

Izabela Łapińska

Obraz – barwa filmu

Media, Kultura, Społeczeństwo nr 9-10, 71-78

2014-2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IZABELA ŁAPIŃSKA

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi

OBRAZ – BARWA FILMU

Coraz częściej poznajemy rzeczywistość wyłącznie przez obrazy filmowe, telewizyjne, fotograficzne. Obraz stał się przedmiotem wyposażonym w szczególne moce, których dawny magiczny charakter przejęty dziś więzi czysto emocjonalne łączące człowieka z obrazami. „Pojęcie obrazu, choć specyficzne, przenika się i krzyżuje, bardziej niż pozostałe pojęcia filmowe, z wieloma innymi, takimi jak kadr, klatka, ujęcie, znak, symbol, metafora, co sprawia, że refleksja nad obrazem przeradza się często w refleksję nad kinem w ogóle. Rozważania nad obrazem, choć akcentują ruch, współczynnik czasu, aspekt dynamiczny, zatrzymują się jednak przede wszystkim na tych jego cechach, które dzieli on z obrazami nieruchomymi, bądź wręcz traktują go jako fotogram, którego specyficzne cechy można najłatwiej wychwycić po unieruchomieniu, jak czyni to na przykład Roland Barthes. [...] W każdym obrazie istotne jest bowiem napięcie powstające ze stosunku jego cech własnych, nowych wobec obrazów poprzedzających, do tych cech, które są rezultatem jego miejsca w całości” (Helman, Pitrus, 2008: 27).

Widzenie filmu jest świadomym odkrywaniem struktury wizualnej obrazu przy jednoczesnej percepcji zasianych w nim emocji. O walorach obrazów z estetycznego punktu widzenia decydują przede wszystkim możliwości kompozycyjne, sposoby, jakimi artysta uzyskuje efekt harmonii, oryginalności, operując barwą, światłocieniem, zestawieniami (Helman, Pitrus, 2008: 25). Kadr zamyka, działa jak wizualne ogrodzenie, niekiedy obraz przepycha się przez linie ograniczające, wywołując u widza odczucie przestrzeni poza kadrem (Block, 2010: 73). Przestrzeń otwarta zawsze będzie powodowała silne, emocjonalne, a czasem nawet mięśniowe reakcje u widzów (Block, 2010: 93). Fizjologiczny odbiór obrazu bardzo często, pomimo swej wyrazistości i znaczenia, jest nieświadomiony. Znajomość podstawowych elementów obrazotwórczych, bazujących na konstytutywnej zasadzie kontrastu i podobieństwa wzmacnia intensywność przekazu (Block, 2010: 321).

W odniesieniu do filmu, dzieła, w którego tworzeniu uczestniczy wiele osób, pojawia się pytanie, „czy operator jest autorem swej pracy twórczej, czy tylko wiecznym współni-

kiem reżysera?” (Nowicki, 1980: 18). Jak bardzo autor obrazu filmowego ma wpływ na wartość ostatecznego przekazu? Odpowiedź brzmi – bardzo. „Akt odkrywania świata okiem obiektywu przez reżysera jest tylko planowany, przez operatora – wykonywany. Film źle zrobiony pod względem operatorskim nie przemawia gorzej – nie przemawia w ogóle. I to jest wielka siła dzieła operatorskiego” (Nowicki, 1980: 19). Film organizuje ruch, czas, przestrzeń, korzysta z muzyki, z montażu, jednak pogląd, iż jest on sztuką obrazu, jest najbardziej oczywisty (Helman, Pitrus, 2008: 7, 23). Warstwa wizualna jest dominująca w złożonej strukturze i, mimo iż w filmie decyzyjny jest przede wszystkim ruch, istnieją filmy, w których gdybyśmy pocięli każde ujęcie na pojedyncze klatki i z tych klatek wykonali powiększenie, okazałoby się, że każda z nich stanowi idealną kompozycję fotograficzną, wyważoną, doskonale funkcjonującą jako oddzielne samoistne dzieło plastyczne (Nowicki, 1980: 11). Są bowiem filmy, w których obraz jest nośnikiem treści niemożliwej do wypowiedzenia w żaden inny sposób. Takim filmem są *Szepty i krzyki* Ingmara Bergmana. Obraz jest jego prymarnym źródłem kompozycyjnym. Bergmanowska emocjonalna czerwień jest niebywale trudna do słownego ujęcia. Problem budowany jest przede wszystkim obrazami (Nowicki, 1980: 75). Obrazami, które podczas próby opisu stają się boleśnie uproszczone, permanentnie tracą na sile wyrazu. Pojawia się wówczas kliniczny obraz atrofii emocji. Ten film trzeba zobaczyć, percepcyjnie dotknąć, by go w pełni poczuć, tak, by zaistniała syntonía.

