Nie widzimy jednak rozmówców.



II. 1. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*

W drugiej minucie kadr przecina szybko jadący skuter. Słychać dźwięk wypadku, który wydarza się poza kadrem. Ludzie, dotychczas siedzący przy stolikach, wstają i biegną zobaczyć, co się stało. Kamera zaczyna delikatnie zniżać się i dojeżdżać do ulicy.



II. 2. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Chwila po wypadku



Życie wraca do normy. Na środku kadru chłopiec otwiera plecak i wyciąga sprzęt do ziania ogniem. W tle przejeżdżają kolejne skutery. Zaczyna się przedstawienie.



Il. 3. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Chłopiec ziejący ogniem

Kamera zjeżdża jeszcze niżej i wylapuje mężczyznę siedzącego przy stoliku, który próbuje odpalić papierosa. Chłopiec odchodzi, a mężczyzna zakłada słuchawki i puszcza muzykę klasyczną, którą jako widzowie słyszymy bardzo głośno.



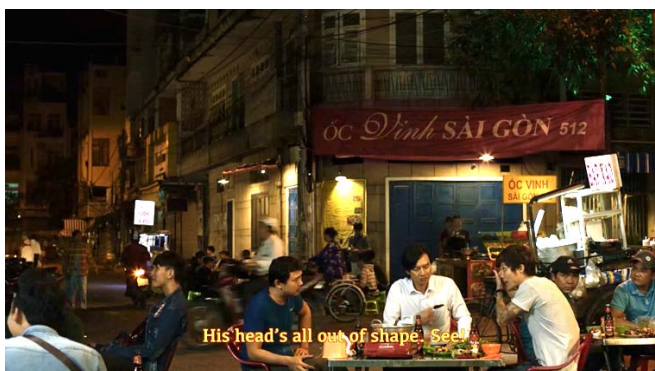
Il. 4. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Mężczyzna zapalający papierosa

Podchodzi hostessa, która próbuje zachęcić go do wypróbowania nowego piwa. Ten ją ignoruje i zakłada z powrotem słuchawki.



Il. 5. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Hostessa

Kamera oddala się delikatnie, a do stolika przysiadła się dwóch kolegów. Rozmawiają o wypadku skutera, który miał miejsce przed chwilą. Pokazują sobie zdjęcia zrobione telefonem.



Il. 6. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Rozmowa z kolegami

Wraca chłopiec, który próbuje im coś sprzedać.



Il. 7. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Scena z chłopcem

Chłopiec schyla się i podnosi zwitek banknotów, a mężczyzna siedzący obok zwraca uwagę, że pieniądze zapewne należą do jednego z mężczyzn. Mężczyzna przy stoliku sprawdza w portfelu i faktycznie okazuje się, że brakuje mu pieniędzy.



Il. 8. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Rozmowa na temat znalezionych pieniędzy

Chłopiec ucieka, a mężczyzna rzuca się za nim w pogoń.



Il. 9. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Ucieczka

Pozostajemy z siedzącymi. Po chwili wraca właściciel pieniędzy, z raną w nodze.



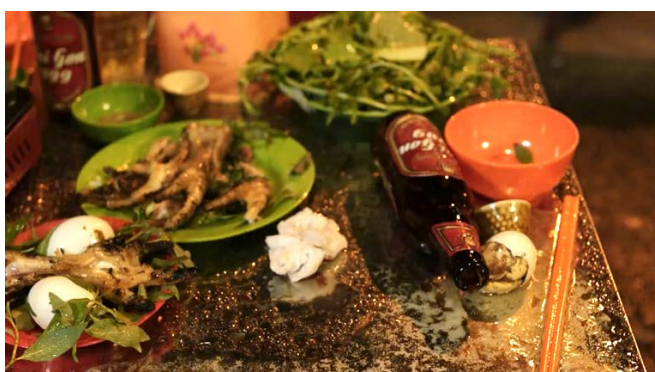
Il. 10. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Powrót rannego mężczyzny

Kamera zbliża się do zakrwawionej nogi.



Il. 11. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Zbliżenie na ranę

Mężczyzna przez przypadek wylewa piwo. Zaczyna padać deszcz. Koniec. Ujęcie trwa niecałe 13 minut.



Il. 12. Kadr z filmu *Stay Awake, Be Ready*. Koniec sceny

Oto, co reżyser powiedział o sposobie realizacji filmu:

Zdecydowałem się na użycie długich ujęć, aby zanurzyć widzów w duchowym świecie filmu. Chodziło o to, żeby widzowie zapomnieli o obecności kamery i żeby stworzyć autentyczność w czasie rzeczywistym, która nawiązuje do naturalistycznego podejścia do filmu. Przez cztery dni odbywały się próby z główną obsadą, jeden dzień ustalanie ruchu kamery i pięć godzin ze statystami, zanim ruszyliśmy z nagrywaniem. To jedno ujęcie wymagało pracy ponad 100 osób! Dlatego ruch kamery i kompozycję kadru wyobrażałem sobie jeszcze w trakcie szkicowania wstępnego pomysłu na scenariusz. Połączenie kompozycji z działaniami postaci dało mi większą jasność, a jeden pełny dzień prób z kamerą dodał mi pewności, że mogę nakręcić ten film<sup>32</sup>.

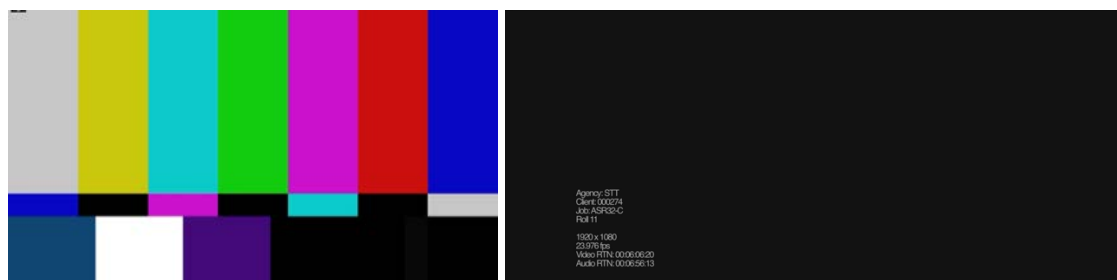
Próbując różnych stylów filmowych, zdałem sobie sprawę, że użycie jednego ujęcia może wciągnąć widza w realistyczny świat. Ruchy kamery wydają się niewidzialne, ponieważ pozwalają bohaterom swobodnie poruszać się w kadrze lub poza nim, co daje widzom autentyczne odczucia w czasie rzeczywistym i pozwala nieprzewidywalnym wydarzeniom zachodzić w sposób widoczny<sup>33</sup>.

## ***BEHIND THE SCENE (2011)***

Reżyser: Yousheng Tang

Operator: Alexander Chinnici

Całość filmu zrealizowano przy pomocy kamery filmowej i steadicamu. Pokazuje kulisy realizacji filmu reklamowego. Obraz rozpoczynają plansze, kontrolna oraz z informacjami technicznymi dotyczącymi pliku, co – jak się później okaże – nie jest błędem, lecz elementem całości. W dźwięku słyszymy rozmowy, które dają nam do zrozumienia, że jesteśmy na planie filmowym.

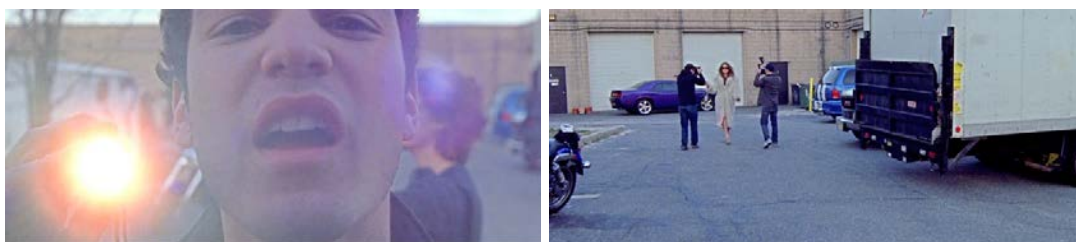


Il. 1–2. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Plansze

Asystent świeci latarką w obiektyw – sprawdza kamerę, która po chwili wyłapuje nadchodzącą w tle modelkę. Kobieta przejmuje teraz zainteresowanie kamery.

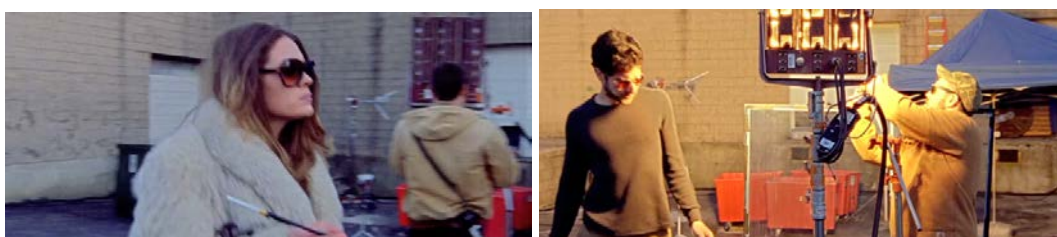
<sup>32</sup> J. Ng, 'Stay Awake, Be Ready': An Interview with Pham Thien An, <https://www.sindie.sg/2019/06/stay-awake-be-ready-interview-pham-thien-an.html>, dostęp: 10.03.2022.

<sup>33</sup> Dinner with "Stay Awake, Be Ready", <https://clermont-filmfest.org/en/dinner-with-hay-tinh-thuc-va-san-sang-stay-awake-be-ready/>, dostęp: 10.03.2022.



Il. 3–4. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Asystent i modelka

Kamera przechodzi z niej na ekipę oświetleniową.



Il. 5–6. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Modelka i ekipa

Po chwili modelka podchodzi do ekipy z prośbą o odpalenie papierosa. Mężczyźni są pod wrażeniem jej urody. W kadrze pojawia się kolejny członek ekipy, który prowadzi nas do stanowiska z napojami i jedzeniem.



Il. 7–8. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Scena z papierosem i członkowie ekipy

Kamera, panoramując po stole, trafia na kucharza, który kończy przygotowywać przekąski i rusza rozdać je członkom ekipy. Podchodzi do modelki, która gardzi tym jedzeniem. Podbiega asystentka, która pogania modelkę i zwraca się w stronę kamery z informacją: „Jesteście potrzebni na planie”.



II. 9–10. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Kucharz, modelka i asystentka

Kamera wchodzi do środka pomieszczenia za aktorką, która chwilę wcześniej zrzuciła futro. Filmuje jej pośladki. Trafiamy w środek planu filmowego. Zainteresowanie kamery przejmuje dwóch asystentów, którzy komentują, że wszystko sfilmowaliby dużo lepiej.



II. 11–12. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Pośladki modelki i ekipa

Kamera wyłapuje fotografa, który prowadzi nas do modelki, przygotowywanej przez makijażystki do ujęcia. Modelka rusza, a za nią kamera. Wyłapuje dwóch mężczyzn niosących lustro. W odbiciu widać operatora steadicamu oraz ostrzyciela.



II. 13–14. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Make-up modelki i ekipa

Gdy mężczyźni z lustrem znikają, pojawia się reżyser, który podchodzi do kamery i robi awanturę operatorowi, że musiał na niego długo czekać. Prowadzi nas na plan, gdzie tłumaczy, na czym ma polegać realizacja reklamy szamponu.



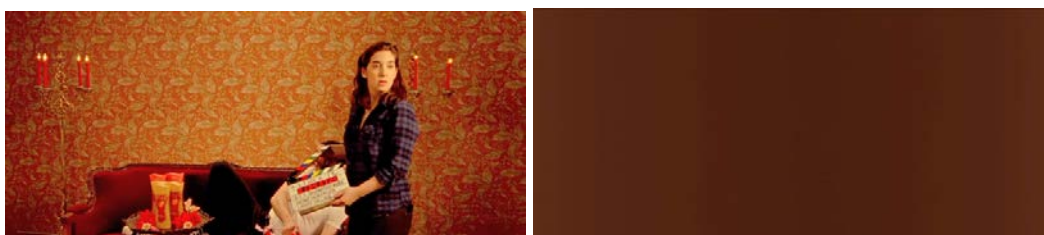
Il. 15–16. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Reżyser

Jego wywód przerywa klient zamawiający reklamę, który mówi, że nie mogą zacząć realizować ujęcia, bo nie wypił jeszcze kawy. Operator ustawia scenę. Ostrzyiciel mierzy odległość kamery od modelki.



Il. 17–18. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Klient i praca ekipy

W kadrze pojawia się dziewczyna z klappsem. Reżyser z offu krzyczy: „Kamera!”. Wówczas słyszymy zza kamery rozmowę operatora steadicamu i asystenta: „Hej, a ty cały czas kręcisz? – O, kurwa!”. Okazuje się, że w kamerze skończyła się taśma.



Il. 19–20. Kadry z filmu *Behind the Scene*. Koniec

Film trwa 11 minut, ale faktycznej rejestracji obrazu wideo jest niespełna 7 minut.



### 3. PROBLEM. GENEZA PROJEKTU

Od zawsze interesowała mnie wielość, równoległość i symultaniczność zdarzeń. Wielką inspiracją były dla mnie zawsze obrazy Pietera Bruegla (starszego), w których mnogość mikroscenariuszy potrafi z jednej strony przytłoczyć (pierwszy kontakt z obrazem), z drugiej zaś trudno się oderwać od analizy i kontemplacji poszczególnych części dzieła. *Przysłowia niderlandzkie*, *Walka karnawału z postem* czy *Zabawy dziecięce* to swego rodzaju obrazy dokumentalne, na których świat żyje niejako swoim rytmem, a życie toczy się niezależnie i obok. Ma się wrażenie, że malarz starał się zmieścić na płótnie jak najwięcej, zróżnicować aktywność portretowanych ludzi i ich świata. Artysta nie wskazuje wprost przesłania, nie daje odbiorcy wyraźnej wskazówki, co w obrazie jest najważniejsze. To odbiorca tworzy swoją historię przy pomocy malarza. Takie podejście i relacja autor – odbiorca są mi niezwykle bliskie. Odbiorca nie dostaje gotowych odpowiedzi i rozwiązań, lecz musi się zaangażować, wykonać pracę, ułożyć sobie historię. Wtedy dzieło staje się interaktywne. Zbliża się do dobrej poezji, która pozwala na różne interpretacje i znaczenia. Przede wszystkim jednak pozwala na zabawę i wciąga widza w grę, tak jak film.



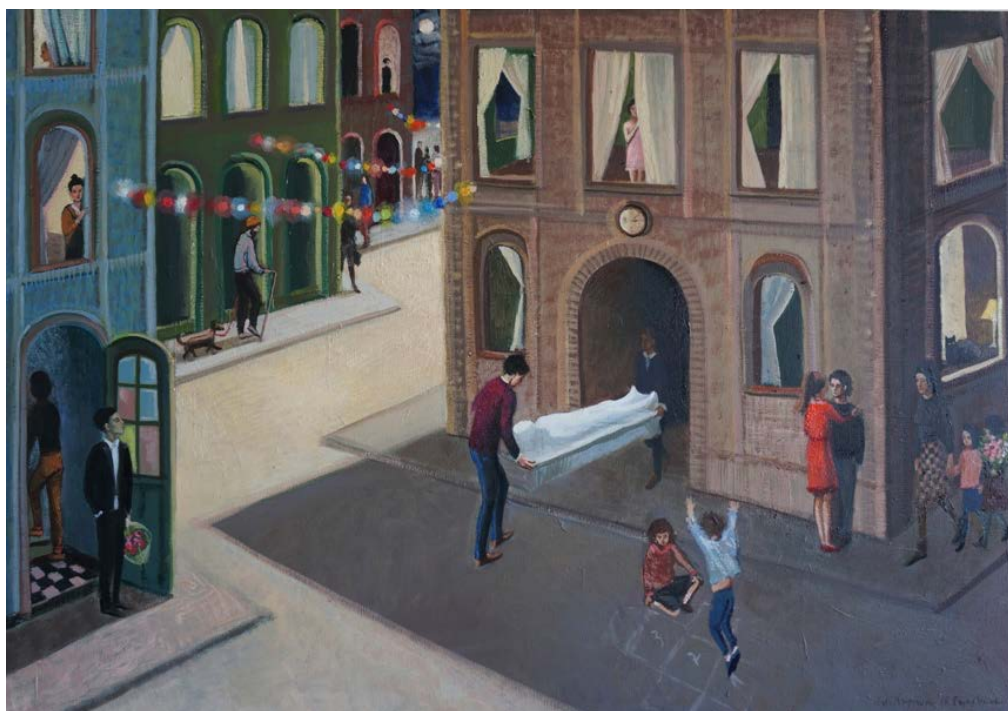
Il. 1. *Pejzaż z upadkiem Ikara*, Pieter Bruegel (starszy), ok. 1557 r.

