

MAŁGORZATA SŁAWEK-CZUCHRA

MŁODY CZŁOWIEK NIE PACHNIE WSPÓŁCZESNOŚCIĄ.
O PORTRETOWANIU POSTACI W FILMIE JANA KOMASY
NA PODSTAWIE OBRAZÓW „BOŻE CIAŁO”,
„MIASTO 44” I „SALA SAMOBÓJCÓW”

A YOUNG MAN DOES NOT SMELL CONTEMPORARY:
ON PORTRAYING CHARACTERS IN JAN KOMASA'S FILM BASED ON
'CORPUS CHRISTI', 'WARSAW 44' AND 'SUICIDE ROOM'

Abstract. The purpose of this article is to show the genre continuity of portraiture in the next medium and to identify its new features and elements based on three pictures directed by Jan Komasa: *Corpus Christi*, *Warsaw 44*, and *Suicide Room*. The research used content analysis, comparative analysis, and analysis of the structure of the film work. The semantic trend indicating the importance of portrayal in the film was also used. The above analysis showed that film portraiture based on elements of film language still has much in common with classical painting or photographic portraiture. It characterizes the protagonist, his likeness, and description, and at the same time, the action of the film is a dramatic element. The way it is used reinforces the aesthetic and genre style of the film story, and portraits are not only a registration of the character's image but have artistic functions.

Keywords: portrait; types; artistic means of expression; Jan Komasa; *Corpus Christi*; *Warsaw 44*; *Suicide Room*.

WPROWADZENIE

Portret najprościej można zdefiniować jako przedstawienie konkretnego, rzeczywistego człowieka dokonane przez artystę środkami artystycznego wyrazu (Haake, 2008, s. 9), ale historia sztuki zna również portrety imaginacyjne

Dr MAŁGORZATA SŁAWEK-CZUCHRA – adiunkt Katedry Komunikacji Wizualnej i Nowych Mediów, Instytut Dziennikarstwa i Zarządzania, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; adres do korespondencji: al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: malgorzata.czochra@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4732-1341>.

i fikcyjne skupione na wyobraźniowym a nie realistycznym przedstawianiu modelu (Kubalska-Sulkiewicz i in., 2003, s. 326). Zarówno polski termin *portret*, jak i jego francuski odpowiednik *portrait* pochodzą od łacińskiego *pro-traho*. Włoskie określenie *ritratto*, podobnie jak jego odpowiednik w wielu językach, również ma korzenie w łacińskim *re-traho*. W obu wypadkach dokładne tłumaczenie z łaciny oznacza czynność wyciągania na zewnątrz i akcentuje bardziej cechy osobowości niż zewnętrzny wygląd modelu. W języku niemieckim funkcjonuje określenie *contra facere* oraz *contraffare*, w dosłownym tłumaczeniu: podrabiać, naśladować, małpować, kładące nacisk na zewnętrzny wygląd portretowanego (Zuffi, 2001, s. 7). Niesie ono ze sobą jednak negatywne konotacje, nieprzyjemne wrażenie oszustwa, sugeruje niepełność przedstawienia portretowanej postaci. Oczywiście, popularność medium oraz podobieństwo portretu do modelu było różnie rozumiane w następujących po sobie epokach historycznych i sposobach podejścia do człowieka. Od prawie zupełnego zaniku gatunku w okresie ikonoklazmu bizantyńskiego po modę na portrety na dworach późnogotyckich (Zuffi, 2001, s. 14) i rozkwit gatunku w okresie renesansu (Haake, 2008, s. 9-10). Uogólniano lub uwypuklano cechy fizyczne postaci, zachowywano wyniosłość lub ukazywano emocje i cechy charakteru.

Pojawienie się w 1839 roku fotografii, mechanicznie rejestrującej obrazy rzeczywistości, musiało zdaniem Ignacego Witza „zadać cios malarstwu” (Witz, 1970, s. 125). W jednym ze swoich esejów Stanisław Witkiewicz nazwał fotografię „udoskonaloną pamięcią malarza”, widząc w niej zagrożenie dla malarstwa, ale i narzędzie ułatwiające pracę (Witkiewicz, 2002, s. 40). Malarstwo portretowe przetrwało konfrontację z fotografią, dokonała się jednak ważna zmiana. Istotą portretowania stało się wrażenie, synteza, a nie werystyczny wygląd postaci, bo to zapewniała fotografia, która garściami czerpała z malarstwa gotowe rozwiązania, ponieważ pierwsi fotografowie portreciści często byli malarzami, rysownikami i karykaturzystami, np. Ludwik Daguerre, Oktawiusz Hill czy Gaspard Felix Turnachon – znany jako Nadar, zwany „Tycjanem fotografii” (Burzyński, 1985, s.12-14). Choć akademizm w malarstwie portretowym wciąż ma się dobrze, to początek XX wieku przynosi okres gorących poszukiwań artystycznej awangardy, która uwolniona od obowiązku naśladowania natury postanowiła zaatakować formę. Dokonania kubistów i fowistów, którzy ostatecznie przestali respektować funkcję „zastępczości” portretu względem modelu, oraz surrealistów, którzy przesunęli funkcję portretu na dotychczas nieznane obszary, spowodowały, że portret malarski stał się bardziej portretem swego twórcy niż portretem modelu. Sinusoida orientacji i kierunków w sztuce, która w latach 60. i 70. XX wieku rzuciła portret

wprost w objęcia fotorealizmu (hiperrealizmu, superrealizmu), sprawiła, że najwierniejszym portretem stał się żywy człowiek w różnych odmianach body artu, performansu czy happeningu.

Współcześnie portret bardzo zyskał na popularności z powodu rozwoju takich gatunków, jak *video-art* czy film, które utrwalają ulotne czasem istnienie portretu lub oferują nowy jego sposób istnienia.

Portret filmowy jest w swojej formie naturalnym dziedzicem rozwiązań stosowanych w malarstwie i fotografii. Łączy statyczne wzorce kompozycji, stylu wizualnej rejestracji rzeczywistości z cechami przynależnymi sztuce filmowej, jak ruch czy dźwięk. Jak słusznie zauważa M. Hendrykowski (2014, s. 203): „twarz w komunikacie kinematograficznym funkcjonuje nie jako emblemat czy statyczny wizerunek, lecz jako złożony i wieloznaczny tekst interlingwistyczny. Jego podstawowym, niezbywalnym wyróżnikiem okazuje się bycie w nieustannym ruchu”.

Określając cechy portretu filmowego, należy go rozpatrywać na kilku poziomach tożsamyh z cechami struktury i znaczenia tej dziedziny sztuki. Jest nie tylko twarzą na ekranie, ale postacią wkomponowaną w określoną przestrzeń za pomocą filmowych środków wyrazu, w korespondencji do innych postaci i elementów w filmie. Dotychczas prowadzone badania podkreślały znaczenie twarzy w filmie, która „odpowiednio wykreowana, zainscenizowana i sfilmowana [...] pełni funkcję ekranu wewnętrznego, stając się rodzajem kadru w kadrze i określając sposób patrzenia na ludzi i zdarzenia” (Hendrykowski, 2014, s. 205). Właściwości portretu filmowego ujmowano w obszarze statycznej stopklatki filmowej lub w konfrontacji do pejzażu, wskazując, iż kładzie nacisk na bezruch i wyklucza dialogiczność portretu, ponieważ „znaczenie w portrecie odnajduje się bardziej w wyglądzie portretowanych osób niż w innych działaniach” (Lellis, 2001, s. 134). Zauważono również, że portret w dziele filmowym wzmaga tajemnicę, duchowość oraz wartości humanistyczne i jest elementem natury dokumentalnej (Lellis). Znane są także prace koncentrujące się na twarzy bohatera ekranowego w grze aktorskiej (Boleslavsky, 1949; Helman, 1971; Madej, 1994) i obszarze fizjonomii człowieka (Balázs, 1957). Wyniki ich są jednak niepełne, często nieuwzględniające całej tożsamości dzieła audiowizualnego. Portret w filmie bowiem przekracza spojrzenie statyczne i metafizyczne.

