

Imię i nazwisko:

dr Wojciech Sędzimir Staroń

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej

im. Leona Schillera w Łodzi

Autoreferat

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Dyplom ukończenia studiów na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi oraz tytuł magistra sztuki w zakresie sztuki operatorskiej i fotografii – październik 1998 r.

Dzieło: Realizacja filmu *Syberyjska lekcja*.

Tytuł aneksu teoretycznego pracy magisterskiej: *Pojęcie przemiany na podstawie filmu „Syberyjska lekcja”*. Promotor: prof. Jerzy Wójcik (oryginał w Bibliotece PWSFTviT, sygn. D 198)

Stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk filmowych w zakresie sztuki operatorskiej, nadany uchwałą Rady Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej, Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi – 21 lutego 2017 r.

Zdjęcia do filmu fabularnego ***Pod Ochroną*** (tyt. oryg. ***Refugiado***) w reżyserii Diego Lermana oraz aneks teoretyczny: ***Z dokumentu do fabuły, z fabuły do dokumentu – o doświadczeniach i metodach pracy autora zdjęć filmowych.***

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Lenczewski



Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych:

- 2011–2013 r. Wykładowca, Gdyńska Szkoła Filmowa
przedmioty: Sztuka operatorska, Film dokumentalny
- 2014-2017 r. Starszy wykładowca na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im.
Leona Schillera w Łodzi
przedmiot: Sztuka operatorska, Film dokumentalny
- od 2016 r. Starszy Wykładowca (od 2017 adiunkt) na Wydziale Reżyserii Filmowej
i Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i
Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi
przedmiot: Bohater w filmie dokumentalnym
- od 2017 r. Adiunkt na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej
Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera
w Łodzi
przedmioty: Sztuka operatorska, Film dokumentalny

Wskazane osiągnięcia wynikające z art. 16 ust. 2 z ustawy z dnia 14 marca 2003 o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.)

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję osiągnięcia artystyczne:

Zdjęcia do filmu ***Rodzina na sprzedaż*** (tyt. oryg. *Una Especie de Familia*) w reżyserii Diego Lermana. Film powstał w 2017 r. w koprodukcji argentyńsko-francusko-brazylijsko-polskiej.

Film miał światową premierę we wrześniu 2017 r. na 42. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fabularnych w Toronto. Europejska premiera odbyła się na 65. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian, gdzie obraz otrzymał nagrodę za najlepszy scenariusz. Polska premiera odbyła się w październiku 2017 na 33. Warszawskim Festiwalu Filmowym.

LINK DO FILMU

<https://vimeo.com/224522138> pass: UEDF

Omówienie celu artystycznego ww. pracy

Koncepcja zdjęć do filmu fabularnego jest zawsze niebywałym wyzwaniem. Dzieje się to dlatego, że staramy się jak najdokładniej przygotować film jeszcze przed zdjęciami, wyobrazić go sobie jeszcze przed włączeniem kamery. Na bazie scenariusza autor zdjęć razem z reżyserem tworzy wizję estetyczną i formalną przyszłego filmu. Mimo, że jest to działanie teoretyczne, to jednak założenia, które wtedy się ukształtują mają zasadniczy wpływ na sposób realizacji zdjęć, cały przebieg produkcji filmu i siłą rzeczy decydują o końcowej fakturze obrazu.

W przypadku *Rodziny na sprzedaż* przyjęliśmy bardzo wyraziste założenia i koncepcję realizacyjną. Historia rozgrywa się na prowincji argentyńskiej, dramat opiera się na problemie społecznym związanym z korupcją przy adopcji dzieci. Główna bohaterka - Malena, lekarka z Buenos Aires jest umówiona na nielegalne kupno i odbiór

noworodka od wiejskiej dziewczyny rodzącej w prowincjonalnym szpitalu. Bardzo chcieliśmy osadzić nasz film w wyrazistej, namacalnej rzeczywistości. Postanowiliśmy kręcić w realiach bliskich filmowi dokumentalnemu, by stworzyć obraz wiarygodny, silnie oddziałujący na widzów. Z jednej strony chodziło o tło historii, świat przedstawiony w drugim i trzecim planie, a z drugiej strony chodziło o prawdę psychologiczną głównych bohaterów. Zależało nam na tym, aby uzyskać takie warunki pracy, które dadzą możliwość reżyserowi i aktorom ciągłego docierania do sedna postaci. Głównym naszym założeniem było uchwycenie i przybliżenie widzom prawdy emocjonalnej aktorów poprzez stworzenie im warunków, by nie tylko na próbach przed zdjęciami, ale również w trakcie całego procesu filmowania w okresie zdjęciowym mieli możliwość ciągłego szukania swojej postaci i nieustannego pogłębiania, nadawania jej osobowości różnorodnych walorów.

