

# Krzysztof Ptak. Oczy i twarze: Kornblumenblau – 300 mil do nieba – Cynga

**ABSTRACT.** Taras Katarzyna, *Krzysztof Ptak. Oczy i twarze: Kornblumenblau – 300 mil do nieba – Cynga* [Krzysztof Ptak. Eyes and faces. *Kornblumenblau – 300 miles to heaven – Cynga*]. "Images" vol. XXVIII, no. 37. Poznań 2020. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 249–271. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2020.37.15.

In this text, I analyze Krzysztof Ptak's contribution to such films as *Kornblumenblau* and *Cynga* by Leszek Wosiewicz, and *300 miles to heaven* by Maciej Dejczer. These films belong to a time that can be characterized as a period of "hot times", when Krzysztof Ptak was interested in using cinematographic methods to the limits of their possibilities. As far as the history of Polish cinema is concerned, it was then that Polish directors were looking for a new language to talk about the Polish past. Wosiewicz and Dejczer avoided the accusation of "americanization" of Polish cinema, which was charged to Władysław Pasikowski. This may be because Krzysztof Ptak was the cinematographer of their films.

**KEYWORDS:** debut, film camera, lens, Auschwitz, Soviet camp, emigration

Krzysztof Ptak to autor zdjęć, znany przede wszystkim jako promotor i pionier technologii cyfrowej w polskim filmie, jako „ten pierwszy”, który nie tylko nie przestraszył się<sup>[1]</sup> związanego z „cyfrą” zmierzchu zawodu operatora filmowego, ale wręcz przeciwnie, podporządkował sobie sprzęt kojarzony z działaniami amatorów w sposób mistrzowski. Jednak zanim otrzymał za *Ediego* (reż. P. Trzaskalski, 2002) Złotą Żabę konkursu głównego festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage, w czym upatruję fakt „wprowadzenia cyfry na salony”<sup>[2]</sup>, zrealizował zdjęcia do trzech filmów, których nie waham się uznać za wyjątkowe, jeśli chodzi o sposób opowiadania o polskiej przeszłości. Zdecydowałam się skonfrontować swoją opinię teoretyka z ocenami praktyków. Po pierwsze, dlatego że osoby tworzące obraz nieco inaczej analizują dzieło filmowe, co teoretyka może tylko zainspirować; po drugie – Krzysztof Ptak był dla polskiego środowiska operatorskiego

[1] O tym, że pojawienie się kamer cyfrowych wzbudziło bardzo różne reakcje w środowisku operatorskim, świadczą choćby trzy rozmowy zamieszczone obok siebie w jednym numerze miesięcznika „Kino” (M. Lebecka, *Fabula będzie się bronić do końca – mówi Marcin Koszałka*, „Kino” 2004, 12, s. 23–24; P. Śmiałowski, *Prędeż czy później negatyw zniknie – rozmowa z Krzysztofem Ptakiem*, „Kino” 2004, 12, s. 24–25; idem, *Błoto leje się z ekranu – rozmowa*

z Andrzejem J. Jaroszewiczem, „Kino” 2004, 12, s. 26). Krzysztof Ptak powiedział wtedy, że „W każdym jest ciągle zakodowane, że negatyw nobilituje. A to bardziej kwestia obaw tych, którzy nie chcą się rozwijać i pracować na cyfrze, bo się jej boją, bo je nie poznali!” (s. 25).

[2] Zob. K. Taras, *Komu cyfra sprzyja?*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, 43, s. 196–202.

postać niezmiernie ważną. I z racji „oswojenia” cyfry, ale nade wszystko z faktu, że wielu wybitnych (dziś) autorów zdjęć często zaczynało swoją pracę w filmie jako jego operatorzy kamery.

Postanowiłam omówić *Kornblumenblau* (reż. L. Wosiewicz, 1988), *300 mil do nieba* (reż. M. Dejczer, 1989) i *Cyngę* (reż. L. Wosiewicz, 1991) w jednym tekście, również dlatego, że oprócz osoby Krzysztofa Ptaka łączy je fakt, że ich reżyserzy zapragnęli opowiedzieć o mniej lub bardziej odległej historii Polski w taki sposób, by trafić do współczesnego (wtedy) widza. I zdecydowali się na to w niezmiernie ważnym momencie przełomu związanego z wydarzeniami 1989 roku. A o tym, że zarówno poszukiwania nowego języka, jak i nowa publiczność były w tamtym czasie dla polskich filmowców ważne, przekonuje fakt, że nieco później Andrzej Wajda, zaskoczony odbiorem przez widzów *Psów* Władysława Pasikowskiego i rozzarowany przyjęciem swojego *Pierścionka z orłem w koronie*, stwierdził że „Pasikowski wie coś ważnego o współczesnej publiczności” [3]. Ciekawą może wydać się obserwacja, iż o ile Pasikowskiemu za to, że zdecydował się opowiedzieć swojego *Krolla* i obie części *Psów* również w sposób interesujący dla przywołanego wyżej „nowego/młodego widza”, zarzucono próbę „amerykanizacji” kina polskiego [4] i przeszczepienia na polski grunt manieri Hollywoodu [5], tak wobec Wosiewicza taki zarzut sformułował tylko Jerzy Niecikowski – „Wosiewicz opowiedział tę historię po amerykańsku” [6]. Może stało się tak dlatego, że tym razem to temat (obóz koncentracyjny, łagier, ucieczka dzieci z PRL-u) „uszlachetnił” dzieło i już nie wypadało stawiać takich zarzutów mimo faktu, że *Kornblumenblau* i *Cynga* oraz *300 mil do nieba* Dejczera, przełamały pewien stylistyczny monopol na sposób opowiadania o przeszłości? A może to wpływ i wkład Krzysztofa Ptaka [7], po spotkaniu którego wielu reżyserów robiło zupełnie inne filmy niż przed jego poznanieniem? Jak określił to jego wieloletni współpracownik, mistrz oświetlenia Marek Modzelewski: „[...] filmy reżyserów, z którymi pracował Krzysiek, nagle lądowały na zupełnie innej półce. Pewnie dlatego, że Krzysiek nie bał się eksperymentów, wiedział, jak zrobić krok w przód, ale tak, żeby nie wpaść w przepaść” [8]. Wit Dąbał, przyjaciel Krzysztofa Ptaka i jeden z autorów zdjęć tworzących w latach siedemdziesiątych tak zwaną „stajnię Dziworskiego”, widzi to tak: „[Krzysztof Ptak – przyp. K.T.] Otwierał oczy delikwentom, z któ-

[3] G. Stachówna, 1993: *My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2006, s. 228.

[4] Zob. B. Janicka, *Wujek Franz*, „Kino” 1994, 5, s. 12; G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 105.

[5] Zob. G. Stachówna, 1993: *My, psy...*, s. 228. Najsensowniej kwestię referencji obecnych w filmach Pasikowskiego podsumował Michael Stevenson, że „silna tradycja film noir w Europie nie jest niczym nowym” (zob. M. Stevenson, „*Nie chce mi się z tobą*

*gadać*” – konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989, [w:] *Gender – film – media*, red. E.H. Oleksy, E. Ostrowska, Kraków 2001, s. 158).

[6] J. Niecikowski, *Język nowy, treść stara*, „Film” 1989, 47.

[7] Za zdjęcia do *Kornblumenblau* i do *300 mil do nieba* Krzysztof Ptak został nagrodzony podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

[8] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

rymi pracował, na rzeczy, których prawdopodobnie wcześniej nie brali pod uwagę”[9]. Z kolei Piotr Sobociński jr, operator kamery w wielu filmach, do których Ptak robił zdjęcia, między innymi w *Domu złym* Wojciecha Smarzowskiego, fenomen wpływu tego genialnego autora zdjęć na reżyserów skwitował krótko: „Krzysiek potrafił uchronić wiele projektów przed «festyniarstwem»”[10].

Kolejnym argumentem przemawiającym za słusnością zestawienia obok siebie tych filmów jest to, że wszystkie (choć *300 mil do nieba* najmniej) są reprezentatywne dla tej fazy twórczości Krzysztofa Ptaka, kiedy interesowała go, jak to określam, „forma rozjątrzona”, od której przeszedł do totalnej ascezy, dostrzegalnej w filmach realizowanych przez niego kamerami cyfrowymi. Przez „fazę formy rozjątrzonej” rozumiem okres, kiedy Ptak sprawdzał, na ile może sobie pozwolić, forsując najbardziej ekscentryczne rozwiązania – czerwone i zielone noce, filmowanie dzieci pod tirem, szwenkowanie jadącego samochodu obiektywem 1000 mm, bezkompromisowe (i już nie tak popularne w środowisku operatorskim) transfokacje. Asceza z kolei oznacza dla mnie rezygnację z kolejnych środków, a jej apogeum Ptak[11] osiągnął w *Ptaki śpiewają w Kigali* (reż. J. Kos-Krauze i K. Krauze, 2017), gdzie dzięki wykorzystaniu aparatów Sony alfa 7s o czułości 10.000 ASA mógł pozwolić sobie na realizację scen, w których widać tylko palące się papierosy[12]. Podobnie było podczas pracy nad *Sqsiadami* (reż. G. Królikiewicz, 2014), kiedy dzięki (znowu) korzystaniu z niezmiernie czułych kamer cyfrowych[13], jak to opisał Piotr Sobociński jr – Krzysztof Ptak „«wypełnienie» robił, odbijając reflektor od chmur”[14].

Filmy Wosiewiczza i debiut Dejczera łączy coś jeszcze, co jednocześnie, być może, tłumaczy fakt, dlaczego Krzysztof Ptak, niewątpliwie obdarzony temperamentem (i okiem) dokumentalisty, zdecydował się na ich współtworzenie. Otóż ich scenariusze powstały na podstawie autentycznych wydarzeń. *Kornblumenblau* wyrasta z wydanych w 1985 roku wspomnień obozowych Kazimierza Tymińskiego *Uspokoić sen*, podstawą dla *Cyngi* były z kolei wspomnienia Jerzego Drewnowskiego z łagru, a *300 mil do nieba* wzięło się z zainteresowania Dejczera historią braci Zielińskich[15].

[9] Rozmowę przeprowadziłam w listopadzie 2018 roku.

[10] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[11] I współpracujący z nim, podobnie jak w wypadku *Papuszy*, Wojciech Staroń.

[12] Wiem to od Marka Modzelewskiego, z którym przeprowadziłam rozmowę w październiku 2018 roku.

[13] Na planie ostatniego filmu Grzegorza Królikiewicza używano kamer: Blackmagic Pocket Cinema, Sony F 55, Blackmagic, Sony EX1.

[14] Za udostępnienie wspomnienia Piotra Sobocińskiego jr dziękuję Małgorzacie i Anecie Ptak.

[15] Jak wspomina Dejczera: „Na historię braci Zielińskich trafiłem w ówczesnej gdańskiej prasie lokalnej. Była to krótka, kilkudzaniowa notka w miejscowej gazecie «Głos Wybrzeża» lub «Dziennik Bałtycki». To, co mnie uderzyło w niej, to fakt, że wymieniono wiek dwóch chłopców, którzy uciekli pod tirem, 14 i 12 lat. Zaskoczył mnie ten młody wiek, a więc i ich wielka determinacja. Pamiętam, jak mocno im zazdrościłem udanej ucieczki i przygody. I od razu pomyślałem o zrobieniu filmu. Dużo ludzi myślało wówczas o wyjeździe z Polski” (rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku).