I. MATERIAŁY BADAWCZE I METODA

Jan Komasa jest reżyserem i scenarzystą filmowym, byстрыm obserwatorem rzeczywistości, autorem filmu nominowanego do Oscara w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego w 2020 roku. Twórczość Komasy z jednej strony dotyka problematyki aktualnych wyzwań młodego pokolenia, z drugiej – uniwersalnych prawd o człowieku (Zarębski, 2011). Już jego debiut *Oda do radości* (2005), nagrodzony w Cannes, był głosem jego pokolenia. Tworzy kino łącząc siłę współczesnego technologicznego języka filmu z opowieścią obserwacyjną, symboliczną. To twórca, który „wciąż próbuje nowych form, szuka rozmaitych sposobów opowiadania i obrazowania” (Maciejewska, 2020).

Analiza obejmuje trzy filmy: *Boże Ciało* (2019), *Miasto 44* (2014) oraz *Salę samobójców* (2011), które różnią się podjętą tematyką szczegółową, ale też wyborem gatunkowym filmu i środkami wyrazu. Jednocześnie łączy je uniwersalne portretowanie przez reżysera młodego pokolenia bohaterów w obliczu otaczających ich wyzwań. *Boże Ciało* to dramat łączący realizm magiczny z przypowieścią filmową. Scenariusz, napisany przez Mateusza Pacewicza, zainspirowany został prawdziwą historią. Film opowiada o młodym mężczyźnie, który w poprawczaku poczuł powołanie i postanowił, że po wyjściu zostanie księdzem. Wyjeżdża do małej miejscowości, gdzie podszywa się pod księdza i staje się duchowym przywódcą lokalnej społeczności. Historia głównego bohatera jest pretekstem do ukazania uniwersalnych prawd o prowincjonalnej społeczności, naturze wiary, powołaniu i potrzebie duchowości. *Miasto 44* to współczesne kino historyczne. Film opowiada o młodych Polakach, którzy wchodzą w dorosłość w czasie powstania warszawskiego. Główną osią narracyjną filmu jest historia trójkąta miłosnego między Biedronką, Stefanem i Kamą. *Salę samobójców* to kino współczesne wynikające z dokumentalnej wręcz obserwacji rzeczywistości. Bohaterem filmu jest maturzysta, który staje się obiektem internetowego hejtu. Szukając ucieczki przed nienawiścią rówieśników, uzależnia się od wirtualnego świata tworząc własnego awatara.

Celem artykułu jest ukazanie ciągłości gatunkowej portretu w kolejnym medium oraz wskazanie nowych jego cech i elementów na podstawie trzech obrazów w reżyserii Jana Komasy. Pojawiają się zatem pytania badawcze o cechy charakterystyczne portretu filmowego Komasy, jego typy, tradycyjne i nowe, plastyczne i filmowe środki wyrazu wykorzystywane do budowy portretu filmowego oraz zastosowanie portretu w filmie. Badania nad portretem filmowym wybiegać powinny zatem poza metodologię związaną z historią sztuki, a tworzyć interdyscyplinarne spojrzenie, eksponując również możliwość

opisu portretu w kontekście do innych elementów budowy i narracji filmowej. Portret filmowy nie ogranicza się jedynie do analizy twarzy ludzkiej, kompozycji kadru czy perspektywy. W celu rozwiązania postawionego w artykule zadania dotyczącego opisu portretu w filmie Jana Komasy zastosowane zostaną: analiza zawartości (Berelson, 1952; Holsti, 1969; Krippendorff, 2004; Neuendorf, 2017; Pisarek, 1983; Lisowska-Magdziarz, 2004), analiza porównawcza, prezentująca cechy wspólne dla malarstwa, fotografii i filmu (audiowizualności) (Lèger, 2006) oraz badań estetycznych (wizualnych) (Helman, 1972; Arnheim, 1967), jak również analiza struktury dzieła filmowego (języka filmu, warsztatu) (Płazewski, 2008). Wykorzystany zostanie także nurt semantyczny, wskazujący na znaczenie portretu w filmie¹.

Samo określenie „cechy portretu w filmie” nie jest łatwe i na pewno może być elementem analizy innych obszarów naukowych, silniej eksponujących odmienne elementy opisu. Filmowa wersja portretu ma w swej naturze chęć zatrzymania chwili, kreację postaci lub jej dokumentację, ale też pozwala jej się rozwijać, trwać w czasie i podlegać zmienności (ruchowej, estetycznej). Cechami wspólnymi dla malarstwa, fotografii i filmu jest ujęcie portretu jako pewnego rodzaju kompozycji. Jest to zatem zbiór elementów związanych z kadrowaniem, perspektywą, strukturą obrazu. Wspólne jest również dążenie do oddania fizyczności i osobowości postaci poprzez ukazanie jej uczuć oraz typowych dla niej rekwizytów i przestrzeni czy też „środowiska życia”. Do elementów typowo filmowych zaliczyć należy ruch, dźwięk, montaż oraz efekty specjalne.

Klucz analizy obejmuje poziom formalny i treściowy oraz próbę wykorzystania portretu głównych postaci w interpretacji analizowanych filmów. W jakim stopniu różnorodność formy i sposobu realizacji filmów ma swoje przełożenie na tworzenie portretu filmowego. Dzięki zastosowaniu jednego klucza w trzech odmiennych opowieściach filmowych – odmiennych gatunkowo, stylistycznie, z innym typem bohatera, z wykorzystaniem odmiennych technik realizacji filmowej, ukazana zostanie specyfika portretu filmowego (jego odmienność od portretu malarskiego i fotograficznego) oraz zastosowanie portretu filmowego w dziele filmowym (jakie znaczenie ma portret w filmie od zakresu estetycznego po dramaturgię narracji).

¹ Artykuł powstał na podstawie badań prowadzonych wspólnie z Joanną Sosnowską nad portretem w filmie i w materiałach audiowizualnych.

II. REZULTATY I DYSKUSJA

1. CECHY GATUNKOWE PORTRETU W FILMIE

1.1. Typy portretu

Portret w filmach Jana Komasy to zazwyczaj portret prywatny, wręcz intymny (nacechowany emocjonalnie), choć nie zawsze pojedynczy. Ukazuje młodego bohatera w sytuacjach wyzwania, wyboru, od którego zależy życie jego i innych obecnych na ekranie postaci. Występujące w filmach portrety zbiorowe to często kompozycje sytuacyjne, mające na celu ustawienie głównego bohatera lub bohaterów we wspólnotach, grupach i kategoriach społecznych: rodzinnej, religijnej, rówieśniczej, powstańczej czy też wśród osadzonych w poprawczaku. Pojawia się też kompozycja szeregową, np. wskazującą na równość bohaterów wobec dramatycznej sytuacji wojny w *Mieście 44* czy wobec tragedii utraty bliskich w *Bożym Ciele*.