W dziejach kina, według Marii Kornatowskiej, istnieją dwa nurty – liryczny i epicki. Nurt liryczny wiąże się z kinem operatorów, „to znaczy wiąże się, jak gdyby z drażnieniami materii wizualnej w głąb”. Jako przykład podaje film *Czerwona pustynia* Michelangelo Antonioniego. Określenie *kino operatorów* nie znaczy, że operator ma odgrywać główną rolę w filmie. I nie jest to również kino obrazków stylizowanych na malarstwo (Nowicki, 1980: 20). Uładnionych, wyabstrahowanych, doklejonnych wizualnie ozdobników. Ireneusz Pierzgalski dodaje, iż wyrazistość formy wizualnej to nie to samo, co efekty czysto plastyczne, malarskość (Nowicki, 1980: 25). Obraz filmowy jest wynikiem „współpracy” tekstu literackiego oraz inspiracji reżyserskiej i zarażenia tą inspiracją operatora. Jeżeli film realizuje reżyser i operator, na ekranie otrzymujemy konkretny, choć wypadkowy, styl plastyczny – rękopis tych dwóch osób (Nowicki, 1980: 37). Dlatego obrazem nazywa się nierzadko cały film. Dzieło takie charakteryzuje wyjątkowa troska o wyraz formalny przejawiająca się w radykalnie spójnej koncepcji, kształtującej obraz wyłącznie za pomocą środków czysto filmowych, operatorskich. Powstaje obraz, w którym nie interesuje nas naddana dekoracyjność czy też sztuczne wyestetyzowanie.

Szczególnie niebezpieczną rzeczą jest nadużywanie w terminologii filmowej określenia *plastyczność*, ocierającego się o pojęcie *malarskość*. Być może dlatego w przeciwieństwie do teoretyków kina „praktycy” chętniej używają określenia *warstwa wizualna* niż *obraz filmowy*. Często, jak zauważa Janusz Połom, w rozważaniach krytyków i recenzentów stosowane są terminy, których znaczenie i funkcje należałoby zakwestionować, ujawniając tym samym swoiste pustosłowie (Nowicki, 1980: 63). Obdarzając filmy sformułowaniami typu *malarskie piękno obrazu* tworzy się zjawisko szkodliwe dla rozwoju obrazu filmowego, wypaczając cel, jakiemu ma służyć (Nowicki, 1980: 68).

Grzegorz Królikiewicz powiedział: „Świat filmu dzieli się dla mnie na świat sfotografowany i odwołujący się do tego, co można nazwać swoistą rytmiką tej sztuki, oraz na świat nazwy: głupkowate obrazy, które są adaptacją literatury albo malarstwa”. Kontynuując swoją myśl, słusznie zauważył, iż pierwsze dagerotypy popełniły błąd w naśladowaniu za wszelką cenę malarstwa. Ceną pomyłki było długie bezowocne dreptanie w miejscu (Nowicki, 1980: 21). Powodem błędzenia – brak odwagi i oryginalności wywołany chęcią przynależności do „wielkiej” i „prawdziwej” sztuki oraz nieusprawiedliwiona potrzeba przypodobania się krytykom i „znawcom”. Poddaństwo i bezwarunkowe uznanie wyższości malarstwa nie wpłynęło korzystnie na ewolucję fotografii.

Dlatego tak ważna wydaje się tendencja oderwania obrazu filmowego od funkcji czysto ilustracyjnej, uzupełniającej tekst, uzależnionej od dialogu. Operator *Szeptów i krzyków* Sven Nykvist nie bez przyczyny odebrał nagrodę Oscara, swoje zamierzenia realizował na planie poprzez twórcze żonglowanie kolorystyką, kompozycją, oświetleniem. Kształtowanie obrazu filmowego musi leżeć po stronie kamery (Nowicki, 1980: 40), powinno być udziałem środków wyrazowych czysto filmowych, a nie tylko literackich czy też malarskich, inscenizacyjnych. Film musi być obrazem nasyconym, pełnym, niezależnym. Nawet jeśli jest sztuką opowiadającą o losach ludzkich, sztuką werystyczną, a obraz wizualny jest tylko częścią większej audiowizualnej struktury.

