

Jak autor zdjęć może pomóc aktorowi, czyli Joker od kuchni

KATARZYNA TARAS

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

ABSTRACT. Taras Katarzyna, *Jak autor zdjęć może pomóc aktorowi, czyli Joker od kuchni* [How the cinematographer can help the actor – an insider’s perspective on *Joker*]. “Images” vol. XXXV, no. 44. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 196–203. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.12>.

The main inspiration of my essay *How the cinematographer can help the actor – an insider’s perspective on Joker* is Lawrence Sher’s masterclass that took place on 1st December 2020 via Zoom. It was a masterclass for students of the Polish National Film School in Lodz and I had great honor to lead this workshop. In this article, I try to analyze how a cinematographer can help actor to make a great performance. My essay is a “case study” because I focus how cinematographic means create a story and serve the actor who likes to improvise.

KEYWORDS: the art of cinematography, film camera, digital camera, actor, film stock, improvisation

Inspiracją dla niniejszego szkicu było spotkanie z Lawrence Sherem, autorem zdjęć do m.in. *Jokera* (reż. T. Phillips, 2019), za które otrzymał Złotą Żabę na festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage 2019[1], i był nominowany

do Oscara, ASC Outstanding in Cinematography in Theatrical Releases Award, BSC Award, BAFTY i innych nagród[2]. Sher spotkał się ze studentkami i studentami Wydziału Operatorskiego PWSFTviT na platformie Zoom 1 grudnia 2020 r., a ja miałam zaszczyt ten warsztat moderować. Im dłużej ten masterclass trwał, tym silniej wzrastało we mnie przekonanie, że to autor zdjęć jest osobą, która najbardziej może wesprzeć aktora w tworzeniu nieprzećiętej roli. Aby udowodnić, jak i na ile autor zdjęć może pomóc aktorowi, który dla dobra postaci filmowej improwizuje, zmienia to, co napisano w scenariuszu, nie waha się eksperymentować ze swoją fizycznością – tak właśnie pracował nagrodzony Oscarem Joaquin Phoenix, chciałabym zaprezentować kilka szczegółów z realizacji *Jokera*[3]. Podstawowym źródłem informacji o tym, co działo się na planie, jest owo grudniowe spotkanie. Identyczną genezę mają wszelkie przywołane w moim tekście wypowiedzi Lawrence’a SHERA.

Wyjątkowość wizualna *Jokera* polega na tym, że Lawrence Sherowi udało się połączyć terazniejszość (techniki filmowej) i historię (kina), ponieważ za pomocą najnowocześniejszej technologii wykreował obrazy Gotham, w których

[1] Film otrzymał wtedy również nagrodę publiczności.

[2] Wymieniam nominacje do nagród branżowych, w tym wypadku przyznawanych przez gremia operatorskie, ponieważ są one dowodem docenienia pracy SHERA przez praktyków profesjonalistów. Z kolei nagrody publiczności świadczą o tym, że film pokochali widzowie.

[3] Ciekawym kontekstem dla mojego szkicu może być artykuł Zoe Mutter o kulisach realizacji serialu *Sukcesja*, w którym przywołane zostały wypowiedzi autorów zdjęć, jak pracowali z improwizującym na planie aktorami, przede wszystkim z Jeremym Strongiem. W dalszej części odniosę się do tego, jak musieli operować światłem, które musiało zostać podporządkowane aktorom, podobnie jak praca kamery. Zob. Z. Mutter, *Fury in the Family*, <https://britishcinematographer.co.uk/patrick-capone-and-christopher-norr-succession/> (dostęp: 7.04.2023). Z kolei o tym, że Lawrence Sher, Patrick Capone i Christopher Norr reprezentują identyczny pogląd, że światło ma służyć aktorowi, może przekonać