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pejzaż\\_z\\_upadkiem\\_Ikara](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pejzaż_z_upadkiem_Ikara), dostęp: 10.03.2022.

*Pejzaż z upadkiem Ikara* to dzieło z różnych powodów wyjątkowe. Portretuje niezwykle dramatyczny moment z mitycznej historii Dedala i Ikara. Jednak Bruegel zachowuje się tu jak wścibisty dokumentalista, który szuka niecodziennego kąta i ujęcia, żeby opowiedzieć

historię nie wprost. Wyeliminował z obrazu Dedala, a upadek Ikara (widać tylko jego nogę) „utopił” w typowej scenie rodzajowej. Postacie wykonują swoje codzienne prace. Rolnik pracuje z pługiem, pasterz pasie owce, rybak zarzuca wędkę, statki płyną wyznaczonym kursem. Nikt nie widzi dramatu i śmierci. Staje się ona nieważna w gąszczu codzienności.

Podobne wrażenie odniosłem, oglądając obraz Katarzyny Karpowicz zatytułowany *Życie*. Jest w nim niewinność dziecięcego świata (dzieci bawiące się w klasy), macierzyństwo (matka z dwójką dzieci), miłość (obejmująca się para oraz mężczyzna z kwiatami wpatrzony w kobietę w oknie), starość (starszy mężczyzna z laską i psem) oraz śmierć (dwóch grabarzy wynoszących ciało człowieka przykryte białą płachtą). Zestawienie kwestii ostatecznej, jaką jest zgon człowieka, z beztroską codziennością stanowi podstawowy konflikt w tym obrazie.



Il. 2. *Życie*, Katarzyna Karpowicz, 2016

Źródło: <https://katarzynakarpowicz.pl>, dostęp: 10.03.2022.

Podobny zabieg zastosował węgierski reżyser Bálint Kenyeres w krótkim filmie *History of Aviation* (2009), gdzie poszukiwania zaginionej dziewczynki na plaży w Normandii w 1905 roku przysłaniają wypadek prototypu samolotu, który wydarza się tuż obok. Uczestnicy pikniku są tak zafrapowani poszukiwaniem, że nie zauważyli, jak śmiałek w samolocie rozbił się i pewnie zginął w morzu.

Sceny rodzajowe z obrazów Bruegla i Karpowicz na długo utkwily w mojej pamieci. Śmierć jako najważniejsze wydarzenie w życiu każdego człowieka, kończące jego fizyczne istnienie, została w tych obrazach zbanalizowana, stała się nieważna, niejako przy okazji, z boku. Przypomniałem sobie własne odczucia, gdy zmarła moja babcia. Miałem wrażenie, że świat się wówczas zatrzymał. Mój świat. Tylko mój i mojej rodziny. Wszystko dookoła podążało swoimi niezależnymi ścieżkami. Miałem ochotę krzyknąć i domagać się, aby codzienność oddała hołd stracie jednego, kolejnego istnienia. Choćby przez 10 sekund. Przecież wydarzyła się rzecz ostateczna. Świata to jednak nie interesowało. Tak jak i ja nie zajmuję się śmiercią innych, obcych mi ludzi.

„Nasze współczesne podejście do umierania i cierpienia nie jest podejściem kontemplacyjnym. Śmierć nie jest już także przeżyciem wspólnotowym – cechuje ją raczej samotność doświadczania”<sup>34</sup>. Często oglądamy ją w telewizji, na ekranach, w Internecie (ścinanie głów, zdjęcia trupów, wojny). Od dwóch lat słyszymy codzienne raporty związane z pandemią. Zawsze podawana jest liczba zgonów. Reżyserzy filmów także nas nie oszczędzają, pokazując brutalne sceny morderstw. Jeszcze do niedawna wydawało mi się, że reakcja podczas premierowego seansu w Cannes, kiedy to publiczność odwraca głowę w trakcie sceny morderstwa w *Krótkim filmie o zabijaniu* (1987) Krzysztofa Kieślowskiego, dziś jest już chyba niemożliwa. Jednak scena w *Titane* (2021) Julii Ducournau, w której główna bohaterka uderza głową w blat, by złamać sobie nos, jest tak brutalna, że sam zamknąłem oczy.

---

<sup>34</sup> E. Jeleń-Kubalewska, *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny. Perspektywa performatyczna*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Kulturoznawstwa, Poznań 2014, s. 53.

#### 4. KRÓTKI FILM

Długo szukałem pomysłu, jak opowiedzieć o nurtującym mnie problemie – osvajania śmierci w życiu codziennym, wręcz obojętności, braku empatii, ale też jednocześnie nieumiejętności poradzenia sobie ze śmiercią innych ludzi. Próbowałem podejść do niego poprzez sportretowanie jednej kamienicy, w której umiera człowiek, a my – jako kamera – podążamy za jego „duszą”. Przechodzimy przez ściany kolejnych mieszkań, w których toczy się codzienne życie (ktoś się kłóci, ktoś się kocha, dziecko broi, ktoś sprząta, ktoś śpi itd.), by przyjrzeć się ulicy z góry w momencie, w którym ciało wynoszone jest w trumnie do karawanu. Wydawało mi się to ciekawe, ale trudne w realizacji.

Chwilę później moja producentka, Anna Gawlita, podsunęła mi opowiadanie *Koszty*, które stanowiło część książki *Upały* Michała Olszewskiego. Była to opowieść o banalnej śmierci otyłego człowieka na środku chodnika. Zjawiają się dziennikarze, którzy starają się zrobić z tego materiał o problemie otyłości. Przyjeżdża policja i zabezpiecza miejsce incydentu. Następnie pojawia się pogotowie, ale nie ma już nic do roboty. Prokurator stwierdza brak udziału osób trzecich, robi swoje i odjeżdża. Od tego zaczyna się przerzucanie obowiązku zajęcia się ciałem. Policjanci próbują więc „podrzucić” zwłoki lekarzom. Jednak ci tłumaczą, że nie mogą ich przejąć, bo nie było reanimacji, a nawet gdyby była, to oni byliby odpowiedzialni za denata tylko w sytuacji, w której reanimacja odbywałaby się w karetce. Gdyby na przykład padało. Karetka odjeżdża. Policjanci zostają „z problemem”. Znajdują u mężczyzny jego telefon i dzwonią do żony, ale ta nie ma zamiaru przyjeżdżać. W końcu mężczyzna, który zmarł, ożywa, wstaje, odbiera swój telefon z rąk policjanta i odchodzi. Nie chce nikomu robić kłopotu.

Historia ta wydała mi się niezwykle ciekawa. Próbowałem na jej podstawie napisać scenariusz. Nie byłem jednak zadowolony z efektów pracy. Przede wszystkim dlatego, że historia stawała się groteskowa, a zależało mi na większej realności, zwyczajności, wręcz dokumentalnym zapisie sytuacji. Zaprosiłem więc do współpracy scenarzystkę Katarzynę Tybinę, której poleciłem przeczytać tylko opowiadanie *Koszty*. Nie zapoznałem jej z próbkami napisanego przeze mnie scenariusza. zaproponowała opowieść *Problem*, która ostatecznie została zainspirowana opowiadaniem Michała Olszewskiego. Tylko kilka scen, postaci i rozwiązań łączy się z opowiadaniem.

Katarzyna Tybinka znała moje założenie realizacyjne. Całość od początku miała zostać zrealizowana w jednym ujęciu. A w historii miało pojawić się kilka postaci.

## 5. SCENARIUSZ

AUTORKA:

KATARZYNA

TYBINKA

PL. ALEJKA NA OSIEDLU - DZIEŃ (POPOŁUDNIE)

Rozjaśnienie do:

Osiedlowa alejka. CHŁOPIEC przejeżdża na hulajnodze, jego MATKA idzie chodnikiem, rozmawiając przez telefon. STUKOT obcasów-

MATKA

...wszystko prosto od rolnika, żadnego CO2, zero plastiku, GMO...

WARKOT uruchamianego skutera. To KURIER wyszedł z jednego z bloków i wsiadł na swój pojazd. CHŁOPIEC prawie na niego wpada. KURIER hamuje z piskiem opon. Matka nie przerywa rozmowy, mija się z parą w średnim wieku-

MATKA

...a weź nasz sklep. Foliowe worki hurtowo rozdają...

ON (W ŚREDNIM WIEKU)

...nie mogłaś nie zauważyć, leżała, zostawiłem specjalnie na stole!

ONA (W ŚREDNIM WIEKU)

Nie zwróciłam uwagi. Antek dzwonił. Pytał o glazurnika...

ON (W ŚREDNIM WIEKU)

Skończyli remont.

ONA (W ŚREDNIM WIEKU)

Gdzie. Płytki kładą w łazience.

ON (W ŚREDNIM WIEKU)

Co ty opowiadasz, łazienkę zrobili najpierw.

Z pobliskiego samochodu wysiada OJCIEC RODZINY. Z drugiej strony auta wysiada ŻONA.

ŻONA

(szepcem)

Nie trzaskaj. Niech śpi. Potem wiesz co będzie.

ŻONA zerka na tylne siedzenie, gdzie w foteliku śpi niemowlak. OJCIEC RODZINY wyciąga z kieszeni rachunek.

OJCIEC RODZINY

Rozbój w biały dzień.

ŻONA  
Chciałeś romantycznie.

OJCIEC RODZINY  
Zupa kosztowała prawie tyle co drugie.  
Jakiś absurd.

ŻONA podchodzi do OJCA RODZINY. Przejmuje rachunek. Chwilę się przygląda.

ŻONA  
Zobacz.

OJCIEC RODZINY  
Co?

ŻONA pokazuje mu konkretne miejsce w rachunku.

ŻONA  
Obsługa. Masz. Daliśmy im dwa razy napiwek.

OJCIEC RODZINY  
Chyba się budzi.

OJCIEC RODZINY i ŻONA podchodzą do tylnych drzwi. Powoli je otwierają.

Obok przejeżdża CHŁOPIEC. Zawija kółko. MATKA nie odrywa telefon od ucha. Chłopiec zatrzymuje hulajnogę i podchodzi do ławki, gdzie leży CIAŁO. Stoi chwilę przypatrując się. W tle słychać trajkoczącą przez telefon MATKĘ. PARA W ŚREDNIM WIEKU stają w pobliżu ławki. On zerka na zegarek. Ktoś przechodzi z psem. Tuż obok CIAŁA. Pies ciągnie smycz.

CZŁOWIEK Z PSEM  
Zostaw.

Odciąga psa od miejsca na trawie, w którym leży CIAŁO. PARA w średnim wieku podchodzi odrobinę bliżej.

ONA (W ŚREDNIM WIEKU)  
Nie rusza się.

ON (W ŚREDNIM WIEKU)  
Pijak.

Ona wyciąga telefon.

ONA (W ŚREDNIM WIEKU)  
Dziewięć dziewięć dziewięć?





Podjeżdża samochód STRAŻY MIEJSKIEJ. Z pojazdu wysiada dwoje STRAŻNIKÓW - młody STRAŻNIK i niewiele od niego starsza STRAŻNICZKA. Podbiegają. STRAŻNICZKA sprawdza puls.

STRAŻNICZKA  
Nie oddycha. Pomóż, młody.

Odwracają CIAŁO na bok. Sprawdza drożność dróg oddechowych. On i Ona przyglądają się akcji. Obok stają inni przechodnie.

STRAŻNICZKA  
Reanimuj. Wiesz jak?

STRAŻNIK zamiast odpowiedzieć rozrywa jednorazową maskę do resuscytacji i zaczyna akcję reanimacyjną. Z budynku wychodzi NASTOLATKA z MŁODSZĄ SIOSTRĄ, zatrzymują się.

STRAŻNICZKA (do radia) Jesteśmy na zgłoszeniu, gdzie ta erka? NASTOLATKA Patrz.

Zaczyna filmować komórką.

OJCIEC RODZINY (z dzieckiem w ręku) i ŻONA zerkają na działania strażników.

OJCIEC RODZINY  
Weźmiesz?

Wysyła ŻONĘ z dzieckiem do domu. Sam podchodzi. Staje obok i patrzy. Nachyla się-

OJCIEC RODZINY  
Pomóc?

STRAŻNICZKA  
Odsunąć się proszę.

Odpycha go lekko. OJCIEC RODZINY wycofuje się. STRAŻNIK reanimuje. PARA W ŚREDNIM WIEKU też stoi.

ON (W ŚREDNIM WIEKU)  
(zerka na zegarek)  
Reklamy już lecą.

ONA nie reaguje. Stoi. Teraz słychać dźwięk zbliżającej się karetki.

POGOTOWIE podjeżdża. Wysiada z niego dwóch RATOWNIKÓW, starszy i młodszy. Od razu przejmują pacjenta.

STARSZY RATOWNIK  
Jak długo leży?

ON (W ŚREDNIM WIEKU)  
(nagle zaangażowany)  
Pięć minut.  
(zerka na zegarek)  
Przepraszam, siedem minut jednak.

MŁODSZY RATOWNIK wyjmuje z karetki defibrylator i podbiega.  
Podłącza elektrody.

Akcji przygląda się CHŁOPIEC, którego mama chodzi w pobliżu i  
cały czas gada przez telefon.

MŁODSZY RATOWNIK  
Strzelam.

Odpala defibrylator.

STARSZY RATOWNIK  
Nie rusza.

MŁODSZY RATOWNIK  
Strzelam.

STARSZY RATOWNIK  
Może ktoś zabrać tego chłopca?

Nikt nie reaguje. Chłopiec zostaje. Ratownik strzela.  
Czekają. Starszy bierze puls.

STARSZY RATOWNIK  
Nic.

MŁODSZY RATOWNIK  
Jeszcze raz.

STARSZY RATOWNIK  
Zostaw.

MŁODSZY RATOWNIK  
Uda się!

STARSZY RATOWNIK  
Mówię zostaw!

MŁODSZY RATOWNIK  
Nie taki stary jest...

STARSZY RATOWNIK  
 Warzywem chciałbyś być? --- Zerknij na zegarek.

Młody ratownik w milczeniu przerabia zagadkę.

STARSZY RATOWNIK  
 (do Strażnika)  
 Ma jakąś rodzinę?

STRAŻNIK  
 (wskazując ciało)  
 Można?

Starszy ratownik kiwa głową. Robi kilka kroków wstecz. Strażnik niemrawo nachyla się nad ciałem i zaczyna obszukiwać kieszenie.

Strażniczce dzwoni telefon. Z irytacją zerka na wyświetlacz. Zrzuca.

Strażnik znajduje przytroczoną do paska ciała torebkę - "nerkę". Wyjmuje portfel i telefon. Strażniczka zabiera mu telefon. Strażnik otwiera portfel i wyciąga kartę płatniczą.

STRAŻNICZKA  
 Jerzy Filipiuk. (do gapiów) Ktoś go zna?

Wszyscy kręcą głowami. NASTOLATKA podchodzi bliżej z komórką.

NASTOLATKA  
 Wrzucę do sieci...

STARSZY RATOWNIK  
 Taaa. Hashtag: nie mam mózgu.

NASTOLATKA  
 ...może ktoś rozpozna...

STRAŻNICZKA  
 Chcesz być gwiazdą, popytaj sąsiadów.

Nastolatka patrzy na nią bez zrozumienia. RATOWNICY zwijają sprzęt i wracają do karetki. TRZASK zamykanych drzwi.

STRAŻNIK  
 To już? A z nim co?

Starszy ratownik patrzy na niego jak na kosmitę. Strażniczka spieszy z wyjaśnieniem:

STRAŻNICZKA

Od tygodnia na służbie.

STARSZY RATOWNIK

No dobra, doszkalamy. Do rodziny  
zadzwoń trzeba, sprowadzić  
lekarza... stwierdzić zgon.

Zapada cisza na słowo "zgon". ON (w średnim wieku) zdejmuje  
kaszkiety.

STRAŻNIK

To stwierdźcie zgon.

STARSZY RATOWNIK

Stwierdzamy.