Często są to portrety podwójne, podkreślające relacje z osobami najważniejszymi, np. portret Daniela z ks. Tomaszem w *Bożym Ciele* czy portret Dominika z ojcem w *Sali samobójców*. W portretach Daniela z ks. Tomaszem Komasa uwidacznia dzielące ich różnice, przemianę i walkę dobra ze złem. Kontrastuje te dwie postaci choćby przez ubiór. Biel ornatu ks. Tomasza zestawia wpierw z czarnym ubiorem Daniela w poprawczaku, a później w scenie, w której ks. Tomasz wzburzony zachowaniem Daniela atakuje go w zakrystii prowincjonalnego kościoła, odwraca ten zabieg. Widz ma do wyboru opowiedzenie się za Kościołem lub Danielem, który choć tylko „przebieraniec”, to wiele dobrego zrobił dla zwaśnionej wspólnoty. Nie brak też ciekawych portretów ukazujących relacje z kobietami w wątkach miłosnych, np. w skomplikowanej relacji trójkąta miłosnego między Stefanem, Kamą i Alicją w *Mieście 44*. Ala (Biedronka) i Kama to bohaterki zbudowane na zasadzie kontrastu, rywalizujące o miłość Stefana. W filmie zastosowano ten zabieg także w sposobie portretowania dziewczyn. Ala ma wiele zbliżeń w jasnej kolorystyce, wykorzystujących również nienaturalne prześwietlenia. W relacji ze Stefanem Ala jest portretowana mniej erotycznie niż Kama (mimo iż widzimy bohaterów nago). Budowany jest obraz eteryczny, nierealny, niewinnej dziewczyny, gęsto nacechowany symboliką: wianek, czerwone usta, domowy szczur (elementy teatralności). Do postaci baśniowych, przed którymi rozpoczyna się podróż poza obszar ich doświadczenia (Alicja z Krainy Czarów, Kopciuszek, Elsa czy Dorotka z krainy Oz), upodabnia ją także niebieska sukienka – atrybut

księżniczek. Podobnie baśniowa jest Sylwia z *Sali samobójców*. Jej „realna” postać, która często dzieli ekran laptopa z Dominikiem, nosi połyskującą w nikłym świetle maskę, roślinny ornament na pół policzka, różowy makijaż i włosy, które są nie tylko atrybutem subkultury emo, ale także mangi. Do świata baśni przenosi nas również sama wygenerowana komputerowo tytułowa Sala samobójców, oddająca dwoistość życia współczesnych nastolatków, którzy przynależą do świata realnego i wirtualnego równocześnie, choć w różnych proporcjach. Ciekawy jest także portret podwójny Dominika na ekranie laptopa, który ukazuje zarówno jego „realną” postać, jak i stworzonego na potrzeby Sali samobójców awatara, którzy dzielą tak cechy fizyczne, jak i kolorystykę postaci.

Odmienne zbudowane zostały portrety Daniela z Martą w *Bożym Ciele*, które ukazują bliskość i więź pomiędzy tymi postaciami. Umiejętnie podkreśla ją spojrzeniami, przekazywanym sobie wspólnym papierosem i kolorystyką. Wiele tu plastycznych kadrów znanych z obrazów malarskich, szczególnie w sytuacjach intymnych, np. tzw. portret kochanków. Portrety Komasy umiejętnie czerpią z doświadczeń malarstwa i fotografii. Pojawiają się u niego zarówno portrety pojedyncze, jak i zbiorowe, wśród których najwięcej jest portretów podwójnych. Pojawia się też rzadko wspominany w historii sztuki portret wielokrotny (XVI/XVII wiek). Dominik w *Sali samobójców* ukazany jest na jednym portrecie jako rzeczywista postać, jak i awatar oraz jako obraz głowy i od pasa w dół (nerwowy chód). Realistyczny wizerunek Dominika bezpośrednio w filmie i jego wersja w technice grafiki komputerowej z jednej strony grają różnorodnością technik i formy na jednym portrecie, z drugiej podkreślają jedność postaci i prostą zastępowalność awatara względem postaci modela. Motywem powstawania portretów wielokrotnych była według historyków sztuki chęć zarejestrowania podobieństwa przestrzennego, zastępczość wobec modela, co przekładało się niekiedy na realizację rzeźb opartych na tego typu portretach, np. Anton van Dyck – *Charles I* (1635) i Gian Lorenzo Bernini – *Charles I, King of England* (1636). Portret wielokrotny, choć niezwykle ciekawy, zawiera w sobie szereg sprzeczności o charakterze werystycznym. Wielokrotność w tym kontekście możemy traktować jako nie tyle dokładniejszy wizerunek, lecz głównie jako przekroczenie konwencji gatunkowej portretu, jako świadomą grę z formą przedstawienia. Zabieg ten może być też elementem gry z widzem, umożliwieniem mylenia odbioru realnego i powtórzonego portretu, jak również zabiegiem artystycznym. Niezależne od tego zwielokrotnione odbicie potęguje siłę emocjonalną portretu z jednoczesnym wzbudzeniem poczucia grozy i niepokoju.

1.2. Kadrowanie i przestrzeń portretu

Ciekawe jest samo kadrowanie i budowanie przestrzeni portretów w *Bożym Ciele*. Ich struktura przypomina klimatem malarstwo Edwarda Hoppera, zwanego też malarzem ciszy i samotności. Cisza i samotność umożliwiają człowiekowi doskonalenie siebie i swojego dzieła, wsłuchiwanie się w siebie i oczekiwanie na to, co ma nastąpić. Każdy z tych statycznych kadrów opowiada całą historię, bije z nich melancholia. Zupełnie inaczej budowana jest przestrzeń portretów w *Sali samobójców*, gdzie tłamsi ona widza ciasnotą pomieszczeń, pojazdów, sal szkolnych i korytarzy. Oddech dają dopiero portrety wygenerowane komputerowo, gdzie tłem dla Dominika, Sylwii i pozostałych członków Sali samobójców są ocean i pomieszczenia stojącego na wyspie zamku/katedry o wysokich sklepieniach.

Komasa buduje portrety bohaterów umiejętnie operując zbliżeniami i dużymi zbliżeniami twarzy, co pozwala skoncentrować emocje związane ze strachem, bólem, chęcią zemsty. Portrety kadrowane szerzej jako średnie lub duże dają możliwość ukazania bohaterów w dramatycznych sytuacjach, np. powstania (walk, zniszczeń, sytuacji innych ludzi) w *Mieście 44*. Widoczny jest tu hiperrealizm, polegający na niemal dokumentalnym odwzorowaniu fotografii wojennych. Bohaterowie często przedstawiani są razem, ale odizolowani od rzeczywistości wojennej, lub wręcz przeciwnie, są wpisani w losy toczącej się tragedii. Natomiast obecne w *Bożym Ciele* całopostaciowe (plan ogólny) portrety Dawida oddają zagubienie bohatera, jego nieprzystosowanie do życia we współczesnym mu społeczeństwie, jego bunt przeciwko ustalonym regułom życia politycznego i religijnego. Przynależy on do świata nadprzyrodzonego, do świata natury dalece bardziej niż do społecznego, co podkreśla romantyczny charakter tych obrazów. Nieliczne detale pojawiają się w scenach zagrożenia, np. gdy udający księdza Daniel spowiada w konfesjonale. Początkowo są wprowadzane spokojnie podczas spowiedzi kobiety, która za palenie papierosów uderzyła syna. W scenie, gdy spowiadający się Pińczer próbuje szantażować Daniela, detal w postaci naprzemiennie widzianych przez kratę konfesjonału oczu interlokutorów atakuje widza, ukazując nie tylko ciasnotę spowiednicy, ale także pułapki sytuacji bez wyjścia, w której znalazł się główny bohater. Podobnie w *Sali samobójców* detale w postaci piszących na klawiaturze rąk Dominika wprowadzane są, gdy zaczyna korespondować w internecie z tajemniczą Sylwią. Kiedy ma on popełnić samobójstwo, kamera ukazuje nie tylko twarz, ale i leżącą na jego dłoni tabletkę, podkreślając wybór samotnej śmierci, czyniąc z niej jej symbol. Tu także detale akcentują emocje portretowanego bohatera, np. w scenie,

gdy Sylwia prosi Dominika, by pokazał jej usta przed wyjściem do szkoły: „lęk, boisz się? Boisz się? Boisz się...Widzę lęk...”.