Pośród określeń opisujących *Kornblumenblau* (1988, reż. Leszek Wosiewicz) najczęściej powtarzają się: teledysk, eksperyment formalny[16], teatralizacja[17], deformacja[18]. Leszek Wosiewicz wspomina, że „teledyskiem z Oświęcimią” nazwano jego film jeszcze podczas kolaudacji[19]. Marta Wróbel w szkicu *Tadzikowe perypetie z totalitaryzmem. Metaforyzacja rzeczywistości łagrowej w filmie „Kornblumenblau” Leszka Wosiewicza*, po dokonaniu analizy posłowania do scenariusza, które informuje o celu i intencjach jego autorów, pisze – „przybliżyć temat wymogom percepcji współczesnego widza, szczególnie widza młodego, wychowanego na kinie akcji. Stąd: stała zmienność punktu widzenia, szybkie cięcia sytuacyjne, dynamiczny montaż lub całe partie zdarzeń budowane na konstrukcji muzycznego teledysku”[20], i rekonstruuje widza, do którego *Kornblumenblau* ma być skierowany, a którym jest „młody odbiorca, wychowany na kinie akcji, teledyskach i grach komputerowych, znający lata 1939–1945 głównie z serialu *Cztery pancerni i pies* oraz z domowo-szkolnych lekcji patriotyzmu”[21]. O ile, jako ów „młody widz” *Kornblumenblau*[22], potwierdzam, że tak zaprojektowana przez reżysera, a wcielona w materię filmową przez autora zdjęć, Krzysztofa Ptaka, forma (do czego wróć jeszcze w dalszej części wywodu) rzeczywiście na mnie oddziaływała (i jak wykażę poniżej, nie tylko na mnie), jednak raczej przez fakt, że użyto jej wobec dość wyeksploatowanego tematu[23] niż z powodu mojej dostatecznej (lub

[16] Mirosław Przyłipiak określa obraz Leszka Wosiewicza jako „film chwilami przypominający kino eksperymentalne” (M. Przyłipiak, *Nędza sztuki*, „Kino” 1990, 3). Zdaniem Joanny Ostrowskiej „*Kornblumenblau* stanowi przykład bardzo nowatorskiego i eksperymentalnego podejścia do zagłady, w którym sfera rzeczywistości miesza się z fikcją [...], wpisuje się w nurt «zabawy w Holocaust» opisany przez Ernsta van Alpena” (J. Ostrowska, „*Pianista*” *Romana Polańskiego, czyli Holocaust Story po polsku*, [w:] *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010, s. 164).

[17] Tomasz Jopkiewicz docenił fakt dostrzeżenia i zaakcentowania przez Wosiewicza teatralizacji życia obozowego (T. Jopkiewicz, *Flirt z katem*, „Film” 1989, 43, s. 7). Teatralizację dostrzegła też Joanna Ostrowska (J. Ostrowska, op.cit., s. 162).

[18] Wojciech T. Jurewicz pisze, że: „Leszek Wosiewicz pokazał okrucieństwo i nieubłaganą obojętność totalitarnego systemu, nie popadając w martyrologiczne schematy. [...] osiągnął to, rezygnując z konwencjonalnego obiektywizmu. Spróbował metaforycznej «przypowieści», śmiało zastosował deformację” (W.T. Jurewicz, „Film” 1992, 18). Tomasz Jopkiewicz z kolei deformację dostrzega w przejawskawieniu przez reżysera pewnych zjawisk (T. Jopkiewicz, op.cit.). Jak widać, to w tekście Jopkiewicza

otrzymujemy najwięcej informacji dotyczących formy *Kornblumenblau*.

[19] Wywiad z Leszkiem Wosiewiczem przeprowadziłam w październiku 2018 roku. W „Echu Krakowa” czytamy, że „Film ten jest znakomicie, błyskotliwie zrealizowany. Nowoczesny, nowoczesnością – jak to określono – teledyskową” („Echo Krakowa”, 3.05.1992). Również Manana Chyb pisze o dostrzeżonej w prologu „technice teledyskowej” (M. Chyb, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, 3), Maria Malatyńska „o teledyskowej przedczołowiec” (M. Malatyńska, *Notatki filmowe. Kornblumenblau*, „Echo Krakowa”, 29.11.1989), a Tomasz Jopkiewicz, że film jest „zmontowany w zawrotnym tempie niby teledyskowy collage zdjęć dokumentalnych i inscenizowanych” (T. Jopkiewicz, op.cit.).

[20] M. Wróbel, *Tadzikowe perypetie z totalitaryzmem. Metaforyzacja rzeczywistości łagrowej w filmie „Kornblumenblau”* Leszka Wosiewicza, „Kwartalnik Filmowy” 2000, 29–30, s. 102.

[21] Ibidem.

[22] Niemal w tym samym czasie i w tym samym toruńskim kinie Orzeł tak samo zauroczył mnie film Macieja Dejczerza *300 mil do nieba*, Cyngę obejrzałam nieco później, ale z takim samym skutkiem,

[23] Leszek Wosiewicz wspomina, że urzędnik, który miał zaopiniować scenariusz, zadał mu pytanie: „Czy

nie) edukacji historycznej. Historię opowiedzianą przez Wosiewicza i Ptaka po prostu chciało się oglądać, podobnie jak potem *300 mil do nieba*, *Cyngę*, czy kilka lat później *Poznań '56* Filipa Bajona (1996) i *Gry uliczne* Krzysztofa Krauzego (1996)[24]. Może dlatego, że – i tu stawiając kwestię jednego z bohaterów *Gier ulicznych* – Wosiewicz i Dejczner opowiedzieli o mniej lub bardziej odległej przeszłości Polski „na stojąco, a nie na klęczkach”. Słuszność zestawienia obok siebie *Poznania '56* i *Kornblumenblau* potwierdza zresztą również stwierdzenie Agnieszki Morstin-Popławskiej, że są one estetycznym wyzwaniem dla szerszej publiczności[25].

Jeśli chodzi o *300 mil do nieba* i *Cyngę*, to tych już określeniem „teledysk” opisać się nie da: filmowi Dejczera bliżej do kina akcji po prostu, a film Wosiewicza jest zbyt nostalgiczny.

Najwięcej pozytywnych opinii, i to zarówno recenzentów, jak i historyków kina[26], można znaleźć o wytypowanym przez polską komisję jako kandydat do Oscara[27] *Kornblumenblau*. Dobrze pisano o dostrzeżonych przez Europejską Akademię Filmową *300 milach do nieba*[28]. Najmniej szczęścia miała *Cynga*, o której najtrafniej (i najpiękniej) wyraził się Janusz Wróblewski, że to „świat *Sołżenicyna*, w którym odnajdujemy *Gogola*”[29]. Mam wrażenie, że *Cyngi* do pewnego momentu nie lubił nawet jej autor[30], może dlatego, że nie

panu się wydaje, że upłynęło już wystarczająco dużo czasu, żeby na tych kościach gotować zupę?” (T. Sołtysiak, *Świątokradca*, „ITD”, 24.12.1989).

[24] Zob. K. Taras, *Chłopięca ballada – „Poznań '56” Filipa Bajona*, [w:] *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. M. Zawodniak, P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2010, s. 275–284; oraz K. Taras, *Ideologia jest kobietą*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski i D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 115–122.

[25] A. Morstin-Popławska, *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazywania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś...*, s. 21.

[26] Tadeusz Lubelski określa *Kornblumenblau* jako „niezwykły film, zwłaszcza na tle polskiej tradycji mówienia o obozach koncentracyjnych”, nazywa go stojącym go na granicy ryzyka spełnieniem (T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, mity, konteksty*, Katowice 2009, s. 486). Joanna Ostrowska pisze, że jest to „rewolucyjny obraz zagłady w kinie polskim, który miał zapowiedzieć pewien nurt filmowy lat 90. Niestety, skończyło się jedynie na nadziejach. [...] niezwykle odważny film, który mógł wytyczyć pewien kurs w obrazowaniu zagłady w Polsce. Skończyło się jedynie na gdyńskich nagrodach i fascynującej próbie złamania Holocaust Story” (J. Ostrowska, op.cit., s. 164).

[27] „Polska komisja selekcyjna pod przewodnictwem Jerzego Kawalerowicza wybierająca naszego kandydata do Oscara zdecydowała się na *Kornblumenblau*, ale znowu wszystko rozbiło się o budżet, o ludzką niechęć i niedbalstwo. Otóż, żeby film był w ogóle brany pod uwagę przy nominacjach, musiał mieć dystrybucję w Stanach. Zazwyczaj Polacy organizowali to w taki sposób, że wynajmowano jedno kino w Nowym Jorku na dwa seanse, tak samo w Los Angeles, i formalnie film miał amerykańską dystrybucję. Mojemu filmowi nawet takiej dystrybucji nie zapewniono, nie mówiąc o promocji nominacyjnej, co teraz jest oczywistością i daje się na to ogromne pieniądze” (Rozmowę z Leszkiem Wosiewiczem przeprowadziłam w październiku 2018).

[28] Tadeusz Lubelski *300 mil* określa jako „najwyższe spełnienie artystyczne” w grupie reżyserów reprezentujących „pokolenie stanu wojennego” (T. Lubelski, op.cit., s. 496).

[29] J. Wróblewski, *Gogol w świecie Sołżenicyna*, „Obserwator” 21–22.03.1992.

[30] O swoim rozczarowaniu *Cyngą* mówił w wywiadzie, jaki przeprowadziła z nim Manana Chyb (M. Chyb, *Środek świata – rozmowa z Leszkiem Wosiewiczem*, „Film” 1998, 5, s. 65). Jednak w rozmowie, jaką zrobiłam z nim w październiku 2018 roku, czyli po blisko trzydziestu latach od premiery i dwudziestu od przywołanego wywiadu, uznał ten film za świetny.

pozwolono mu z przyczyn finansowych zrealizować zaplanowanego w scenariuszu zakończenia. Zamiast buntu więźniów i ich rozstrzelania, film kończy wędrówka bohatera przez bezdroża Syberii, podróż pociągiem do Lublina, a więc i na Majdanek. Leszek Wosiewicz wspomina:

Bez większych problemów przebył kawał sowieckiej Rosji, a tu nagle zostaje schwytany i zamknięty na Majdanku. Ucieka przed sowieckimi żołnierzami i ukrywa się w autentycznym, jeszcze z prochami po spalonych ludziach, piecu krematoryjnym. Do pieca dobiegają ścigający go dwaj żołnierze, jeden z gwiazdą Armii Czerwonej, a drugi z orzelkiem-wroną. Niesamowita scena: Tomek [Łysiak<sup>[31]</sup> – przyp. K.T.] schowany w piecu krematoryjnym, wokół niego prochy po ludziach unoszące się przy każdym jego ruchu i oddechu<sup>[32]</sup>.

*Kornblumenblau*, i doceniana przez praktyków, *Cynga*, uderzają siłą eksploatowanych do granic możliwości środków wizualnych<sup>[33]</sup>. Wyraźnie podkreślają to w swoich wypowiedziach Zbigniew Wichłacz, Piotr Śliskowski, Ryszard Lenczewski i Marek Modzelewski, który wspomina, że nie było łatwo robić „kolorowe noce”, pracując na negatywie, co przy dzisiejszych technologiach może wydawać się tak proste<sup>[34]</sup>. Akcentuje to w swojej wypowiedzi także Piotr Sobociński jr.:

[...] jego odwaga widoczna jest już choćby w *Kornblumenblau*, realizowanym na taśmie filmowej, który swego czasu nieźle namieszał mi w głowie, gdy odważył się na zrobienie czerwonych nocy. Żeby zrobić tak silny efekt bez popadania w efekciarstwo, trzeba mieć jaja, bo przecież to jest tak dalekie od tego wszystkiego, z czym nam się noc kojarzy. I nie dość, że to się broni estetycznie, to jeszcze do dziś działa na widza. [...] Dziś kombinuje się tak, żeby filmować „bezpiecznie”, aby móc wycofać się z jakiegoś efektu w postprodukcji, a w czasach choćby *Kornblumenblau* każda decyzja była nieodwracalna. To dzisiejsze asekuranctwo jest jakąś artystyczną autokastracją, która do niczego dobrego nie doprowadzi<sup>[35]</sup>.

