

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1713>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Marek Kosma Cieśliński
Wrocławska Akademia Biznesu w Naukach Stosowanych
<https://orcid.org/0000-0002-5687-2559>

Montażowe formy Wacława Kaźmierczaka

Słowa kluczowe:

film dokumentalny;
kronika filmowa;
montaż filmowy;
edycja;
rytm filmu

Abstrakt

Wacław Kaźmierczak (1905-1981) należy do czołowych polskich montażystów kina dokumentalnego. Zdobywszy doświadczenie filmowe przed rokiem 1939 oraz przy dokumentowaniu powstania warszawskiego, po II wojnie światowej współtworzył najważniejsze produkcje Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie i wykształcił wielu następców. W pracy preferował lakoniczne formy i metaforyczne połączenia montażowe; potrafił przykuć i utrzymać uwagę widza. Jego styl ewoluował od perswazyjnych komunikatów politycznych do przekrojowych syntez historycznych, tworzonych z wykorzystaniem materiałów archiwalnych, czego wybitnym przykładem jest pełnometrażowy dokument *Requiem dla 500 tysięcy* (1963). Jako montażysta odznaczył się pogłębioną znajomością historycznych form prowadzenia narracji filmowej, czemu charakterystyczny wyraz dawał w montowanej przez prawie czterdzieści lat Polskiej Kronice Filmowej. Autor omawia ewolucję stylu Kaźmierczaka i przedstawia jego najbardziej charakterystyczne dzieła.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie postaci i dorobku Wacława Kaźmierczaka (1905-1981), wybitnego montażysty i nauczyciela wielu znaczących dla polskiego kina praktyków edycji ruchomych obrazów, określenie jego stylu zmieniającego się na przestrzeni kilku dekad oraz interpretacja wpływu, jaki wywarł na standardy realizatorskie rodzimych twórców. Metodą badań jest analiza materiałów filmowych – montowanych przez niego wybranych filmów dokumentalnych, reprezentatywnych i różnorodnych wydań Polskiej Kroniki Filmowej oraz produkcji, które Kaźmierczak zrealizował samodzielnie, a ponadto analiza dokumentów, wypowiedzi prasowych oraz stenogramu rozmowy, jaka została przeprowadzona w roku 1979 i do tej pory nie doczekała się omówienia w piśmiennictwie przedmiotu.

Filmografia Kaźmierczaka jest bogata i zróżnicowana. Składają się na nią nagrania operatorskie, jakich dokonywał, pracując przed 1939 r. dla kilku kronik filmowych, notacje i kroniki zrealizowane podczas powstania warszawskiego oraz efekty aktywności zawodowej w Polsce Ludowej obejmujące montaż ponad stu filmów dokumentalnych, realizację (czasem określaną jako reżyseria) dwunastu filmów dokumentalnych, a przede wszystkim edycję trudnej do precyzyjnego określenia liczby wydań PKF z lat 1944-1980 (w wielu wypadkach nazwiska autorów były pomijane w czołówce lub zastępowane określeniami „zespół” bądź „redakcja”). Tak bogaty dorobek wiązał się z właściwą twórcy od wczesnych lat pasją filmową, a przede wszystkim – w okresie dojrzałości zawodowej – był rezultatem wieloletniej pracy w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

Wacław Kaźmierczak urodził się 5 sierpnia 1905 r. w wielkopolskiej miejscowości Dulinowo. Dzieciństwo spędził w Zagłębiu Ruhry, wychowując się u wujostwa w Essen. Tam ukończył szkołę podstawową oraz zawodową szkołę poligraficzną¹. Jako nastolatek rozpoczął współpracę z niemiecką wytwórnią filmową UFA (Universum Film AG), gdzie pełnił obowiązki laboranta, a następnie operatora². Do Polski wrócił w roku 1923. Pracował jako inspicjent i charakteryzator w objazdowym Teatrze Ludowym w Poznaniu, potem w Teatrze Nowoczesnym w Warszawie³, a także jako asystent operatora i montażysta w wytwórni H-B Film. Równocześnie studiował zagadnienia techniki kinematograficznej w stołecznej szkole filmowej „Cinema”. Pod koniec lat 20. współpracował przy realizacji *Policmajstra Tagiejewa* (reż. Juliusz Gardan, 1929) i *Moralności Pani Dulskiej* (reż. Bolesław Newolin, 1930), pełniąc funkcję asystenta reżysera, oraz przy filmach *Mascotte* (1930) Aleksandra Forda (obraz nie zachował się do naszych czasów) i *Z dnia na dzień* (1929) – debiucie reżyserskim Józefa Lejtesa. Następnie związał się z KPFilm – Kinematograficzną Agencją Propagandową, gdzie jako asystent operatora lub montażysta uczestniczył w realizacji filmów krótkometrażowych *Pomorze* (b.d.), *Powstania Śląskie* (b.d.) i *Śląsk, żrenica Polski* (reż. Włodzimierz Wyszomirski, 1927)⁴. W roku 1933 rozpoczął pracę w Polskiej Agencji Telegraficznej – działającej od 1918 r. rządowej agencji informacyjnej, w której samodzielnie przygotowywał materiały reporterskie. Chociaż działalność PAT-u była podporządkowana pracy usługowej na rzecz podmiotów rządowych, a dominująca stylistyka często służyła celebrowaniu oficjalnych uroczystości lub stereotypowemu promowaniu tematów państwowotwórczych, okres ten Kaźmierczak wspominał jako ważny dla doskonalenia umiejętności – jak bowiem pisał Jerzy Peltz, w *PAT*

obowiązywała zasada samowystarczalności: każdy operator montował swój materiał łącznie z tytułami⁵. Jako że zespół realizatorów liczył zaledwie kilka osób, praca wymagała samodzielności i decyzyjności autora, które to umiejętności Kaźmierczak wykorzystywał w okresie dojrzałym. Z pewnością okazały się one też użyteczne w momencie wybuchu II wojny światowej. Bezpośrednio przed jej rozpoczęciem zrealizował zdjęcia do serii filmów Saula Goskinda dokumentujących życie społeczności żydowskich w Polsce (*Białystok, Kraków, Lwów, Łódź, Warszawa, Wilno*)⁶.