Podobnie jak portrety malarskie i fotograficzne, portrety Komasy to w większości zbliżenia lub duże zbliżenia, jeśli pojawiają się portrety ogólne, to przyświecają im typowe dla takich portretów cele – wpisanie w historię epoki, szersza charakterystyka postaci poprzez wpisanie jej w środowisko życia.

1.3. Perspektywa

Większość ujęć portretowych hołduje perspektywie naturalnej, choć i tutaj Komasa umiejętnie wprowadza nieliczne przypadki perspektywy niskiej i wysokiej. Wysoką perspektywę portretu stosuje w kilku sytuacjach bardzo ekstremalnych, np. kiedy na Alicję w *Mieście 44* spada deszcz krwi i ludzkiego mięsa, Dominik z *Sali samobójców*, przechodząc przemianę, mierzy z ukradzionego ojcu pistoletu w sufit, czyli do widza, i gdy postanawia popełnić samobójstwo w kabinie WC. Nieco inne rozwiązanie stosuje Komasa w *Bożym Ciele*, gdzie jeśli już w ogóle stosuje perspektywę wysoką i niską, to zazwyczaj naprzemiennie. Taka oszczędność sprawia, że szczególnie w zawartych w końcowych scenach portretach widz odczuwa wszystkie konsekwencje czynu Daniela, ich obrazoburczy charakter. Gdy kamera patrzy od dołu, Daniel urasta w oczach – z jednej strony wznosząc ręce w geście otwartości do modlitwy, z drugiej – powtarza niejako pozę Chrystusa na krzyżu – składając się w ofierze tej prowincjonalnej wspólnoty. Staje się ofiarą systemu, który odmówił młodemu dwudziestoletniemu człowiekowi z wyrokiem przyjęcia do seminarium, pomimo tego, że czuje on powołanie. Perspektywa od góry sprawia natomiast, że na tę całą sytuację widz patrzy niejako oczyma wiszącego na ołtarzu ukrzyżowanego Jezusa.

Wszystkie zastosowane przez Komasę perspektywy mają swoje korzenie w malarstwie portretowym i późniejszą kontynuację w fotografii. Rodząca dystans i nadająca patos perspektywa od dołu, do dziś wykorzystywana jest z powodzeniem w fotografii portretowej np. polityków. Perspektywa od góry, choć istnieje już od starożytności, gwałtownie zyskała na popularności dzięki rozwojowi techniki (drony), urozmaicając i czyniąc portrety ludzi nieco bardziej oryginalnymi i interesującymi poprzez przeniesienie osoby obserwatora.

1.4. Symetria i asymetria kompozycji

Portrety w filmach Komasy są budowane w większości na podstawie obrazów asymetrycznych, z natury dynamicznych, co sprawia, że miejscami powolnie rozwijająca się akcja równoważona jest przez potok znaczeń przetwarzanych w umyśle widza. Bohaterowie portretowani są zazwyczaj w *en trois quarts*, ćwierć profilu, nieco rzadziej z profilu.

Symetrię portretu zachowuje Komasa na momenty przejścia, kluczowe chwile, w których główny bohater podejmuje decyzje, przeistacza się, zmienia kierunek swoich działań. W takich portretach jest on ujmowany *en face*, a jego oczy patrzą wprost na widza, ukazując emocje, pozwalając zajrzeć do wnętrza, wejrzeć niejako w wewnętrzną walkę bohatera. Tak portretowany jest np. Dominik z *Sali samobójców* po pobiciu przez nastolatków, w momencie zaproszenia do Sali samobójców i podczas pierwszej rozmowy z Sylwią, pod której tajemniczym urokiem podejmuje decyzję o zerwaniu ze swoim dotychczasowym życiem. W *Bożym Ciele* symetria towarzyszy Danielowi głównie podczas modlitwy: odmawiania różańca w poprawczaku, odprawiania mszy w kościele, modlitwom przed wiejskim ołtarzykiem ofiar wypadku, procesji Bożego Ciała, sceny kulminacyjnej podczas mszy pożegnalnej. Niezwykle ciekawy jest niewątpliwie portret Daniela, w którym jego twarz przesłania krzyż – statyczny w budowie, ale bardzo bogaty w znaczenia. Symetria widoczna jest też np. w trakcie emocji pomiędzy trójką bohaterów w *Miasto 44*, wyrażająca miłość lub miłosny zawód, czy w scenie, w której Ala otoczona dziećmi w szpitalu, spodziewając się śmierci i gwałtu, patrzy prosto w oczy niemieckiemu żołnierzowi – widz ma tylko konfrontacje spojrzeń na zbliżeniu.

Również tu Komasa trzyma się zasad znanych z portretów malarskich i fotograficznych. Gombrich (1999, s. 387) twierdzi, że „[...] oglądając portrety Rembrandta czujemy, że stoimy twarzą w twarz z prawdziwymi ludźmi, wyczuwamy ich ciepło, ich potrzebę współczucia, a także ich samotność i cierpienie”. Ten efekt możliwy jest dzięki wykadrowaniu według zasady trójkopodziału i reguły mocnych punktów.

1.5. Kolorystyka portretów

Kolorystyka portretów w filmach Komasy jest znacząca, oddająca sytuację i uczucia bohaterów. Nierozumiany przez rodziców i wyśmiewany w „realu” przez rówieśników z klasy Dominik, oddawany jest w chłodnych szarobłękitnych tonacjach, natomiast w rozumiejącej go wspólnocie animacji Sali samobójców

i relacji z wirtualną Sylwią jego portret z czasem zdecydowanie się ociepla. Podobnie Daniel z *Bożego Ciała* przynależący do świata przestępczości, utrzymywany jest w barwach chłodnych, a uduchowiony i kochający Daniel zasadniczo w ciepłych, które połączone są naturalną kolorystyką plenerów. Ciekawym zabiegiem jest stosowanie w *Bożym Ciele* podwójnej kolorystyki niektórych portretów, np. cały kadr jest zdecydowanie chłodniejszy niż odbicie w lustrze. Zabieg ten podkreśla dwoistość natury Daniela. Z jednej strony zabójca, złodziej i szubrawiec, z drugiej – człowiek, który swoje życie chciałby poświęcić Bogu. Wiara w Boga jest elementem ocieplającym ten dość jednak chłodny portret głównego bohatera. Intrygujący jest również sam motyw lustra z rozmysłem stosowany przez Komasę, gdyż lustro może być traktowane jako odbicie duszy, przedmiot, przez który to, co widzimy, przekształca się w odbicie mentalne (Seneca, 1971, s. 17). Wykorzystuje to Komasa w *Sali samobójców*, gdzie w scenie samobójczej śmierci Dominika widz może zobaczyć w lustrze rozedrgany, rozmazany portret Dominika odurzonego lekami psychotropowymi, czy oczy jego ojca w lusterku samochodowym podczas drogi do szkoły. Podglądany przez Stefana portret odbijającej się w lusterku samochodowym Alicji, jest symbolem rodzącej się, nieśmiałej miłości bohatera. Powierzchnie odbijające to w filmach Komasy nie tylko lustro, ale też i szyby pojazdów, np. w *Sali samobójców* okna samochodu, a w *Bożym Ciele* szyby autokaru, który wiezie Daniela do zakładów drzewnych Drewpol. Podczas tej podróży wylegitymowany przez miejscowego policjanta buntuje się przeciw społecznemu zaszeregowaniu, nie chce być „gnidą”. Dodatkowo Komasa łamie tu zasady kadrowania postaci, pozostawiając w kadrze dużo wolnej przestrzeni, podkreślając motyw drogi. Droga to nie tylko zmiana miejsca pobytu, ale też komunikacja o potrzebach, pragnieniach czy przemianie duchowej bohatera – w tym wypadku jest to komunikacja wewnętrzna.