Siłą *Kornblumenblau* – jak z kolei stwierdza Piotr Śliskowski – jest to, że przez „zderzenie będących hasłem wywoławczym tego filmu «czerwonych nocy» z zimnym dniem, buduje się drapieżność opowiadania. To Wosiewicz w najlepszej formie, zderzony z Krzysztofem Ptakiem, inny duet nie udźwignąłby takiej historii. Z kolei w *Cyndze* dowodem odwagi Krzyśka są łągrowe «zielone noce»<sup>[36]</sup>.

[31] Tomasz Łysiak grał główną rolę Andrzeja Klono-wicza vel Józefa Głazewskiego.

[32] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[33] *Kornblumebblau* i *Cyngę* oprócz tematyki obozowej (obóz koncentracyjny i łągier) łączy również to, że „pierwszy polski pełnometrażowy film o dramacie ludzi uwięzionych w radzieckich łągach” (M. Wiśniewska, *Łągier jako sen wariata*, „Polska Zbrojna” 98/1992, 20.05.1992) został pomyślany właśnie jako kontynuacja opowieści o bohaterze, który trafił do niemieckiego obozu zagłady. Leszek Wosiewicz ujawnił w rozmowie z Januszem Wróblewskim, że

w *Kornblumenblau* chciał opowiedzieć o „skrzywdzeniu anielskiej strony człowieka”, a z kolei w *Cyndze* o „postaci przywracanej człowieczeństwu, momencie przejścia roślinki w «indywiduum»”. Razem z *Przypadkiem Hermana Palacza* (1986) filmy miały stanowić cykl trzech minimoralitetów (J. Wróblewski, op.cit.).

[34] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[35] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[36] Rozmowę przeprowadziłam w lipcu 2018 roku. Dalej Śliskowski dodaje – „*Ediego* cenię za odwagę

Z przywołanych wyżej wspomnień i opinii wynika, że hasłem wywoławczym, pierwszym skojarzeniem związanym z *Kornblumenblau* są czerwone noce, a z *Cyngą* – noce zielone (i jedno, i drugie często traktowane przez praktyków jako dowód odwagi artystycznej Krzysztofa Ptaka). Zatem można oba te filmy uznać również za realizacje wizualnie dialogujące ze sobą, choć biegunowo różnie realizowane, co zresztą potwierdził mi w rozmowie reżyser:

W moim scenopisie<sup>[37]</sup> była, jak wspomniałem, kolumna „dominanta barwna”. Czerwień jako dominantę barwną założyłem z góry, no i złoto, chciałem, żeby było monochromatycznie czarno-biało z ciepłą dominantą czerwieni, albo złota. [...] Kiedy rozmawiałem z Krzyskiem o tych czerwieniach, powiedziałem, że chcę i noc mieć z dominantą czerwieni, na co Krzysiek: „To będziesz miał czerwony księżyc”. Od razu wykombinował, że najlepiej będzie w ten sposób uzyskać efekt założonej dominanty barwnej. Krzysiek postawił „Brutusa” na podnośniku, zasłonił wielką blendą i zapalił na czerwono. Tak pojawił się w filmie czerwony księżyc. [...] Kiedy robiliśmy *Cyngę*, to Krzysiek, widząc, że zmieniłem sposób przygotowania do filmu, też chciał zrobić coś na odwrót. Zaproponował, że skoro tam były czerwone noce, to tu będą zielone. To była jego indywidualna, autorska decyzja. Zresztą bardzo mi to pasowało, bo przecież opowiadaliśmy o świecie, gdzie nie było trawy, o krainie wiecznej zimy<sup>[38]</sup>.

Oczywiście czerwień w *Kornblumenblau* to nie tylko kolor nocy. Czerwona jest farba, którą wylewa nieostrożny więzień na budowie, za co oczywiście zostaje ukarany, czerwona jest sukienka dziewczyny, którą zafascynuje się bohater. Z kolei w *Cyndze* czerwień absolutnie nie jest kolorem zakazanim. Jest obecna w scenie miłosnej między francuską położną, brawurowo zagrana przez Ewę Dąkowską, i Andrzejem/Józefem, oraz w chwili, kiedy po wymierzeniu sprawiedliwości swojemu łagrowemu katu (przegryza mu tętnicę), bohater odzyskuje pamięć – przypomina mu się moment rozdzielenia z rodzicami. W ten sposób odzyskuje tożsamość. Jak wspomina pracę nad filmem Piotr Wojtowicz, operator kamery w *Cyndze*:

Krzysiek wszelkie pomysły inscenizacyjne związane z pracą kamery, z wielkością planów, oddał w ręce reżysera i moje. Interesowało go głównie światło, a przede wszystkim jego kolor, a konkretnie, co i jakie namiętności można interpretować kolorem. [...] Interesował go kolor jako środek wyrazu służący wywołaniu emocji w widzu. [...] Ten film powstawał w latach 90. Przy dzisiejszych technologiach cyfrowej obróbki obrazu kolorem można operować z bardzo dużą swobodą, wtedy efekt musiał powstać na planie i być zarejestrowany na negatywie, by później być przeniesiony na taśmę pozytywową. W postprodukcji mogliśmy decydować tylko o tym, że obraz będzie ciemniejszy lub jaśniejszy, albo bardziej czerwony, albo bardziej

i świadomość tworzenia, robiliśmy to chwilami tylko przy świecach, na tak gigantyczną podekspozycję mało kto by się wtedy odważył. [...] Cenię też *Mojego Nikifora* i *Dom zły*.

[37] Do kwestii scenopisu, a raczej partytury – bo tak określa ów tekst choćby Dariusz Panas, operator

kamery w *Kornblumenblau* – wrócę w dalszej części wyводу.

[38] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

zielony. To był zupełnie inny świat. A Krzysztof już wtedy opracował tę swoją dość głęboką interpretację kolorów. Pojawiły się wtedy filtry Vario. Postanowił wykorzystać ich cechy i zawiadywać tymi barwami w sposób kreacyjny. Chciał uzyskać zielone noce – musiał świecić na zielono, ale twarze chciał cieliste. By uzyskać naturalne kolory twarzy, musiał świecić na czerwono. Na planie to wszystko wyglądało jak... w dyskotecce. By uzyskać efekt zielonego koloru tła i poprawnego koloru twarzy, na kamerze musiał być filtr zielony, a aktorzy byli zaświeceni kolorem czerwonym, by uzyskać barwę neutralną na twarzach w efekcie końcowym. To był skomplikowany proces, do którego próby robiliśmy przed zdjęciami<sup>[39]</sup>.

Skojarzenie z dyskoteką miał również Tomasz Łysiak:

Z planu *Cyngi* pamiętam niesamowite światło. Kiedy obejrzałem film, zdziwiło mnie, że coś, co zapamiętałem jako zielono-czerwoną dyskotekę, bo tak wyglądały nasze baraki, jest tak realistyczne, nienarzucająco piękne z dyskretnie i precyzyjnie dawkowanym kolorem. Jeśli Krzysiek o coś wtedy na planie walczył, to właśnie o kolory, choć potrafił zrezygnować z tego, co zaplanował, jeśli jakieś ujęcie było lepsze aktorsko<sup>[40]</sup>.

*Kornblumenblau* i *Cyngę* oprócz palety barwnej (czerwone i zielone noce) różni tempo opowiadania, natomiast łączy je fakt, że najczęściej powtarzają się ujęcia twarzy i oczu<sup>[41]</sup>, chwilami wręcz można ulec wrażeniu, że to, co najważniejsze i to, czym autorzy chcą na nas oddziaływać, to wcale nie sceny przemocy obozowej<sup>[42]</sup> i łagrowej, ani widowisko z Walkirią<sup>[43]</sup>, czy perfekcyjnie zainscenizowana i sfilmowa-

[39] Rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku.

[40] Rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku.

[41] Podobnie jest w *300 milach*, którego również nie waham się uznać za „film twarzy i oczu”.

[42] Takim testem dla wrażliwości widza jest sekwencja w komorze gazowej, gdzie mamy do czynienia po prostu z agonialną choreografią. Tak wspomina pracę nad tą sceną Leszek Wosiewicz: „[...] założeniem było, że robimy tę scenę na taśmie czarno-białej, bez koloru i we wnętrzu prawdziwej komory gazowej. Wymyśliłem sobie, że to ma być coś na podobieństwo odnalezionego filmu dokumentalnego, czyli jak autentyk, jeden do jeden. Taką prawdziwą jeszcze stojącą komorę gazową znalazłem na Majdanku. Przygotowywaliśmy się trzy dni, setka nagich statystów – mężczyzn, kobiet (w tym w ciąży) i dzieci, dwudziestu nagich kaskaderów, żeby «wprawiali w ruch» ten cały tłum. Chciałem sfilmować piekło. Kręciliśmy to przez cały dzień. [...] Tak «wyszarpiany» z komory obraz, który musiał dokładnie odpowiadać temu, co naprawdę działo się w tej komorze podczas prawdziwego zagazowywania ludzi przez Niemców, zapisaliśmy na taśmie czarno-białej. Negatyw wysłaliśmy specjalnym transportem do Wytwórni Filmów Oświatowych

w Łodzi, bo tylko tam wywoływano taką taśmę, puszkę precyzyjnie opisaliśmy, że to taśma czarno-biała, żeby jej, broń Boże, nie wywoływać w odczynnikach przeznaczonych do taśmy kolorowej! Następnego dnia czekam w kinie na projekcję wywołanych materiałów z komory gazowej. Rozglądam się z przejęciem po sali i widzę, że ludzie z ekipy jakoś dziwnie się zachowują, kierownik produkcji ucieka z sali. Gaśnie światło i na ekranie pojawiają się jakieś białe plamy. [...] Emulsja spłynęła podczas wywoływania w laboratorium. [...] scena w komorze gazowej, która jest w filmie i którą musieliśmy powtórzyć, powstała na korytarzu w WFF w Łodzi, gdzie zbudowaliśmy odpowiedni box. [...] wyszło bardzo realistycznie, nawet naturalistycznie – jak u Boscha” (rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku). Informacje uzyskane od reżysera doprecyzował mi operator kamery w *Kornblumenblau*, Dariusz Panas: „To, co zrealizowano wcześniej, było świetne, ale laboratorium coś sparało. Zatem apokalipsę nakręciliśmy jeszcze raz w Łodzi, ale otwieranie komór to już Majdanek” (rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku).