Tę metodę otwartości na nieoczekiwane rozwijam w zasadzie od początku swojej drogi twórczej. Poczynając od autorskiej, debiutanckiej **Syberyjskiej lekcji** (za którą otrzymałem Nagrodę im. Andrzeja Munka 1998 r., Grand Prix Cinema du Reel w Paryżu i Srebrnego Lajkonika w Krakowie), poprzez **Plac Zbawiciela** w reżyserii Krzysztofa Krauze i Joanny Kos-Krauze (mój debiut autora zdjęć w filmie fabularnym, Nagroda w Konkursie Polskim na Camerimage 2006) czy **Nagrodę** (tyt. oryg. *El Premio* w reż. Pauli Markovitch, Srebrny Niedźwiedź za zdjęcia na Berlinale 2011 r.) we wszystkich tych filmach w różny sposób wyzwalałem się z krępujących schematów realizacyjnych. Wydaje mi się, że twórczość operatorska zaczyna się wtedy, kiedy w pełnej wolności szukamy obrazów oddających stan wewnętrzny bohatera. Ta wolność bierze się z fascynacji prawdą o filmowanym człowieku. W zasadzie zdjęcia do każdego filmu są dla mnie drogą do ukazania w obrazach prawdy o człowieku, na którego patrzę. Lubię być zaskakiwany, czekam na to, a właściwie odkrywam to kamerą, to zaskoczenie, niewiadomą, co wydarzy się za moment, to mnie fascynuje i daje inspirację do kręcenia.

W Rodzinie na sprzedaż założenia kształtowały się od samego początku pracy nad tym filmem. Działaliśmy równolegle na kilku polach:

- wybór realnych obiektów zdjęciowych, które mają silną osobowość
- praca z niezawodowymi aktorami
- kompozycja scen w długich ujęciach (tzw. long-shotach)

- gama kolorystyczna oparta na kontraście kolorów dopełniających się
- światło boczne i kontrowe podkreślające światłocien

Wiedzieliśmy, że chcemy kręcić w prawdziwym obiektach znalezionych w tej części Argentyny, gdzie proceder korupcji jest najbardziej rozpowszechniony. Nie zamierzaliśmy budować dekoracji ani wykorzystywać hali zdjęciowej, natomiast naszym pierwszym pomysłem było wyjechać na długą dokumentację, by znaleźć takie obiekty, które po drobnej adaptacji będą budowały określony przez nas świat. Ponieważ bardzo duża część filmu dzieje się w szpitalu dużo czasu poświęciliśmy na znalezienie odpowiedniego szpitala w prowincji Misiones w północnej Argentynie. Wiedzieliśmy, że każdy nowy obiekt doda nam inspiracji do tego, by szlifować scenariusz, a czasami nawet zmieniać niektóre sceny tak, by zaadoptować dramat do nowej realnej przestrzeni.

Postanowiliśmy, że nie będziemy „walczyć” przeciwko obiektom, nie będziemy próbować ich kompletnie przerabiać, ale że jesteśmy otwarci na zmiany i szukamy lokacji, które nas zainspirują i pod wpływem których będziemy mogli zobaczyć na nowo naszą historię ze scenariusza. Bardzo duży wkład w takie myślenie o budowaniu świata filmowego wniósł scenograf filmu, Brazylijczyk Marcos Pedroso.

Drugim bardzo poważnym wyzwaniem było założenie, że oprócz trzech ról (Malena, jej mąż Mariano i lekarz Costas), większość obsady stanowią naturszczycy, czyli nie-zawodowi aktorzy znalezieni, wybrani i przeszkoleni w miejscach, w których będziemy kręcić. Praca z nie-zawodowymi aktorami wymagała też specyficznego podejścia od operatora.

Bardzo ważne było tutaj doświadczenie wyniesione z realizacji filmów dokumentalnych, czyli umiejętność bycia zaskakiwanym. Wyczulenie na ciągłe zmiany i nieprzewidywalność. Na pozór wydawało by się, że takie podejście może zabić kreatywność wizualną, że nie będziemy mogli kontrolować ustawienia i ruchu kamery, światła, rytmu sceny, ale okazuje się, że właśnie ta metoda przybliżyła nas najbardziej do prawdy ekranowej. Aktorzy nie mieli swoich pozycji, w których musieli stawać, nie dopasowywali się do światła czy kompozycji kadru i w większości scen mieli dużą swobodę i wolność. Mimo to, próbowaliśmy budować bardzo precyzyjną inscenizację wewnątrz-kadrową. Pomagało w tym użycie kamery z ręki.

Ze skomplikowaną inscenizacją wewnątrz-kadrową wiąże się kolejne założenie estetyczne, które przyjęliśmy przed zdjęciami razem z reżyserem – opowiadanie długimi ujęciami. Jeśli scena była możliwa do powiedzenia w jednym ujęciu, to zawsze korzystaliśmy z tej metody. Wymagało to ode mnie bardzo precyzyjnego przygotowania światła w scenie tak, aby nieoczekiwane zmiany rytmu lub ruchu aktorów nie powodowały błędów technicznych i utraty nastroju tworzonego światłem. Praca długimi ujęciami zdecydowanie pomagała aktorom, bo mieli oni szansę wejść głębiej w swoją postać, a czasami mogli pozwolić sobie na improwizacje, jak np. w scenie wyprowadzenia matki z dzieckiem ze szpitala. Największymi trudnościami operatorskimi podczas pracy long-shootami było wyrównanie kontrastów ekspozycji przy przechodzeniu np. z ciemnego wnętrza do jasnego pleneru albo ze słonecznego pleneru do ciemnego wnętrza. Tę kompensację uzyskiwaliśmy kilkustopniowo: poprzez specjalny rodzaj oświetlenia, poprzez odpowiedni wybór pory dnia (wiele takich scen przenieśliśmy, by kręcić w niskim słońcu lub o magicznej godzinie tuż po zmierzchu) metoda ta, wymaga precyzyjnego przygotowania planu pracy i kalendarzówki zdjęć tak, by ujęcia ze skomplikowaną inscenizacją i z przechodzeniem plener-wnętrze można było nakręcić o najbardziej dogodnej porze. W dwóch scenach mieliśmy sytuację przejścia kamery za bohaterką, która jechała samochodem, wysiadała i wchodziła do szpitala i nie chcąc przerywać ujęcia, w trakcie wychodzenia z auta, przekazywaliśmy sobie razem z operatorem kamery, Bartkiem Świniarskim kamerę z rąk do rąk w sposób niezauważony i w ten sposób podtrzymywaliśmy dynamikę ujęcia i sceny.