W historii sztuki zapisało się wiele autoportretów malowanych z lustra, jak i wiele portretów z motywem lustro w tle, jak choćby *Portret małżonków Arnolfinich* Jana van Eycka z 1434 roku, czy *Autoportret w wypukłym lustrze* Parmigianina z ok. 1524 roku. Najstarszy autoportret kobiety w lustrze pochodzi z 1905 roku. Do historii przeszły m.in. portrety wielokrotne, które wykonali sobie Wacław Szpakowski (1912/1913), Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché (1917), Witkacy (1916/1917) czy włoski futurysta Umberto Boccioni (1917). We wszystkich tych przypadkach fotografie te inspirowały do egzystencjalnych rozważań i pytań, stały się też znaczącym punktem w interpretacji twórczości tych artystów, co Komasa wydaje się z sukcesem wykorzystywać w dwóch z trzech analizowanych obrazów. Nie mniej skutecznie odmalowywane są

cechy charakteru i nastroje portretowanych. Służy temu ograniczanie palety kolorystycznej w przypadku portretów męskich (silne, zdecydowane charaktery) i jej rozszerzanie w portretach kobiecych (zmiennosc i ulotnosc emocji). Intrigujace sa natomiast stosowane przez Komase portrety o podwojnej kolorystyce.

1.6. Światło portretu

Istotnym elementem budowy portretów w filmach Komasy jest światło. Większość portretów utrzymuje światło naturalne, które często bywa wypełniające, padające z zewnątrz, rozjaśniające twarz głównego bohatera. Z rozmysłem użyte – w *Bożym Ciele* – w scenie imprezy po warunkowym zwolnieniu z poprawczaka światło stroboskopowe odczłowiecza Daniela i upodabnia go do diabła. Dodatkowo studząc kolorystykę kadrów, wzmacniając przekaz. Podobne odrealnienie portretu Stefana stosuje Komasa w kanałach w *Mieście 44*, deformując jego postać poprzez „diaboliczne”, animowane oczy (estetyka *zombie movies*). Oczy głównych bohaterów budzą wówczas skojarzenia z *Męczeństwem Joanny d’Arc* w reżyserii C.T. Dreyera (1928). Niski klucz światła zarezerwowany jest dla portretów najbardziej intymnych, scen miłosnych i sytuacji spowiedzi. Najczęściej pojawia się w portretach *Sali samobójców*, gdzie z jednej strony sprawia, że staje się on mroczny na podobieństwo *film noir*, z drugiej – podkreśla relacje między Dominikiem a Sylwią i między nim a rodzicami oraz samotność aktu samobójstwa, pomimo że obecna była przy tym para młodych ludzi. Wysoki klucz światła stosowany jest przez Komase niezwykle rzadko, np. w portrecie Dominika po nocnym pocałunku z Sylwią w animacji komputerowej – rozanielony, spełniony i tylko raz szczęśliwy, niemal dziecięcy Dominik, który ostatecznie przechodzi na stronę samobójców. Wysokim kluczem światła Komasa kończy również portretowanie głównej postaci w *Bożym Ciele*. Scena, w której Pińcher powstrzymuje Daniela przed zabiciem brata swojej pierwszej ofiary podczas „stada” wyrzucając go z budynku poprawczaka, jest niemal całkowicie prześwietlona. W tych ostatnich ujęciach dramatu widzi jednak w Danielu jego przynależność do świata boskiego, krzyczy: „Zostaw! Zostaw! Ty nie, ty nie [...] Ty nie...[...]”, próbując ocalić jego skrucę, nawrócenie i nową, boską niewinność.

Komasa stosuje w swoich portretach zarówno światło zewnętrzne wpadające przez okno, jak i światło wewnętrzne płynące z wnętrza portretu. Pod tym względem kontynuuje tradycję portretu tak malarskiego, jak i fotograficznego, przy czym na uwagę zasługuje staranność reżysera w jego wykorzystaniu – symbolika, np. światło stroboskopowe – diabeł, światło z okna kościoła – światło boskie.

1.7. Struktura portretu – tło

Starannie przemyślane jest również tło portretów, które bywa charakteryzujące postać, rozmyte lub neutralne. Przykładem tła charakteryzującego postać może być portret Dominika z *Sali samobójców* podczas rozmowy z matką, w której tłem do wypowiedzianych przez niego bezlitosnych słów: „Masz cierpieć, ty masz cierpieć jak jeszcze nigdy nie cierpiałaś, masz wyć z bólu”, jest kuchenna lodówka lub podłogowa mata w scenie upokorzenia (erekcji) podczas treningu judo. Najczęściej jednak stosuje tło naturalne lub rozmyte, podczas gdy w portrecie malarskim i fotograficznym, zwłaszcza tym psychologicznym stosunek ilościowy jest odwrotny.

2. CECHY PORTRETU FILMOWEGO

2.1. Ruch w portretowaniu

Ruch widoczny jest w dwóch perspektywach: jako ruch filmowanego obiektu oraz ruch współuczestniczącej kamery (zabiegi montażowe opisane są oddzielnie). Daje to możliwość rozgrywania się akcji w czasie i obserwacji portretowanego bohatera w odmienny od malarskiego sposób obrazowania. Mimo iż portretowanie wymusza wielokrotnie zatrzymanie ujęcia, uspokojenie akcji, u Komasy widać świadome wykorzystywanie ruchu do ukazania bohaterów. W *Mieście 44* kamera przemieszcza się z głównymi postaciami. Często delikatnie dojeżdża do twarzy bohaterów lub kadr jest poszerzany, żeby pokazać miejsce akcji i sytuację, w której znajduje się bohater. Szczególnie widoczne jest to przy scenach dynamicznych, związanych z przemieszczaniem się młodych powstańców po zburzonej Warszawie czy w scenach walki. W *Bożym Ciele* ruchoma kamera z ręki jest wykorzystana tylko raz (w samej scenie finałowej) podczas ucieczki bohatera z poprawczaka, kiedy „biegniemy razem z bohaterem” obserwując stale jego twarz. Istotnym elementem ruchu kamery jest podkreślanie dramatyzmu trójkąta miłosnego między głównymi bohaterami *Miasta 44*. Stosowane często przejazdy kamery z portretu Ali na portret Kamy imitują wzrok głównego bohatera niemogącego zdecydować się na wybór pomiędzy dwoma dziewczynami. Podobnie dramatyzujące panoramy stosowane są w przedstawianiu portretów zbiorowych lub szeregowych, kiedy grupa powstańców szykuje się do walki. Komasa stosuje też najazdy na twarze wybranych bohaterów, dając szansę widzowi na dokładniejszą obserwację ich emocji. W *Sali samobójców* kamera