Maria Kornatowska stawia w tym kontekście ważne pytanie, czym w ogóle jest obraz filmowy? Czy jest to ujęcie? Czy jest to kadr? Pojmowany bowiem jako pewna organizacja wizualna nie może być rozpatrywany z punktu widzenia fotografii, ponieważ fotografia i film są odrębnymi dziedzinami sztuki. Najistotniejsza w ocenie byłaby możliwość całościowego ujęcia struktury, niestety poza niektórymi filmami, po jednokrotnym ich obejrzeniu, jest to prawie niemożliwe. Odbiór filmu ciągle niestety jest jeszcze literacki, fabularny, postrzegany przez grę aktora, treści, dialogi (Nowicki, 1980: 71–72). Zadaniem elementów wizualnych jest wspieranie historii, dopełnianie, a właściwie wypełnianie. Przykładem, który po raz kolejny przywołam, jest film Bergmana *Szepty i krzyki*, wyjątkowo spójny stylistycznie, przejawiający wręcz ortodoksyjną dbałość o wyraz formalny, wykorzystujący operatorskie środki w taki sposób, iż to właśnie warstwa wizualna stanowi o jego największej sile. Obok jakże naturalistycznej treści to w konsekwencji obraz generuje zintensyfikowane napięcie emocjonalne. Przysłużył się temu z pewnością kolor filmu, ale również niezwykle znamiennej sposób filmowania ludzkiej twarzy, charakterystycznie oświetlonego w połowie zbliżenia. Obraz psychologiczny, trudny, stanowiący niezależny portret kłębiących się namietności, zmysłów, cierpienia. Przestrzenie zamknięte w klaustrofobii, kadry ograniczone futrynami drzwi, puste samotne wnętrza, nie tylko kruchej ludzkiej duszy. „Trzy kobiety, które czekają na śmierć czwartej” (Bergman, 1993: 83) uwięzione w przerażająco hermetycznej samotności.

Intuicyjnie odczuwamy znaczenie kształtu, linii, rytmu czy też barwy. Każdy z formalnych środków wyrazu wywołuje u widza określoną reakcję emocjonalną. Mocne kolory, dynamiczne kształty decydują o tym, co myślimy i czujemy, oglądając dany obraz. Barwa działa na nas w sposób, którego, wbrew wizualnej materii, nie widzimy,

wpływa na samopoczucie, na zachowanie. Oglądając *Szepty i krzyki*, cały nasz system zaczyna „nucić” czerwień, tak jakby była ukrytym dźwiękiem – emocjonalnie, psychologicznie, a nawet fizycznie. Wibruje w naszym ciele, wdzierając się do naszego umysłu. Czerwień jest wizualnym uzupełnieniem słów i muzyki. Jest niewypowiedzianą furią bólu. Dlatego film Bergmana w tak dotkliwy sposób traktuje widza, doświadcza go wyjątkowo mocno i trwale. Kolor bowiem jest jednym z ważnych elementów manipulacji, czynnikiem zwykle nie od razu dostrzeganym. By w pełni świadomie korzystać z mocy niespokojnej czerwieni, należy wyłączyć lewą półkulę mózgu. Nie eksplorować rozumowo, nie analizować filmu, poczuć go (Bellantoni, 2010: 28), dać się sponiewierać wyszeptanym słowom, wykrzyzanemu cierpieniu, agonalnej samotności.

Wobec czerwieni nie mamy wyboru, nie możemy pozostać obojętni, zdystansowani, niewzruszeni. W bergmanowskim obrazie jest nie tylko metaforą ekstazy estetycznej, ale przede wszystkim żywym bólem egzystencjalnym. Nie ma barwy, która bardziej wpływałaby na ciało człowieka niż czerwień. W *Szeptach i krzykach* nasycą cały ekran, bez pardonu wprowadza nas w to, co przemilczane (Bellantoni, 2010: 24–25), dotyka do żywego. Wizualnie pięknie ubrana w suknie, sofy, łoża, puste przestrzenie, emocjonalnie głęboko zraniona, zakrwawiona, porzucona, niechciana. Czerwień jest pasją uniesienia w bólu, natrętnie podnieca, przyspiesza puls, gwałtownie podnosi poziom strachu.