Chwila ciszy. Strażnik stoi skonfundowany. MŁODSZY RATOWNIK  
lituje się nad nim:

MŁODSZY RATOWNIK

Akt może wypisać tylko lekarz. My  
zwykle ratownicy.

STRAŻNIK

Nie mogli karetki z lekarzem przysłać?

STARSZY RATOWNIK

Mogli, ale lekarz pojechał do  
ciężarnej, która spadła z drabiny.  
(sarkastycznie)  
Wezwać go?

Strażnik nie odpowiada. Strażniczce ponownie dzwoni telefon.  
Zerka na wyświetlacz i zrzuca.

STRAŻNIK

Nie możecie zabrać... ciała?

STARSZY RATOWNIK

A pada? Bo jak deszcz, to zabieramy. A  
tak to nie. Przepisy. Nie wolno nam  
ruszać.

Ratownicy wsiadają do wozu i odjeżdżają. Strażnik patrzy  
wyczekująco na koleżankę. Strażniczka wzdycha ciężko. Bierze  
się za telefon zmarłego. Tymczasem przy ciele zgromadziło się  
jeszcze kilka osób.

PANI Z WÓZKIEM NA STRAŻNICZKA  
 ZAKUPY Kod jest.  
 Ja go widywałam, w  
 warzywniaku.

STRAŻNIK  
 Spróbuj: 1234.

Strażniczka wklepuje cyfry.

STRAŻNICZKA  
 Nie działa.

Próbuje jeszcze innej prostej kombinacji. Podchodzi do niej  
 NASTOLATKA. Pokazuje wyświetlacz swojego telefonu.

NASTOLATKA  
 Jerzy Filipiuk. Mieszka... mieszkał na  
 Conrada 8.

Chwila konsternacji.

NASTOLATKA  
 Fejsbuk.

Strażniczka nie komentuje. Zapisuje adres na kartce. Wsiada  
 do radiowozu.

NASTOLATKA  
 (ironicznie)  
 Nie ma za co.

Żona OJCA RODZINY wraca z niemowlakiem na ręku. Dziecko  
 płacze.

ŻONA  
 Nie dałeś mi kluczy.

STRAŻNICZKA  
 (do radia)  
 Znajdźcie mi numer kogoś z  
 rodziny Filipiuka, Jerzy,  
 adres Conrada 8. Mamy ciało  
 do usunięcia z trawnika.

OJCIEC RODZINY  
 Cholera.  
 (szuka kluczy)  
 Dawałem chyba.

DYSPOZYTOR (OFF)  
 To zasłońcie go czy coś,  
 mieliśmy skargę z  
 przedszkola, że dzieci  
 patrzą przez okno zamiast  
 się bawić na dywanie

ŻONA  
 (do niemowlaka)

Już, zaraz, zaraz. Będzie mleczko.

Strażniczka wędruje wzrokiem po sąsiednim budynku. Niemowlak wrzeszczy. Żona próbuje go uspokoić.

STRAŻNICZKA  
(do Strażnika)  
Mamy parawan jakiś?  
(do Chłopca)  
Gdzie twoja mama?

Chłopiec pokazuje gadającą matkę przez telefon.

STRAŻNICZKA  
To idź do niej.

Chłopiec się nie rusza.

OJCIEC RODZINY  
Może spadły jak się nachyliłem...  
mogę?

Próbuje poszukać w trawie obok CIAŁA, ale STRAŻNICZKA zagradza mu przejście.

STRAŻNICZKA  
Proszę pana, proszę się  
odsunąć, znowu pan  
przeszkadza...

PANI Z WÓZKIEM NA  
ZAKUPY  
(do jego żony)  
Chyba głodny. Głodny czy  
głodna?

Żona odchodzi uspakajając dziecko gwałtownie.

STRAŻNIK przynosi z wozu taśmę - rozpina ją na trawniku wokół CIAŁA.

Telefon STRAŻNICZKI znów dzwoni. Ojciec rodziny się wyklóca.

OJCIEC RODZINY  
Serio? Żona z małym dzieckiem nie może  
dostać się do domu...

STRAŻNICZKA  
(zrzuca połączenie)  
Zna go pan?

OJCIEC RODZINY  
Nie, ale chyba już mu wszystko jedno,  
co?

STRAŻNICZKA  
 (do wszystkich)  
 Rozejść się, chyba że ktoś jest  
 lekarzem!

Odchodzi na bok, żeby oddzwonić.

ONA (W ŚREDNIM WIEKU)  
 No to chodźmy.

ON (W ŚREDNIM WIEKU)  
 (obruszony)  
 Teraz to wiesz. W połowie filmu nie  
 będę wchodził .

STRAŻNICZKA (do telefonu, cicho)	ONA (W ŚREDNIM WIEKU)
Mówiłam przecież, żebyś nie wydzwaniała jak jestem na służbie...	5 minut ledwo. To idźmy na ten mój dramat o 16:30.

STRAŻNICZKA (c.d. rozmowy, ściszonym głosem)	ON (W ŚREDNIM WIEKU)
...po prostu, nie mogę teraz...	(rusza za nią) Specjalnie to zrobiłaś.

ONA (W ŚREDNIM WIEKU)  
 Co znowu?

ON (W ŚREDNIM WIEKU)  
 Od początku chciałaś iść na swój film.

Pozostali gapie też się rozchodzą. Z samochodu odzywa się  
 radio:

DYSPOZYTOR (OFF)  
 Zero osiem jeden, mamy numer do córki.

Strażnik podbiega do samochodu.

STRAŻNICZKA  
 (do telefonu)  
 Zadzwoń później.

Rozłącza się. Strażnik wysiada z radiowozu z kartką z numerem  
 telefonu. Strażniczka pokazuje mu: dzwoń. Strażnik wybiera  
 numer w swoim telefonie.

STRAŻNIK

(do telefonu)

Dzień dobry, straż miejska. Pani jest córką Jerzego Filipiuka?... Mam przykrą wiadomość. Ojciec pani... odszedł... znaczy zmarł. Dziś.

Cisza.

STRAŻNIK

Kilkanaście minut temu. Wezwano pogotowie, ale... niestety nic się nie dało zrobić. Bardzo mi przykro. W jakim czasie może pani przyjechać?

Cisza. Strażnik klnie bezgłośnie "kurwa".

STRAŻNIK

To może ktoś inny z rodziny?

Strażniczka wraca, pytając patrzy na Strażnika. Ten kręci głową - niedobrze. Włącza głośnik, żeby też słyszała:

CÓRKA (OFF)

Siostra jest. Ale w Stanach. Dlaczego umarł?

STRAŻNIK

Nie wiemy jeszcze. Ktoś z rodziny musi się stawić...

CÓRKA (OFF)

Wczoraj wyjechałam. Nie mogę tak po prostu dzieci z wakacji zabierać. To kilka godzin drogi...

STRAŻNICZKA

(szepciem)

Musi przyjechać.

CÓRKA (OFF)

A zięć może być? Były zięć, właściwie?

Strażniczka potakuje.

STRAŻNIK

(do telefonu)

Może być zięć. Były.

CÓRKA (OFF)

Spróbuję go złapać. Jak odbierze.



STRAŻNICZKA

Ma pani kontakt do lekarza, który  
leczył ojca?

CÓRKA (OFF)

Doktor Dąbrowa. Przychodnia na  
Chocimskiej.

STRAŻNICZKA

Proszę przysłać tego zięcia. Czekamy.

Strażnik rozłącza się. Strażniczka międli nerwowo w rękę swój telefon. Odchodzi, znów wybierając numer. Strażnik przeciera oczy, zmęczony. Para z dzieckiem siedzi na ławce obok. OJCIEC RODZINY rzuca nienawistne spojrzenia. Gapie powoli się rozchodzą.

Na osiedle podjeżdża samochód dostawczy z internetowej sieci spożywczej. WARKOT silnika zagłusza początki obu toczących się równolegle rozmów telefonicznych. DOSTAWCA parkuje obok miejsca, w którym leży CIAŁO i zaczyna wypakowywać ZAKUPY.

Strażnik jest znów na telefonie. Strażniczka - na swoim, obok. Rozmowy równoległe:

STRAŻNIK

(do telefonu)

...do której doktor Dąbrowa  
przyjmuje pacjentów?...

STRAŻNICZKA

(do telefonu, cicho)

...jak to nie mamy o czym  
rozmawiać...

Wózek dostawcy przewraca się z ŁOMOTEM. Dziecko pary znów zaczyna płakać.

STRAŻNIK

...to może uda się po  
osiemnastej...

STRAŻNICZKA

...tak po prostu? Koniec?  
Szkoda że mnie smssem, kurna,  
nie zawiadamiasz.

STRAŻNICZKA rozłącza się, wściekła. Wraca do STRAŻNIKA, próbując opanować nerwy. DOSTAWCA dzwoni domofonem i wwozi pakunki na wózku do budynku.

STRAŻNIK

(bezradny)

Lekarz obsługuje pacjentów, a po  
osiemnastej nie ma takiego obowiązku.

STRAŻNICZKA

Kto ma wypisać ten akt zgonu? Ja?

STRAŻNIK

Jest po całonocnym dyżurze w szpitalu  
i całym dniu w przychodni. Może  
przyjść rano.

STRAŻNICZKA chwilę milczy. Ogarnia skołowane myśli.

STRAŻNICZKA

Na Kredytową dzwoń. Ostry dyżur mają.

STRAŻNIK wybiera numer szpitala. Przeciera oczy, wsłuchując  
się w SYGNAŁ połączenia na głośnomówiącym.

STRAŻNICZKA

Ogarniesz już to sam, co?

STRAŻNIK patrzy na nią zaskoczony.

STRAŻNICZKA

Bez sensu tu we dwoje siedzimy.

STRAŻNIK

Jak to?

STRAŻNICZKA

Poradzisz sobie.

STRAŻNIK

Ja tego jeszcze nigdy... Nie możesz  
mnie...

STRAŻNICZKA

Dasz radę.

Strażnik nie wie co powiedzieć. Ktoś wreszcie odbiera po  
drugiej stronie:

DYŻURNA (OFF)

Szpital, słucham?

STRAŻNIK

(do telefonu)

Straż miejska, mamy nagły wypadek,  
trzeba stwierdzić zgon...

DYŻURNA (OFF)

Zgon czy nagły wypadek? Czy to  
zagrożenie życia?

STRAŻNIK

Nie.

DYŻURNA (OFF)

Po co pan dzwoni?

Strażniczka wyciąga z samochodu rzeczy Strażnika (plecak, kurtka itp.)

STRAŻNIK

Tłumaczę właśnie. Potrzebujemy lekarza, żeby stwierdził zgon człowieka, który leży na ulicy.

DYŻURNA (OFF)

Proszę pana, jeśli nie żyje, to chyba może poczekać.

Strażniczka podchodzi do Strażnika i wręcza mu jego rzeczy.

STRAŻNICZKA

(szepcąc)

Jeszcze prokurator.

DYŻURNA (OFF)

My tu mamy trzydziestu pacjentów w poczekalni, wszystko ostre przypadki. Lekarze nie nadążają, a do trupa mamy ich wysyłać?

Rozłącza się. Strażnik tłumy rozpacz. Zerka na wsiadającą do samochodu Strażniczkę. Podchodzi do niej.

STRAŻNIK

Nie może go ktoś zabrać?

STRAŻNIK

Do kostnicy albo coś.

STRAŻNICZKA

Dzwoń po naszych jak skończysz, ktoś cię podrzuci na posterunek. Dzięki.

Chłopak patrzy jak Strażniczka uruchamia SILNIK i odjeżdża nerwowo. Nawracając przewraca jeden z pachołków.

STRAŻNIK patrzy za nią chwilę. Poprawia prowizoryczny parawan. Z trawnika obok podchodzi do niego OJCIEC RODZINY.

OJCIEC RODZINY

Mógłbym wreszcie sprawdzić?

STRAŻNIK

Co sprawdzić?

OJCIEC RODZINY

Te klucze, czy nie leżą?

STRAŻNIK pozwala mu gestem - wszystko mu jedno. OJCIEC RODZINY, przechodzi obok stojącego CHŁOPCA. W kucki przeczesuje trawę. Jego ŻONA pół-leży na ławce. Wystawia ładną twarz do słońca. Założyła okulary przeciwsłoneczne. Ma chwilę relaksu, dziecko śpi na kurtce, którą rozłożyła na trawie.

OJCIEC RODZINY

Są!

Macha kluczami do żony uradowany. ŻONA wraca do rzeczywistości, zrywa się z ławki i zgarnia niemowlę.

ŻONA

Policzyłam, wiesz, że ten napiwek, co daliśmy, to starczyłoby na cały obiad w barze za rogiem.

OJCIEC RODZINY

Sałaty mają niedobre.

ŻONA

To nie zamawiaj.

OJCIEC RODZINY i ŻONA odchodzą z dzieckiem, które znowu zaczęło płakać. Żona uspokaja je.

Gapiów już nie ma. Wszyscy odeszli, poza Strażnikiem i Chłopcem, który wciąż z zainteresowaniem przygląda się dalszej sytuacji.

Strażnik siedzi obok CIAŁA, zrezygnowany, z telefonem przed sobą, na głośnomówiący,.

SEKRETARKA PROKURATORA (OFF)

(bezosobowym, mechanicznym tonem)

...Prokurator nie będzie przyjeżdżał zanim nie zostanie stwierdzona przyczyna zgonu przez lekarza.

PARA Z DZIECKIEM wchodzi do budynku. Dziecko znów płacze.

STRAŻNIK

(szepciem do Chłopca)

Mały, słyszysz, idź się gdzieś pobawić.

SEKRETARKA PROKURATORA (OFF)  
 Jeśli żaden lekarz nie jest dostępny  
 starosta może kogoś wyznaczyć... Ale  
 oni w poniedziałki pracują tylko do  
 piętnastej. Rano trzeba próbować.

Chłopiec okrąża ciało, ale nie odchodzi. Strażnik przeciera  
 oczy.

STRAŻNIK  
 (zagubiony)  
 Proszę pani, ja nie mogę...

URZĘDNICZKA (OFF)  
 Bez stwierdzenia zgonu ciało musi  
 czekać. Takie są przepisy. Jak będzie  
 zgon, proszę dzwonić. Czy to jest  
 jasne?

STRAŻNIK  
 (zrozpaczony)  
 Tak.

Rozłącza się.

Strażnik stoi nad CIAŁEM. Chłopiec wciąż obok. Słychać w tle  
 głos matki, która go woła. Podbiega do niego, wciąż trzymając  
 telefon przy uchu.

MATKA  
 Jezu! Szukam cię. Załóż to.

Matka wyciąga maskę przeciw smogową. Zakłada chłopcu na  
 twarz. Odchodzą.

MATKA  
 (do telefonu)

PM10 przewalone dwukrotnie. 2.5 też  
 nie lepiej. Trują nas, szkoda gadać.

Z budynku wychodzi DOSTAWCA. Wsiada do wozu, uruchamia SILNIK  
 i odjeżdża.

CZŁOWIEK Z PSEM wraca ze spaceru. Ciągnie smycz.

CZŁOWIEK Z PSEM  
 Zostaw.

Odciąga psa.

Gdzieś w tle słychać KARETKĘ na sygnale. Dźwięk serwisu informacyjnego w telewizji z któregoś z okien.

STRAŻNIK stoi nad CIAŁEM. Patrzy na zmarłego. Siada na ławce. Telefon kładzie obok siebie, wyświetlaczem do góry. Czeka.

## 6. PRZED REALIZACJĄ

Założeniem realizacji *Problemu* było nakręcenie całości w jednym ujęciu. Z tego powodu do scenariusza dodawałem elementy, o których realizacji myślałem, czytając tekst scenarzystki, np. opisy przechodzenia od jednego bohatera do drugiego, tak jak ma to miejsce w opisanym wcześniej filmie *Behind the Scene* oraz w scenie otwierającej *Gracza* (1992) Roberta Altmana. Altman był zresztą moim odniesieniem także w kwestii dialogów, tzw. *overlapping dialogue*<sup>35</sup>, czyli nachodzących na siebie rozmów, tak jak to często ma miejsce w pozafilmowym życiu. Dlatego wprowadziłem w scenariuszu zapis równoległy tych rozmów.

