



Seweryn Kuśmierczyk

Realizacja sceny bitwy w *Faraonie*

Scena ataku była filmowana tuż po wschodzie słońca. Zbocza barchanów są wtedy zacienione, widoczne stają się zagłębienia i pofałdowania, otwarta przestrzeń zyskuje światłocien, który znika wraz ze wznoszącym się słońcem. Jest to czas, w którym „pustynia opowiada o sobie”. W południe promienie słoneczne padają prawie pionowo i stojący człowiek ma jedynie nieco cienia obok nóg. Obecność światła i cienia, kształtowała wraz z układem terenu plastykę przestrzeni w realizowanej scenie, ale była także jednym z elementów określających charakter zdarzenia i jego dynamikę. Twarze biegnących w stronę przeciwnika żołnierzy, oświetlane padającymi z boku promieniami słońca są w połowie okryte cieniem. Udział w bitwie, przynoszący swoisty stan zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią, został odzwierciedlony w obecnym w tej scenie oświetleniu przestrzeni i ludzi. Kontynuacją i konsekwencją wpisania bitewnych zmagania ludzi w makrokosmos rodzącego się i obumierającego dnia było sfilmowanie scen rozgrywających się po bitwie w porze zachodu słońca.

Realizacja sceny ataku z zachowaniem światłocienia wymagała bardzo starannych przygotowań. Ze względu na szybko wnoszące się słońce zdjęcia musiały zostać nakręcone w czasie zaledwie kilkunastu minut. Wszystkie prace przygotowawcze zostały wykonane przez ekipę filmową poprzedniego dnia wieczorem. Filmowcy i ośmiuset żołnierzy

biorących udział w bitwie spędzili noc na pustyni w ustalonych miejscach. Dzięki temu zdjęcia mogły się rozpocząć natychmiast po nastaniu świtu i były realizowane, jak podkreśla operator Jerzy Wójcik, z dokładnością wręcz minutową.

Fragment pustyni, na którym była kręcona scena bitwy, pełniący rolę pustynnej scenografii, musiał posiadać powierzchnię ukształtowaną w sposób odpowiednio estetyczny. Plenery do poszczególnych scen były wyszukiwane przez Kawalerowicza i jego współpracowników w czasie długich marszy po pustyni. Miejsce, w którym kręcono scenę ataku musiało posiadać także dodatkowe cechy, określone przez operatora, pozwalające na uzyskanie w ujęciach odpowiedniego rytmu. Zostały wybrane wydmy o takim ukształtowaniu, by poszczególne odcinki drogi pokonywanej przez biegnących żołnierzy były jak najkrótsze. Wchodzenie na wydnię, a później schodzenie z niej nie powinno było trwać zbyt długo.

W czasie realizacji *Faraona* nie istniał jeszcze steadicam, czyli wykorzystywany przez operatorów filmowych system stabilizacji kamery, oddzielający mechanicznie ruch kamery od operatora. Urządzenie to zostało wprowadzone do użytkowania w 1975 roku. Pozwala ono uzyskać bardzo płynne ujęcie, pozbawione uderzeń, szarpnięć i wibracji, z trzymanej przez operatora kamery, w czasie kiedy musi się on np. szybko przemieszczać, poruszać na nierównym podłożu lub pracować w przestrzeni zmuszającej do realizacji zdjęć „z ręki”.

W celu zrealizowania sceny ataku w zaplanowanej formie, zakładającej pokazanie jej z punktu widzenia jednego z żołnierzy, czyli wprowadzenie widza do środka biegnącego oddziału, została wykonana specjalna lektyka. Była ona niesiona inaczej niż się to zwykle praktykuje. Trzymające za drągi i przymocowane do nich poprzeczki osoby nie znajdowały się z przodu i z tyłu, ale po lewej i prawej stronie. Siedzący

lub stojący w lektyce Witold Sobociński, z założonym pancerzem pomagającym w trzymaniu kamery, był niesiony przez dwudziestu mężczyzn. Aby pojawiła się płynność ruchu lektyki niosące ją osoby nie mogły biec rytmicznie, noga w nogę, ale musiały poruszać się nierównomiernie, zachowując indywidualny rytm i długość kroków. (...)

Kamera idąca, a później biegnąca wraz z żołnierzami pokazywała w czasie wspinania się na wydmy ich nogi i stopy, w czasie schodzenia w kadrze pojawiały się torsy i broń. Na szczycie wydmy na głowami żołnierzy odsłaniała się na chwilę przestrzeń pozwalająca ocenić odległość od przeciwnika. (...)

