

Komu cyfra sprzyja?

KATARZYNA TARAS

Niniejszy szkic wyrasta z kilku inspiracji. Po pierwsze – z autentycznej fascynacji debiutanckimi filmami młodych polskich reżyserów (Łukasz Barczyk – *Patrzę na ciebie, Marysiu*, 2000; Mariusz Front – *Portret podwójny*, 2001; Radosław Markiewicz – *Złom*, 2002), zrealizowanymi w znacznej części za pomocą kamer cyfrowych, po drugie – z refleksji nad stwierdzeniem Jacka Januszyka – autora zdjęć do *Portretu podwójnego*, że: *Za niechęcią do kamery cyfrowej stoją rynkowi potentaci, którzy wiążą produkcje filmowe z wielkimi nakładami finansowymi, niedostępnymi dla młodych filmowców; a kolejka do debiutu się wydłuża. I wydłużałaby się jeszcze bardziej, gdyby nie cyfra*¹.

Po trzecie wreszcie zastanowienia wymaga werdykt jury festiwalu sztuki operatorskiej Camerimage 2002, które pierwszą nagrodę przyznało *ex aequo* *Road to Perdition* Sama Mengesa z dopracowanymi w każdym detalu, inspirowanymi filmem czarnym zdjęciami autorstwa Conrada Halla oraz *Ediemu* Piotra Trzaskalskiego ze zrealizowanymi kamerą cyfrową zdjęciami Krzysztofa Ptaka. Takim gestem środowisko operatorskie już bez strachu o zmierzch zawodu operatora filmowego – alchemika nauczonego szacunku dla taśmy 35 mm, doceniło wartość zapisu cyfrowego, wpuściło technikę kojarzoną dotychczas (niesłusznie) z ruchem amatorskim, na salony sztuki filmowej. Czy młodzi filmowcy sięgają po nią tylko dlatego, że tak jest łatwiej zadebiutować, bo można obniżyć koszty i na bieżąco kontrolować ujęcia bez strachu o marnowaną taśmę? Czy to raczej kwestia nowego środka wyrazu?

Aby odpowiedzieć na te pytania, przyjrzyć się tylko filmom reżyserów debiutantów² – w myśl tezy Jacka Januszyka, że to im „cyfra sprzyja” – Łukasza Barczyka, Mariusza Fronta, Radosława Markiewicza oraz Macieja Pieprzycy (*Inferno*, 2001), Iwony Siekierzyńskiej (*Moje pieczone kurczaki*, 2002), Piotra Trzaskalskiego (*Edi*, 2002), Artura Urbańskiego (*Bellissima*, 2001).

W *Inferno* i w *Bellissimie* kamera cyfrowa pełni rolę eleganckiego gadżetu rejestrującego albo dywagacje bohaterów o tym, co zrobią po maturze (*Inferno*), albo poczynania modelki na wybiegu – (*Bellissima*). Przez chwilę dostrzec można sprzęt w rękach postaci i nic więcej. Żadnej refleksji, żadnych nawiązań do kierującego na siebie kamerę Filipa Mosza, żadnego sugerowanego autotematyzmu. Ot, próba scharakteryzowania środowiska młodych i pięknych. W obydwu tych filmach kamera cyfrowa jest jednym z przedmiotów używanych przez współczesnego Polaka, podobnie jak toster albo wyciskarka do soku.

Trochę inną sytuację prezentuje Iwona Siekierzyńska w *Moich pieczonych kurczakach*. Bohaterka filmu Magda (Agata Kulesza) chce nakręcić film o własnym mężu. Wrócili właśnie z Kanady, nie zrobili tam interesu życia, on postana-

wia sprzedawać pieczone kurczaki, ona chodzi do prywatnej szkoły filmowej. W filmie Siekierzyńskiej widzimy niewielkie fragmenty filmu Magdy. Są to przede wszystkim rozmowy z mężem. Kamera dla Magdy jest nie tylko aparatem, dzięki któremu ma zrobić realizację na zaliczenie, ale także środkiem, który być może umożliwi jej zbliżenie się do męża, odbudowę ich związku. Magda w ogóle nie rozmawia z Wojtkiem (Adam Nawojczyk), ale wydaje mu polecenia. Prawdziwy kontakt małżonkowie nawiązują dopiero wtedy, gdy dziewczyna włącza kamerę. Zresztą tezę, że kamera cyfrowa jest czymś, czym usiłuje się zastąpić zwykłą ludzką konwersacją, Iwona Siekierzyńska prezentuje już na początku filmu. Matka Magdy (Maria Maj), czekając na dworcu na córkę, zięcia i wnuka, filmuje ich, zanim dochodzi do wypowiedzenia pierwszych słów powitania po bądź co bądź kilku latach nieobecności.

