

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Barbara Kita

Instytut Nauk o Kulturze  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
e-mail: [barbara.kita@us.edu.pl](mailto:barbara.kita@us.edu.pl)  
ORCID: 0000-0003-3616-9863

## Przestrzeń kadru/poza kadrem. O fotograficznych ujęciach w *Idzie i Zimnej wojnie* Pawła Pawlikowskiego

„Dla mnie każdy kadr jest wzruszający, czerń i biel była sexy”.  
(Paweł Pawlikowski)

„Przerażony Fotograf musi strasznie walczyć, aby Fotografia nie  
stała się Śmiercią”.  
(Roland Barthes, *Światło obrazu*)

„Fotografia vs Kino, dwa zjawiska, z ich starą tożsamością medium,  
straciły swój sens, to znaczy «linię demarkacyjną»”.  
(Philippe Dubois, *Photographie et Cinéma*)

Proponuję spojrzenie na dwa filmy Pawła Pawlikowskiego w perspektywie estetycznej. Przedmiotem zainteresowania zatem nie będą często już interpretowane konteksty historyczne i polityczne. Filmy te stanowią dla mnie inspirację do zaproponowania dwutorowej refleksji. Po pierwsze jest to próba interpretacji przestrzeni filmowej wynikającej z oryginalnej kompozycji kadru, po drugie zaś dostrzeżenie interesujących i istotnych dla estetyki filmów zabiegów formalnych, które lokują się na przecięciu tego, co filmowe (ruchoma przestrzeń) i tego, co fotograficzne (przestrzeń nieruchoma, statyczna).

## Rozpoznania wstępne

W filmie mamy do czynienia z przestrzenią w pewnym sensie zamkniętą w kolejno następujących po sobie kadrach, zatrzymaną na ułamek sekundy w ruchu, który jest następstwem dostosowania techniki do fizjologii wzroku. Uruchomienie kolejnych kadrów daje poczucie otwarcia i rozwijania się przestrzeni w filmie, tym samym rozwijania opowiadania i pewnej czasowości.

Z jednej strony ruch, teraźniejszość, obecność. Z drugiej unieruchomienie, przeszłość, pewna nieobecność. Z jednej zgoda na iluzję, z drugiej rozplnięcie w halucynacji. Z jednej uciekający obraz, ale unosi nas ze sobą; z drugiej strony obraz, który nam się całkiem oddaje, ale ze wszystkiego wyłącza. Z jednej strony czas, który podwaja życie, zaś z drugiej odwrócenie czasu, które kończy się potknięciem o śmierć<sup>1</sup>,

pisze Raymond Bellour, podsumowując w skrótowy, lecz trafny sposób rozważania Rolanda Barthesa na temat kina i fotografii. W tym krótkim cytacie uchwycona została jednak esencja tego, czym są oba media i jednocześnie tego, jak bardzo się od siebie różnią. Z wypowiedzianych dystynkcji pomiędzy filmem i fotografią istotna w rozpatrywanym przeze mnie kontekście będzie kwestia ruchu obrazu mobilnego oraz dążności do stałości fotografii. Istnieją bowiem filmy, które reprezentują coraz liczniej szczególny rodzaj relacji filmu i fotografii, zapośredniczenia jednego przez drugie, wykorzystania istotnych cech obu mediów/sztuk w określonym celu.

Marianna Michałowska, nawiązując do propozycji Victora Burgina, stwierdza, że „pamiętamy film nie jako sekwencję obrazów, lecz jako obrazy w sekwencjach”<sup>2</sup>. Zatem z reguły – wbrew temu, co nam się wydaje w kontekście ruchu taśmy filmowej – pamiętamy film jako pojedyncze obrazy, zamrożone klatki, naszą uwagę przykuwa raczej fragment, który nas pociąga, który zapamiętujemy i do którego wracamy. Dość powszechna praktyka odbioru/percepcji zrazu naprowadza nas na swoisty refleks (odbicie) fotografii w filmie. Praktyka ta zdaje się znamienna dla filmów Pawlikowskiego w tym sensie, że w nich już sam twórca podsuwa nam obrazy-fetysze, one są gotowe, statyczne, bliskie fetyszowi obrazowemu, którego często szukamy i pożądamy w filmie. Nie musimy ich sami „zamrażać”, zatrzymywać, wyciągać z ruchu przestrzeni kolejnych obrazów. One już są sugestywnie zatrzymane, stanowiąc o istocie kadru, przywołując kontekst fotosu, fotogramu, czy wreszcie niemal cytując technikę fotograficzną. W tekście z 1984 roku

<sup>1</sup> R. Bellour, *L'entreimage. Photo, cinéma, vidéo*, Paris 2020, s. 75.

<sup>2</sup> M. Michałowska, *Fragment – fetysz – fotografia*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55, s. 255.

o fotografii i fetyszu semiolog Christian Metz podkreśla indeksalność jako podstawową wspólną cechę filmu i fotografii, wywodzących się *de facto* z jednej techniki. Z drugiej strony – jak zauważa – film zawiera fotografię, różnicą jest ruch oraz wielość ujęć, obrazów<sup>3</sup>.

Tak więc film dysponuje w stosunku do fotografii pięcioma dodatkowymi porządkami percepcji (dwoma wizualnymi i trzema słuchowymi); wszystkie z nich kwestionują właściwość milczenia i bezruchu przypisane fotografii i definiujące ją, zanurzając film w strumieniu czasowości, w którym nic nie można utrzymać, nic nie można zatrzymać<sup>4</sup>.

Te cechy z kolei implikują czasowość filmu jako sztuki i formy wypowiedzi, zaś fotografia wyzwala bezczasowość oraz ciszę<sup>5</sup>, to one stanowią o zasadniczej odmienności tych mediów. Z różnic pomiędzy fotografią i filmem zdaje się doskonale zdawać sprawę Pawlikowski, który potrafi nadać szereg dodatkowych znaczeń swym filmom, dzięki umiejętnemu zastosowaniu pewnych strategii formalnych. Można wobec tego zadać pytanie: w jakim celu twórcy przywołują w filmie medium fotografii? Dzieje się tak z różnych powodów: chęci zwrócenia uwagi na inną sztukę, konieczności zatrzymania percepcji widza w statycznym obrazie, wprowadzeniu rodzaju (auto)refleksyjności filmowej, próbę estetyzacji filmu czy tematyzacji samej fotografii w innym medium. Najczęściej twórca pragnie wnieść do filmu to, co z samą fotografią się wiąże, jej cechy i to, co ona konotuje. Tak jest właśnie w przypadku *Idy* (2013, autor zdjęć Łukasz Żal, Ryszard Lenczewski) i *Zimnej wojny* (2018, autor zdjęć Łukasz Żal), o czym postaram się przekonać w swej interpretacji.

„Obraz zbyt nieruchomy, aż nazbyt widoczne zawieszenie czasu, niesie nieodwracalnie poczucie straty i śmierci. To jest lekcja *Pomostu* [...]. Tak wiele nieruchomych obrazów łączy się wokół jednego obrazu śmierci bohatera”<sup>6</sup> – zauważa Bellour w swej analizie eksperymentu foto-powieści Chrisa Markera. Jednak słowa te z pełnym przekonaniem można odnieść do wielu, jeśli nie do wszystkich, zastosowań fotograficznych ujęć w kinie.

