

## Konkurs VI 2013 Kreacje aktorskie w filmach o artystach

**Wojaczek – reż. Lech Majewski (1999) – 1h21'22`` – 1h24'50``**

<https://www.cda.pl/video/2226775f>

### Liceum św. Marii Magdaleny w Poznaniu

Scena z filmu Lecha Majewskiego „Wojaczek” przedstawia samobójczą śmierć głównego bohatera – poety wyklętego (gra go Krzysztof Siwczyk). Jest to jedna z końcowych scen filmu. Muzyka autorstwa Mikołaja Góreckiego „Miserere” jest swoistym requiem dla artysty. Spokój i uporządkowanie sceny wzmacnia również montaż i gra aktorska – co jednocześnie staje się kontrastem w stosunku do pierwszej części filmu. Wszystkie ruchy bohatera są powolne, a miejscami nawet flegmatyczne. Uwidacznia to siłę i odwagę w ostatecznym pożegnaniu z życiem.

Scena rozpoczyna się włożeniem wierszy do teczki - spadek dla przyszłych pokoleń. Wojaczek zawija swój artystyczny dorobek – skarb – w biały obrus niczym w całun. Biały kolor – cecha boska, czystość, w zderzeniu ze śmiercią, czyli grzechem, obrazuje relację niedoskonałego twórcy i doskonałego dzieła (tak jak w przypadku *Amadeusza* Mozarta). Następnie tymi samymi powolnymi ruchami przygotowuje sobie śmiertelną, ostatnią „kolację” – tabletki popite alkoholem i wodą. Sposób układania tabletek to kolejny znak przerażającego wręcz porządku. Perspektywa ptasia paradoksalnie ukazuje bohatera mniejszego, spłaszczonego i słabszego. Kamera nigdy nie ukazuje bohatera z perspektywy frontalnej – tak jakby tylko on mógł „spojrzeć śmierci prosto w twarz”.

Scena samobójstwa Wojaczka to arcydzieło reżyserskie i operatorskie. Wzbudza w obiorcy niepokój i pobudza do refleksji nad własnym życiem.

### III LO im. świętego Jana Kantego w Poznaniu

Rafał Wojaczek układa równo tabletki, sprząta stolik, wkłada wiersze do teczki – porządkuje swoje ziemskie sprawy. Poeta przez całą scenę pozostaje w mroku, z wyjątkiem momentu, kiedy lampa oświetla jego nagi tors i zaśniebia głowę.

Jego śmierć jest symbolicznym wyrazem pogodzenia się z losem. Rany na jego ciele, obandażowane przedramię idealnie obrazują rany na jego duszy. Powolne, przemyślane ruchy pokazują, że poeta przemyślał decyzję, celebrytuje ją.

Muzyka wskazuje na sakralny charakter sceny, kojarzy się z niebem, anielskim śpiewem. Symboliczną wymowę mają dwa rzędy po siedem tabletek – może to oznaczać boskość, to, że poeta uważa się za kogoś ponadludzkiego. Oprócz tego na stole leży jeszcze jedna, odosobniona tabletką – może to wskazywać na jego indywidualizm, odizolowanie się od świata.

## KONKURS VII 2015 Kino gatunkowe – film wojenny, dramat sądowy

**Kanał, reż. Andrzej Wajda (1957) – ostatnia scena** – 1h29`17`` - 1h 32`26``

<https://www.cda.pl/video/1536969a>

II Liceum Ogólnokształcące im. Generałowej Zamoyskiej i Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu.

„Dlaczego nie wychodzą” – pyta, wyszedłszy z kanału, jeden z dowódców powstania warszawskiego. Za nim wychodzi poddany mu Kula. Pułkownik, przekonany o tym, że na „wolność” wyprowadził cały swój oddział, staje na tle zniszczonego miasta.