odwołał się do filmowych powidoków Nowego Jorku[4] (film był kręcony w Nowym Jorku i New Jersey), ale również do charakterystycznej dla niemieckiego ekspresjonizmu tradycji opowiadania cieniem; i do wspomnień swoich i reżysera filmu, dzięki czemu opowieść o tym, skąd wziął się Batman, zyskała konkretnego i jednocześnie osobistego, by nie napisać intymnego, ułożenia w przestrzeni i czasie. *Jokera* można oglądać jako film o narodzinach jednego z superbohaterów, ale dzięki wspomnianemu wyżej niezmiernie konkretnemu związaniu z rzeczywistością – jesteśmy w Gotham, ale chyba bardziej w Nowym Jorku z przełomu lat 70. i 80. nękanym strajkami i niepokojami socjalnymi – również jako opowieść o bohaterze wyrzuconym poza społeczeństwo z powodu swojej choroby i ubóstwa, który przez przypadek przecież staje się trybunem ludowym innych wykluczonych. Oczywiście można też interpretować *Jokera* jako opowieść o szukaniu ojca, o tęsknocie za rodziną, o pragnieniu bycia docenionym i spełnionym. Najczęściej przywoływaną referencją w kontekście tego, czym mogli inspirować się Phillips i Sher, jest *Taksówkarz* (reż. M. Scorsese, zdj. M. Chapman, 1976), choć w rzeczywistości kierowali się raczej „powidokiem”, reminiscencją, wspomnieniem filmu, który obejrżeli jako bardzo młodzi ludzie[5], aniżeli precyzyjnie przeprowadzoną na potrzeby swojego filmu (dojrzałą już) analizą. Zresztą jako swoją najważniejszą inspirację Sher wymienia... *Zabicie świętego jelenia* (reż. J. Lantimos, zdj. T. Bakatakis, 2017).

Taśma czy cyfra?

Todd Phillips nie wyobrażał sobie, że *Joker* (noszący roboczy tytuł *Romeo*) nie zostanie zrealizowany na taśmie filmowej, a jednym z pierwszych założeń wizualno-inscenizacyjnych filmu było „połączenie” widowni z Arthurem Fleckiem poprzez wzbudzenie współczucia dla jego codziennej walki z rzeczywistością. Te zmagania bohatera doskonale widać w jednym z pierwszych ujęć filmu, kiedy obserwujemy jego niewielką sylwetkę na tle wystawy apteki, albo gdy towarzyszymy jego późniejszej mo-

zolnej wspinaczce po schodach, które stały się najważniejszym refrenem wizualnym filmu (i kultowym miejscem w Nowym Jorku, gdzie fotografują się wszyscy miłośnicy filmu Phillipsa i postaci Jokera). Jednocześnie reżyser i autor zdjęć chcieli pokazać samotność i niedopasowanie do otaczającego go świata poprzez umieszczenie Arthura Flecka na monumentalnym tle, wpisanie go w dominującą wizualnie, a narracyjnie zawłaszczającą męzczyzną przestrzeń. I dlatego zaplanowali realizację filmu na taśmie 65 mm, która charakteryzuje się mniejszą głębią ostrości niż standardowy negatyw 35 mm, a potem przekopiowanie i dystrybucję na taśmie 70 mm. Jednak decydenci z Warner Bros. uznali takie rozwiązanie za zbyt kosztowne i dlatego Lawrence Sher, obiecując reżyserowi, że tworzony przez nich film nie będzie odbiegać jakością od zrealizowanego na taśmie, przetestował kamery cyfrowe, by wybrać Alexę 65, Alexę LF oraz Alexę Mini[6]. Jak potem pokazała praktyka, wybór kamer cyfrowych umożliwiających niemal w nieskończoność i bez lęku o koszty związane z pracą na taśmie filmowej, podążanie za aktorem, czyli reagowanie na proponowane przez niego rozwiązania inscenizacyjne był jak najbardziej trafny, ponieważ obserwując to, jak pracuje Joaquin Phoenix, Lawrence Sher musiał

rozmowa, którą przeprowadził autor zdjęć do Jokera z operatorami Sukcesji, w ramach tzw. Clubhouse Conversations, zob. <https://theasc.com/videos/clubhouse-conversations-succession> (dostęp: 7.04.2023). Zob. również K. Taras, *Kuchnia filmowa: Aktorka vs. Kamera*, „KINO” 2023, nr 3, s. 46–49.

[4] Jak określił to Lawrence Sher, „based on filmmaker’s memoirs of the 70’s and the 80’s”.

[5] Lawrence Sher przyznał, że drugi raz oglądał *Taksówkarza* już po premierze *Jokera*, i to w towarzystwie Michaela Chapmana. Podczas festiwalu Energa Camerimage w 2021 r. moderował spotkanie poświęcone twórczości Allana Daviau i Michaela Chapmana. Zob. <https://theasc.com/news/chapman-daviau-legacy-camerimage-2021> (dostęp: 20.12.2021).