<sup>3</sup> Ch. Metz, *Fotografia i fetysz*, przeł. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55, s. 246–254.

<sup>4</sup> Tamże, s. 248.

<sup>5</sup> Bardzo trafne spostrzeżenia na temat ciszy w filmach *Ida* i *Zimna wojna* poczyniła Joanna Sosnowska, tejże, *Silence as a cinematic expression in the work of Paweł Pawlikowski*, „Roczniki Nauk Społecznych” 2020, t. 12(48), nr 2, s. 45–65.

<sup>6</sup> R. Bellour, *L'entre-image*, s. 130.

Pawlikowski wywodzi się z tradycji dokumentu i sędzę, że tu także można poszukiwać źródeł realizacji tych dwóch filmów w poetyce, która zrazu przywołuje dokument, choćby dzięki zastosowaniu czarno-białej konwencji, która w ramach umowności i zgodnie z tradycją kinową wywołuje wrażenie autentycznego zapisu rzeczywistości. Jednak w obu przypadkach nie jest to rejestracja *stricte* dokumentalna, natomiast na pewno autentyczne mają być w fabułach Pawlikowskiego relacje między ludźmi, ich przeżycia i emocje. Poza tym swoista asceza stylistyczna (czarnobiałe zdjęcia, powolny rytm narracji, wykorzystanie minimum niezbędnych środków filmowych) powoduje zbliżenie do wypowiedzi o charakterze uniwersalnym, ze wskazaniem na obiektywny wymiar przedstawionych postaci, uczuć i dramatów, które ich wiążą. Pamiętać należy także, że dokumenty, o czym zapominamy, mają nader często charakter kreacyjny, a pozornie zobiektywizowany rodzaj świata w nich przedstawionego jest w gruncie rzeczy spojrzeniem odsyłającym nas do wizji reżysera, jego komentarza, stając się rodzajem eseju dokumentalnego. Kontekst estetyczny wydaje się oczywistym tropem interpretacji tych fabuł, odstających od filmów realizowanych wcześniej przez Pawlikowskiego oraz wyraźnie artystycznie odmiennych od filmów powstających w tym okresie. Wizualny charakter filmowych przedstawień kieruje uwagę ku tradycji fotograficznej przez zastosowanie statycznych ujęć/kadrów, które należy rozpatrywać w kontekście relacji filmu i fotografii, budowy przestrzeni filmowej, kompozycji oraz filmowego ruchu i rozwoju przestrzeni w czasie. Mieke Bal<sup>7</sup> w opisie kadrowania filmowego nie odkrywa niczego nowego, pisząc o jego technicznym uwarunkowaniu, jednak dostrzega w nim możliwość wydobywania aspektu samego medium. Ta wydawałoby się banalna konstatacja podkreśla jego istotność, które warunkuje rodzaj proponowanej przestrzeni kadrowej, specyfikę ramy.

Sięgam po termin „kinowości” nie jako pojęcie, które przyczynowo wyjaśnia obrazy, ale jako ramę; jako wprowadzenie w dyskusję na temat patrzenia na obrazy – nieruchome i ruchome – opartego na mobilnej relacji pomiędzy obrazem i widzem<sup>8</sup>.

Kinowość, bo o niej tu mowa, jest cechą filmu wyrażoną poprzez ruch, ale przede wszystkim jest ruchem percepcji i ruchem intelektualnym pobudzającym widza. W kontekście obrazu Bal rozumie kinowość jako ramę (*framing*) wyraźnie określającą sposób patrzenia na obrazy, które są w relacji

<sup>7</sup> M. Bal, *Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze*, przeł. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” 2020, nr 31.

<sup>8</sup> Tamże, s. 280.

z widzem. Oznaki kadrowania: relacje między nieobecnym/niewidzialnym i obecnym/widzialnym<sup>9</sup>, a także kompozycja przestrzeni w proponowanym przez Bal rozumieniu należy pojmować jako działania znaczące. W taki też sposób spróbuję potraktować to, co dzieje się z przestrzeniami kadru w opisywanych przeze mnie filmach Pawlikowskiego.

Pominę jednak na razie techniczne aspekty kadrowania, by zastanowić się nad ruchem w przestrzeni, a w konsekwencji dialektyką widzialnego/niewidzialnego, grą przestrzeni w kadrze i poza nim. Jacques Aumont w swej krótkiej opowieści o tym, co dzisiaj pozostało z kina, zauważa, że największą zdobyczą końca XX wieku nie jest obraz cyfrowy ani mobilne miniaturowe ekrany.

Najistotniejszą inwencją z punktu widzenia estetycznego jest przycisk „pauzy”, który produkuje obraz nowej natury. Kiedy przyciskam na „pauzę”, produkuje obraz zatrzymany, ale nie obraz stały [...]. Obraz, który posiada potencjał swej zmienności, obraz odczuwany jako hybrydowy<sup>10</sup>.

To spostrzeżenie naprowadza na kolejny trop w postrzeganiu zestawu przestrzeni kształtowanych przez ruchome ujęcia i statyczne kadry, te fotograficzne. Mianowicie wpisanie w film rodzaju obrazów o statusie z góry hybrydowym, nieoczywistym, balansującym pomiędzy mobilnością i niemobilnością, z potencjałem do stania się jednym i drugim, na granicy jasno określonej ramami kadru przestrzeni i możliwości jej poszerzania (także przez widza). Trop ten podejmuje w swych rozważaniach Grzegorz Królikiewicz, co jest szczególnie interesujące, ponieważ czyni to z perspektywy twórcy, który zauważa istniejące w filmie zależności: czasu/ruchu/widzialności/niewidzialności. „Kadr, eksponując część, sugeruje całość. Rodzaj ruchu w kadrze pozwala pogłębić różnice sposobów zachowania poza kadrem [...]. W prawach kojarzenia dwu sfer przestrzeni: w kadrze i poza kadrem – czuję znaczenia wynikające z inscenizacji”<sup>11</sup>. Istotne jest w tej refleksji dostrzeżenie potencjału znaczeniowego, który realizuje się na przecięciu przestrzeni kadru i pozakadrowej.

W estetycznie zakotwiczonych opracowaniach na temat *Idy* i *Zimnej wojny* powtarzają się następujące cechy: ascetyczne zdjęcia, puste kadry, długie czarno-białe ujęcia. Powyższe cechy świadczą o spójności estetycznej, która jest wyrazem przemyślanej strategii autorskiej, jaka przynosi określone

<sup>9</sup> Kwestie statyczności, opustoszenia kadru zauważa Sebastian Jagielski. Zob. S. Jagielski, „*Ida*”, *utrata i wstyd*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103, s. 6–21.

<sup>10</sup> J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris 2012, s. 41.