z ręki jest wykorzystywana zdecydowanie częściej, a jej naturalne rozedrganie oddaje nastrój i ekstremalne emocje, którymi targany jest Dominik. Bardzo nietypowym zabiegiem jest zupełne unieruchamianie kamery w *Bożym Ciele*. Portrety są głównie nieruchome, tworzą serię obrazów, które nie podlegają zmianom kadrowania w czasie ujęcia (nie obserwujemy bohatera dzięki ruchowi kamery), stanowią niejako połączone malarskie lub fotograficzne obrazy. Wykorzystanie tak specyficznego filmowania bohatera pokazuje interesujące połączenie realizmu filmowego, dokumentalizmu formy z jednoczesnym odrealnieniem bohaterów, czasu i miejsca akcji filmu. Główny bohater staje się bowiem twarzą, symbolem. Znaczącym zabiegiem jest zmiana ostrości portretu i elementów tła bohatera, poprzez który twórca kieruje uwagę widza na reakcje i emocje Daniela bądź na sytuację (przestrzeń), w której się znajduje. Tylko w dwóch kluczowych scenach filmu ruch jest wykorzystany jako zoom (zbliżenie i oddalenie od bohatera) – w kościele podczas odprawiania mszy świętej.

2.2. Montaż

Zabiegi montażowe w analizowanych produkcjach są bardzo różnorodne. Dzięki nim widać, że montaż filmowy jest rzeczywiście jednym z najistotniejszych faz tworzenia dzieła filmowego. Stanowi znaczący środek oddziaływania emocjonalnego i dramatycznego. Komasa we wszystkich filmach opowiada losy młodych ludzi, tworząc charakterystyczny styl narracji. Widać, iż portretowanie bliskie skonfrontowane z szerokim planem sytuacyjnym powoduje wzmocnienie emocji bohaterów i jednocześnie wskazuje widzowi dwie perspektywy: scenę indywidualną (bohatera) i zbiorową (grupy). W *Bożym Ciele* montaż portretów widoczny jest w nielicznych scenach, np. konfrontacji z inną postacią: scena z wójtem, w której portret bohatera jest montowany naprzemiennie z portretem wójta; portret bohatera w konfrontacji do portretu umierającej starszej kobiety, czy konfrontacja na bliskich planach portretów postaci przy stole podczas rozmowy o pogrzebie. Na drugim niejako biegunie znajduje się *Sala samobójców*, gdzie montaż portretowanych postaci jest częsty – skoki między portretami realnymi a wirtualnymi, pojawiają się liczne „gadające portrety”: Dominik z ojcem, Dominik z matką, Dominik z Sylwią. Obserwujemy też ciekawe portrety „wariatów”, gdzie portret Dominika wmontowany został pomiędzy portrety pacjentów oddziału psychiatrycznego, wpychając go ostatecznie do zniekształconego świata cierpiących na depresję, zrównując go z nimi i czyniąc go ich symbolem. Konfrontacyjny montaż

zastosowany jest również w portretowaniu miłostnego trójkąta Stefana, Alicji i Kamy. W *Mieście 44* w montażu pojawia się też zabieg montowania „portretu w portret” w takim samym kadrze, dzięki któremu zmienia się diametralnie sytuację, w jakiej jest bohater. Kontrast zbitych ze sobą portretów Stefana: przysięgającego matce, że nie podejmie się walki, a jednocześnie kadru, na którym składa przysięgę grupie bojowej, potęguje efekt nieuchronnej tragedii bohatera. W filmie stosowany jest też często dramaturgiczny montaż emocji (Eisensteina). Bliskie plany portretowe głównych bohaterów zestawione są wielokrotnie z szerszymi planami sytuacyjnymi, np. Ala i ujęcia płaczących, umierających ludzi w szpitalu; Stefan i ujęcia ludzi na zbombardowanej ulicy Warszawy. Daje to możliwość, której nie posiada obraz lub fotografia, potęgowania emocji portretowanego bohatera. Podobną funkcję widać przy stopniowanym montowaniu coraz bliższych planów Alicji i napastliwego nazisty. Im bardziej niebezpieczna jest postać, tym silniej oddziałuje zbliżenie jego twarzy i chęć fizycznego odepchnięcia ekranu. Widz niemal sensualnie odczuwa negatywne emocje bohaterów.

2.3. Muzyka i efekty dźwiękowe

Budowanie postaci filmowej na podstawie portretu silnie związane jest z połączeniem warstwy obrazowej i dźwiękowej. Zdecydowanie w filmach Komasy są to zabiegi typowe, w których do portretowanego bohatera dołączane są jego wypowiedzi lub widz obserwuje reakcje bohatera na wypowiedzi innych. Rzadko występuje dźwięk pozakadrowy, który silnie wpływa na sposób portretowania bohatera. Daje to możliwość linearnego śledzenia portretu bohatera i interpretacji jego emocji w czasie danej sceny (co różni portret filmowy od portretu malarskiego lub fotograficznego). Schematyzmem w większości scen analizowanych filmów charakteryzuje się też wykorzystanie muzyki połączonej z portretowaniem bohaterów. Dlatego znaczące wydają się sceny np. oparte na kontraście ciszy czy wykorzystywania piosenek z komentującym tekstem. W *Bożym Ciele* w większości portrety bohatera są oparte na dźwiękowych efektach naturalnych, widz widzi bohatera w czasie jego wypowiedzi, zamyślnego, czasami występuje znacząca cisza, np. podczas modlitwy. Rzadko zastosowany jest efekt asynchronii dźwiękowej, polegającej na obserwowaniu portretu bohatera w konfrontacji do słyszanych słów innej osoby; znacząca zatem staje się scena z finału filmu, kiedy obserwujemy bliski plan twarzy bohatera w poprawczaku, a słyszymy słowa kazania proboszcza: „Bóg tak chciał”.

W *Sali samobójców* dużo częściej wykorzystywana jest cisza. Czasem jest to cisza naturalna, którą słyszy widz (szum tła), a czasem cisza sugestywna, która pojawia się pomimo cichej ilustracyjnej muzyki (szepty Dominika i Sylwii, ich oddechy). Zdecydowanie częściej pojawia się też asynchronia dźwiękowa, polegająca głównie na portretowaniu bohatera słyszącego wypowiedzi innych o nim (podczas dotyczącej go kłótni rodziców czy wypowiedzi Sylwii o wolności). Komasa portretuje Dominika także w trakcie dialogu z szoferem, ukazując jego skrajne emocje i alokację uczuć (na szofera a nie na rodzica).

W *Mieście 44* warstwa dźwiękowa związana z portretowaniem bohaterów łączy elementy dokumentalne (filmu historycznego) odwzorowujące klasyczne wykorzystanie efektów dźwiękowych (np. strzały, krzyki, odgłosy bombardowań) z budowaniem emocji na zasadzie kontrastu, np. zaniku dźwięku przy rozpaczach płaczącego bohatera. Muzyka nie odgrywa znaczącej roli w budowaniu portretu postaci filmowej w *Bożym Ciele*. Nie wpływa na podkreślanie uczuć bohatera, nie występuje też w zasadzie w wymiarze symbolicznym. Wyjątkiem jest jedna scena potęgująca strach bohatera podczas pakowania się Daniela w panice, kiedy obawia się ujawnienia swojej prawdziwej tożsamości. Inaczej postępuje Komasa z portretem Dominika z *Sali samobójców*, którą otwiera i zamyka klamra muzyczna *Der Doppelgänger* F. Schuberta, która jest znacząca, wręcz symboliczna. Pozostałe utwory mają raczej charakter ilustracyjny, wzmacniający przekaz portretów i obrazu w ogóle. W filmie historycznym *Miasto 44* Komasa stworzył świat silnie bodźcowy. Interesującymi zabiegami są zwolnienia postaci z połączeniem niediegetycznej muzyki. Pojawiają się znaczące dla Polaków piosenki, jak *Dziwny jest ten świat* Cz. Niemena czy *Był taki ktoś* K. Sobczyk, które słychać podczas zwolnionych scen Stefana biegnącego przez ostrzeliwany cmentarz czy podczas jego pierwszego pocałunku z Alą.

