

Warszawa, dn. 3.06.2023r.

## Recenzja pracy doktorskiej mgr. Artura Reinharta pt. „Wirtualny autor zdjęć filmowych”

Opieka promotorska Dr Jolanta Dylewska

W trakcie zajęć ze studentami na temat sztuki operatorskiej dla zilustrowania omawianych tzw. standardów operatorskich, takich jak ogień, woda, szkło często analizujemy wybrane ujęcia z filmów, w których te efekty były twórczo wykorzystane. I muszę przyznać, że filmy Arthura Reinharta są prawdziwą skarbnicą takich przykładów.

W swoich zdjęciach często posługuje się on w całym filmie jednym efektem takim np. jak szkło lub woda, który dzięki szalonej wyobraźni i kreatywności autora ulega przemianom, tworzy nowe możliwości wizualne, zaskakuje widza swoim nowatorstwem, zachowując jednocześnie jednorodność formalną całego dzieła. Jego prace są dzięki temu zawsze rozpoznawalne. *„Posiadanie własnego stylu to tak, jak posiadanie określonej osobowości” – mówi w jednym z wywiadów.<sup>1</sup>*

Dzięki pięknie i oryginalności swoich obrazów Artur Reinhart jest laureatem najbardziej znaczących nagród za zdjęcia. W roku 1994 otrzymał Złotą Żabę na Międzynarodowym Festiwalu Autorów Obrazu Cameraimage za zdjęcia do filmu „Wrony”. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w 1998 r. otrzymał nagrodę za zdjęcia do filmu „Nic”, a w 2008 – za zdjęcia do filmu „Jestem”. Za zdjęcia do „Jestem” otrzymał też Orła, Polską Nagrodę Filmową. To tylko najważniejsze nagrody z dziesiątków nagród i nominacji, jakie otrzymały filmy ze zdjęciami Arthura, jak naliczyłem, w jego CV jest ponad sto takich pozycji.

Walory estetyczne prac Reinharta nie byłyby możliwe bez perfekcyjnego posługiwania się przez niego techniką operatorską. W swoim czasie był np. uważany za najlepszego w Polsce

znawcę technicznych możliwości kamery RED ONE, która innym operatorom, zwłaszcza w pierwszym okresie eksploatacji, nastroczała wiele problemów, a dzięki której Artur potrafił wyczarować wspaniałe efekty. Ale już wtedy, na początku cyfrowej rewolucji, wynikający z niej dynamiczny rozwój techniki filmowej rodził wiele pytań o jej konsekwencje.

W wywiadzie z 1996 roku Reinhart mówił:

*„Im człowiek bardziej się w technikę zagłębia, tym bardziej zanikają w nim jakieś naturalne impulsy, które się ma, stojąc za kamerą. Czasem operator tak jest pochłonięty techniką, nad którą musi zapanować, że gubi z horyzontu samą ideę, cel, do jakiego zmierza. (...) Fascynują mnie pomysły, idee związane z przetwarzaniem wizji, jaką ma się w głowie, na obraz - przy użyciu różnorodnych technik”.<sup>1</sup>*

Nic dziwnego, że cyfrowe zmiany w technologii kreowania obrazu filmowego, jakie dokonały się w czasie minionego ćwierćwiecza, sprowokowały Arthura Reinharta do ponownego zajęcia się problemem wpływu techniki na kreatywne wizje operatora. Obiektem tych badań jest przedstawiony jako praca doktorska film Doroty Kędzierzawskiej „Żużel”, do którego zdjęcia zrealizował Reinhart, oraz przedstawiony przez doktoranta pisemny komentarz do tej pracy pt: „Wirtualny autor zdjęć filmowych”.

Praca ta ma dwa aspekty. Z jednej strony jest ważnym głosem w toczącej się od jakiegoś czasu dyskusji nad rolą operatora we współczesnej ekipie filmowej, a z drugiej jest okazją do analizy przeprowadzonych eksperymentów i badań, które były możliwe z racji wyjątkowej sytuacji w filmie „Żużel”, kiedy operator był jednocześnie producentem filmu.

Film „Żużel/Speedway” opowiada historię Lowy, młodego mistrza tego sportu, gwiazdy lokalnej drużyny, którego okoliczności życiowe zmuszają do trudnych wyborów w życiu osobistym i sportowym. Realizatorom zależało na tym, żeby sekwencje wyścigowe w filmie różniły się od obrazu w transmisjach telewizyjnych, w których kamery są obiektywnym obserwatorem zdarzeń na torze. U Kędzierzawskiej i Reinharta kamera staje się uczestnikiem zmagania na torze i stara się oddać emocje, jakie towarzyszą zawodnikom w trakcie wyścigu. Impresyjne pokazanie walki na torze wzbudziło kontrowersje wśród zagorzałych kibiców speedwaya przyzwyczajonych do innej konwencji relacji z zawodów, ale dla walorów estetycznych obrazu było to w pełni uzasadnione.

