

Ślepe zaułki genologii filmowej

Fotofilm wobec filmu ikonograficznego, animowanego
oraz *found footage*

JUSTYNA SULEJEWSKA

Co łączy tak różne w treści obrazy: dokument *Miasto złota* (*City of Gold*, 1958) Colina Lowa i Wolfa Koeniga, film science-fiction *Pomost* (*La Jetée*, 1962) Chrisa Markera oraz melodramat *Rok paznokcia* (*Año uña*, 2007) w reżyserii Johnasa Cuaróna? To szczególnie metoda filmowego opowiadania, w całości lub w znaczącym stopniu oparta na nieruchomym materiale fotograficznym. Choć wymienione nazwy gatunków pozwalają odgadnąć tematykę filmów, niewiele mówią o ich estetyce – równie niecodziennej, co znaczącej dla posługujących się nią twórców. Film ze zdjęć, jak proponuje nazywać ową odmianę utworów Mikołaj Jazdon¹, narodził się na przełomie lat 50. i 60. XX wieku² i wciąż jest obecny w kinematografiach różnych krajów: polskiej, ukraińskiej – np. *Portret* (*Portriet*, 2002) Siergieja Łożnicy – czy amerykańskiej. Szczególnie znana jest twórczość telewizyjna Kena Burnsa³, autora miniseriale *Wojna secesyjna* (*The Civil War*, 1990) złożonego z archiwalnych fotografii. Mimo to dopiero w ostatniej dekadzie pojawiły się opracowania naukowe, których celem byłby systemowy opis zjawiska. Do rzadkich publikacji można zaliczyć *Viva Fotofilm: bewegt, unbewegt* (2010), zbiór artykułów poświęconych fotofilmom pod redakcją Katji Pratschke, Gusztáva Hámosa i Thomasa Todego⁴, *Hybrid-Fotofilm: dem Sehen Zeit und Raum geben* (2011) autorstwa Lydii Nsiah czy artykuł Liv Hausken dotyczący narracji *slide motion film*⁵. Nie znaczy to jednak, że tego rodzaju wypowiedź audiowizualna w ogóle nie wzbudzała zainteresowania teoretyków i historyków filmu. Dzieła wpisujące się w konwencję filmu złożonego ze zdjęć były omawiane w kontekście takich zagadnień, jak esej filmowy⁶ bądź styl autorski (przede wszystkim na przykładzie filmografii Chrisa Markera⁷, ale także twórczości Agnès Vardy⁸ czy dokumentów Kazimierza Karabasza⁹). Niezależnie od poruszanych w tych tekstach zagadnień jednym z zasadniczych problemów, przed jakimi stają badacze zajmujący się filmami ze zdjęć, jest charakterystyka ich hybrydowej budowy. Wyrazistym punktem odniesienia stała się *photo roman* Markera, choć nie pod postacią odautorskiego sformułowania z napisów początkowych. Jak zauważa Liv Hausken, najsłynniejszy obraz Francuza jest przywoływany w opracowaniach omawiających podobne formalnie dzieła, aby – z braku ujednoczonej terminologii – opisać ich stylistykę: *Mówiąc krótko, POMOST jest nie tylko filmem science-fiction Markera z 1962 roku, ale jawi się także jako emblematyczny dla stylu filmowego polegającego na tym, że nieruchome fotografie wykorzystuje się w filmach*

*fabularnych jak w „stylu Pomostu”*¹⁰. Poszukiwania odpowiedniego terminu prowadziły do skojarzeń z wynalazkami optycznymi poprzedzającymi narodziny kina – *cinematogram* Philipa Duboisa¹¹ (jak *cinématographe* braci Lumière czy *kinetograph* Thomasa A. Edisona), *slide-motion film* Iry Koningsberga¹² – bądź z gatunkami fotograficznymi o linearnej strukturze narracyjnej. Na podobieństwo do poetyki albumu zdjęć powołuje się Diane Arnaud, stosując nazwę *ciné-photo album*¹³. Swoistym podsumowaniem wątpliwości terminologicznych, które wzbudza niejednorodna forma filmu opartego na materiale fotograficznym, jest tekst Konrada Klejsy, w którym medioznawca wymienia *Pomost* wśród „zjawisk filmopodobnych” (*a film-like thing*)¹⁴.

Trudności w definiowaniu filmu ze zdjęć wynikają również ze współdzielenia pewnych elementów poetyki z niektórymi już usystematyzowanymi gatunkami filmowymi, jak filmy ikonograficzne i filmy o sztuce, animacja czy *found footage*. Ich przedstawienie pozwoli nie tylko zarysować obszar inspiracji, dzięki którym pojawienie się filmu ze zdjęć stało się możliwe, ale także wykazać, na czym polega oryginalność nowego gatunku filmowego.

Film z materiałów ikonograficznych wobec filmu z fotografii

Formułą stanowiącą punkt wyjścia dla rozważań o genologicznym usytuowaniu filmów ze zdjęć jest film ikonograficzny. To właśnie na jego specyfice Mikołaj Jazdon oparł swoją charakterystykę nurtu w polskim kinie dokumentalnym: *Chodzi o krótkometrażowe filmy ikonograficzne, których narracja w całości jest złożona z odpowiednio uporządkowanych i sfilmowanych fotografii*¹⁵. Tym samym autor podkreśla wyjątkową metodę realizacji kina faktu, gdzie tworzywo wizualne jest jednocześnie środkiem semantycznym; zdjęcia stanowią tu *materię o wyjątkowych cechach, których (...) nie mają ruchome obrazy filmowe*¹⁶. Tymczasem film ikonograficzny jest rozpoznawalny przede wszystkim przez swoją konstrukcję formalną. Jak bowiem sugeruje przywołana przez Jazdona definicja Marka Hendrykowskiego, jest to taki typ filmu, *którego tworzywem wizualnym są nieruchome, ożywiane środkami filmowymi obrazy malarskie, graficzne, fotograficzne itp.*¹⁷ W myśl owej typologii film ze zdjęć stanowi po prostu pewną szczególną odmianę utworów kinematograficznych, wyróżniających się ukształtowaniem wizualnym. Zatem użycie płaskich przedstawień w filmowym opowiadaniu tego rodzaju jest warunkiem koniecznym, jednak ich rodzaj czy funkcjonalność zdają się kwestią niekonstytutywną.