Przez pierwsze dni września 1939 r. Kaźmierczak dokumentował – jeszcze dla PAT-u – przygotowania miasta do obrony (filmował między innymi manifestację pod ambasadami angielską i francuską, a zdjęcia te wykorzystał po latach w filmie *Wrzesień (tak było) /1961/*). W nieomówionym dotąd w piśmiennictwie filmoznawczym interesującym wywiadzie, jaki w 1979 r. przeprowadził Zbigniew Cieczot-Gawrak, Kaźmierczak wspominał uwiecznione wówczas kopanie rowów w Ogrodzie Saskim, okolice hotelu „Bristol” oraz placu Zwycięstwa, pierwsze bombardowania na Kole, naloty i alarmy przeciwlotnicze⁷. Wraz z ewakuowanym zespołem opuścił na pewien czas stolicę, jednak niedługo potem powrócił i zainteresował się losem dotychczas nagranych, niezabezpieczonych taśm filmowych: *Po powrocie do Warszawy zorientowałem się, że nikt nie myśli o zabezpieczeniach archiwów PAT-a i nikt nie myśli o zapasach taśmy. Zaskoczyło mnie to (...). Dopiero kierując się moim zdaniem, zaczęliśmy usuwać materiały łatwopalne (taśma była wówczas łatwopalna i wybuchowa). Wywozili te materiały na Marymont do magazynów⁸. Wtedy też związał się z konspiracyjnym Referatem Filmowym Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej⁹. Współpracował tam z Antonim Bohdziewiczem i Jerzym Zarzyckim, późniejszymi autorami filmów fabularnych. Równocześnie, w lipcu 1940 r., zatrudnił się jako pracownik techniczny w niemieckim biurze przedsiębiorstwa Film und Propaganda Mittel, wydającym tygodnik dźwiękowy Generalnej Guberni *Die Deutsche Wochenschau*. Pracę tę wykonywał w porozumieniu z dowództwem AK, a miała ona na celu zachowanie swoistej kontroli władz konspiracyjnych nad stanem zaplecza filmowego stolicy pozostającego po przedwojennych wytwórniach i okazała się kluczowa dla zapewnienia dostępu do zapasów negatywu, kiedy wybuchło powstanie warszawskie. Podczas zrywu powstańczego pełnił funkcję kierownika laboratorium filmowego i opracowywał kroniki *Warszawa walczy* (zrealizowano trzy wydania)¹⁰. Mimo że powstały one w trudnych warunkach technicznych, ich strona montażowa odznacza się wynikową narracją scen, zróżnicowaniem sąsiadujących planów, a nawet wyraźnym tempem relacjonowania. Po latach Kaźmierczak wspominał: *Nasza placówka mieściła się na ulicy Leszczyńskiej. W czasie wojny była tam niemiecka placówka „Film i propaganda”, a wcześniej jeszcze mieściło się zarekwirowane przez Niemców przedwojenne laboratorium Falangi. Pracowali tam nasi ludzie, którzy byli również w konspiracji. Starali się o to, by placówki nie wywieziono do Berlina. Przed powstaniem Niemcy dostarczyli tam wagon taśmy, która nam się bardzo przydała w czasie powstania. Maszyny były czynne tak długo jak elektrownia. Równocześnie pracowałem w laboratorium, gdzie filmy robione w czasie powstania były wywołane, zmontowane, później wyświetlane w kinie „Palladium”. Zdażyliśmy zrobić trzy albo cztery kroniki z powstania. Później, kiedy elektrownia stanęła, brak było wody, więc musieliśmy zawiesić naszą działalność i przenieść się z materiałami do kina „Palladium”¹¹. Wtedy właśnie,**



Wacław Kazmierczak w czasie powstania warszawskiego
(fot. Antoni Wawrzyniak, 1944; domena publiczna)

podczas przenoszenia materiału filmowego w bezpieczne miejsce, zostało wykonane zdjęcie Kaźmierczaka z papierowym workiem na plecach, wielokrotnie później powielane w publikacjach¹².

Po upadku powstania trafił do obozu przejściowego w Pruszkowie, skąd został wywieziony w głąb Rzeszy, do Chemnitz¹³. Stamtąd uciekł, kierując się do Krakowa, gdzie w styczniu 1945 r. natknął się na operatora Czołówki Filmowej Wojska Polskiego: *W listopadzie [1944] wróciłem z Niemiec do Krakowa przez ucieczkę z transportu i tam spotkałem się z naszą grupą, z Bohdziewiczem, Urbanowiczem i z kolegami. Już wtedy myśleliśmy o przyszłej pracy nad Kroniką. 17 stycznia szukaliśmy na Rynku w Krakowie „Czołówki”. Niestety, nie było naszej „Czołówki”, była za to Czołówka radziecka. Wówczas spotkałem operatora frontowego Związku Radzieckiego. Mieliśmy od niego wiadomość, że nasza „Czołówka” jest już w Krakowie. Przez dwa dni chodziliśmy, szukając jej, aż w końcu zobaczyłem znajomą sylwetkę Adka [Adolfa] Forberta¹⁴.*

Ten moment rozpoczął długoletnią współpracę (od numeru drugiego)¹⁵ z Polską Kroniką Filmową, która właśnie powstała po przekształceniu komórki wojskowej w samodzielny periodyk aktualności filmowych. W warunkach przesuwającej się linii frontu zespół podążał od Lublina za oddziałami wojsk, by po pewnym czasie na dłużej zatrzymać się w Łodzi. Ciekawe jest wspomnienie Kaźmierczaka na temat warunków ówczesnego życia: *Dla nas norm nie było. Pracowało się 24 godziny na zmiany. Mieszkałem w hotelach, bo nie miałem własnego mieszkania. Nie było wesoło¹⁶.* Mimo utrudnień to właśnie w tym czasie – poza realizacją wydań PKF – podjął się montażu jednego z pierwszych po wojnie filmów dokumentalnych. Był to obraz *Swastyka i szubienica* (1945) – zrealizowany przez Kazimierza Czyńskiego reportaż z procesu sądowego zbrodniarzy hitlerowskich z obozu koncentracyjnego w Majdanku. Kaźmierczak efektywnie połączył w nim obrazy z sali sądowej z archiwalnymi już migawkami z działań frontowych i obozu. Wykorzystanie planów bliskich oraz pomysłowe zestawienie ujęć twarzy prokuratora wygłaszającego mowę oskarżycielską z obliczami żołnierzy wyruszających do walki podnosiło ładunek emocjonalny filmu i wzmacniało jego metaforyczną wymowę.

Wkrótce po tym Kaźmierczak pracował przy kolejnych produkcjach, stając się na dłuższy czas wiodącym montażystą odbudowującej się kinematografii. Do 1949 r. współtworzył między innymi propagandowe obrazy składankowe *Na straży trwałego pokoju* (reż. Jerzy Bossak, 1946) czy *Nad polskim Bałtykiem* (reż. Stanisław Możdżeński, 1948), dokumentujące odradzanie się polskiej państwowości, ale też portret dygnitarza wojskowego *Nasz Marszałek* (reż. Jerzy Bossak, 1947), prezentujący sylwetkę Michała Roli-Żymierskiego – w filmie tym przeplatał sceny oficjalne z uwiecznionymi przez operatorów sytuacjami prywatnymi, skutecznie wykorzystując możliwości równoległego prowadzenia kilku wątków narracyjnych. Współtworzył też filmy krajobrazowe (*Wielki redyk*, reż. Stanisław Możdżeński, Jarosław Brzozowski, 1949) i o tematyce sportowej *Tour de Pologne* (b.d., 1949), a zwłaszcza reportaże produkcyjne z kraju podnoszącego się z ruin, takie jak *Szeroka droga* (reż. Konstanty Gordon, 1949) i *Budujemy* (reż. Roman Banach, 1949) – pierwszy z nich, zrealizowany przez Gordona zapis budowy trasy W-Z, przyniósł zespołowi twórców Nagrodę Państwową III stopnia.