[6] Pięć kamer tego typu posłużyło do realizacji sekwencji dziejących się podczas *Murray Franklin’s Show*.

przyjął zasadę „keep shooting even after the scene is over” [„filmujmy nawet po zakończeniu sceny” – tłum. K.T.], którą zainspirował też swojego szwenkiera Geoffreya Haleya[7]. Dzięki używaniu kamer cyfrowych Phoenix mógł sobie grać w nieskończoność, a operatorzy po prostu mu towarzyszyli, nie przerywali jego skupienia, ufając jego interpretacji postaci, tylko rejestrowali to, co zaproponował.

LUT-y i światło

Aby obraz zarejestrowany przez kamery cyfrowe był jak najbardziej zbliżony do tego,

[7] Geoffrey Haley szwenkował kamerą A i za swoją pracę w *Jokerze* otrzymał nagrody: British Society of Cinematographers, Society of Camera Operators, The Operators Award, które dowodzą docenienie jego wysiłku przez koleżanki i kolegów z branży. Lawrence Sher uwielbia szwenkować i zawsze szwenkuje kamerą B, co umożliwia mu chwywanie niuansów sceny. Podobnie pracuje wieloletni współpracownik Mike’a Leigha, Dick Pope, który tłumaczył mi, że kamerą B łatwiej uchwycić esencję sceny (zapis rozmowy znajduje się w moim archiwum, a jej znaczne fragmenty opublikowane w FILMPRO, zob. K. Taras, *Takie proste i takie piękne – rozmowa z Dickiem Popem*, „FILMPRO” 2015, nr 1[21], s. 76–78).

[8] O tym samym mówi autor zdjęć do serialu *Sukcesja*, Christopher Norr – „We light a space and then the actors do something different in almost every take. The cameras constantly move while the operators and camera assistants do a dance with the cast” (Z. Mutter, op. cit.).

[9] Oczywiście pisząc o świetle umożliwiającym swobodne poruszanie się aktora, trzeba mieć świadomość roli postępu technologicznego, pojawienia się coraz czulszych taśm i doskonalszych, choćby tylko lżejszych, kamer, jaśniejszych obiektywów. Autorzy zdjęć będący rówieśnikami choćby Mieczysława Jahody musieli, jak to on określał, „świecić ostro”. Notabene do dziś jego wychowankowie wspominają zajęcia prowadzone w hali w Łódzkiej Szkole Filmowej, i to już w latach 90. Współpracownik Hasa niezmiernie precyzyjnie ustawiał światło, a aktorka, aby je „schwytać”, musiała poruszać się po znaczkach jak baletnica. Miłośnikami światła spowijającego przestrzeń byli filmowcy tworzący francuską Nową Falę, i to raczej reżyserzy niż operatorzy,

co można osiągnąć filmując przy użyciu kamery filmowej, co było niezmiernie ważne dla reżysera, Lawrence Sher użył dwóch LUT-ów. Twórcom, a zwłaszcza autorowi zdjęć, szczególnie zależało, aby sekwencje z *Murray Franklin’s Show* nie sprawiały wrażenia programu telewizyjnego, ale by były autentycznymi scenami z prawdziwego dziejącego się tu i teraz show. I dlatego Sher skorzystał z umożliwiającego takie skorygowanie obrazu LUT-u, ale również zdecydował, o czym była mowa nieco wyżej, aby to, co dzieje się w studiu telewizyjnym, filmować pięcioma kamerami Alexa Mini, które umieszczono w korpusach kamer telewizyjnych używanych na przełomie lat 70. i 80., co ograniczyło ich zwrotność, a zatem ich ruchowi dodało chropowatego i archaicznego autentyzmu. Za kamerami stanęli szwenkierzy przebrani w stroje z tych samych lat. Poczynania operatorów kamer z kolei filmowano dwiema Alexami 65. Aby jeszcze bardziej „osadzić” akcję wizualną w konkretnym momencie historycznym, Lawrence Sher zdecydował się oświetlać plan widowiska lampami używanymi w latach 70. i 80. typu Tungsten (czyli lampami żarowymi) oraz Mole Richardson („old Mole Richardsons”). Z kolei Todd Philips również z dbałości o autentyzm show telewizyjnego poprosił o wsparcie reżysera programów telewizyjnych, m.in. *Saturday Night Live*, Dona Roya Kinga, i to on zdecydował o tym, co i jak ma się dziać na planie *Murray Franklin’s Show*. Jeśli natomiast chodzi o drugi LUT, to na bazie prób z negatywem Kodak 5219, przy współpracy swojej kolorystki, Jill Bogdanovich i jej ojca, który był inżynierem współpracującym z Kodakiem i w latach 80. udoskonalał negatywy, i przy udziale specjalistów z Arri zajmujących się sensorami kamer, Sher „wynałazł” LUT nadający materiałowi zarejestrowanemu kamerami cyfrowymi wygląd zdjęć zrealizowanych na negatywie Kodaka 5293, którego używano w latach 80. i który idealnie współgrał ze wspomnianymi już lampami Tungsten. Lawrence Sher chciał, aby światło w *Jokerze* przypominało to z filmów z lat 70. i 80., i dlatego zdecydował się korzystać (ze wspomnianych już) używa-