Praktyka filmowa dopowiada to, co nie zostało zawarte w pojęciowej definicji. Konwencja filmu ikonograficznego była szeroko stosowana w kinie dokumentalnym, jeszcze nim Colin Low i Wolf Koenig odkryli na potrzeby swojego filmu potencjał tkwiący w fotografii. W 1947 r. Nicole Védres nakręciła krótkometrażowy dokument o jednym roku z życia stolicy Francji, *Paryż 1900 (Paris 1900)*. Wizualną podstawę tego *eseju historycznego*¹⁸ stanowiły fotografie, kroniki filmowe, rysunki, obrazy, nagłówki gazet. Z podobnych materiałów korzystały Victoria Mercanton i Marguerite de la Mure przy realizacji filmu *1848 (1948)* w stulecie rewolucji lutowej z 1848 r. Niemniej użyta tu ikonografia – ryciny, akwaforty, rysunki Honoré Daumiera, obrazy, plakaty – nie dominuje w warstwie wizualnej, a jedynie wspiera komentarz wygłoszony przez Bernarda Bliera. Mimo to

Erik Barnouw uznaje, że obraz ten zapoczątkował świadome korzystanie z różnego rodzaju utworów artystycznych w filmowej opowieści o przeszłości: [dzieła sztuki] *zostały tutaj fragmentami historii, narzędziami narracji dziejowej*¹⁹. Tym samym badacz podkreśla poznawczy potencjał statycznych materiałów archiwalnych dla wypowiedzi dokumentalnych. Wskazuje, że są czymś więcej niż jedynie urozmaiceniem narracji filmowej, a wprowadzenie określonego typu obrazów – jak obrazów fotograficznych – oznacza także nową jakość wizualną oraz intelektualną. Historyk kina faktów wyraźnie odgranicza filmy oparte na zdjęciach od szeroko rozumianych filmów ikonograficznych, komentując artystyczny sukces *Miasta złota* jako narodziny nowego gatunku – innego zatem niż ten, do którego należą filmy *Paryż 1900* czy *1848*, chociaż zawdzięczającego filmowi ikonograficznemu koncept dzieła audiowizualnego opartego na nieruchomych materiałach wizualnych²⁰.

Jeśli za cechę dystynktywną filmów ze zdjęć uznać ograniczenie do specyficznego typu obrazów, to wciąż łączy je z filmem ikonograficznym metoda budowania narracji – posługiwanie się środkami filmowego wyrazu, w szczególności zaś ruchem kamery, zbliżeniami, które pozwalają dowolnie podporządkować fotografie intencjom interpretacyjnym. Technika *repollero* nie została bynajmniej wynaleziona przez dokumentalistów-kronikarzy i jest stosowana przy wszystkich utworach filmowych wykorzystujących płaskie przedstawienia, niezależnie od gatunku. Jest to *technika zdjęciowa z użyciem nieruchomych obrazów: fotografii, rysunków, płócien malarskich, kolaży itp., stosowana głównie przy realizacji filmów o sztuce, polegająca na operowaniu najazdami, odjazdami, panoramami i przenikaniem, które umożliwiają prowadzenie narracji w trakcie filmowania statycznych obrazów*²¹. Niemniej powyższa definicja metody wyróżnia pewną odmianę utworów filmowych – filmy o sztuce – które chronologicznie wyprzedzają dokumenty ikonograficzne i filmy ze zdjęć, a ich początek jest datowany na przełom lat 30. i 40.²² Mimo wyraźnego podobieństwa formalnego łączącego wszystkie te sposoby opowiadania filmy o sztuce charakteryzują się specyficzną postawą względem statycznych obrazów. Jak wskazuje opis Zbigniewa Czeczota-Gawraka: *jako obszar klasyczny „filmu o sztuce” będziemy (...) traktować te filmy, najczęściej krótko- lub średniometrażowe, typu dokumentalnego, w których środkami techniki filmowej, jak: kadraż, kąty ujęcia, ruchy kamery, przenikania, montaż, z ewentualnym dodaniem warstwy słownej i muzycznej, prezentowane są dzieła sztuki istniejące poza filmem, mające poza nim swój samoistny byt materialny i estetyczny, także dokumenty rejestrujące filmowe autentyczne postacie artystów, widowiska lub fakty artystyczno-teatralne, muzyczne, folklorystyczne itp. – mające w zasadzie swój byt estetyczny poza filmem czy kamerą telewizyjną*²³. Język ruchomych obrazów zostaje zatem podporządkowany idei zaprezentowania, udostępnienia dzieła sztuki. Małgorzata Hendrykowska szczególnie podkreśla ów aspekt filmów o sztuce, traktując go jako cechę konstytutywną gatunku: *Czynnikiem, który w sposób decydujący wpłynąć może na ustalenie granic właściwych filmowi o sztuce (...) jest wymóg, aby w filmie zaliczanym do tej kategorii stwierdzić można było obecność elementów wyjaśniania*²⁴. Filmowiec sięga po dzieła malarskie w celu *interpretacji humanistycznej, oznaczającej ustalenie określonego sensu czynności lub sensu cech wytworu artystycznego*²⁵. Hendrykowska zaznacza, że wówczas kino adaptuje zasady krytyki pisanej w sposób sobie właściwy, czyli wie-

lokodowy, posługując się nie tylko komentarzem werbalnym, ale także *obrazem, kolorem, muzyką itp.*²⁶. Niezależnie od przyjętej przez reżysera poetyki, określającej stosunek wobec danego dzieła artystycznego²⁷, film o sztuce musi jednocześnie zachowywać cechy *twórczej interpretacji* i nie może stanowić autorskiej impresji, w której za pośrednictwem obrazów *filmowiec chce wyrazić tylko siebie, własne emocje lub idee*²⁸.