Kolejnym założeniem operatorskim była kolorystyka filmu. Krajobraz prowincji Misiones, w której odbywały się zdjęcia, były mi dobrze znane, ponieważ mieszkałem tam wcześniej przez dwa lata kręcąc swój autorski dokument *Argentyńska lekcja*. Znałem tmtejszy pejzaż, światło i wiedziałem, że chcę opowiedzieć historię Maleny jaskrawymi dopełniającymi się kolorami. Czerwień ziemi kontrastować z niebieską z sukienką, żółcie szpitala intensyfikować aż do oranżu np. w czasie porodu oraz w trakcie nocnego spotkania jednej i drugiej matki i zestawiać z zielenią murów lub drzew. Zależało mi na relacji tego żółtego światła nocnego z intensywnym światłem dnia podbijające chłodną zieleń ścian i plenerów.

Światło w szpitalu było przez nas wymyślone i zainstalowane od początku tak, by mieszać temperatury barwowe: ciepłych żarówek 3200K z zimnymi, zielonymi

jarzeniówkami w nocnych scenach. Również światło które dobiegało w nocy zza okien było zawsze silnie oranżowe. Silne punkty żółtego światła 3200K wykorzystałem również w scenach dziennych mieszając je z niebieskim chłodnym światłem dziennym. Źródła światła używałem często w kadrze, by podbić światłościę i rozpiętość tonalną sceny. Zależało mi na dużej rozpiętości kontrastu barwnego i na dynamice koloru, która miała odpowiadać skrajności stanów emocjonalnych naszej głównej bohaterki cały czas targanej silnymi emocjami od depresji do euforii.

Dopiero w ostatniej scenie filmu kolor się uspokaja - wjeżdżamy razem z bohaterką w pustynną przestrzeń, gdzie zanika zieleń, znikają ostre barwy. Ten nowy nastrój ma nas przygotować do przemiany wewnętrznej Maleny, która dokonuje się w bohaterce w ostatniej scenie filmu. Spotyka tam Marcelę, biologiczną matkę adoptowanego dziecka, dochodzi do ostatecznej konfrontacji dwóch kobiet, po której Malena oddaje noworodka matce. Zanurzona w pastelowej, piaskowej tonacji pustynnych kolorów bohaterka zwalnia rytm, a my rozumiemy dzięki właśnie tej odmiennej estetyce, że osiąga pewną zgodę, wewnętrzną harmonię, której nie miała przez cały film. Zresztą, by nakręcić tę finałową scenę przejechaliśmy 2000km do prowincji Catamarca w Andach, bo tam znaleźliśmy zadowalający nas plener i drogę do domu Marceli.

Dla kontrastu pierwsza scena otwierająca film, nakręcona jest przy użyciu efektu silnych pomarańczowych, nerwowo pulsujących, ostrzegawczych świateł postawionych na zjeździe z autostrady. Widzimy twarz bohaterki w samochodzie, w deszczu, a na niej pulsujące światło które ma nam oddać stan jej wewnętrznego rozdarcia.

Światło w filmie jest realistyczne, pochodzące zawsze z logicznego źródła, jednak jego intensywność i kierunek buduje kontrast i światłościę i współpracując z intensywnymi kolorami scenografii tworzy silny nastrój mający odpowiadać stanowi wewnętrznemu bohaterów.

To co było niesamowitą przygodą artystyczną przy tym filmie, to możliwość wykorzystania doświadczeń minimalizmu i prostoty warsztatu operatora dokumentalnego z precyzją i konsekwencją opowiadania fabularnego, w którym konstruujemy świadomie i konsekwentnie obraz zewnętrzny po to, by opowiedzieć o wnętrzu naszych bohaterów. Udało nam się wraz z reżyserem Diego Lermanem namówić całą ekipę filmu do takiego stylu pracy, który nie jest przecież powszechny na planach filmowych. Otwartość na ciągle poszukiwanie towarzyszyła nam przez cały okres zdjęciowy, udało się nakręcić niektóre sceny lepiej niż opisane były one w

scenariuszu. Powstało kilka scen dodatkowych jak np. sekwencja w ulewnym deszczu. Była to w moim dorobku kolejna próba, lecz chyba najbardziej precyzyjnie przeprowadzona, łączenia myślenia dokumentalnego i fabularnego.

Festiwale i nagrody filmu *Rodzina na sprzedaż*:

42. Międzynarodowy Festiwal Filmów Fabularnych w Toronto

65. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w San Sebastian, Nagroda Jury za najlepszy scenariusz.

53. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Chicago – Golden Hugo - najlepszy film

2018 Miami Film Festiwal – Grand Prix

33. Warszawski Festiwal Filmowy

Argentyńska Nagroda Filmowa (Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina) - nominacje w siedmiu kategoriach, w tym za najlepsze zdjęcia

Netflix – dystrybucja światowa

Omówienie innych osiągnięć artystycznych w latach 2015-2019:

1. **Bracia** - reżyseria i zdjęcia do pełnometrażowego filmu dokumentalnego

Praca nad tym filmem stała się dla mnie jakby laboratorium, w którym mogłem poznawać i analizować arkania sztuki filmowej. Zarówno podczas zdjęć, które trwały blisko dziewięć lat jak i w trakcie dwuletniego montażu. Czas poświęcony na pracę nad tym filmem uważam za najlepszą lekcję kina. Analiza mojej pracy nad *Braćmi* jest teraz często tematem moich seminariów lub warsztatów dla reżyserów, operatorów i montażystów. Najlepiej czuję się wtedy, gdy przez kamerę obserwuję i łapię momenty, które reżyseruje ktoś „inny”. Kiedy zacząłem realizować film o braciach Kułakowskich, wiedziałem o ich życiu bardzo dużo. Podczas zdjęć odcinałem się od klasycznego dokumentu, odrzuciłem informacyjno-historyczną warstwę i zbierałem „czyste” obserwacje z życia bohaterów. Wielu ludzi klasyfikuje „Braci” jako dokument, ale dla mnie ten film ma więcej cech kina fabularnego niż dokumentalnego - ma silne, wyraziste postaci, konsekwentnie budowaną strukturę dramaturgiczną i formalną. Pracując nad dokumentem przez kilka lat spędzasz z bohaterami wiele dni, możesz ich blisko poznać, zaprzyjaźnić się, stać się częścią ich świata. Kluczowy dla operatora staje czas bez kamery, kiedy może przemyśleć, co i jak warto sfilmować, kiedy może dostrzec małe, codzienne rytuały z życia bohaterów. W dokumencie spektakularne rzeczy zdarzają się rzadko, a wspomniane małe rytuały, które w rezultacie budują film, można zaobserwować i zawsze można do nich wrócić. Istotne staje się, aby operator dokumentalny był czujny, potrafił patrzeć i zbierać wszystkie bodźce. Autora zdjęć nie powinno satysfakcjonować jedynie jakiegokolwiek uchwycenie danego wydarzenia. Zdjęcia nie są przezroczyste, są zapisem subiektywnej refleksji osoby stojącej za kamerą albo - co gorsze - mogą świadczyć o jej braku. Dlatego kadry zapisane w „Braciach” nie określiłbym jako dokumentalne, to zapis „czystej” rzeczywistości, ale w sposób twórczy, zinterpretowany przeze mnie.

Udział i nagrody w następujących festiwalach:

Premiera filmu na 68. Festiwal Filmowy w Locarno – film zdobywa tam Grand Prix Semaine de la Critique (główną nagrodę sekcji Tygodnia Krytyki)

62. Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych w Lipsku Doc Leipzig – Grand Prix (Golgen Dove)

23. Camerimage Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych - Specjalne wyróżnienie

Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych Hot Docs, Toronto
Cinema Vérité IFF, Teheran

Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych Guangzhou, Chiny – wyróżnienie
Orły 2017 - Nominacja do Nagrody Polskiej Akademii Filmowej w kategorii Najlepszy film dokumentalny

2. **Świt** (tytuł oryg. *Ausma*) – zdjęcia do filmu fabularnego w reżyserii Laili Pakalniny (Łotwa), film powstał w koprodukcji łotewsko-estońsko- polskiej

Ausma to właściwie wizualny poemat, film pisany obrazami. W ramach tego projektu po raz pierwszy pracowałem ze storyboardem, który dla reżyserki, Laili Pakalniny, był ważniejszy niż scenariusz, a w praktyce całkowicie go zastąpił. Realizacja zdjęć była skomplikowana i wymagała dużej precyzji warsztatowej, dominowały bardzo długie ujęcia z wieloplanową, głębinową kompozycją, montażem wewnątrzkadrowym i ciągłym ruchem kamery. Przygotowany przez reżyserkę i scenografa, Jurgisa Krassona, storyboard zawierał detaliczne wskazówki obejmujące ruch postaci, styki montażowe pomiędzy ujęciami, a także zapis ruchu kamery. Moim zadaniem była transformacja obrazów będących wizją autorki. Założenia wyrysowane w storyboardzie musiałem zderzyć z konkretnymi obiektami zdjęciowymi i obserwacją prób aktorskich. W rezultacie całość opierała się na wyobraźni reżyserki, mojej i scenografa, aktorzy na naszych oczach stawali się częścią wielkiej, koronkowej konstrukcji.

Udział i nagrody w następujących festiwalach:

Premiera filmu na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Black Nights, Tallinn
Nagroda za najlepsze zdjęcia – Jury Prize, Tallinn Black Nights IFF
Polska premiera odbyła się na Międzynarodowym Festiwalu Nowe Horyzonty w 2016r.
Międzynarodowy Festiwal Filmowy *Zierkalo*, Rosja– nagroda za najlepsze zdjęcia
Nagroda PSC (Polskiego Stowarzyszenia Autorów Zdjęć Filmowych) za najlepszy film w 2017 r.
Łotewski kandydat do Oscara 2017
Łotewska Nagroda Filmowa m. in. za najlepsze zdjęcia
Europejskie Nagrody Filmowe - shortlist

3. **Don Juan** – zdjęcia do pełnometrażowego filmu dokumentalnego w reżyserii Jerzego Śladkowskiego, film powstał w koprodukcji szwedzko-fińsko-niemieckiej