Szczególnie interesującą produkcją z tego okresu jest *Suita warszawska* (1946) Tadeusza Makarczyńskiego – poetycka impresja na temat zrujnowanej

Warszawy, w której na nowo pojawia się życie. Autor w trzech rozbudowanych sekwencjach ukazał proces odradzania się zgładzonego przez wojnę miasta, pierwsze symptomy życia powracającego do zgliszczy, a wreszcie obraz dynamizującej się przestrzeni urbanistycznej. W tym przypadku zadanie montażysty polegało na zróżnicowaniu tempa opowieści poszczególnych części filmu, dostosowaniu układu zdjęć do zmieniającego się tła dźwiękowego (autorem partytury, istotnej dla obrazu skomponowanego na wzór utworu muzycznego, był Witold Lutosławski) oraz dobraniu interesujących estetycznie ujęć. Stopniowe wzmacnianie dynamiki zdarzeń, mające odzwierciedlać ożywianie się warszawskiej przestrzeni, zostało uzyskane za pomocą coraz krótszych migawek współgrających z dźwiękami ludowej melodii lub przenikających się kadrów – na przykład tańczącej pary i akordeonu. W rezultacie powstał film do dziś przykuwający uwagę walorami formalnymi.

Kaźmierczak pracował z wieloma realizatorami, ale w tym okresie szczególnie zbliżył się z kierującym Kroniką Jerzym Bossakiem. To od ich ścisłej współpracy zależało sprawne i regularne przygotowywanie tygodnika. Powstające wówczas filmy Bossaka – często składankowe, zestawiane z rozmaitych materiałów operatorskich, także tych wykorzystanych już wcześniej – wiele zawdzięczają dobremu montażowi, do czego z pewnością przyczyniła się biegłość warsztatowa Kaźmierczaka. *Ma fenomenalną pamięć, jest chodzącym katalogiem archiwum WFD*¹⁷ – tak w „Magazynie Filmowym” charakteryzowała go wieloletnia sekretarka Redakcji Dokumentu Wytwórni Filmów Dokumentalnych, a zarazem krytyczka, scenarzystka i realizatorka filmowa Wanda Wertenstein. Umiejętność koordynowania dużych partii materiału ułatwiała mu pracę i pozwalała na dużą szybkość działania. Z pewnością zacieśniło to kooperację obu twórców, a jej momentem przełomowym był zrealizowany w 1947 r. film *Powódź* – przekrojowy i syntetyczny, a zarazem niepozbawiony zindywidualizowanych obserwacji reportaży z rozległych obszarów kraju dotkniętych klęską żywiołową. Tytuł ten, wyróżniający się szerokością spojrzenia i utrwalonym w obrazach dużym ładunkiem emocjonalnym, stał się symbolicznym otwarciem powojennego dokumentu na świat dzięki znakomitemu przyjęciu przez krytykę i nagrodzie głównej na festiwalu w Cannes.

Współpraca z Jerzym Bossakiem, piastującym poza PKF również kilka innych kluczowych dla polskiej kinematografii funkcji (między innymi kierownictwo artystyczne Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”, nadzór nad Redakcją Dokumentu Wytwórni Filmów Dokumentalnych), niejako automatycznie – przy czym nieformalnie i w sposób niezamierzony – wpływała na styl niektórych filmów realizowanych w wytwórni. O ile Bossak był wizjonerem kina niefikcjonalnego, propagatorem poruszania na ekranie zagadnień społecznych, a zarazem mistrzem – w pozytywnym znaczeniu tego słowa – propagandy, o tyle Kaźmierczak nie miał w sobie nic z artysty – był rzemieślnikiem skupiającym się przede wszystkim na analizie materiału i jego kompozycji. Zachowywał jednak istotny, a czasem zapewne decydujący wpływ na ostateczny kształt filmu: *Miał niebywały zmysł do wybierania i zestawiania ze sobą planów. (...) Najchętniej pracował sam, reżysera dopuszczał dopiero do gotowego dzieła. Był głuchy na wszelkie sugestie. Nic więc dziwnego, że młodzi, ambitni unikali go. Pozostał mu Jerzy Bossak. (...) Bardzo cenił*



Requiem dla 500 tysięcy, reż. Jerzy Bossak, Waclaw Kazmierczak (1963)



Requiem dla 500 tysięcy, reż. Jerzy Bossak, Waław Kaźmierczak (1963)

współpracę z Jerzym Bossakiem, ale nawet wobec niego nie ugiął się i nie przyjmował uwag krytycznych¹⁸ – wspominała jedna z jego asystentek, Barbara Kosidowska. Wspólna praca ich obu nabierała przez to pewnej rytmizacji, a nawet rutyny – filmy dokumentalne były wszak montowane pomiędzy redagowaniem cotygodniowych kronik, a to wymuszało określony reżim, zarówno jeśli chodzi o kwestie techniczne, jak i redakcyjne. Działanie w zespole wymagało też pozyskania współpracowników – w 1951 r. do duetu montażyistów (Każmierczak i Ludmiła Niekrasowa) dołączyła Jadwiga Zajiček, późniejsza znakomita montażyistka i realizatorka.

W montowaniu kroniki filmowej Każmierczak stopniowo wypracował własną, niepowtarzalną i rozpoznawalną metodę. Rytm obrazów, dynamiczny, podporządkowany tematowi form najchętniej uprawianych w PKF, czyli reportaży i felietonów, musiał ułatwiać napisanie komentarza i oczywiście oddawać sens prezentowanego tematu – czasem politycznego i oficjalnego, kiedy indziej agitacyjnego, innym zaś razem satyrycznego. Bywało i tak, że montaż ujęć był podporządkowany muzyce. Jak przypomniała mi w rozmowie Helena Lemańska, kierująca redakcją PKF w latach 1949-1967, zrealizowane w 1951 r. wydanie specjalne PKF 22 lipca. *Święto Wyzwolenia* zostało w całości zmontowane według treści popularnej wówczas socrealistycznej *Naszej piosenki* (muzyka Tadeusza Sygietyńskiego, tekst Jerzego Ficowskiego), zawierającej charakterystyczną „produkcyjną” frazę: *I górnicy, i hutnicy, i murarze, kolejarze i rolnicy, ogrodnicy, krawcy, tkacze i spawacze, i cywile, i żołnierze, wróg nam pieśni nie odbierze*¹⁹. W innych przypadkach należało właściwie rozpoznać dostarczone przez operatorów materiały (zazwyczaj opatrzone metryczką, czyli krótkim opisem zarejestrowanych postaci, zdarzeń lub obiektów) i ocenić zawarty w nich potencjał, wybierając przy tym najbardziej znaczące fragmenty. Każmierczak wyjaśnił to następująco: *Czasem słowo musi się podporządkować obrazowi, czasem jest odwrotnie. Po wojnie np. montowałem wydanie Kroniki, w której były zdjęcia powrotu do kraju repatriantów i ludzi z obozów, a wśród nich grupy dzieci wywiezionych przez hitlerowców do Niemiec. Tę scenę, a zwłaszcza dziecięce twarze, specjalnie dałem na długim odcinku taśmy. Jedna z matek, oglądając Kronikę, poznała na ekranie swego zaginionego synka. Oczywiście odnalazła dziecko. Pół minuty na ekranie zaważyło o losach chłopca, o jego powrocie do rodziny*²⁰.