<sup>11</sup> G. Królikiewicz, *OFF, czyli hipnoza kina*, Warszawa–Łódź 1992, s. 16–17.

efekty w poetyce filmów, ale także jest usankcjonowana fabularnie i narracyjnie. Co zatem stoi u podstaw pomysłu na realizację tych filmów w konwencji przywołującej fotografię? Niezmiernie silnie oddziałują na widza sugestywne kadry, przeciągnięte w czasie ujęcia, zbliżenia twarzy wypełniające sobą przestrzeń, która z rzadka jednak bywa całkiem pusta, postaci wchodzące i wychodzące ze statycznych kadrów, przedstawienie fragmentów postaci lub przedmiotów. To zabiegi, które z pewnością pozwalają zapamiętać z filmów właśnie określone fragmenty przestrzeni, obrazy nieco rozciągnięte w narracji, która nigdy nie biegnie wartko, a raczej pozwala na rodzaj kontemplacji widzialnej przestrzeni<sup>12</sup>.

Jeśli chodzi o różnice formalne, w *Zimnej wojnie* kadry są głębsze, a światło bardziej kontrastowe, w części paryskiej wręcz glamourowe. Zależało mi na tym, żeby z tej czerni i bieli nie wyszła szarzyzna. Chciałem, by były głębokie, intensywne, wręcz „kolorowe”, bo to jest melodramat z krwi i kości. Bohaterowie są chaotyczni i dynamiczni. Zwłaszcza Zula. Jej ruch i muzyka uruchamiają kamerę. *Ida* zaś jest jak modlitwa – stateczna, kontemplacyjna<sup>13</sup>

– wyjaśnia Pawlikowski swój zamysł. Ta odmienność, swego rodzaju atrakcyjność estetyczna w porównaniu z innymi filmami (jego i innych reżyserów), sprawia, że dajemy się zawładnąć tym nieoczywistym obrazom i zmuszają nas one również do zastanowienia się nad wartością tego, co widzimy, starając się wyjść poza czystą przyjemność wizualną, poszukać ich funkcji w całości filmu.

Pawlikowski od początku założył, że zrealizuje film czarno-biały, ascetyczny, zbliżony poetyką do okresu, w którym rozgrywa się akcja, nawiązując do kinematografii lat 60.<sup>14</sup> Ponadto formalny ascetyzm sprzyja skupieniu uwagi na tym, co najważniejsze, to znaczy na samych bohaterach i ich relacjach oraz historiach indywidualnych. *Ida* jest bardziej rygorystyczna, jeśli chodzi o kompozycję kadru i reprezentowaną przestrzeń niż *Zimna wojna*, więcej w niej ujęć statycznych, natomiast w budowie kadru zwracają uwagę nietypowe zabiegi: twarze lub postaci umiejscowione są na skraju ramy kadru, niewidoczne lub połowicznie widoczne, wychodzą z przestrzennych ram ujęcia, wchodzą do niego z innej strony lub kto inny pojawia się w przestrzeni nieruchomego kadru. Interpretatorzy mówią o tak zwanych „pustych

<sup>12</sup> Zob. P. Pawlikowski, *Listy miłosne Pawła Pawlikowskiego*, rozm. A. Trzebuchowska, <https://przekroj.pl/kultura/listy-milosne-pawla-pawlikowskiego-agata-trzebuchowska> [dostęp 18.09.2022].

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Na tę poetykę zwraca uwagę Ryszard Lenczewski m.in. w wywiadzie: *Interviews. Cinematography: From Still to Movie*, <https://www.lensculture.com/articles/ryszard-lenczewski-cinematography-from-still-to-movie> [dostęp 18.09.2022].

kadrach". Cecha ta dotyczy raczej pejzaży w tych filmach, istniejących także często w fotograficznym zastygłym ujęciu. Częściej jednak mamy do czynienia z wypełnionymi kadrami, zwłaszcza kiedy znajdują się w nich postaci. W *Idzie* co rusz twórcy proponują rodzaj przesunięcia przestrzeni, czyli tak zwane dekadrowanie, co wiąże się z wyjściem poza centralną perspektywę przestrzenną, wyjściem poza klasyczne kadrowanie obrazu, kiedy postaci lub obiekty znajdują się na skraju kadru, blisko ramy albo wręcz z niej nieco wychodzą. Pascal Bonitzer w swym zbiorze esejów na temat kina, poświęconym temu, co w kadrze niewidoczne (*le champ aveugle*), dokonuje inspirującej próby opisanie fenomenu gry z kadrem, pisząc:

Pole widzenia w kinie jest zatem podwojone przez pole niewidzialne. Ekran jest natomiast pamięcią podręczną i częściowym widzeniem [widza – dop. B.K.] [...]. Częściowe widzenie jest zatem wskaźnikiem przyczyny, przyczyny pragnienia. Wspiera ono pragnienie pragnieniem (lub strachem) zobaczenia<sup>15</sup>.

W opisywanych tu filmach Pawlikowski podsuwa nam jako przestrzeń istotną dla zrozumienia motywacji bohaterów, tę poza kadrem. Naprowadza na nią widza, wpisuje go w tę przestrzeń, każąc intensyfikować percepcję przez nietypowe zabiegi formalne: gry z brzegiem kadru i unieruchomieniem obrazów, których nie sposób ignorować. Służą one w pewnym sensie nakierowaniu uwagi widza na znaki kultury filmowej lat 60. XX wieku, bliskiej reżyserowi zarówno w ujęciu „szkoły polskiej”<sup>16</sup> (z licznymi skojarzeniami z twórczością Wojciecha Jerzego Hasa, Jerzego Kawalerowicza czy Andrzeja Wajdy), jak i francuskiej Nowej Fali, z jej formalną ascezą okraszoną awangardowymi zabiegami filmowymi.

## Fotografie filmowe

Co wówczas dzieje się z przestrzenią? Jakie znaczenia konstytuują się na przecięciu tego, co ruchome i nieruchome, przestrzeni wewnątrzkadrowej i poza kadrem, tego co widzialne i niewidzialne? Roland Barthes powiedziałby, że rodzi się „trzeci sens”<sup>17</sup>, wynikający z unieruchomienia tego, co zawsze powinno być ruchome, bo pochodzi z kina. Jak zatem traktować

<sup>15</sup> P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris 1982, s. 96–98.

<sup>16</sup> S. Jagielski, „*Ida*”, *utrata i wstyd*, s. 18.

<sup>17</sup> R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwanie na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „*Kino*” 1971, nr 11.