W dokumencie reżyser i operator są partnerami. W przypadku realizacji projektów z Jerzym Śladkowskim zawsze opieramy się o ten sam sposób pracy - próbujemy w rzeczywistości odnaleźć sytuację, posiadającą własną dramaturgię, aby w oparciu o nią nakręcić film dokumentalny. Pracując na wczesnym etapie „Don Juana” wybraliśmy bohatera - Olega, wiedzieliśmy o jego problemie zdrowotnym oraz toksycznej relacji z matką. Brakowało elementu dramaturgicznego, który - jak często bywa w dokumencie - połączyłby wspomniane elementy, przeprowadził je przez historię. Wtedy nasz bohater, za namową matki rozpoczął warsztaty w grupie teatralnej, która przygotowuje wersję spektaklu „Don Juan”, w którym Oleg ma zagrać tytułową rolę. Dla nas był to sygnał, że warsztaty mogą przeprowadzić dramaturgicznie naszego bohatera, że krok po korku będziemy podążać po naturalnie wyznaczonej przez rzeczywistość drodze. Dla operatora filmu dokumentalnego takie kierowanie się

wyznaczoną przez bohatera ścieżką jest bardzo pomocne. W przypadku realizacji filmów z Jerzym Ślaskowskim bardzo często jestem pytany, czy sceny, które nakręciłem były inscenizowane? Praca reżysera i operatora polega na dowiadywaniu się o planach bohatera i podążaniu jego tropami. Postawienie przed bohaterem jakiegoś zmyślonego zadania często usztywnia go i wprowadza sztuczność. Zdjęcia, które staram się wykonywać, przede wszystkim mają pomóc bohaterowi zapomnieć, że jest filmowany. Jeśli wykonuje naturalne działania, jeśli walczy o coś prawdziwego, jesteśmy w stanie sfilmować niezafalszowaną rzeczywistość. Pracując z kamerą staram się więc nie ingerować w rzeczywistość bohaterów, nie tworzyć im dużego planu zdjęciowego, rodzaju sceny, na której występują. Filmowanie w dokumencie jest raczej na drugim planie, na pierwszym jest życie bohatera, jego działanie, które staram się delikatnie uchwycić.

Udział i nagrody w następujących festiwalach:

Premiera filmu w 2015 r. na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym IDFA,
Amsterdam – film zdobywa tam Grand Prix
Nordisk Panorama Best Film
DocAviv Film Festival Best Film
Hot Docs Canadian International Documentary Festival
Göteborg Film Festival Best Film

4. **Dziura w głowie** - zdjęcia do filmu fabularnego w reżyserii Piotra Subbotko

„Dziura w głowie”, podobnie jak „Ausma” jest filmem pisanym obrazami. To film fabularny, okreśłany jako impresyjny, wizualny, ale w pracy w pełni wykorzystałem z doświadczenia zdobytego przy realizacji projektów dokumentalnych. Wraz z reżyserem, Piotrem Subbotko, pracowaliśmy nad długimi ujęciami, którym poddana była inscenizacja i ruch kamery. W ten sposób staraliśmy się uwiarygodnić świat filmowy, świat bardziej mityczny niż realny, świat zsubiektywizowany, bardziej odczuwalny, niż obserwowany. Połączona została estetyka dokumentalna z realizmem magicznym. W pracy kluczowe było wybranie i sfotografowanie takich lokacji i plenerów, które opowiedzą nam o wewnętrznym stanie i kondycji bohaterów. W taki sposób realizowałem „Braci”, gdzie krajobrazy otaczające braci miały podkreślić, oddać ich emocje i przeżycia. Dzięki filmowi dokumentalnemu nauczyłem się, że natura, żywioł, często w postaci zmiennej, granicznej potrafi opowiedzieć o postaci, o człowieku, staje się pewnym nośnikiem informacji i emocji, może zastąpić słowa.

Światowa premiera filmu odbyła się w 2018 r. na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Szanghaju
Polska premiera odbyła się na Festiwalu Polskich Filmów w Gdyni w 2018 r. Film wchodzi w 2019 r.

Warsaw, 23 April 2019

Name and surname:

Wojciech Sędzimir Staroń, PhD

Faculty of Direction of Photography and
TV Production at the Leon Schiller
National Film, Television and Theatre School in Lodz

First-person narrative summary

Diplomas and degrees:

Graduated from the Faculty of Direction of Photography and TV Production at the Leon Schiller National Film, Television and Theatre School in Lodz and obtained the MA degree in cinematography and photography in October 1998.

Cinematic work: the production of *Siberian Lesson*.

The title of the MA thesis theoretical appendix: *The concept of change on the basis of the film "Siberian Lesson"*. Supervision: Prof. Jerzy Wójcik (original copy in the library of the National Film, Television and Theatre School in Lodz, pressmark: D 198)

Received the PhD degree in film art in the field of cinematography by the decision of the Governing Board of the Direction of Photography and TV Production Department, The Leon Schiller National Film, Television and Theatre School in Lodz, on 21 February 2017.