[43] Tak opowiada o realizacji tej skomplikowanej inscenizacyjnie sekwencji Leszek Wosiewicz: „[...] użyłem w *Kornblumenblau* wielu zdjęć archiwalnych z czasów III Rzeszy i, zainspirowany nimi, pomy-



na (oczywiście „przez coś”, bo tak Krzysztof Ptak lubił najbardziej[44], w tym wypadku była to siatka z drutu) scena orgii w łagrze, ale wszystko to, co dzieje się w oczach bohatera. I właśnie w tym skupieniu uwagi twórców filmu, a potem również widzów, na oczach postaci[45], widzę – między innymi, bo przecież pomysł z czerwonymi i zielonymi nocami, które stały się hasłami wywoławczymi tych realizacji, jest nie do przecenienia – szczególnie i bardzo osobisty wkład Ptaka w te realizacje. I jednocześnie coś, co zbliża go do pojmowania kina podobnie jak Sven Nykvist, który wyznał, iż

[...] ja chyba właśnie przez ten film [chodzi o *Personę* – przyp. K.T.] odkryłem, jak ogromne znaczenie odgrywa w filmie twarz. Jak nieskończenie jest żywa. Nagle coś się dzieje. Małe, malutkie, niemal niedostrzegalne zmiany. [...] To Ingmar rozbudził także moje zainteresowanie twarzą i jej znaczeniem, drobnymi zmianami jej rysów, oczyma. Prawda ukrywa się często w oczach aktora. Kiedy pokazuje się oczy, odkrywa się duszę. Pełna wyrazu twarz może sama w sobie stać się opowieścią. Jedno spojrzenie może powiedzieć więcej niż tysiąc słów, by strawestować powiedzenie, do którego oczywiście odczuwam sympatię i w jego pierwotnej formie[46].

Jest zatem chyba coś na rzeczy w widzeniu spowinowacenia wrażliwości i wyobraźni tych dwóch artystów? A tak to szczególnie zainteresowanie twarzą i tę niezwykłą zdolność swojego współpracownika opisuje Wosiewicz:

Kiedys szef Studia miał do mnie pretensje: „Słyszałem, że cały dzień robił pan jedno oko...”. Chodziło o sfilmowanie oka głównego bohatera, gdy zapada w chorobę, w niepamięć, ale to była gigantyczna robota. Precyzyjna, zegarmistrzowska, jubilerska! [...] Zapytałaś o ujęcia, które zrobiłby tylko Ptaszek. Po pierwsze te precyzyjnie wyszwenkowane ujęcia w *Kornblumenblau*, po drugie... oczy w *Cyndze*. Nikt tak nie umiał i nie umie robić bliskich planów, w których widać duszę człowieka. Krzysiek był wrażliwy, ale też był cholernie inteligentny, choć czasami mało elokwentny. [...] I to

śląłem sobie, że chcę mieć mocny akcent na koniec, gdzie mógłbym połączyć *IX symfonię* z germańską Walkirią, żeby stworzyć metaforę współczesnej Europy, dla której aktem założycielskim stały się przecież między innymi zbrodnie w Auschwitz. [...] Miałem też w scenopisie zaplanowane, choć nie wierzyłem, że to jest wykonalne, że kiedy w «finale z Walkirią» bohater gra w orkiestrze, trzeba wśród wybuchów, precyzyjnie wyszwenkować ujęcie od zbliżenia jednego z grających przez całą długość orkiestry do zbliżenia tegoż bohatera. Kamera musiała się zatrzymać precyzyjnie po bardzo dynamicznym szwunku na bohaterze grającym na tubie i to w bliskim planie. A Krzysiek to zrobił od razu, w jednym ujęciu” (rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku). [44] Skłonność do filmowania „przez coś” dostrzegł na planie *Cyngi* Tomasz Łysiak: „[Krzysztof Ptak – przyp. K.T.] Lubiał «puszczać» światło przez różne szpary, zasłony, bawić się tym. Lubiał filmować zza

czegoś, przez coś. Zresztą tak go zapamiętałem, zza ucha, zza kamery. Lubiał łamać proste kadry, żeby nie było zbyt oczywiście” (rozmowę przeprowadziłam we wrześniu 2018 roku). Identyczne wspomnienia ma Marek Modzelewski, choć tym razem chodzi o *Ptaki śpiewają w Kigali*: „Krzysiek, kiedy już musiał ze światła korzystać, przepuszczał je przez szparę w okiennicach, żaluzję; nie lubił ani oczywistego światła, ani oczywistego obrazu” (rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku).

[45] Podobnie będzie w *300 milach*, jak wyznał mi Maciej Dejczer: „Długo patrzył na twarze bohaterów w czasie prób, potem stawiał lampę, która powodowała magię na twarzach” (rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku).

[46] S. Nykvist, *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengtem Forslundem*, tłum. J. Balbierz, Izabelin 2006, s. 87, 203.

ta jego wrażliwość w połączeniu z inteligencją powodowały, że wiedział, co zrobić, żeby zobaczyć i pokazać duszę aktora[47].

I może właśnie przez to „(od)działanie twarzami” emocje, jakie wywołuje *Kornblumenblau*, są porównywalne z odczuciami prowokowanymi przez *Idź i patrz* (reż. E. Klimow, zdj. A. Rodionow, 1985)[48], gdzie, owszem, obserwujemy okropności wojny, ale najważniejsze (i najbardziej przerażające) jest to, co dzieje się z twarzą głównego bohatera, która przestaje być buzią dziecka, a staje się pośmiertną maską[49]. Obydwa filmy łączy taka sama intensywność przekazu, zatem zapytałam Wosiewicza i Panasa, czy *Idź i patrz* było może podczas prac nad *Kornblumenblau* tak zwaną referencją. Zaprzeczyli. Zresztą kwestia i doboru scenariuszy i szukania inspiracji w przypadku Ptaka to niezmiernie interesujące, ale i skomplikowane sprawy. Małgorzata i Aneta Ptak wspominają to tak:

Krzysiek zawsze podrzucał mi scenariusze, żeby nie tracić energii na coś nieinteresującego. Nie chciał tracić energii, bo kiedy już się w coś angażował, to na 150 procent. Czekał do momentu, kiedy miał pewność, że projekt dojdzie do skutku. Z *Domem złym* było tak, że spodobał mi się ten mocny tytuł i... skończyłam czytać w nocy. *Ediego* też pierwsza przeczytałam, oddałam mu „zapłakany” scenariusz i... Aneta Ptak – I Tata powiedział „Zrobię ten film”[50].

Z kolei, jeśli chodzi o inspirowanie się filmami, to taką sytuację przywołał Śliskowski: „[Krzysztof Ptak – przyp. K. T.] Inspirował w jakiś nieprzewidywalny sposób, przed *Edim* oglądaliśmy na przykład *Centrum świata* Wayne’a Wanga, bo chciał zobaczyć, jak wygląda film realizowany na taśmie 35 mm, 16 mm, ale również w systemie HD, Hi-8, wreszcie na VHS”[51]. Dejczner[52] i Sobociński jr wspominają wręcz niechęć do referencji i... scenopisów. Sobociński wyznał:

Scenopis i rozmowa o tzw. referencjach go nudziły. Często byłem takim... katalizatorem, zastępcą, który brał udział we wszystkich dokumentacjach, spotkaniach z reżyserami, podczas których Krzysiek, wielki gadzieciarz, bawił się różnymi zabawkami wyciąganymi z nesesera ważącego 25 kg, w którym był klinometr, laptop, GPSy, lunety... To też była dla mnie wielka szkoła, bo dzięki tej bardzo dyskretniej, wręcz nienarzucanej i nienarzucającej się (śmiech) obecności Krzyśka, przeszedłem przez wszystkie etapy pracy nad filmem[53].

[47] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[48] Film ten przywołał w rozmowie o Krzysztofie Ptaku i w kontekście swojego zachwytu dla *Kornblumenblau* Piotr Trzaskalski, z którym rozmowę przeprowadziłam w listopadzie 2018 roku.

[49] I jeszcze jedna twarz jest w filmie Klimowa ważna – najbardziej ludzkie, bo przerażone dziejącymi się okropnościami, spojrzenie ma lemur hołubiony przez esesmana.

[50] Rozmowę z Małgorzatą i Anetą Ptak przeprowadziłam w grudniu 2018 roku.

[51] Rozmowę przeprowadziłam w lipcu 2018 roku.

[52] „Krzysztof nie robił scenopisu, robiąc skomplikowane inscenizacyjnie ujęcia niczego nie rysowaliśmy, on nie lubił słowa «referencje». Inspirował go scenariusz, a właściwie ludzie i miejsce, Scenariusz czytał pod kątem, czy tam coś ważnego się dzieje, czy się zderza aktor z aktorem” (rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku).

[53] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

Już tylko tych kilka spostrzeżeń dowodzi, jak trudno jest pisać o tym, jak Krzysztof Ptak przygotowywał się do filmów, nieco łatwiej o tym, jak pracował na planie.

*Kornblumenblau* jest opowiedziany niezmiernie dynamicznie i nic dziwnego, skoro reżyser (i jednocześnie współautor scenariusza) zaplanował realizację tego filmu zgodnie z, jak to nazwał, „rozpiętością rytmiczną”, która oczywiście stanowiła wyzwanie dla autora zdjęć. Wosiewicz na skierowanie filmu do produkcji czekał rok, w tym czasie w swoim nowym mieszkaniu na pustych białych ścianach rysował kadry z filmu, zapisywał fragmenty dialogów i uwagi co do ustawienia kamery. Jak sam wspomina:

Doszło do tego, że ostatnie miesiące przed zdjęciami przebywałem praktycznie 24 godziny na dobę wewnątrz mojego filmu, czyli w Auschwitz. Nierzadko miałem przysenne wizje, w których występowały postaci z mojego filmu. [...] Film jeszcze przed zdjęciami był wymyślony, wyśniony, „wyoglądany” w całości. Zaplanowany w wielu wymiarach: w akcji, w ruchach kamery, dialogu, czasu trwania, dominanty barwnej, dodatkowych dźwięków, a nawet w wymyślonej przeze mnie kategorii – „rozpiętość rytmiczna” [54].

Ta „rozpiętość rytmiczna” wynikała z tego, że cały film jak symfonię podzielono na takty w rytmie 4/4. Czwórka miała tu swoje konotacje z alchemiczną „czwórcą” – co dla reżysera nie jest bez znaczenia, i co sam podkreśla:

Założyłem, że takt w tym filmie/symfonii ma długość 8 m.b. taśmy 35 mm, czyli 192 klatki. W takcie muzycznym występują: pełna nuta, półnuta, ćwiartka i tak dalej aż do 1/64. Z tego jasno wynikało, że najdłuższe ujęcie w filmie mogło mieć 192 klatki, a najkrótsze 3 klatki. Scenę w filmie traktowałem jak frazę składającą się z odpowiedniej ilości taktów. Każde ujęcie jako nutę. Pełna nuta, czyli ujęcie 8 m.b. taśmy 35 mm, wypełniało cały takt. Ale takty mogły składać się z wielu nut, czyli z wielu ujęć. Jeśli zapisałem uj. 4 m.b. to resztę czasu trwania taktu musiały wypełnić inne nuty/ujęcia. Co najmniej jeszcze druga półnuta, czyli ujęcie tej samej długości. Ale zamiast tej półnuty mogły być dwie ćwiartki, cztery ósemki, osiem szesnastek lub zamiast jednej szesnastki dwie trzydziestki dwójki, czyli ujęcia po 6 klatek długości, zamiast jednej trzydziestki dwójki mogły wystąpić dwie sześćdziesiątki czwórki, czyli ujęcia po 3 klatki długości. Najkrótsze więc ujęcie w filmie mogło mieć i miało 3 klatki, czyli tyle, ile najmniej może zarejestrować ludzki oko. [...] A rzeczona wyżej „rozpiętość rytmiczna” to był stosunek najdłuższego ujęcia w scenie do najkrótszego. Jeśli to było 1 : 1, to oznaczało, że scena ma charakter pasywny, spokojny, składa się z ujęć tej samej długości. „Rozpiętość” 1 : 64 oznaczało maksymalną dynamikę sceny. Tak wymyślony film w całości musiał być robiony ze stoperem w ręku [55].

