

**Recenzja pracy habilitacyjnej oraz dorobku artystycznego
Pana Doktora Wojciecha Staronia**

Postać i twórczość Wojciecha Staronia zafascynowały mnie już pod koniec lat 90-tych, kiedy na jednym z kanałów TVP obejrzałam *Syberyjską lekcję* (1998). Zafrapowały mnie wtedy dwie rzeczy, po pierwsze, niezwykła umiejętność reżysera i autora zdjęć w jednej osobie do opowiedzenia bliskiej sobie, niezmiernie intymnej historii z dystansem umożliwiającym odnalezienie się w tej opowieści innych. Po drugie, zrealizowanie w dość trudnych warunkach i przy udziale minimalnych środków fascynującej wizualnie opowieści. I jedno i drugie wynikały z niezwykłej dojrzałości (bardzo młodego wtedy) artysty – tę dojrzałość potwierdzi już za chwilę otrzymanie nagrody głównej konkursu polskiego Camerimage za zdjęcia do filmu *Plac Zbawiciela* (2006, reż. K. Krauze i J. Kos-Krauze), który był debiutem Staronia w filmie fabularnym. Atrakcyjność wizualna *Syberyjskiej lekcji* wzięła się z fotograficznych doświadczeń Habilitanta, zwłaszcza z jego umiejętności komponowania kadru, a ściślej – z wypracowanego podczas wypraw z aparatem fotograficznym wychwytywania z przestrzeni tego, co najciekawsze, najbardziej atrakcyjne wizualnie, ale przede wszystkim, najbardziej przydatne dla snutej opowieści.

Gdybym miała wymienić źródła wyjątkowości (nie zawahałam się użyć tego określenia) sztuki operatorskiej Wojciecha Staronia, są to: doświadczenie fotograficzne oraz doświadczenie dokumentalisty, które przekładają się na wspomnianą wyżej umiejętność komponowania kadru z „elementów zastanych” w filmowanej przestrzeni przy niewielkim ich „podrasowaniu”; oraz zdolność do „chwytania/wykorzystywania” zastanego światła. Również z dokumentu bierze się częste samodzielne szwenkowanie Wojciecha Staronia w filmach, do których realizację zdjęć mu powierzono. Przypomnijmy, że na ważność takich doświadczeń (pracy w dokumencie, samodzielne prowadzenie kamery) powołują się najwybitniejsi autorzy

zdjęć: Dick Pope, Chris Menges, Roger Deakins, i promotor pracy doktorskiej Habilitanta Ryszard Lenczewski.

Wydaje mi się, że właśnie dzięki wspomnianym wyżej skłonnościom i umiejętnościom Wojciech Staroń tak doskonale porozumiał się z wybitnym autorem zdjęć, Krzysztofem Ptakiem, którego, mam wrażenie, można uznać za mentora Habilitanta. Podczas zbierania materiałów do książki o Krzysztofie Ptaku, Wojciech Staroń wyznał mi, że autor zdjęć do *Kornblumenblau* „przeprowadził go od dokumentu do fabuły”.

Ptak i Staroń stworzyli niepowtarzalny i nieporównywalny z żadnym innym, i chyba jedyny taki na świecie, duet dwóch samodzielnych operatorów tworzących zdjęcia do tak wyjątkowych (również wizualnie) filmów duetu reżyserskiego Krzysztofa Krauzego i Joanny Kos-Krauze jak: *Mój Nikifor* (2004, wyróżnienie w konkursie polskim Camerimage oraz Orzeł – Polska Nagroda Filmowa za zdjęcia), *Papusza* (2013, Brązowa Kamera na festiwalu Manaki Brothers, Orzeł – Polska Nagroda Filmowa za zdjęcia), wreszcie zapoznane i w moim odczuciu niedocenione *Ptaki śpiewają w Kigali* (2017). Nie jestem w stanie rozpoznać, co w *Nikiforze* było udziałem jednego, a co drugiego. W *Papuszy* Ptak odpowiadał za światło, a Staroń za pracę kamery. Jeśli chodzi o *Ptaki...* - Wojciech Staroń realizował zdjęcia w Afryce, wspólnie z Krzysztofem Ptakiem pracowali nad drugą transzą kręconą w Polsce.