2.4. Efekty specjalne

Komasa, mimo eksperymentowania w filmach, nie stosuje nadmiernych zabiegów. Nie są widoczne ruchy po krzywiźnie, nietypowa jazda kamery, nieostrości postaci czy efekty krzywego zwierciadła. W *Bożym Ciele* świadomie rezygnuje z możliwości współczesnej technologii wizualnej. Wykorzystuje natomiast efekty specjalne w tych produkcjach, w których chce przełamać formę filmowego opowiadania. W *Mieście 44* w styl klasycznego historycznego obrazowania wprowadza np. *slow motion* (zwolnienie) i *fast motion* (przyspieszenie). Dzięki tym zabiegom zostaje odrealniony świat historycznej rzeczywistości, bohaterowie funkcjonują przez chwilę w oderwanym, własnym świecie:

pierwszy pocałunek Stefana i Alicji zwolniony podczas ostrzału, czy stosunek seksualny Stefana i Kamy. *Fast motion* połączony z niskim kluczem oświetlenia zastosowany został dla podkreślenia paniki ukrywających się w warszawskich kanałach powstańców. W *Sali samobójców* Komasa poszukiwał sposobu, który pozwoli mu oddać zarówno świat realny, jak i wirtualny. W interesujący sposób wykorzystał animację komputerową 3D, medium charakterystyczne dla gier komputerowych. Dwa światy połączył zrealizowany w *fast motion* portret Dominika, przechodzącego przemianę. Zabieg zrealizowany w świecie realnym do złudzenia przypomina budowanie awatara w świecie wirtualnym (dobór makijażu, fryzury, stroju itp.). Dzięki temu Dominik należy do obu tych światów, a widz nie odczuwa nienaturalności, fikcyjności awatara.

WNIOSKI

Analizowane obrazy filmowe pozwoliły zaobserwować różnorodność tworzenia portretu filmowego, ale też interesujące sposoby jego wykorzystania w filmie. Każdy z badanych tytułów dał możliwość spojrzenia na świadome budowanie dzieła poprzez portretowanie bohaterów przez Jana Komasę, ale pozwalają również na ujęcie uniwersalnych zasad jego eksploatacji.

Wyłaniające się z analizowanych filmów typy portretu to głównie portrety intymne, pojedyncze opisujące głównych bohaterów, oddzielające ich postaci od świata przedstawionego. Typ opowieści narzuca jednak portretowanie postaci w konfrontacji lub w połączeniu z innymi osobami. Pojawiają się zatem portrety zbiorowe (powstańców), podwójne (przyjaciół lub zakochanych) lub szeregowy (powstańców). Kino historyczne u Komasy pozwala zobaczyć portrety dokumentalne, znane z fotografii archiwalnych, na których można zaobserwować podobieństwo do postaci historycznych. Jednocześnie w *Mieście 44* pojawiają się portrety silnie stylizowane artystycznie: impresjonistyczne portrety Alicji czy dramatyczne portrety Kamy w stylu *noir*. W *Bożym Ciele*, dzięki jej specyficznej formie niejako opowieści alegorycznej, uniwersalnej, udało się zbudować portrety symbole, szczególnie w scenach, w których Daniel naśladuje osobę duchowną. Bardzo charakterystyczne są również portrety czyste (ascetyczne), w których główny bohater ma całkowicie lub w dużym stopniu nieczytelne tło. Dzięki temu staje się postacią żyjącą w swoim świecie, w swojej przestrzeni. Pojawiają się też portrety cytaty kulturowe, które można odczytywać jako inspirację na poziomie interpretacji merytorycznej, ale też artystycznej, jak *Krzyk E. Muncha*, *Portret małżonków Arnolfinich J. van Eycka* czy *Autoportret w wypukłym lustrze Parmigianina*. Typ portretu wielokrotnego

wykorzystany został w *Sali samobójców* poprzez ukazanie głównego bohatera w podwójnym wizerunku jako rzeczywista postać oraz jako awatar.

Portret możemy zatem odczytać jako identyfikację bohatera; osobę ważną dla widza; postać, której losy będą dla opowiadanej historii istotne, kluczowe. Jest on elementem wizualnej narracji bardzo często zaczynającym i kończącym film (lub będącym jednym z pierwszych istotnych ujęć). Portret u Komasy jest wizerunkiem bohatera zarówno w wymiarze realnym, jak i symbolicznym.

Portret jest elementem budowania dramaturgii i emocji w filmie. W sytuacji emocjonalnej, dramatycznej, bliskie plany bohatera powodują możliwość skupienia się widza na bohaterze, na jego emocjach i reakcji, widz nie rozprasza się, nie musi decydować na co patrzeć, kogo obserwować. Nagromadzenie portretów bliskich, półzblżeń z jednoczesnym odcięciem tła/odseparowania bohatera powoduje, że oglądamy historię z perspektywy postaci, poprzez jego emocjonalność (sceny sytuacyjne, akcja, szerokie plany – dają możliwość oglądania historii filmowej poprzez motywacje bohatera, jego działanie). Nadmierne portretowanie postaci (szczególnie w zbliżeniach i półzblżeniach) może ograniczać realizm, modyfikować naturalne postrzeganie rzeczywistości. Ważnym elementem budowania dramaturgii jest konfrontacja sposobów portretowania bohaterów względem siebie poprzez montaż lub sposób kadrowania. Portret może silnie charakteryzować bohatera poprzez jednolity sposób filmowania, ale równie często ma postać ewolucyjną (jest niejako serią zmieniających się portretów, odzwierciedlających stan głównej postaci).

Łączenie portretu jako obrazu (kadru) z warstwą dźwiękową zmienia sposób oceny danej sytuacji, w jakiej znajduje się bohater. Portret filmowy w jednym ujęciu (co różni go od malarskiego czy fotograficznego) może być odczytany jako spokojny, przestraszony lub zakochany (w zależności od słyszanych w tym czasie słów, dźwięków czy muzyki). Mimo tempa akcji, jego dramatyzmu, portret pozwala przemycić informację o bohaterze; odwrotne działanie – odjazd od twarzy bohatera – i rozszerzenie kadru odwraca uwagę od intymnego, jednostkowego opisu bohatera, a wpisuje go w akcję, sytuację. Efekty specjalne (zwolnienia, przyspieszenia) równie interesująco pozwalają na odmienny od malarskiego czy fotograficznego sposób obserwacji portretowanej postaci, niejednokrotnie wyolbrzymiając pewne aspekty, a niektóre ukrywając. Transformacja, powodująca zbliżenie lub oddalenie się od obiektu i jego otoczenia, tworzy portret – unieruchamia kamerę, ale wprawia w ruch oglądaną sytuację. Portret zatem jest dla odbiorcy w ruchu przestrzennym. Zoom zmniejsza i zwiększa przestrzeń i portretowaną postać, nadając jej dynamikę, mimo iż sama postać może pozostawać w bezruchu.