„Zimna wojna”. Fotograficzność filmu: zatrzymanie *in vivo*

kadr, zarazem techniczną jednostkę filmu i obiekt estetyczny? Jakie własności posiada obraz filmowy wyjęty z ruchu, który jest jego esencją i przeznaczeniem? Czy zmierza on wówczas zrazu faktycznie w kierunku fotografii? Barthes powiada, że to fotogram, jednostka niosąca „trzeci sens”, który umyka w percepcji ruchomych obrazów. To dość enigmatyczne i mało satysfakcjonujące wyjaśnienie semiologa jest jednak intrygujące i przez swą wieloznaczność inspirujące. Opisana przez niego praktyka unieruchomienia obrazu ma miejsce już po produkcji filmu, kiedy ktoś zatrzymuje z serii obrazów wybrane ujęcie i wystawia na ponowne uważne widzenie. W przypadku opisywanych fabuł mamy do czynienia z inną praktyką. To są kadry wewnętrznie unieruchomione, a bezruch pochodzi z samej przestrzeni, która zastyga w długim ujęciu, niosąc wrażenie statyczności, wycinając kawałek z przestrzeni ruchomej podwójną mobilnością: przesuwu taśmy filmowej, czyli następstwa kolejnych ujęć i ruchomością postaci lub obiektów. Caroline Chik, wymieniając sposoby zatrzymania obrazu w sztuce ruchomych obrazów, opisuje szczególnie sposób zatrzymania, który określa mianem *in vivo*, zatrzymania ruchu w samym obrazie:



Pomiędzy formami zatrzymania na obrazie, należałoby wyróżnić szczególną ich formę, która w gruncie rzeczy jest jedynie symulacją zatrzymania: zatrzymanie nie na obrazie, lecz w obrazie, *in vivo*. Można je odnaleźć w filmach takich jak: *Goście wieczorni* (1942) Marcela Carne albo jeszcze w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) Alaina Resnais<sup>18</sup>.

Opisany przez autorkę typ fiksacji przestrzeni i powrotu do ruchu pozwala dostrzec rodzaj interwału podkreślającego samą kinowość obrazu. To znieruchomienie jest wynikiem gry aktorskiej i ma podłoże diegetyczne, poddaje pod rozagę rodzaj deregulacji ruchu, sam ruch jest bowiem widoczny, a jednocześnie podsuwa widzom myśl, że ktoś za tymi manipulacjami ruchem stoi, ktoś go zatrzymuje, ktoś zwalnia akcję, jak zauważa Chik<sup>19</sup>. Szczególnie te ingerencje autorskie są widoczne w *Zimnej wojnie*, kiedy na przykład przed każdą zmianą czasu i miejsca akcji twórcy umieszczają rodzaj interpunkcyjnego interwału, wklejając czarny kadr, sugerujący regularnie rozwój kolejnej narracji. Ten czarny prostokąt zastępuje też w interesujący sposób filmowe oznaki upływu czasu i zmiany miejsca akcji. Tym razem nie podając konkretnej informacji, reżyser każe nam się domyślić tego, co wydarzyło się w szerokiej perspektywie przestrzeni pozakadrowej, ale nadal filmowej, w jej widzialnym ujęciu. Interesujące jest też przyjrzenie się postaciom unieruchomionym w obrazie i tym, które pozostają w ruchu, ich wspólną egzystencję w przestrzeni kadru wyzwala właśnie zatrzymanie *in vivo*. Postaci zatrzymane tkwią bowiem w przeszłości, zarówno w czasie i przestrzeni, które już minęły, ewidentnie zbliżając się do fotograficznych właściwości pamiątki i pamięci, zaś postaci w ruchu nadal znajdują się w teraźniejszości, dzięki temu mieszają się z obecnością widza w przestrzeni odbioru, jak postrzega to Caroline Chik<sup>20</sup>. Zarówno w *Idzie* i w *Zimnej wojnie* zdecydowanie częściej obserwujemy zatrzymanie bohaterów w całości przestrzeni kadru, raczej nie dochodzi do wymieszania dwóch porządków czasowych. Reżyser postanowił metodycznie od początku filmów, dzięki stosowanym zabiegom formalnym, w znacznym stopniu dążyć do wyzwolenia konotacji fotograficznych (bezruchu) aniżeli *stricte* filmowych (ożywiania), zatem wszystkie obecne postaci są zwykle „zamrożone” w przestrzeni kadru. Konsekwentna kompozycja przestrzeni podkreślającej granice kadru i to, co poza nim jest widoczne zwłaszcza w *Idzie*, w której niemal od początku twórcy (Pawlikowski oraz autorzy zdjęć: Ryszard Lenczewski i Łukasz Żal) posługują się długimi nieruchomymi ujęciami, zwolnionymi

<sup>18</sup> C. Chik, *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq 2011, s. 154 [tłum. – B.K.].

<sup>19</sup> Tamże, s. 155.

<sup>20</sup> Tamże.

nieco w ruchu zdjęciami, pozbawionymi dźwięku i niemal statycznymi w dążeniu do efektu fotografii. O zamierzeniu stworzenia kontemplacyjnego oraz bardziej statycznego w wymowie filmu wspominał Pawlikowski w przytoczonym już przeze mnie wywiadzie z Trzebuchowską.

Nasuwa się pytanie, w jakim celu – poza estetyzacją filmu – twórcy stylizują kadry filmowe oraz ich przestrzenie na fotografii? W *Idzie* można zauważyć pewną prawidłowość, jeśli chodzi o kompozycję przestrzeni w kadrze, o czym świadczą następujące przykłady:

- film rozpoczyna zbliżenie twarzy Idy/Anny widoczne w dolnym prawym rogu kadru, brak jest szerszego kontekstu przestrzennego. Potem w perspektywie z dołu pokazano stopy drepczące w jednym kierunku – nie wiadomo dokąd. Jak na ujęcia ustanawiające (wprowadzające w rzeczywistość filmową) są one dość mylące, żeby nie powiedzieć wykonane „z błędem”;

- kolejne ujęcie przedstawia zakonnicę siedzącą przy stole, widać dość dobrze ich twarze, a także postaci w półzbliżeniach, za nimi z tyłu dostrzegamy drzwi i okna. Motywy okna i drzwi będą w filmie rodzajem powtarzającego się, istotnego dodatkowego kadrowania, tworząc ważną ramę, która zamyka lub otwiera przestrzeń.

W filmie powtarzają się ujęcia twarzy Idy w zbliżeniu, usytuowanej często z boku kadru, wizerunek całości jej sylwetki też bywa ograniczony, zwykle przez swego rodzaju ciasnotę przestrzeni. Przestrzeń jest niemal notorycznie niedookreślona, zaś zastosowanie zaciemnionego światła (niskiego klucza oświetlenia przy wykorzystaniu czarno-białych zdjęć) wzmacnia uczucie ciemności panującej w kadrze. To prowadzi zaś do potęgowania raczej efektu niewidzialności niż widzialności, co z kolei nasila poczucie niewiedzy i wzmacnia wątpliwości, jak się okazuje nie tylko widza, ale także bohaterów filmu. Interesująco do takich kalkulowanych „usterek” odnosi się Bał, interpretując twórczość malarską Edwarda Muncha i pisarstwo Gustawa Flauberta w relacji do wykorzystywanej przez nich techniki „kinowości”. Piszę bowiem:

Własność kinowych błędów tkwi w ich dwojakich skutkach: jeden ich wymiar jest związany z autorefleksyjną orientacją na medium, a drugi, konkretny, generuje znaczenie akurat dyskutowanego dzieła. [...] W malarstwie kinowa jakość może być również spotęgowana tym, że jakość obrazu zależna jest od kamery, która ogranicza głębię ostrości. To prawie tak, jakbyśmy widzieli ruch kamery i zmianę ostrości – dwa notoryczne „błędy” filmowania, które wraz z kadrowaniem, mogą również zostać użyte w celu zaakcentowania pewnych aspektów i znaczeń<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> M. Bał, *Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze*, s. 291–292.