Direction of photography of the film *Refugiado*, directed by Diego Lerman, and theoretical appendix: **From documentary to fiction and back – experiences and methods of work of a director of photography.**

Supervision: Prof. Ryszard Lenczewski



Employment:

- 2011–2013 Lecturer, Gdynia Film School
subjects: Direction of Photography, Documentary Film
- 2014-2017 Senior lecturer in the Direction of Photography and TV Production
Department at the Leon Schiller National Film, Television and Theatre
School in Lodz
subjects: Direction of Photography, Documentary Film
- Since 2016 Senior lecturer (assistant professor since 2017) in the Direction of
Photography and TV Production Department at the Leon Schiller
National Film, Television and Theatre School in Lodz
subject: Documentary Film Protagonist
- Since 2017 Assistant professor in the Direction of Photography and TV Production
Department at the Leon Schiller National Film, Television and Theatre
School in Lodz
subjects: Direction of Photography, Documentary Film

Indication of the artistic achievement under Art. 16 Para. 2 of the Act of 14 March 2003 on academic degrees and titles and on degrees and titles in art (Journal of Laws no. 65, item 595, as amended)

In accordance with the formal requirement, I indicate the following achievement:

Cinematic work for the film ***A Sort of Family*** (original title: *Una Especie de Familia*) directed by Diego Lerman. The film was made in 2017 as an Argentinian, French, Brazilian and Polish coproduction. The premiere of the film took place in September 2017 at the 42nd Toronto International Film Festival. In Europe, the film was launched at the 65th San Sebastian International Film Festival, where it received the award for the best screenplay. In Poland, the film debuted in October 2017 at the 33rd Warsaw Film Festival.

LINK TO FILM

<https://vimeo.com/224522138> pass: UEDF

Elaboration on the artistic aim of the aforementioned cinematic work

The concept of photography for a feature film is always an incredible challenge. This is because we try to prepare the film as accurately as possible before the shooting, imagine it before turning the camera on. On the basis of the script, the director of photography together with the film director creates the aesthetic and formal vision of the future film. Although it is a theoretical action, the assumptions put forward at that point have a fundamental impact on the phase of shooting, the entire course of film production and, ultimately, determine the final texture of the motion picture.

In the case of *A Sort of Family*, we adopted very clear-cut assumptions and concepts for the shooting. The story takes place in the Argentinian province, the drama addresses the social problem of corruption surrounding adoption. The main character,

Malena, a doctor from Buenos Aires, has arranged for an illegal transaction of purchasing a newborn from a village girl giving birth in a provincial hospital. We really wanted the film to be set in a clear, tangible reality. We decided to shoot in a way that would be close to the documentary film, creating a credible image and, thus, strongly affecting the viewers. On the one hand, it was about the story's background, the things happening in the middle and distance plan, but on the other hand we aimed at showing the psychological truth of the main protagonists. We wanted to maintain working conditions which enable the director and the actors to constantly get to the core of their character. Our main assumption was to capture and reveal the emotional truth in the actors by creating the right conditions for them, not only during the screen tests, but also throughout the entire shooting process, to explore their characters and continually enhance their identities and enrich with various qualities.

I have been developing this method of openness to the unexpected since the beginning of my creative path. In all my films, starting from my debut as an author *Siberian Lesson* (for which I received the Andrzej Munk Award in 1998, Grand Prix Cinema du Reel in Paris and the Silver Hobby-Horse in Krakow), through *Saviour Square* directed by Krzysztof Krauze and Joanna Kos-Krauze (my debut as photography director of the feature film, Camerimage Polish Competition Award in 2006) and *The Prize* (original title: *El Premio*, directed by Paula Markovitch, that won the Silver Bear for Outstanding Artistic Contribution in the category camera at the Berlinale 2011) I have been, in various ways, cutting loose from the constraints and patterns of film-making. It seems to me that the cinematographic work begins when we can be entirely free in searching for images reflecting the inner state of the characters. This freedom comes from the fascination with the truth of the film protagonists. In fact, the work I do in each film is my way of using images to show the truth of the person I am filming. I like to be surprised, I am always looking forward to it, and this is what I discover when I'm behind the camera: this kind of amazement with the unknown, with what will happen next. This is what fascinates me and gives me inspiration for my work.

From the very beginning of our work on *A Sort of Family*, we went on implementing the assumptions we had formed simultaneously on the following layers:

- selection of real photo objects that have a strong personality
- work with non-professional actors

- composition of scenes in long shots (so-called long-shots)
- a range of colours based on the contrast of complementary colours
- side and counter light, accentuating chiaroscuro

We knew that we wanted to shoot in real locations found in this part of the country, where corruption is the most widespread. We had no intention to build a film set design, nor did we want to use a studio set. So, the first thing we did was to set off on a long documentation trip to find locations that, after small adjustments, would bring about the world we have envisaged. Because a great part of the film is set on the premises of a hospital, we spent a lot of time finding the right medical centre in the province of Misiones in northern Argentina. We knew that each location we viewed would inspire us even more to polish the script, and sometimes even modify some of the scenes so that to adapt the plot to the new real location.

We decided not to "work against" real locations, or try to completely redesign them, but to remain open to changes and look for inspiring locations that would shed some new light on the story from the script. That kind of approach to this film's world building can be credited most to our production designer Brazilian Marcos Pedroso.

Another great challenge was following through on the assumption that apart from the three parts in the film (Malena, her husband Mariano and the doctor, Costas), most of the cast were to be amateurs or non-professional actors, selected and trained in the filming locations. It also required a specific approach from the director of photography.

The experience I had gained from the productions of documentary films, i.e. the ability to welcome surprises, constant changes and unpredictability, came in handy here. On the first sight, it might seem that such an approach would kill visual creativity, make it impossible to control the camera settings and movements, the lighting, the flow of the scene. However, this method turned out to have brought us closer to the film truth. The actors did not have to take any indicated positions, or try to fit in the lighting or the composition of the shot. Quite the contrary, in most of the scenes they were given a lot of space and freedom. Still, we tried to build a very precise *mise en scène*. I used the hand-held camera shooting to achieve that.