nych w tamtych latach lamp tego typu podczas realizacji całego filmu. Jedynym współczesnym elementem oświetlenia były LED-y, dla których zrobił wyjątek w kilku scenach. Z kolei uzasadnieniem wykorzystania lamp sodowych była fascynacja autora zdjęć ich brudnym, zielono-pomarańczowym, ulicznym „zafarbem”. Sher chciał w *Jokerze* odtworzyć charakterystyczny dla takich filmów jak *Taksówkarz* czy *Tootsie* (reż. S. Pollack, zdj. O. Roizman, 1982) wrażenia braku kontroli nad oświetleniem naturalnym („I wanted to replicate the idea of not having control. [...] I’ve always appreciated back in the 70’s and the 80’s, when you would just go out and shoot and you didn’t have control over all this environmental lighting” [„Chciałem odtworzyć wrażenie braku kontroli nad światłem. Zawsze doceniam powrót do lat 70. i 80., kiedy po prostu wychodziłeś i filmowałeś, i nie mogłeś kontrolować całego światła naturalnego w plenerze” – tłum. K.T.]). Drugim założeniem oświetleniowym było „light the space, not the face” [8], czyli „oświetlaj przestrzeń, nie aktora”, co przełożyło się na danie aktorom wolności i przestrzeni, niekrępowanie ich ruchów znaczkami na podłodze, które musiałyby się pojawić, gdyby precyzyjnie oświetlano postaci, a nie przestrzeń [9]. Kiedy oświetla się przestrzeń, a nie aktora, ten może improwizować, skupić się na tym, kogo i jak się gra, zmieniać założenia scenariuszowe, zaskakiwać partnerów i reżysera, ponieważ nie musi pilnować światła, w znaczeniu podążać za nim. Joaquin Phoenix zresztą i tak na żadne znaczkę nie zwracałby uwagi, ponieważ, kiedy uznał, że źle zagrał, przerywał ujęcie i wychodził. Jednak o wiele częściej twórczo zaskakiwał swoim zachowaniem. Tak było w scenie zagrania bezsenności, kiedy po prostu wszedł do łodówki. Lawrence Sher i reszta ekipy czegoś takiego się nie spodziewali. Autor zdjęć nie wiedział nawet, że coś takiego jest w ogóle możliwe. A wszystko zaczęło się od tego, że Todd Phillips po prostu poprosił tylko o ustawienie dwóch kamer, i ufając aktorowi, który miał zagrać to, że nie może zasnąć, czekał. Kamera pracowała według wymuszonej przez improwizację Phoenixa za-

sady „keep rolling”, a Sher i Haley też czekali. Haley „podał się” pierwszy i jego kamera ruszyła w stronę łodówki. Już na tym etapie

którzy po prostu musieli nadążać za pomysłami tych pierwszych, często teoretyków. Za prekursora światła służącego aktorowi można uznać chyba Svena Nykvista – „[...] ważne jest, by zawsze mówić aktorom, co się robi i dlaczego. Nie mogą czuć się manipulowani, wykorzystywani. Pracuję zatem prawie zawsze blisko aktorów. Moje zadanie polega na uczynieniu z kamery ich przyjaciela. Próbuję zostać czymś w rodzaju przekątnika uczuć między aktorem a soczewką kamery. Ważne, by czuli się pewnie i by kamera im nie zawadzała. Aktor jest i będzie najważniejszym instrumentem w każdym filmie. Zadanie operatora polega na uchwyceniu reakcji w owym instrumencie, skoncentrowaniu uwagi na charakterze i ekspresji jakiegoś wyrazu twarzy. Robi się to m.in. przez użycie różnego rodzaju światła dla różnych postaci. Twarzy nie trzeba oświetlać pięknie. Cienie są częścią naszego życia (S. Nykvist, *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengtem Forslundem*, przeł. J. Balbierz, Izabelin 2006, s. 203–204). Nykvist zainspirowany przez Bergmana, reżysera o proweniencji teatralnej, któremu wydawało się, że w filmie podobnie jak w teatrze, światło można kontrolować w sposób nieograniczony, zaproponował kierowanie światła na ramy pokryte pergaminem, a dopiero potem na aktora. Bergman i Nykvist pragnęli i szukali światła pozbawionego efektów upiększających, zachowującego się jak to, które znamy z natury, choć również nadającego bohaterom czy miejscom, pewnego znaczenia – „Moje dążenie do prostoty wyrosło z poszukiwań światła logicznego, światła naturalnego, światła prawdziwego. Odnalazłem je, redukując światło sztuczne tak bardzo, jak tylko się da i wykorzystując zamiast tego światło zastane” (ibidem, s. 206). Podczas grudniowego warsztatu rolę Nykvista jako prawodawcy zasady „light the space, not the face” Lawrence Sher opisał następująco – „Sven Nykvist was probably the person I admired the most in the way that he lit sets which was this idea that the environment was lit and the people existed within it” [„Sven Nykvist to postacią, którą ceniłem najbardziej, jeśli chodzi o oświetlenie planu filmowego. On po prostu oświetlał przestrzeń, a ludzie w niej istnieli” – tłum. K.T.]