Można oburzać się, mimo przyzwyczajęń do różnych eksperymentów formalnych w kinie współczesnym, na stosowane przez Pawlikowskiego swego rodzaju „błędy”, objawiające się słabą widocznością tego, co w kadrze, nietypowym kadrowaniem czy oświetleniem, lecz one właśnie naprowadzać nas powinny na same obrazy, ich znaczenie, oraz to, co wywołują. Zatem niestandardowe poczynania realizatorskie nie stanowią jedynie ornamentu estetycznego, za nim stoi bowiem potrzeba podkreślenia określonych kadrów, ujęć, a w konsekwencji sytuacji, w których znajdują się bohaterki.

## Drzwi i okna

Na pierwsze spotkanie z ciotką Ida idzie ciemnym podwórzem, przez bramę, która kompozycyjnie ponownie, podobnie jak drzwi i okna, powoduje dodatkowe kadrowanie, potęgując wrażenie zamykania/otwierania przestrzeni, pewnej dychotomii, właściwej dla okna/drzwi/bramy/. Ich spotkanie, co oczywiste, rozpoczyna się w drzwiach do mieszkania Wandy, ale potem Wanda prezentuje się stojąc nieruchomo z nieodłącznym papierosem na tle zamkniętego okna swojego mieszkania. Sama rama okna konwencjonalnie w historii sztuki zarówno otwiera, jak i zwielokrotnia przestrzeń. Ujęcia Wandy z oknem w tle powtarzają się w całym filmie: w knajpie w miasteczku, za oknem, przy którym siedzi Wanda rozgrywa się dodatkowa akcja, poszerzając przestrzeń zasadniczego toku zdarzeń (protagonistki są częścią rzeczywistości wokół nich); w restauracji, w której gra poznany przez nich w hotelu chłopiec, siedzi sama przy stole na tle dużych okien; w korytarzu szpitala Wanda stoi sama na tle okna. Okno okaże się jej ostatecznym przeznaczeniem, kiedy w końcu filmu wyjdzie po prostu przez nie, jak przechodzi się przez drzwi, pozostawiając je otwarte na oścież z rozwianą firanką. Paradoksalnie okno, które poszerzało przestrzeń, dodatkowo ją kadrując, sugerując rodzaj naddatku poza ramą, w tym ujęciu staje się aktem ostatecznego zamknięcia/zniknięcia Wandy w przestrzeni poza kadrem. W pamięci pozostaje ujęcie otwartego pustego okna.

Chociaż Ida także bywa prezentowana w ramie okna, przytrafia się to zdecydowanie rzadziej niż w przypadku Wandy. Idzie raczej przynależą drzwi, kiedy na przykład stoi nieruchomo w drzwiach mieszkania Wandy albo wchodzi w przestrzeń przez bramy, drzwi stodoły, w których się zatrzymuje. Ona także częściej staje się elementem na granicy kadru, jest pokazywana częściowo, gdy wychodzi z kadru lub do niego wchodzi, przełamując konwencjonalną kompozycję kadru i stwarzając oryginalną przestrzeń. Pozycja na granicy kadru sprawia, iż postać łączy to, co widzialne



„Ida”. Ciasnota kadru

i niewidzialne, to, co w przestrzeni kadru i poza nim, a wreszcie sugeruje subtelny ruch, poczucie niezdecydowania, balansowania na granicy. Na tę prawidłowość zwraca uwagę w swej przenikliwej analizie *Idy* Katarzyna Mąka-Malatyńska. Choć autorka przede wszystkim wpisuje film Pawlikowskiego w rozważania na temat tożsamości protagonistek, czyni to znajdując korespondencję pomiędzy złożonością narracji a istotą estetyki filmu:

Zasadniczym celem użycia wskazanych tu środków wyrazu jest próba oddania tego, co niewidzialne, za pomocą widzialności. W tym celu Pawlikowski chętnie operuje „przestrzenią między kadrami”, poetyckim skrótem<sup>22</sup>.

Ida/Anna kojarzona z ramą drzwi, pokazywana znacznie częściej w ramach drzwi niż okna, to postać, która staje na rozdrożu, mając możliwość wyboru swej drogi. Wanda natomiast jest wyraźnie wpisana w ramy okna, które od początku ją determinuje, staje się sygnałem jej przeznaczenia.

---

<sup>22</sup> K. Mąka-Malatyńska, *Opowiedzieć niewidzialne. Próba analizy filmu „Ida” Pawła Pawlikowskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 239.

W filmie powtarzają się ujęcia zakomponowane w drzwiach, oknach, w dodatkowych ramach: drzew, bram, łuków, łóżka, na którym leży Ida. Te symboliczne przejścia otwierają przestrzeń, poszerzając ją niejako wbrew okolicznościom, mobilizują ją, uruchamiają to, co wydaje się statyczne, niby zamknięte w kadrze. Tworzą tym samym rodzaj intensywnej gry przestrzeni, z jednej strony wyzwalając ją z ograniczeń nieruchomego kadru, z drugiej niemal naznaczając bohaterki ich przeznaczeniem. Złożone mechanizmy percepcji oraz praktyk kadrowania za pomocą ram okiennych opisuje Anne Friedberg, podkreślając między innymi relację okna i ekranu:

„Przestrzeń fotograficzna”, jak i „przestrzeń kamery filmowej”, stanowią przestrzenie wirtualne, zamknięte w kadrze, odtwarzalne i dające się reprodukować. [...] zmienna gra światła i zmieniający(e) się punkt(y) widzenia nadal wyznaczone są przez kadr kamery – oglądane przez jej ograniczoną ramę obiektywu. Zasadniczy paradoks związany z mobilnością kamery filmowej polega na tym, że jej płynne „krążenie”, mechaniczny ruch w przestrzeni, sprowadzony zostaje do nieruchomej ramy ekranu<sup>23</sup>.

Jak widać autorka przypomina, że jeszcze jedną, jeśli nie zasadniczą dla procesu kadrowania przestrzeni, ramę stanowi obiektyw kamery filmowej lub fotograficznej, z czego, jak się można przekonać po analizie filmów *Ida* i *Zimna wojna*, doskonale zdają sobie sprawę ich twórcy. Sporo akcji rozgrywa się w przestrzeni auta, przestrzeni zamkniętej, a przy tej okazji powtarza się pewien schemat: postać Idy zawłaszcza przestrzeń, ma jej trochę więcej, tym bardziej, że przeziera przez okna auta, które nieco rozmywają jej wizerunek. Wanda znajduje się w ciasnej przestrzeni za kierownicą, jest ostro, mocno zarysowana, staje się zdefiniowana od początku ich drogi, zmierza w kierunku spełnienia swego losu. Bohaterki są w drodze, zatem ta przestrzeń, która rzadko bywa przedstawiona, istnieje, jest świat poza nimi, zewnętrzny, ale wyraźnie zamknięty w ramach kadru w aucie, w hotelu, w pokojach, w knajpach, które zamykają, zawężają przestrzeń, ograniczając niejako możliwości bohaterek. Planów pełnych, prezentujących otwarte przestrzenie nie jest w *Idzie* zbyt wiele: charakterystyczne są natomiast ujęcia na początku filmu, kiedy nowicjuszki stawiają na postumencie posąg Chrystusa; czy znacznie później, przy kaplicy na rozdrożu dróg (kadr niemal powtórzony w *Zimnej wojnie*), kiedy bohaterki zmierzają przez pole na miejsce pochówku zamordowanej rodziny, by ponownie zamknąć się w ciasnej przestrzeni ciemnego lasu, tworzącego naturalne ramy

<sup>23</sup> A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna. Warszawa 2012, s. 232.