Jasne światło, w jakim widzimy twarz pułkownika, wzmacnia kontrast między życiem w kanale, a życiem na wolności. Twarz dowódcy, ukazana w zbliżeniu, wyraża dokładnie jego emocje: radość, niepokój, gniew, dezorientację, bezradność i determinację. Ruiny w tle (Warszawa była jednym z najbardziej zniszczonych miast w czasie okupacji – osiemdziesiąt procent miasta legło w gruzach) są czarne, jakby osmalone, historia odcisnęła na nich swoje piętno. Wyraźnie to kontrastuje z jasnym niebem – symbolem wolności.

Wykorzystano montaż ciągły, dzięki czemu scena jest spójna, a widz może skupić się na akcji – montaż nie odwraca od niej uwagi. W przeważającej części wykorzystano montaż twardy, a ostatnie ujęcie zakończono montażem miękkim (zaciemnienie). Brak szwenków, panoram – zrujnowana Warszawa jest jedynie tłem dla tragedii pułkownika. Jest on ukazany z perspektywy żabiej, co podkreśla jego rangę i wzbudza szacunek do postaci. Kontrastuje to ze służalczym widokiem Kuli, na którego patrzymy z góry. Jednak to Zadra postępuje niehonorowo, strzelając do podwładnego. Obserwujemy w zbliżeniu jego twarz, wyraźnie widząc malujące się na niej emocje. Gdy jego pistolet znika ponownie w kanale, jest to symbol umierającej nadziei – upadku Warszawy, która powstaniem ściągnęła na siebie jeszcze więcej klęsk i nic nie osiągnęła, jedynie rozjusząc okupanta.

Końcowy kadr to turlające się po gruzach białe kartki papieru – symbol pustki, ale także „tabula rasa” i niepewność, co przyniesie przyszłość.

## KONKURS VII 2016 Kino społeczno – polityczne

**Przesłuchanie – reż. Ryszard Bugajski (1989) – 1h13'30`` - 1h17'26``**

[https://www.youtube.com/watch?v=-wC7\\_wHbWJc](https://www.youtube.com/watch?v=-wC7_wHbWJc)

### **II LO im. Generalowej Zamoyskiej i Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu**

Scena wizyty męża Antoniny w więzieniu to w filmie Ryszarda Bugajskiego jeden z punktów zwrotnych. Jest ona kunsztownie wykonana pod kątem technicznym, tzn. ujęć, montażu, wykorzystania efektów dźwiękowych oraz gry aktorskiej.

W scenie dominują plany bliskie: zbliżenia na twarze bohaterów oraz półzbliżenia na męża głównej bohaterki. Wprowadza to niepokój i pozwala podkreślić emocje rozmówców, w szczególności niewypowiadającej ani słowa ( a nadal emanującej silnymi emocjami) Antoniny. W kolejnej scenie, gdy bohaterka wraca do celi, kamera, śledząc jej ruch z jednego punktu, wpływa na zmianę perspektywy.

Podczas rozmowy małżonków zastosowano montaż zbliżony do techniki Point of View. Kamera usytuowana między bohaterami zmienia ustawienie o 180 stopni pomiędzy cięciami, jednocześnie chodzący tuż przed nią strażnik tworzy poczucie bariery w komunikacji między bohaterami.

Ponadto kroki strażnika, słyszalne przez cały czas sceny, wzmagają wspomniany wcześniej niepokój i wprowadzają wrażenie szybko upływającego czasu. Dobitnie podkreślają to także pojedyncze ujęcia obserwującego rozmówców porucznika.

Na pochwałę zasługuje także wybitna gra aktorska Krystyny Jandy. Emocje wyrażone samą twarzą, a później bezsilna beznamietność, gdy rozpakowuje paczkę, wpływają na kreację bohaterki jako postaci, która przygnieciona ciężarem pobytu w więzieniu, musi jednocześnie stawić czoła odrzuceniu przez męża i nieodwracalnej zmianie jej dotychczasowego życia.

### **II LO im. Generalowej Zamoyskiej i Heleny Modrzejewskiej w Poznaniu**

Scena, w której widzimy Antoninę Dziwisz (K. Janda) i jej męża (O. Łukaszewicz) jest bardzo mocnym, a zarazem przerażającym zobrazowaniem systemu zaistniałego w PRL.