---

<sup>1</sup>. Źródło: wywiad Marzeny Wiśniewskiej, „Reżyser” 1/1996

Specyficzne warunki na torze żużlowym, szybkość motocykli, przeciążenia na łukach, drgania, kurz (tzw. flara żużlowa) oraz względy bezpieczeństwa zmusiły realizatorów do szukania niekonwencjonalnych rozwiązań i zróżnicowanych efektów realizowanych przy pomocy zaawansowanej technologii VFX – *visual effects*. Ponieważ sceny „żużlowe” stanowią kluczową część filmu, ich realizacji i roli operatora Arthur Reinhart poświęca najwięcej uwagi w swej pracy.

Rolę operatora we współczesnym filmie omawia w eseju pt: „Nowy model produkcji filmowej” Sławomir Idziak na Film Spring Open<sup>2</sup> i do tego opracowania nawiązuje w swojej pracy doktorskiej Reinhart, rozwijając twórczo temat i wzbogacając go doświadczeniami z własnej pracy na planie filmu „Żużel”. Materiał jest bogaty, gdyż dotyczy prawie trzyletniego okresu realizacji 15-minutowej sekwencji treningów i zawodów na torze.

Praca Artura Reinharda składa się z czterech części:

1. Wstęp
2. Determinanty
3. Proces twórczy
4. Wnioski

Zasadnicza dla procesu badawczego jest część trzecia, którą autor dzieli na trzy rozdziały:

- 3.1 Proces powstawania świata wirtualnego
- 3.2 Koncepcje technologiczne
- 3.3 Postprodukcja

Z wielką uwagą i starannością autor analizuje proces preprodukcji filmu, uważając, podobnie jak okres postprodukcji, jest kluczowy dla ostatecznego efektu. Szczególną uwagę poświęca przewizualizacji i tworzenia tzw. Brudnofilmu, czyli previsu, który coraz częściej staje się podstawą nowoczesnego systemu organizacji pracy nad filmem. Pozwala on, jak konkluduje autor pracy:

- „... o. lepiej ocenić strukturę przyszłego utworu,
- o. oszacować długość ujęć,
- o. skalkulować rzeczywiste potrzeby, aby sfinansować projekt,
- o. znaleźć i porozumieć się z przyszłymi twórczymi współpracownikami (aktor, scenograf, operator, kompozytor),

---

<sup>2</sup> Idziak S., Nowy Model Produkcji filmowej. Część 4. Prewiz. Previs-aktorski, czyli jak kontrolować jakość powstającego dzieła - Film Spring Open, <https://filmspringopen.eu/nowy-model-produkcji-filmowej-czesc-4-prewizprevis-aktorski-czyli-jak-kontrolowac-jakosc-powstajacego-dzieła/> [dostęp: 20 grudnia 2022]

- o. dokładniej wyważyć proporcje pomiędzy tym, co „live”, a tym, co musimy wygenerować czy dodać za pomocą grafiki komputerowej,
- o. w trakcie realizacji prawdziwego filmu możliwość podmiany scen zrealizowanych na planie z tymi w previsie”

W praktyce previs, na zamówienie producenta, wykonuje specjalista – grafik komputerowy, ale w swej pracy Arthur Reinhart wykazuje, jak ważne jest własnoręczne wykonanie previsu w technologii 3D przez autora zdjęć. Szczegółowo opisuje, jakich programów i materiałów używał do jego wykonania. Obejrzenie poszczególnych sekwencji filmu i porównanie ich z grafikami z pracy stanowi frajdę nie tylko dla operatorów, ale też dla studentów wydziałów operatorskich oraz wszystkich pasjonatów filmu.

Podobnie szczegółowo relacjonując długotrwały, bo prawie trzyletni proces postprodukcji, autor wykazuje, jak ważny dla ostatecznego efektu jest udział operatora w tym procesie. Na obecnym poziomie rozwoju techniki, zwłaszcza w polskich warunkach, dobranie odpowiednich narzędzi wymaga wielu eksperymentów, prób i wynalazków. Przykładem może być historia wizjonerskiego studia Rybczyńskiego we Wrocławiu i jego Cykloramy, częściowo rozebranej w aurze skandalu i reaktywowanej po latach w Studio CETA, a którego pomysły stanowiły inspirację dla rozwiązań technicznych w postprodukcji filmu „Żużel”. Postprodukcja ta to pasmo przeplatających się sukcesów i porażek w dążeniu do efektu, który zarówno artystycznie jak i finansowo mieścił by się w pierwotnych założeniach. W polskich warunkach praca ta przypomina dokonania Edisona.

