

JOANNA SOSNOWSKA

PORTRET POLSKICH SUPERBOHATERÓW
W OBRAZIE JANA KOMASY
MIASTO 44

1. O PORTRECIE UWAG KILKA

Portret to wyobrażenie i przedstawienie konkretnego, rzeczywistego człowieka, dokonane przez artystę środkami artystycznego wyrazu¹. Polski termin *portret* (oraz określenia w innych językach) i jego francuski źródłosłów *portrait* (ze starofrancuskiego, XIII wiek, *portret*, rzeczownikowe użycie imiesłowu czasu przeszłego od *portraire* ‘malować, przedstawiać’, zwłaszcza głowę i twarz jakiejś osoby odwzorowywane z żywego modelu) mają korzenie w łacińskim *protraho*, *protrahere*. Natomiast włoski, a także hiszpański, kataloński czy portugalski, odpowiednik polskiego *portretu* — *ritratto* (*retrato*, *retrat*) pochodzi od łacińskiego *retraho*, *retrahere* (bezpośrednio od imiesłowu *retractus*). W obu wypadkach tłumaczenie z łaciny oznacza czynność wyciągania na zewnątrz (*protraho* ‘wyciągnąć, wydobyć’, *retraho* przen., ‘wydobyć na jaw, wyjawić’), co dotyczy przede wszystkim cech osobowościowych modelu. Odwrotne sugestie podsuwa *konterfekt* (niem. *Konterfei*), synonim słowa *portret* (zwłaszcza z XVII i XVIII wieku), w którym wybrzmiewa środkowołacińskie *contrafacere* (w postaci imiesłowu *contrafactus*), oznaczające w dosłownym tłumaczeniu ‘podrabiać naśladować, małpować’, akcentujące zewnętrzny wygląd portretowanego². Choć zasadniczo zakłada się, że celem portretu jest przekazanie zarówno cech fizycznych,

Dr JOANNA SOSNOWSKA, adiunkt — Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Dziennikarstwa i Zarządzania, Katedra Komunikacji Wizualnej i Nowych Mediów; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: joanna.sosnowska1@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8057-8571>.

¹ Paweł Michał HAAKE, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (Kraków: Avalon, 2008), 9.

² Stefano ZUFFI, red., *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, przeł. Hanna Cieśla (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2001), 7.

jak i osobowościowych modelu, źródeł słów określającej go nazwy ukazuje pewne różnice w rozumieniu portretu przez poszczególne nacje, podkreślając raz cechy psychologiczne, a raz cechy fizyczne przedstawianej postaci.

Od XV wieku, kiedy to według Gottfrieda Bohema po okresie personifikacji i idealizacji wizerunków zaistniał wreszcie samodzielny portret malarski, powstało wiele jego rodzajów, a co za tym idzie — typologii i podziałów. Jednym z najprostszych jest podział na portrety pojedyncze i zbiorowe. Portret pojedynczy koncentruje się na dogłębnej charakterystyce jednego modelu. Portrety zbiorowe charakteryzują na raz kilku i więcej bardzo różnych pod każdym względem ludzi, zazwyczaj posiadających jakąś cechę wspólną. Portrety zbiorowe mogą obejmować dwie lub trzy postacie. Mowa wówczas o portrecie podwójnym lub potrójnym. Mogą to być osoby powiązane więzią rodzinną — portret małżonków, rodziny — bądź tylko przyjaźnią.

W sytuacji, gdy portretowani są np. członkowie jakiejś grupy zawodowej czy ogólnie postaci niespokrewnione, mówimy o portrecie zbiorowym lub grupowym (szczególnie popularnym w protestanckiej Holandii i Flandrii w okresie baroku). Pomędzy portretami zbiorowymi usytuować należy także *conversation pieces*³ — niewielkie przedstawienia osób zajętych konwersacją lub inną czynnością o charakterze towarzyskim na tle wnętrza lub pejzażu.

Mogą być także portrety wkomponowane w sceny rodzajowe, historyczne lub religijne, portrety ukazujące ludzi w życiu codziennym lub uroczyste, portrety mówiące nie tylko o modelach, ale i o współczesnych im czasach, które artysta pragnie osądzić, interpretować jako historię, wypowiedzieć idee i poglądy⁴.

Portrety zbiorowe mogą być portretami rzeczywistymi lub imaginacyjnymi, które opierają się na wyobraźni artysty, ponieważ przedstawiają osoby żyjące w odległych historycznie czasach, których prawdziwe wizerunki nie zachowały się, autor nie miał do nich dostępu bądź uznał, że podobieństwo fizyczne nie ma

³ Ta odmiana portretu grupowego cieszyła się popularnością w XVIII wieku w Anglii. Pojawiły się ok. 1720 r. i były kontynuacją XVII-wiecznego holenderskiego portretu rodzajowego, którego prekursorami byli Frans Hals i Rembrandt. Powstało wiele odmian tego nieformalnego gatunku malarskiego, przedstawienia posiłków, bankietów, polowań i wieczorów muzycznych. Do najbardziej znanych artystów tworzących *conversation pieces* są zaliczani Johann Zoffany i Arthur Devis. Malowali je również w różnych okresach życia Joshua Reynolds, William Hogarth i młody Thomas Gainsborough. Janina MICHAŁKOWA, *Mistrzowie portretu niderlandzkiego XVII w.* (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1958).

⁴ Ignacy WITZ, *Portret w malarstwie* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych 1970); Małgorzata JĘDRYCZKO, red., *Sztuka świata*, t. 18, *Słownik terminów L-Ż* (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2013), 162–163; Lothar ALTMANN, red., *Leksykon malarstwa i grafiki*, przeł. Agnieszka Gadzała (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2012), 448–451; Krystyna KUBALSKA-SULKIEWICZ, Monika BIELSKA-ŁACH i Anna Manteuffel-Szarota, red., *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 3 (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002), 324–327.

znaczenia podczas tworzenia portretu. Mogą być to również portrety idealne i fikcyjne, namalowane w duchu panującej mody, określonych kanonów estetycznych, np. cykl portretów władców polskich Jana Matejki. Wyróżnia się w końcu portret historyzowany, przedstawiający współczesnych jako postaci historyczne, mitologiczne lub biblijne, w odpowiednich strojach i z charakterystycznymi dla nich atrybutami, np. Autoportret Rembrandta jako św. Pawła. W ramach portretów zbiorowych można wyróżnić też portrety idealizowane, wyolbrzymiające pozytywne cechy pozującego oraz karykatury, kładące akcent na negatywne cechy modela.