Do aresztowanej kobiety przychodzi jej mąż. Oddzieleni są od siebie kratą. Początkowo mężczyzna nic nie mówi, a potem zaczyna monolog ukazujący silne, skrajne emocje. Najpierw wyraża troskę i zaniepokojenie o los ukochanej, a później zaczyna wypominać jej domniemaną zdradę. Powołuje się na informacje od agentów, jednocześnie żądając rozwodu. W końcu wychodzi, a Antonina bez słowa wraca do celi, gdzie rozpakowuje otrzymaną paczkę.

Bugajski użył wielu środków, aby uwydatnić tragizm sytuacji. Na bohaterów – zwłaszcza na Tonię – pada zbliżenie graniczące z detalem. Ma to na celu ukazanie pustki emocjonalnej wyczerpanej bohaterki. Po wyjściu męża, tylko chwilę, wręcz mechanicznie, szarpie kraty. Bezsilność bohaterki widzimy także, jeśli zwrócimy uwagę na scenografię. Brudne, obskurne wnętrza aresztu potęgują przygnębienie. Istotny jest również pojawiający się w kilku momentach strażnik – gdy przechodzi pomiędzy mężem i żoną, automatycznie zaciera poczucie intymności. Symbolizuje stałą inwigilację. Kluczowa dla sceny jest surowość spowodowana brakiem muzyki – jeżeli pojawiają się dźwięki, to tylko ponure, naturalne odgłosy z tła.

Samo zakończenie sceny jest również ważne – Tonia otrzymała jabłko, symbol życia, oraz eleganckie buty. Mimo że w normalnych warunkach byłaby zachwycona prezentem, w celi w ogóle się nie cieszy. Szokujące wyznanie męża i sam pobyt w więzieniu zniszczyły w niej wolę walki i pewność siebie. Kontrastuje to ze współtowarzyszką z celi, która łapczywie sięga po orzechy. Ona jeszcze nie wie, co czeka ją na przesłuchaniach.

Scena emanuje smutkiem, niesprawiedliwością. Gra Jandy i Łukaszewicza sprawia, że te cztery minuty zapadają w pamięć.

## Konkurs X 2018 Motyw wesela w filmie

### Wesele reż. Wojciech Smarzowski

#### VI LO w Poznaniu

Omawiana scena znajduje się mniej więcej w 2/3 filmu. Wcześniej notariusz Jan Jaroch (Arkadiusz Jakubik) sfałszował dla Wiesława Wojnara (Marian Dziędziel) akt przekazania gruntu (2 ha przy drodze) należącej do Wincentego Mroza – teścia Wojnara, nazywanego w filmie „dziadkiem”. Ziemia miała stanowić część zapłaty za Audi, będące ślubnym prezentem od Wojnara dla pary młodej. Kiedy samochód okazuje się kradziony, bohater zwraca się do notariusza z prośbą o anulowanie aktu, co przedstawia omawiana scena.

W głównej sali remizy pijani goście weselni śpiewają „Rotę”, jeden z symboli polskiej dumy narodowej, tutaj odbite w krzywym zwierciadle. Nierządco „gubiąca ostrość” kamera z ręki wprowadza wrażenie upojenia alkoholowego i niestabilności sytuacji. Poczucie niepokoju u widza wzmagają nagromadzenie ciasnych planów, właściwie samych zbliżeń. Nietypowy jest także montaż sceny: rozmowa dwójki bohaterów przecinana jest ujęciami osób niebiorących w niej udziału, co również tworzy efekt zagubienia.

Przerysowana gra aktorska, zwłaszcza Arkadiusza Jakubika, wiernie oddaje rzeczywiste zachowanie ludzi pod wpływem alkoholu. Jednocześnie nadekspresja wykonania patriotycznej pieśni, jak i kontekst fabularny, kontrastują ze wzniostymi słowami śpiewanymi przez weselników. Smarzowski buduje w ten sposób własną wersję „chocholego tańca” rodem z „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego. Leitmotiv polskiej kultury (obecny też m.in. w „Popiele i diamencie” Andrzeja Wajdy) zostaje tu uwspółcześniony: czynnikiem napędowym działań bohaterów nie są uczucia patriotyczne, a chęć zysku materialnego. Nie jest to jedyna scena w filmie, w której Wojnar musi targować się z innymi bohaterami. Słowa: „Polski my naród, polski ród” wybrzmiewają tu wyjątkowo sarkastycznie, podkreślając „typowo polską” mentalność i zachłanność. Marazm ideowy wybrzmiewa w ostatnich słowach sceny: gdy notariusz mówi: „Pójdźmy, gdy zabrzmi złoty róg”, Wojnar mówi mu „Nigdzie nie idź”.