Przed realizacją otwierającej sceny *Gracza* ekipa zbudowała model ulicy oraz kranu filmowego w pomniejszonej skali, aby „na sucho” ustalić pracę kamery. Jeden dzień trwały próby. Kolejnego dnia ustawiono światło i zaproszono jedenastu aktorów, podpiętych do mikroportów. „Zrobiliśmy 15 podejść, z czego 10 było ukończonych. Z tych 10 – 5 było dobrych. Różniły się od siebie ze względu na improwizacje. (...) Użyłem przedostatniego ujęcia, bo ostatnie, ze względu na uciekające światło, było zbyt kontrastowe. (...) To był świetny sposób na przykucie uwagi widowni, ale ta scena stanowiła też komentarz do filmu”<sup>36</sup> – mówił Robert Altman.

Brawurowo założyłem, że skoro Altmanowi udało się zrealizować scenę w dwa dni, to jest szansa, że mnie również się uda. Większy wpływ na to miał raczej niezwykle ograniczony budżet, na który składał się otrzymany przeze mnie grant oraz prywatne pieniądze, które wyłożyliśmy wraz z producentką. Wiedziałem, że dodatkowy dzień mógłby okazać się zbawienny dla tej realizacji, jednak nie chciałem zrezygnować z liczby aktorów. Zaprosiliśmy do współpracy dwanaście osób. Wśród nich znaleźli się: Anna Krotoska, Lech Mackiewicz, Dorota Kuduk, Marcin Janos Krawczyk, Adam Szyszkowski, Piotr Grabowski, Magdalena Mickiewicz, Michał Pawlik, Katarzyna Nejman, Agata Sasinowska, Filip Kovčín oraz Łucja Wolska.

Do współpracy zaprosiłem Wojciecha Staronia, doświadczonego operatora, ale także świetnego reżysera filmów dokumentalnych. Zależało mi, żeby scena miała wymiar

---

<sup>35</sup> G. Sutton, *An Ongoing Conversation: Overlapping Dialogue as Narration Strategy in Robert Altman's M\*A\*S\*H*, Research Paper, 2015.

<sup>36</sup> D. Thompson, *Altman on Altman*, Faber and Faber Inc, New York 2006, s. 156.

dokumentalny w sensie wiarygodności sytuacji, dialogów, gry aktorskiej. W tym celu przeprowadziłem:

- **Konsultacje telefoniczne** z ratownikiem, który od 20 lat pracuje w krakowskim szpitalu jako ratownik w karetce pogotowia. Zwrócił mi uwagę m.in. na to, że ratownicy nie mówią do siebie komendami „strzelać” przy użyciu defibrylatora, co początkowo zapisaliśmy w scenariuszu. Używają standardowych komend: „Uwaga! Odsunąć się! Defibrylacja!”. Podczas długiej rozmowy opowiedział o tym, że czasami ratownicy „reanimują” pod publikę, gdy widzą gapiów filmujących telefonami. Wiedzą, że ich działania są bezskuteczne, że zatrzymanie pracy serca oraz niedotlenienie miało miejsce zbyt długo. Jednak nie chcą potem tłumaczyć się z tego, że nic nie zrobili. Wyciągają „łyżki” i przeprowadzają akcję dla tzw. „widzów”. Umieściłem to w scenie.
- **Próby aktorskie** były ograniczone z uwagi na budżet realizacji oraz miejsce zamieszkania aktorów poza Warszawą. Jednak z każdym z aktorów przeprowadziłem indywidualne kilkugodzinne rozmowy na temat postaci i ich motywacji.
  - POLICJANT – aktor: Michał Pawlik. Młody policjant. Bez większego doświadczenia. Zawsze chciał pracować w policji. Ma problem z tym, że dowodzi nim kobieta. Próbuje jej udowodnić, że jest kompetentny i on, jako samiec, może przewodzić. Jego ojciec nie chciał, żeby był policjantem, więc chce mu teraz udowodnić, że podjął słuszną decyzję wyboru zawodu. Chce postawić na swoim.
  - POLICJANTKA – aktorka: Magdalena Mickiewicz. Doświadczona, rutyniara. Praca jest dla niej ważna do momentu, gdy partner/partnerka zaczyna ją atakować esemesami. Wówczas priorytety się zmieniają. Kłótnia taka nie jest niczym nowym, ale po raz pierwszy w ich rozmowie pojawia się kwestia rozstania. Do tej pory zawsze udawało się załagodzić takie sytuacje. Dla swojego partnera – policjanta jest miła, pomaga mu. Sprawdza go, wydając polecenia.
  - ŻONA – aktorka: Dorota Kuduk. Początkowo wątek Żony oraz Ojca Rodziny miał dotyczyć pobytu w restauracji, wysokiego rachunku i podwójnie zapłaconego napiwku. Aktor – Marcin Janos Krawczyk zaproponował rozmowę



na temat remontu, a konkretnie powrót z zakupami z Ikei. Oboje mieli być zmęczeni remontem, choć ważne, że to był jej pomysł i jej inicjatywa. Ona ma żal do niego, że nie pomaga w noszeniu wózka, rzeczy, lecz zajmuje się trupem i ratowaniem. W trakcie improwizacji na próbie zaproponowałem temat kranu. Podzieliliśmy „wejścia” tego duetu na trzy etapy – zagubiony kran, znaleziony kran – zgubione klucze – kłótnia o kolor kranu.

- OJCIEC RODZINY – aktor: Marcin Janos Krawczyk. Marcin zaproponował temat remontu, gdyż to było mu bliskie, akurat sam był w trakcie remontu u siebie w domu. Postać miała obowiązki związane z dzieckiem, a dodatkowy kłopot w postaci remontu po prostu ją przerastał.
- ONA i ON W ŚREDNIM WIEKU – aktorzy: Anna Krotoska oraz Lech Mackiewicz. Para, która permanentnie się przekomarza i przerzuca drobnymi złośliwościami. Gdy jedno mówi: białe, to drugie natychmiast mówi: czarne. Są kochającą się parą, tak jakby późniejszą wersją Żony i Ojca Rodziny. Potrzebują przekomarzenia, żeby pobudzać się do rozmowy, żeby nie milczeć, żeby ogień się tlił.
- MŁODSZY RATOWNIK – aktor: Piotr Grabowski. Osoba wierząca, która za wszelką cenę chce reanimować, liczy na cuda. Rutyniarz. Świetnie zna swoją robotę.
- STARSZY RATOWNIK – aktor: Adam Szyszkowski. Ateista. Wie, że dalsza reanimacja nie ma sensu, bo nawet jeśli się uda, to w rezultacie pacjent będzie „warzywem”. To człowiek konkretny, bez ukazywania większych emocji.
- NASTOLATKA – aktorka: Katarzyna Nejman. Nastolatka miała wykorzystać swoje zdolności internetowe i swym sprytem zaskoczyć pozostałych uczestników zdarzenia. Wymyśliliśmy, że Nastolatka pochodzi z Mokotowa – dobrzy rodzice, żadnej patologii, chodzi do szkoły muzycznej i jeszcze naprawdę lubi grać na flecie. W scenie trafia na szansę, żeby relacją ze zdarzenia pobić swój ranking klasowy w mediach społecznościowych. Początkowo Nastolatkę miała grać dziewczyna w nastoletnim wieku, jednak znalezienie odpowiedniej w krótkim czasie okazało się niezwykle trudne. Reżyserka castingu zaproponowała Kasię Nejman ze względu na jej młody wygląd.
- KOBIETA W CIAŻY – aktorka: Agata Sasinowska. Początkowo myślałem o Agacie jako policjantce, jednak okazało się, że nie może przyjąć tej roli, gdyż

jest w ciąży. Mimo to zaprosiłem ją do realizacji. W trakcie rozmowy o postaci eksplorowaliśmy temat ekologii.

- ŁUCJA – naturszczyk. Zamieniłem chłopaka w scenariuszu na dziewczynę, gdyż najprościej było zaangażować do tej roli moją córkę.
- DOSTAWCA JEDZENIA – naturszczyk: Filip Kovčín.

Założenia realizacyjne – operatorskie: Pierwotnie zakładałem realizację sceny w dwóch opcjach pracy kamery: jedno ujęcie w ruchu oraz jedno ujęcie statyczne. Po rozmowach z operatorem Wojciechem Staroniem ustaliliśmy, iż opcja statycznej kamery jest dla nas nieatrakcyjna i bezcelowa. Postanowiliśmy sprawdzić więc realizację w jednym ujęciu w dwóch postaciach: stabilizacja oraz kamera z ręki.

## 7. DOKUMENTACJA

### LOKACJA

Biorąc pod uwagę nieprofesjonalny charakter przedsięwzięcia, zrezygnowaliśmy z aranżowania planu filmowego na ulicy, choć scenariusz i historia tego wymagały. Zamknięcie ulicy na dwa dni, postawienie wozów – policyjnego oraz karetki pogotowia (zrezygnowałem z niej w pewnym momencie prac) – wydawało się niemożliwe do uzyskania zgodnie z wszelkimi pozwoleniami. Zdecydowałem się na realizację na mokotowskim podwórku, które przylega do mojej pracowni. Rozwiązywało to wiele problemów produkcyjnych i logistycznych, takich jak choćby zgody, toalety oraz miejsce spożywania posiłków czy napojów.

### PLAN LOKACJI

Rozrysowałem plan lokacji, uwzględniając alejki oraz ważne dla nas miejsca, jak śmietnik oraz dwa trzepaki.



Il. 1. Lokacja. Rysunek autora

### DOKUMENTACJA ZDJĘCIOWA LOKACJI





Il. 1–3. Zdjęcia lokacji

W wybranej lokacji dwukrotnie spotkaliśmy się z operatorem, by wyznaczyć główne miejsce, w którym będziemy filmować scenę. Najważniejsze podczas tych wizyt było ustalenie sposobu pracy kamery i wstępnej inscenizacji, uwzględniające specyfikę realizacji w jednym ujęciu. Chciałem zacząć film ujęciem z góry (co okazało się niemożliwe realizacyjnie) albo ujęciem kamery skierowanej do góry, abstrakcyjnie pokazującej liście, konary drzew i niebo. Wojtek Staroń zaproponował, abyśmy zaczęli ujęciem dziewczynki na trzepaku, jak wisi głową do góry nogami. Bardzo spodobał mi się ten pomysł, bo właściwie to, co się dzieje w tej historii, jest na opak, nie tak, jak trzeba. Odwrócone do góry nogami. A dodatkowo punkt widzenia dziecka jest tu niezwykle ważny. Przyszło mi do głowy, że podobnie możemy skończyć film, gdyż po drugiej stronie dziedzińca znajdował się drugi trzepak.

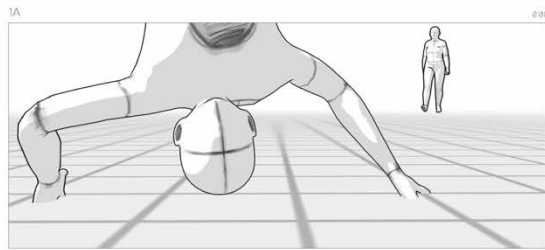
## 8. STORYBOARD

Na podstawie naszych ustaleń przygotowałem storyboard, który miał nam ułatwić pracę podczas zdjęć. Był mi on niezwykle potrzebny jako przygotowanie do zdjęć. Krok po kroku musiałem ustalić, gdzie umieścić kamerę, kogo będzie filmować, jak będą się poruszać aktorzy, czym postaci będą się zajmować, co znajdzie się poza kadrem, dokąd zmierzamy. Uznałem, że w ten sposób moja praca na planie będzie bardziej przemyślana. Znalazłem prosty i intuicyjny program *Storyboarder*, który pozwolił mi, bez żadnego doświadczenia w tej materii, rozrysować kadry.

Zależało mi na tym, żeby stopniowo odkrywać przestrzeń – podwórko. Dlatego podzieliłem długą scenę na kilka fragmentów. Pierwszy to okolice trzepaka, następnie rozpakowanie zakupów z Ikei, skąd bohaterowie prowadzą nas do miejsca, w którym leży mężczyzna – okolice śmietnika. Tu zostajemy na dłużej. Pojawiają się gapie, policja i medycy. Następnie za gapiami idziemy w stronę bramy wejściowej, gdzie w tle stoi radiowóz. Tu odbywa się rozmowa telefoniczna z córką zmarłego. Wracamy do niego i śledząc policjantkę, oddalamy się od tego punktu (w stronę drugiego trzepaka, ale jeszcze go nie pokazujemy), w ten sposób dajemy odrobinę intymności kobiecie, która przechodzi kryzys w związku. Przechodzimy z powrotem pod śmietnik, gdzie leży mężczyzna. Dziewczynka prowadzi nas w ostatni punkt opowiadanej historii, czyli do trzepaka.

# PROBLEM-STORYBOARD

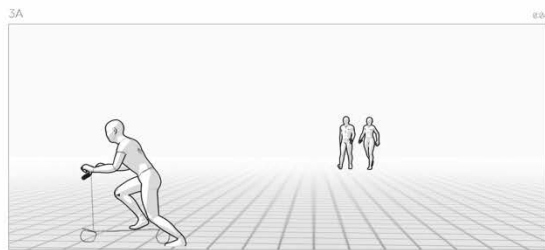
Boards: 55 | Shots: 55 | Duration: 1:50 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00  
DRAFT: SEPTEMBER 29, 2019



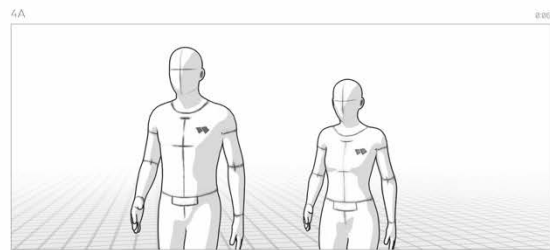
**MATKA**  
...wszystko prosto od rolnika, żadnego CO2, zero plastiku, GMO... Zejdź, bo sobie głowę rozbijesz.  
Łucja do góry nogami na trzepaku. W kadr wchodzi Matka. Zgarnia córkę i idzie dalej.



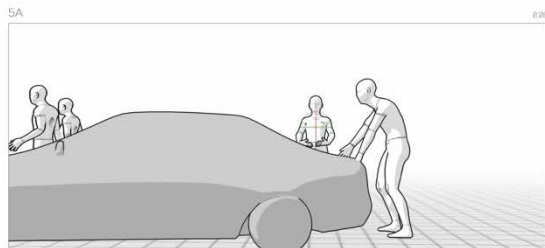
Łucja robi kółko na hulajnodze.  
Filmujemy ją z tyłu.



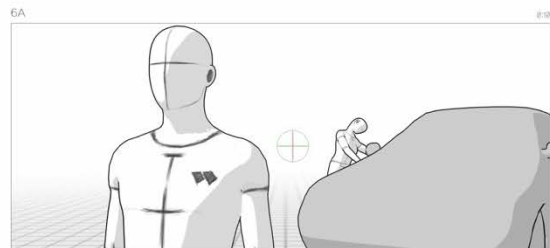
**ON (W ŚREDNIM WIEKU)**  
...nie mogłaś nie zauważyć, leżała, zostawiłem specjalnie na stole!  
Łucja prowadzi nas do Pary w Średnim wieku. Filmujemy ich od przodu.



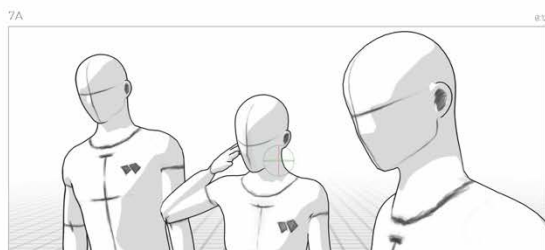
**ON (W ŚREDNIM WIEKU)**  
Jeszcze odróżniam Hel od Peloponezu..  
Kontynuacja. Zbliżamy się do samochodu.



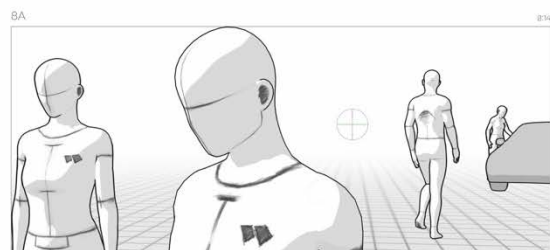
**OJCIEC RODZINY**  
Gdzie dałaś ten kran? W siatce gdzieś jest?  
Wypuszczamy z kadru Parę w Średnim wieku. Ojciec rodziny chwilę grzebie w bagażniku. Żona przy dziecku. Może otworzyć drugie drzwi, żebyśmy zobaczyli dziecko.