Portret jako gatunek w sposób niemal naturalny znalazł kontynuację w fotografii portretowej, 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*. Fotografia zmieniła sposób portretowania postaci. Wprowadziła możliwość psychologicznego ujęcia fotografowanej osoby, z całą gamą emocji⁵. Jednym z ważnych polskich portrecistów był Witkacy, który chciał dokładnie zarejestrować wygląd i wnikać w psychikę portretowanego modela⁶. Wynalazkiem Witkacego był sposób portretowania osób w formie serii, gdyż sądził, że dopiero kilka zdjęć razem tak ułożonych stanowi portret danej monady. Łączył więc wizerunki fotograficzne w jeden obraz w świadomości, twierdząc, że twarz można uchwycić dopiero po obejrzeniu tysiąca zdjęć. Edouardo Pontremoli zauważa, że „kiedy oglądamy dzieło malarza, bywa tak, iż udaje nam się zobaczyć czyjaś twarz dopiero po dłuższym usilnym wpatrywaniu się w obraz, tak jakby owa twarz zwlekała z ukazaniem się naszym oczom. Natomiast portret fotograficzny wychodzi mi naprzeciw. Nagle. [...] Ukazanie się obiektu ma charakter eksplozji, nad którą nie sposób zapanować. Przystaję na to. Fotografia jest postrzegana. Wystawia się nader bezpośrednio i całkowicie na spojrzenia”⁷.

Współcześnie portret rozwija się w ramach takich dziedzin, jak video-art czy film, które utrwalają ulotne czasem istnienie portretu lub oferują nowy jego sposób istnienia. Filmowy portret jest specyficznym rodzajem ujęcia postaci, różniącym go od malarstwa i fotografii, a jednocześnie jednoczącym ewolucyjny charakter wszystkich sztuk wizualnych. George Lellis, podejmując próbę scharak-

⁵ Por. Roman BURZYŃSKI, *Portret fotograficzny* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1985).

⁶ Urszula CZARTORYSKA, „O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza”, w: *Co robić po kubizmie. Studia o sztuce europejskiej*, red. Jerzy Malinowski (Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983), 243.

⁷ Edouard PONTREMOLI, *Nadmiar widzialnego, Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. Marian Leon Kalinowski (Gdańsk: słowo/obraz, terytoria, 2006), 62.

teryzowania portretu w sztukach medialnych, filmowych, zaproponował zestaw sześciu aksjomatów wyznaczających formułę klasycznego portretu jako gatunku artystycznego *en globe*⁸:

1. Portret jest odmienny od narracji; nie jest biografią, nie ukazuje więc portretowanej postaci w formie historycznego dyskursu.

2. Brak narracji implikuje często tajemnicę, duchowość, transcendencję lub wartości humanistyczne. Ten sposób przedstawiania sprzyja indywidualizacji postaci.

3. Portret ma z definicji naturę dokumentalną; jest realistyczny, co jest związane ze wskazaną wcześniej jego indywidualistyczną charakterystyką.

4. W portrecie kwestie postaci i tła mają znaczenie nadrzędne; wygląd postaci, jej ubiór, dobór rekwizytów i otoczenie, w którym została przedstawiona, określają w decydujący sposób jej psychologię.

5. Portret jest zamknięty w ramie, nie ma kontynuacji.

6. Portret z istoty jest dialogiczny. Dotyczy zawsze zarówno portretowanej postaci, jak i artysty.

Niezależnie od celu artysta może dążyć do niego, wykorzystując środki artystyczne, do których należy przede wszystkim kompozycja (kadr, plany obrazu, perspektywa), budująca nastrój kolorystyka i światłocień. Może też wykorzystywać z rozmysłem symbole i znaki, które dookreślają to, czego nie jest w stanie przekazać w zamkniętej w dwóch wymiarach ramie obrazu. Kolejne dziedziny sztuki, w których rozwija się ten gatunek, oferują nowe środki i możliwości opowiadania o modelu.

2. OD SUPERBOHATERA DO KINA SUPERBOHATERSKIEGO

Według Macieja Mrozowskiego ewolucja postaci bohatera przebiega na trzech etapach rozwoju kultury ludzkiej: tradycyjnym, nowoczesnym i ponowoczesnym⁹ czy też późnonowoczesnym (Anthony Giddens). Na każdym z nich można wyróżnić, za Giambattistą Vică, trzy powtarzające się cyklicznie fazy: epokę bogów, epokę bohaterów i epokę ludzi. W Europie czasów preindustrialnych epokę bogów opisują mitologie klasyczne oraz religie chrześcijańskie. Epoka bohaterów to heroiczne czasy walki o „niezależność, tożsamość i potęgę danej wspólnoty narodowej”¹⁰, natomiast epoka ludzi to czas państwa demokratycznego, w którym bogów zastąpiono instytucjami, kult i wiarę racjonalnością, a władzę oddano

⁸ George LELLIS, „Portret w filmie, wideo i internecie”, *Kwartalnik Filmowy* 35-36 (2001): 135–136.

⁹ Maciej MROZOWSKI, „Bohater naszych czasów”, *Kultura Popularna* 3 (2009): 78.

¹⁰ *Ibid.*, 78-79.

w ręce wybranych przedstawicieli społeczeństwa obywatelskiego¹¹. Jest to też epoka, w której tak bardzo skrócono dystans epicki między bohaterem a człowiekiem, że pojawił się nowy koncept — superbohater, należący jednocześnie do świata bogów, jak i ludzi. Obdarzony boskimi supermocami bohater walczy ze złem i złoczyńcami, aby ochronić bezradnych ludzi.