Jak przedstawione powyżej rozważania można odnieść do filmów opartych na zdjęciach? Przede wszystkim realizujący je filmowcy nie są zainteresowani prezentacją obrazów fotograficznych ze względu na ich walory artystyczne lub technikę wykonania. Co więcej, wykorzystywane zdjęcia zazwyczaj nie mają statusu dzieł sztuki. W przypadku dokumentalnych filmów ze zdjęć twórcy sięgają po archiwalia bądź fotografie z prywatnych zbiorów, często wykonane przez fotoamatorów – jak w *Albumie Fleischera* (1962) Janusza Majewskiego lub *Papierowym pudełku* (2011) Zbigniewa Czapli. Wprawdzie jakość zdjęć oraz ich kontekst historyczny są istotne podczas realizacji filmu, nie stanowią jednak jego tematu. Za przykład niech posłuży wspomniany już *Miasto złota*. Jego podstawą stał się niezwykły zbiór XIX-wiecznych szklanych negatywów, będących zapisem życia górników oraz rodzącej się społeczności Dawson City podczas gorączki złota. W dużej mierze to technika wykonania zadecydowała o możliwości wprowadzenia ich do dzieła filmowego. Metoda suchej płyty żelatynowej charakteryzowała się większą światłoczułością, co pozwalało wykonywać bardziej szczegółowe zdjęcia przy krótszym czasie i podczas gorszych warunków pogodowych²⁹. Jeśli zaś za warunek fotografii reportażowej przyjęlibyśmy doraźne reagowanie na wydarzenia, to metoda suchej płyty, jak na tamte okoliczności, bardzo dobrze spełniała owo zadanie. Płyta żelatynowa mogła zostać przygotowana do naświetlania wcześniej i w zapasowej ilości, a już wykonane zdjęcie wywoływano w dogodnej chwili. Dlatego też zbiór negatywów autorstwa Erica A. Hegga jest nie tylko imponujący pod względem ilości (ok. kilkuset sztuk), ale i różnorodności tematów. To właśnie *niezwykła jakość wizualna*³⁰ ocalonych zdjęć miała zachwycić filmowców i zawładnąć ich wyobraźnią. Wyrazistość obrazu, za którą odpowiadała metoda suchej płyty, udało się zachować, tworząc diapozytywowe kopie bezpośrednio z oryginalnych negatywów. Z kolei dzięki przeźroczom twórcy mogli powiększyć dowolny fragment bez większej szkody dla jakości obrazu. W rozmowie z Johnem C. Tibbettsem Colin Low wspomina, że właściwa wartość kolekcji stawała się jasna w miarę kręcenia próbnych ujęć: *Były niesamowicie szczegółowe. Im więcej filmowaliśmy zdjęcia, tym więcej dostrzegaliśmy na nich detali*³¹. Jednakże dokumentaliści nie wykorzystują zdjęć, by zapoznać widzów z historią i teorią starych technik fotograficznych. Mimo że metoda wykonania była tak istotna dla powstania *Miasta złota*, to ani geneza obrazów, ani choćby nazwisko autora nie pojawiają się w opowieści o przeszłości Dawson City. Medium fotografii stanowi bowiem nie tyle przedmiot refleksji krytycznej, ile środek ekspresji audiowizualnej. Zdjęcia nie są objaśniane, ale stając się podstawą dzieła filmowego, opowiadają o świecie przedstawionym i jego bohaterach. Dzięki filmowym środkom wyrazu – ruchom kamery, komentarzowi zza kadru czy operowaniu różnymi planami, w tym zbliżeniem – narracja jest równie angażująca, co utwór z ujęciami ruchomymi³². Fotografie są tu traktowane jako obrazy rzeczywistości i to rzeczywistość w nich przedstawiona jest przedmiotem zainteresowania filmowców. Za sprawą sposobu filmowania

zdjęć zatracają one swój pierwotny kontekst. Jak wspomina montażysta dokumentu Tom Daly: *Nigdy nie pokazywaliśmy krawędzi fotografii, dzięki czemu udało nam się utrzymać iluzję, że poza kadrem rozciąga się świat we wszystkich kierunkach*³³. Chociaż pod względem formalnym filmy ze zdjęć wydają się tożsame z filmami ikonograficznymi (w tym z filmami o sztuce), to gatunki różniąc stawiane im cele.

Ponadto, według Czczota-Gawraka, jednym z wyróżników filmów prezentujących sztukę jest objaśnianie dzieł istniejących poza filmem. Musiałyby to być zatem takie fotografie, które funkcjonują jako fizyczne przedmioty przeznaczone do oglądania na wystawach lub w albumach. Tymczasem nie wszystkie filmy ze zdjęć są oparte na znalezionych zbiorach fotografii, by wskazać choćby przypadek *Pomostu* Markera. To dystopijna opowieść rozgrywająca się tuż po zakończeniu trzeciej wojny światowej, w wyniku której ludzkość stanęła na granicy zagłady. Jediną nadzieją jest luka w czasie, umożliwiająca kontakt z przyszłością i zdobycie niezbędnej do odbudowy energii. Doświadczenie podróży do przeszłości i przyszłości, w których uczestniczy bohater filmu, jest reprezentowane właśnie przez medium fotografii. Symbolizuje ono zarówno pamięć, która jest rozumiana potocznie jako obraz mentalny, jak i ulotność, fragmentaryczność samego aktu pamiętania. Andrzej Pitrus zauważa, że jedyny przypadek ruchu w filmie (moment przebudzenia kobiety) jest jednocześnie chwilą nawiązania realnego kontaktu; dotychczasowe podróże miały bowiem wymiar bezcielesny³⁴. Oczywiście trudno sobie wyobrazić, aby tak dokładnie zaplanowaną konstrukcję filmu, mającą odzwierciedlać jego problematykę, można było zrealizować z zebranych fotografii. Choć brak tu ruchu, *Pomost* został opowiedziany tradycyjnymi filmowymi środkami: zróżnicowanymi planami (od ogólnych po detal), z zachowaniem zasady 180 stopni, stosowaniem ujęcia-kontrujęcia. Dynamika postaci czy zdjęcia plenerowe każą sądzić, że aktorzy odgrywali swoje role tradycyjnie – a więc grali, nie pozowali przed obiektywem, a to raczej reżyser zachowywał się jak fotoreporter, który stara się zarejestrować dane wydarzenie. Gdyby nie pewność co do zdjęciowej materii filmu, można by pomyśleć, że widzimy wybrane stop-klatki lub fotosy, na których po prostu nie widać scenografii bądź ekipy filmowej.