„Zimna wojna”. Fotograficzność filmu: cisza i bezruch



„Zimna wojna”. Fotograficzność filmu: cisza i bezruch

kadru; czy wreszcie na samym końcu następuje prezentacja w planie pełnym otwartej przestrzeni drogi, którą Ida zmierza prawdopodobnie do swego klasztoru.

Można powiedzieć, że *Zimna wojna* powiela już sprawdzony model kadrów i gry przestrzeniami, ponownie operując kadrami fotograficznymi. Jednak tutaj jest nieco inaczej, asceza i dyscyplina znane z *Idy* są przez reżysera wykorzystywane inaczej, być może dając nieco więcej oddechu, gdyż przestrzenie otwarte i zamknięte są zrytmizowane odmiennie. Mam jednak wrażenie, że właśnie tutaj jeszcze mocniej – ze względu na rodzaj rytmizacji mobilnych i niemobilnych ujęć – można odczuć użycie fotografii w filmie. *Zimna wojna* rozpoczyna się jak etnograficzny dokument, by nieco później zmierzać w kierunku dramatu. Tam, gdzie akcja nie dotyczy pary protagonistów razem, ujęcia są konstruowane inaczej, są bardziej otwarte, nieco bardziej dynamiczne, choć skomponowane w niekonwencjonalny sposób (z „błędem”): zdjęcia ukazujące występujący na scenie zespół ludowy przedstawiają go częściowo, z perspektywy (nieco z tyłu, z boku, z dołu) niepozwalającej niekiedy na pokazanie spektakularności całego występu; koncert zespołu jazzowego w Paryżu zaprezentowany w formie bliskiej jazdy kamery po kolejnych postaciach, bez pokazania całości koncertu w przestrzeni klubu itp. Najciekawsze są bez wątpienia ujęcia pary filmowych kochanków. Im bardziej film rozwija się w kierunku romansu, tym bardziej zmienia się jego charakter z niemal reportażowego/etnograficznego, historycznego zapisu na fotograficzny, skupiając swą uwagę na dwóch osobach, ich bliskiej relacji. To odzwierciedla się w budowie przestrzeni, która kurczy się zawsze, kiedy oni pokazani są razem. Wtedy bowiem również kadry stają się bardziej statyczne, zmierzając w kierunku fotografii. Pierwsze takie ujęcie ma miejsce już po 20 minutach, kiedy relacja się zacieśnia i para kochanków, szukając intymności, udaje się na łąkę: twórcy pokazują w kadrze leżącego Wiktora i wspartą na łokciu Zulę, zastygłych *in vivo* w obrazie. Nie jest to zatem zatrzymany obraz, lecz zamrożony na ułamek minuty w nim ruch, z lekkim drgnieniem, co daje jednak poczucie wyjścia poza bezruch. Takich fotograficznych kompozycji kadru jest więcej: rejs statkiem po Sekwanie, ukradkowe spotkania, portretowe, niemal fotograficzne zastygłe kadry/portrety Zuli i Wiktora siedzących na wprost przy stole czy para zamknięta w łazience, tkwiąca na podłodze w bezruchu, wyrażającym rodzaj niemocy wobec sił świata, który im nie sprzyja. Kadry we Francji są żywcem niemal wyjęte z filmów twórców nowofalowych, zwłaszcza Jeana-Luka Godarda, do którego swe przywiązanie wprost deklaruje Pawlikowski, wskazując na *Życ własnym życiem*<sup>24</sup> jako jedno

<sup>24</sup> Za: K. Mąka-Malatyńska, *Opowiedzieć niewidzialne*, s. 241.

ze źródeł nawet nie tyle bezpośrednich inspiracji, ile pewnej matrycy estetycznej. Pod koniec filmu, kiedy historia skupia się jeszcze bardziej na parze nieszczęśliwych kochanków, przestrzeń coraz bardziej wypełnia się ich ciałami, kadry stają się ciasniejsze, coraz bardziej spokojne, by w końcu trwać w nieruchomości. Długie ujęcia w zburzonej świątyni, kiedy przyrzekają sobie jak mąż i żona miłość, para bohaterów ukazana na ławce w przestrzeni skrzyżowanych dróg i ich przejście „na drugą stronę” po wcześniejszym zażyciu tabletek sugerujących popełnienie samobójstwa, zmuszają do konstatacji na temat zasadności stosowania fotograficznych ujęć, w jakich są oni najczęściej przedstawiani w filmie.

## Wnioski

Niekonwencjonalna budowa kadru, postaci umiejscowione nie w centrum i niezgodnie z piramidą wizualną, rodzaj przesunięcia w przestrzeni tego, co zwykle znajduje się w centrum to zabiegi, które prowokują do namysłu nad kadrowaniem jako specyficzną aktywnością kadru, jego potencjalną ruchomością. Jacques Aumont estetyk kina, mówi przynajmniej o dwóch rodzajach praktyki kompozycji kadru: dekadrowaniu i nadkadrowaniu. Obydwa są obecne w omawianych filmach. Dekadrowanie polega na opróżnieniu centrum kadru, braku centrum, związane jest z przesunięciem w obrazie, co stanowi wyraz zerwania z tradycją reprezentacji oraz przeniesieniem uwagi odbiorcy na coś innego niż byśmy się spodziewali. To także „bulwersująca” praktyka Pawlikowskiego i jego operatorów: gry z brzegiem kadru czy umieszczenie centrum z boku, blisko marginesu kadru, na jego skraju. Przesunięcie uwagi na to, co pozornie marginalne, ale istotne dzięki samej kompozycji przestrzennej, wymuszenie na widzu percepcji pozornie nieistotnych sytuacji.

Konsekwencja: dekadrowanie jest jeszcze silniejsze w tych formach obrazu [ruchomych – dop. autorski], ponieważ musi tam być utrzymywane dobrowolnie, aby uniknąć większej możliwości ponownego skupienia. To jedna z przyczyn, dla których w kinie, dekadrowanie jest jeszcze dziś, postrzegane jako bardziej nienormalne, bardziej skandaliczne nawet, niż w malarstwie czy fotografii<sup>25</sup>

– stwierdza Aumont, odnosząc swe uwagi do kina czy ruchomych obrazów. Sądzi on bowiem, że dekadrowanie obrazów w ruchu powoduje prze-

---

<sup>25</sup> J. Aumont, *L'image*, Paris 2008, s. 121.