Zjawisko „kina superbohaterskiego” (*superhero film*) jest ważnym elementem współczesnej branży wysokobudżetowych filmów rozrywkowych, jednocześnie — jak wskazują badacze — staje się wzorcem produkcyjnym dla innych studiów filmowych¹². Widać również, że wpływa na kino autorskie, łączące subiektywizm opowieści filmowej z kalkami popkulturowymi superbohaterów. Kino superbohaterów stoi dziś obok pierwotnych konwencji gatunkowych, takich jak film komiksowy/komiks filmowy¹³, czyli film luźno nawiązujący do komiksów o superbohaterach, łączący wątki, bohaterów, wzorce komiksowe oraz kino graficzne, polegające na wiernym odtworzeniu pierwowzoru komiksowego zarówno w estetyce, jak w konstrukcji opowieści i schemacie bohaterów¹⁴. Współcześnie jest widoczne tworzenie się metanarracji przekraczających konwencje danego podgatunku kina wywodzącego się z komiksów. Nie istnieje jeden styl tego gatunku. Wpisuje się zarówno w filmy rozrywkowe, jak w kino historyczne. Odnajdujemy w nich nawiązania do filmów fantasy, czarnego kryminału, a nawet filmów kung-fu¹⁵. Krzysztof Czyżak uznaje kino superbohaterów za kolejną ewolucję filmu komiksowego. Superbohaterowie bowiem stanowią bardzo wyrazisty nurt typu bohatera filmowego, niezależnie od konwencji stylistycznej filmu, jakim jest komiks. Gatunek superbohaterski jest wyraźnie identyfikowany przez widownię i nie opiera się wyłącznie na odwołaniach do znanych dzieł i konwencji, ale „twórcy coraz odważniej wplatają elementy charakterystyczne dla oryginalnych historii (które wcześniej mogłyby zostać odrzucone)”¹⁶. Idąc za Rickiem Altmanem wyróżnia się elementy schematu filmu superbohaterskiego, m.in.¹⁷: bo-

¹¹ Ibid., 79.

¹² Krzysztof CZYŻAK, „Rozwój filmowych adaptacji komiksów – ‘kino superbohaterskie’ jako gatunek”, *Images* nr 28 (37) (2021): 338.

¹³ Dru JEFFRIES, *Comic Book Film Style* (Austin: University of Texas Press, 2017).

¹⁴ Tomasz ŻAGLEWSKI, *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017).

¹⁵ Michał WOLSKI, „Kino przerysowane. Strategie przenoszenia komiksów na ekran na przykładzie filmów firmy Marvel Studios”, w: *Bękarty X muzy: Filmowe adaptacje materiałów nieliterackich*, red. Przemysław Dudziński, Robert Dudziński i Kamila Kowalczyk (Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej Trickster, 2015), 13–14.

¹⁶ CZYŻAK, „Rozwój filmowych adaptacji komiksów”, 343.

¹⁷ Rick ALTMAN, *Gatunki filmowe*, przeł. Maria Zawadzka-Strączek (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

hatera posiadającego fantastyczne zdolności, dualizm świata, pojawiający się anty-bohater, ujawniający się system wartości bohatera, elementy fantastyczne świata, motywy przewodnie, podwójne życie bohatera, kostium, ukryta motywacja działań. Jan Komasa, wychowany na filmach o superbohaterach, zainspirował się stylem tego gatunku, przesyconego możliwościami technologicznymi kina, z wyrazistymi bohaterami w obliczu wielkiego, historycznego wyzwania. Jak sam przyznał: „chciałem stworzyć film z archetypami [...] z wyraźnymi sylwetkami bohaterów, bo jak ma się portret zbiorowy, to trzeba patrzeć wyraziście, jak w tęczy, gdzie zieleń odcina się od żółtego”¹⁸. Film Jana Komasy *Miasto 44* łączy konwencję filmów o superbohaterach zarówno w warstwie realizacyjnej, jak też konstrukcji tworzenia bohaterów, a zarazem jest opowieścią historyczną, odtworzającą autentyczne wydarzenia Powstania Warszawskiego. Od czasu *Kanału* Andrzeja Wajdy z 1956 r. polscy widzowie czekali na współczesne fabularne kino historyczne. Komasa zmierzył się z tym zadaniem, tworząc własną nowoczesną wizję Powstania Warszawskiego, stawiając na nowoczesność konwencji, tworząc specyficzne kino „superbohaterskie”.

3. MATERIAŁY I METODA

W niniejszym artykule zostaje postawiona teza o inspiracjach plastycznych w filmie w zakresie takich odniesień, jak znaczenie kompozycji, kolorystyki, perspektywy, światła i cienia oraz teza mówiąca, że środki filmowe (m.in. efekty specjalne, montaż, ruch kamery) zastosowane przez J. Komasę wzmacniają i urozmaicają portret zbiorowy i indywidualny postaci powstańców warszawskich, wpisując się w konwencję kina o superbohaterach.

Twórczość J. Komasy z jednej strony dotyka problematyki aktualnych wyzwań młodego pokolenia, z drugiej uniwersalnych prawd o człowieku¹⁹. Już jego debiut — *Oda do radości* (2005), nagrodzony w Cannes, był głosem jego pokolenia. Kolejne filmy potwierdzały, że „cechą łączącą wszystkie filmy Komasy jest określony typ bohaterów – to młodzi ludzie [...] w sytuacji trudnego wyboru, od którego nie ma odwrotu, gwałtownie wchodzący w dorosłość (dosłowną lub metaforyczną), zdani przede wszystkim na siebie”²⁰. Tworzy kino, łą-

¹⁸ „39. FFG. Rozmowa z Janem Komasa. Rozmawia Kalina Cybulska”, *Polski Instytut Sztuki Filmowej*, dostęp 2.07.2022, https://www.youtube.com/watch?v=1Wg3_jhzz8I.

¹⁹ Konrad J. ZARĘBSKI, „Jan Komasa”, dostęp 2.07.2022, <https://culture.pl/pl/tworca/jan-komasa>.

²⁰ Marta MACIEJEWSKA, „Młoda Polska. O filmach Jana Komasy”, *Ekrany 2* (2020), dostęp 6.06.2022, http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/mloda-polska-o-filmach-jana-komasy/.

cząc siłę współczesnego technologicznego języka filmu z opowieścią obserwacyjną, symboliczną. To twórca, który „wciąż próbuje nowych form, szuka rozmaitych sposobów opowiadania i obrazowania”²¹.