Potem w trakcie pierwszej wspólnej kolacji prezentacja nagrań z uroczystości rodzinnych zastępuje rozmowę o tym, co się komu zdarzyło podczas nieobecności głównych bohaterów.

Jednak jest coś, co przeszkadza uznać *Moje pieczone kurczaki* Siekierzyńskiej za film, gdzie kamera cyfrowa przestaje być tylko sprzętem uatrakcyjniającym działanie filmowych postaci, a staje się narzędziem porozumienia. Otóż ów „wątek kamery cyfrowej” jest prowadzony zbyt ostentacyjnie, niczego nowego o bohaterach nie mówi, a jedynie dubluje i powtarza wszystko to, co zostało już zasugerowane innymi sposobami. Jest niepotrzebny, ponieważ nadaje tematowi filmu nadmierną ostentację, osłabia narrację. Siekierzyńska miała szansę zrealizować film, którego jednym z bohaterów mogła być kamera cyfrowa – gdyby bardziej sugerowała, a mniej wyjaśniała. Mogła również zrobić po prostu film o kryzysie związku trzydziestolatków, gdyby zrezygnowała z umieszczania swojej bohaterki w szkole filmowej³. Wybrała kompromis, który zaszkodził filmowi, a kamera cyfrowa, podobnie jak w wypadku *Inferna* i *Belissimy* zagrała jedynie rolę gadżetu.

Dzięki kamerze cyfrowej młodzi polscy filmowcy mogą realizować własne filmy. Właśnie to łączy *Ediego* Piotra Trzaskalskiego i *Złom* Radosława Markiewicza; powstały w ten sposób dwie najciekawsze wizualnie propozycje kina polskiego sezonu 2002/2003. Te dwa wysmakowane plastycznie obrazy, opowiedziane zostały niejako na przekór dynamice kamery cyfrowej, eksponowanej np. przez Vilko Filaca w *Chinese Box* Wayne’a Wanga⁴. Autorzy obydwu filmów przyznają, że podstawowym argumentem przemawiającym za decyzją: *Robimy na cyfrze!* były względy finansowe⁵.

Jej lekkość i mobilność sprawia, że filmowcy skuszeni łatwą do osiągnięcia „nerwowością” obrazu decydują się na realizację filmu bliskiego migotliwej estetyce wideoklipu⁶. Twórcy *Ediego* i *Złomu* wybrali jednak inną drogę, zaufali prostocie.

Piotr Trzaskalski i Krzysztof Ptak zdecydowali się opowiedzieć inspirowaną przypowieścią buddyjską historię łódzkiego złomiarza długimi, spokojnymi ujęciami realizowanymi z wózka albo kranu i światłem inspirowanym malarstwem Vermeera. Nie ma tu żadnego chaosu ani zdjęć z ręki – wyjątkiem jest sekwencja, gdy Jureczek (Przemysław Braciak) wiezie okaleczonego Ediego (Henryk Gołębiowski) do szpitala. Ascetyczne, pozbawione wszelkiej ornamentyki kadry są precyzyjnie oświetlone, ponieważ czułość kamery cyfrowej wymaga dokład-



Bellissima, reż. Artur Urbanowski (2001)

Portret podwójny, reż. Mariusz Front (2001)



niejszego panowania nad światłem niż przy pracy na taśmie 35 mm⁷. Realizatorzy nie pragnęli epatować widza ani halucynacyjnym rytmem ujęć kręconych rozdręganą kamerą, ani estetyką brudnych klatek schodowych i bram „miasta Łodzi”. Dzięki temu film zyskał na niejednoznaczności i uniwersalności. Nic nie jest tutaj dane wprost, widz może sam zdecydować, czy ogląda przypowieść, czy baśń o dobrym człowieku, czy więcej w filmie chrześcijańskiej *caritas* czy buddyzmu. Nowa jakość wizualna *Ediego* została uhonorowana przez gremium operatorskie.

