

## „Przemalujemy wszystko”. Opowiadanie kolorem we Fragmentach Agnieszki Woszczyńskiej

**ABSTRACT.** Rojek Patrycja, „Przemalujemy wszystko”. *Opowiadanie kolorem we Fragmentach Agnieszki Woszczyńskiej* [“We’ll repaint it all”. The use of color as a storytelling device in Agnieszka Woszczyńska’s *Fragments*]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 233–241. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

In her short *Fragments* Agnieszka Woszczyńska applies film color as a storytelling device. Oscillating between the natural and expressionistic use of color, she builds not only a character’s outer world but also an image of the character’s unspoken motivations. The article contains a profound color analysis of *Fragments* that covers such issues as the functioning of ocularcentrism as a film leitmotiv and the appearance of the focalizer in film narration.

**KEYWORDS:** *Fragments*, Agnieszka Woszczyńska, color in film

*Fragmenty* to opowiedziana oszczędnymi, lecz bardzo intensywnymi semantycznie obrazami, historia o kondycji współczesnego człowieka żyjącego w aglomeracji miejskiej. Anna, agentka zajmująca się handlem luksusowymi nieruchomościami, jest doskonale profesjonalna i skuteczna w swoim fachu. Jej życie jest równie sterylne i starannie zaprojektowane jak mieszkania, które poleca klientom. Ma wszystko, co kojarzy się dziś z życiem na wysokim poziomie w przeciętnej metropolii z kraju pierwszego świata: nowoczesne mieszkanie, dobrze płatną pracę, przystojnego męża, seks kilka razy w tygodniu, kredyt i zapal do biegania. Nietrudno domyślić się, że coś w końcu musi pęknąć. I rzeczywiście – jedna, druga, trzecia rysa zauważona na powierzchni jej rzeczywistości skłoni ją do świadomego tworzenia kolejnych.

Anna i Adam są produktem pewnego świata, świata ze szkła i metalu, gdzie ludzie ze sobą nie rozmawiają, bo nie potrafią. Nikt ich tego nie nauczył. To świat, który jest poukładany z pewnych elementów, fragmentów, nie jest jednością. (Róźżyńska 2014)

Gorzka diagnoza o miejskiej egzystencji umęczonych stagnacją trzydziestolatków, którą stawia reżyserka Agnieszka Woszczyńska, wypływa nie tylko z jej odpowiedzi na zadane w wywiadzie pytanie o to, o czym są *Fragmenty*. Postawiona subtelnie i bezpretensjonalnie, lecz wystarczająco dosadnie, bije z każdego kadru jej filmu – z każdego obrazka z życia głównej bohaterki. Trafność tej wizji nie uszła uwadze licznym kapitułom i składom jurorskim, które od powstania etudy

w 2014 roku do dziś nagradzają reżyserkę za to unikatowe przedstawienie „problemu samotności oraz braku komunikacji międzyludzkiej” [1] oraz stworzenie „portretu ogarniętej kryzysem warszawskiej wyższej klasy średniej” [2]. Co istotne, niemal tak samo często, jak doceniana jest za swoją znakomitą pracę reżyserską Woszczyńska, jest nagradzany również autor zdjęć do jej filmu Bartosz Świniarski. Dostrzeżenie perfekcji, z jaką zafunkcjonował ów tandem w pracy nad *Fragmentami*, jest krokiem do zrozumienia samego filmu. Szczególnie wnikliwe spojrzenie należy w tym celu skierować na kolorystykę utworu, która w tym wypadku nie jest po prostu jednym z wielu elementów poetyki filmu. Spójna wizja kolorystyczna staje się tu przede wszystkim kluczowym narzędziem dramaturgicznym, urzeczywistniając wyznawany przez reżyserkę prymat wizualności nad werbalnością:

Kiedy pracowałam nad filmem, najważniejsze było dla mnie – a właściwie dla nas, bo bez Bartka Świniarskiego, autora zdjęć, nie powstałby taki film – aby przekazywać emocje i znaczenia w sposób wizualny, opowiadać obrazem, a nie dialogiem, redukować co się da, bo dopiero w ciszy rodzą się istotne pytania i refleksje. (Różdżyńska 2014)