Niezależność gatunkową *Pomostu* względem filmów o sztuce można jednakże skonstrastować z wcześniejszymi artystycznymi projektami Chrisa Markera. Nim reżyser podjął się realizacji *photo roman*, współpracował w Alainem Resnais'em przy *Pomniki także umierają* (*Les Statutes meurent aussi*, 1953). Dokument będący krytyką kolonializmu – autorem komentarza był Marker, a polityczny przekaz sprawił, że do 1963 r. obowiązywał zakaz emisji filmu – w warstwie wizualnej został w dużej mierze oparty na przedstawieniach artefaktów wywodzących się z kultur afrykańskich. Maski i rzeźby jedynie częściowo są poddawane analizie historycznej, stanowiąc przede wszystkim źródło rozważań o społecznościach Czarnego Łądu, które wymarły (metaforycznie i dosłownie) w wyniku ingerencji białego człowieka. W owej narracji zapośredniczonej przez dzieła sztuki szczególnie interesujący jest właśnie sposób ich filmowania. Nora M. Alter zauważa, że efekt animacji – którego obecność w filmie autorka uzasadnia starożytnymi wierzeniami, że nawet przedmioty mają duszę – został osiągnięty przez ruch kamery; można odnieść wrażenie, że *obrazy obiektów odwzajemniają spojrzenie patrzącego*³⁵. Owo odczucie jest wyjątkowo wyraźne w sekwencji, w której sportretowane na czarnym

tle rzeźby, w wyniku ekspresyjnego oświetlenia, travellingu, zbliżeń i szybkiego montażu w rytm muzyki, zdają się wyabstrahowane z pierwotnego kontekstu dzieła sztuki. Za organizację zdjęć w *Pomnikach* był odpowiedzialny Resnais, który doświadczenie w portretowaniu nieruchomych przedstawień zdobył podczas realizacji dokumentów *Van Gogh* (1948) i *Guernica* (1950), będących jednymi z pierwszych filmów posługujących się konwencją ikonograficzną³⁶ i docenionych ze względu na ich warstwę formalną³⁷. Być może współpraca przy filmowaniu obiektów za-inspirowała Markera do realizacji *photo roman*, jako że reżyser *Nocy i mgły* (*Nuit et brouillard*, 1955) jest wskazywany jako istotna figura w twórczości autora *Pomostu*³⁸.

Fotografia w animacji a fotografia w fotofilmie

Należy podkreślić, że technikę narracyjną *repollero* kino zawdzięcza dokonaniom twórców filmu animowanego. Specjalna konstrukcja składająca się z rusztowania przytrzymującego kamerę zawieszoną pionowo nad płaską powierzchnią (*animation stand*) nie tylko pozwoliła sfilmować rysunki i inne płaskie przedstawienia, ale także je ożywiać: kontrolowanymi zbliżeniami oraz jazdami w różnych kierunkach. Geneza *Miasta złota*, a także wcześniejsze doświadczenia Colina Lowa dobrze pokazują proces adaptacyjny owego urządzenia do realizacji nowych wyzwań artystycznych. Low swoją karierę w National Film Board of Canada rozpoczął w 1945 r. jako członek utworzonego przez Normana McLarena zespołu realizującego filmy animowane, gdzie zajmował się projektowaniem czołówek filmowych. Współpraca z późniejszym laureatem Oscara (za zrealizowany nowatorską metodą pixilacji, odmiany techniki poklatkowej, *Kochaj swojego sąsiada* /*Neighbours!*, 1952) pozwoliła odkryć potencjał *animation stand* w zetknięciu z fotografiami. W roku produkcji *Miasta złota* Low miał już ugruntowaną pozycję jako szef Zespołu Animacji – jego *The Romance of Transportation in Canada* (1952) to pierwsza produkcja NBC nominowana do Oscara w kategorii najlepszy krótkometrażowy film animowany. Jak referuje Tibbetts, podczas piastowania tego stanowiska Low dbał o ciągle doskonalenie mechaniki filmowania, zatrudniając w tym celu matematyków i specjalistów od technologii. We współpracy z Romanem Kroitorem opracował mechanizm programowania ruchów kamery tak, aby naśladowały ujęcia kręcone z ręki³⁹. Celem owych ulepszeń było dostosowanie urządzeń do narracji opartej na archiwalnych ikonografiach. W *Mieście złota* fotografie są bowiem nie tyle prezentowane, ile przekształcane podług reguł dramaturgii filmowej. Twórcy mogą budować napięcie wywołane stopniowym ujawnianiem kolejnych fragmentów kadru oryginalnej fotografii. Przykładem przyjętej strategii opowiadania jest już pierwsza sekwencja ze zdjęć⁴⁰, w której oszalała masa poszukiwaczy pokonujących przełęcz Chilkoot jest stopniowo zastępowana coraz bardziej „konkretnymi” postaciami – kolejne zbliżenia i jazdy wzdłuż łańcucha ludzi ujawniają widoczny w gestach upór, zmęczenie, ich upadki. O ile *animation stand* był pewnym ułatwieniem w realizacji animacji z materiałów plastycznych, to w wypadku filmów ze zdjęć stał się niezbędnym narzędziem pozwalającym dokumentalistom stworzyć nową formułę narracyjną.