The complex *mise en scène* is connected with another aesthetic assumption, which we adopted, together with the director, prior to the filming – the longshot story mode. As long as it was possible to do the scene in one long shot, we always held on to this method. It required very precise lighting set-up of the scene so that any unexpected changes of the scene rhythm or movement of the actors did not cause technical errors or kill the ambience created by the lighting. Using long shots aided the actors to understand their characters better and gave them opportunity for improvisation like in the scene walking the mother with the baby out of the hospital. The greatest difficulty in the longshot filming for the camera operator lied in the compensating for the contrasts of the exposure when moving from, for example, a dark interior to a bright sunlit open-air shot and the other way round. We obtained this compensation by using a special type of lighting and choosing the right time of day (we rescheduled many such scenes in order to shoot them in the low sun or at a mystique time just after the dusk has fallen). This strategy required thorough planning of the shooting schedule so that the scenes shot in a complex set design and involving moving between the open-air and interior could be made at the most advantageous time of the day. In two particular scenes the camera was to follow the protagonist while she was driving a car, pulling off and entering the hospital. As we did not want to cut the shot, me and the camera operator, Bartek Świniarski, had to pass the camera imperceptibly in order to maintain the dynamics of both the scene and the shot.

Another cinematographic assumption concerned the film colorization. I was familiar with the landscape of the Misiones province where the film was shot, as I had lived there for two years, while I was shooting my original documentary film *Argentinian Lesson*. I knew the local landscape, as well as the type of light, and I decided to tell Malena's story using bright complementary colours. The red of the soil contrasted with the blue of her dress, the yellow of the hospital intensified and became orange, for example, during the childbirth or the night encounter between the birth mother and the adoptive mother and juxtapose with the greenery of walls or trees. I really strived to expose this yellow night light with intense daylight boosted by the cool green of the walls and exterior shots.

The project and installation of the lighting in the hospital was, from the very beginning, to involve mixing different colour temperatures, that is warm 3200K bulbs with cold, green fluorescent tubes during the night scenes. Also the light of the night that came inside through the windows was always very orange. In the daylight scenes, I used intense spots of the yellow 3200K light also in daylight scenes blending them with blue cool daylight. I often used light sources in the shot to boost the chiaroscuro and the tonal range of the scene. I strived for obtaining a large range of colour contrast and colour dynamics that would correspond to the extreme emotional states of the main character, constantly being pulled between depression and euphoria.

Only in the last scene of the film the colour range subsides: we follow the main character as she drives into the desert, where the green and other vivid colours disappear. This new atmosphere is to prepare us for the inner transformation that is about to take place in Malena in that closing scene of the film. She encounters Marcela, the biological mother of the adopted child, and we see the final confrontation between the two women, after which Malena hands over the baby back to her birth mother. Immersed in pastel, sandy tone of the desert colours, the protagonist slows down the rhythm of her movements, and we begin to understand, thanks to this different film aesthetics, that she comes to peace with that decision and achieves some kind of inner harmony, which she lacked throughout the entire film. As a matter of fact, to shoot this final scene, we travelled over 1500 miles to the province of Catamarca in the Andes, until we found the right setting and the road to Marcela's house.

In contrast, in the opening scene of the film I used the effect of strong orange, nervously pulsating warning lights on the highway exit. We see the face of the woman sitting in the car, in the rain, and that pulsating light touching it and manifesting how torn inside she is. The light in the film is realistic, always having its logical source, however, its intensity and direction builds contrast and chiaroscuro, and combined with intense colours of the set design creates a suggestive atmosphere to parallel the inner worlds of the film characters.

What was an amazing artistic adventure during shooting pictures for this film is the opportunity to combine minimalism and simplicity drawn from the documentary

operator's workshop with the precision and consistency of the narrative filmmaking, which consciously and consistently creates external images to tell about the protagonists' internal worlds. Together with the film director, Diego Lerman, we managed to persuade the whole crew of the film to choose such style of work, which is quite rare on film sets. We remained open to constant exploring throughout the entire shoot and, thus, we managed to film some scenes better than the way they were described in the script. There were several scenes that were shot additionally, such as the sequence in the heavy rain. It was not my first attempt to combine documentary film approach with the feature film mentality, however, probably the one I carried out more precisely than ever before.

Film festivals and awards:

42nd Toronto International Film Festival

65th San Sebastián International Film Festival, Jury Prize for Best Screenplay

53rd Chicago International Film Festival - Golden Hugo – Best Film

2018 Miami Film Festival – Grand Jury Prize

33rd Warsaw Film Festival

Academy of Motion Picture Arts and Sciences of Argentina (Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina) – 7 nominations, including for Best Cinematography

Netflix – world

Presentation of other artistic achievements accomplished in 2015-2019:

1. **Bracia** [Brothers]- Wojciech Staroń director and cinematographer of the feature length documentary