W cytowanej wypowiedzi Każmierczak mimowolnie odsłonił swój znaczący wpływ na ostateczny kształt tygodnika (w latach 1957-1981 ukazywały się dwa wydania tygodniowo), bardzo lubianego przez publiczność z uwagi na żywą formę, która nie nużyła²¹. W jeszcze innym przypadku ukształtowanie intensywnego komunikatu perswazyjnego, oczekiwanego przez władze komunistyczne nadzorujące kinematografię i wpisującego się w agresywną retorykę zimnej wojny, wymagało użycia niezwykle kontrastowych zestawień obrazowych, w których nagraniem filmowym towarzyszyły stopklatki lub fotografie. Ich przekaz, przykuwający uwagę szokującymi nieraz wizerunkami (na przykład dziecięce zwłoki jako przestroga przed ewentualnymi atakami amerykańskich bombowców)²², został wykorzystany w kilku obrazach publicystycznych zmontowanych przez Każmierczaka (*My niżej podpisani /1950/*, *Korea oskarża /1951/*, *Ludzie wybierają życie /1950/*), w których rozwiązania montażowe w niczym nie odbiegały od stworzonej przez Sergieja Eisensteina koncepcji montażu atrakcji.

Reportaże z odbudowy kraju, a potem perswazyjne filmy socrealistyczne, w połowie lat 50. ustąpiły miejsca reportażom interwencyjnym i tematyce społecznej, wpisując się w nurt odwilży politycznej i rozluźnienia gorsetu ideologicznego krępującego wcześniej niemal każdą dziedzinę życia. Zmiana priorytetów, odejście od obowiązujących dotychczas form agitacyjnych i propagandowych oraz pojawienie się nowych tematów obyczajowych wymusiło zmianę stylu montażowego i weryfikację zapatrywań na sztukę dokumentu filmowego. W 1968 r. Kaźmierczak zauważył: *Stosowany dawniej szybki montaż, korzystanie z fotomontażu w filmie, jest dziś nie do przyjęcia. Dziś widz wymaga syntezy w samym obrazie, w jednym, nieciętym ujęciu, nie w montażu. Jest to sprawa wiarygodności, siły dowodowej obrazu filmowego, zwłaszcza w dokumencie. Widz nie wierzy zestawieniom montażowym...*²³ Słowa te dowodzą świadomości zdezaktualizowania się metod kreowania znaczeń przez tendencyjny dobór treści. Manipulowanie faktami, uprawiane często w latach 50., powróciło jednak w dokumencie w pierwszej połowie lat 70. na fali gierkowskiej „propagandy sukcesu”.

Wacław Kaźmierczak, w pracy dokładny i wymagający, oczekiwał zwłaszcza punktualności asystentów, przywiązywał wagę do systematyczności, a w momentach stresu nie przenosił emocji na współpracowników²⁴. Z natury był introwertykiem, cenił samodzielność: *Rzecz leży w tym, że trzeba mieć chęć i serce. (...) Trzeba lubić ten zawód, trzeba mieć cierpliwość. Ja jestem bardzo nerwowy, ale gdy siadam przy stole i zaczynam montaż, poza filmem i obrazem nic nie widzę i wyłączam się. Staram się tak ugryźć temat, żeby trafił do ludzi*²⁵ – wyjaśnił w rozmowie z Czeczotem-Gawrakiem. Ze wspomnień współpracowników wyłania się obraz twórcy, który nie ogłaszał koncepcji teoretycznych dotyczących swoich zasad montażu, ale intuicyjnie wyczuwał potencjał dramaturgiczny zawarty w kadrach i nadawał filmowi najbardziej efektywną, a czasem także efektowną formę. W rozmowie z Lidia Zonn Agnieszka Bojanowska przypominała zalety Kaźmierczaka: *U niego to nie była intuicja, to była wielka wiedza. Pamiętaj, że on uczył się montażu w UFA, przez cztery lata klejąc nocami odrzucone ujęcia i ścinki*²⁶. Z kolei Jadwiga Zajiček, która po latach wspólnie z mistrzem montowała jedno z dwóch cotygodniowych wydań PKF, wspominała: *Kochał film, robił z materiałem, co mu tylko przychodziło do głowy, a zawsze dobrze przychodziło mu do głowy. Miał jakiś zwierzęcy instynkt do odnalezienia tego najlepszego układu, jaki był możliwy*²⁷. Zapewne również dzięki temu autorzy filmów dokumentalnych montowanych przez Kaźmierczaka trafiali ze swoimi dziełami – doniosłymi artystycznie i odnoszącymi sukcesy na festiwalach – do publiczności. Wpływ na wysoki poziom jego pracy montażowej miało też coraz liczniejsze grono uczennic, do którego w 1960 r. dołączyła wspomniana już Lidia Zonn, po latach profesorka montażu w łódzkiej Szkole Filmowej, a później Agnieszka Bojanowska, Barbara Kosidowska i inne adeptyki zawodu pracujące z kolejnymi pokoleniami twórców.

Do najważniejszych realizacji Kaźmierczaka zaliczają się zatem obrazy o silnej dramaturgii. Poza wspomnianymi tendencyjnymi świadectwami okresu politycznej eskalacji przypomnieć należy odwołujący się do resentymentów, harmonijny w swym pocztówkowym przekazie *Powrót na Stare Miasto* (reż. Jerzy Bossak, 1954), a także publicystyczny obraz *Warszawa 1956* (reż. Jerzy Bossak, Jarosław Brzozowski, 1956), wykorzystujący w montażu efekt suspensu, kiedy to

widzowie, oczekując z napięciem na możliwy śmiertelny upadek dziecka z wysokiego piętra zrujnowanej kamienicy, oglądają odwracające uwagę detale: gołębia, płachtę gazety, przerwany sznur, który miał zabezpieczać malca przed tragedią. Są to rozwiązania typowe dla fabuły, z którą Kaźmierczak nigdy po wojnie nie miał już do czynienia. Interesujące są też reportaże Heleny Lemańskiej z Dalekiego Wschodu *Bambus mój brat* (1955) i *Listy z Wietnamu* (1956), w których autorzy starali się oddać pulsujący rytm życia egzotycznego kraju. Jedynie w *Uwaga, uwaga, nadchodzi* (1966) – politycznym reportażu Lemańskiej na temat wojny w Wietnamie – wróciły montażowo perswazyjne rozwiązania z lat ubiegłych. Natomiast kolejna dekada przyniosła kluczowe w dorobku Kaźmierczaka filmy, które – także z uwagi na ich rozmach realizacyjny – stanowią syntezę jego umiejętności twórczych. Oba zostały zrealizowane wspólnie z Jerzym Bossakiem.