#### VI LO w Poznaniu

Scena przedstawia śpiewanie „Roty” przez pijanych weselników. To wyszydzenie, parodia patriotyzmu, pamflet. Element humorystyczny polega na tym, że śpiewana z patosem „Rota” nie pasuje do stanu upojenia gości weselnych i świeckiego charakteru wesela.

Oglądając „Wesele”, odczuwamy wstyd za nasz „polski szczep Piastowy” ukazany przez Smarzowskiego w sposób do bólu realistyczny, wręcz naturalistyczny. Postacie ukazane w „Weselu” są symbolem Polaków, a remiza jest „ich Polską”.

W rozmowie Wiesława Wojnara z notariuszem wyraźnie widać jego egoizm i priorytet jego działań – pieniądze. Uważa, że wszystko można za pieniądze kupić, dlatego traktuje pozostałych z wyższością, targuje się lub mówi o pieniądzach niemal w każdej scenie. Pozornie „grosza nie skąpi”, ale w rzeczywistości oszczędza na wszystkim (wódka, kiełbasa, kradziony samochód). Nie liczy się z uczuciami innych, ważne są tylko pieniądze. Sprzedaje nawet własną córkę.

Scena przedstawia Wiesława, który przerywa notariuszowi śpiewanie „Roty”, by targować się z nim o cenę anulowania aktu darowizny. Akt dotyczył ziemi, którą teść Wieśka miał oddać jako część zapłaty za auto dla Janusza. Scena jest kontynuacją zmagania Wieśka dotyczących zapłaty za kradziony

samochód. Pokazuje narastającą w Wojnarze desperację – jego działania stają się coraz bardziej nieprzemyślane, gotów jest zapłacić każdą cenę, byleby zakończyć transakcję.

Scena kręcona jest „z ręki”, co wprowadza widza w weselną atmosferę. Obraz raz po raz rozmywa się, widz czuje się jak w pijanym amoku, zupełnie jak weselnicy. Zbliżenia na twarz poszczególnych biesiadników i samego Wojnara zawstydzają widza, czujemy się niezręcznie, jakby ktoś naruszał naszą przestrzeń osobistą, jak w przepełnionej sali. Kamera drży, kołysze się i porusza niespokojnie, naśladuje ruchy pijanego człowieka. „Śledzi” Wojnara, który wprowadza nas na duszną weselną salę. Zadymiona przestrzeń, przyciemnione światło, są jak dym papierosowy – „zamulają” atmosferę.

## KONKURS XI 2019 Różne ujęcia biografii w dziele filmowym

### **Bogowie reż. Łukasz Palkowski (2014)**

#### **Poniższe uwagi stanowią propozycję ujęcia opracowaną przez organizatorki konkursu**

**umiejscowienie sceny w kontekście całego filmu** – jedna z końcowych scen, Religa (Tomasz Kot) jedzie do matki zmarłej dziewczynki (Kinga Preiss) po rozmowie z chorym profesorem Mollem (poprzednikiem Religi); rozmowa dotyczyła problemów w czasie przeprowadzania przeszczepów; Religa zwraca uwagę na sprawy techniczne, a Moll mówi „potrzebna jest duża dawka pokory”. Religa uświadamia sobie wówczas swój błąd i jedzie do matki, aby spojrzeć jej w twarz; punkt zwrotny – po tej wizycie wraca do kliniki i przeprowadza pierwszy udany przeszczep serca