Związki animacji z filmami z fotografii nie ograniczają się jedynie do stosowania podobnych technologii. Równoległe z narodzinami nowego gatunku w kinie

eksperymentalnym pojawił się nurt filmu bazującego na zdjęciach, który Urszula Czartoryska nazywa „kinem fotograficznym”⁴¹. Podstawą jej ustaleń są utwory Waleriana Borowczyka – *Szkoła* (1958), czyli impresja o wojskowej musztrze wykonana metodą pixilacji⁴², oraz sekwencja snu z *Domu* (1958) zrealizowanego razem z Janem Lenicą. Badaczka zajmująca się historią i teorią sztuk plastycznych, nie podaje precyzyjnej definicji zjawiska czy warunków, jakie musiałyby spełniać filmy opisywane tym terminem. Jednakże punktem wyjścia jest dla niej refleksja nad ontologicznym związkiem fotografii i filmu, konstytutywnym dla owego nurtu: *nagle zwrócono nam uwagę, jak ten pierwotny związek może być oczywisty, nierozdzielny i, co najważniejsze, płodny i ożywczy, oddający sprawiedliwie fotografii to, co sztuka filmowa jej zawdzięcza*⁴³. Istotnie, wprowadzenie fotografii do animacji przywołało okres prehistorii kina, podczas którego kinematografia mogła dzielić ze sztuką animacji pewne etapy rozwoju technologicznego. Projekcje latarni magicznych ukształtowały nie tylko ideę pokazów przeźroczy czy filmu, ale także sztuki ożywiania ręcznie malowanych obrazów⁴⁴. *Zagłębiając się w tak zwaną archeologię ożywionej plastyki*⁴⁵, można odnaleźć więcej mechanizmów optycznych, których celem było uzyskanie efektu ruchu i ożywienie dowolnego przedstawienia – a więc spełnienie pragnienia bliskiego animatorom oraz twórcom kina żywej akcji. Dokonanie w 1832 r. *pierwszej próby połączenia fotografii z innymi elementami kinematografu*⁴⁶ wyznacza istotną cezurę w historii obu konwencji opowiadania – chociaż przecież bioskop od wcześniejszego zootropu różnił się jedynie tym, że rysunki zastąpiono odbitkami fotograficznymi.

Przez wzgląd na wspólny kontekst genologiczny włączenie fotografii do filmów animowanych (jak *Dom* i *Szkoła*) należy rozumieć jako wyraźne odniesienie do wczesnego kina. *Nawiązanie, czy to stylistyczne, czy tematyczne, do początków kina znajdziemy w filmach polskiej szkoły animacji bez trudu*⁴⁷, poczynając od momentu jej formowania się w drugiej połowie lat 50.⁴⁸ Szczególnie Borowczyk i Lenica, niejako programowo, deklarowali wzorowanie się na nieskrępowanej fantazji, która cechowała kino Mélièsa⁴⁹, a ich wspólne projekty zdradzają jednoznaczne inspiracje zabawkami optycznymi. W *Domu* pojawia się sekwencja wykorzystująca chronofotografie Étienne-Jules’a Mareya, badacza zajmującego się, po poznaniu dokonań Eadwearda Muybridge’a, analizą ruchu i czasu za pośrednictwem zdjęć seryjnych. Z kolei formalną warstwę *Szkoły*, w której pixilacja całkowicie zdominowała film, Paweł Sitkiewicz interpretuje przez pryzmat spuścizny Anglika i jego fotografii, ukazujących ruch *klatka po klatce*⁵⁰. Co istotne, we wspomnianych utworach pixilację stosuje się nie jako narzędzie pozwalające wytworzyć iluzję naturalnego ruchu – co w zasadzie stanowi istotę metody – ma ona raczej uzmysłowić widzowi iluzoryczny charakter projekcji filmowej. Film to po prostu ciąg uszeregowanych fotografii, a film zrealizowany poklatkowo dosłownie składa się z samych zdjęć – w przypadku *Szkoły* było to ok. 400 ujęć, a kamerę przy rejestracji planu filmowego zastąpił aparat typu Leica⁵¹. Borowczyk wykorzystuje niedoskonałość i wyraźną sztuczność techniki, aby scharakteryzować swojego bohatera, żołnierza – dostrzegany przez krytyków antimilitarystyczny przekaz obrazu⁵² wyrażał się przez zrytmizowaną, monotonną i całkowicie podporządkowaną – nie tylko trickom uzyskiwanym na stole montażowym – egzystencję żołnierza. Realizując *Szkołę*, reżyser dysponował oszczędnym materiałem, ale *dzięki ciągłym powrotom do tych samych ujęć powstał film 9-minutowy*⁵³. Ograniczony zasób ujęć