Złom Radosława Markiewicza ze zdjęciami Dariusza Radeckiego został dostrzeżony przez Jury Festiwalu Kina Niezależnego w Gdyni (Nagroda Specjalna). Jednak, o ile *Ediego* opowiedziano w sposób, który przywodzi na myśl spokojną narrację kina Tarkowskiego, o tyle *Złom* wywodzi się raczej z filmów Królikiewicza i Herzoga⁸. W *Edim* kamera płynęła obok bohaterów, w *Złomie* oddycha razem z nimi – jednym z założeń artystycznych była realizacja zdjęć bez statywu. *Edi* to przewaga planów ogólnych, amerykańskich i niewiele zbliżeń; *Złom* to detale, zbliżenia, czasami ostro kontrastowane z planami ogólnymi. Trzaskalski i Ptak proponują widzowi zdystansowanie się wobec historii szlachetnego złomiarza, Markiewicz i Radecki – wejście w środowisko niepotrzebnych nikomu ludzi, lokatorów ruder i noclegowni.

Wycyzelowane i chłodne piękno *Ediego* wznosi opowiadaną historię do poziomu baśni czy legendy. Kontrolowana estetyka szoku *Złomu*, wynikająca z agresywnego montażu, dynamicznie prowadzonej kamery, spranych kolorów, ziarna i oszczędnego operowania światłem⁹, powoduje, że widz wnika w opowieść o przyjaźni starego alkoholika i chłopaka uciekającego przed światem, że wierzy się metafizyce przepełniającej film, bardzo subtelnie sugerowanej dwiema kwestiami głównego bohatera podanymi z off-u¹⁰: *Powiedz tylko słowo* oraz finałowemu *Dziękuję*, a tak naprawdę wypływającej ze strony wizualnej filmu.

Użycie kamery cyfrowej pozwoliło twórcom *Złomu* na zbliżenie się do formuły filmu dokumentalnego: rejestrowanie miejsc bez ich specjalnej stylizacji i pracę z aktorami niezawodowymi¹¹, których nie płoszyła ani ekspozycja światła, ani rozmiary aparatu filmującego.

Na podobne kwestie wskazał Mariusz Front, reżyser *Portretu podwójnego*¹², filmu, gdzie kamera cyfrowa¹³ nie tylko jest środkiem, dzięki któremu realizacja w ogóle powstała, ale także pełnoprawnym bohaterem opowieści o Warszawie.

Twórcy *Portretu podwójnego* zdecydowali się na użycie kamery cyfrowej nie tylko ze względów oszczędnościowych, ale również dlatego, że założyli sobie realizację filmu na podobieństwo notatnika, szkicownika¹⁴, czasami bardzo osobistego pamiętnika o tym, jak wygląda życie reżysera i aktorki czekających na swoją artystyczną szansę. Skoro film miał być na poły dokumentalny, na poły fabularny, a scenariusz stanowił zaledwie punkt wyjścia, trzeba było pracować jak nad dokumentem: prowokować rzeczywistość, reinscenizować sytuacje, które już kiedyś się zdarzyły, korzystać ze współpracy z aktorami niezawodowymi – przyjaciółmi i rodziną¹⁵. Dzięki użyciu kamery cyfrowej autorzy filmu osiągnęli maksymalną autentyczność i intymność zapisu, czasami decydowali się nawet na rejestrację strumienia zdarzeń na warszawskiej ulicy, zaś aby niczego nie zakłamywać, zrezygnowano nawet z korekacji barwnej¹⁶. Jednak *Portret podwójny* to nie tylko historia o parze młodych artystów czekających na możliwość zadebiutowania w zawodzie, ale także o życiu w Warszawie. A może nawet o samej