## Charakter barwy

Refleksja o istotnej roli koloru – zwłaszcza w filmach powstających od początku obecnego stulecia – jest obecna i rozwijana we współczesnym dyskursie filmoznawczym. Odwołując się między innymi do badań Susanne Marschall i Alice Bienk, w swojej analizie *Zaginionej dziewczyny* Davida Fischera, Małgorzata Choczaj wyróżnia dwa podstawowe sposoby wykorzystania barwy w ramach filmowego opowiadania:

Barwa jako jeden ze środków wyrazu filmu może mieć charakter naturalny lub ekspresjonistyczny. Naturalne zastosowanie kolorów powoduje, że są odbierane jako realistyczne, a ich wpływ na emocje jest subtelny i przyjmowany nieświadomie. Ekspresjonistyczny charakter kolorów jest łatwo dostrzegalny – barwy ulegają celowemu odrealnieniu, budując dystans między światem filmu a rzeczywistością. (Choczaj 2015, s. 105)

W dalszej części wywodu badaczka zaznacza jednak, że wiele filmów zaliczyć można jednocześnie do obu tych kategorii ze względu na zawartą w nich zarówno jawną, jak i ukrytą dramaturgię. Także sposobu funkcjonowania warstwy kolorystycznej we *Fragmentach* nie sposób jednoznacznie określić jedną z tych cech.

Za naturalnym charakterem kolorów we *Fragmentach* przemawia to, że monochromatyzm świata głównej bohaterki – starannie przez nią zaprojektowanego – wydaje się bardzo wiarygodny. Zimne odcienie, które zdominowały jej garderobę oraz wystrój mieszkania, wydają się naturalną konsekwencją jej gustu. To oczywiste, że w realistycznym przedstawieniu nie dałoby się uniknąć obecności także

[1] Werdykt Jury Ogólnopolskich Spotkań Filmowych „Kameralne Lato” w Radomiu (2014) – nagroda specjalna.

[2] Werdykt Jury Festiwalu „Kamera Akcja” w Łodzi (2014) – nagroda dla najlepszej etiudy.

tych innych, cieplejszych kolorów. Jednak życie bohaterki nie jest tu przecież pokazywane w całości, a jedynie (*nomen omen*) we fragmentach. Anna jest kilkakrotnie pokazywana w przestrzeniach, w których bywa często, które doskonale zna, które częściowo sama zaprojektowała bądź po prostu wybiera przebywanie w nich z określonych powodów. Usunięcie z obrazu elementów o ciepłych kolorach nie musi mieć na celu wywołania wrażenia sztuczności. Na przykład świadomą decyzję o eliminowaniu z kadru przedmiotów w kolorze czerwonym (determinowaną między innymi względami technologicznymi) podjęli twórcy serialu *House of Cards*. W pierwszym sezonie pozostawiono w kadrze tylko te czerwone przedmioty, których obecności nie dało się uniknąć – jak na przykład znaki stopu na ulicach (Grouchnikov 2013). Należy być jednak świadomym, że takie techniczne decyzje pociągają za sobą szereg konsekwencji artystycznych. Możliwe, że rezygnacja z czerwieni w serialu Netfliksa wiązała się na przykład ze specyfiką dokonywanych morderstw – zazwyczaj w białych rękawiczkach i przede wszystkim bezkrwawo.

O ekspresjonistycznym użyciu kolorów we *Fragmentach* świadczy natomiast fakt, że zimne barwy sprawiają wrażenie aż nadto wszechobecnych, groteskowo zawłaszczających całość świata Anny. Ale także całość przestrzeni ekranowej. W tym użyciu wydają się więc oczywistą projekcją jej wnętrza – z opanowującym je marazmem i coraz bardziej dotkliwą dla bohaterki monotonią. Dlatego też tak samo jak Anna, która nagle zaczyna poszukiwać elementów niepasujących do jej pozornie idealnej rzeczywistości, również widz – z każdą minutą coraz bardziej przytłoczony zredukowaną do granic paletą barw – zaczyna poszukiwać i skupiać uwagę na wszystkim, co poza tę wąską paletę wykracza. Nietrudno się domyślić, że każdy z tych odróżniających się w obrazie elementów obdarzony jest odpowiednim ciężarem znaczeniowym. Nie używając słów, mówi wiele o motywacjach bohaterki i wskazuje przyczyny jej coraz mniej racjonalnych zachowań.