oraz ich widoczna powtarzalność dopełniają wrażenia jednostajności. Cała opowieść sprowadza się do prezentacji musztry, skeczu z muchą oraz snu żołnierza. Przede wszystkim jednak niewielka liczba zdjęć pokazuje kreatywne możliwości medium fotograficznego oraz montażu. Fotografia zostaje potraktowana jako swego rodzaju matryca: zdjęcie, ontologicznie związane zawsze z jednym, określonym czasem i miejscem, opowiada tu o różnych czasoprzestrzeniach. Choć w filmie wykorzystano obrazy tradycyjnie traktowane jako odbicie rzeczywistości, posłużyły one do stworzenia wyimaginowanej sytuacji. Niemająca końca *eksploatacja ograniczonej liczby klatek* jest widoczna także w *Domu*, w sekwencji z fotografiami Mareya⁵⁴. Twórcy nie cytują pracy naukowca, która oryginalnie stanowiła statyczne i pojedyncze studium ruchu⁵⁵, ale ją przekształcają: *rozbili ujęcia Mareya na „czynniki pierwsze”, przetasowali je w ten sposób, że ukazują one urozmaicony przebieg akcji, skopiowali je w niezwykle kontrastowy sposób i zabarwili*⁵⁶. W ostatnim wspólnym utworze Borowczyka i Lenicy postać kobiety, której figura łączy różnorodne segmenty filmu, również została ożywiona techniką poklatkową. W połączeniu z odgłosem kroków proste ruchy, jak podniesienie wzroku lub odwrócenie głowy, nadają celowość odcinkom niepowiązanym ze sobą fabularnie. Jednak istnienie tej kobiety, mające nadawać sens całości, jest w istocie niemożliwe. Przykładowo, ujęcie przedstawiające podnoszenie oraz opuszczanie wzroku składa się z jednego, zapętlonego gestu – nie wiemy nawet, którego z nich.

Bez wątpienia autorefleksyjność oraz dekonstrukcyjne zabiegi nie są jedynie domeną animacji, ale także filmów ze zdjęć⁵⁷; łączy je stosowanie podobnych środków wyrazu, choć przekształconych i dostosowanych do intencji autorów. Za przykład niech posłuży film dokumentalny *Kino* (1966) Mariana Marzyńskiego, całkowicie skomponowany z fotosów wykonanych przez kilku fotografów (Józef Kicman, Edmund Kupiecki, Tadeusz Rolke, Roman Sumik) podczas realizacji *Nocy generałów* (1967) Anatole’a Litvaka (sekwencja rozgrywająca się w Warszawie podczas II wojny światowej). Trwający niecałe 6 minut obraz jest żartobliwą anegdotą o sztuce kręcenia filmów, za pośrednictwem której reżyser igra z oczekiwaniami widza. Pierwsze czternaście fotografii wydaje się zaginionymi archiwaliami dokumentującymi hitlerowską okupację niemiecką na terenie Warszawy: widzimy polskie drogowskazy opatrzone niemieckimi słowami, ulicami maszerują uzbrojeni żołnierze, powiewa flaga Trzeciej Rzeszy. Sceny agresji wobec ludności cywilnej, jak łapanka lub obwieszczenie o poszukiwaniu ukrywających się osób, to obrazy znajome, znane z fabularyzowanych przedstawień II wojny światowej lub dokumentów historycznych, np. raportu Stroopa. Interpretację tę przekreśla dopiero zdjęcie postaci z kamerą, któremu towarzyszy plansza tytułowa objaśniająca rzeczywisty temat fotografii, oraz nowa melodia, figlarna w tonie zapewne za sprawą fletu. Choć konstrukcja narracyjna dokumentu została oparta na montażu różnych fotografii i budowaniu wieloplanowej przestrzeni (a całość kończy się kulminacją wybuchu, przedstawionego w ruchomym materiale filmowym), pojawiają się tu też fragmenty inspirowane techniką poklatkową. Jeden z fotosistów zarejestrował kręcenie sceny, w której aktorzy w niemieckich mundurach podnoszą wycelowaną do strzału broń. Kąt widzenia oraz stała wielkość planu dowodzą, że fotograf nie zmienił pozycji. W efekcie trzy, wykonane w krótkich odstępach czasu, zdjęcia dokumentują fazy realizacji sekwencji. Interwały są jednak zbyt długie, aby dać efekt animacji – przypominają raczej foto-story – ale są na tyle dokładne,

że pozwalają widzowi odtworzyć w wyobraźni sytuację oryginalnego ruchu. Należy przy tym podkreślić, że działanie reżysera i sposób wykorzystania przez niego materiału fotograficznego jest diametralnie odmienny od postawy zamawiającego zestaw zdjęć producenta filmu lub fotosisty. Zbyt podobne do siebie fotografie musiałyby bowiem przejść konieczną selekcję, aby do promocji filmu wybrać tylko najlepsze ujęcia. Przedstawianie rzeczywistości seryjnymi ujęciami pozostaje w sprzeczności również ze standardami fotografii reporterskiej, gdzie machinalne „strzelanie” jest oznaką braku doświadczenia⁵⁸. Gdy ów standard jest łamany, fotoreportaż zaczyna naśladować film. Łączenie niektórych zestawów zdjęć na zasadzie pixilacji jest zatem kolejną oznaką ironicznego dystansu wobec formy, jaki przyjął w swoim dziele Marzyński.