Mój Nikifor to opowiadanie przede wszystkim kompozycją statycznych kadrów, wykorzystanie do maksimum naturalnych wnętrz nieco tylko „podrasowanych” światłem pochodzącym z małych lampek, bo dużych jednostek nie można było ustawić ze względu na ciasnotę wnętrza. Dodatkową trudnością było używanie kamery Sony 900 HD. Z kolei *Papusza* to mistrzowski przykład redukcji kolorów do czerni i bieli, (znowu) opowiadania statycznymi kadrami, niewchodzenia bohaterom w twarze, maksymalnego wykorzystania światła naturalnego i bogatego montażu wewnątrzkadrowego. *Ptaki śpiewają w Kigali* to już absolutne apogeum minimalizmu – film realizowano... aparatem Sony alfa 7 s, praca ze światłem tym razem polegała na „uciekaniu od światła”, a kamerę – trawestując stwierdzenie Svena Nykvista o „zakochanej kamerze” – można opisać jako „kamerę zawstydzoną” przemocą, której skutki przyszło jej filmować, i dlatego odwracającą wzrok. To, co szczególnie ujmuje w relacji artystycznej Wojciecha Staronia i Krzysztofa Ptaka, to fakt, że tak owocnie potrafili współpracować ze sobą dojrzały już przecież i uformowani artyści, że Habilitant sprostał partnerowaniu – jeśli mogę posłużyć się określeniem z teorii tańca – tak wymagającemu Mistrzowi jak Krzysztof Ptak.

Jako osiągnięcie artystyczne rozpatrywane w postępowaniu habilitacyjnym Pan Doktor Wojciech Staroń wskazał film *Rodzina na sprzedaż* (2017, reż. Diego Lerman), które

w mojej interpretacji można rozpatrywać jako trzecią część argentyńskiej trylogii, na którą składają się: również wyróżniona za zdjęcia podczas festiwalu w Berlinie *Nagroda* (2011, reż. Paula Markovitch) oraz *Refugiado* (2014, reż. Diego Lerman).

Imponuje prostotą i błyskotliwością pomysł, wokół którego zorganizowano stronę wizualną *Nagrody*: skoro tak ważnym elementem dla prowincjonalnej społeczności jest argentyńska flaga, to właśnie jej barwy składają się na gamę kolorystyczną filmu; skoro bohaterką filmu jest dziewczynka, która nie do końca rozumie powody, dla których ukrywają się z matką na prowincji – to w pracy kamery umieszczonej na poziomie oczu dziecka (!) więcej jest „śledzenia” niż neutralnego „przyglądania się”. Z kolei w *Refugiado* Staroń idealnie umiał przekazać atmosferę osaczenia ofiary przemocy domowej, której dramat współodczuwa siedmioletni syn. I znowu udało mu się przedstawić świat z perspektywy dziecka. (Nie do przecenienia jest fakt, że podczas prac nad *Refugiado* mógł już skorzystać z doświadczeń z pracy z dziećmi nabytych podczas realizacji dokumentalnej *Argentyńskiej lekcji*, 2011). *Refugiado* upewnia nas w tym, co było dostrzegalne już w *Nagrodzie*, że Habilitant jak na doświadczonego dokumentalistę przystało, po pierwsze, doskonale wykorzystuje naturalne lokacje, po drugie – używa naturalnego „argentyńskiego” światła tyle, ile się da i gdzie można.

Z autoreferatu, dołączonego do dokumentacji dowiadujemy się o założeniach „porządkujących” stronę wizualną *Rodziny na sprzedaż*.

Były to: realizacja filmu w naturalnych obiektach zdjęciowych, praca z niezawodowymi aktorami (tylko troje odtwórców głównych ról to profesjonaliści - Malena, jej mąż, doktor Costas), operowanie długimi ujęciami, korzystanie ze światła bocznego i kontrowego, kamera z ręki (należy tu docenić zwłaszcza dwa ujęcia wysiadania Maleny z samochodu: by nie zaburzyć płynności ruchu aktorki autor zdjęć i jego szwenkier [Bartek Świniarski] przekazali sobie kamerę z ręki do ręki); ograniczenie gamy kolorystycznej filmu do jaskrawych dopełniających się barw charakterystycznych dla lokacji, gdzie dzieje się akcja filmu – Wojciech Staroń znał kolory tej prowincji, ponieważ spędził tam dwa lata realizując (znowu) *Argentyńską lekcję*. Wszystko to kojarzy się z realiami pracy przy filmie dokumentalnym, ale tak miało być, skoro – jak czytamy w aneksie – „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 procesu filmowania w okresie zdjęciowym mieli możliwość ciągłego szukania swojej postaci i nieustannego pogłębiania, nadawania jej, osobowości różnorodnych walorów”.