Szepty i krzyki – film ciszy, film obrazu bez rozczulania się nad Śmiercią, ukazaną w całej swej brzydocie i przemawiającą pełnym głosem (Bergman, 1993: 94), bez pardonu i subtelności. Dla mnie jest obrazem mocnej samotności bez znieczulenia. Absolutnie genialną prostotą przekazu. „Tu, w samotności, doświadczam osobliwego wrażenia, że przepelnia mnie nadmiar człowieczeństwa. Prze ono na zewnątrz niczym pasta do zębów z dziurawej tuby i nie chce utrzymać się w granicach ciała. Jakże dziwne doznanie ciężaru i masy. Być może masy duchowej, która kipi we mnie i wylewa się na zewnątrz mojego ciała” (Bergman, 1993: 96). Film kipi czerwienią i bólem, nie tyle fizycznym, co psychicznym, nie do wytrzymania, wynikającym z rozpaczliwej niemożności porozumienia się. Z porażającą ekspresją ujawnia się ludzkie ciało pojęte jako psychosomatyczna przestrzeń, w której ścierają się ze sobą dwie moce Eros i Tanatos. Ciało jako źródło pożądania i cierpienia. Samotność ciała, jego fizjologia, związane z nim kompleksy, brutalne obrazy seksualnych namiętności i fizycznej agonii, całe spektrum ludzkiej cielesności i niepojętej duchowości ukazane z trudno akceptowalną ekshibicjonistyczną pasją. Pustka egzystencji i jakże absolutna samotność (Szczepański, 1996: 59). Początkowo film w roboczych notatkach Bergmana nosił tytuł *Dotyk* (Bergman, 1993: 83). Byłby to dotyk odrzucenia, wygnania, alienacji, ludzkiej próżni, brak dotyku albo po prostu dotyk nicości, pustki.

Reżyser i operator stworzyli obraz zupełny, skończony, o idealnej harmonii formy i treści, będący podsumowaniem estetyki kina intymistycznego (Szczepański, 1996: 65), kina obrazu. Fotografia *Szepty i krzyki* pomimo niewielkiej interwencji formalnej, przemieszania kadrów, braku chronologii, telewizyjnej „niechlujności” jeszcze wyraziściej podkreśla wizualną spójność filmu. Niebawą konsekwencję – nie tylko

kolorystyczną – całości, ale również kompozycji, światła, mroku i, co najważniejsze, emocji. Zdjęcie przytłacza bólem okaleczonej, krzyczącej czerwieni. W jednej, zatrzymanej na zawsze sekundzie czasu ujawnia ogrom cierpienia wszystkich kobiet, bezsensowną samotność bez wyjścia, bez szans. Obraz oczyszczony z filmowej ciszy i krzyków, percepcyjnie ascetyczny, płaski, a jakże nadal głęboko raniący tym, co ze sobą niesie. *Szepty i krzyki* są dla mnie wizualnym zapachem w powietrzu skażonym odorem marnych obrazów. Obrazem, wobec którego nie mogłam zostać obojętna.

Z tego samego powodu wdzieram się również głęboko, eksplorując strukturę ciał w ekstazie *Intymności* w filmie Patrice'a Chereau. Ciała kochanków pozbawione zostają człowieczej tożsamości. Stają się bezkształtną, bezwolnie formowaną masą, pociętymi skłębionymi kawałkami, bezgłowymi ludzkimi kształtami zatracenia w pożądaniu, zbliżeniem będącym niejako pochwyconiem innego w erotycznych konwulsjach. Fiolet transformacji, zjawisk nienamacalnych, ambiwalentnych jest najmniej zmysłową barwą, pozacielesną, a jednak to właśnie ciało nosi jego wyraźny odcień. Ale czy seks nie jest zjawiskiem mistycznym, czy nie leży w sferze rytuału i duchowości? (Bellantoni, 2010: 200). *Intymność* to film o samotności, o pustce, o zwierzęcym, dzikim zatraceniu, o przemianie. Fiolet bardzo często określany jest barwą duszy i unicestwienia. Jego niespotykana eteryczność sprawia, że „jest wizualnym szeptem. Jeśli się otworzysz, usłyszysz go” (Bellantoni, 2010: 212). Stop-klatka z seksualnego hedonizmu, ze zwierzęcej, instynktownej namiętności wydobywa szept samotnej duszy, instynktownie zimnej fioletowej duszy.