Co zatem pozwala odróżnić filmy animowane („kino fotograficzne”) od filmów ze zdjęć? Podstawą identyfikacji jest rola, jaką pełni fotografia w utworze. Animator sięga po zdjęcia tak, jak sięga po kawałek plasteliny czy własnoręcznie skonstruowaną lalkę – w celu ich artystycznego przetworzenia i podporządkowania własnej wizji, nie wyjaśnienia (jak w filmach o sztuce) czy interpretowania i analizy (jak w filmach ze zdjęć). Mimo problemów z opracowaniem jednej, precyzyjnej definicji sztuki animowanej wydaje się, że *wspólnym wątkiem wszelkich rozważań na temat animacji jest jej kreacyjny charakter. Animacja ma moc – mówiąc metaforycznie – tworzenia iluzji i ożywiania*⁵⁹. Owa *alchemiczna metafora*⁶⁰ sprawia, że zastosowane techniki i środki filmowego wyrazu mają dwie funkcje: wywołania wiarygodnego wrażenia ruchu (wzorem zabawek optycznych) oraz zaproponowania własnej, autonomicznej czasoprzestrzeni. Są to zarówno cechy charakteryzujące animację, jak i kategorycznie odróżniające ją od filmów ze zdjęć. Należy bowiem podkreślić, że celem omawianego gatunku nigdy nie jest ożywianie fotografii, które miałyby sprowadzić całość przedsięwzięcia do powtórnych narodzin kina. Sięgający po fotografię reżyserzy są zainteresowani właśnie jej fizycznymi właściwościami, możliwością kontemplacji statycznego, pojedynczego obrazu. Reprodukcyjne zdolności zdjęć oraz ładunek teoretyczny i kulturowy towarzyszący medium jest głównym obszarem podobieństw oraz zależności, jednak ignorowanie cech dystynktywnych wiązałoby się z przekroczeniem fundamentalnych granic gatunkowych. W związku z tym scharakteryzowane przez Urszulę Czartoryską „kino fotograficzne” nie mogłoby zostać potraktowane jako wymienna, po prostu wcześniejsza nazwa dla filmów ze zdjęć, ponieważ dotyczy całkowicie odmiennej kategorii utworów filmowych. Ograniczony do twórczości Waleriana Borowczyka termin – *animowane kino fotograficzne* – wydaje się precyzyjniejszy, należałoby jednak rozszerzyć go o każdy film animowany, w którym fotografia została wykorzystana i sfunkcjonalizowana w wypowiedzi artystycznej.

Mimo że niektóre reprezentacje filmu ze zdjęć pozostają wierne idei nieporuszonych fotografii, bywają jednak kategoryzowane jako animacje. Dzieje się tak chociażby w przypadku *Papierowego pudełka* Zbigniewa Czapli, *Historii żołnierza* (1982), *Kabaretu* (1983), *Cudzych dzieci* (1984) czy *Biografii* (1988) Andrzeja Barańskiego⁶¹. Rzeczywiście, we wspomnianych utworach pojawiają się różne sposoby przetworzenia statycznej formy fotograficznej, od minimalistycznej strzałki wskazującej niewielką postać na zdjęciu (*Biografia*), przez koloryzowanie i dorysowywanie elementów do zdjęcia (*Kabaret*), do techniki kombinowanej, gdzie obok zdjęć przedstawionych metodą pixilacji są sekwencje animacji rysunkowej

(*Papierowe pudełko*). Podobne ingerencje w materię wizualną pojawiają się również w innych filmach, choć nie są rozpoznane jako animacje⁶². Co prawda zastosowane zabiegi mogą wprowadzić poczucie dezorientacji genologicznej, jednakże wydaje się, że ich relacja z obrazem fotograficznym nie unieważnia niezależności gatunkowej filmu ze zdjęć. Dodawanie ruchu (lub elementów ruchomych) pełni funkcję analogiczną do warstwy audialnej (komentarza, odgłosów), montażu, przenikania oraz innych środków filmowego wyrazu, które służą analizie i interpretacji fotografii, a nie ich przetworzeniu w kino żywej akcji.

Poetyka filmu montażowego a fotofilm

Ostatnim gatunkiem filmowym stanowiącym podłoże dla niniejszych rozważań klasyfikacyjnych jest film montażowy (kompilacyjny, *found footage*). Podobieństwo założeń formalnych oraz przewidywane funkcje obu konwencji są tak uderzające, że film ze zdjęć mógłby być określany filmem montażowym, tyle że opartym na materiale fotograficznym zamiast filmowym. Według Jaya Leydy, pierwszego badacza i jednocześnie autora pojęcia „film kompilacyjny”, *praca nad tego typu filmem zaczyna się na stole montażowym. Powstaje on z już istniejących ujęć filmowych. Co warto podkreślić, to to, że tego rodzaju filmy są podporządkowane jakiejś idei, nie są czystą dokumentacją czy rejestracją rzeczywistości*⁶³. Z kolei wśród prymarnych funkcji gatunku Paul Arthur wymienia *interpretację historii* oraz *wypełnianie luk*, które wynikają z braku zapisów filmowych pewnych wydarzeń historycznych⁶⁴. Wśród filmów ze zdjęć z łatwością można wyodrębnić grupę utworów, które zostały skomponowane z zewnętrznych, często archiwalnych i bezcennych fotografii. Dość przypomnieć *Miasto złota* lub miniseriał *Wojna secesyjna* Kena Burnsa – oba projekty opowiadają o czasach sprzed pojawienia się kina. Wydaje się, że możemy nawet mówić o pewnej metodzie realizacji gatunku, gdzie film ze zdjęć powstaje dlatego, że reżyser trafił na interesujący zbiór fotografii. Fakt ich przypadkowego odnalezienia nie tylko wpływa na wartość kolekcji obrazów, ale jest również swoistym motywem towarzyszącym filmom ze zdjęć z kategorii *found footage*⁶⁵. Szklane negatywy z filmu Lowa i Koeniga zostały odkryte przez George’a Murdocha podczas rozbiórki domu, podobnie jak zbiór diapozytywów z *Twarzy nieistniejącego miasta* (2013) Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk. Inspirujące i zaskakujące mogą być nie tylko okoliczności, w jakich twórcy natrafiają na zdjęcia. Same fotografie potrafią stać się wyzwaniem artystycznym i światopoglądowym, ponieważ są źródłem takiej formy poznania, jakiej nie mogłoby przekazać żadne inne medium. Wystawione na sprzedaż w 1987 r. slajdy Waltera Geneweina – niemieckiego urzędnika robiącego zdjęcia podczas pracy w łódzkim getcie – są tego dobrym przykładem. Za ich sprawą do naszej świadomości dotarł nieznany i przede wszystkim szokujący obraz Zagłady w kolorze. Przeźrocza z getta łódzkiego pojawiają się w takiej interpretacji⁶⁶ w filmie Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator* (1998), gdzie kwestia reprezentacji fotograficznych archiwaliów jest konfrontowana z kulturowymi wyobrażeniami o przeszłości.