**ONA (W ŚREDNIM WIEKU) OFF**  
Nie rusza się.  
**ON (W ŚREDNIM WIEKU) OFF**  
Pijak jakiś.  
Ojciec rodziny słysząc, dialog rusza w stronę Ciąa. Filmujemy go blisko od przodu lub bocznie.



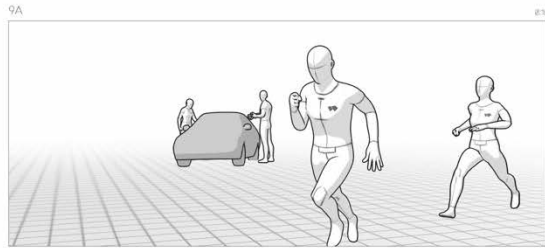
**ONA (W ŚREDNIM WIEKU)**  
Dzień dobry, chciałam zgłosić...  
Dochodzimy do Pary WŚW. Ona dzwoni oraz rozmawia z gościem na balkonie. Trójkowy kadr.



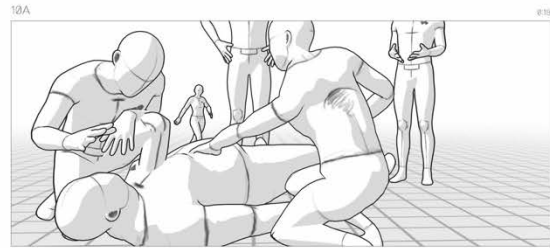
**ONA (W ŚREDNIM WIEKU)**  
Trzeba było wziąć kurtkę.  
W oczekiwaniu na służby, powrót do tematu kurtki. Ruch Jego WŚW jest pretekstem do ruchu kamery w prawo. Czekamy na policję. Ojciec rodziny wraca do samochodu, nawiązywany przez Żonę. Przejście od statycznej sytuacji w dynamiczną.

# PROBLEM-STORYBOARD

Boards: 55 | Shots: 55 | Duration: 1:50 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00  
DRAFT: SEPTEMBER 29, 2019

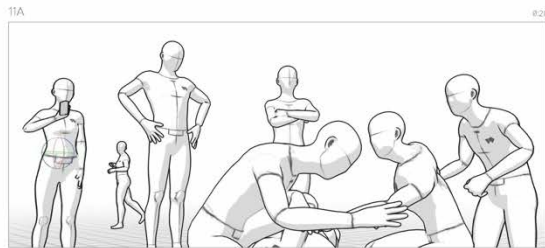


9A Wbiega policja. Ojciec i Żona patrzą na nich. Dynamika w kadrze.



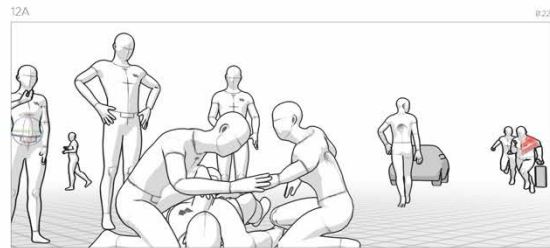
10A **POLICJANTKA**  
Halo, proszę pana! Słyszysz mnie pan?

Policjanci dobiegają do Ciąta. Policjant rozpoczyna uciskanie klatki. Chwilę filmujemy a potem kierujemy się na gapiów. Po raz pierwszy widzimy co się stało!



11A **ON (W ŚREDNIM WIEKU)**  
Reklamy już lecą.

Trzymamy gapiów, z akcją na pierwszym planie. Żona opieprza Ojca, że nie wyciągnął wózka. Pojawia się Nastolatka z telefonem. Zróżnicować reakcje gapiów. Żona chce już być w domu.

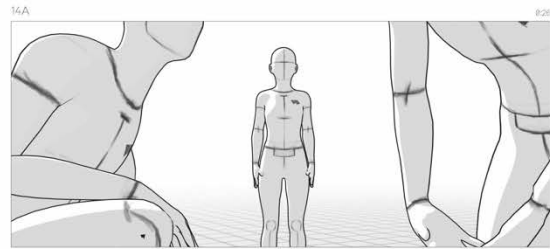


12A Ojciec wraca do samochodu, poganiany przez żonę. Wbiegają Ratownicy. Młody z defibrylatorem.



13A **STARSZY RATOWNIK**  
Jak długo leży?

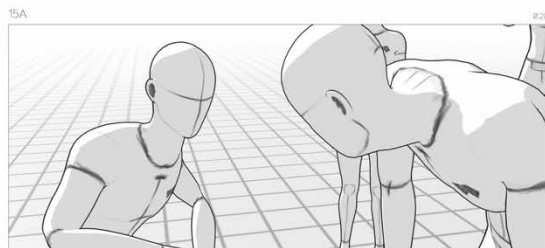
Ratownicy rozpoczynają akcję. Starszy rozpina koszulę. Młodszy przygotowuje defibrylator. Ważne, żeby w kadrze była Lucja oraz filmująca telefonem Nastolatka. W tle odchodzi Żona. Gada do dziecka.



14A **MŁODSZY RATOWNIK**  
Uwaga, odsunąć się! Defibrylacja!

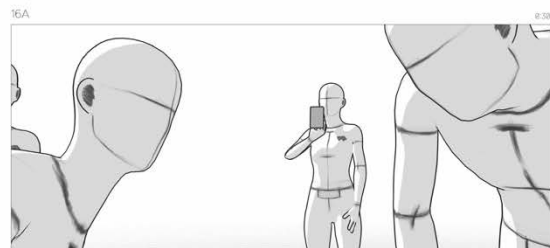
**STARSZY RATOWNIK**  
Może ktoś zabrać to dziecko?

Zbliżenie na Lucję - tyle ile się da. Na jej twarzy akcja. Nie skupiamy się na medycznej akcji.



15A **STARSZY RATOWNIK**  
Kończymy, nie ma sensu.

Z Lucji zjeżdżamy na Ratowników, gubimy gapiów.



16A **STARSZY RATOWNIK**  
Dobra, to jeszcze raz dla publiczności...

Młodszy robi gest głową, pokazując filmującą Nastolatkę. Teraz muszą zrobić szopkę. Ważne, żeby starszy dodał "Bo potem znowu będzie..." To powinno paść po chwili zastanowienia.

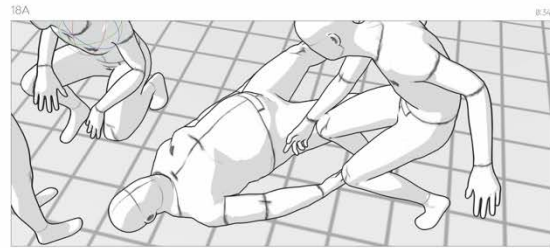
# PROBLEM-STORYBOARD

Boards: 55 | Shots: 55 | Duration: 1:50 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00  
DRAFT: SEPTEMBER 29, 2019

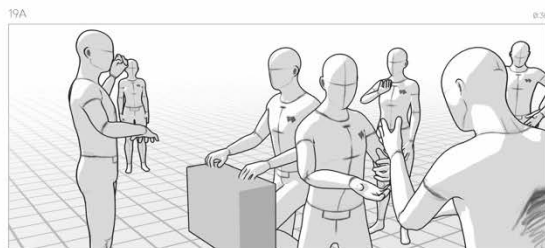


**STARSZY RATOWNIK**  
Znamy tożsamość?

Wstajemy ze Starszym, żeby za chwilę z Policjantem wrócić na Ciało, filmując z góry. W tle gapię. Tu powinna być chwila ciszy. Przez chwilę patrzą na ciało. Przerwie to telefon Policjantki - mówi "Przepraszam" i ścisza tel.

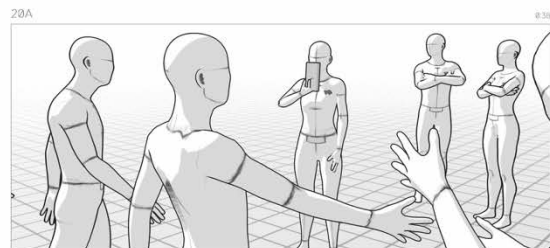


Policjant przeszukuje Ciało. Znajduje nerkę. Na ciszy, nie zagłuszać dialogami.



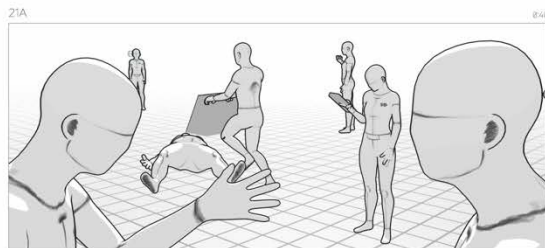
**STARSZY RATOWNIK**  
To trzeba było kierowcą zostać.

Policjantka zabiera Policjantowi Telefon. Znajdują kartę i pytają gapiów. Odzywa się Nastolatka. Młodszy składa defibrylator. Dialog symultaniczny?



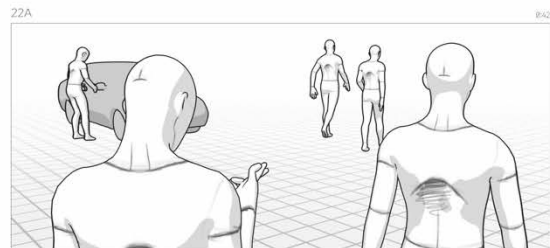
**STARSZY RATOWNIK**  
Taaa. Hasztag: nie mam mózgu.

Starszy Ratownik idzie w prawo, rzuca tekst. Krytykują Nastolatkę. Młodszy idzie po czarną folię.



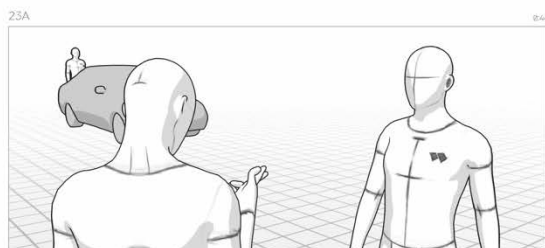
**POLICJANT**  
To stwierdźcie zgon.

Młodszy przykrywa ciało. Dialog na pierwszym planie. Łucja przygląda się. Nastolatka grzebie w telefonie. Starszy wypisuje kartę czynności. To pretekst, że koniec ich roboty. Może powinien powiedzieć "Lecimy dalej?". Policjantce dzwoni telefon, wyraźnie pokazać, że ma dwa telefony - jeden Ciała, jede swój.



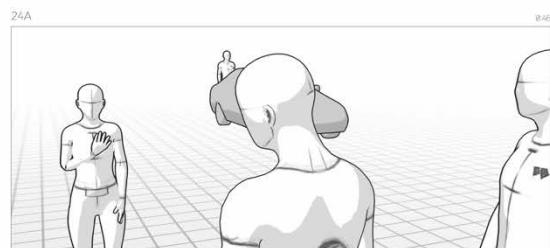
**POLICJANTKA**  
Kod jest.

Policjant patrzy za odchodzącymi ratownikami. Policjanta grzebie w telefonie zmarłego. Ojciec R. wyciąga kolejne kartony z samochodu.



**POLICJANT**  
Spróbuj: 1234.

Policjant podpowiada kod. Chwilę trwa to grzebanie w telefonie. Może Policjantka oddaje go z rezygnacją.



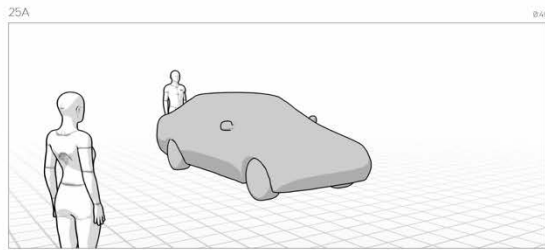
**NASTOLATKA**  
Jerzy Filipuk. Mieszka... mieszkał na Conrada 8.

Nastolatka czyta informacje z telefonu. Policjantka nie dziękuje, zapisuje dane i daje Policjantowi. Ten idzie w stronę radiowozu. Zostajemy na Ojcu Rodziny. W kadr wejdzie Zona.



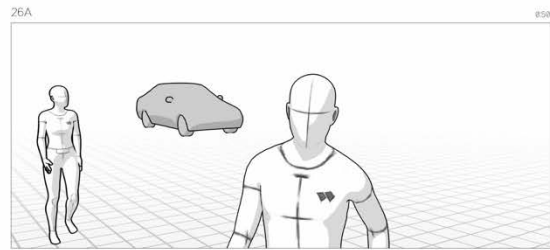
# PROBLEM-STORYBOARD

Boards: 55 | Shots: 55 | Duration: 1:50 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00  
DRAFT: SEPTEMBER 29, 2019



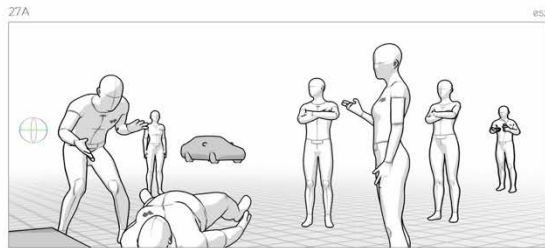
**ŻONA**  
Nie dałeś mi kluczy.

Krótkie szukanie kluczy, w kieszeniach, w samochodzie. Czas dla Doroty z dzieckiem.  
- "A na ławce nie wypadły?" - Ojciec zły.  
"Co teraz mam?" - pokazuje na zamieszanie.  
"A kiedy? Matemu się przelała pielucha"



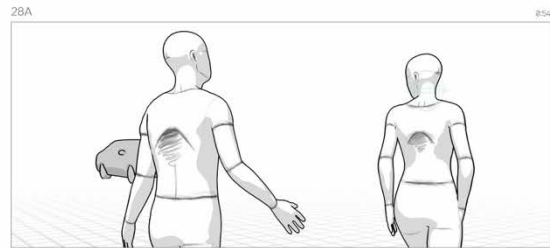
**POLICJANTKA**  
Znajdźcie mi numer kogoś z rodziny Filipiuka.

Ojciec R. idzie w stronę Ciąta. Wkurzony. Prowadzimy go od przodu.  
W tle dźwiękowym radio Policjantki. Jak się uda to złapać ją jak rozgląda się po okolicy - szuka okna przedzkoła.



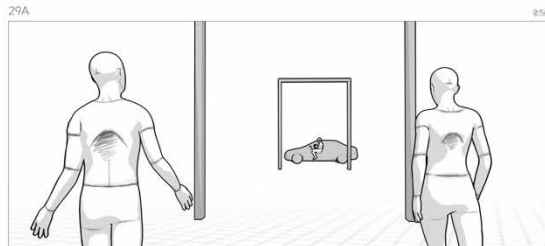
**OJciec RODZINY**  
Może spaść jak się nachyliłem...

Ojciec R. szuka w okolicach ciała. Para WSR gapi się, ale powoli się zaczyna nudzić.  
Policjantka przeganiania Ojca i gapiów. Ruszamy za Parą. Dać, że wcześniej siedział na ławce.



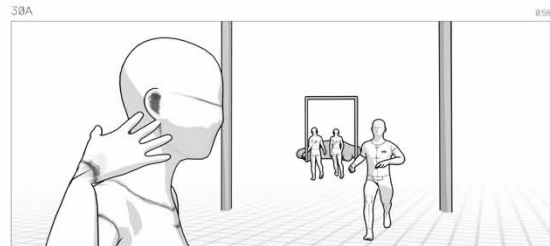
**ON (W ŚREDNIM WIEKU)**  
W połowie filmu nie będę wchodził.

Idziemy w stronę radiowozu. Filmujemy od tyłu. Może się na chwilę zatrzymują?



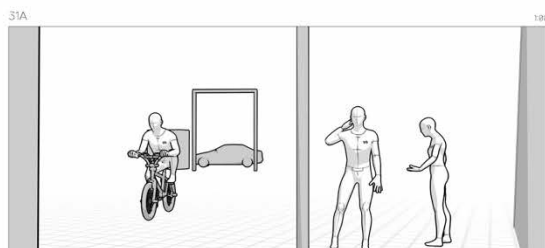
**ON (W ŚREDNIM WIEKU)**  
Dramat, sramat. Specjalnie to zrobiłaś.

W radiowozie siedzi Policjant. W dźwięku będzie głos z radia.



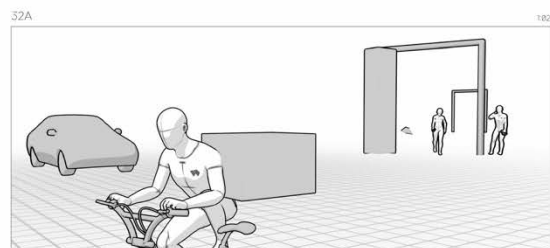
**POLICJANTKA**  
...po prostu, nie mogę teraz...