Tak jak zieleń przeplata się płynnie i niepostrzeżenie z błękitem *Fortepianu*. Wykluczenie bohaterki ewoluuje w kierunku ekshibicjonistycznego poszukiwania siebie, odrzucenia niewinności, uwolnienia prawdy o sobie. Świat purytańskiej obyczajowości (Ostrowska, 1998: 212) złamany zostaje barwami zmysłowo dziewiczej przyrody, pozornie zielonej, liściastej, trawiastej w konsekwencji zatopiony w niebieskościach. Odseparowany błękit podstępnie, niezauważalnie wdzierają się w niemy odbiór. Na poziomie emocjonalnym niebieski chłód wyraźnie daje odczuć alienację, brak miłości, czułości. Kolor niebieski kojarzony jest z biernością i niemocą (Bellantoni, 2010: 25), bohaterka Jane Campion przez większość filmu jest wewnętrznie rozdarta, niebieskość podkreśla jej bezwolność, zdystansowanie, obojętność. Ada porażona jest atrofią woli, przejawia skrajną życiową prostrację. Całe jej środowisko zdominowane jest przez błękit. Trudno nawet wyluskać z obrazów inne barwy. Niebieski wypełnia i przenika przestrzeń obrazu.

To niebieski, który podświadomie przemycia podtekst opuszczenia (Bellantoni, 2010: 110). Samotności zamkniętej, hermetycznie zakonserwowanej w pięknej wizualnej formie. W *Niebieskim* Krzysztof Kieślowski – jak sam podkreślał – świadomie wchodzi na teren „niefilmowany”. Pojawia się zatem coś na podobieństwo „dokumentu wewnętrznego”. Reżyser próbuje oddać stany niewyraźne, międzyludzkie, intersubiektywne za pomocą norm abstrakcyjnych: światła, błękitu (Sobolewski, 2005: 127). Środkami operatorskimi, rodzajem kadru, światłocieniem, długimi zbliżeniami twarzy. Dlatego też świadome zatrzymanie ujawnia ezoterykę obrazu filmowego, samotność bohaterki odziana zostaje w mocne efekty zarówno świetlne, jak i barwne. Problem,

człowieczeństwo, predylekcja do samounicestwienia zawiera się w wizualnie spójnej kompozycji. Pozbawienie akurat tego filmu warstwy dźwiękowej, wyciszenie go, daje w pewnym sensie oczyszczenie obrazu, samodzielność, niezależnienie. Wycofanie, zwątpienie, okaleczenie bronią się bez jakże ważnej i nadającej ton muzyki Zbigniewa Preisnera. Wysterylizowany obraz mówi sam za siebie, zyskuje wolność, autonomię względem słów, dialogów, historii.