A jak te wszystkie założenia przełożyły się na doświadczenie widza? Otóż otrzymaliśmy wiarygodną opowieść o kobiecie, która po urodzeniu martwego dziecka, za wszelką cenę chce adoptować Pedra urodzonego przez Marcelę w prowincji, gdzie proceder handlu dziećmi jest niemal podstawowym zajęciem. Współodczuwamy z Maleną, rozumiemy ją, a nawet się z nią utożsamiamy, bo dzięki pracy kamery przeniknęliśmy w jej świat. Bohaterkę poznajemy obserwując jej odbicie w szybie filmowane z wnętrza samochodu, jej twarz stygmatyzują już na początku ślady deszczu, światła neonów. Zresztą filmowanie przez szybę jest niejako leitmotivem filmu – powtórzy się i w scenie pobierania odcisków palców i w finale, tuż przed oddaniem Pedra matce. Filmowanie przez szybę niby buduje dystans, ale przede wszystkim pokazuje wyobcowanie bohaterki w swoim pragnieniu, którego nikt nie rozumie. Pierwsze słowa padają pod koniec szóstej minuty filmu, ale od samego początku wiemy, że będziemy kibicować Malenie. Będziemy trzymać kciuki za kobietę, której nerwowość przekazała brawurowo prowadzona kamera. Kamera w tym filmie jest bardzo blisko twarzy Maleny, ale tylko jej, reszta bohaterów filmowana jest neutralnie. W *Rodzinie na sprzedaż* przeważają bliskie plany, tylko kilka razy otrzymujemy „oddech”, czyli pojawiają się plany ogólne, jak się okaże, zapowiadające finał, w którym wszystko się uspokoi i kolorystycznie i jeśli chodzi o prace kamery – Malena zwróci dziecko Marceli. Malena jest opętana chęcią, no właśnie, czy bycia matką, czy raczej posiadania dziecka? Jej obsesję pokazano w scenie tuż przed atakiem szarańczy, kiedy kobietę, a przy okazji i nas, oślepiają flary. Przez cały film, do sekwencji finałowej mamy do czynienia z kolażem świateł i kolorów – „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 światłocien i rozpiętość tonalną sceny. Zależało mi na dużej rozpiętości kontrastu barwnego i na dynamice koloru, która miała odpowiadać skrajności stanów emocjonalnych naszej głównej bohaterki. (...) Światło w filmie jest realistyczne, pochodzące zawsze z logicznego źródła, jednak jego intensywność i kierunek buduje kontrast i światłocien, i współpracując z intensywnymi kolorami scenografii tworzy silny nastrój mający odpowiadać stanowi wewnętrznemu bohaterów” – pisze Habilitant. W finale światło się uspokaja się, podobnie barwa. Zimne niebieskości (sukienka bohaterki), chwilami kontrastowane z żółciami i czerwieniami, uspokajane w scenie posiłku tuż przed telefonem do matki, że Malena jednak „dostanie” Pedra, seledynem i różem, przechodzą w

sekwencji ucieczki z sierocińca w niebieskości gołębie i czerwien ziemi, by w finale wszystko stało się pustynnie pastelowe.

Rodzina na sprzedaż to przykład filmu, którego strony wizualnej się nie dostrzega, ponieważ jest tak „sklejona” z opowiadaną historią. To przykład filmu, w którym zdjęcia po prostu opowiadają historię, ale na tym właśnie polega sztuka operatorska, której film Lermana i Staronia niewątpliwie jest przykładem. Stronę wizualną dostrzegamy dopiero wtedy, kiedy zaczynamy ten film „zawodowo” analizować. Również wtedy orientujemy się, jak niewiele ten film zawdzięcza postprodukcji, bowiem to, co najważniejsze uzyskano na planie, na co miało wpływ doświadczenie dokumentalne autora zdjęć. Z autentycznych lokacji, z argentyńskiego światła nie można było „uzyskać” więcej niż dokonał tego Wojciech Staroń.

Wojciech Staroń to przykład autora zdjęć, który w mistrzowski sposób potrafił przekuć doświadczenie dokumentalisty w praktykę współtwórcy fabuł, które jednak nie przytłaczają widza swoją wizualną doskonałością, tylko wywołują u niego współ-odczuwanie sytuacji bohatera.

Na podstawie wnikliwej analizy twórczości artystycznej Pana Doktora Wojciecha Staronia, a także przywołując opinie Studentów, którzy określają Habilitanta jako „twórczego, życzliwego i otwierającego pedagoga”, wnioskuję o dopuszczenie Go do dalszych etapów procedury habilitacyjnej, a tym samym o nadanie stopnia doktora habilitowanego sztuki w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.



dr hab. Katarzyna Taras