Warszawie, mieście wiecznie remontowanym, zatłoczonym, które opiera się wszelkim próbom cywilizowania i stylizowania na europejską stolicę i zachowuje swój przaśny, lokalny i niepowtarzalny charakter. Nie ma lepszego środka do filmowania miejskiego chaosu i pędu niż kamera cyfrowa. Operując kamerą o małych rozmiarach, nie trzeba hamować ruchu ulicznego, można rejestrować autentycznych przechodniów bez strachu o ich zbyt „filmowe” reakcje. Można chwycić życie na gorąco¹⁷. *Siła wyrazu cyfry tkwi w tym, że możesz filmować z większą pasją, bez ciężaru ekipy i to powoduje, że postrzeganie jest bliższe. W „Portrecie podwójnym” jest dużo energicznego ruchu kamery, ale bez jakiegś szczególnej ideologii. Czasami ten pęd kamery jest mylny, zbłądzony – tak samo jak w życiu, kiedy zdarzenia umykają naszej uwagi. W „Portrecie podwójnym” musiałem filmować wiedziony instynktem, impulsem chwili – prawie tak jak dziecko. Musiałem wrócić do dziewiczego stosunku obserwowanego świata. Bez przerostu inscenizacji nad prostym postrzeganiem, bez nadmiernego oglądania się na światło, które determinuje ruch kamery. (...) Kamera w dłoni jest mniej okiem – jest bardziej mną, przekazuje moje emocje, drży, kiedy ja drżę i dlatego łatwiej pozwala mi uczestniczyć w ludzkim wymiarze dramatu, a nie w estetycznym* – powiedział autor zdjęć do *Portretu podwójnego* Jacek Januszyk zapytany o to, jak operator filmowy, nauczony szacunku dla kamery filmowej i taśmy 35 mm, zareagował na propozycję pracy z kamerą cyfrową¹⁸.

Portret podwójny to intrygująca prowokacja estetyczna, zrobiona wbrew warstwowi, ale właśnie taka forma idealnie pasuje do opowiadanej historii¹⁹. To jednocześnie jedna z ciekawszych wizualnie propozycji polskiego kina. Jednak udział kamery cyfrowej w *Portrecie podwójnym* polega nie tylko na użyciu jej jako środka zapisu. Kamera cyfrowa jest tu również przedmiotem wykorzystywanym przez bohaterów, których filmowe poczynania składają się na historię Michała (Maciej Adamczyk) i Ewy (Elżbieta Piekacz). Widz może zobaczyć, co filmuje młody reżyser, na jakie sprawy kieruje kamerę jego dziewczyna. Otóż oprócz wspomnianego już wyżej „niezobowiązującego filmowania” (śródmiejski pasaż, jazda metrem), które jest jak najbardziej uzasadnione, skoro film Fronta miał być swego rodzaju pamiętnikiem, sekwencje rejestrowane przez Michała dotyczą tego, co najbardziej intymne. Wschód słońca, twarz śpiącej w pociągu Ewy, podszyta goryczą euforia w supermarkecie, rozmowa z pracownikami sklepu podczas przerwy, dyskusja o scenariuszu z „młodymi twórcami” na szczycie Pałacu Kultury, zabawa w wakacje we Włoszech. A zatem, nareszcie i w przeciwieństwie do sytuacji w *Bellissime*, *Inferno* i *Moich pieczonych kurczakach*, kamera cyfrowa nie została potraktowana tylko jak gadżet nowoczesnego pokolenia, dla którego kamera cyfrowa jest czymś już tak powszednim, jak dla ich rodziców był aparat fotograficzny. Nie jest też rekwizytem ostentacyjnie sugerującym autotematyzm – skoro bohaterem filmu jest reżyser niemogący zrealizować pełnometrażowego debiutu, to oczywiście musi pojawić się kamera. W filmie Fronta kamera cyfrowa pełni rolę środka, którym utrwała się to, co najważniejsze. Bo prawdziwym tematem *Portretu podwójnego* wcale nie jest dochodzenie do debiutu aktorskiego czy realizacja wymarzonego filmu. Front zrobił film o dorastaniu kobiety i mężczyzny do bycia razem.

W *Patrząc na ciebie, Marysiu*, debiucie fabularnym Łukasza Barczyka²⁰, również zrealizowanym z przyczyn finansowych częściowo na Becie, a częściowo

wo kamerą cyfrową²¹, kamera cyfrowa to medium, przez które bohater próbuje dotrzeć do osoby, z którą żyje już kilka lat, ale nic się o niej nie wie. Michał (Michał Bukowski) dopiero w finale filmu pyta swoją dziewczynę, niedoświadczoną żonę i przyszłą matkę swojego dziecka, Marysię (Maja Ostaszewska), o rzeczy, których nie dostrzegł pomimo kilkuletniego mieszkania pod jednym dachem. Chowa się za kamerę²² i wtedy poznaje Marysię. Obserwacja dziewczyny przez wizjer kamery jest bezpieczniejsza – pozwala na pewien dystans, przyjrzenie się sytuacji z pewnej odległości, a także na skupienie, operowanie kamerą bowiem wymaga konkretnej decyzji, na co kierujemy obiektyw, nie może tu być mowy o rozpraszaniu uwagi (czytaj: życia) na to, co mniej istotne.