Wyprodukowany w 1961 r. pełnometrażowy film składankowy *Wrzesień (tak było)* jest przekrojowym obrazem klęski wrześnieowej. Bogate archiwalia odnalezione w zasobach polskich i europejskich zostały przez twórców poddane tendencyjnej interpretacji, podkreślającej słabość sanacyjnej Polski i bezradność obrońców kraju. Kilkanaście lat po zakończeniu wojny taka interpretacja wzbudziła silne emocje świadków, ale również dziś razi zmanipulowaniem materiału. Jeśli chodzi o ładunek emocjonalny, film jest atrakcyjny i przykuwa uwagę. Z pewnością zadecydowały o tym notacje pozyskane przez montażystę: *Pojechalem do Berlina w poszukiwaniu materiałów o warszawskim getcie. Szperając w tamtejszych archiwach, znalazłem 15 pudełek materiału, doskonałego materiału z zajęcia Polski, z zajęcia Warszawy, materiału, którego Niemcy z jakiś względów, pewnie politycznych, nie montowali. Były tam doskonałe zdjęcia*²⁸ – opowiadał Kaźmierczak. Jego wkład w przygotowanie filmu był więc niebagatelny, prawdopodobnie także z uwagi na fakt, że Bossak był w tym czasie obciążony rozlicznymi obowiązkami (prowadził Zespół Filmowy „Kamera”, wykładał w Szkole Filmowej w Łodzi, kierował Redakcją Dokumentu Wytwórni Filmów Dokumentalnych). Rezultatem pracy była przekrojowa epicka panorama, uporządkowana w spójne sekwencje, z których każda obrazuje inny obszar analizowanego zjawiska. Montaż polegał na przemyślanej selekcji treści – na przykład zdjęcia broniącej się i słabo uzbrojonej polskiej piechoty zostały zestawione z pancernym i artyleryjskim wyposażeniem najeźdźcy, zaś ujęcia podporządkowano dominującemu w przekazie komentarzowi dowodzącemu tezy o winie przedwojennych władz państwa. Jako autorzy pod filmem podpisali się obaj twórcy, co wskazuje na ich wspólną pracę koncepcyjną. Charakterystyczna jest w tym kontekście opinia na temat Bossaka, jaką Kaźmierczak przedstawił Czeczotowi-Gawrakowi: *Współpraca z nim była dość trudna, bo to był raczej teoretyk, ciągle zaganiany i miał dużo spraw na głowie. Ale zrobiłem z nim kilka filmów. Bardzo pomógł w zdobywaniu materiałów, podsukał też pomysły*²⁹. Zrealizowany film miał wyraźną wymowę propagandową i silnie oddziaływał na widownię (oglądały go kolejne roczniki młodzieży szkolnej uczestniczące w obowiązkowych seansach kinowych), a ukazana w nim historia Września została na dłuższy czas zniekształcona, co jest już dokładnie omówione w literaturze przedmiotu³⁰.

Kaźmierczak przedstawił kulisy pracy montażowej nad *Wrześniem...* i swoje intencje twórcze Jerzemu Peltzowi: *Przede wszystkim należy dochować wierności prawdzie historycznej, nie wolno niczego fałszować. Przy tego rodzaju filmach konieczna*

jest dlatego gruntozna znajomość tematu, poparta bogatą literaturą. Pracuje się długo, gdyż wiele czasu pochłania przegląd materiału i jego selekcja. Montując te filmy, staramy się zawsze koncentrować uwagę widza na sprawach najważniejszych i nie przeciągać struny, o co niezmiernie łatwo. A więc – nie stawiać kropek nad „i”, nie epatować okropnościami, lecz zachowywać wstrzeźliwość, ponieważ widz myśli i odpowiednie wnioski sam sobie wysnuje. Jeśli przejścia montażowe są płynne nie tylko technologicznie, lecz zwłaszcza tematycznie, i logicznie z siebie wyphywają, wówczas widz nie wyczuje sklejek³¹. Takie deklaracje montażysty mogą oczywiście budzić u współczesnego odbiorcy jeżeli nie sprzeciw, to przynajmniej chęć podjęcia polemiki.

Dwa lata później powstało inne dzieło tandemu, *Requiem dla 500 tysięcy* – spektakularny i przejmujący hołd złożony ofiarom getta w Warszawie. Film przygotowany na dwudziestą rocznicę żydowskiego powstania odpowiadał na autentyczne zapotrzebowanie społeczne i spotkał się z żywym oraz generalnie życzliwym przyjęciem. W odróżnieniu od poprzedniego filmu ten jest pozbawiony komentarza autorskiego – na tekst czytany przez lektora składa się korespondencja prowadzona przez hitlerowskiego oficera decydującego o zagładzie i zdawkowa narracja rekonstruująca kolejność wydarzeń. Siła filmu, podobnie jak w przypadku *Września...*, wypływa z organizacji materiału, która z jednej strony jest chronologiczna, a z drugiej łączy wynikające z siebie sekwencje zbudowane wokół różnych aspektów życia. Również tutaj Kaźmierczak miał udział w pozyskaniu materiałów źródłowych, które odnalazł między innymi w archiwach NRD: *Tam też znalazłem sporo materiału do „Requiem”. W niemieckim archiwum nie wiedzieli dokładnie, co jest na tych zdjęciach. Dopiero ja rozpoznałem na nich polskie miasta i wsie, i polskie napisy. To były odrzuty bez dźwięku z filmu „Feldzug in Polen”³². Mimo że twórcom przydarzyła się dokumentacyjna pomyłka, polegająca na tym, iż w materiale wykorzystali migawki zrealizowane przez Niemców rok później podczas powstania warszawskiego (to również zostało wnikliwie opracowane³³), przekaz filmowy dotyczący Zagłady był wstrząsający i do dziś zalicza się go do wiodących dokonań w tym zakresie. Wpływ Kaźmierczaka na efekt końcowy wydaje się bezdyskusyjny, co – oprócz świetnego zorganizowania obszernego i zróżnicowanego materiału – skonstruowali współpracownicy: *Był niewątpliwie współtwórcą takich filmów jak „Wrzesień – tak było...” i „Requiem dla 500 000”³⁴.**

Uzupełnieniem dwóch pełnych metraży stworzonych w tym duecie realizatorskim jest kilka produkcji, które Kaźmierczak sygnował samodzielnie jako realizator. Mowa tu o filmie politycznym *Sprzymierzeńcy za Łabą* (1952) oraz przekrojowym portrecie odbudowywanych Ziem Zachodnich *Nad Nysą, Odrą i Baltykiem* (1958) – oba zostały zmontowane z materiałów wykorzystanych wcześniej w wydaniach Kroniki. Z kolei *Dokumenty walki 1939-1945* (1967), jeszcze jeden pełen metraż planowany jako ostatnia część tryptyku realizowanego wspólnie z Bossakiem, nie trafił na ekrany z uwagi na wątpliwości natury historyczno-politycznej, jakie podczas kolaudacji zgłosiło dowództwo Wojska Polskiego³⁵. Tymczasem projekt był dla Kaźmierczaka ważny: *Moim marzeniem jest, by być współtwórcą pełnometrażowego filmu dokumentalnego, który by pokazał walkę wyzwolenczą narodu polskiego³⁶ – zdradzał w jednym z wywiadów. W trakcie realizacji deklarował natomiast: Chcemy potraktować ten temat możliwie najwszechstronniej, pokazać walkę żołnierza polskiego na wszystkich frontach – na lądzie, morzu i w powietrzu. Będzie*

tu również okupacja w Polsce, Warszawa tych lat, partyzantka. Jakby dalszy ciąg „Września 1939” – aż do dnia Zwycięstwa. Film powinien być gotów w maju – w dwudziestą rocznicę zakończenia wojny³⁷. Do losów tej produkcji odniósł się Stanisław Ozimek: Na XX-lecie zakończenia II wojny światowej Bossak z Kaźmierczakiem przygotowali pełnometrażowy dokument o wysiłku zbrojnym żołnierza polskiego na wszystkich frontach – na lądzie, wodzie i w powietrzu. W tej materii Wacław Kaźmierczak deklarował następującą zasadę: „Przede wszystkim dochować wierności prawdzie historycznej”. Można mniemać, że i w tym przypadku jej dochował. Po zgromadzeniu tysięcy metrów materiałów wyjściowych i setkach godzin pracy przy montażowym stole ten pełnometrażowy dokument podzielił los niejednego filmu z gatunku kontrowersyjnych lub próbujących dochować wierności prawdzie. Poszedł na archiwalne półki³⁸.