„Ida”. Dekadrowanie i nadkadrowanie

możną chęć widza do utrzymania, mimo widocznych oznak przesunięcia, klasycznego centrum. Nadkadrowanie natomiast wynika z zastosowania w ujęciach dodatkowych obramowań: ram, luster, okien, drzwi, co z kolei powoduje poszerzenie przestrzeni, pozornie ciasnej, zamkniętej, zmuszając jednocześnie widza do intensyfikowania percepcji, skupienia na tym, co widzialne. Przestrzeń pozakadrowa w tym przypadku staje się kontynuacją przestrzeni kadru, z zaznaczeniem poza pola jako figury nieobecności, co wydatnie oddaje rodzaj pewnej dialektyki przestrzeni w obu dziełach. To, co sugerowane, chociaż nieobecne staje się znaczące. Tę konstatację potwierdza Królikiewicz, pisząc: „Tak więc to, co niewidzialne – jest do zinterpretowania”<sup>26</sup>. To, co ucieka czasem w percepcji, czyli przestrzeń wokół bohaterów jest sygnalizowane przez formuły postępowania z kadrami przez Pawlikowskiego. Przestrzeń filmu wyznaczona długimi ujęciami, nietypowymi perspektywami jest ciasna, bo zawłaszczona przez historie bohaterów, na nich jest skierowany obiektyw. Nawet jeśli nie stoją w centrum kadru, to każde przesunięcie jest znaczące, tym bardziej że podkreślone nadkadrowaniem przez dodatkowe ramy: okien i drzwi. To Ida, Wanda, Wiktor i Zula

<sup>26</sup> G. Królikiewicz, *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, s. 17.

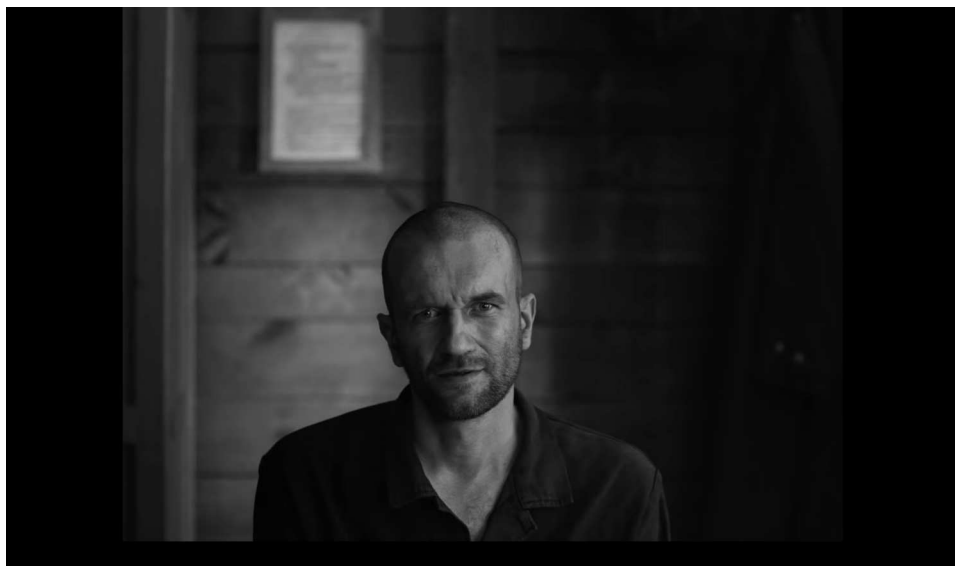


### „Ida”. Dekadrowanie

stoją w centrum narracji, czasem na jej brzegu, jakby w przejściu dokąś. Te ujęcia z boku, z dołu, z tyłu, przez okna, nie wprost pokazujące (nie)-istotną przestrzeń sugerują zawahanie bohaterów, niepewność ich decyzji, chwiejność wyboru. Pawlikowski ogranicza w ten sposób do ram ogólnych, dopowiadanych kontekst zewnętrzny, a zatem historyczny. Ale to właśnie Historia domyślna, sugerowana, która często stoi poza kadrem, znajdując się poza przestrzenią widzialną, stawia w centrum losy bohaterów, które są determinowane przez to, co pozornie nieobecne, a sygnalizowane w przestrzeni poza kadrem. Przestrzeń tę sugerują właśnie nietypowe sposoby postępowania z kompozycją kadru, jak dekadrowanie i nadkadrowanie, każąc spojrzeć szerzej niż tylko na to, co widzialne w każdym ujęciu, nawet wówczas, kiedy są one z lekka zatrzymane na sposób przypominający fotografię.

Jeśli filmowa przestrzeń pozakadrowa jest istotna, to dlatego, że generalnie wiemy bądź jesteśmy w stanie odgadnąć mniej lub bardziej dokładnie, co się w niej dzieje. [...] Oglądający nie dysponuje wiedzą empiryczną odnośnie do tego, co przestrzeń poza kadrem w sobie mieści, ale jednocześnie nie może powstrzymać się przed wyobrażaniem sobie jakiegoś „poza kadrem”, halucynacji na ten temat, marzeń o kształcie tej pustki. Jest to projekcyjne „poza-kadrem” (filmowe *hors-cadre* ma bardziej introlekcyjny charakter), niematerialne, „subtelne”, niepozostawiające żadnego śladu<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Ch. Metz, *Fotografia i fetysz*, s. 251.



„Zimna wojna”. Cisza i bezruch

Metz utwierdza w przekonaniu o ważności tego, czego *de facto* nie widać, lecz zdajemy sobie z tego sprawę ze względu na to, że film posiada potencjał rozwijania narracji w czasie, co pozwala sądzić, że nawet jeśli czegoś nie widzimy w konkretnym ujęciu, znajduje się to w przestrzeni filmu.

Pozostaje odpowiedź na pytanie o zasadność zastosowania fotograficznych ujęć w *Idzie i Zimnej wojnie*. Z pewnością, na co zwracali uwagę sami twórcy obydwu filmów, fotograficzne obrazy posiadają walor estetyczny i nawiązują do stylistyki filmów okresu lat 50. i 60. XX wieku. Lecz fotografia, jak podkreślają teoretycy, posiada wymiar niespotykany w innych sztukach, przywołując określone znaczenia. Zastosowanie przez twórców ujęć *in vivo*, zamrożenia, pozornego wstrzymania ruchu naprowadza na ontologię fotografii, która złożonym mechanizmem przywołuje śmierć w różnych jej objawach. „Strzelić fotkę” bowiem to na zawsze unieruchomić, niemal uśmiercić. Zdjęcie jest pamięcią, pamiątką, przywołuje to, co było, zatrzymuje chwilę, która już się nie powtórzy, „zataja we własnym wyglądzie podstawowe oznaki «żywości»”, a mimo to zachowuje przekonujący ślad obiektu – dawną obecność<sup>28</sup>, jak mawiał Metz. „Film przywraca martwemu pozór życia. [...] Fotografia, przeciwnie, ze względu na obiektywne sugestie znaczącego (ponownie bezruch) utrzymuje pamięć o zmar-

<sup>28</sup> Tamże, s. 249.