Dramaturgia sceny ataku, trwającej dwie minuty i składającej się z szeregu ujęć subiektywnej kamery, została uformowana przez układ montażowy uwzględniający rozwój ataku w czasie i zawarte w kadrze relacje przestrzenne zachodzące pomiędzy ludźmi wraz z obecnością dostrzeganego przez kamerę otoczenia.

Sekwencja ujęć tworzących scenę ataku zostaje poprzedzona koncentracją nadchodzących z prawej i lewej strony oddziałów na wyznaczonym kierunku natarcia, pokrywającym się z osią kompozycyjną prowadzącą centralnie w głąb kadru. Ostre, wydłużone cienie stają się wizualną zapowiedzią nadchodzącej bitwy, oddają swoją ekspresją pojawiające się napięcie.

Pierwsze ujęcia oswiają widza z usytuowaniem subiektywnej kamery w środku pokonującego wydmy oddziału. Spojrzenie ponad głowami żołnierzy do tyłu pozwala dostrzec kolejne szeregi idących do ataku. Pojawia się odczucie zamknięcia pośrodku zwartej grupy, otoczenia przez ciała i tarcze zachowujące jednolitą kolorystykę, dzięki czemu zatraca się indywidualność poszczególnych postaci. W następnym ujęciu, w czasie schodzenia z grzbietu wydmy, odsłania się widok rozciągający się przed żołnierzami – otwarta przestrzeń oddzielająca ich

od znajdujących się na linii horyzontu, na szczytach barchanów wojsk libijskich. Po wejściu na grzbiet kolejnych wydm odsłania się na krótko przestrzeń pomiędzy atakującymi a przeciwnikiem. Ukształtowanie terenu sprawia, że odległość jest trudna do oszacowania.

Przemieszczanie się oddziału zyskuje wymiar czasowy, jest rodzajem trwania w biegu i oczekiwania na bezpośrednie starcie z wrogiem.

Czasoprzestrzeń biegu zyskuje podział na kolejne etapy, w które zostaje wpisany tworzący wizualne frazy rytm wspinania się i schodzenia z wydm oraz stały, zmieniający swoją dynamikę, wzmocnioną kładącymi się na piasku ruchomymi cieniami, audiowizualny mikrorytm pokazywanych w zbliżeniach torsów i nóg żołnierzy oraz obecnych w warstwie dźwiękowej odgłosów ich kroków i oddechów.

Usytuowana w grupie żołnierzy kamera pokazuje ich w półzbliżeniach. Są też wchodzące w kadr zbliżenia twarzy. Ci, którzy biegną najbliżej wydają się być oddaleni na odległość wciągnięcia ręki. Proksemika stosowanych przez operatora kamery planów tworzy wręcz kinestetyczne wrażenie bliskości, stara się odwołać do znanego widzowi odczucia pozostawania wobec innych osób w dystansie indywidualnym, pozwalającym na nawiązanie kontaktu fizycznego. Obraz filmowy konkretyzuje wysiłek i wizualizuje narastające zmęczenie biegnących, intensyfikując wrażenie uczestnictwa w trwającym ataku.

Przestrzeń wokół widza przyjmującego punkt widzenia kamery subiektywnej, zamknięta i zacieśniona w trakcie biegu, zaczyna się otwierać przed bezpośrednim starciem z przeciwnikiem. Dominujący w kadrze obraz biegnącej grupy, otaczającej współuczestniczącego w tym zdarzeniu mentalnie i emocjonalnie widza, zostaje zastąpiony widokiem pojedynczych, zbliżających się do wroga i podejmujących walkę żołnierzy. Dystans oddzielający atakujących od przeciwnika zostaje gwałtownie skrócony. Moment spotkania z wrogiem jest zaskoczeniem.

Bezpośrednie starcie otrzymuje wymiar indywidualny. Sposób obrazowania informuje widza o niemożności uniknięcia spotkania sam na sam z przeciwnikiem.

Szybkość pojawienia się tej sytuacji w obrazie filmowym jest rodzajem emocjonalnego wtargnięcia do wnętrza widza, po czym wręcz natychmiast następuje bezpośredni atak przeciwnika. (...) Na ekranie pojawia się czerwień krwi, a potem ciemność. Gwałtowność ataku zostaje skontrastowana przez połączenie montażowe z bezruchem, ciszą po bitwie i zachodzącym słońcem.

Scena ataku jest próbą wywołania sytuacji oddziaływania emocjonalnego na widza poprzez stworzenie, przy pomocy przede wszystkim operatorskich środków wyrazu, ekranowej ekstensji obecności i doznań postaci biorącej udział i ginącej w bitwie.

Seweryn Kuśmierczyk, *Między światłem a szarością piasku*, w: „Faraon”. *Poetyka filmu*, pod red. S. Kuśmierczyka, Warszawa 2016, s. 312-318 (pominięto przypisy).