Obydwa filmy to autorskie dzieła Bossaka i Kaźmierczaka, dowodzące ich umiejętności, dające wyraz ich możliwości twórczych, a zarazem zaświadczone o zrozumieniu psychologii odbiorcy i pełnej kontroli nad opowiadaną historią. Co ważne, dla autora montażu istotna była nie tylko sugestywność uzyskiwanych syntagm obrazowych, ale też ich społeczna użyteczność. W jednym z wywiadów Kaźmierczak zauważył: *Chodzi o stworzenie odpowiedniego klimatu, atmosfery, podporządkowanie technicznych środków wyrazu jakiejś ogólnej koncepcji czy idei filmu. W „Requiem dla 500 tysięcy” jest długa panorama po twarzach Żydów na targowisku. Ludzie ci nie żyją, a być może ktoś z widzów odnajdzie tu kogoś ze swoich bliskich...*³⁹

Wysiłki filmowców zakończyły się sukcesem, a doświadczenie zdobyte przy pracy z archiwaliami wojennymi zostało wykorzystane przy innym filmie – średnometrażowym dokumencie Romana Wionczka *63 dni* (1969). Kaźmierczak został w nim wymieniony jako współpracownik, zapewne dla podkreślenia znaczącego wkładu wniesionego w montażową organizację materiału historycznego. Przykładami jego samodzielnych realizacji z tej dekady są natomiast *Skarby Gwinei* (1963), reportaż dokumentujący wyprawę geologiczną polskich naukowców, oraz dwie składanki montażowe z cyklu *Chwila wspomnień* (1964), będące częścią przygotowanej na dwudziestolecie PRL serii retrospektywnej wykorzystującej dawne materiały PKF. Z kolei w 1965 r. Kaźmierczak zrealizował składankowy film *Od Wersalu do Westerplatte* – przekrojowy zapis historii Gdańska, a dziesięć lat później okolicznościową *Oświatę w PRL* – przeznaczony do dystrybucji zagranicznej reportaż z imprezy propagandowej, jaką było święto dziennika „Trybuna Ludu”. Wymienione tytuły, niewyszukane w sensie kompozycyjnym i niebędące przykładami szczególnej reżyserskiej inwencji, były zatem potwierdzeniem zaufania kierownictwa Wytwórni do umiejętności Kaźmierczaka w zakresie organizowania tworzywa filmowego. Dodać tu trzeba także współpracę przy kilku produkcjach wojskowej Wytwórni Filmowej „Czołówka” oraz doświadczenia z telewizją, ponieważ i z tym medium montażysta miał przez pewien czas do czynienia (przez około rok łączył pracę w Wytwórni Filmów Dokumentalnych z montowaniem dzienników). Język przekazu przeznaczonego na szklany ekran nie do końca mu jednak odpowiadał, o czym może świadczyć anegdotalne wspomnienie: *Byłem zadowolony ze swojej pracy. Nie mogłem jednak pogodzić się z tym, że dziennikarzem płacono od wierszówki, co powodowało, iż chcieli swój temat rozciągać, aby zmieściło się jak najwięcej słów. Na tym tle dochodziło do konfliktów. Było mi przykro, kiedy tracili te 50 albo 100 złotych. Ale przecież na tym straciłby temat*⁴⁰.



Requiem dla 500 tysięcy, reż. Jerzy Bossak, Waclaw Kazmierczak (1963)



Requiem dla 500 tysięcy, reż. Jerzy Bossak, Waław Kaźmierczak (1963)

Podobnie odnosił się zresztą do pracy przy pełnometrażowych produkcjach fabularnych: *Ja nie lubię pracować przy filmie fabularnym, ponieważ reżyser chce tam mieć jak najdłuższe ujęcia, bo to mu się podoba, a ja patrzę na to z punktu widzenia akcji i treści. Treść musi być zwarta, akcja musi być żywa i powinna trzymać widza w napięciu. Jeśli widz się odwraca i niecierpliwi, to znaczy, że film jest zły*⁴¹. Trudno się dziwić takim zapatrywaniom, zwłaszcza zważywszy ich uzasadnienie, które montażysta zdradził w 1979 r. Czeczotowi-Gawrakowi: *Ja zbierałem zawsze ten sos najważniejszy, to znaczy odcinałem zawsze wszystkie niepotrzebne ujęcia, które wydłużają, nic w zamian nie dając. Pozostawiam sam rdzeń*⁴².

Różnorodny i bardzo obszerny dorobek realizacyjny oraz montażowy Wacława Kaźmierczaka wart jest uporządkowania i wskazania jego zmieniających się na przestrzeni lat dominant formalnych. Przede wszystkim można w nim dostrzec wyraźną obecność wzorców radzieckich. Dzieła filmowców z ZSRR, szczególnie te z lat 20. XX w., stały się przedmiotem zainteresowania wielu powojennych dokumentalistów, w tym Kaźmierczaka. Jego prace, bogate znaczeniowo, a skondensowane w sensie treściowym (zwłaszcza w pierwszej połowie lat 50.), odznaczają się niezwykle staranną selekcją materiału łączonego na zasadzie kontrastu; są dowodem skłonności do wywoływania jednoznacznych skojarzeń. Retoryka zimnowojenna znalazła w jego filmach odbicie w licznych stereotypowych połączeniach oddziałujących na odbiorcę na zasadzie perswazyjnych klisz – na przykład wizerunkowi Stalina przeciwstawiał zachodnich kapitalistów grożących zagładą atomową, a radosna egzystencja obywateli ZSRR kontrastowała z ujęciami angielskich robotników rozpedzanych przez policję. Te zderzenia sąsiadujących ujęć przywodzą na myśl metody montażowe Wsiewołoda Pudowkina. Często pojawiające się w omawianych filmach figury znaczeniowe, rodzące się w wyniku zestawienia tak różnych kadrów, można postrzegać jako swoiste ucieleśnienie obserwacji Lwa Kuleszowa – amerykański bombowiec na niebie i (zaraz po nim) dom mieszkalny walący się w gruzy, przemawiający Stalin i towarzyszące mu ujęcia robotników przy pracy; są to ewidentne i oddziałujące na emocje przekazy o charakterze perswazyjnym. Montażysta wydobywał ze zdjęć „trzeci sens”, swoistą jakość o znaczeniu symbolicznym. Z kolei specyficzna rytmizacja, wyraźna melodia prowadzonej narracji, to echo chwytów stylistycznych Eisensteina, u Kaźmierczaka współbrzmiające z warstwą foniczną, czyli muzyką i komentarzem.