Wyjątkowo ważnym dla mnie obrazem jest wspomniany już film, arcydzieło umiaru i harmonii, *Czerwona pustynia* Michelangelo Antonioniego. Gra przestrzeni, starannie zakomponowanych kadrów, geometrycznie ułożonych linii, podwójna schizofreniczna obcość wobec siebie i wobec otaczającego krajobrazu. Pejzaż staje się niejako dekoracją dopełniającą wyobcowanie i paniczne zagubienie bohaterki. Takie statyczne, długie ujęcia pustych, płaskich przestrzeni kadru nazwane zostały martwym czasem, czasem trwania świata (Ostrowska, 1996: 15). Antonioni pozwala, jak ujmuje to Roland Barthes (1994: 161), „patrzeć dłużej niż to dozwolone”, uważając to za niebezpieczne, gdyż „zazwyczaj czas patrzenia podlega kontroli społecznej”. Puste wnętrza, obojętne zbliżenia twarzy, plany ogólne, w których człowiek jest nieważnym, maleńkim elementem większej układanki. Czas pozwala widzowi kontrolować obraz. *Czerwona pustynia* zdaje się niebiesko-szarą egzystencjalną pustynią alienacji. Czerwień jest w filmie tym kolorem efemerycznym, chwilowym, towarzyszy rzadkim momentom niemożliwego odnajdywania resztek siebie, chwilom samotnej hysterii. Ściany, wdzierająca się wszędzie mgła, wszystko w barwie spłowiałego błękitu, wprowadzającego w stan letargu, melancholii, monotonii, klaustrofobii i absolutnej bezradności. Od szaroniebieskiego wnętrza człowieka staje się zniewolone, czuć ciężar zagubionej we mgle duszy (Bellantoni, 2010: 93). Barwa chłodna, blady błękit apatii z pełną premedytacją podkreśla stan psychiczny bohaterki. Opowiadanie, fabuła, nikną gdzieś pod ciężarem obrazu. Wyzwolenie formy w kinie Antonioniego jest efektem, jak słusznie zauważył Pasolini, „obsesyjnych kadrów” (Ostrowska, 1996: 25). Dbałości o każdy detal. Obraz jest niezależny. Antonioni podejmuje temat stanów psychicznych i emocjonalnych, opisując i identyfikując je w sposób znamieny, jedynie za pomocą filmowego obrazu, który ujawnia to, co kryje się poza jego powierzchnią (Ostrowska, 1996: 36). Strach, samotność, rezygnacja. „Niektórzy realizatorzy filmów decydują się opowiedzieć historię i później wybierają dekorację, która jest najbardziej odpowiednia. Ze mną – mówi Antonioni (za: Tomasulo, 1993: 4) – sprawa wygląda zupełnie odwrotnie: jest jakiś pejzaż, jakieś miejsce, gdzie chcę filmować, i z nich rozwija się temat moich filmów”. Wybrane elementy scenografii, rury, wieże, owoce reżyser zwykle malował na kolor prowadzący, dominujący. Podkreślając tym samym stan psychiki, rozmieniania, rozdwojenia, depresji przerywanej aktami schizy Giuliany. Przytłaczające całą powierzchnię szare błękity pustych bezwładnych sekwencji. Intymna szaroniebieska przestrzeń sprawia, że wszystko wydaje się zimne i mokre. Mgła opada również na nas, na widzów. Błękity zamykają nasze emocje, stąd przebitki czerwieni, agresywne plamy barwne, które wprowadzają niepokój, zadają wizualny gwałt, pobudzają. Ciało reaguje na wejście czerwieni i melancholijna nicość przeradza się w empatię, osamotnienie staje się bliskie, choć błękit zagrzebany w szarości nadal nas kontroluje.

Tak jak czerń i biel w przypadku dwóch filmów, które w historii kina prawie nigdy nie pojawiły się w kontekście analizy obrazu, czasem nawet rozważane były jako zaprzeczenie atrakcyjności wizualnej. W filmie *Życ własnym życiem* Jean-Luca Godarda podjęłam próbę doszukania się obrazu w jego czystej formie. Ku mojemu zaskoczeniu ujawniła się nie tylko spójność wizualna filmu, ale również niebywałe wycucie kompozycji wyłowionych z natręctwa monologów, kadrów. Wyjątkowość filmu Godarda płynie moim zdaniem z graniczącej z ascezą prostoty, z pewnego rodzaju pokory obrazu wobec słowa, będącej konsekwencją pierwszeństwa treści nad formą. Niespotykany brak uzależnienia kamery i kreowanego przez nią spojrzenia od funkcji opowiadania (Kluszczyński, 1996: 149). W filmie pojawia się seria czystych, bez znaczenia obrazów. Kadrów, które dotyczą subtelnej wrażliwości postrzegania świata. Operator Raul Coutard stale współpracujący z Godardem zainicjował zupełnie inny sposób widzenia rzeczywistości filmowej. Bez naleciałości estetyzujących schematów. Postawił bowiem na obraz oczyszczony z „piękna” (Nowicki, 1980: 15). Obraz wykastrowany z potoku opisujących go słów, zanurzony jest w wyrafinowanej estetyce ubóstwa. Szarość monochromatycznego zdjęcia w zestawie z wszechogarniającą pustką zwiększa entropię „ładnej” samotności. Nawet u Godarda zauważyć można pewien rozróż i dysfunkcję pomiędzy estetyczną teorią a praktyką (Soulages, 2007: 403).