wyvodu widać, że operatorzy (oczywiście za wiedzą i zgodą Phillipsa) dali się zainspirować temu, jak grał Phoenix, podążali za nim i „tylko” rejestrowali jego zachowania. Z drugiej strony, bez światła Shera wymyślonego i zakomponowanego według zasady „light the space, not the face” i bez czujnego operowania kamerą^[10], a chwilami nawet niezobowiązującego filmowania rzeczy pozornie nieistotnych aktor nie mógłby stworzyć takiej roli. Z „niezobowiązującym filmowaniem” mamy do czynienia w scenie, kiedy Arthur Fleck samotnie siedzi w garderobie przed występem w programie telewizyjnym. Tuż po wyjściu Murraya Franklina i jego asystenta kamera prowadzona przez Geoffreya Haleya „chwyciła” atmosferę ciszy przed burzą, a przecież Joaquin Phoenix tylko odchylił głowę do tyłu... Wcześniej Haley przypadkowo sfilmował (również dodaną przez aktora) reakcję na zwolnienie z pracy: Arthur wraca już jako Joker i rozbija zegar do odbijania kart pracowniczych. Operator kamery zamarudził wtedy z wyłączeniem kamery.

Rola oświetlenia w umożliwieniu aktorowi improwizowania (przynajmniej w *Jokerze*) jest nie do przecenienia, ponieważ to dzięki światłu ustawionemu według zasady „light the space, not the face”, czyli pozwalającemu aktorowi na swobodne poruszanie się, możliwa była realizacja kluczowej sceny filmu, czyli transformacji Arthura Flecka w Jokera tuż po zabójstwie maklerów. W scenariuszu napisano tylko, że bohater „wchodzi do łazienki, zmywa makijaż, chowa broń”. Dziesiątego dnia zdjęć Todd Philips zaprezentował ekipie fragment oscarowej, jak się potem okazało, muzyki Hildur Guðnadóttir, a Phoenix wszedł do łazienki, gdzie znajdował się już Geoffrey Haley. Aktor swoim tańcem sprowokował taniec szwenkiera, dzięki czemu powstało coś, co ogląda się jak misterium przemiany, a nie prostą transformację. Mogli wzajemnie sobie partnerować, ponieważ nie ograniczało ich światło, nie musieli na nie uważać. Nie można nie wspomnieć w tym momencie o zaufaniu, jakim