U Woszczyńskiej te dwa sposoby użycia koloru w przedziwny sposób przenikają się – z jednej strony dostarczają różnych komunikatów o miejscu i funkcji kolorystyki, z drugiej zaś wydają się nie stać w opozycji do siebie. Dlatego właśnie z pozoru czysto teoretyczne pytanie o charakter użycia barwy we *Fragmentach* staje się bardzo istotne dla zrozumienia filmu i dookreślenia motywacji jego bohaterki.

Świat Anny w całości składa z chłodnych barw – bieli, szarości, granatu, platyny. Wrażenie to jest wynikiem nie tylko korekcji barwnej – wywołuje je szereg przemyślanych i konsekwentnie poprowadzonych decyzji artystycznych. Widać to doskonale na przykład w scenografii. Wszystkie filmowe wnętrza są urządzone tak, by wyglądały na sterylnie czyste, minimalistyczne, zimne. Puste mieszkania, po których oprowadza klientów Anna, wyglądają tak z oczywistych powodów. Jednak nie więcej ciepła ma w sobie także jej własne mieszkanie. Można je określić jako białe, ale nie jasne. Za dnia panuje w nim półmrok przez

## Kolor harmonii

stale zasłonięte rolety. W nocy zaś okazuje się, jak niewiele jest w nim świecących elementów – znikomej jasności dostarczają zazwyczaj tylko małe halogenowe lampki, a głównym źródłem zimnego światła pozostają pracujące sprzęty domowe: telewizor, lodówka, zmywarka. Nie ma tu miejsca na zbędne elementy – niewygodni goście szybko opuszczają mieszkanie, niezjedzona żywność równie prędko ląduje w śmietniku. Nie ma miejsca dla nikogo, kto mógłby nieoczekiwanie zburzyć porządek – Anna beznamytnie daje do zrozumienia parze swoich klientów, że we wnętrzu takim, jak to, nie mogą trzymać zwierzęcia. Pies nie ma przecież żadnego pragmatycznego zastosowania, nie jest dostatecznie przewidywalny, nie można nim umeblować wnętrza – ustawić go w określonym miejscu. Nie pasuje. Nie może tu zamieszkać.

W podobnej kolorystyce utrzymano kostiumy – garsonki Anny są granatowe, szlafrok i koszula nocna białe, dres do biegania szary. Podobnie ubrany jest również Adam oraz inne występujące w świecie Anny ludzkie figury – głównie jej klienci. Nie bez znaczenia jest również naturalny wygląd zewnętrzny odtwórców ról małżonków – Agnieszka Żulewska i Dobromir Dymecki mają charakterystyczne jasne włosy, co odróżnia ich bohaterów od innych postaci. Wizualnie podobni do siebie bohaterowie kilkakrotnie siedzą obok siebie w centralnej części kadru, jakby przedzieleni byli niewidzialną osią symetrii. Tworzy to wrażenie, że są komplementarnymi częściami harmonijnego układu – dwiema równymi połowami. Nietrudno się domyślić, że momenty, w których jedna z połówek zacznie się wyłamywać, również odróżnią się od tej sztucznej perfekcji kolorem. Wprawdzie subtelnie, lecz w sposób niemożliwy do niezauważenia dla odbiorczego oka, które zaczęło już bacznie przyglądać się ekranowym barwom.

## Kolor buntu

O konieczności uwrażliwienia odbiorczej uwagi na barwę świadczy już pierwsza scena dialogowa filmu. Klient poszukujący lokum dla agencji towarzyskiej oświadcza, że pozbędzie się dominującej bieli oglądanego mieszkania. „Wszystko przemaalujemy. Czarny, bordo, brokaty. Kochanieńka, biało to ty możesz mieć ze swoim chłopem w sypialni. A tu ludzie będą przechodzić na ciemną stronę mocy. To co? Będzie można przemaalować?”. Nieco oszołomiona Anna odpowiada zdawkowym „Oczywiście.” Po chwili dodaje jednak: „Chętnie wpadnę”.