łym jako nieżywym”<sup>29</sup>. Bezruch i cisza tak często wykorzystywane w obu filmach, stanowią obiektywne aspekty fotografii, ale przede wszystkim śmierci. Na związek śmierci i fotografii zwracali uwagę niemal wszyscy piszący o fotografii. Philippe Dubois nazwał fotografię tanatografią, zaś Roland Barthes w najbardziej przejmujący sposób przekonał o bliskości zdjęcia i śmierci, André Bazin natomiast wskazywał na proces mumifikacji obiektu, która zachodzi dzięki fotografii. Pawlikowski w niezwykle dyskretny, a jednocześnie na wskroś widoczny sposób od początku swych opowieści, dzięki konsekwentnie stosowanym fotograficznym ujęciom w filmie, sugeruje przeznaczenie bohaterów, jakim jest śmierć. Nieruchome kadry, wstrzymane obrazy, wydłużone ujęcia, przywołują fotografię w wymiarze jej estetyki i ontologii. Z drugiej jednak strony fotografia na zawsze utrwala obiekt w pamięci, zatrzymuje nie tylko ruch, ale – jak wskazuje na to Dubois –

Migawka fotograficzna unieruchamia, utrwala ruch w zatrzymanym obrazie. Staje się rzeźbą czasu poprzez chwilę uchwyconą w unieruchomionym obrazie. To efekt petryfikacji chwili, „efekt Meduzy”, tak często wyrażany i tak bardzo zbliżający fotografię do idei rzeźby. [...] oto drugi wymiar fotograficznego bezruchu: trwanie obrazu. Moment, ruch, oczywiście zastyga, ale „na zawsze” w (względnej) wieczności przedstawienia. I to paradoksalne „nieruchome trwanie chwili” staje się w ten sposób filozoficznie walką z czasem, to znaczy ze śmiercią<sup>30</sup>.

Filmowa kamera Pawlikowskiego „pieści przestrzeń”<sup>31</sup> (jak to ujmuje Metz), serwując widzom wyrafinowane przedstawienie, którego znaczenie wyrasta ponad wyłącznie estetyczne walory. Reżyser nie proponuje jednoznacznych ocen, nie podsuwa prostych rozwiązań, ponieważ życie jego bohaterów nie poddaje się jednostronnemu osądowi. Poczucie widzów w tym względzie wzmocnione jest konsekwentnie zdefiniowaną poetyką filmów. „Fotografizacja” filmowych obrazów i stosowane praktyki kadrowania (*framing*) skutkują, jak zauważyła to Bal, aktywowaniem przestrzeni filmowej, spotęgowaniem jej widzenia, ale przede wszystkim stwarzają przestrzeń percepcji dla widza, intensyfikując odbiór. Ida, Wanda, Zula i Wiktor to postaci, którym towarzyszy przecucie śmierci, poczucie własnego przeznaczenia, co jest dodatkowo wzmocnione przez reżysera niemal fotograficznymi ka-

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Ph. Dubois, *Photographie et Cinéma. De la différence à l'indistinction*, Paris 2021, s. 17 [tłum. – B.K.].

<sup>31</sup> Ch. Metz, *Fotografia i fetysz*, s. 252.

drami wplecionymi w filmy. Ta sama jednak strategia, która niejako podsuwa ich tragiczne przeznaczenie (jedynie *Ida* nie poddaje mu się) pozwala jednocześnie wyrwać ich z biegu przemijających historii, a zarazem utrwalić na zawsze ich opowieści i ich samych, dzięki zatrzymanym obrazom, które opierają się upływowi czasu. Obrazom filmowym i fotograficznym.

## Bibliografia

- Aumont Jacques (2008), *L'image*, Paris: Armand Colin Cinéma.
- Aumont Jacques (2012), *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris: Vrin.
- Bal Mieke (2020), *Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze*, przeł. F. Lipiński, „Artium Quaestiones”, nr 31, s. 277–311, DOI: <https://doi.org/10.14746/aq.2020.31.10>.
- Barthes Roland (1971), *Trzeci sens. Poszukiwanie na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino”, nr 11, s. 37–41.
- Bellour Raymond (2020), *L'entre-image. Photo, cinéma, vidéo*, Paris: Editions Mimesis.
- Bonitzer Pascal (1982), *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris: Gallimard.
- Chik Caroline (2011), *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq: Septentrion Presse Universitaires.
- Dubois Philippe (2021), *Photographie et Cinéma. De la différence à l'indistinction*, Paris: Editions Mimesis.
- Friedberg Anne (2012), *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jagielski Sebastian (2018), „*Ida*”, *utrata i wstyd*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 103, s. 6–21.
- Królikiewicz Grzegorz (1992), *OFF, czyli hipnoza kina*, Warszawa–Łódź: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Łódzki Dom Kultury.
- Królikiewicz Grzegorz, Lenczewski Ryszard, *Interviews. Cinematography: From Still to Movie*, <https://www.lensculture.com/articles/ryszard-lenczewski-cinematography-from-still-to-movie> [dostęp 18.09.2022].
- Mąka-Malatyńska Katarzyna (2015), *Opowiedzieć niewidzialne. Próba analizy filmu „Ida” Pawła Pawlikowskiego*, „Narracje o Zagładzie”, nr 1, s. 225–246, DOI: <https://doi.org/10.31261/NoZ.2015.01.15>.
- Metz Christian (2006), *Fotografia i fetysz*, przeł. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy”, nr 54–55, s. 246–254.
- Michałowska Marianna (2006), *Fragment – fetysz – fotografia*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 54–55, s. 255–266.
- Sosnowska Joanna (2020), *Silence as a cinematic expression in the work of Paweł Pawlikowski*, „Roczniki Nauk Społecznych”, t. 12(48), nr 2, s. 45–65.
- Pawlikowski Paweł (2018), *Listy miłosne Pawła Pawlikowskiego*, rozm. A. Trzebuchowska, <https://przekroj.pl/kultura/listy-milosne-pawla-pawlikowskiego-agata-trzebuchowska> [dostęp 18.10.2022].

The Space of the Frame/outside the Frame:  
On Photographic Shots in *Ida* and *Zimna wojna*  
by Paweł Pawlikowski

Abstract

The following discussion concentrates on the shaping of film space, frame composition and what happens beyond the frame. The objective is to explore the aesthetics of the films, resulting primarily from the juxtaposition of photographic (*in vivo*) shots with moving film images. The non-standard composition of the frames in both films, based on shifting the centre to the edge of the frame (deframing) and the multiplication of additional frames (over-framing): windows, doors, doorframes, etc. result in a significant play on space. Such creative use of the formal strategies and still (photographic) images forces the viewer to reflect on the destiny of the protagonists. The stillness and silence so often used in both films, are objective aspects of photography, but above all of death, which from the beginning accompanies Pawlikowski's protagonists: Wanda, Ida, Zula and Wiktor.

**Keywords:** space, film, frame, photography, Paweł Pawlikowski