W kadr wchodzi Policjantka, rozmawia przez telefon. Rozłącza się, gdy szybkim krokiem nadchodzi Policjant z kartką w rękę. To do rodziny zmarłego.



**POLICJANT**  
Mam przykrą wiadomość. Ojciec pani...

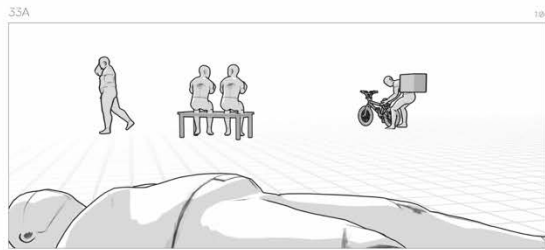
Rozmowa z Córką. Policjant chodzi z łewą na prawo. W bramie pojawia się kurier UBERA. Zaczepiamy się kamerą na nim. W tle rozmowa telefoniczna. Filmujemy między filarami.



Prowadzimy Ubera. W tle koniec rozmowy z Córką. Policjantka rusza w stronę ciała.

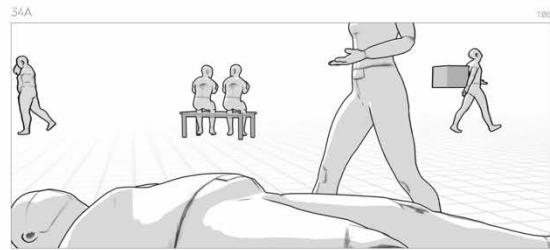
# PROBLEM-STORYBOARD

Boards: 55 | Shots: 55 | Duration: 1:50 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00  
DRAFT: SEPTEMBER 29, 2019



**ŻONA**  
...dziś się kończy ta promocja na grzejniki.

UBER parkuje rower. Żona i Ojciec R. gadają o grzejnikach. Matka trąjkoczko o ekologii. Zostajemy w tym kadrze. Żona nie musi siedzieć, może wstać, przodem do kamery. "Wezmiesz go na chwilę?" może przekazać dziecko Ojcu R.



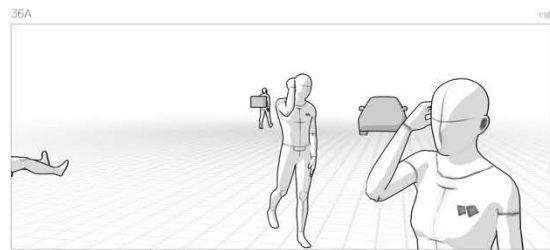
**POLICJANTKA**  
...jak to nie mamy o czym rozmawiać...

Wkadr wchodzi Policjantka, ze swoją intymną rozmową telefoniczną. Łapiemy kamerą twarz Policjantki



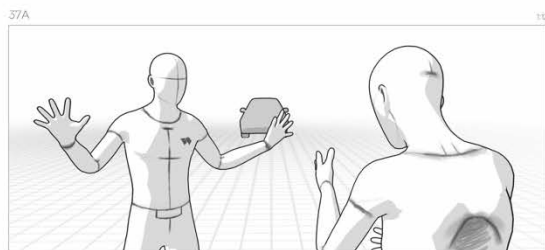
**POLICJANTKA**  
...tak po prostu? Koniec?

Wykręcamy kamerą w prawo. Gubimy ławkę. Wpuszczamy w tle Policjanta. Uber ochodzi.



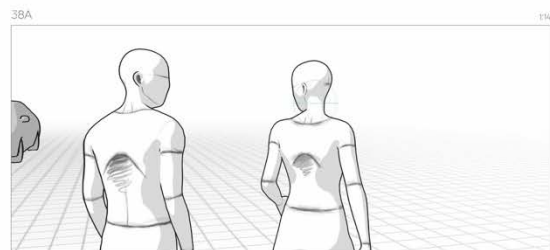
**POLICJANT**  
...Tu służby. Państwa pacjent zmarł. Oczekujemy lekarza...

Równoległa rozmowa Policjantki i Policjanta.



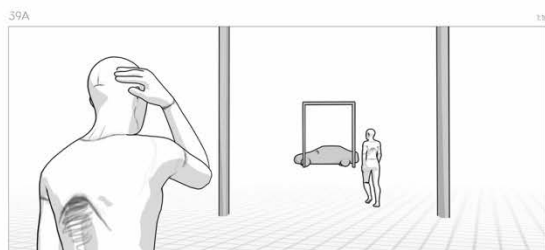
**POLICJANT**  
Lekarz obsługuje pacjentów, a po osiemnastej nie ma takiego obowiązku.

Policjantka kończy rozmowę i odwraca się do Policjanta. Doradza mu, żeby zadzwonił na ostry dyżur. Kamera rusza za nimi.



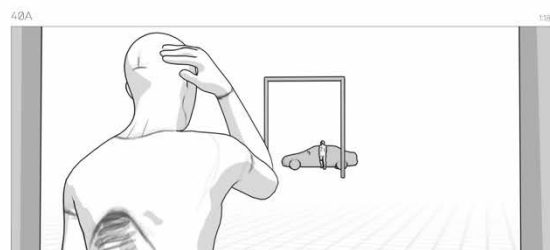
**POLICJANTKA**  
Ogarniesz już to sam, co?

Idziemy z kamerą w stronę radiowozu. W jej trakcie Policjant próbuje się dodzwonić na ostry. Rozmowę z Policjantką przerwa odezwanie się Dyżurnej. Zatrzymują się po drodze. Policjanta próbuje ją powstrzymać.



**DYŻURNA (OFF)**  
To zgon czy nagły wypadek? Czy to zagrożenie życia?

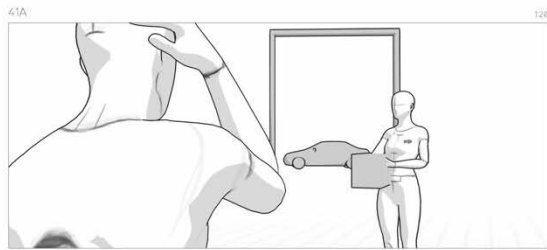
Kamerą odprowadzamy policjantkę. Policjant gada tyłem do nas.



Policjantka grzebie w radiowozie.

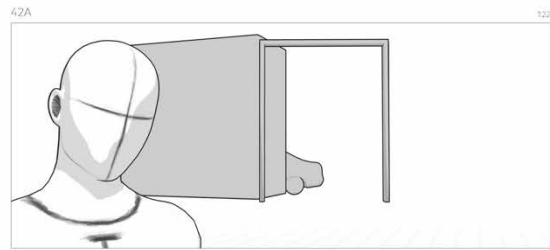
# PROBLEM-STORYBOARD

Boards: 55 | Shots: 55 | Duration: 1:50 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00  
DRAFT: SEPTEMBER 29, 2019

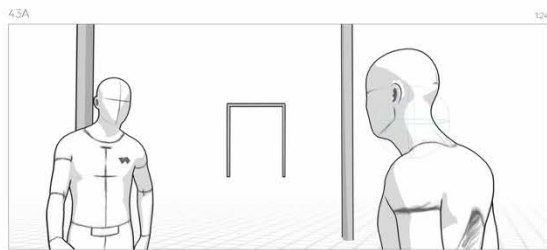


**POLICJANTKA**  
Prokurator jeszcze.

Policjantka przynosi rzeczy Policjanta. I zwraca. Wsiada do radiowozu.

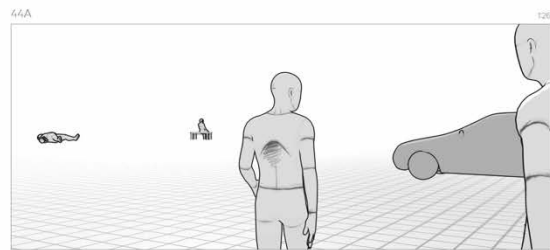


Radiowóz odjeżdża. Policjant zostaje sam.

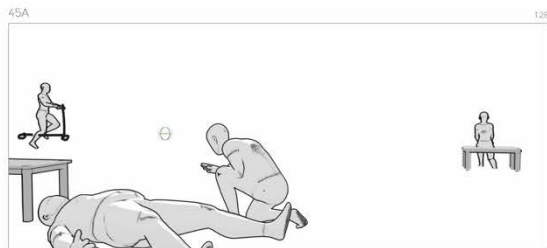


**OJCIEC RODZINY**  
Mógłbym wreszcie sprawdzić?

Chwilę spokoju przerywa Ojciec R. Wykręcamy tu z kamerą za Ojcem. Policjant z plecakiem.

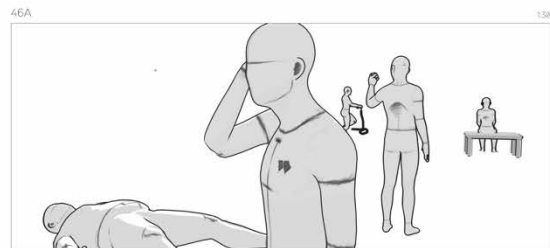


Idziemy za Ojcem R. Filmujemy od tyłu.



**OJCIEC RODZINY**  
Są!

Ojciec R. szuka kluczy. Znajduje przy ławce. W tle pojawia się Lucja na hulajnodze. Przejżdża tylko. Zostajemy w tym kadrze.



**SEKRETARKA PROKURATORA (OFF)**  
...Prokurator nie będzie przyjeżdżał zanim nie zostanie stwierdzona przyczyna zgonu przez lekarza.

Policjant wchodzi i wychodzi z kadru, potem wraca. Trzymamy ten sam kadr.



W ciszy (?), a może Żona coś mówi złośliwego? Ten sam kadr.

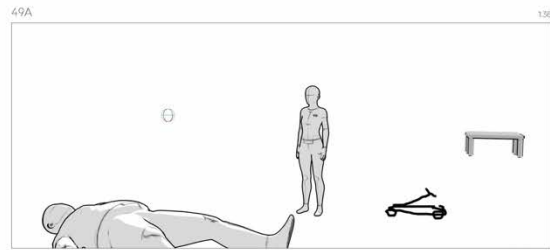


**POLICJANT**  
Proszę pani, ale co ja mam--

Żona i Ojciec R. odchodzą. W kadr wchodzi Policjant, dalsza część rozmowy z Prokuratorem. Ten sam kadr.

# PROBLEM-STORYBOARD

Boards: 55 | Shots: 55 | Duration: 1:50 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00  
DRAFT: SEPTEMBER 29, 2019



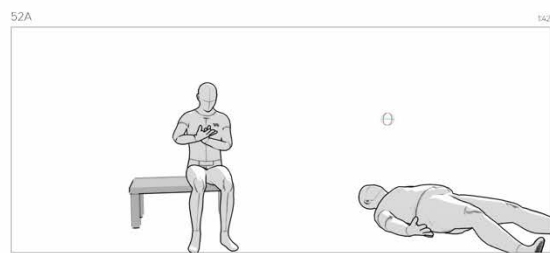
Do Ciała podchodzi Lucja. Staje i przypatruje się Ciału, które przykryte jest workiem. Nogi tylko wystają.



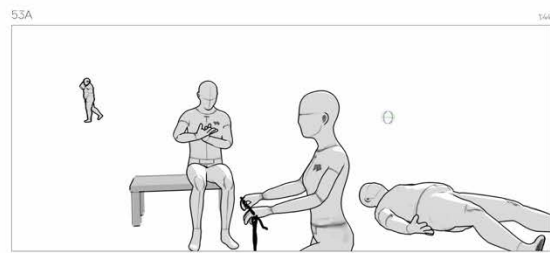
Do Lucji podchodzi Matka. Przeżona widzi na co patrzy Córka. Przytula ją. Po przytuleniu kamera jedzie w lewo. Jazda?



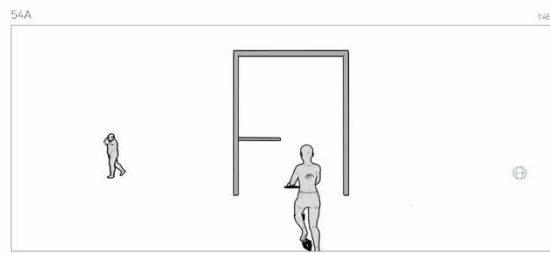
Tutaj na ławce siedzie Policjant. Załamany. Sam. Kontynuacja jazdy.



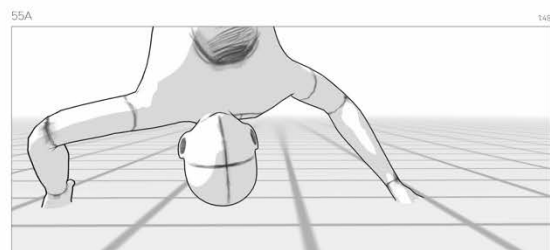
Chwilę tak wytrzymujemy. Policjant opuszczony - chwila dla Michała.



W kadr wjeżdża Lucja na hulajnodze. Prowadzimy ją z kamerą równolegle w lewo lub jedziemy za nią. W tle Matka rodziny, dalej trakoce o ekologii.



Lucja jedzie w stronę trzepaka. W tle Matka trajokce o ekologii.



Lucja wisi do góry nogami jak na początku. KONIEC. Wytrzymamy Lucję długo. Może pod napisy.

## 9. SPRZĘT FILMOWY



Il. 1. Sprzęt na planie

Wojciech Staroń postanowił sam stanąć za kamerą. Potrzebował więc lekki i mobilny sprzęt. Dlatego wybraliśmy aparat Sony A7s II, który nie tylko spełniał powyższe wymogi, ale także dodatkowo jest aparatem o wyjątkowo czulej matrycy. Wydało nam się to kluczowe, przy realizacji zdjęć pod koniec września, kiedy to słońce zachodzi około godziny 17:00. Podpięliśmy do niego lekki obiektyw fotograficzny Super Takumar 35 mm f/1.4. Uznaliśmy, że taka ogniskowa będzie najlepsza. Potwierdziły nam to próby z ogniskową 50 mm – byliśmy wówczas zbyt blisko aktorów.

Do sceny realizowanej przy pomocy stabilizacji użyliśmy gimbala Pilotfly oraz bezprzewodowego lekkiego follow focusa firmy Tilta. Operator sam sterował ostrością.

## 10. ZDJĘCIA



Il. 1. Zdjęcie z planu filmu *Problem*

Zaczynaliśmy pracę o 7:00 rano, a kończyliśmy o 19:00, kiedy było już zupełnie ciemno.

### DZIEŃ I

Pierwszy dzień właściwie w całości został zaplanowany na próby. Moim celem było nagrać kilka, choćby nieudanych, prób przebiegu historii. Aktorzy po raz pierwszy spotkali się w komplecie. Wynikało to z ich zajętości oraz zamieszkania, niektórych z nich, poza Warszawą. Plan zdjęciowy, według założeń scenariuszowych i realizacyjnych, miał odbyć się w plenerze. Rano jednak spotkała nas niespodzianka w postaci ulewnego deszczu, który właściwie uniemożliwiał jakkolwiek pracę na zewnątrz. Zaszyliśmy się więc w pomieszczeniach pracowni, gdzie przeprowadziliśmy w pierwszej kolejności próby czytane. Następnie, wciąż w deszczu, próbowaliśmy ustalić inscenizację w plenerze.



Il. 2–3. Zdjęcia z planu filmu *Problem*. Inscenizacja w plenerze

Nie dało się jednak tak pracować ze względu na intensywność opadów, groziło to tym, że aktorzy przeziębą się, a sprzęt ulegnie zniszczeniu. Dlatego próby przenieśliśmy na podłogę w pracowni. Ograniczało to możliwości ustalenia pracy kamer, ale pozwoliło ustalić kwestie aktorskie – intensywność gry czy też wstępną inscenizację.

Pod koniec dnia udało się nagrać dwa szkicowe pełne przebiegi scen – jeden filmowany z ręki, drugi z gimbała. Najpierw jednak dużo czasu poświęciliśmy na fiksowanie ustawień i ruchu aktorów, którzy otrzymali ode mnie przyzwolenie na zmiany, niestrzymanie się zapisanych dialogów (np. *Żona i Ojciec Rodziny* nigdy nie mieli ich zapisanych – wyznaczyliśmy sobie tylko tematy konfliktu na poszczególnych etapach ich pojawiania się).