Materiał badawczy w niniejszym artykule stanowi film *Miasto 44*, który na ekrany wszedł w 2014 r., jest określany jako współczesne kino historyczne. Jest najbardziej nowatorskim i „odważnym pod względem estetycznym obrazem Komasy”²². Film przypomina multimedialne widowisko z wieloma elementami efektów wizualnych, nad którymi czuwał Richard Bain²³. „Pojawiają się tam sceny nieprzystające do klasycznej poetyki filmu wojennego, przypominające raczej teledyski: bohaterowie przedstawieni w slow motion, widoczność trajektorii mijających ich pocisków, w tle utwory celowo formalnie kontrastujące z sytuacją widoczną na ekranie”²⁴. J. Komasa łączy współczesność obrazowania z historyczną opowieścią, tragizm z silną emocjonalnością²⁵. Dla samego reżysera film był rodzajem eksperymentu, który nie funkcjonował w polskim kinie historycznym, nastawionym na tradycjonalizm i pietyzm. Niejednokrotnie eksperyment obnaża potrzebę spójności w obrazowej warstwie filmu i wyznacza potrzebę stawiania granicy między efektem a wyrazem artystycznym. Historia młodych powstańców żyjących w dramatycznych dniach Powstania Warszawskiego zostaje podkreślona kontrastem realizacji. „Piękni chłopcy, piękne dziewczęta. Całują się. Wokół śmigają kule. A potem straszna masakra. I o tym jest film. O dzisiejszym wyobrażeniu tragedii. Powtórzę: kierowała mną chęć stworzenia disnejowskiej legendy i utopienia jej we krwi”²⁶. Portretowanie bohaterów jest zarazem portretem pokolenia, portretem zbiorowym, jak również opowieścią o jednostce wobec nieuchronnego zagrożenia. To opowieść o „młodych ludziach, którzy w porywie serca i z potrzeby buntu chwytają za broń. Reżyser nie składa politycznych deklaracji i nie wdaje się w dysputy nad sensem lub bezsensem patriotycznego zrywu. Pokazuje natomiast wielowymiarowość wojennej tragedii”²⁷. Film

²¹ Ibid. (brak paginacji).

²² Ibid. (brak paginacji).

²³ Hollywoodzki specjalista, współpracujący z twórcami kina fantasy, kina akcji czy superprodukcjach m.in. Christopherem Nolanem czy Peterem Jacksonem.

²⁴ MACIEJEWSKA, „Młoda Polska” (brak paginacji).

²⁵ Zuzanna LEWANDOWSKA, „Ponowoczesna wizja Powstania Warszawskiego w filmie Jana Komasy *Miasto 44*”, *Images* 26 (2015): 95–106.

²⁶ Janusz WRÓBLEWSKI, „Jan Komasa”: W ‘Bożym Ciele’ kłamca wydobywa z ludzi prawdę”, *Polityka* 41 (2019), dostęp 8.06.2022, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1927100,1,jan-komasa-w-bozym-ciele-klamca-wydobywa-z-ludzi-prawde.read>.

²⁷ Bartosz STASZCZYŹYŃ, „*Miasto 44*”, reż. Jan Komasa”, dostęp 8.07.2022, [https:// culture.pl/pl/dzielo/miasto-44-rez-jan-komasa](https://culture.pl/pl/dzielo/miasto-44-rez-jan-komasa).

opowiada o młodych Polakach, którzy wchodzą w dorosłość w czasie Powstania Warszawskiego podczas II wojny światowej.

Do badania filmu Jana Komasy pod kątem cech formalnych i merytorycznych zawartych w nim portretów (zwłaszcza) zbiorowych zastosowana zostanie analiza zawartości mająca długą tradycję w naukach społecznych i humanistycznych. Jej teoria została gruntownie opisana, a skuteczność wielokrotnie udowodniona²⁸. Istnieje zatem wiele definicji AZ, które różniąc się pod względem objętościowym, zasadniczo są do siebie podobne. Analiza zawartości (*content analysis*) jest „empirycznym, systematycznym i intersubiektywnym opisem treściowych i formalnych cech przekazów medialnych. Chodzi w niej o ujęcie rzeczywistości społecznej dzięki analizie jawnych cech tekstów oraz analizie kontekstów, w których one występują. Zatem zawiera w sobie dwa wymiary: po pierwsze, wymiar deskryptywny, polegający na opisie tego, co jest oraz wymiar wyjaśniający, polegający na dociekanii, dlaczego tak jest. Analiza zawartości zawsze polega na zbieraniu danych empirycznych, w przeciwieństwie do wywiadu lub obserwacji jej przedmiotem jest komunikacja zmaterializowana w postaci tekstów, przekazów, znaków”²⁹.

Klucz kategoryzacyjny, będący narzędziem w AZ, jest skoncentrowany na elementach korespondujących ze sztukami plastycznymi: kompozycji, kolorystyce, perspektywach, stosunkach światła i cienia, użyciu symboliki oraz elementach filmowych, takich jak muzyka i dźwięk, ruch, montaż i zastosowanie efektów specjalnych w oddawaniu psychicznych i fizycznych cech bohaterów³⁰. Analiza ma wyłonić kategorie typów portretowania. Metodą wspierającą będzie analiza ilościowa, porównawcza oraz analiza warsztatowa (w odniesieniu do języka filmowego i realizacji filmowej). Badanie zatem ma wykazać czym jest portret filmowy, łączący elementy klasycznego portretowania malarskiego oraz filmowego. Kategoria portretu filmowego obejmuje zarówno pojęcie stopklatki, kadru filmowego, jak też dziejącą się w czasie jednostkę filmową (ujęcie). Zostanie

²⁸ Zob. Bernard BERELSON, *Content analysis in communication research* (New York: Free Press, 1952); Klaus KRIPPENDORFF, *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. 2nd ed. (Thousand Oaks, CA: Sage, 2004); Kimberly A. NEUENDORF, *The Content Analysis Guidebook*. 2nd ed. (Thousand Oaks, CA: Sage, 2017); Eoin DEVEREUX, *Understanding the Media* (Los Angeles–London–New Delhi–Singapore: Sage, 2007). Na gruncie polskim zob. Walery PISAREK, *Analiza zawartości prasy* (Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych, 1983); Małgorzata LISOWSKA-MAGDZIARZ, *Analiza zawartości mediów. Przewodnik dla studentów* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2004).