Tak rozpisany scenopis, czy raczej swego rodzaju „partyturę” (jak określił ten scenopis Panas), autor zdjęć musiał przekształcić w żywe obrazy, czyli w film. Ptak zrobił to znakomicie:

[54] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[55] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

Taki scenopis, z którego praktycznie wynikało już wszystko, mógł irytować operatora, ale nie Krzyśka. Krzysiek nie tylko „ucieleśniał” zapisy, ale stał się też głównym strażnikiem tych zapisów, czyli scenopisu. Zdarzało się, że kiedy poniesiony temperamentem chciałem coś zmienić w scenie, to Krzysiek zaraz protestował znad scenopisu i wołał: „Ale, Leszek! Tu jest napisane inaczej, róbmy tak, jak jest napisane”[56].

Z kolei spokój, choć bardziej pasuje tutaj określenie apatia (wywołana brakiem nadziei na zmianę losu), *Cyngi* wynika ze zderzenia wspomnianych już kilkakrotnie wyżej bliskich planów z planami ogólnymi realizowanymi z kranu, anonimowymi, podkreślającymi jednocześnie i samotność i wyobcowanie bohatera, jego beznadziejną sytuację niemożności ucieczki przez śniegi Syberii[57]. Ważnym elementem kompozycji tych ujęć jest Bułhakowowski księżyc, który wszystkiemu się przygląda. Widok „stróżującego” księżyca może wywołać w widzu wrażenie, że Ktoś jednak to wszystko widzi i osądzi. Jak się jednak okaże w finale, jest to złudzenie. Bohater Andrzej/Józef przekona się, że z tego systemu i przed tym systemem nie ma ucieczki. Ujęcia w *Kornblumenblau* są „gęste” zarówno jeśli chodzi o informacje, jak i o liczbę postaci w kadrze. W *Cyndze* bohater często jest sam. Ten film realizowano zupełnie inaczej niż *Kornblumenblau*: w roli głównej obsadzono naturszczyka[58], reżyserowi zależało, by również aktorzy zawodowi improwizowali, a za tym wszystkim miał „podążać” autor zdjęć. Nie było żadnej matematycznej precyzji. To miała być dobrze przygotowana improwizacja – szalona koncepcja jak na tak szeroko rozbudowany fabularnie film[59]. Z opowieści odtwórca głównej roli,

[56] Rozmowę z Leszkiem Wosiewiczem przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[57] Tak opisuje pracę na planie *Cyngi* Piotr Wojtowicz – „To, co najbardziej do dziś pamiętam, to zdjęcia w «łagrze» zbudowanym w Bieszczadach przez znakomitego scenografa Andrzeja Przedworskiego. Ten obóz nawet nie tyle był zbudowany, co wykreowany. Zostały mi w pamięci trudne warunki atmosferyczne, które sprzyjały filmowi, emocjom, nastrojowi, a ekipie uzmysławiały dramat okoliczności prawdziwych wydarzeń. To była zima, kiedy w Bieszczadach temperatury wahały się między minus 25 a minus 28. Bardzo wiele ujęć było realizowanych z kranu kamerowego: szwenkier zasiada na tym kranie przy kamerze, na długim ramieniu – a z drugiej strony, na krótszym ramieniu, kładziona jest przeciwwaga, czyli kilkaset stalowych kostek. Jak się wsiądzie na takie ramię – to każde zejście wiąże się ze zrzucaniem tej przeciwwagi. Jak już tam wszedłem i zasiadłem – a wiele ujęć było realizowanych właśnie z tego kranu – to trudno było przerywać realizację sceny, żebym zszedł i się ogrzał, a o skorzystaniu z toalety nie wspominając. Siedziałem tam, a Krzysiek dbał, żebym nie zamarzł, przynosząc kolejne porcje grogu”

(rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku).

[58] Jak wspomina Tomasz Łysiak – „Moja ignorancja [jeśli chodzi o jakąkolwiek wiedzę o przygotowywanej przez Leszka Wosiewicza *Cyndze* – przyp. K.T.] powodowała, że zyskiwałem kolejne punkty. Wszyscy aktorzy, którzy przyjechali na zdjęcia próbne, wiedzieli, o jaką rolę i w jakim filmie się starają, a ja nic, zero. Oni już grali więźniów łagru, a tu przyszedł idiota i gada od rzeczy” (rozmowę przeprowadziłam we wrześniu 2018 roku). A takie wrażenie po zdjęciach próbnych odniósł Piotr Wojtowicz – „Wosiewicz robił z tymi młodymi ludźmi, często naturszczykami, coś w rodzaju psychodramy, co robiło na mnie duże wrażenie. Chwilami uważałem nawet, że Leszek przekracza pewne granice, jednak z pierwszego wykształcenia jest psychologiem, więc robił to świadomie. W związku z tą metodą rolę dostał amator, Tomasz Łysiak, ten sposób pracy przyniósł efekt, a i dla mnie to była nauka, jak można pracować z aktorem” (rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku).

[59] „*Cyngę* robiłem z marszu! To był zupełnie inny plan niż wyczelowane *Kornblumenblau*. Oczywiście miałem scenariusz, do którego wszelkie i wieczne pretensje miał szef Studia, w którym robiłem ten film.

Tomasza Łysiaka, wynika, że reżyser walczył, żeby wszystko było jak najbliższe prawdy:

W zdjęciach Ptaka nie ma miejsca na rozmyślanie, że „ale ładnie poświęcili”. Jego maestria polegała na tym, że niezmiernie przemyślaną kreacją zbliżył się do prawdy. I to jakiej prawdy! Krzysiek miał niebywałą intuicję, w którą stronę Leszek za chwilę „pójdzie” z aktorem. Nie było wtedy storyboardów, ale wszystko mieliśmy przegadane, dużo improwizowaliśmy, a Krzysiek nawet nie tyle za tym nadązał, ale to wszystko uprzedzał. Musiał pracować bardzo szybko, bo i pogoda, i pora dnia nas determinowały – kręciliśmy w Bieszczadach zimą, i jeszcze ten naturszczyk w roli głównej, a sceny trudne aktorsko, które trzeba było „złapać” w dublach, bo inaczej byłoby „po ptokach”. W ogóle Leszek wtedy ze wszystkimi szybko pracował, chodziło mu o zdarcie maski z tych, którzy ją mieli. Potrafił uzyskać od aktorów niezmiernie ulotne klimaty, co wymagało od autora zdjęć ogromnej czujności, a Krzysiek doskonale sobie z tym radził. W ogóle podązał za aktorem, jeśli proponował Leszkowi jakąś zmianę w inscenizacji, to zawsze chodziło o aktora. Było widać, że się wzrusza! Był nie tylko okiem tego filmu[60].

W *Kornblumenblau* mamy do czynienia z przekonująco wykreowanym światłem użytym w autentycznej lokacji. Ze światła słonecznego korzystano rzadko (również z racji pory roku, kiedy realizowano film), i wtedy, gdy chciano podkreślić przewagę fizjologii[61] nad emocjami: bohater erotycznie fascynuje się dziewczyną, z którą nie zamienia ani słowa, wymieniają tylko spojrzenia, bo jej przeznaczeniem jest puff, albo obserwuje egzekucję i płacze, tylko że nie wiadomo, czy od jedzonej cebuli, czy z powodu widzianej śmierci. O wiele częściej wykorzystywano oświetlenie obozowe, bowiem film powstawał w Auschwitz, Brzezince i Majdanku. Dariusz Panas wspomina:

Realizowaliśmy ten film w październiku i listopadzie – co wiązało się z ograniczeniem światła naturalnego. [...] Pracowaliśmy w naturalnych plenerach oświęcimskich, w autentycznych barakach. Na początku to było szokujące dla wszystkich, ale potem zimno i długość pracy okazały się większymi wyzwaniem. Poza tym ciężko się pracuje we wnętrzach naturalnych, bo są ograniczenia techniczne. [...] W *Kornblumenblau* światło sztuczne udaje światło naturalne, ale bez upiększeń[62].

O mistrzowskim opanowaniu warsztatu autora zdjęć przez Krzysztofa Ptaka świadczy fakt, że w *Kornblumenblau* potrafił pogodzić niezmiernie inteligentnie wymyślone światło, precyzyjnie zaplanowane

Zresztą nie tylko o scenariusz, ale też o głównego aktora. Proponował Artura Żmijewskiego, a ja wybrałem Tomka Łysiaka, naturszczyka, który po prostu wygrał zdjęcia próbne, a potem w filmie pięknie się rozwinął. Nie chciałem zawodowego aktora! [...] Wymyślałem ujęcia, sceny, na planie. Nie miałem scenopisu [śmiech]. [...] Najdłużej, bo 14 dni, przygotowywaliśmy scenę lewitacji, żeby nie wyglądało to na jakiś tandetny trik, żeby na przykład było widać nogi stojących za lewitującym bohaterem ludzi. [...] Krzysiek Ptak uwielbiał tak pracować, jak robiliśmy

to przy *Cyndze!*” (rozmowę z Leszkiem Wosiewiczem przeprowadziłam w październiku 2018 roku).

[60] Rozmowę przeprowadziłam we wrześniu 2018 roku.

[61] M. Przyłipiak zauważył, że Wosiewicz w swoim filmie akcentuje fizjologię i kulturę (M. Przyłipiak, op.cit.).

[62] Również Dariuszowi Panasowi zawdzięczam informację, że *Kornblumenblau* realizowano na negatywie Fuji, dwóch kamerach Arriflex oraz transfokatorze Angenieux 25 – 250 mm.

operacje kamery – począwszy od niezmiernie dynamicznego (i długiego) szwenkowania z zatrzymaniem się na konkretnym bohaterze w bliskim planie włącznie, a skończywszy na panoramie 360 stopni w finale z Walkirią (od orkiestry do orkiestry) – z pracą w autentycznej lokacji (i to jeszcze zabytkowej), co zawsze sprawia autorowi zdjęć problem. Z kolei operatorska wartość *Cyngi* wynika z połączenia wypracowanego w dokumentach „podążania” za aktorem (przy jednoczesnym nadążaniu za pomysłami reżysera, który tym razem postawił na improwizację), ze (znowu) niezmiernie przemyślaną kreacją światła, które tym razem nie jest logiczne<sup>[63]</sup>, bowiem wyraża i stan emocjonalny, i intelektualny bohatera, ale również tęsknotę więźniów za zielenią nieobecną w miejscu ich osadzenia, o czym zresztą wspominał wyżej reżyser.

Charakterystyczna dla obydwu tych filmów niezmiernie daleko posunięta (zwłaszcza jeśli chodzi o sztukę operatorską) kreacja – co jest zresztą zgodne z wyznaniem reżysera, iż „Starałem się demystyfikować historię tak, aby z kolei moja mistyfikacja artystyczna okazała się prawdziwsza”<sup>[64]</sup> – jest tak perfekcyjną, że rzeczywiście staje się wiarygodna. Wydaje mi się, że twórcy zdecydowali się na takie działania, ponieważ mieli świadomość, że próba choćby zbliżenia się do tego, czym były obozy koncentracyjne i łagry, przez kogoś, kto w nich nie był, się nie powiedzie, że o wiele uczciwsza będzie właśnie kreacja<sup>[65]</sup>, wymyślona, ale nade wszystko „przeprowadzona” tak, by trafić do współczesnego widza.