Working on this film has become a kind of a laboratory for me. I could learn and analyze the limits of film art. It happened both during shooting that lasted nearly nine years and during the two-year editing time. The time devoted to work on this film was the best lesson of filmmaking for me. The analysis of my work concerning "Brothers" is now often the main topic of my seminars or workshops for directors, DOPs and editors. The best moments for me are those when I take my camera and catch the moments that are directed by "someone". When I started making a film about the Kułakowski brothers, I knew a lot about their past. During shooting, I tried to avoid classic documentary approach. I discarded the informative-historical layer and collected "clean" observations from the life of the protagonists. Many people consider "Brothers" a documentary, but for me this film has more features of a fiction film than of a documentary - it has strong, expressive characters, a consistently built dramatic and formal structure. While working on a documentary for several years I spent many days with the characters, got to know them closely, made friends, become part of their world. The most important for a DOP is the time without a camera, when one can think it over, observe small, everyday rituals of the characters. Spectacular things happen rarely in a documentary, whereas one can concentrate on small rituals, which eventually give the structure to the film and you can always come back to them. It is essential that the cinematographer of a documentary is vigilant, able to look and collect all stimuli. The cinematographer should not be satisfied with capturing events in any way. The footage is not transparent, it is a record of the subjective reflection of the person behind the camera or - what's worse - of the lack of such a reflection. That is why footage recorded for the film "Brothers" cannot be defined as documentary, it is a record of "pure" reality, a creative record, creative because interpreted by me.

Festivals and Awards:

Premiere at 68. Locarno Film Festival– Grand Prix Semaine de la Critique

62. International Documentary Film Festival Doc Leipzig –
Grand Prix (Golden Dove)

23. Camerimage International Film Festival – Special Mention

International Documentary Film Festival Hot Docs, Toronto

Cinema Vérité IFF, Teheran

International Documentary Film Festival Guangzhou, China – Special Mention

Orły 2017 – Best documentary - nomination

2. **Ausma** [Dawn] – cinematographer: Wojciech Staroń, director: Laila Pakalnina (Latvia), Latvian-Estonian-Polish coproduction

Ausma is a visual poem, a film made with frames. This was the first time I worked mostly with a storyboard, which for the director (Laila Pakalnina) was more important than the script. And during shooting it completely replaced it. The shooting was complicated and required precise mise en scene and continuous camera movement. The storyboard prepared by the director Laila Pakalnina and art director Jurgis Krasson contained specific indications regarding the movements of the characters, sketch of the final frames in takes, instructions concerning the movement of the camera. My task was to transform the author's vision into images. Indications drawn in the storyboard I had to collide with specific photographic objects and observation of the actor's attempts. As a result, everything was based on set designer's, director's and my imagination. In front of us the actors became a part of a very complicated structure.

Festivals and Awards:

Premiere at International Film Festival Black Nights, Tallinn

Jury Prize, Tallinn Black Nights IFF – best cinematography

Polish Premiere at New Horizons Film Festival 2016r.

International Film Festival *Zierkalo*, Rosja– Best Cinematography Award

PSC Award (Polish Society of Cinematographers) best film - 2017

Latvian Oscar candidate 2017

Latvian National Film Award for the best cinematography

Europea Film Awards - shortlist

3. **Don Juan** – cinematographer: Wojciech Staroń, feature length documentary directed by Jerzy Śladkowski, Swedish-Finnish-German coproduction

Director and DOP work as partners in a documentary. While cooperating with Jerzy Śladkowski I always follow the same pattern: in the surrounding reality We try to find a situation having its own dramaturgy. Based on it we can shoot a good documentary. At the early stage of research for the documentary „Don Juan” we chose Oleg as a main protagonist. We knew about his health problems and the toxic relationship with his mother. However we lacked dramaturgy which would combine these elements and structure the story. Finally Oleg's mother encouraged him to start a workshop in a theater group. They performed "Don Juan" where Oleg acted as a main protagonist. It was a sign for us that the workshop could be a dramaturgical guide for our character. Step by step we simply followed the events that happened in real life. It is very helpful for a cinematographer of a documentary to follow the path traced by the protagonist. While discussing the films that I shot with Jerzy Śladkowski, I am often asked if the

takes were staged. The work of a director and DOP is based on deciphering protagonist's plans and following them. Giving some imaginary task to the protagonists may make them feel artificial. I try to shoot in such a way that the protagonists forget that they are filmed. If a spectator observes the protagonist performing his/her natural activities, fighting for something real. Only in such a way we can get closer to a genuine reality. To sum up, I try not to interfere with the reality of the characters. I do not create shooting set, a stage where they would act. In a documentary shooting is more a background activity. The most important is the protagonist's life that I try to capture in a gentle way.

Festivals and Awards

2015 – premiere at IDFA, Amsterdam – Grand Prix

Nordisk Panorama Best Film

DocAviv Film Festival Best Film

Hot Docs Canadian International Documentary Festival

Göteborg Film Festival Best Documentary Film

4. ***Dziura w głowie*** [Hole in the Head]- Wojciech Staroń – cinematographer of a feature length fiction film directed by Piotr Subbotko

"Hole in the head", like "Ausma" is a film written with images. This is a fiction film that was said to be impressive and visual. However, while working on it I used to exploit the experience gained in previous documentary projects. Together with Piotr Subbotko – the director - we worked using long shots that guided mise en scene and camera movement. This way we tried to make the film reality – authentic, more mythical, more perceptible than observed. Documentary aesthetics was combined with magic realism. The most important issue was to select and shoot in locations that would tell us more about the inner condition of the protagonist. This way, I also shot my documentary "Brothers". Landscapes surrounding the protagonists were to emphasize their emotional state. Working as a documentary filmmaker I learned that nature as a dynamic element can tell more about a human being. It gives more information than words.

World premiere in 2018 r. at International Film Festival Shanghai

Polish premiere in 2018 at Polish Film Festival in Gdynia

The film will be distributed in Polish cinemas in 2019

M. Anin