²⁹ Stanisław MICHALCZYK, „Uwagi o analizie zawartości mediów”, *Rocznik Prasoznawczy* 3 (2009):97.

³⁰ Artykuł powstał na podstawie badań prowadzonych wspólnie z Małgorzatą Sławek-Czochrą w ramach grantu „Portret w filmie i materiałach audiowizualnych”.

wykorzystany również nurt semantyczny, wskazujący na znaczenie portretu w filmie. Głównym celem badawczym analizy jest ukazanie sposobu tworzenia portretu polskich super bohaterów w obrazie Jana Komasy *Miasto 44*.

4. WYNIKI I DYSKUSJA

4.1. PORTRET ZBIOROWY – SUPERBOHATER JAKO GRUPA

Portret zbiorowy pojawia się w dwóch wymiarach kompozycyjnych: jako kompozycja sytuacyjna (opisująca akcję lub charakteryzująca grupę powstańców) oraz jako kompozycja szeregową (wskazująca na równość bohaterów wobec dramatycznej sytuacji wojny). Bohaterowie w ujęciu sytuacyjnym są pokazywani często w planie ogólnym/szerokim, prezentując różnorodność bohaterów (w tym postaci męskich i żeńskich). Kompozycja szeregową, często jest też kadrowana blisko, ujmując emocje poszczególnych postaci:

kompozycja portretu sytuacyjnego/ rodzajowego



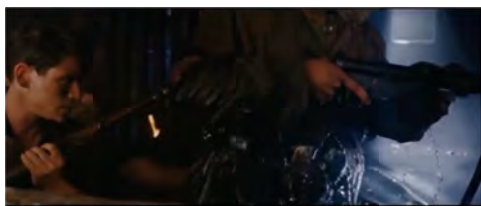
kompozycja portretu szeregowego/ emocjonalnego



W portrecie zbiorowym u J. Komasy widać inspirację kinem superbohater-skim. Reżyser stosuje filmowe efekty specjalne, które odrealniają historyczny świat fabuły, nadając bohaterom patetyczności. *Slow motion* (zwolnienie ruchu) lub *fast motion* (przyspieszenie ruchu) pojawiają się w kluczowych momentach filmu, szczególnie przed akcją dramatyczną, budując napięcie. W filmie superbohater-skim zbiorowości są częściej częściej portretowane na wprost, nacierając na widza, pokazując siłę grupy. J. Komasa miesza tę formułę z portretowaniem podglądanym, w którym obserwujemy powstańców niejako w filmie dokumentalnym.

Avengers: Koniec gry

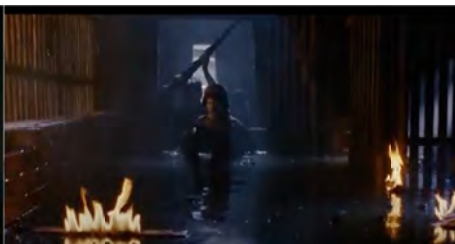
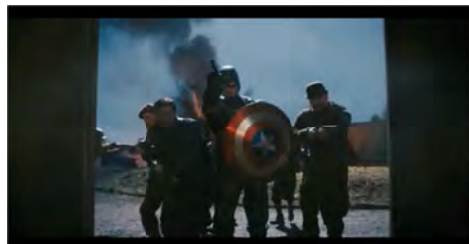
Miasto 44



zastosowanie slow motion

Kapitan Ameryka: Pierwsze starcie

Miasto 44



slow motion / muzyka
bohater zbiorowy/ siła grupy

4.2 BOHATER W OBLICZU MIŁOŚCI – SIŁA PORTRETU EMOCJONALNEGO

Jak podkreśla sam autor, chciał „stworzyć film [...] z wyraźnymi sylwetkami bohaterów, bo jak ma się portret zbiorowy, to trzeba patrzeć wyraziście, jak w tęczy, gdzie zieleń odcina się od żółtego”³¹. Portretowanie w *Mieście 44* jest związane główną osią opowieści o trójce bohaterów oraz mocno popkulturowej estetyzującej wizji wydarzeń historycznych. Nie jest to zatem klasyczne kino historyczne ani klasyczny romans. Portrety trójki głównych bohaterów są portretami głównie intymnymi (nacechowanymi emocjonalnie) oraz podwójnymi, związanymi z pokazaniem skomplikowanej relacji trójkąta miłosnego między Stefanem, Kamą i Alicją (Biedronką). Ilość portretów Stefana i Ali (74/74) względem Kamy (36) wyraźnie odzwierciedla też siłę łączących uczuć pierwszej pary względem drugiej. Wspólnie portretowani Ala i Stefan (30) dominują nad podwójnym portretem Stefana i Kamy (7). Alicja i Kama są tworzone na zasadzie kontrastu, jak wielu bohaterów i antybohaterów w kinie superbohaterskim. W filmie zastosowano ten zabieg także w sposobie portretowania dziewczyn. Ala ma wiele ujęć bliskich/zbliżeń w jasnej kolorystyce, wykorzystujących również nienaturalne prześwietlenia. Budowany jest obraz eterycznej, nierealnej, niewinnej dziewczyny. Kama jest opozycją do Ali: ciemnowłosa, twardo stąpająca po ziemi, dziewczyna z niższych warstw społecznych. Często pojawia się w portretach zbiorowych, podwójnych, rzadziej pojedynczych czy prywatnych (7/34), dzięki temu widz od początku filmu silniej kibicuje miłości Stefana i Alicji. W relacji ze Stefanem pojawia się w sytuacjach koleżeńskich i silnie nacechowanych erotycznie, przypominających styl *noir* (portrety ciemne, z poświatą, półmrokiem). Wielokrotnie portrety Alicji i Kamy są montowane bezpośrednio z portretem Stefana. Występują też przejazdy kamery, które imitują wzrok powstańca, który przeskakuje z jednego portretu dziewczyny na portret drugiej (3), gubiąc się w uczuciach:

Kama



Alicja



Kama i Alicja



³¹ „39. FFG. Rozmowa z Janem Komasa. Rozmawia Kalina Cybulska”.