Wyżej pojawiło się spostrzeżenie, potwierdzone zresztą wspomnieniem Łysiaka, który przecież obserwował Krzysztofa Ptaka na planie *Cyngi*, że interesujący mnie autor zdjęć lubił filmować „przez coś”<sup>[66]</sup>. Z kolei Wosiewicz wspomina, że Krzysztof Ptak nie wahał się używać transfokatora, którego, po okresie fascynacji charakterystycznym dla kina kontestacji, autorzy zdjęć zaczęli unikać:

Krzysiek często robił coś, co komuś innemu by nawet przez myśl nie przeszło. Kiedy jest scena, gdy bohater trafia do wydziału politycznego, Politische Abteilung, z którego nie wychodzi się żywym, to, chcąc podbić nastrój grozy, zaproponowałem coś, czego reżyserzy nie lubią, nie mówiąc o operatorach, bo wydaje im się to nieszlachetne, czyli gwałtowną

[63] Przypomnijmy, jak definiowali oświetlenie logiczne Sven Nykvist: „Moje dążenie do prostoty wyrosło w poszukiwaniu światła logicznego, światła naturalnego, światła prawdziwego” (S. Nykvist, op.cit., s. 206–207), i Nestor Almendros: „Coraz częściej wybieram tylko jedno źródło światła, zgodnie z tym, co zazwyczaj obserwujemy w naturze. [...] Jedną z moich podstawowych zasad w stosowaniu światła polega na tym, że każde jego źródło musi być umotywowane. Wierzę w piękno funkcjonalności, w tym przypadku w piękno światła funkcjonalnego. W kwestiach oświetlenia staram się zatem preferować raczej logikę niż estetykę” (N. Almendros, *Kilka myśli o moim zawodzie*, tłum. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy” 1994, 7–8, s. 207).

[64] J. Wróblewski, op.cit.

[65] Ponoć wizję łagry zaakceptował sam Jerzy Drewnowski – „mimo sugestywnych zdjęć dobrze oddających realia” (M. Wiśniewska, op.cit.). Z kolei Kazimierz Koźniewski przywołuje opinię siedzącego obok niego na pokazie więźnia Kołymy, który „zaświadczył o prawdziwości dokumentalnej z wyjątkiem życia erotycznego” (K. Koźmiński, *Inne światy*, „Polityka” 1992, 18).

[66] Operator kamery w *Kornblumenblau*, Dariusz Panas, często wspominał o niezmiernie radującym Krzysztofa Ptaka „migotaniu sektora” albo filmowaniu „przez szczebelki”.

transfokację na twarz bohatera zaskoczonego informacją. Krzysiek na to „Fantastycznie!” i zrobił to, gwałtowną transfokacją z szerokiego planu do zbliżenia, w punkt[67].

W *Cyndze* z transfokacją mamy do czynienia, kiedy pielęgniarka Tereska (Sylvia Wysocka) wyprowadza bohatera po orgii z baraku i udowadnia mu, że z łagru można uciec, tylko że takiej ucieczki się nie przetrwa; i kiedy Andrzej dociera do Lublina: najpierw widzimy go w planie ogólnym w wagonie, którym podróżował, w finale ujęcia otrzymujemy stopklatkę w półzblizeniu. Efekt, jaki ma w widzu wywołać transfokacja w *Kornblumenblau*, wyjaśnił sam reżyser: rzeczywiście może chodzić o grozę, ale odczuwaną już tylko na samą wieść o wezwaniu do Politische Abteilung, a nie podczas obecności w wydziale politycznym. W *Cyndze* natomiast chodzi o podkreślenie fatalizmu losu bohatera, zaakcentowanie, po raz kolejny, że przed tym systemem się nie ucieknie, że, mimo iż dotarł do tak wytęsknionej Polski, coś bezpowrotnie się skończyło i na rozpoczęcie czegoś nowego, dobrego, nie ma szans.

Jeśli chodzi o filmowanie „przez coś”, o wizualne „przeszkadzajki” – obecne również w *300 milach do nieba*, kiedy na przykład jeden z braci będzie biegł przez budynek dworca, a kamera będzie mu towarzyszyć z zewnątrz – to w *Kornblumenblau* stanowią one „klamrę” dla obozowych wydarzeń[68]. „Migotka” – jak to określił Dariusz Panas – pojawia się w momencie przyjmowania nowych więźniów do obozu, kiedy nadzy biegną do łaźni; gdy bohater uderzony w głowę przez kapo traci przytomność i trafia do szpitala, dzięki czemu udaje mu się ocaleć; i podczas marszu ostatniej grupy do komory gazowej, w której za moment będzie miała miejsce „śmiertelna choreografia”. Z kolei w *Cyndze* nie możemy dokładnie przyjrzeć się tangu tańczonemu przez Tereskę i Andrzeja – kobieta chce sprowokować jakikolwiek odruch u mężczyzny, który nie tylko nie wie, kim jest, ale w ogóle nie reaguje na to, co się z nim dzieje – bo przeszkadza nam siatka z drutu na pryczy, jednak o wiele bardziej zauważalny, zapadający w pamięć i przede wszystkim oddziałujący na emocje, jest bieg bohatera filmowany identycznie jak pochód do komory gazowej w finale *Kornblumenblau*. Trudno nie dostrzec w tej sympatii Krzysztofa Ptaka dla „przeszkadzajek” i transfokacji, wpływu kina okresu kontestacji, choć znając jego niechęć do wszelkiego rodzaju referencji i ulegania wpływom, może raczej powinien napisać o spowinowaceniu jego wyobraźni z wielkimi, którzy tamto kino tworzyli. Notabene z jednym z nich, Conradem Hallem, Krzysztof Ptak później będzie rywalizować. Przypomnijmy, że obydwoj zostaną *ex aequo* uhonorowani Złotą Żabą w konkursie głównym Camerimage w 2002 roku. Hall za zdjęcia do

[67] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[68] Panas widzi w nich wpływ zdjęć Siergieja Urusiewskiego: „Migotanie sektora u Ptaka to pewnie

wpływ Urusiewskiego i sceny w *Lecą żurawie*, kiedy dziewczyna chce się rzucić pod pociąg!” (rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku).

oscarowej *Drogi do zatracenia*, Ptak – za *Ediego*. Postać Halla pojawiła się tutaj nie tylko z powodu tego konkursu, ale również dlatego, że w filmie z jego zdjęciami, za który dostał pierwszego Oscara, czyli za obraz *Butch Cassidy i Sundance Kid* (reż. G.R. Hill, 1969) mamy jedną z urokliwszych „przeszkadzajek” widoczną podczas pełnej radości i witalności sekwencji rowerowej. A z kolei transfokacje w tym filmie są uznawane za jedne z bardziej uzasadnionych i udanych, skoro wymienia je się obok tych z *McCabe i Mrs Miller* (reż. R. Altman, zdj. V. Zsigmond, 1971), a nawet z *Barry'ego Lyndona* (reż. S. Kubrick, zdj. J. Alcott, 1975)[69].

Wspomniałam wyżej kilkakrotnie o niezwyklej dokumentalnym temperamencie (i spojrzeniu) Ptaka, Bradley Schauer w rozpowszechnieniu się transfokatora, dzięki któremu, między innymi, udawało się uzyskać „estetykę spontaniczności”, dostrzega właśnie wpływ filmów dokumentalnych[70]. Może zatem ta sympatia do zoolu interesującego mnie artysty przede wszystkim (i znowu) w filmie dokumentalnym ma swoje źródło?

Temperament dokumentalisty i to „dokumentalne oko”, jakie Ptak niewątpliwie posiadał, dostrzegł i docenił Dejczer[71]:

300 mil do nieba robiliśmy jak w transie, miałem to wielkie szczęście, dar od Opatrzności, że trafiłem na wspaniałego operatora, który adekwatnie do uniwersalnego tematu filmu ucieczki do wolności, stworzył zdjęcia odpowiadające temu tematowi. Potrafił wejść w temat, niczego nie narzucając, tylko zmuszając mnie do gimnastyki twórczej. [...] Krzysiek potrafił filmowi fabularnemu nadać styl dokumentalny, a dokumentowi piętno kreacji. Swobodnie i pewnie poruszał się w tych obydwu światach. Podobnie jak Zygmunt Samosiuk w zdjęciach do *Zapisu zbrodni*, ale po swojemu, inaczej...[72].

Nie wiem, czy na planie pełnometrażowego debiutu[73] Dejczer Ptak uosabiał dokumentalne podejście, które niezmiernie trafnie

[69] Zob. B. Schauer, *The Auteur Renaissance, 1968–1980*, [w:] *Cinematography*, red. P. Keating, London, New York 2014, s. 94–95.

[70] Ibidem, s. 93.

[71] „K.T. – Kiedy pytam, który film Krzysztofa Ptaka inni twórcy cenią najwyżej, to *Kornblumenblau* jest wymieniane najczęściej. Małgorzata Ptak – Bardzo trudno oddzielić, co jest Krzyska, a co Leszka, ale chyba więcej w tym filmie jest Leszka. O wiele więcej z siebie dał Krzysiek *300 milom do nieba*” (rozmowę przeprowadziłam w grudniu 2018 roku).

[72] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[73] *300 mil do nieba* to film ważny dla polskiego środowiska operatorskiego i dla historii polskiej sztuki operatorskiej, ponieważ – przypomnijmy – Krzysztof Ptak jako pierwszy polski autor zdjęć uzyskał nominację za zdjęcia do Europejskiej Nagrody Filmowej,

i to w pierwszym roku przyznawania tego wyróżnienia. „Przegrał” wtedy z autorami zdjęć do *Kobiet na dachu* Ulfem Brantåsem i Jörgenem Perssonem, pozostali nominowani to Sandor Kardos za zdjęcia do *Eldorado*, Giorgios Arvanitis za *Pejzaż we mgle* oraz Jęfim Reznikow za *Małą Wierę*. Po latach z zainteresowaniem i podziwem dla sztuki operatorskiej ogląda się przede wszystkim prace Ptaka i Reznikowa, tylko te dwa filmy się nie zestarzały. Jeśli natomiast chodzi o osobiście wyrażone uznanie dla tego filmu, to docenili go autorzy zdjęć mający „dokument” we krwi: Bogdan Dziworski – „*300 mil do nieba* jest po prostu świetne!” (rozmowę przeprowadziłam w grudniu 2018 roku) oraz Ryszard Lenczewski – „Najbardziej lubię jego *300 mil do nieba*. Zresztą zaproponowano mi ten film, ale już byłem umówiony na pracę w Berlinie Zachodnim z reżyserką, którą uczył Kiesłowski. [...] I zrobiłem średni, albo nawet mniej, film, a Krzy-



zdefiniował inny autor zdjęć, wspomniany już tu Wojciech Staroń: „[Krzysiek Ptak i ja – przyp. K.T.] nie wymyśliłyśmy filmów, tylko znajdujemy je w rzeczywistości [...], Krzyškowi Ptakowi te najlepsze kadry po prostu się pojawiały”. Może po prostu czerpał z przestrzeni, w jakiej realizowano film (tak będzie na planie *Mojego Nikifora i Papuszy*[74]). Podobne spostrzeżenia ma Dejczner:

Pomagała nam pogoda, rozproszone zimowe światło, mgły na lotnisku, czy przed wejściem na dworzec kolejowy. Wszystko było takie przymglone, przydymione, a Krzysiek nie ingerował w ten zastany świat, on go zauważał i kręcił. Łapał to naturalnie rozproszone światło, gdzie było i gdzie mogliśmy kręcić. I miał wdech na każdy przejaw ruchu. On te warunki potrafił świetnie wykorzystywać[75].

Owszem, czerpał ze scenariusza, ale o wiele ważniejsze było dla niego uprawdopodobnienie historii, skoro zaproponował reżyserowi dumnemu (jak sam stwierdził) ze swojego pomysłu, by w błyszczącej cysternie odbijała się rzeczywistość, od której uciekają chłopcy, jej zamianę na tira, pod którym będą mogli się ukryć:

Krzysio mi zawdzięczam to, że nie wybraliśmy efektywniejszego samochodu do zdjęć. [...] Powiedział, że to nie będzie dobre, po prostu. Uważał, że powinniśmy zwrócić uwagę na konflikt braci, ich samotność. Wtedy wybraliśmy szary, pojemny track, gdzie prawdopodobieństwo ukrycia się pod nim braci było większe[76].