**odwołanie do początku filmu**, kiedy to nie był w stanie po nieudanej operacji powiedzieć matce, że jej córka zmarła; przed operacją żartował, był raczej pewny siebie, po niej przeszedł obok matki i nawet się nie zatrzymał; kiedy odchodził z kliniki, ze złością zamknął drzwi szafki, w której był miś dziewczynki (Ewki)

**sposób rozmowy z matką** – wahanie, błahy dialog o jabłkach, nawet chce odejść bez ujawnienia celu wizyty, przełamanie; on wydaje się tym rozpoczynającym rozmowę, ale gdy kobieta podchodzi, robi gest uniku (wycofania); wymiana spojrzeń poprzedza zmianę tematu; rodzaj gry – doskonale pamiętają, że łączy ich śmierć Ewki, dalsza część potwierdza, że rozpoznali kim są, z jakichś powodów kobieta stawia barierę, Religa pierwszy ją przełamuje (chciałem panią przeprosić – pada słowo „przepraszam”); dziwne, niepokojące słowa – co straciłem (o jabłkach w kontekście straty dziecka): nieumiejętność radzenia sobie z taką sytuacją, ale też przecież naprawdę coś stracił – dawną pewność działań, bezkompromisowość, choć przecież tak naprawdę zyskał.

**interpretacja słów matki „Bóg tak chciał”** – w kontekście tytułu filmu, sceny z komisji lekarskiej, kiedy jeden z lekarzy oskarża innych, że czują się bogami; kwestia wprowadzenia metafizyki do filmu.

**plot pomiędzy bohaterami** – co oznacza? czy lekarz naprawdę jest w stanie porozumieć się z matką? czy ona potrafi zrozumieć jego trudne wybory? uniwersalizm relacji lekarza i pacjenta (jego rodziny) – bliscy sobie, a jednak dalecy, bariery.

**plany filmowe** - postacie kadrowane są w czasie rozmowy w planach amerykańskim, średnim lub półzbliżeniu; nie ma zbliżeń – reżyser nie epatuje emocjami; dłużej jednak zatrzymuje się na twarzy kobiety (półzbliżenie), on ukazywany jest w średnim –(sens?) relacja ważniejsza od emocji indywidualnych – dominują więc plany, które obejmują ich oboje, nie za bliskie, bo i między nimi jest dystans, odległość;

inne plany – np. ogólny (pełny) ogrodu i rąbiącej drewno kobiety, kiedy jeszcze nie wiemy, do kogo przyjechał; może widok ogrodu, trochę zaniedbanego, łagodnie mówiąc, ma podkreślić jej samotność, trud życia po stracie córki

na przemian widzimy raz Religę, raz kobietę, to znów ujęci są w jednym kadrze (może to podkreślać konfrontacyjny charakter sceny);

wykorzystany jest kontrplan - patrzymy na Religę oczami kobiety; kontrplan nie ma symetrycznego odpowiednika

**motyw deszczu, wycieraczek** – np. przetarcie oczu, oczyszczenie pola widzenia; lub realistycznie: nastrój melancholii, adekwatny do refleksji nad minionym lub do sytuacji, w której Religa musi coś w sobie przełamać.

**dźwięki naturalne:** samochodu, wycieraczek, zamykanych drzwi – realizm.

**muzyka** – pojawia się po wizycie; nie towarzyszy drodze do kobiety ani rozmowie.

**muzyczny leitmotyw** (Bartosza Chadeckiego), który prowadzi do kolejnych scen – np. następna scena (powrót Religi do szpitala, przedstawienie najnowszych badań w sprawie dawkowania cyklosporyny, decyzje o wznowieniu programu przeszczepów) rozgrywa się przy minimalnym dialogu z wyeksponowaniem tego samego muzycznego motywu – co może być łącznikiem między obejrzanym tu spotkaniem a nowym zrywem do działania).

**refleksyjny charakter sceny:** Religa nie od razu gasi silnik samochodu; po spotkaniu zatrzymuje się w drodze, by wypalić papierosa; ważne, bo zazwyczaj widzimy Religę w działaniu (ewentualnie na rozpaczliwym kacu) – podkreśla to przełomowy, a przynajmniej szczególny moment.

**inne ciekawe spostrzeżenia**