Kolejnym ważnym problemem determinującym rolę operatora w kreacji obrazu filmowego jest tzw. korekcja barwna. Znam reżyserów, którzy dzięki pozornej prostocie techniki cyfrowej próbują „kolorować” swoje filmy, bez udziału operatora, na swoich domowych pecetach. W obecnych warunkach technologicznych korekcja w procesie postprodukcyjnym już tylko w niewielkim stopniu dotyczy koloru, a tak naprawdę jest procesem kreacji obrazu we wszystkich jego aspektach: światła, perspektywy, scenografii, ostrości. W swojej pracy Reinhart pokazuje, jak ogromne możliwości stwarza w procesie korekcji np. zastosowanie Mapy HDRI - High Dynamic Range Imaging – która pozwala na dowolne tworzenie atmosfery przez kształtowanie pogody, kierunku światła, wyglądu nieba itp. Pisze: „... zamieniłem pracę klasycznego autora zdjęć filmowych, zostając autorem „wirtualnych” zdjęć filmowych. Ku mojemu zdziwieniu zostałem też autorem „wszechmogącym”, mogłem

*„zatrzymać Ziemię i ruszyć Słońce”. I bardzo często to czyniłem, przy wielkim zdziwieniu współpracowników współtworzących efekty VFX”.*

To dzięki takim możliwościom udało się operatorowi utrzymać w zdjęciach plenerowych jednolity charakter mocno kontrowego słońca, który to efekt w naturalnych warunkach wymagałby oczekiwania na odpowiednie warunki z „kant-szkiełkiem” przy oku. Dzięki nim pojęcie szczęścia operatorskiego, jeżeli chodzi o pogodę, nie odgrywa już takiej roli, a jednorodność przestrzeni rzeczywistej i wirtualnej w obrazie filmowym może być doskonała.

Tok produkcji filmu „Żużel” pokazuje, jak na skutek zmian technologii zmienia się tradycyjna rola kolejnych etapów realizacji, jak rośnie rola okresów pre- i postprodukcji, a okres zdjęciowy może już niedługo stać się tylko okresem przejściowym między nimi. To może determinować rolę i obowiązki operatora.

W swojej rozprawie Reinhart udowadnia, że „wirtualny” operator filmowy z tytułu pracy powinien zostać pozbawiony cudzysłowu, ponieważ powinien być jak najbardziej bytem realnym. Podstawowe pytanie, na które stara się odpowiedzieć w swojej pracy autor, brzmi: czy ten wirtualny operator to grupa ludzi, w której każdy odpowiada za wybrane zagadnienie i realizuje je według własnej wiedzy, pomysłowości i wyobraźni, czy to jeden autor, który współpracuje z grupą specjalistów, podobnie jak w tradycyjnej grupie zdjęciowej. Ta druga koncepcja jest bliższa autorowi, jak pisze w swojej pracy w rozdziale 4.4 Podsumowanie: „... to autor zdjęć powinien zasiadać za sterami wirtualnego świata. To on bierze pełną odpowiedzialność za kreację obrazu filmowego”. Jednak podkreśla, że wymaga to od operatora posiadania większej wiedzy i powinno to być uwzględnione nie tylko w nowoczesnym modelu edukacji operatorów w szkołach filmowych, ale również konieczne jest stworzenie programów i szkoleń dla autorów zdjęć filmowych.

Czy ta koncepcja sprawdzi się i wytrzyma próbę czasu, pokaże najbliższa przyszłość, gdyż rewolucja cyfrowa trwa i nic nie zapowiada jej rychłego końca. A to ona determinuje organizację pracy w grupie zdjęciowej.

Na koniec chciałbym podkreślić prosty i komunikatywny język, jakim posługuje się Reinhart w swoim pisemnym komentarzu do pracy doktorskiej, co dobrze świadczy o jego możliwościach dydaktycznych.

Uważam, że recenzowana praca doktorska spełnia wymagania określone w treści odnoszącego się do niej art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytułach naukowych oraz stopniach i tytułach w zakresie sztuki (tekst jedn.:Dz.U. z 2017 r. poz. 1789 ze zm.) w zw. Z art. 179 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. – Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U., poz. 1669 ze zm.)

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized first name 'Andrzej' and a last name 'Ramlau'.

Dr hab. Andrzej Ramlau