Interesującym przykładem montażowej biegłości Kaźmierczaka jest zrealizowany przez Tadeusza Makarczyńskiego dwudziestominutowy dokument *Do redakcji nadszedł list* (1950), według scenariusza i z komentarzem Rafała Prażgi, dziennikarza bardzo w owym czasie zaangażowanego w uprawianie zimnowojennej publicystyki, w myśl idei narzucanych przez komunistycznych decydentów. Droga interwencji społecznej (podjęcie problemu jednej z rolniczych spółdzielni produkcyjnych) została tutaj przedstawiona dzięki dynamicznemu połączeniu ujęć redaktorów tworzących gazetę oraz robotników przy pracy, dodatkowo wzmocnionemu równoległym prowadzeniem wątków i usytuowaniem akcji w kilku miejscach jednocześnie, co momentami bliskie jest montażowi synchronicznemu. Zróżnicowanie sąsiadujących planów (detale i szerokie ujęcia z lotu ptaka) i użycie krótkich, niespełna dwusekundowych migawek budzi za-



Requiem dla 500 tysięcy, reż. Jerzy Bossak, Waław Kaźmierczak (1963)



Requiem dla 500 tysięcy, reż. Jerzy Bossak, Waclaw Kazmierczak (1963)

interesowanie widza, który łatwo podąży za narracją. Pomimo wprowadzonej retrospekcji odbiorca z łatwością śledzi prezentowaną historię. Przenikające się lub nałożone na siebie kadry oraz winkrustowane w obraz napisy wzmagają tempo, podkreślają wagę tematu i tworzą zamierzone przez autorów znaczenia wiążące się z pilnością powszechnej mobilizacji produkcyjnej. Zdjęciom telefonujących reporterów oraz pracujących drukarzy towarzyszą obrazy górników w kopalni. Efekty dźwiękowe (stukot maszyn i komentarz lektora) wzmacniają dramaturgię, budują napięcie związane z oczekiwaniem na rozwiązanie palącego problemu i efektywnie prowadzą do pozytywnego finału. Bardzo zróżnicowany materiał układa się w atrakcyjną kompozycję odpowiedzi na *apel traktorzysty do robotników z Ursusa*⁴³, co skutecznie pomaga w stworzeniu komentarza agitacyjnego. Całość została ujęta w klamrę obrazową traktorów podczas orki, a wieńczy ją plan totalny przedstawiający zgromadzenie władz komunistycznych.

Do inspiracji stylistycznych Kaźmierczaka należy również dodać wpływy niemieckie, jak na przykład efektowne obrazy mas ludzkich utrwalone w 1935 r. przez Leni Riefenstahl; ich echo można łatwo wychwycić w propagandowych filmach Bossaka z okresu stalinowskiego: *Pokój zwycięży!* (1950) i *Ślubujemy* (1952). Robotnicy manifestujący swoje poparcie dla polityki międzynarodowej ZSRR (w pierwszym z tytułów) i kolumny młodzieży zgromadzonej na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia podczas masówki legitymizującej wprowadzenie nowej konstytucji PRL (w drugim) układają się w zgeometryzowane sekwencje, bogate w nawracające ujęcia defilad i manifestacji, które mają efektywnie wyrażać powszechną akceptację dla bieżących wydarzeń. Takie właśnie inspiracje, podobnie jak nawiązania do metod filmowców brytyjskich – zwłaszcza Johna Griersona i jego koncepcji twórczego przekształcania rzeczywistości – naznaczyły również Polską Kronikę Filmową, której dziesięciominutowe wydania przez kilka dekad odznaczały się żywą dramaturgią. Były one efektem pracy zespołowej realizatora, operatorów, autora komentarza, lektora oraz ilustratora muzycznego, ale to właśnie specyfika montażu – sygnowanego przez jedną osobę – decydowała o docenianej na całym świecie formalnej atrakcyjności tygodnika. Montaż kronik był zresztą dla Kaźmierczaka istotną częścią działalności zawodowej. *Największą satysfakcję dawała mi współpraca z Karolem Matcużyńskim. Robiliśmy kronikę, aby nie było tzw. dziur, żeby poddać coś temu, co pisze tekst, żeby mógł coś na ten temat powiedzieć. W ten sposób bardzo dużo tematów weszło do kroniki, bo on rozumiał mnie, a ja rozumiałem jego*⁴⁴ – stwierdzał w rozmowie z Czebotem-Gawrakiem, przywołując postać znanego dziennikarza i komentatora PKF, a zarazem sprawozdawcy procesów norymberskich.

Powyższe przykłady układają się w portret filmowego pasjonata, który miał wycucie tempa ekranowego, preferował lakoniczny styl wypowiedzi, szukał sensów, jakie można było wydobyć z materiałów reporterskich. To właśnie złożyło się na rozpoznawalność jego pracy, która zdobyła powszechne uznanie środowiska i zaowocowała różnymi wyróżnieniami: Grand Prix w Cannes dla krótkometrażowego filmu dokumentalnego za *Powódź*, Nagrodą Specjalną za *Wrzesień (tak było)* oraz I Nagrodą „Złoty Smok Wawelski” za *Requiem dla 500 tysięcy* na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, a także I Nagrodą w kategorii „film społeczny” dla tego ostatniego tytułu na Między-

narodowym Festiwalu Filmowym we Florencji. W uznaniu za długoletnią pracę został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Zmarł 10 kwietnia 1981 r.

O indywidualności twórczej Wacława Kaźmierczaka świadczy też fakt, że mimo braku formalnego wykształcenia filmowego potrafił kreatywnie czerpać z dorobku kinematografii światowej, a tym samym podnosić wartość swych realizacji i siłę wyrazu montowanych filmów. Jako mimowolny pedagog uczył swoich asystentów nie tylko reguł warsztatowych i dobrych praktyk, ale też dostrzegania potencjału tkwiącego w tworzywie audiowizualnym. Dorobek, który pozostawił, jest do dzisiaj punktem odniesienia dla realizatorów i może kształtować kanon przydatny do nauki zawodu, jako że ukazuje bogate możliwości narracyjne dokumentu filmowego.

¹ Takie informacje Wacław Kaźmierczak zamieścił w datowanym na 7 lutego 1955 r. odręcznie napisanym życiorysie, którego kopię udostępnił mi Błażej Torański, za co mu dziękuję.

² L. Zonn, *Rozmowy z montażystkami. Agnieszka Bojanowska*, w: teje, *W montaźowni – wczoraj*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2008, s. 108.

³ *Wacław Kaźmierczak (nekrolog)*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 10, s. 25.

⁴ Informacje na podstawie danych biograficznych do Archiwum Oddziału Informacji i Prasy Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” – kwestionariusz sporządzony przez Wacława Kaźmierczaka (kopię dokumentu udostępnił mi Błażej Torański).

⁵ J. Peltz, *Mistrz montaży*, „Film” 1965, nr 6, s. 6.

⁶ Por. N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Cwiakowska, Rabid, Kraków 2002, s. 111-114.

⁷ Bruliony rozmów z pionierami Kroniki i dokumentu PKF/WFD przeprowadzonych w latach 1978 i 1979 – Archiwum Instytutu Sztuki PAN, nr inwent. 1965/14. Rozmowa przeprowadzona przez Zbigniewa Czeczota-Gawraka 14 lipca 1979 r. w Zakładzie Historii, Teorii Filmu i Telewizji Instytutu Sztuki PAN.

⁸ Tamże.

⁹ Por. W. Jewsiewicki, *A było ich jedenastu. W 44. rocznicę powstania warszawskiego*, „Kino” 1988, nr 8, s. 21-26.

¹⁰ Por. S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 171-189.

¹¹ Tamże.

¹² Por. S. Ozimek, *Kamery na barykadach. Dzieje kronik filmowych powstania warszawskiego*

1944, *sierpień-październik*, „Kino” 1969, nr 5, s. 39-49.

¹³ *Praca pod kulami. Wspomnienia Kaźmierczaka* (notował Edmund Żurek), „Argumenty” 1971, nr 31, brak paginacji.