Po raz pierwszy cieplejsza barwa pojawia się w momencie, gdy bohaterka oznajmia parze klientów, że nie mogą wynająć mieszkania ze względu na posiadane zwierzę. Nagle okazuje się, że pokazana w bliskim planie Anna ma pomalowane na czerwono usta – mimo że w poprzednich ujęciach tej samej sceny jej usta wydawały się znacznie bledsze. Pierwsze pojawienie się tego koloru zwiastuje pierwsze załamanie bohaterki. Zaledwie chwilę później kamera pokazuje ją, jak już po pożegnaniu klientów jedzie windą. Dostaje wówczas ataku płaczu. Na dramatyczny, duszący szloch ma jednak tylko kilka sekund – między jednym piętrzem, gdzie wysiadają jadący razem z nią windą ludzie, a drugim, gdzie wsiąść mogą kolejni. Usilna potrzeba zachowania sła-

bości w tajemnicy przynosi moment otrzeźwienia – Anna uspokaja się i na chwilę wraca do swej białej harmonii.

Czerwień powraca w scenie spotkania w restauracji. Anna i Adam siedzą przy stole z Arkiem – kolegą, znajomym, kuzynem, może bratem któregoś z nich. Na stole stoi rozlane do kieliszków czerwone wino, którego barwa w specyficznym oświetleniu wpada w czarne tony. Arek to osoba o zupełnie innym usposobieniu, niepasująca do przedstawionego świata. Jest mniej atrakcyjny fizycznie, więcej mówi, opowiada o sobie, śmieje się. Arek chce pokazać komuś mieszkanie, które Anna i Adam chcieli kiedyś kupić dla siebie. Okazuje się, że to to samo, które Anna sprzedawała w pierwszej scenie. Anna zaczyna więc opowiadać o przebiegu rozmowy ze specyficznym klientem. Właśnie tym, który chciał przemalować mieszkanie na bordo i brokaty. Widz, który przecież sam słyszał ten dialog, jest w stanie zweryfikować to, jak szczegółowo Anna go relacjonuje. Bohaterka, która po raz pierwszy mówi tu z wyczuwalnym zaangażowaniem (nie mechanicznie, jak w rozmowach z klientami), pokazuje, że ów moment musiał być dla niej ważny – dotyczył mieszkania, w którym Anna chciała sama kiedyś zamieszkać, a które teraz stanie się burdelem o czerwonych ścianach. Anna pyta męża o to, jak jest w takich miejscach, lecz ten pozostaje chłodno obojętny na tę prowokację. Trudnym do skontrolowania płaczem zanosi się za to Arek. Małżeństwo milknie, w milczącej konsternacji obserwując, jak jego twarz purpurowieje, kolorem coraz bardziej przypominając stojące na stole wino. To z kolei ani na moment nie znika z kadru – cały czas towarzyszy tej rozmowie. Rozmowie kuriozalnej, lecz przy tym najbardziej jak dotąd emocjonalnej i szczerzej. Rozmowie, toczonej przy winie, którego – co istotne – nikt nie pije.

We *Fragmentach* trzykrotnie pojawia się scena, w której Anna i Adam biegną – zawsze razem, zawsze w milczeniu. W kadrze dominuje wówczas błękit nieba i blada zieleń trawy, oświetlonej chłodnym światłem wczesnego poranka. Szare dresy małżonków doskonale wtapiają się w dominującą kolorystykę, która podkreśla rutynowość wykonywanej przez nich czynności. W każdej z tych scen na horyzoncie majaczy jednak ledwie widoczny element odróżniający się od całości przestrzeni – czerwona parkowa ławka. W drugiej odsłonie, gdy Anna i Adam do niej dobiegają, następuje cięcie. W trzeciej natomiast Anna zatrzymuje się i przypatruje oddalającemu się Adamowi. Wówczas ławka (podobnie jak wcześniej wino) pozostaje w kadrze. Autorka ani razu nie pokazuje jej z bliska, nie sugeruje, czy jest ona istotna dla fabuły. Nie objaśnia również jej specyfiki – jej znaczenie pozostaje niuanssem dla znających kontekst. W 2013 roku w ramach wakacyjnej akcji Radia Zet w całej Polsce pojawiły się nietypowe ławki, których siedzenie nie było poziome, ale układające się w literę „V” – tak, że siedzące na skrajach osoby mimowolnie zsuwały się do środka. Na oparciu widniało hasło „Zbliżamy ludzi”, kolor czerwony był oczywisty jako charakterystyczny dla Radia Zet. Agnieszka Woszczyńska umieszcza taką ławkę w kadrze jakby mimochodem, nie obkładając jej nachalnie