Interesującymi zabiegami są zwolnienia (*slow motions*) postaci z połączeniem niediegetycznej muzyki (a często też piosenek). J. Komasa odrealnia 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. Dzięki temu nie tylko emocjonalnie odbierane są sceny miłosne, ale także widz ma możliwość dokładniejszej obserwacji emocji bohaterów poprzez zwolnione ich portrety i częste plany bliskie. Jest to połączenie widowiskowości kina superbohaterskiego z intymnością sceny kina romansowego:

Ala ze Stefanem – kolorystyka cieplejsza, bajkowa



Kama ze Stefanem – kolorystyka noir, chłodna, ciemna



4.3 BOHATER W OBLICZU WYZWANIA – PORTRET INDYWIDUALNY

Narracja *Miasta 44* jest oparta na schemacie filmów o bohaterach, w których mamy dwie wyraźne części. Pierwsza pokazuje normalne życie głównych postaci, druga — jak nazywa to sam J. Komasa — „podróż przez piekło”³². W pierwszej części dominują portrety rodzinne, rodzajowe, często pojawia się

³² „39. FFG. Rozmowa z Janem Komasa. Rozmawia Kalina Cybulska”.

portret zbiorowy. Występują portrety charakteryzujące również postaci płciowo: pojawia się eteryczna Alicja, zmysłowa Kama i przystojny Stefan. Druga część wyraźnie się odróżnia. Intensywnie obserwujemy portrety bohaterów – wojowników, ofiar walki, uczestników wojennego piekła. Na wzór schematu filmów o Batmanie, Spidermanie czy Supermanie bohater zostaje, w pewnym momencie swojego zwykłego życia, wezwany do wyprawy, do zadania³³.

pierwsza część filmu



druga część filmu



portrety rodzinne



portrety superbohaterów



Elementem wyzwania superbohatera są zależne od jego mocy zadania. J. Komasa tworzy świat wojny jako świat wyzwań. Buduje „piekło”, które wpływa na sposób portretowania młodych bohaterów. Pojawia się ruchoma kamera, portretująca bohatera biegnącego w obliczu zagrożenia, widoczne wybuchy, zastosowane *slow motion*, dające możliwość obserwacji kul omijających bohaterów.

³³ Zob. schemat „podróży bohatera” w koncepcji Josepha Campbella. Joseph CAMPBELL. *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski (Warszawa: Zysk i S-ka, 1997).

Wonder Woman*Miasto 44*

Biedronka (Ala) jako superbohaterka ratująca dziecko biegnie po ulicach bombardowanej Warszawy. Widoczny wzorzec podążania za bohaterem z ruchomą kamerą:

Superman III*Superman II**Miasto 44*

Świat w ogniu, to scenaria typowa dla portretów superbohaterów. Wojenna rzeczywistość bardzo przypomina tę, w której walczą bohaterowie fikcyjni:

Wonder Woman*Spiderman III**Batman**Miasto 44*

W kinie superbohaterkim pojawiają się specyficzne perspektywy fotografowania. Filmując od dołu, najczęściej, potęgujemy wrażenie siły i stanowczości postaci, wroga lub superbohatera. J. Komasa ucieka od tego zabiegu. Dominuje perspektywa naturalna, dlatego istotna staje się scena „deszczu krwi”, silnie nacechowana kinem akcji, kinem komiksowym, w którym na bohaterkę lawinowo spada krew po wybuchu bomby.

Alicja - perspektywa górna (ptasia)



4.4 BOHATER KONTRA ŚWIAT – KONFRONTACJA PORTRETU

U J. Komasy kamera przemieszcza się z bohaterami, dając widzowi poczucie poruszania się razem z postaciami filmu. Częstym zabiegiem jest dojazd (*zoom*) do twarzy bohaterów lub poszerzenie kadru pokazujące miejsce akcji i sytuację, w której znajduje się bohater. Przy scenach dynamicznych, związanych z przemieszczaniem się po zburzonej Warszawie, kamera również jest w ruchu i podąża za bohaterami. Widoczne są też przejazdy kamery po portretach głównych postaci, koncentrując się na ich reakcjach względem siebie.

Portretowanie bliskie skonfrontowane z szerokim planem sytuacyjnym powoduje wzmocnienie emocji bohaterów, jednocześnie wskazuje widzowi dwie perspektywy/sceny: indywidualną (bohatera) i zbiorową (grupy). Jest to typowy zabieg współczesnego kina wojennego:

Miasto 44 — Ala w szpitalu



Miasto 44 — Stefan na ulicach Warszawy*Szeregowiec Ryan* — Ryan podczas walki

Kompozycja symetryczna występuje rzadko, ale jednoznacznie w sytuacjach ważnych emocjonalnie dla bohaterów lub dramatycznych. Ala, spodziewając się śmierci i gwałtu, patrzy prosto w oczy Niemcowi w szpitalu otoczona dziećmi – ale widz widzi tylko konfrontację spojrzeń na zbliżeniu, całość potęguje cisza:

Duże zbliżenie z lekkim dojazdem kamery – konfrontacja portretów



Ciekawym zabiegiem wykorzystanym tylko raz jest przyspieszenie i silny niski klucz oświetlenia — w kanałach, kiedy przestraszona Ala wpada w panikę. Dodatkowo pojawia się odrealnienie postaci Stefana, którego zniekształcone oczy deformują go (estetyka *zombie movies*). Stefan staje się przez chwilę w wyobraźni Alicji antybohaterem:

Alicja

Stefan jako zombie/diabeł

Alicja



J. Komasa tworzy portrety bohaterów wojennych, uczestników krwawych wydarzeń podczas tragicznie rozgrywających się dni Powstania Warszawskiego. Mamy zatem konfrontację pięknych kolorowych portretów uśmiechniętych młodych ludzi z serią mrocznych wizerunków powstańców. Konwencja znana z kina superbohaterskiego:



4.5. PORTRET DOKUMENTALNY – PORTRET HISTORYCZNY

Miasto 44, mimo nowoczesności realizacyjnej, jest filmem opowiadającym o wydarzeniu historycznym. Bohaterowie w konwencji superbohaterów nie są dominujący. Wiele portretów, szczególnie zbiorowych, można odnaleźć na fotografiach z czasów Powstania Warszawskiego:

fotografie portretów zbiorowych kadry



kadry portretów zbiorowych z filmu



J. Komasa unika zbytniego przerysowania postaci, co mogłyby stworzyć pastisz (może nawet karykaturę) bohaterów powstania. Mimo wszystko hołduje autentyczności. Nie zobaczymy zatem patetycznego kadrowania postaci z per-

spektywy zabiej, nie mamy portretów samotników superbohaterów, na których spoczywa los świata, nie mamy też detali w portretowaniu, które niezwykle sugestywnie pokazują brutalizm sytuacyjny. U J. Komasy bohater też się naprawdę boi, chowa, ucieka:



PODSUMOWANIE

We współczesnym kinie obserwuje się coraz większy eklektyzm gatunkowy, realizacyjny i narracyjny. Widoczna jest tendencja do tworzenia postaci ludzi, którzy stają się jak superbohaterowie, a superbohaterów kreuje się na bardziej ludzkich, mających wady, niedoskonałości. Silnym elementem tworzącym konstrukt dzieła filmowego jest portret zarówno w wymiarze formalnym, jak też psychologicznym. Poddany analizie portret filmowy jest niezwykle interesującym zabiegiem formalnym, realizacyjnym i estetycznym, który jest jednocześnie silnym wyznacznikiem semantycznym. Dzieło filmowe poszerzyło sposób portretowania postaci, dając możliwość nie tylko ukazania cech portretowanego obiektu, ale wprowadzając kategorię relacyjności między postaciami i dramaturgii narracyjnej. Dziejąca się w czasie akcja filmowa, postępujące elementy losów bohaterów pozwalają na ukazanie różnorodności portretów tej samej postaci. Filmowy portret jest zatem nie tylko kadrem, stopklatką, ale także elementem ruchomego języka filmowego.

Portrety bohaterów w *Mieście 44* są budowane na zasadzie kontrastów, wzmacniają wyrazistość postaci, stają się elementem portretu zbiorowego grupy młodych ludzi walczących podczas Powstania Warszawskiego. J. Komasa wykorzystuje portret do charakterystyki bohaterów głównych, ale również do charakterystyki grupy (zbiorowości powstańców) jako podobnych do siebie młodych ludzi w obliczu wojny (portret zbiorowy, szeregowy).

Dzięki portretowi są tworzone sceny emocjonalne, związane z uczuciami rozgrywającymi się między trójką głównych bohaterów (miłość, zazdrość, przyjaźń). Portret (szczególnie bliskie plany) pozwala skoncentrować emocje postaci związane ze strachem, bólem, chęcią zemsty. Portrety kadrowane szerzej, jako średnie lub duże, dają możliwość ukazania bohaterów w dramatycznych sytuacjach powstania (walk, zniszczeń, tragizmu innych ludzi). Często widoczny jest hiperrealizm. Wyraźną tendencją J. Komasy są postacie przedstawiane nie oddzielnie, odizolowane od rzeczywistości wojennej, wręcz przeciwnie — powstańcy są wpisani w losy toczącej się tragedii. Efekty dźwiękowe, muzyka, cisza, piosenki powodują, że J. Komasa w filmie historycznym stworzył świat silnie bodźcowy.

Widać perspektywę opowiadania obrazem poprzez portret. Wykorzystane środki plastyczne, filmowe są wyraźnie inspirowane kinem superbohaterskim, współczesnym kinem akcji i nowoczesnym kinem wojennym. Portret w *Mieście 44* jest wizerunkiem bohatera zarówno w wymiarze realnym, jak i symbolicznym. Forma gatunkowa wpływa na sposób portretowania bohaterów i jest istotnym elementem charakterystyki bohatera filmowego — obok kostiumu, charakterystyki, sposobu gry aktorskiej. J. Komasa wykorzystuje konwencje kina superbohaterskiego, jednocześnie tworząc portret dokumentalny, oparty na wyznacznikach archiwalnych tamtych czasów. Tworzy zatem hybrydę kina historycznego z widowiskowością współczesnej technologii filmowej. Potwierdziła się teza, że środki filmowe wzmacniają i urozmaicają portret zbiorowy i indywidualny postaci powstańców warszawskich, wpisując się w konwencję kina o superbohaterach.

Samo określenie cech portretu w filmie nie jest łatwe i na pewno może być również elementem analizy innych obszarów naukowych, silniej eksponujących odmienne koncepcje badawcze. Filmowa wersja portretu ma w swojej naturze chęć zatrzymania chwili, kreację postaci lub jej dokumentację, ale również pozwala jej się rozwijać, trwać w czasie i podlegać zmienności (ruchowej, estetycznej). Świadome wykorzystanie języka filmowego, filmowych zabiegów realizacyjnych w kontekście portretu pokazuje, jak istotnym środkiem wyrazu jest portret filmowy.