Trudno nie dostrzec w takiej decyzji doświadczenia, temperamentu i myślenia dokumentalisty, i jednocześnie zachowania rasowego autora zdjęć, który, jak to opisał Wit Dąbał, przekształca pomysły reżysera w działania wizualne[77].

Wiele obiektów w *300 milach* to autentyczne lokacje, tylko czasami „podrasowane”: do prawdziwej cegielni, w której ojciec bohaterów, zwolniony z pracy nauczyciel, robi cegły, żeby wreszcie zbudować dom z prawdziwego zdarzenia, dobudowano „wóz Drzymały”, w którym rodzina mieszkała; z kolei dom Elki, przyjaciółki i pierwszej miłości Jędrka, znalazł „po przyjacielsku” Andrzej Przedworski, i nawet nie trzeba go było przemalowywać. Maciej Dejczner wspomina:

siek zrobił genialne zdjęcia, za które dostał nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej. [...] minęło 15 lat, jestem w Nowym Jorku i robię film *Margaret* z Kennethem Lonerganem, nagle dzwoni Paweł Pawlikowski i mówi «Gratuluję Tobie, sobie i dziewczynom! Masz nominację do Europejskich Nagród Filmowych za zdjęcia do *My Summer of Love*». To była najfajniejsza nagroda, bo wtedy pomyślałem sobie, że dogoniłem Krzyśka. Lubię zwłaszcza te zdjęcia robione pod samochodem, pamiętam je do dziś, a skoro pamiętam – to musiały silnie oddziaływać! Podejrzewam, że ja na taki pomysł bym nie wpadł. Pamiętam też tę uciekającą szosę. Kiedy to zobaczyłem, pomyślałem,

jakie to proste i dlatego genialne” (rozmowę przeprowadziłam w grudniu 2018 roku).

[74] Rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku.

[75] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[76] Rozmowę z Maciejem Dejcznerem przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[77] „Wpływ dokumentów Dziworskiego widać też w niebywalej zdolności Krzyśka do przekładania tego, co sobie reżyser w scenariuszu (już) filmu fabularnego założył, na jak najbardziej realne działania” (rozmowę przeprowadziłam w listopadzie 2018 roku).

Kiedy całą scenerię „domostwa” bohaterów filmu, przygotowaną przez Wojtkę Jaworskiego i Anię Kowarską, cegielnię i błoto wokół, oblał obfity deszcz, przed kamerą stało dwoje dzieci, ich ojcem był reżyser, Andrzej Mellin, za kamerą był debiutant – ja, a Krzysztof stał w gumowych butach, w budowlanej kurtce z dużym kapturem, i ustawiał w błocie światła i kamerę, na plan wjechała taksówka z prawdziwą gwiazdą. Ten cały malowniczy bałagan zobaczyła po raz pierwszy Jadwiga Jankowska-Cieślak, aktorka ze Złotą Palmą zdobyta w Cannes. Bałem się, że ten widok ją „zamuruje”, że pomyśli, że się pomyliła, wsiądzie do auta i odjedzie. Nie przypominało to profesjonalnego planu filmowego. Bardzo się tym wówczas przejmowałem. Miałem wielką treść, spojrzałem na Krzysztofa, który pokijał głową, uśmiechnął się i... poszło. Nasza determinacja mogła Jadzię zainspirować. I tak się stało[78].

Realizacja filmu w autentycznej lokacji jest dla autora zdjęć wyzwaniem. Jednak dla Ptaka nie była, choćby z tego powodu, że doskonale potrafił wykorzystać światło zastane, charakterystyczne dla danej przestrzeni, z rzadka i niezmiernie subtelnie je korygując. Jak wspomina Dejczner: „Krzysiek genialnie oddawał światło, które było w konkretnej przestrzeni. W *300 milach* w scenie w toalecie w Kopenhadze jedną lampą oddał charakter pomieszczenia”[79]. Pewnie to dzięki niewielkiej ilości światła (i sprzętu) udało się w tej sterylnej, białej, nieprzyjaznej przestrzeni nie spłoszyć emocji Rafała Zimowskiego grającego Jędrka, dzięki czemu mamy niezmiernie znaczący (i przejmujący) portret płaczącego chłopca – bo nie charakter pomieszczenia jest tu najważniejszy – wreszcie świadomego, że ceną wolności jest porzucenie bliskich, podczas gdy Grzesiek dziecinnie się cieszy, że wszystko się udało. Twarz Jędrka czytam właśnie jak symbol wszystkich takich trudnych uchodźczych wyborów. Jak dalej wspomina reżyser:

W scenie rozstania z Elką Krzysiek używał niewiele światła, miał taką podręczną lampkę na akumulator i coś większego wypełniającego, czego nie zawsze używał. Z kolei podczas realizacji bliskich planów w skrytce najważniejsze było dla niego, żeby oko dostało światło. Zazwyczaj prosił, żeby mu przynieść tę podręczną lampkę i jak już się napatrzył na twarze i miejsce, to szukał wzrokiem osoby, która tę lampkę dla niego potrzyma. [...] Jest taka scena, kiedy policja podwozi chłopców pod obóz dla uchodźców. Filmowaliśmy to bardzo wcześnie rano, śpieszyliśmy się, żeby jeszcze „złapać” słońce, które się unosi. Mieliśmy to słońce! Jeszcze sfilmowaliśmy takie wielkie, okrągłe zmrożone szronem lustro, które tam było i bracia się w tym lustrze odbijali[80].

Autentyczne również były sceny kręcone pod samochodem, część zrealizowano na nieukończonyj autostradzie, część w atelier, którym była zajezdnia autobusowa PKS. Reżyser wyznał:

[78] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[79] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[80] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

Kiedy okazało się, że mamy sceny pod samochodem z dziećmi, i że robimy je chyba jako pierwsi w świecie, Krzysiek od razu zaproponował, żeby zbudować *vis a vis* skrytki chłopców ławeczkę dla nas, i tak ich filmowaliśmy. [...] Dzięki temu, że mieliśmy najnowszą wówczas kamerę Arriflex 5 i długą, półmetrową lupę, której zażądał, mogliśmy swobodnie zaglądać w kamerę podczas jazdy pod podwoziem auta, mimo że siedzieliśmy tam zupełnie nieruchomo. [...] Siedzieliśmy jak w klatce i wszystko było ekscytyujące. Zdjęcia robiliśmy na jedynej wtedy autostradzie w Polsce, jeszcze w budowie, nie otwartej, pod Piotrkowem, przed nami jechał kierowca z kimś, kto sprawdzał, czy nie ma na jezdni jakichś kamieni, czegoś, co mogłoby rozbić naszą ławeczkę i nas poturbować. Za nami jechała karetka, zamówiona przez Iwonkę Ziułkowską, kierownika produkcji, na wszelki wypadek... Na szczęście nic się nie stało. Gdy filmowaliśmy jazdę Volvo, naszą „jazdą” był Citroen, z którego zrobiono cabrio, na miękkich resorach, taki rodzaj dużego steadicamu. To też był patent Ptaszka, auto wykorzystane do równoległych jazd tira. [...] To, że w taki sposób udało się z tak dużym trackiem, dzieciakami i filmem dziejącym się w drodze, zawdzięczam temu, że trafiliśmy na siebie z Krzysztofem. [...] Krzysztofa wszystkie trudności i ograniczenia inspirowały. Wykorzystywał je. Gdy starszy z braci wyrzucał akordeon, wówczas Krzysztof szarpnął kamerą, żeby podkreślić dramaturgię. Pięknie wyczuwał ruch aktora. Nie miał najmniejszych problemów, żeby połączyć sceny kręcone pod ciężarówką z tymi, które kręciliśmy w atelier. Nie bał się takich połączeń, dla niego było to oczywiste. Krzysiek wtedy nie zakładał, że na przykład tyle a tyle będzie długich ujęć, które z kolei mogłyby znużyć widza, on szedł za dramaturgią i z dramaturgią<sup>[81]</sup>.

Nie jest szczególnym odkryciem spostrzeżenie, że *300 mil do nieba* to film niezmiernie dynamiczny. I nic dziwnego, skoro opowiada o ucieczce dwóch inteligentnych, ciekawych świata i ciekawskich chłopców. Jak wspominał reżyser, obydwaj z autorem zdjęć szukali wręcz pretekstów, by „uruchomić” kamerę. W tym filmie idealne okazują się rozwiązania, które w innej realizacji po prostu by nie przeszły. Weźmy choćby scenę na estakadzie, kiedy kamera robi obrót o 180 stopni<sup>[82]</sup>. Dynamizmu dodają również tak lubiane, o czym była już mowa, „przeszkadzajki” („[Krzysztof Ptak – przyp. K.T.] Lubił, żeby nie wszystko było widać od razu, lubił filmować «przez coś»”<sup>[83]</sup>), które, po pierwsze, nadają filmowi „chłopackości”, są nie tylko ozdobnikami, bo to dzięki nim cała realizacja zyskuje charakteru<sup>[84]</sup>; po drugie, pobudzają i podtrzymują uwagę widza, nie pozwalają nam ani na chwilę oderwać wzroku od tego, co na ekranie. „Przeszkadzajki” polegają

[81] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[82] „[K.T. – Komuś innemu by nie wyszło, albo wyszło efekciarsko.] A jemu wyszło. Świetnie wyczuwał ruch. I ta lekka, nie do podrobienia, mglistość. Dla niej ustawił tam jazdę. I dla czystej przestrzeni. Byłem ciągle jeszcze zafascynowany kinem amerykańskim. Takimi filmami jak *Strach na wróble* Schatzberga, *Z dala od zgiełku*, *Nocny kowboj* Schlesingera. Oni byli «czujni na obraz», używali ruchomej kame-

ry” – wspomina Dejcer (rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku).

[83] Rozmowę z Maciejem Dejczerelem przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[84] Z kolei Dejczerowi zależało, alby w filmie pojawił się... wiatraczek, również dla podbudowania nastroju – „był taką moją reminiscencją oglądanego w latach 70. filmu *Zielona ściana*. Daje detal”. *Zielona ściana* to peruwiański film z 1970 roku, wyreżyserowany przez Armando Roblesa Godoya,

na filmowaniu: najpierw ojca i komornika przez taśmę transmisyjną (kadr ogranicza jeszcze zadaszenie nad maszyną do produkcji cegieł); potem obydwu braci, którzy uruchomili urządzenie zaplombowane przez komornika, również przez taśmę transmisyjną. Na filmowaniu z zewnątrz budynku Jędrka biegnącego przez dworzec, a potem, kiedy czeka na Grzeška załatwiającego sobie paszport – przez pociąg towarowy<sup>[85]</sup>; a jazdy motorowerem na lotnisko, gdzie ojciec Elki ma ukraść samolot – przez płot z siatki. Wreszcie „przeszkadzajką” staje się... cień bohatera, który usiłuje dogonić tir z młodszym bratem: raz widzimy nogi chłopca, a raz jego cień – „Jak gdybyśmy obserwowali... łapy biegnącego tygrysa albo psa. Kręcąc scenę biegu Krzysztof spanoramował nogi chłopaka i wykorzystaliśmy takie długie ujęcie nóg, a potem jeszcze spanoramował ich cień. Miał to niezwykle poczucie i pewnie spojrział drugim okiem na to, co dzieje się z tym cieniem. I to wyszło”<sup>[86]</sup> – wspomina Maciej Dejcher.