znaczeniami – z daleka nawet nie widać napisu, na zasadzie kontrastu z otoczeniem wyróżnia się jedynie kolor. Jednak widza, który przypomniał sobie misję radiowej akcji, uderzy wydzźwięk samej jej obecności w kadrze. Pochodząca z prawdziwego świata ławka w świecie przedstawionym nie pasuje do rzeczywistości Anny, nie pasuje do jej zimnych relacji z mężem. Nic więc dziwnego, że kamera nigdy nie pozwala nam zobaczyć, jak razem się do niej zbliżają. Nie mówiąc nawet o wspólnym siedzeniu na niej – i zbliżaniu się do siebie nawzajem.

Kulminacja przychodzi w ostatniej scenie. W mieszkaniu Anny i Adama znajdują się goście – para znajomych. Rude włosy kobiety wyróżniają się kolorem, jej mąż lepiej harmonizuje z tłem. Adam znów rozlewa do kieliszków czerwone wino. I tym razem zarówno on, jak i Anna, piją je – nie tylko mają je w zasięgu wzroku. Ta zwykła w rzeczywistości czynność, lecz niespotkana dotąd w ramach fabuły, rodzi przeczucie, że coś się wydarzy. Anna przez chwilę patrzy na czułość okazywaną sobie przez znajomych, słucha opowieści o tym, jak przetrwali rozłąkę, uśmiecha się. Tym razem wreszcie udaje się jej sprowokować katastrofę – mówi znajomej, że spała z jej mężem, gdy ta była w ciąży. Okazuje się, że jedyną osobą, która o tym nie wiedziała, był Adam. Anna precyzyjnie wymierza cios w swoje perfekcyjne, szaro-niebieskie życie. Wpada w histeryczny śmiech, pąsowieje na twarzy, nieoczekiwanie rozbiera się. Znajomi natychmiast wychodzą. Gospodarze w milczeniu sprzątaję ze stołu nienapoczęte przez gości kolorowe sałatki, owoce, niedopite wino. W ciszy sprzątaję pobojuwisko – bardziej symboliczne niż dosłowne. Rewolucja została wyciszona, do obrazu wraca symetria, która w ostatnim ujęciu jest niemal perfekcyjna. Lecz o ile Adam wyrzuca wielobarwne jedzenie do śmieci, Anna chowa je do lodówki. Może swą życiową, kolorową rewolucję odkłada po prostu na później.

### Kto widzi?

Spojrzenie na funkcjonowanie ledwie akcentowanej na ekranie czerwieni oraz dominujących w kadrze chłodnych barw pozwala wprowadzić na wnikliwsze rozpoznania semantyczne, lecz wciąż nie przynosi satysfakcjonującej odpowiedzi na postawione uprzednio pytanie o to charakter stosowanej przez Woszczyńską kolorystyki. Zaistniała trudność z doprecyzowaniem tej kwestii wynika z tego, że we *Fragmentach* to, co z perspektywy odbiorcy łatwo uznać za znak ekspresji, paradoksalnie wydaje się bardzo naturalne i pasujące do rzeczywistego świata: czerwone wino, czerwona szminka, czerwona ławka. Ale nie do świata Anny – przynajmniej takiego, jakim widzi go odbiorca.

Pytanie o naturalny i ekspresjonistyczny charakter barwy musi zatem powrócić – tym razem w nieco zmienionej formie. Czy swoista kolorystyka świata przedstawionego to wyłącznie środek filmowego wyrazu, czy może jednak jej uzasadnienie znajduje się w samej fabule filmu? Lub innymi słowy: czy dominanty i kontrasty kolorystyczne widoczne są jedynie dla widza-interpretatora, czy dostrzega je również główna bohaterka?