Rozgrywające się w czasie portretowanie filmowe na ekranie jest elementem narracji dziejącej się opowieści o bohaterze i nie pozwala (jedynie poprzez zatrzymanie filmu) na jego drobiazgową obserwację – portret filmowy częściej przeżywamy niż oglądamy (obserwujemy). Ma za zadanie wizualizować to, co jest elementem charakterystyki bohatera, a nie wynika często z narracji. Jest istotnym elementem charakterystyki bohatera filmowego, obok kostiumu, charakteryzacji, sposobu gry aktorskiej.

Portret filmowy może być portretem dokumentacyjnym (np. przy filmie historycznym), częściej jednak jest podobnie jak w malarstwie wyobrażeniem i przedstawieniem człowieka idealnego, imaginacyjnego i fikcyjnego o cechach realistycznych. Nakazuje widzowi być uważnym obserwatorem filmowej historii, bo reakcje bohatera (często dość subtelne) są istotnym elementem zrozumienia fabuły i motywacji postaci.

Forma gatunkowa wpływa na sposób portretowania bohatera, a przełamywanie konwencji w tym zakresie silnie ujawnia styl indywidualny reżysera (jak zostało to zaobserwowane u Jana Komasy). Wynika to między innymi z realizowania przez niego różnych form wizualnych: od filmów fabularnych, przez dokumenty, spektakle teatralne, teledyski po reklamy. Tworząc w różnych gatunkach wyrazu, dotykał odmiennych estetyk. Wykorzystywał świat cyfrowy, animację komputerową, efekty specjalne, ale też dokumentalne środki wyrazu, baśniowość obrazu i ascetyzm. Jego kino daje możliwość komparacji estetyki z psychologizmem postaci, a jednocześnie z kategoriami wyższymi, jak wiara czy patriotyzm. Komasa mimo odmienności gatunkowej, sposobów przedstawienia bohaterów poprzez ich specyficzne portretowanie pokazał, iż tworzy kino o pewnym typie bohatera: młodego człowieka, w obliczu wyzwania, trudnej decyzji, wkraczającego w dorosłość. Realizuje on swoje przekonania często w opozycji do własnego środowiska, obowiązujących w nim konwenansów oraz mody. W tym sensie bohater Komasy nie pachnie współczesnością, gdyż „współczesny człowiek jest tym, czym pachnie, a pachnie tym, co jest modne i stosowne do danej sytuacji. Stara się pachnieć jak ludzie, z którymi się identyfikuje i utożsamia. Tożsamość człowieka jest zaś ulotna jak to, co ją wyraża, bo to, co ją wyraża, równocześnie ją stanowi” (Jarosz, 2004; Krajewski, 2005).

Powyższa analiza pokazała, iż portret filmowy opierający się na elementach języka filmowego nadal ma wiele wspólnego z klasycznym portretem malarskim czy fotograficznym. Charakteryzuje bohatera, jest jego podobizną, opisem, a jednocześnie dla akcji filmu jest elementem dramaturgicznym. Sposób jego wykorzystania wzmacnia styl estetyczno-gatunkowy filmowej opowieści, a portrety są nie tylko rejestracją wizerunku postaci, ale mają funkcje artystyczne.

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R. (1961), *Film jako sztuka*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Balázs B. (1957), *O twarzy człowieka*, [w:] B. Balázs, *Wybór pism*, wybór i oprac. A. Jackiewicz, tłum. R. Porges, K. Jung, Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Berelson B. (1952), *Content analysis in communication research*, New York: Free Press.
- Boleslavsky R. (1949), *Acting: The first six lessons*, New York: Theatre Arts Books.
- Burzyński R. (1985), *Portret fotograficzny*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Gombrich E.H. (1999), *O sztuce*, Wrocław: Arkady.
- Haake M.P. (2008), *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków: Avalon.
- Helman A. (1971), *O filmowym aktorstwie wczoraj i dziś*, Kino, nr 7, s. 36-38.
- Helman A. (red.) (1972), *Estetyka i film*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Hendrykowski M. (2014), *Semiotyka twarzy. Prolegomena*, Przegląd Kulturoznawczy, nr 1-2, s. 200-213.
- Holsti O.R. (1969), *Content Analysis for Social Science and Humanities*, Reading, Massachusetts: Addison Wesley Pub. Co.
- Jarosz M. (2004), *Nastala era aromatyczna*, <https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C17660%2Cnastala-era-aromatyczna.html>
- Krajewski M. (2005), *Kultury kultury popularnej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Krippendorff K. (2004), *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*, 2nd ed., Thousand Oaks, CA: Sage.
- Kubalska-Sulkiewicz K., Bielska-Łach M., Manteuffel-Szarota A., Kardasz M. (red.) (2003), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 4, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lèger F. (2002), *Malarstwo i kino*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 179-180.
- Lellis G. (2001), *Portret w filmie, wideo i internecie. Kilka aksjomatów, porównań, przykładów*, Kwartalnik Filmowy, nr 35/36, s. 133-143.
- Lellis G. (2000), *Portraiture in film, video, and Internet: some axioms, comparisons and examples*, Art. Inquiry, t. 2, s. 75-87.
- Lisowska-Magdziarz M. (2004), *Analiza zawartości mediów. Przewodnik dla studentów*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Maciejewska M. (2020), *Młoda Polska. O filmach Jana Komasy*, Ekrany, nr 2 (54), http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/mloda-polska-o-filmach-jana-komasy/
- Madej A. (1994), *Człowiek wyrazisty*, Kwartalnik Filmowy, nr 5, s. 131-154.
- Neuendorf K.A. (2017), *The Content Analysis Guidebook*, 2nd ed., Thousand Oaks, CA: Sage.
- Pisarek W. (1983), *Analiza zawartości prasy*, Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych.
- Piążewski J. (2008), *Język filmu*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Seneca L.A. (1971), *Naturales Quaestiones*, Book 1, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Witkiewicz S. (2002), *Fotografia i malarstwo*, [w:] M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 40-44.
- Witz I. (1970), *Portret w malarstwie*, Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Zarębski K.J. (2011), *Jan Komasa*, <https://culture.pl/pl/tworca/jan-komasa>
- Zuffi S. (2001), *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.

MŁODY CZŁOWIEK NIE PACHNIE WSPÓŁCZESNOŚCIĄ.
O PORTRETOWANIU POSTACI W FILMIE JANA KOMASY
NA PODSTAWIE OBRAZÓW „BOŻE CIAŁO”,
„MIASTO 44” I „SALA SAMOBÓJCÓW”

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie ciągłości gatunkowej portretu w kolejnym medium oraz wskazanie nowych jego cech i elementów na podstawie trzech obrazów w reżyserii Jana Komasy: *Boże Ciało*, *Miasto 44* i *Sala samobójców*. W badaniach zastosowano analizę zawartości, analizę porównawczą oraz analizę struktury dzieła filmowego. Wykorzystano również nurt semantyczny, wskazujący na znaczenie portretu w filmie. Powyższa analiza pokazała, iż portret filmowy opierający się na elementach języka filmowego nadal ma wiele wspólnego z klasycznym portretem malarskim czy fotograficznym. Charakteryzuje bohatera, jest jego podobizną, opisem, a jednocześnie dla akcji filmu jest elementem dramaturgicznym. Sposób jego wykorzystania wzmacnia styl estetyczno-gatunkowy filmowej opowieści, a portrety są nie tylko rejestracją wizerunku postaci, ale mają funkcje artystyczne.

Słowa kluczowe: portret; typy; środki artystycznego wyrazu; Jan Komasa; *Boże Ciało*; *Miasto 44*; *Sala samobójców*.