Lawrence Sher darzy Geoffreya Haleya, o ich wzajemnym, pozawerbalnym komunikowaniu. A jednocześnie o otwartości Todda Philipsa na negowanie przez aktora scenariusza i jego aktorskie eksperymenty, co jednak nie powinno dziwić, skoro ten reżyser, kojarzony przede wszystkim z *Kacami Vegas*, wiele lat pracował ze stand-upperami. Drugą sceną przekonującą o niesamowitym porozumieniu szwenkiera i autora zdjęć, i kolejną dowodząca, że wymyślone przez Shera światło wywoływało w aktorach pewność, że mogą wszystko, jest sekwencja zabójstwa w metrze. Autor zdjęć wspomina, że to było największe wyzwanie technologiczne i artystyczne, z jakim spotkał się na planie *Jokera*, ponieważ chciał odtworzyć zachowanie światła w metrze, a nie tylko je naśladować. Aby to zrobić, najpierw podróżował ze swoim specjalistą od efektów specjalnych nowojorskim metrem, ponieważ chcieli sprawdzić i udokumentować to, jak zachowuje się światło w pociągu, a jak na peronie. Efektem nocnych przejazdów było około 1200 zdjęć. Potem Sher posłużył się ekranami LED-owymi o wymiarach 15 na 80 stóp, które ustawiono z obydwu stron autentycznego wagonu i na których wyświetlano obrazy zarejestrowane podczas nocnych podróży, autor zdjęć natomiast – jak to określa – czując się jak DJ „zarządzał” światłem i jego efektami. W pociągu, którego ruch był złudzeniem również wywołanym przez LED-owe panele, znaleźli się Geoffrey Haley i aktorzy. Ten pierwszy musiał „tylko” włączyć kamerę i filmować, ci drudzy – grać. LED-owe rozwiązanie Shera przypadło do gustu wszystkim, ale że było niezmiernie kosztowne, to decydenci z Warner Bros. odjęli ekipie jeden dzień zdjęciowy.

Obiektyw

Być może porozumienie autora zdjęć i aktora wzięło się z faktu, że obydwaj nie przepadają za próbami. Lawrence Sher na podstawie tego, jak Joaquin Phoenix grał podczas prób, nie zawahał się nazwać go „najgorszym aktorem świata”, choć już podczas zdjęć uznał (i do dziś tak twierdzi), że to najlepszy aktor, jakiegokolwiek obserwował i z jakim pracował. I dlatego jego najukochańsze ujęcia, i te, z których jest

[10] Zob. K. Taras, *Uważna kamera*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 3, s. 136–147.

najbardziej dumny, do których lubi wracać, to zbliżenia Arthura Flecka/Jokera, które starał się robić sam, choć operował (tylko) kamerą B. Z kolei, jeśli chodzi o niechęć Shera do prób, to decyzje o doborze obiektywów, o tym, który będzie tym najważniejszym („hero lens”), bo służącym bohaterowi, podejmuje dopiero na planie, kiedy autentycznie „poczuje” aktora – „I wanted to get a real feel with an actor in a shot not just testing” [„Chciałem autentycznie «poczuć» aktora podczas ujęcia, a nie prób” – tłum. K.T.]. Tak było i tym razem. Autor zdjęć poprosił swojego asystenta o przygotowanie kilku obiektywów, ale to, co otrzymał, przerosło jego najśmielsze oczekiwania. Dostał bowiem obiektywy firm: Zeiss, Canon, Leica, Arri (DNA). Sher zdumiony tym bogactwem, możliwościami wyboru (i inwencją swojego asystenta) nazwał ten zestaw „Frankensteinem”. Wszystkie obiektywy próbowano w scenie, która w scenariuszu zapisana jest jako pierwsza (choć pierwsze ujęcie filmu to najazd na Arthura Flecka malującego się przed lustrem), chodzi o rozmowę z pracownicą socjalną. To wtedy autor zdjęć zorientował się, że obiektywem „służącym” Arthurowi Fleckowi/Jokerowi będzie ten o ogniskowej 58 mm, w którym na potrzeby filmu Lawrence Sher po prostu – jak to określa – się zakochał.

Język wizualny *Jokera* zbudowano w sposób następujący: Arthura Flecka w przestrzeni prywatnej filmowano kamerą z ręki i obiektywami szerokokątnymi, w przestrzeni publicznej – statyczną kamerą i długim obiektywem, czym również chciano nawiązać do sposobu filmowania charakterystycznego dla lat 70. „It is almost like in old 70’s movie, those movie like *Panic in Needle Park* or *Midnight Cowboy*, the way you’d shoot from far across the street and people maybe would not even know you were shooting. [...] We were building a look that was period 70’s, late 70’s or early 80’s” [„To było prawie jak w filmach z lat 70., takich jak *Narkomani*, czy *Nocny kowboj*, gdzie mogłeś filmować z drugiego końca ulicy, a ludzie nie wiedzieli, że są filmowani. Budowaliśmy obraz jak z lat 70., czy wczesnych 80.” – tłum. K.T.]. Sposób gry