BIBLIOGRAFIA

- „39. FFG. Rozmowa z Janem Komasa. Rozmawia Kalina Cybulska”, Polski Instytut Sztuki Filmowej. Dostęp 2.06.2022. https://www.youtube.com/watch?v=1Wg3_jhzz8I.
- ALTMAN, Rick. *Gatunki filmowe*. Przeł. Maria Zawadzka-Strączek Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- ALTMANN, Lothar. ed., *Leksykon malarstwa i grafiki*. Przeł. Agnieszka Gadzała, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2012.
- BERELSON, Bernard. *Content analysis in communication research*. New York: Free Press, 1952.
- BURZYŃSKI, Roman. *Portret fotograficzny*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.
- CAMPBELL, Joseph. *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. Andrzej Jankowski Warszawa: Zysk i S-ka, 1997.
- CZARTORYSKA, Urszula. „O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza”. W *Co robić po kubizmie. Studia o sztuce europejskiej*. red. Jerzy Malinowski. Wrocław, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- CZYŻAK, Krzysztof. „Rozwój filmowych adaptacji komiksów – „kino superbohaterskie” jako gatunek.” *Images* nr 28(37) (2021): 338-348.
- DEVEREUX, Eoin. *Understanding the Media*. Los Angeles–London–New Delhi–Singapore: Sage, 2007.
- HAAKE, Paweł Michał. *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*. Kraków: Avalon, 2008.
- JEFFRIES, Dru. *Comic Book Film Style*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- JĘDRYCZKO, Małgorzata. red., *Sztuka świata*, t. 18, *Słownik terminów L-Ż*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2013.
- KRIPPENDORFF, Klaus. *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2004.
- KUBALSKA-SULKIEWICZ, Krystyna, Monika BIELSKA-ŁACH i Anna MANTEUFFEL-SZAROTA, red., *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- LELLIS, George. „Portret w filmie, wideo i internecie”. *Kwartalnik Filmowy* 35-36 (2001): 135–136.
- LEWANDOWSKA, Zuzanna. „Ponowoczesna wizja Powstania Warszawskiego w filmie Jana Komasy *Miasto 44*”. *Images* nr 26 (2015): 95–106.
- MACIEJEWSKA, Marta. „Młoda Polska. O filmach Jana Komasy”. *Ekrany* 2 (2020): (bez paginacji). Dostęp 6.06.2022, http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/mloda-polska-o-filmach-jana-komasy/.
- MICHALCZYK, Stanisław. „Uwagi o analizie zawartości mediów”. *Rocznik Prasoznawczy* 3 (2009): 95–109.
- MICHAŁKOWA, Janina. *Mistrzowie portretu niderlandzkiego XVII w.* Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1958.
- MROZOWSKI, Maciej. „Bohater naszych czasów”. *Kultura Popularna* 3 (2009): 77–83.
- NEUENDORF, Kimberly A. *The Content Analysis Guidebook*. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2017.
- NOWICKI, Wojciech. *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.
- PISAREK, Walery. *Analiza zawartości prasy*. Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych, 1983.
- LISOWSKA-MAGDZIARZ, Małgorzata. *Analiza zawartości mediów. Przewodnik dla studentów*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2004.
- PLĄŻEWSKI, Jerzy. *Język filmu*, Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza, 2008.

- PONTREMOLI, Edourad. *Nadmiar widzialnego, Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*. Przeł. Marian Leon Kalinowski, Gdańsk: słowo/obraz, terytoria, 2006.
- SONTAG, Susan. *O fotografii*. Przeł. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017.
- Staszczyszyn, Bartosz. „Miasto 44”, reż. Jan Komasa”. Dostęp 8.06.2022. <https://culture.pl/pl/dzielo/miasto-44-rez-jan-komasa>.
- Witz, Ignacy. *Portret w malarstwie*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1970.
- Wolski, Michał. „Kino przerysowane. Strategie przenoszenia komiksów na ekran na przykładzie filmów firmy Marvel Studios.”. W: *Bękarty X muzy: Filmowe adaptacje materiałów nie-literackich*. red. Przemysław Dudziński, Robert Dudziński i Kamila Kowalczyk, 11-28. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej Trickster, 2015.
- WRÓBLEWSKI, Janusz. „Jan Komasa: W ‘Bożym Ciele’ kłamca wydobywa z ludzi prawdę”. *Polityka*, 41 (2019): (bez paginacji). Dostęp 8.06. 2022, <https://www.polityka.pl/tygodnik/polityka/kultura/1927100,1,jan-komasa-w-bozym-ciele-klamca-wydobywa-z-ludzi-prawde.read>.
- ZARĘBSKI, Konrad J. „Jan Komasa”. Dostęp 2.06.2022, <https://culture.pl/pl/tworca/jan-komasa>.
- ZUFFI, Stefano. ed., *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*. Przeł. Hanna Cieśla. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2001.
- Żaglewski, Tomasz. *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.

PORTRET POLSKICH SUPERBOHATERÓW W OBRAZIE JANA KOMASY *MIASTO 44*

Streszczenie

Artykuł przedstawia problematykę portretu filmowego jako elementu konstrukcji dzieła filmowego i kreacji bohatera. Kolejne dziedziny sztuki, w ramach których rozwija się portret, oferują nowe środki i możliwości opowiadania o postaci (bohaterze). Silnym elementem tworzącym konstrukt dzieła filmowego jest portret zarówno w wymiarze formalnym, jak i psychologicznym. Podjęte badania łączą analizę portretu filmowego ze współczesną tendencją gatunkową w kinematografii, jakim jest kino komiksowe i superbohaterskie. Jan Komasa stworzył nowoczesny, eklektyczny obraz wydarzeń historycznych w filmie *Miasto 44* o Powstaniu Warszawskim, łącząc konwencję filmów o superbohaterach z opowieścią historyczną, odtwarzającą autentyczne wydarzenia II wojny światowej. Poprzez analizę elementów sztuk plastycznych (m.in. kompozycji, kolorystyki, perspektywy, stosunkach światła i cienia) oraz elementów filmowych (takich jak muzyka i dźwięk, ruch, montaż i zastosowanie efektów specjalnych) udało się ukazać inspiracje kinem superbohaterskim oraz wskazać na możliwości portretu w oddawaniu psychicznych i fizycznych cech bohaterów.

Słowa kluczowe: portret; film historyczny; film komiksowy; film superbohaterski; bohater

PORTRAIT OF POLISH SUPER HEROES IN JAN KOMASA'S PICTURE *WARSAW 44*

Summary

The article presents the issues of the film portrait as an element of the construction of the film work and the creation of the protagonist. Subsequent fields of art in which the portrait develops offer new means and possibilities of telling about the character (protagonist). A strong element creating the

construct of a film work is a portrait, both in a formal and psychological dimension. The undertaken research combines the analysis of the film portrait with the contemporary genre tendency in cinematography, which is comic and superhero cinema. Jan Komasa created a modern, eclectic image of historical events in the film *Warsaw 44* about the Warsaw Uprising, combining the convention of superhero films with a historical story that recreates the authentic events of World War II. By analyzing elements of visual arts (e.g. composition, colors, perspective, relations of light and shadow) and film elements (such as music and sound, movement, editing and the use of special effects), it was possible to show inspiration from superhero cinema and indicate the possibilities of a portrait in reflecting the mental and physical characteristics of the heroes.

Keywords: portrait; historical film; comic book film; superhero film; hero