Po wieczornym pokazie tych ujęć na komputerze byłem w stanie określić podstawowe problemy sceny, które na etapie scenariusza i storyboardu były niewidoczne. Z tego powodu pozmieniałem niektóre kwestie dialogowe. Skróciłem kwestie rozmów policjanta z urzędnikami. Wyrzuciłem cały temat rozmowy z sekretariatem prokuratora, bo miałem poczucie, że jest już tego za dużo. Wiemy wystarczająco dużo o znieczulicy urzędniczej.

Główny jednak problem stanowił ruch kamery, który w pewnym momencie wydawał mi się zbyt nużący. Opowieść traciła na rytmie. Jako widz miałem poczucie, że akcja nie rusza z miejsca, co było zaskakujące, gdyż akurat w tym momencie odbywał się najbardziej dramatyczny moment historii – reanimacja.

Tak wyglądał ten fragment sceny zarejestrowany pierwszego dnia.



II. 4–8. Kadry z próbnego ujęcia filmu *Problem*. Mało dynamiczny fragment

Kamera zbyt długo pozostawała w podobnej pozycji, w podobnym planie, w którym co prawda dużo się działo, ale zabrakło zmiennych – „przebitek”, które nadałyby napięcia temu fragmentowi sceny. Zabrakło reakcji tłumu. Obiektywna kamera nie działała. Jako widz chciałem znaleźć się wśród gapiów, z którymi nawiązałbym nić identyfikacji. Nie mogliśmy pokazać z bliska reanimacji mężczyzny, gdyż podczas zdjęć okazało się, że naturszczyk, który zgodził się wystąpić jako zmarły, miał niedawno operację serca i rozciętą klatkę piersiową. Nawet niezbyt mocne udawanie prowadzenia reanimacji mogło się dla niego zakończyć nieszczęściem. Ratownicy musieli więc zupełnie markować swoje ruchy. Zresztą i bez tej niespodzianki nie planowałem pokazywać w szczegółach pracy ratowników, co potencjalnie mogłoby zdekonspirować fikcję.

## DZIEŃ II

Mając na uwadze problem z poprzedniego dnia, wprowadziliśmy kilka zmian. Próby i ustalanie tych elementów zajęło nam kilka godzin. Na szczęście tego dnia nie padał deszcz.





Il. 9. Kadr z filmu *Problem*. Problematyczny moment filmu rozpoczęliśmy od ujęcia „trupa”



Il. 10. Kadr z filmu *Problem*. Gdy wróciliśmy do ustawienia podstawowego – dwójkowego na pierwszym planie – wprowadziliśmy postać Ojca Rodziny. Aktor wchodzi w kadr z propozycją pomocy



Il. 11. Kadr z filmu *Problem*. Dziewczynka, która do tej pory stała z tyłu, podchodzi bliżej, a kamera to zauważa i przeostrza na nią. W ten sposób zderzamy niewinność i świat dziecka z brutalnością rzeczywistości



Il. 12. Kadr z filmu *Problem*. Pojawiają się ratownicy, pozostajemy w „dwójkowym ustawieniu”



Il. 13. Kadr z filmu *Problem*. W dalszej kolejności kamera wyłapuje tłum – po pytaniu „Ile tak leży?”, które staje się pretekstem, by na chwilę oderwać się od akcji ratowników



Il. 14. Kadr z filmu *Problem*. Ponownie pokazujemy twarz „trupa”. Pretekstem jest użycie pompki powietrza



Il. 15. Kadr z filmu *Problem*. Policjant, rozganiający tłum, daje nam pretekst do ruszenia z kamerą w stronę gapiów. A przejście Dziewczynki na lewo jest pretekstem dla kamery, by podążać dalej za nią



Il. 16. Kadr z filmu *Problem*. Tym samym robimy kilka organicznych „przebitek” – nie zatrzymując kamery, ruszamy w prawo. Najpierw pokazaliśmy Dziewczynkę



Il. 17. Kadr z filmu *Problem*. Następnie kamera pokazuje Nastolatkę



Il. 18. Kadr z filmu *Problem*. Dalej stoi Para w Średnim Wieku



Il. 19. Kadr z filmu *Problem*. Kamera dociera do Policjanta i na chwilę zatrzymuje się na jego twarzy. Ruch Policjanta daje nam pretekst do powrotu do podstawowego ustawienia kamery



Il. 20. Kadr z filmu *Problem*. Podstawowe ustawienie kamery



Il. 21. Kadr z filmu *Problem*. Podstawowe ustawienie kamery wzbogacone ruchem na ciało „trupa”. Policjant oklepuje kieszenie denata w poszukiwaniu dokumentów



Il. 22. Kadr z filmu *Problem*. Policjant szuka dokumentów, a jeden z ratowników rozkłada folię



Il. 23. Kadr z filmu *Problem*. Ostatni raz pokazujemy na chwilę twarz „trupa”



Il. 24. Kadr z filmu *Problem*. Nie wracamy już do ustawienia początkowego. Przesuwamy akcję w prawą część lokacji, gdzie odbywa się dalsza część sceny

Moje optymistyczne założenia, żeby nagrać kilka wersji ujęcia, legły w gruzach. Nowe ustalenia oraz pojawiające się inne problemy spowodowały, że do końca ekspozycji udało się, i to z trudem, zrealizować tylko dwie pełne wersje ujęcia: jedno przy użyciu gimbała, drugie z kamerą z ręki. To drugie, pomimo wysokiej czułości matrycy aparatu, technicznie było kłopotliwe, gdyż koniec ujęcia jest właściwie kompletnie pod ekspozycją. Można więc uznać, że technicznie (z pewnymi zastrzeżeniami) poprawnie udało nam się zrealizować tylko jeden wariant ujęcia.

Dzień żegnałem z poczuciem totalnej klęski. Wiedziałem, że mamy jedno koślawe ujęcie, które zawiera błędy techniczne. Poczucie porażki związane było głównie z tym, że nie udało się popracować z aktorami nad poszczególnymi elementami ujęcia. Nie udało się poprawić tego, co nie wychodziło, i nie udało się nagrać większej liczby wersji, z których można by wybrać najlepsze. Miałem ogromne poczucie winy w stosunku do wszystkich współpracowników. Poświęcili mi tyle czasu, energii i serca, a ja zawiodłem na całej linii, nie doprowadzając do realizacji zamierzonego i obiecanego rezultatu.



Il. 25. Zdjęcie z planu filmu *Problem*

W desperacji usiadłem przed komputerem i zacząłem synchronizować ścieżki dźwiękowe, a następnie montować je tak, żeby było słychać tylko to, co trzeba. Kończąc pracę o drugiej w nocy, miałem poczucie, że chyba nie jest tak źle. Mogło być dużo lepiej, ale zupełnej tragedii nie ma. Odczucie to było jednak niewiarygodne, gdyż byłem ogromnie zmęczony. Zostawiłem więc ocenę na poranny pokaz.

Rano okazało się, że faktycznie nie jest tak katastrofalnie, jak podejrzewałem. Mogłem więc zaplanować kolejne etapy pracy.

## 11. MONTAŻ

Pozornie jednoujęciowy film nie wymagał montażu. Pozornie, gdyż musiałem wprowadzić kilka zmian. Dotyczyły one głównie ścieżki dźwiękowej. To obszar, w który mogłem najbardziej ingerować, m.in. uzupełniając przestrzeń pozakadrową. Kamera nie jest „wycelowana” w aktorów, nie jest tak blisko postaci, ani ich twarzy, bądź są filmowani od tyłu. Daje to spore możliwości do manipulowania dźwiękiem i wypowiedzianymi dialogami. Można pewne kwestie wyciszać lub nawet wycinać, rezygnować z nich, podmienić z innych dubli.



Il. 1. Zdjęcie z planu filmu *Problem*. Operator Wojciech Staroń i reżyser Tomasz Wolski

Nie byłem zadowolony z zapisu rozmów telefonicznych matki w ciąży. Pomysł ekologii jako temat jej rozmów telefonicznych się nie sprawdził. Teoretycznie miało to sens, że zajmuje się czymś ważnym, a jednak nie tym, co jest w danym momencie najważniejsze – pomocą leżącemu mężczyźnie. Z drugiej strony, co może jeszcze dla niego zrobić? Te dylematy na papierze wydają się słuszne, ale na ekranie nie zdały egzaminu. Uznałem, że może tematem rozmów kobiety w ciąży powinna być... ciąża. Na tym się zamyka jej wszechświat w danym momencie. Podjechałem więc do aktorki wieczorem, tuż przed dniem jej porodu. Na podwórku nagraliśmy rozmowę telefoniczną z przyjaciółką, bazując na autentycznych doświadczeniach

aktorki. Fragmenty tej rozmowy podłożyłem w momentach filmu, w których pojawia się postać kobiety w ciąży.

Zrezygnowałem z dodawania głosu rozmówcy telefonicznego zarówno policjantki, jak i policjanta. W scenariuszu pojawia się w tej kwestii niekonsekwencja. Postanowiłem to ujednolicić. Uznałem, że nie ma potrzeby usłyszenia ich rozmowy – wszystko jest zrozumiałe na podstawie dialogów policjantów. Zależało mi jednak na dźwięku rozmowy z córką zmarłego mężczyzny. Na szczęście na planie zdecydowałem, że część tej rozmowy będzie słyszalna poprzez opcję głośnomówiącą w telefonie. Zaprosiłem do współpracy Magdalenę Żak i w pracowni zaczęliśmy nagrywać tę rozmowę. Przez długi czas nie umiałem znaleźć pomysłu na efekt, na którym mi zależało - że głos córki zmarłego mężczyzny będzie znudzony i rozleniwiony. Udało się to dopiero wtedy, gdy zaproponowałem aktorce ułożenie się na sofie i przeniesienie w wyobraźni na gorącą plażę po kilku dniach silnych deszczów i koszmarze z dziećmi szalejącymi w pokojach hotelowych. To oczywiście mało, żeby zbudować niechęć wobec działania w sytuacji, w której bohaterka dowiaduje się o śmierci ojca. Wymyśliliśmy więc jeszcze, że jej relacja z ojcem była całe życie toksyczna, nie dopuszczająca żadnych ciepłych relacji między nimi. Jej reakcja na jego śmierć wyraża bunt wobec tego zachowania, które było niezwykle uciążliwe przez całe życie.

W dalszych częściach pracy nad dźwiękiem dodaliśmy m.in. nucenie dziewczynki jadącej na hulajnodze, ćwiczenie oraz fałszowanie na flecie. Niektóre dialogi z drugiego dubla (z ręki) były lepsze lub czytelniejsze, więc zamieniłem je w wersji gimbalowej.



Il. 2. Kadr z filmu *Problem*. Para w Średnim Wieku i Ojciec Rodziny

## 12. WNIOSKI

### WNIOSKI OPERATORSKIE WOJCIECHA STARONIA:

*Scena nakręcona z gimbala wydaje mi się najbardziej intelektualną, czuje się odautorską refleksję i dbałość o precyzję stylu, kamera w dużej mierze jest bezosobowa. Odnosząc powyższe do muzyki, porównałbym tę wersję do **BEETHOVENA**.*

*Wersja kamera z ręki nadaje kamerze osobowość narratora, uważnego obserwatora, może nawet wrażliwego na niuanse ludzkich zachowań. Stylistyka jest wyraźna, ale jest jednak na drugim miejscu, bardziej liczy się wiarygodność sytuacji i przeżywanie jej razem z bohaterami. Wydaje mi się, że najlepiej działa na podświadomość czujnego widza. Odnosząc powyższe do muzyki, porównałbym tę wersję do **CHOPINA**.*



## WNIOSKI REŻYSERSKIE

Praca w przypadku jednego ujęcia jest trudniejsza niż klasyczna, gdyż wymaga skoordynowania większej ilości elementów. Jest jednak bardziej kreatywna dla całej ekipy. Odpowiednie zastosowanie ruchu kamery może sprawić, że staje się ona transparentna. Mimo że jest/może być bardzo wykoncypowana, widz po pewnym czasie przyzwyczaja się do jej pracy i przestaje ją „widzieć”. Realizacja i montaż klasyczny to wyraźne prowadzenie widza za rękę. Jedno ujęcie, szczególnie, gdy nie jest filmowane za pomocą zbliżeń, lecz np. planów amerykańskich, pozostawia widzowi większą samodzielność. Tym samym staje się czymś pomiędzy teatrem a filmem dokumentalnym. Teatrem, gdyż reżyser subiektywnie nie wskazuje palcem, na co należy patrzeć. Filmem dokumentalnym, gdyż wyeliminowanie montażu na pozór zbliża nas do prawdy, do pozornego zmniejszenia manipulacji.

Realizacja sceny jednoujęciowej, w pewnym sensie zbiorowej, uczy akceptacji błędów – własnych, operatorskich, aktorskich. Trudno jest, w szczególności w pracy nad skomplikowaną kilkuminutową sceną, by wszyscy wycelowali z energią na tym samym poziomie, w tym samym miejscu. Czasem jeden z aktorów się nie wstrzelił albo operator zrobi drobny techniczny błąd, a cała reszta elementów gra i działa. Reżyser musi się pogodzić, że jest duża szansa, iż scena, którą zarejestrował, nie będzie idealna. Praca ekipy filmowej oparta o długie, jednoujęciowe sceny wymaga specyficznego procesu adaptacji i akceptacji. Trzeba się pogodzić z niedoskonałością, błędami i niedociągnięciami. W sytuacji montażu możemy wybierać lepsze duble i łączyć je ze sobą. O ile dysponujemy odpowiednim materiałem, mamy możliwość naprawienia sceny, jej fragmentu. Nawet jeśli nie zarejestrowaliśmy poprawnej wersji ujęcia, „wadliwe” fragmenty możemy ukryć odpowiednią przebitką. W pracy nad sceną w jednym ujęciu musimy wybrać ten fragment, w którym osiągnęliśmy najważniejsze punkty sceny, to co ją buduje. Godzimy się na przemykanie oka, chyba że budżet filmu pozwala na szlifowanie sceny tak długo, aż reżyser będzie zadowolony. Myślę jednak, że takie przypadki zdarzają się w naszej rzeczywistości filmowej bardzo rzadko.

Montaż, a co za tym idzie – detale oraz zbliżenia, może pozwolić na większe skupienie się na emocjach, łatwiejsze zbudowanie dramaturgii. Dla Ingmara Bergmana zawsze ważna była twarz aktora. Za nim szedł Krzysztof Kieślowski. Montaż temu sprzyja. Nie można jednak zapominać, że nie jest to jedyny sposób realizacji filmów. Główny bohater *Syna Szawła* (2015, zdobywca Oscara) w reżyserii László Nemesa sporą część filmu pokazywany jest od tyłu. A

Valentyn Vasyanovych w *Atlantyda* (2019, nagroda na festiwalu w Wenecji) pokazuje, że film można z powodzeniem opowiadać w scenach jednoujęciowych, i to w większości w planach ogólnych! Czyli, że stany emocjonalne aktorów to nie tylko emocje widziane na ich twarzach w zbliżeniach, ale także cały kontekst sceny.

W realizacji sceny w jednym ujęciu ważniejsza od indywidualnych emocji staje się sprawa, wokół której spotkali się bohaterowie, a także nastrój, ogólna emocja i wrażenie, w tym emocja kamery, która przejawia się poprzez ruch. Taki sposób filmowania daje widzowi więcej przestrzeni do własnych poszukiwań i przeżyć. Dodatkowo dla mnie jako reżysera, a także dla niektórych operatorów oraz aktorów, jest zdecydowanie większym wyzwaniem. Ujarzmienie jednego ujęcia daje niezwykle poczucie satysfakcji. Jednocześnie zmusza do precyzyjnego zaplanowania i przemyślenia sceny, jej roli i akcentów, gdyż późniejsze zmiany wewnątrz ujęcia są właściwie niemożliwe lub bardzo ograniczone.