Joaquina Phoenixa wymógł też szczególny sposób prowadzenia ujęć, na co autor zdjęć, który, o czym była już mowa, sam szwenkuje, bo umożliwia mu to bycie jak najbliżej aktora, reagowanie na niego „jak w tańcu”, od razu przystał. Otóż *Jokera* kręcono masterszotami, co umożliwiałoby aktorom, pośród których był również sam Robert de Niro, dbanie o przebieg emocji w scenie, a nie tylko automatyczne powtarzanie. (Realizacja wyjątkowo długich masterszotów nie byłaby możliwa, gdyby nie używano kamer cyfrowych, które pozwalają rejestrować materiał filmowy właściwie w nieskończoność. Taki sposób pracy może jednak również męczyć aktorów, o czym Robert Downey jr. wspomina w filmie dokumentalnym o współlistnieniu obok siebie analogowego i cyfrowego sposobu realizowania filmów, *Side by Side*). W *Jokerze* nie dostrzegamy jednak masterszotów, ponieważ je... pocięto, co Lawrence Sher skomentował trochę dowcipnie, trochę z żalem, że taki już los autora zdjęć, który najpierw nakręci piękne ujęcie, a potem mu to w montażu przytną („You shot elegant shot that can build the whole scene and it get edited. That’s nature of being a cinematographer you don’t necessarily have control over those parts of it”). Raz jednak precyzyjny masterszot nie znalazł się w filmie nie na skutek decyzji reżysera, tylko z powodu prawa, jakie obowiązuje w stanie Nowy Jork, a które zakazuje przeszkadzania w pracy obecnym na planie filmowym paparazzim. Otóż scena, kiedy Arthur Fleck dzwoni do swojego szefa i prosi go, by ten nie zwalniał go z pracy mimo wypadku z pistoletem wniesionym na oddział dziecięcy szpitala, miała zostać (i została) zrealizowana jako długi, spokojny, wolny, precyzyjny najazd od planu ogólnego budki telefonicznej na tle mostu aż do zbliżenia bohatera rozbijającego głową szybę. Niestety, ujęcia nie można było użyć w montażu, ponieważ Sherowi w poprowadzeniu kamery przeszkodził właśnie paparazzi, który nie dość, że niemal przywarł/przylgnął do autora zdjęć, to stanął na drodze ostrzyciela[11].

[11] W internecie można znaleźć amatorskie nagranie pokazujące, jak wspomniany paparazzi

Opowiadanie cieniem

Dotychczas była mowa o tym, jak Lawrence Sher idealnie odpowiadał na potrzeby Todda Phillipsa i Joaquina Phoenixa, jednak są też w *Jokerze* ujęcia, które zawdzięczamy jego erudycji wizualnej i uporowi. Dla autora zdjęć najważniejsza była przemiana Arthura Flecka w Jokera, jego dwoistość, którą chciał jakoś wizualnie podkreślić. I dwa razy zaproponował Phillipsowi i Phoenixowi sfilmowanie cienia Arthura Flecka, bo właśnie tak planował zasugerować wspomnianą transformację. Pierwszy raz cień bohatera pojawia się na ścianie za jego plecami podczas wyimaginowanego występu w klubie Pogo's, który obserwuje równie nierealna Sophie (Zazie Beetz). Shera zainspirowało to, co w *Beautiful* (reż. A.G. Iñarritu, 2010) zrobił Rodrigo Prieto w scenie rozmowy bohatera granego przez Javię Bardemę z umarłymi. Phillips i Phoenix podeszli do pomysłu bardzo sceptycznie, uznali, że jest zbyt wydumany, ale zgodzili się na tę scenę. „Anyway it was too brainy for Todd and Joaquin, but they did it” [„Wszystko to wydawało się Todowi i Joaquinowi zbyt wydumane, ale zrobili to” – tłum. K.T.]. Phoenix zaproponował nawet Sherowi kilka wariantów tego, co może zrobić ze swoim cieniem: udawał, że się wiesza albo strzela sobie

zirytował Joaquina Phoenixa, który wprawdzie nie przerwał ujęcia, ale schodził z planu wściekły i osłonięty... kawałkami tektury.

[12] Ze wstydem wyznaję, że zauważyłam cień dopiero wtedy, gdy Lawrence Sher wskazał go podczas naszego spotkania na Zoomie. Doskonałym komentarzem dla mojej nieuważności jest jego wypowiedź – „I thought this is such a weird, amazing, thing to try something that maybe people won't even notice until the third time they watch the movie” [„Chciałem spróbować zrobić coś dziwnego, innego, czego ludzie nawet nie zauważą. Chyba że dopiero podczas oglądania filmu po raz trzeci” – tłum. K.T.].