Anna od początku wydaje się protagonistką nad wyraz świadomą tego, co się wokół niej dzieje – z każdą minutą zauważa coraz więcej, choć nie wszystko jest w stanie zrozumieć. Swoje rozpoznanie zaczyna od podstaw. Obserwuje, sprawdza, usiłuje poznawać sensorycznie. Zmysły bowiem są tym, z czym Anna ma chyba największy problem – być może poukładana miejska egzystencja spowodowała ich upośledzenie. Bohaterka poznaje zatem ich działanie od nowa – bada ich wydolność.

Zdolność odczuwania dotyku widoczna jest przede wszystkim w scenie łożkowej. Dla Anny seks z Adamem to czynność mechaniczna, nieprzynosząca ekscytacji. Przełom przynosi dopiero wizyta małżonków w klubie nocnym – tańcząca striptizerka podchodzi bardzo blisko Anny – ta z kolei po raz pierwszy w filmie tak zmysłowo kogoś dotyka, angażując w to widoczne silne emocje. W innej scenie bohaterka eksperymentuje na swoim śpiącym w salonie mężu. Najpierw sprawdza, czy się obudzi, gdy zdejmuje z niego koc. Następnie pogłośnia telewizor i obserwuje działanie słuchu męża. Innym razem bezceremonialnie spyta go, czy jak chodzi do burdelu, to musi się myć, czy idzie tam brudny i śmierdzący. Co ciekawe, w pytaniu Anny nie ma podstępów – wydaje się motywowane autentyczną ciekawością.

Silniej widać niewydolność zmysłu smaku małżonków. Często obok nich znajduje się jedzenie, ale nieczęsto je jedzą – wydaje się, że smak nie jest dla nich źródłem przyjemności, a sama żywność nie jest przedmiotem szacunku. „Przewiduje się, że w ciągu roku zbiory zbóż w Europie zmaleją do poziomu dwudziestu procent zapotrzebowania” – ostrzega słyszany mimochodem głos z telewizji. Zamożni Anna i Adam znajdują się poza tym problemem. Po bieganii Anna przygotowuje mężowi koktajl z czerwonych (!) owoców. Adam nie zauważa go – w biegu pije tylko kawę i wychodzi. Wówczas jeszcze zaskoczona Anna wyleje nietknięty napój do zlewu. Ale już gdy niezjedzone sałatki po nieudanym przyjęciu Adam wyrzuca do śmietnika, Anna chowa je przecież do lodówki.

Codziennie małe eksperymenty utwierdzają bohaterkę w przekonaniu, że jej percepcja przechodzi metamorfozę – postępujące wyostrzenie się zmysłów uwidacznia się szczególnie, gdy Anna porównuje się z mężem. Być może ma to związek z działaniem ostatniego zmysłu – wzroku. Najważniejszego ze wszystkich, co jest w szczególności sposób akcentowane.

O wzrokocentrycznej perspektywie jako leitmotivie etiudy świadczy powracający obraz ukazanego w detalu oka głównej bohaterki podczas badania okulistycznego. Badana Anna słyszy od lekarki dwa słowa: „Bez zmian”. Bez zmian – czyli dobrze, bo nic się nie pogorszyło. Ale może jednak bez zmian – czyli źle, bo nie ma żadnej poprawy, nadziei na wyzdrowienie? Drugi wariant podsuwa myśl, że może w rzeczywistości z oczami Anny jest coś nie tak. Uznanie ograniczonej palety barw w filmie można z jednej strony potraktować bardzo dosłownie – dotknięta chorobą wzroku bohaterka coraz gorzej rozróżnia kolory,

dlatego każdy dostrzeżony przez nią kolorystyczny kontrast, nawet najmniejszy, urasta do rangi znaku, sygnału do refleksji lub działania.