Oglądając *300 mil* do nieba, obcujemy z wizualnymi paradokсами. Film jest niezmiernie dynamicznie opowiedziany, pełen ornamentów, które nadają mu charakteru, bo na pewno nie są pustymi ozdóbkami, ale to, co najważniejsze, rozgrywa się (znowu jak w *Kornblumenblau* i *Cyndze*) w oczach i na twarzach bohaterów – co jest jak najbardziej uzasadnione: skoro przez jakiś czas bohaterowie podróżują pod samochodem, to z przyczyn inscenizacyjnych rzeczywiście najłatwiej<sup>[87]</sup> było sfilmować ich twarze i oczy. W miarę rozwoju akcji mamy do czynienia z większą ilością bliskich planów, coraz głębiej wchodzimy w twarze bohaterów, jak gdyby kamera uparła się, by „łapać” najczystsze emocje. Weźmy choćby scenę umawiania się Elki i Jędrka, by uciec – trudno nie dać się uwieść urodzie ujęcia, w którym najważniejsze są twarze młodziutkich zakochanych sfilmowane na tle muru z czerwonej cegły; czy sekwencję namawiania Zdzisia, ojca Elki, do porwania samolotu. Jest to arcyważna dla relacji córki i ojca scena. Najpierw córka osacza ojca pytaniami, prowokuje go stwierdzeniem, że tak naprawdę ucieka przed odpowiedzialnością (za nią, za siebie, za swoje życie w ogóle) do więzienia, temu niemal monologowi Elki towarzyszą trzy bardzo subtelne najazdy kamery. Finałem nieudanego wprowadzenia samolotu jest z kolei przejmujące ujęcie twarzy mężczy-

[85] „Obaj lubiliśmy długie obiektywy, filmowanie na ulicy! Potem jest jeszcze ujęcie przez pociąg, gdy starszy z braci czeka na młodszego, który poszedł po paszport na komisariat. Czekaliśmy z Krzysiem, aż nadjedzie towarowy, żeby nakręcić tę scenę!” (rozmowę z Maciejem Dejcherem przeprowadziłam w październiku 2018 roku). Jeśli skontrapunktuje się to wspomnienie Dejchera wyznaniem Dariusza Panasa, że: „Krzysztof Ptak później [czyli po zrealizowaniu *Kornblumenblau* – przyp. K.T.] był miłośnikiem dużej głębi ostrości, mówił nawet, że filmowość nie ma nic wspólnego z małą głębią” (rozmowę przeprowadziłam w czerwcu 2018 roku), okaże się, że rzeczywiście trud-

no mówić o „stylu Krzysztofa Ptaka”, na który składać by się miały choćby ulubione wartości obiektywów, i że lepiej omawiać jego „styl pracy”. Stanowiska obydwu filmowców „godzi” spostrzeżenie Wita Dąbala – „Krzysiek kojarzy mi się ze skrajnościami, ot na przykład z tym, że lubił obiektywy o skrajnych ogniskowych, albo bardzo długie, albo bardzo szerokie” (rozmowę przeprowadziłam w listopadzie 2018 roku).

[86] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

[87] O ile w ogóle można mówić o „łatwości” filmowania dzieci leżących pod jadącym tirem.

zny, który nie przypomina już menela-recydywisty, i córki, która po raz pierwszy mówi do niego „Tato”. Z kolei tuż przed ucieczką z domu, w scenie niemego pożegnania śpiących rodziców, tuż po zabraniu zdjęcia mamy i świętego obrazka, otrzymujemy najpierw podwójny portret Jędrka – widzimy i twarz chłopca, i jej odbicie w lustrze; a za chwilę zbliżenie Grzesia – uwagę zwracają przede wszystkim oczy dziecka. Tej sekwencji pięknem dorówna inne pożegnanie: gdy Jędrzek zostawia ranną Elkę na złomowisku, kiedy Ptak używał, jak to już zostało powiedziane, „podręcznej lampki na akumulator i czegoś wypełniającego”. Scena rozstania i... pierwszego pocałunku (w policzek) jest rozegrana na twarzach młodziutkich zakochanych i dlatego kwestia „Kiedyś po ciebie wrócę” nie brzmi fałszywie, tylko wzrusza. Twarzom tych dzieci i deklaracji chłopca po prostu się wierzy. Jednak to przez ujęcia spod tira – przypomnijmy, że realizowane pod samochodem z ławeczki znajdującej się vis-à-vis aktorów, kiedy chwilami naprawdę widać tylko oczy umorusanych podróżników – nie waham się nazwać *300 mil do nieba* „filmem rozegranym na oczach”. W pamięć zapadają zwłaszcza oczy młodszego z braci, Grzeška, i kiedy ciężarówka nagle zatrzymuje się w lesie, i gdy odnajduje go brat – widzimy plecy dużego i oczy małego, i podczas kontroli celnej<sup>[88]</sup>, ale przede wszystkim, kiedy spragniony i gorączkujący dzieciak się modli – „[...] podczas realizacji bliskich planów w skrytce najważniejsze było dla niego, żeby oko dostało światło. Zazwyczaj prosił, żeby mu przynieść tę podręczną lampę i jak już się napatrzył na twarze i miejsce, to szukał wzrokiem osoby, która tę lampę dla niego potrzyzyma. [...] Jego oświetlacze wiedzieli, co Krzysztof chce z tym światłem zrobić. To «oko» było najważniejsze”<sup>[89]</sup> – znowu przywołuję wspomnienie Dejczerza.

Już z analizy tych kilku ujęć można się zorientować, że o ile prowadzenie kamery jest w *300 milach* brawurowe, co nie wyklucza subtelności dojazdów, czy przede wszystkim intymności zbliżeń, tak prowadzenie światła – niezmiernie ascetyczne, Krzysztof Ptak raczej weryfikował warunki oświetleniowe niż je kreował. Zbyt wyrafinowane, „wydumane” światło przeszkadzałoby emocjom, o które chodzi w tym filmie, spłoszyłoby je, bo przecież *300 mil do nieba* to owszem, opowieść o parszywym systemie, w którym ludzie uczciwi nie mogą żyć, ale przede wszystkim o dramacie porzucenia tych, których się kocha, a co często jest ceną ucieczki do wolności.

Im bardziej akcja się rozwija, tym rzadziej występują ujęcie – kontruje się wprowadzające element konfrontacji, czy to między braćmi, czy ojcem i synami, a częściej mamy do czynienia z podwójnym portretem chłopców, którzy od momentu ucieczki stanowią jedność, bo przecież dzielą wspólny los. W finale, kiedy wreszcie wybrzmiewa:

[88] Również twarze celników i funkcjonariuszy obserwujemy z „niebezpiecznej” bliskości, dzięki czemu możemy doświadczyć emocji braci ukrytych pod podwoziem.

[89] Rozmowę przeprowadziłam w październiku 2018 roku.

„Dobrze, że jesteś” wypowiedziane przez Grześka do Jędrka, mamy właśnie taki podwójny portret bohaterów.

Drugi wizualny paradoks dotyczy różnic w sposobie filmowania Polski i Danii. Polska, z której chłopcy uciekają, jest prząsna, ale piękna, ciepła, fotografowania nostalgicznie i z miłością. Kiedyś Sven Nykvist w odniesieniu do filmowania aktorek powiedział o „zakochanej kamerze”; wydaje mi się, że można użyć tego określenia wobec tego, jak w *300 milach* Krzysztof Ptak (oczywiście przy pomocy scenografów) potraktował plenery<sup>[90]</sup>, wykorzystując, jak i ile się dało, późnojesienne/wczesnozimowe słońce. Piękne jest zamarznięte jezioro, w okolicach którego Jędrk obserwuje ptaki. Podobnie piaski obok cegielni, „wóz Drzymały”, wreszcie drewniany dom Elki. Zawsze w kadrze znajduje się jakiś element ocieplający późnojesienny, niebieskawy chłód: brązowo-beżowe trzciny, czerwone cegły, drewno, z którego jest zbudowany dom Elki. Dania, do której trafiają, jest bezosobowa. Nie wzbudza żadnych uczuć, po prostu jest.

A ujęcie, kiedy chłopcy wędrują między dwoma pasami jezdni, maszerując ze stacji benzynowej do centrum miasta, powtórzy się (co można uznać za dowód poczucia humoru mojego bohatera, i, być może, takie „mrugnięcie” do czujnych widzów) w filmie, który Krzysztof Ptak zrealizuje w 2001 roku i za który otrzyma Złotą Żabę w konkursie głównym Camerimage.

#### BIBLIOGRAFIA

- Almendros N., *Kilka myśli o moim zawodzie*, tłum. T. Szczepański, „Kwartalnik Filmowy” 1994, 7–8
- Chyb M., „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, 3
- Chyb M., *Środek świata – rozmowa z Leszkiem Wosiewiczem*, „Film” 1998, 5
- Janicka B., *Wujek Franz*, „Kino” 1994, 5
- Jopkiewicz T., *Flirt z katem*, „Film” 1989, 43
- Jurewicz W.T., „Film” 1992, 18
- Koźmiński K., *Inne światy*, „Polityka” 1992, 18
- Lebecka M., *Fabula będzie się bronić do końca – mówi Marcin Koszałka*, „Kino” 2004, 12
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, mity, konteksty*, Katowice 2009
- Malatyńska M., *Notatki filmowe. Kornblumenblau*, „Echo Krakowa”, 29.11.1989
- Morstin-Popławska A., *Zrozumieć sens zapamiętanego. Wybrane aspekty ukazowania przeszłości w kinie polskim lat 90.*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007
- Niecikowski J., *Język nowy, treść stara*, „Film” 1989, 47
- Nykvist S., *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengtem Forslundem*, tłum. J. Balbierz, Izabelin 2006
- Ostrowska J., *„Pianista” Romana Polańskiego, czyli Holocaust Story po polsku*, [w:] *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Warszawa 2010

[90] Należy uściślić, że piękne są miejsca przyjazne chłopcom; te wiążące się z opresją – jak szkoła, posterunek na dworcu – już nie.

- Przyłipiak M., *Nędza sztuki*, „Kino” 1990, 3
- Stchauer B., *The Auteur Renaissance, 1968–1980*, [w:] *Cinematography*, red. P. Keating, London, New York 2014
- Sołtysiak T., *Świątokradca*, „ITD”, 24.12.1989
- Stachówna G., 1993: *My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2006
- Stachówna G., *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006
- Stevenson M., „*Nie chce mi się z tobą gadać*” – konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989, [w:] *Gender – film – media*, red. E.H. Oleksy, E. Ostrowska, Kraków 2001
- Śmiałowski P., *Błoto leje się z ekranu – rozmowa z Andrzejem J. Jaroszewiczem*, „Kino” 2004, 12
- Śmiałowski P., *Prędzej czy później negatyw zniknie – rozmowa z Krzysztofem Ptakiem*, „Kino” 2004, 12
- Taras K., *Chłopięca ballada – „Poznań ’56” Filipa Bajona*, [w:] *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. M. Zawodniak, P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2010
- Taras K., *Ideologia jest kobietą*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007
- Taras K., *Komu cyfra sprzyja?*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, 43
- Taras K., wywiad z Leszkiem Wosiewiczem, „Echo Krakowa” 3.05.1992
- Wiśniewska M., *Łagier jako sen wariata*, „Polska Zbrojna” 1992, 98
- Wróbel M., *Tadzikowe perypetie z totalitaryzmem. Metaforyzacja rzeczywistości łagrowej w filmie „Kornblumenblau” Leszka Wosiewicza*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, 29–30
- Wróblewski J., *Gogol w świecie Solżenicyna*, „Obserwator” 21–22.03.1992