Osobną sprawą, jest sposób pracy z aktorem. Podczas realizacji *Problemu* nie miałem na to za wiele czasu. Złożyło się na to wiele czynników: liczba aktorów, wielu z nich nie mieszkało w Warszawie, za mały budżet i tempo pracy. A zdaję sobie sprawę, że przygotowanie aktora tak, żeby czuł się pewnie jest bardzo ważne. To doświadczenie pracy nad filmem uświadomiło mi ze zdwojoną siłą, że aktor jest tak samo ważny jak przygotowanie inscenizacji. Niestety zabrakło mi możliwości skupienia się na tej kwestii czego żałuję. Najlepszą metodą byłoby to, co proponuje Marcin Wierzchowski na swoich zajęciach z pracy z aktorem z II rokiem PWSFTviT, co jest pokrewne ze sposobem pracy Mike'a Leigh<sup>37</sup>. Aktorzy, wraz z reżyserem, tworzą nie tylko przeszłość postaci, ale doświadczają, za pomocą konkretnych narzędzi, emocji, które wiążą się z określonym etapem życia postaci, jej doświadczeniem, relacją, pragnieniami, dążeniami itd. Obudowanie postaci takimi fundamentami pozwoliłoby aktorom zbliżyć się w ich interpretacji postaci, do efektu jaki widzimy oglądając prawdziwych ludzi w kinie dokumentalnym. Uzbrojony w takie „fikcyjne”, lecz przeżyte doświadczenia, aktor dysponuje narzędziem do improwizacji, do stworzenia wiarygodnej postaci.

Jest jeszcze jeden dodatkowy aspekt związany z pracą z aktorami w realizacji jednoujęciowej: napięcie wynikające z odpowiedzialności za wszystkich na planie. „Aktorzy wiedzieli, że kręcimy w jednym ujęciu i robili w gacie, bo wiedzieli, że montażysta nie uratuje ich występu.

---

<sup>37</sup> Actor Hub, *Mike Leigh's process and techniques*, <https://www.actorhub.co.uk/383/mike-leighs-process-and-techniques>, dostęp: 10.03.2022.

Więc to wszystko jest efektem kombinacji dogłębnych prób i strachu przed jednym ujęciem. Połączenie tej presji i improwizacji daje dobry efekt”, powiedział Alejandro González Iñárritu na spotkaniu w American Film Institute<sup>38</sup>.

Ciekawe wydało mi się założenie, aby ten krótki film przygotować tak precyzyjnie, jak się da – dotyczy to głównie inscenizacji, a z drugiej strony – zachować dokumentalizm i przypadkowość. Teoretycznie oba składniki powinny się wykluczać. Jednak gdy inscenizacja jest precyzyjnie ustalona, za kamerą stoi operator, który nie działa jak maszyna/robot, lecz jest dokumentalnie czujny, a aktorom pozostawi się swobodę, w pewnym określonym zakresie, to pozbywamy się uwierającego gorsetu. Gorsetu, który może blokować lub ograniczać.

Pracując nad filmem dokumentalnym, prawdę dostajemy na tacy, musimy ją poskładać, wyselekcjonować i ułożyć w historię, połączyć złapaną rzeczywistość w logiczną ciągłość. Do tego przede wszystkim służy montaż. Praca w filmie fabularnym, realizowanym w jednym ujęciu, daje możliwość uchwycenia tego wszystkiego za jednym razem, bez angażowania montażu na późniejszym etapie. W montażu mamy oczywiście więcej możliwości interpretacji materiału. Właściwie możemy scenę „wymyślić” czy też zbudować od nowa, nawet w kontrze do założeń realizacyjnych na planie. Wersja jednoujęciowa nie daje takich możliwości. Montaż należy wykonać przed realizacją (storyboard) i korygować w trakcie zdjęć. Niewiele można potem uratować w trakcie montażu dźwiękowego.

Pomimo sporej przewagi realizacji zakładającej montaż nad sceną zrealizowaną w jednym długim ujęciu – to ta druga może być odbierana (nawet podświadomie) jako prawdziwsza, realniejsza w swojej wymowie (niezależnie od stopnia kreatywnego potraktowania ruchu kamery). Widz, który w jednym ujęciu ogląda ciąg zdarzeń, podprogowo dostaje sygnał – to się dzieje przed moimi oczami, tu nie ma ingerencji twórców. Oczywiście jest, lecz zakamuflowana, ukryta dla widza nieobytego z narzędziem filmowym. Można by rzec, że widz zostaje jeszcze mocniej zmanipulowany. Oczywiście osiągnięcie takiego wrażenia to nie tylko praca kamery, ale i w ogromnej mierze kwestia gry aktorskiej, scenariusza oraz historii.

Świadomość plusów i minusów pracy w jednym ujęciu jest więc kluczowa. Właściwie myślenie o takiej realizacji należy włączyć już w momencie pisania scenariusza. Inaczej buduje się

---

<sup>38</sup> American Film Institute, *Alejandro González Iñárritu on Shooting Only One Take*, <https://www.youtube.com/watch?v=2-iujjg8SDo>, dostęp: 10.03.2022.

przebieg wewnątrz sceny, na inne rzeczy zwraca uwagę. Przede wszystkim przystępując do realizacji, powinno się pamiętać, że nie ma możliwości użycia „przebitki”, żeby pokazać reakcję/emocję drugiej postaci lub też nie przetniemy się montażowo na detal, by podkreślić jego znaczenie. Realizacja taka niesie za sobą artystyczne koszty, a jednocześnie zrealizowana z sukcesem – przynosi niezwykle dużą satysfakcję. *Problem* wyświetlany był na najważniejszych polskich festiwalach w sekcjach konkursowych oraz na festiwalach zagranicznych, gdzie został nagrodzony w Rumunii, Kanadzie i Wielkiej Brytanii. Nasza praca została więc dostrzeżona i wyróżniona.

Reżyseria scen w jednym ujęciu jest niezwykle wymagająca, ale i kusząca. W moim myśleniu o sposobie opowiadania filmu fabularnego nie mieści się klasyczna narracja, składająca się z ujęć i kontrując. Po dwóch latach od realizacji *Problemu* wyreżyserowałem 26-minutowy film fabularny *Plot*. Do jego realizacji podszedłem w pewnym kwestiach skrajnie inaczej. Nie napisałem scenariusza, lecz dwustronicowy *treatment*. Nieduża liczba dialogów powstawała w trakcie improwizacji, która była poprzedzona wielogodzinnym budowaniem postaci. Aktorzy wiedzieli o swoich rolach dużo więcej, niż było to potrzebne do opowiedzenia historii – łącznie z dzieciństwem i dojrzewaniem. Ekipa została uszczuplona do dwóch osób – mnie jako reżysera i operatora oraz producentki, która jednocześnie realizowała dźwięk. Podeszliśmy więc do realizacji w sposób dokumentalny. Nie powstał storyboard. Pomysły na zdjęcia kształtowały się dzień wcześniej lub podczas zdjęć. Film składa się z 43 jednoujęciowych mikroszen. W większości są plany ogólne i pełne. Nie ma zbliżeń. Często postacie stoją albo daleko, albo tyłem do kamery. Reagowaliśmy na bieżąco, by opowiedzieć historię dwóch mężczyzn, którzy prowadzą stajnię i hotel dla koni. W tych eksperymentalnych warunkach zrealizowaliśmy film, udowadniając sobie, że nie potrzebujemy wielkiego budżetu i produkcji.

### 13. O ZMIANIE BIEGÓW. ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Realizacja scen i filmów w jednym nieprzerwanym ujęciu nie jest dziś niczym nowym ani odkrywczym. Rozwój tej techniki wydaje się niezwykle ograniczony, gdyż w historii kina zapisało się już wiele tytułów, które zostały zrealizowane w prawdziwym jednym ujęciu lub montowanym, wykorzystującym możliwości techniki komputerowej. Pewnym powiewem technologicznej świeżości były próby realizacji *virtual reality*. Nie wygląda jednak na to, żeby zwojowały coś więcej. Prawdopodobnie za jakiś czas VR spocznie na tej samej półce co 3D, które swego czasu również miało zrewolucjonizować realizację i odbiór filmów. VR znajduje się świetnie w innych dziedzinach, takich jak sztuka wizualna, medycyna, przemysł czy biznes. Jednak jej możliwości dramaturgiczne, związane ze sposobem opowiadania historii, są niezwykle ograniczone, a zaangażowanie widza w jej przebieg jest tak samo kuszące, co i ograniczające. Zakładając okulary VR, zawsze patrzę w drugą stronę, niż chce tego realizator. Skoro mam taką możliwość, to dlaczego tego nie wykorzystam? Nie trafiłem jeszcze na realizację, która by mnie w tej kwestii zaskoczyła. Niestety, twórcy VR dbają o przebieg akcji tak jak w standardowej realizacji, zaniedbując przestrzeń 180 stopni widzenia, w których akcja się nie rozgrywa. Być może dzieje się tak, ponieważ nie ma jeszcze możliwości wypełnienia tych 360 stopni w równej mierze, gdyż właściwie daje to nieskończone możliwości wariantów, którymi może zmierzać odbiorca.

Może więc w myśleniu o przyszłości „długich ujęć” wcale nie chodzi o technologię, która jest zawsze podrzędna wobec opowiadanej historii. Może widz, cały czas manipulowany obrazami i ich montażem, zerknie do własnych nagrań w telefonie komórkowym. Dostrzeże wówczas, że sam filmuje w jednym ujęciu. A przecież to, co filmuje, jest prawdziwe, więc to, co proponują profesjonalni realizatorzy w długich ujęciach (bez montażu standardowego), będzie dla niego prawdziwsze, odrobinę bliżej życia. A nawet jeśli nie wyciągnie takich wniosków, to podświadomie je odbierze, oglądając jednouięciowe realizacje. Technologia może więc pomóc w odbiorze.

Dla twórców długie ujęcia zawsze będą wyzwaniem artystycznym. Szczególnie pożądanym dla tych, którzy chcą uciec od standardowej realizacji, którzy chcą poszukiwać nowych (choćby dla siebie) rozwiązań, a także pragną rzucić się w nieznanne bez strachu przed porażką. Jest to również metoda dla twórców nieobawiających się wyzwania stawianego widzowi, który przez dziesiątki lat przyzwyczajany był do tego, że opowiada mu się historię, kierując kamerę tam,

gdzie chce reżyser, a tu nagle zostaje odrobinę pozostawiony samemu sobie. W długim ujęciu, a dodatkowo w szerokim kadrze, widz przestaje być bierny. To powoduje, że tak realizowany film staje się w pewnym sensie interaktywny. Wymaga od widza uwagi i pracy. Nie jest łatwy. Jednak czy sztuka musi być łatwa i przyjemna? A może to pytanie należy zadać odrobinę inaczej, a mianowicie: czy sztuka nie powinna wymagać, zmuszać widza do myślenia, współdecydowania, zaangażowania? Dobrze zrealizowane długie ujęcia mogą spełniać tę funkcję. Na szczęście nie jest to jedyne narzędzie filmowe, za pomocą którego można osiągnąć ten cel.

Rozpatrywanie metody długich ujęć w kwestii perspektyw na przyszłość nie ma sensu. Takie realizacje powstają i będą powstawać. Dla widza ważny jest końcowy rezultat – niezależnie od formy filmu. Jednak kwestia ta odgrywa kluczową rolę dla twórcy. Jest jego sposobem ekspresji, unikalnym językiem. Dla mnie bardzo ważnym, gdyż w taki, a nie inny sposób chcę portretować rzeczywistość i emocje. Jest to organiczna potrzeba, wręcz przymus. W 100% zgadzam się z reżyserem Steve'em McQueenem, który powiedział: „To jest mój język, więc go używam. Ludzie o tym ciągle mówią, bo takie ujęcia mają potężne działanie. Zależy mi na wywołaniu w widzu napięcia, ponieważ chcę go przytrzymać. A jak tylko tniesz ujęcie-scenę, pozwalasz widowni oddychać. Odprężają się. To jest jak zmiana biegów w samochodzie. Nie chcesz ich zmieniać. A moment cięcia jest w takim wypadku kluczowy”<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> *Rendez-Vous with Steve McQueen – Cannes 2021*, <https://www.youtube.com/watch?v=KV34858T7Xw>, dostęp: 10.03.2022.

## Bibliografia

1. Actor Hub, *Mike Leigh's process and techniques*, <https://www.actorhub.co.uk/383/mike-leighs-process-and-techniques>, dostęp: 10.03.2022.
2. American Film Institute, *Alejandro González Iñárritu on Shooting Only One Take*, <https://www.youtube.com/watch?v=2-iujjg8SDo>, dostęp: 10.03.2022.
3. Coyle J., *Q&A: Sam Mendes on making '1917' in one long take*, <https://apnews.com/article/us-news-ap-top-news-world-war-i-movies-weekend-reads-6849a67e25a5eaed2c9d83db41f22d39>, dostęp: 10.03.2022.
4. Critique de Zoltan, *The 59 Hidden Cuts of 1917*, <https://www.youtube.com/watch?v=5LGnZH8af0U>, dostęp: 10.03.2022.
5. Curran B., *All 34 Hidden Cuts We Spotted in 1917*, <https://screenrant.com/1917-movie-secret-cuts-one-shot-trick-scenes-where/>, dostęp: 10.03.2022.
6. Dillon M., *Roma: Memories of Mexico*, <https://ascmag.com/articles/roma-memories-of-mexico>, dostęp: 10.03.2022.
7. *Dinner with "Stay Awake, Be Ready"*, <https://clermont-filmfest.org/en/dinner-with-hay-tinh-thuc-va-san-sang-stay-awake-be-ready/>, dostęp: 10.03.2022.
8. Director Alfonso Cuarón discusses *Roma*, [www.dga.org/Events/2018/Dec2018/Roma\\_QnA\\_1118.aspx](http://www.dga.org/Events/2018/Dec2018/Roma_QnA_1118.aspx), dostęp: 10.03.2022.
9. Fame Focus, *Amazing Before & After VFX Breakdown "1917"*, <https://www.youtube.com/watch?v=iY9K7-oo4L8>, dostęp: 10.03.2022.
10. Film Analysis, *Birdman: Long Takes (or The Unexpected Influence of Max Ophüls)*, <https://www.youtube.com/watch?v=z6SQgmC9CMo>, dostęp: 10.03.2022.
11. Giardina C., *Oscars: 'Birdman' Cinematographer Reveals Secrets Behind Movie's Ingenious "Single Shot" Look*, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-birdman-cinematographer-reveals-secrets-760590/>, dostęp: 10.03.2022.
12. Gibbs J., Pye D., *The Long Take. Critical Approaches*, Palgrave Macmillan, London 2017.
13. Jacobs S., *Hitchcock, the Holocaust, and the Long Take: Memory of the Camps, „Arcadia”* 2011, 45(2).
14. Jeleń-Kubalewska E., *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny. Perspektywa performatyczna*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Kulturoznawstwa, Poznań 2014.
15. Koepnick L., *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, University of Minnesota Press, Minnesota 2017.
16. Ng J., *'Stay Awake, Be Ready': An Interview with Pham Thien An*, <https://www.sindie.sg/2019/06/stay-awake-be-ready-interview-pham-thien-an.html>, dostęp: 10.03.2022.
17. *Rendez-Vous with Steve McQueen – Cannes 2021*, <https://www.youtube.com/watch?v=KV34858T7Xw>, dostęp: 10.03.2022.
18. *Road to Roma*, reż. A. Clariond, G. Nuncio, 2020.
19. Sutton G., *An Ongoing Conversation: Overlapping Dialogue as Narration Strategy in Robert Altman's M\*A\*S\*H*, Research Paper, 2015.
20. Szymczyk W., *Inscenizacja filmowa*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015.
21. *The Dick Cavett Show*, [https://www.youtube.com/watch?v=fXUSN\\_aCCSE](https://www.youtube.com/watch?v=fXUSN_aCCSE), dostęp: 10.03.2022.
22. Thompson D., *Altman on Altman*, Faber and Faber Inc, New York 2006.

23. Truffaut F., *Hitchcock: The Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*, revised edition, Simon & Schuster, New York 1984.
24. Udden J.N., *Child of the Long Take – Alfonso Cuaróns Film Aesthetics in the Shadow of Globalization*, „The Cupola: Scholarship at Gettysburg College” 2009, Spring.
25. Valdes M., *After ‘Gravity’ Alfonso Cuarón Had His Pick of Directing Blockbusters. Instead, He Went Home to Make ‘Roma’*, „The New York Times Magazine” 2018, [www.nytimes.com/2018/12/13/magazine/alfonso-cuaron-roma-mexico-netflix.html](http://www.nytimes.com/2018/12/13/magazine/alfonso-cuaron-roma-mexico-netflix.html), dostęp: 10.03.2022..
26. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Children\\_of\\_Men](https://en.wikipedia.org/wiki/Children_of_Men), dostęp: 10.03.2022.
27. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Long\\_take](https://en.wikipedia.org/wiki/Long_take), dostęp: 10.03.2022.
28. Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Steadicam>, dostęp: 10.03.2022.