Barczykowi udało się pokazać to, co planowała w swoim filmie Iwona Sierczyńska: że kamera cyfrowa może być narzędziem porozumienia.

O ile *Patrzę na ciebie, Marysiu* jest podobnie jak *Portret podwójny* filmem i zrealizowanym za pomocą kamery cyfrowej, i wykorzystującym ją jako rekwizyt w rękach bohaterów, o tyle te dwie realizacje różnią się sposobem opowiadania.

W *Portrecie podwójnym* kamera penetruje rzeczywistość, często błądzi i wraca do tego, co okazało się bardziej interesujące. Przeważają tu plany ogólne, niewiele jest zbliżeń, ale skoro jednym z bohaterów filmu jest miasto, nie mogło być inaczej.

Z kolei *Patrzę na ciebie, Marysiu* to niewiele planów ogólnych, ot kilka, aby widz mógł się zorientować, gdzie żyją bohaterowie, i znaczna przewaga ciasnych, klaustrofobicznych półzbliżeń, drżących razem z bohaterami zbliżeń oraz statycznych, wytrzymanych detali. W filmie Barczyka nie ma żadnego pędu, pogoni za tym, co atrakcyjne – jak jest u Fronta; są długie ujęcia z bogatym montażem wewnątrzjęciowym. Twórcom *Patrzę na ciebie, Marysiu* udało się bowiem pogodzić nowoczesną technologię zapisu cyfrowego z wielką fascynacją kina, z podstawowym elementem przemawiającym za odrębnością sztuki filmowej – tylko film może pokazać nagą twarz w ruchu... Mała kamera temu pomogła, wzmoogła intymność i zapisu, i odbioru, no i nie spłoszyła emocji.

KATARZYNA TARAS

¹ K. Taras, *Portret potrójny – rozmowa z Elżbietą Piekacz, Mariuszem Frontem i Jackiem Januszykiem*, „Film&Tv. KAMERA”, 3/2002 (4).

² Zapisowi cyfrowemu dał się także uwieść doświadczony filmowiec Robert Gliński, który właśnie w takiej technice zrealizował *Cześć, Tereska*. Z kolei autorem zdjęć, który pierwszy nie wahał się eksperymentować z estetyką kamery cyfrowej, jest Krzysztof Ptak, twórca strony wizualnej przywołanego już *Ediego*. Wszystkich zainteresowanych doświadczeniami Krzysztofa Ptaka z techno-

logią cyfrową wypada odesłać do rozmowy, jaką dla „Kina” przeprowadził z nim Andrzej Bukowiecki, *Zawsze są tylko światła i cienie*, „Kino” 12/2002.

³ Taki sam wniosek zaprezentowała autorka filmu podczas dyskusji „Szczerze za szczerze”, która odbyła się w ramach XXI Koszalińskich Spotkań Filmowych „Młodzi i Film” – „Kino” 11/2002.

⁴ I Jacka Januszyka w *Portrecie podwójnym*.

⁵ M. Lebecka, *Zanim zrobię film o miłości – rozmowa z Radosławem Markiewiczem*, „Kino” 11/2002; M. Sendecka, *Nie myślałem, że*