[13] Drugiego lub trzeciego dnia zdjęć, podczas filmowania reakcji Arthura na pierwszą rozmowę z szefem, aktor tak mocno kopnął wór ze śmieciami, że uszkodził sobie nogę, zatem jego utykanie w dalszej części filmu nie było udawane, tylko wynikało z autentycznego bólu.

w głowę, kulił ramiona. Ten pierwszy cień można jednak (niestety) przeoczyć[12]. Druga scena (i to jednoujęciowa) z cieniem jest już o wiele bardziej widowiskowa, zapada w pamięć, choć to właśnie jej mogło nie być, ponieważ Todd Phillips uznał, że nie będzie męczyć kontuzjowanego aktora[13]. Nie chciał zgodzić się na realizację ujęcia, kiedy cień wyprzedza Arthura Flecka biegnącego ze stacji metra, gdzie właśnie zastrzelił trzech maklerów, do łazienki. A przecież ten niezmiernie erudycyjny obraz jest jednym ze znaków rozpoznawczych tego filmu, no i dowodzi niebywałej maestrii autora zdjęć. Ujęcie powstało bowiem po czterech dublach i zaledwie w dwie godziny, bo tyle czasu udało się Sherowi wytargować od ciągle niechętnego pomysłowi reżysera, który uznał, że coś takiego nie jest nikomu do niczego potrzebne. Poza tym jest to piękny i dyskretny hołd złożony sztuce operatorskiej, ponieważ mistrzowie sztuki operatorskiej tak samo perfekcyjnie operują światłem, jak i cieniem. Cieniem nawet bardziej, częściej i chętniej. W każdym razie Lawrence Sher jest dumny z tego ujęcia, w którym jest i niemiecki ekspresjonizm, i film noir, i nawiązanie do twórczości Roberta Kraskera. Ceni je tak samo wysoko jak zbliżenia Joaquina Phoenixa. „And getting that and seeing in the movie just feels satisfying cause I really like the shot, and I know that it was hard, cause it was definitely something that Todd wasn't necessarily keen on shooting” [„Robiąc to ujęcie, a potem widząc je w filmie, czuję satysfakcję, bo pamiętam, jak ciężko było je zrobić, pamiętam, że zdaniem Todda było niepotrzebne. Naprawdę je lubię” – tłum. K.T.].

To, jak autor zdjęć może pomóc aktorowi, jest ważnym, choć często pomijanym w analizach, aspektem sztuki operatorskiej. Svena Nykvista aktorki i aktorzy kochali za to, że „był kamerą”. Z kolei on sam zawsze starał się, aby jego kamera była „zakochana”. Lawrence Sher wyznał, że stara się być na planie niezauważalny (włącznie z niemówieniem „Dzień dobry” Robertowi de Niro), by nie rozpraszać aktora, któremu ma służyć. Nykvist i Sher, różne pokolenia, różne filmy, inni współpracownicy, artystyczny

partner Bergmana i chłopak od *Kaców Vegas*, a identyczne postrzeganie roli autora zdjęć.

I identyczne podejście do światła, które ma czynić aktorów wolnymi. „Obviously all the work Sven Nykvist did for his career, his style is very much emblematic in the way that I probably approach sets, which is that you're lighting the environment and not necessarily the face on its own. The face exists within the environment. So I love his work, immensely” [„Oczywiście wszystkie prace Svena Nykvista, jego styl są symboliczne, jeśli chodzi o oświetlenie przestrzeni, a niekoniecznie twarzy aktora. Prawdopodobnie sam do tego dążę. Twarze w jego filmach po prostu istnieją w przestrzeni. Kocham jego styl, jego prace, niezmiernie” – tłum. K.T.].

BIBLIOGRAFIA

- Mutter Z., *Fury in the Family*, <https://britishcinematographer.co.uk/patrick-capone-and-christopher-norr-succession/> (dostęp: 7.04.2023)
- Nykvist S., *Kult światła. O filmach i ludziach. Rozmowy z Bengtem Forslundem*, przeł. J. Balbierz, Izabelin 2006
- Taras K., *Kuchnia filmowa: Aktorka vs. Kamera*, „KINO” 2023, nr 3, s. 46–49
- Taras K., *Takie proste i takie piękne – rozmowa z Dickiem Popem*, „FILMPRO” 2015, nr 1(21), s. 76–78
- Taras K., *Uważna kamera*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 3, s. 136–147
- <https://theasc.com/news/chapman-daviau-legacy-camerimage-2021> (dostęp: 20.12.2021)
- <https://theasc.com/videos/clubhouse-conversations-succession> (dostęp: 7.04.2023)