¹⁴ *Bruliony rozmów... dz. cyt.*

¹⁵ *W końcu stycznia (1944) zgłosił się do Wytwórni Filmowej WP Wacław Kaźmierczak i już montował drugi numer Kroniki. Odtąd stał się etatowym montażyście wszystkich filmów dokumentalnych, aktualności i kronik* (W. Jewsiewicki, *Polscy filmowcy na frontach drugiej wojny światowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 182).

¹⁶ *Bruliony rozmów... dz. cyt.*

¹⁷ W. Wertenstein, *Filmowe czterdzieści lat Wacława Kaźmierczaka* (wywiad), „Magazyn Filmowy” 1968, nr 39, s. 13.

¹⁸ B. Kosidowska, *Oni byli pierwsi*, w: L. Zonn, dz. cyt., s. 141-142. W innym miejscu wspomnień o nim dodawała: *Pan Wacław był przeciwnieństwem Lali [Ludmiły Niekrasowej] – zawsze w szarym garniturze i krawacie. Marynarkę zdejmował bardzo rzadko, nawet w upały. Również przy stole montażyowym pamiętam go zawsze w marynarce. Niebawem wysoko cenił sobie rytuał. Przychodził do pracy około dziewiętej, o jedenastej szliśmy na kawę, nigdy nie pozwolił mi za tę kawę zapłacić. Potem wracaliśmy do montaźowni, około drugiej wychodził do domu* (tamże, s. 132).

¹⁹ Por. M. K. Cieśliński, *Od walki publicystycznej do magazynu informacyjnego. Lewicowe dziennikarstwo filmowe Heleny Lemańskiej*, „Dzieje Najnowsze” 2022, nr 3, s. 181.

²⁰ T. Stępień, *Odwrotna strona... ekranu. 250 km taśmy Polskiej Kroniki Filmowej* (wywiad z Wacławem Kaźmierczakiem), „Film” 1962, nr 26, s. 11.

²¹ Por. K. Garbień, *PKF ma już także dwadzieścia*

- lat (rozmowa z Heleną Lemańską, Ludwikiem Perskim i Jerzym Bossakiem), „Film” 1964, nr 49, s. 6-7.
- ²² Ten wątek przedstawiłem w książce *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 23-30.
- ²³ W. Wertenstein, *Filmowe czterdzieści lat...* dz. cyt., s. 14.
- ²⁴ *Nienawidził pośpiechu. W chwilach stresujących wyłączył stół i mówił do mnie: „Idziemy na papierosa”. W sytuacjach, kiedy redakcja Kroniki dostawała palpacji serca, Szef gubił emocje i to pozwalalo mu planowo zakończyć montaż danego tematu czy całego wydania. Nigdy nie podnosił głosu, nigdy nie złościł się na personel. Po prostu nie wtrącał się do czynności asystenckich i do głowy mu nie przychodziło, że coś może być niezrobione na czas. Nic dziwnego, że wychodziliśmy z siebie, żeby nie sprawić mu zawodu. Do zwyczajów Pana Wacława należało bywanie na zgraniu Kroniki. Po zgraniu wychodził, a ze spikerem mordowały się asystentki. Był pomysłodawcą urządzenia bardzo ułatwiającego nagranie. Chodzi o mały elektryczny włącznik, który trzymało się w ręku i zapalało nim lampkę w kabinie lektora* (B. Kosidowska, dz. cyt., s. 141).
- ²⁵ *Bruliony rozmów...* dz. cyt.
- ²⁶ L. Zonn, *Rozmowy z montażystkami*. Agnieszka Bojanowska, dz. cyt., s. 109.
- ²⁷ *Taż, Rozmowy z montażystkami*. Jadwiga Zajiček, w: *tejsze*, dz. cyt., s. 39.
- ²⁸ *Bruliony rozmów...* dz. cyt.
- ²⁹ *Tamże*.
- ³⁰ M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 166-169; por. także: P. Zwierzchowski, *O recepcji filmowych obrazów Września*, w: *Wrzesień 1939. Filmowe teksty i konteksty*, red. B. Giza, T. Lubelski, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny – Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021, s. 73-94.
- ³¹ J. Peltz, dz. cyt., s. 7.
- ³² *Bruliony rozmów...* dz. cyt. *Feldzug in Polen* (reż. Fritz Hippler, 1940) to film propagandowy gloryfikujący potęgę armii hitlerowskiej.
- ³³ M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2000, s. 97.
- ³⁴ B. Kosidowska, dz. cyt., s. 142.
- ³⁵ Por. P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 90-92.
- ³⁶ T. Stępień, dz. cyt., s. 11.
- ³⁷ J. Peltz, dz. cyt., s. 7.
- ³⁸ S. Ozimek, *Zawód – polski montażysta*, „Film” 1981, nr 20, s. 10-11.
- ³⁹ J. Peltz, dz. cyt., s. 7.
- ⁴⁰ *Bruliony rozmów...* dz. cyt.
- ⁴¹ *Tamże*.
- ⁴² *Tamże*.
- ⁴³ Cytat z filmu *Do redakcji nadszedł list*.
- ⁴⁴ *Bruliony rozmów...* dz. cyt.

Marek Kosma Cieśliński

Doktor nauk humanistycznych, filmoznawca, nauczyciel akademicki, specjalista w zakresie komunikacji. Zajmuje się problemami perswazji i manipulacji w mediach audio-wizualnych. Obecnie interesują go filmowe narracje portali społecznościowych. Autor m.in. książek *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994* (2006) oraz *Polska Kronika Filmowa. Podglądanie PRL-u* (2016). Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym” oraz „Images”.

Bibliografia

- Cieśliński, M. K.** (2022). Od walki publicystycznej do magazynu informacyjnego. Lewicowe dziennikarstwo filmowe Heleny Lemańskiej. *Dzieje Najnowsze*, (3), ss. 175-190.
- Jewsiewicki, W.** (1972). *Polscy filmowcy na frontach drugiej wojny światowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Ozimek, S.** (1981). Zawód – polski montażysta. *Film*, (20), ss. 10-11.
- Peltz, J.** (1965). Mistrz montażu. *Film*, (6), ss. 6-7.
- Stępień, T.** (1962). Odwrotna strona... ekranu. 250 km taśmy Polskiej Kroniki Filmowej. *Film*, (26), s. 11.
- Wertenstein, W.** (1968). Filmowe czterdzieści lat Wacława Kaźmierczaka (wywiad Wandy Wertenstein). *Magazyn Filmowy*, (39), ss. 13-14.
- Zonn, L.** (2008). *W montaźowni – wczoraj*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera.

Keywords:

documentary film;
newsreel;
montage;
film editing;
film rhythm

Abstract

Marek Kosma Cieśliński

The Montage Forms of Wacław Kaźmierczak

Wacław Kaźmierczak (1905-1981) is one of the leading Polish editors of documentary cinema. Having gained film experience before the war and by documenting the Warsaw Uprising (1944), after World War II he co-created the most important productions of the Documentary Film Studio in Warsaw and educated many successors. In his work, he preferred a laconic style and metaphorical montage connections; he knew how to catch and hold the viewer's attention. His style has evolved from persuasive political messages to cross-sectional historical syntheses, created using archival materials, of which the feature-length documentary *Requiem dla 500 tysięcy* [*Requiem for 500 000*] (1963) is an outstanding example. As an editor, he was distinguished by his in-depth knowledge of historical forms of film narration, characteristically expressed in the Polish Film Chronicle, which he edited for almost 40 years. The author discusses the evolution of Kaźmierczak's style and presents his most characteristic works.