Drugim czarno-białym filmem jest tytuł *Zeszłego roku w Marienbadzie*. „Alain Resnais specjalizuje się w nagłym wtargnięciu przeszłości w teraźniejszość, bez zapowiedzi i zwykle w krótkim błysku” (Arijon, 2008: 145). To „niekończący się ruch nigdy nieukończonego” (Soulages, 2007: 171). Element najistotniejszy – czas – w samotnych kadrach zostaje niejako pominięty. Istotne są niedopowiedzenia bohaterów, oniryczne, niedookreślone stany psychiki zawarte w zastygłych wybiórczo i „przelotnie” dostrzeżonych twarzach. Efemeryczna gra niejasności, gmatwanina kłamstw, powtórzenia, oddziaływanie przestrzeni i jej monotonnymi opisami, w podążaniu za niekończącymi się korytarzami. Pałacowe barokowe wnętrza skrupulatnie dostrzeżone w powolnych ruchach kamery, długich horyzontalnych travellingach, to, co najbardziej opisuje powieść Alaina Robbe-Grilleta, zabawa czasem. Pojawia się obraz kobiety i mężczyzny, kompozycyjnie prosty, wyalienowany, z dystansem emocjonalnym. Człowiek beznamiętnie samotny, roztargniony, nieodnaleziony.

Tych kilka autorsko wybranych filmowych przykładów wzmacnia ufnosć w siłę obrazu, a przede wszystkim w moc barwy narzucającej widzowi kierunek czytania historii, przyswajania treści. To kolor filmu może w głównej mierze zdecydować o emocjach, których doświadczy widz, a one finalnie wpłyną na zrozumienie. Kolor, który brutalnie wdziera się w sferę percepcyjnych nienazwanych doznań. Czynnikiem niezwykle ważny, bo działający na naszą psychikę, kształtuje uczucia, może pobudzić, ukoić, ale może również rozjuszyć i zniechęcić. Kolor jest podstępny, jest niebezpiecznym manipulatorem, ale tylko do czasu, kiedy go nie zauważymy i nie damy mu się swobodnie ponieść. Gdy jednak uświadomimy sobie jego kluczową obecność w kadrze, wówczas filmowa podróż stanie się fascynującą kolorową przygodą.

Bibliografia

- Arijon D. (2008), *Gramatyka języka filmowego*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa.
- Barthes R. (1994), *Drogi Michelangelo!*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 6.
- Bellantoni P. (2010), *Jeśli to fiolet, to ktoś umrze: teoria koloru w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa.
- Bergman I. (1993), *Obrazy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Block B. (2010), *Opowiadanie obrazem*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa.
- Helman A., Pitrus A. (2008), *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, Gdańsk.
- Kluszczyński R. W. (1996), *Jean-Luc Godard (w 13 obrazach)*, [w:] K. Sobotka (red.), *Mistrzowie kina europejskiego*, Łódź.
- Nowicki M. (red.) (1980), *Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego. Film sztuka obrazu*, Komitet do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”. Ośrodek Szkolenia i Doskonalenia Kadr, Warszawa.
- Nurczyńska-Fidelska E. (red.) (2005), *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, Rabid, Kraków.
- Ostrowska E. (1996), *Poza horyzontem zdarzeń. O filmach Michelangelo Antonioniego*, [w:] K. Sobotka (red.), *Mistrzowie kina europejskiego*, Łódź.
- Ostrowska E. (1998), *Jane Campion – antypody kobiecej pamięci*, [w:] G. Stachówna, *Kobieta z kamerą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Sobolewski T. (2005), *Spokój i bunt. Uwagi o twórczości Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] E. Nurczyńska-Fidelska (red.), *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, Rabid, Kraków.
- Sobotka K. (red.) (1996), *Mistrzowie kina europejskiego*, Łódź.
- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Stachówna G. (1998), *Kobieta z kamerą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Szczepański T. (1996), *Zwierciadło Bergmana*, [w:] K. Sobotka (red.), *Mistrzowie kina europejskiego*, Łódź.
- Tomasulo F. P. (1993), *The Architectonics of Alienation: Antonioni's Edifice Complex*, „Wide Angle”, Vol. 15, No. 3.