Z drugiej zaś strony (lecz z tych samych powodów) można uznać, że indywidualna percepcja bohaterki ma odbicie w narracji filmu – w opowiadaniu obrazem. W tożsamy sposób została użyta czerwien w czarno-białym filmie *Lista Schindlera* (1993) Stevena Spielberga. Zabicie w następujący sposób opisywała holenderska badaczka Mieke Bal:

[...] Schindler dostrzega potworność tego, w czym do tej pory uczestniczył, kiedy zauważa dziewczynkę, której czerwony płaszczek pozostaje jedynym kolorowym akcentem w filmie aż do zakończenia. To ograniczone użycie barw jest stylistycznym znakiem narracji – fakt, że Schindler widzi kolor i dzięki temu podejmuje działanie, jest skutkiem fokalizacji. (Bal 2012, s. 20)

W myśl tych założeń, w utworach narracyjnych wydarzenia zawsze są przedstawione w ramach określonego widzenia. Odbiorca jest wobec tego widzenia postawiony. Fokalizacja to natomiast relacja między widzeniem, a tym, co jest widziane (Bal 2012, s. 146–147). Procesy te zachodzą więc wszędzie i często są dla widza przezroczyście, niedostrzegalne bez przeprowadzenia analizy. Są jednak i takie utwory, w których ich obecność jest zdecydowanie zauważalna, ujawniając tym samym strukturę, szwy. Takim dziełem jest z pewnością *Lista Schindlera*, takim wydają się też *Fragmenty*.

Kontrasty kolorystyczne widzi więc wówczas nie tylko widz. Widzi je również – a raczej przede wszystkim – Anna. Może całkowita szaro-niebieskość otoczenia Anny to kreacja realistyczna, motywowana w fabule subiektywnym widzeniem dotkniętej chorobą bohaterki. Może dlatego dostrzeżenie każdego odróżniającego się kolorem elementu działa tak silnie – powoduje akcję, działanie, opuszczenie strefy komfortu. Może Anna po prostu nie chce zgodzić się na „Bez zmian”, dlatego sama – czasem karkołomnie i wbrew instynktowi – określone zmiany w swoje życie wprowadza.

## Konkluzja

Kolor we *Fragmentach* to nie tylko dominanta wizualna – Agnieszka Woszczyńska uczyniła go bardzo ważnym narzędziem na innych poziomach, będąc niebywale konsekwentną w jego używaniu. To w szczególny sposób wyróżnia jej dzieło – nie tylko spośród etiud studenckich.

Po pierwsze, w miejscach zderzenia czerwieni z szarościami rozmieszczone są w filmie znaczenia – w punktach istotnych dla dramaturgicznej konstrukcji filmu. W obrazie długo nie pojawia się żaden element o cieplej barwie. Tak długo, że uważny widz zaczyna na to czekać. Już pierwszy zauważalny kieliszek czerwonego wina – choć w żaden sposób nie jest wyróżniany przez kamerę – ściąga na siebie całą uwagę. Kolejne pojawiające się w obrazie czerwone elementy oddziałują coraz silniej, zapowiadając coraz intensywniejsze emocje.

Po drugie, barwa wprost dostarcza odpowiedzi na pytania stawiane filmowi przed widza. I co ważne, nie tylko na te dotykające sfery



symbolicznej, ale również te najbardziej podstawowe na poziomie fabularnym: o przyczyny i motywacje. Pozwala lepiej rozumieć postać i identyfikować się z nią.

Po trzecie, za pomocą eksponowanego koloru autorka ujawnia fokalizatora na poziomie filmowej narracji – stawia percepcję Anny w centralnej pozycji. Bardzo obrazowo ukazuje wewnętrzny świat osoby przechodzącej poważny kryzys. Kryzys osobowościowy, rodzinny, zdrowotny i społeczny.

- Bal M., 2012, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. pod red. E. Kraszkowskiej i E. Rajewskiej, Kraków.
- Choczaj M., 2015, *Dramaturgia barw w „Zaginionej dziewczynie” Davida Finchera*, „Images” vol. XVI, nr 25.
- Grouchnikov K., 2013, *Production design of “House of Cards” – interview with Steve Arnold*, <<http://www.pushing-pixels.org/2013/12/29/production-design-of-house-of-cards-interview-with-steve-arnold.html>> [dostęp: 20.03.2016].
- Różdżyńska A., 2014, *Zmienić absolutnie wszystko* [wywiad z Agnieszką Woszczyńską], <<http://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/zmienic-absolutnie-wszystko>> [dostęp: 20.03.2016].

## BIBLIOGRAFIA



Tring (fot. Maciej Ryszka)

# SYLWETKI KILLETYS



Obserwatorium astronomiczne w Greenwich (fot. Maciej Ryszka)