- namieszamy – rozmowa z Piotrem Dziecio-
tem, producentem filmu „Edi”, „Kino”
12/2002.
- ⁶ Wszystko w porządku, jeśli za taką poetyką
przemawiają względy scenariuszowe. Jeśli
natomiast to fakt użycia kamery cyfrowej
zdeteminował sposób opowiadania, to nie
można mówić o jakimkolwiek profesjonal-
izmie autorów. Na tym właśnie polega subtel-
na różnica między zawodowstwem a pasją;
inaczej kamerą cyfrową posługuje się zawodo-
wiec, a inaczej nawet najzdolniejszy amator.
Wszystkich zainteresowanych specyfiką za-
pisu cyfrowego raz jeszcze odsyłam do roz-
mowy z Krzysztofem Ptakiem – *Zawsze są
tylko cienie i światła*, „Kino” 12/2002.
- ⁷ To kolejny argument przekonujący, że kame-
ra cyfrowa może służyć nie tylko amatorom.
- ⁸ Na takie tropy i fascynacje wskazuje sam
reżyser, wspominając również, że o użyciu
kamery cyfrowej zadecydowały względy fi-
nansowe, ale i estetyczne: *Mogłem się prze-
konać jak, fantastyczne i kompletnie nie-
wykorzystane możliwości drzemią w techni-
ce*. M. Lebecka, dz. cyt.
- ⁹ Autorzy filmu dysponowali dwiema lampami
Janiro 650 W, jedną 1000 W oraz trzema
lampkami z IKEI – M. Sendacka, *Chciałbym
strzelać – rozmowa z Radosławem Markie-
wiczem*, „Film&Tv. KAMERA” 4/2002 (5).
Jak widać, kamera cyfrowa może oddać nie-
ocenione usługi w trudnych warunkach
oświetleniowych.
- ¹⁰ Użycie off-u nie powinno dziwić, skoro jed-
nym z ulubionych reżyserów Radosława
Markiewicza jest Grzegorz Królikiewicz,
zafascynowany takim sposobem budowania
przestrzeni poza kadrem.
- ¹¹ Głównego bohatera filmu, Maćka Pekę, za-
grał student Wojciech Paszek; starego miesz-
kańca noclegowni, Michała Gardę, Michał
Ptak.
- ¹² K. Taras, dz. cyt.
- ¹³ W realizacji *Portretu podwójnego* używano
kamery cyfrowej oraz kamery filmowej.
- ¹⁴ Mariusz Front, opowiadając o pracy nad swo-
im debiutem, często używa określeń *szkico-
wać, malować, kamera cyfrowa jest jak pę-
dzel, jak kredka, prawie nic nie kosztuje* –
- K.Taras, *Portret potrójny*, „Film&Tv.KA-
MERA” 3/2002 (4).
- ¹⁵ Naturszczycy nie tylko grali, ale stawali także
za kamerą. Autorką sekwencji opisującej
urodziny babci jest uczestnicząca w uroczy-
stości matka aktorki i współautorki scenariu-
sza – Elżbiety Piekacz.
- ¹⁶ Jacek Januszyk, *Zrozumiałem, że korygując
barwy zaklamuję pewną niedoskonałość
i szorstkość* – K.Taras, *Portret potrójny*, dz.
cyt.
- ¹⁷ Bożena Janicka w swojej recenzji wspomina
nawet o specyficznej, a zarejestrowanej
w filmie, autentycznej metafizyce metra.
B. Janicka, *Chwila prawdy*, „Kino” 11/2001.
- ¹⁸ K.Taras, *Portret potrójny*, dz. cyt.
- ¹⁹ Dostrzegli to jurorzy festiwalu polskich fil-
mów fabularnych w Gdyni, w 2001 r. hono-
rując twórców nagrodą za poszukiwanie no-
wych form wyrazu. Film nagrodziło również
jury młodzieżowe.
- ²⁰ Wyróżnionym jako najlepszy debiut podczas
festiwalu polskich filmów fabularnych
w Gdyni w 2000 r.
- ²¹ Reżyser uzasadnia fakt użycia kamery cyfro-
wej także wymową filmu. I. Cegielskówna,
*Nie kręć reklamówek – rozmowa z Łukaszem
Barczykiem*, „Reżyser” 4/2000.
- ²² Kamera cyfrowa w filmie pojawia się za
sprawą Marka (Łukasz Barczyk), przyjaciela
Michała, który miał filmować ślub Michała
i Marysi, do czego jednak nie doszło. Taki
zabieg uzasadnia sytuację, dlaczego kamera
cyfrowa znalazła się w łazience – tam Marek
uspokajał przyszłego męża – i jak trafiła
w ręce Michała. W filmie obserwujemy zre-
szta kilka ujęć nakręconych przez Marka,
ukazujących przedślubną atmosferę, rozmo-
wę przyszłych teściów, typowe banalne dys-
kusje o strojach, itp. Taka chwilowa styliza-
cja na amatorski zapis uroczystości rodzinnej
mocno niweluje dystans widza wobec oglą-
danej historii, co dodatkowo służy identyfi-
kowaniu się z bohaterami. Potem kamera
staje się świadkiem historii obiecującego
psychiatry, który chce zrezygnować z zawo-
du, aż w końcu trafia w ręce niedosłego
pana miłodego.