Według Łukasza Rondudy film kompilacyjny charakteryzuje *subwersywna budowa dzieła*, która jest cechą wszystkich wypowiedzi medialnych bazujących na *operacjach montażowej dekontekstualizacji i rekontekstualizacji „gotowego” materiału medialnego „zawłaszczonego” w obszar operacji artystycznych*⁶⁷. Autora

publikacji *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* interesuje zbadanie podobnych praktyk w różnych dziedzinach artystycznych, a *found footage* stanowi ich egzemplifikację w obszarze kina – zarówno w postaci dokumentalnej (gdy są tworzone z archiwalnych materiałów filmowych w celu ich interpretacji) oraz artystycznej (neoawangardowe realizacje z lat 70. i 80. XX w., będące głównym przedmiotem analizy Rondudy) ⁶⁸. Choć w pracy Rondudy nie pojawiają się filmy ze zdjęć, to kategoria subwersywności jest ściśle wiązana z kategorią montażu ⁶⁹. Dlatego też w publikacji omawiane są określone techniki organizacji fotografii, praktykowane w ramach awangardy – fotomontaże dadaistów, konstruktywistów i surrealistów oraz atlasy/archiwa fotograficzne, *których głównym elementem była akumulacja znalezionych fotografii – fotografii ułożonych obok siebie w pewnym porządku, raczej używanych w całości* ⁷⁰. Takie gatunki fotograficzne jak album, fotoksiążka, pokaz slajdów, fotoreportaż bądź fotokast stanowią typy wypowiedzi opartych na linearnej strukturze narracyjnej, przypominającej tym samym narrację filmową.

Choć zdjęcia mogą być poddawane podobnym zabiegom co materiał filmowy, to jednak specyfika medium fotograficznego wiąże się z nieco innymi konsekwencjami podobnych przekształceń. Rozumieniu zdjęć często towarzyszy namysł nad czytelnością i wiarygodnością tych obrazów, które pozostając samodzielnymi *interpretacjami świata* ⁷¹, w wielu przypadkach wymagają działań, które nadadzą im logikę lub przynajmniej zawężą pole spekulacji. Za wypełnianie luk, budowanie spójności czy odczytywanie przekazu musi zatem odpowiadać niezależna od fotografii struktura organizacyjna: *Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegokolwiek* ⁷²; *Znaczenie jest rezultatem rozumienia działania. (...) Same fotografie nie opowiadają* ⁷³. W filmach ze zdjęć warstwa audialna (komentarz zza kadru) często zawiera elementy interpretacji bądź zdradza kontekst historyczny oglądanych przedstawień (*fotograficzny obraz pozbawiony słowa pozostaje nieuchwytny* ⁷⁴). Proces nadawania (lub odkrywania ⁷⁵) sensu może przyjąć również postać wizualną. Należy do nich omawiana już technika *repollero*, chociaż najprostszą formą wydobywania lub stwarzania treści z użyciem fotografii jest montaż. Jednocześnie jednak fotografia stanowi medium bardziej podatne na uproszczenia czy wręcz manipulacje. Jak twierdzi Susan Sontag, każde zdjęcie *atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca*, a podzielony na ramki świat *staje się ciągiem niezwiązanych z sobą, swobodnych cząstek* ⁷⁶. Oczywiście, z owych cząstek można tworzyć nowe światy, czego przykładem jest *Pomost* Chrisa Markera. Wydaje się jednak, że rozważania dotyczące filmu kompilacyjnego ze zdjęć są bardziej interesujące w obrębie kina faktów, gdyż sposób przetworzenia materiału wyjściowego ma wówczas nie tylko konsekwencje poznawcze, ale i etyczne.

Marcel Łoziński, charakteryzując odmiany filmu dokumentalnego, wyróżnia film „zamknięty”, czyli *taki, w którym rzeczywistość jest dla realizatora jedynie „cegielką”, z której buduje on swój własny, kreowany świat. Realia przestają się liczyć, ważne jest jedynie przekazanie określonej idei i emocji. Prawda i dramaturgia zawarte w samej rzeczywistości stają się drugorzędne* ⁷⁷. Tymczasem przedmiotem każdego filmu dokumentalnego powinna być rzeczywistość: *film dokumentalny to film zajmujący się rzeczywistością* ⁷⁸. Dlatego koncepcja kina faktów opartego na materiale fotograficznym stawia twórców w dość szczególnej sytuacji. Choć konstruują dzieła według podobnych, formalnych założeń filmów

kompilacyjnych, to *prawda i dramaturgia* zawarta w wykorzystywanym materiale fotograficznym nie tylko nie staje się drugorzędna – dotarcie do niej, próba jej wydobycia jest zasadniczym powodem, dla którego dokumentaliści decydują się realizować film ze zdjęć. Kazimierz Karabasz, realizując *Punkt widzenia* (1974) oraz *Lato w Żabnie* (1977), zainicjował powstanie zdjęć, które zostały w nich wykorzystane. Interesował go nie tylko zapośredniczony w ten sposób punkt widzenia bohaterów, ale i określone właściwości nieruchomego obrazu⁷⁹. W publikacji *Cierpliwe oko* (1977) dokumentalista przedstawił możliwości zdjęć niedostępne dla materiału filmowego: – *możliwość kontemplacji tego momentu, w którym człowiek i jego otoczenie byli jedynie przez ułamek sekundy*; – *możliwość dostrzeżenia „materialnej substancji” tego, co jest na zdjęciu (rzeźba pejzażu, ubrania ludzi, kształt sprzętów)*⁸⁰. Przykładem działań (kontemplacja i dostrzeganie), jakie wobec fotograficznego przedstawienia można zastosować w związku z jego unikatowymi właściwościami (unieruchomienie i zachowanie fragmentu rzeczywistości, niezauważalnego gołym okiem), są analizy kilku zdjęć. Zwięzłe opisy oraz wyważone słownictwo oddają zainteresowanie reżysera konkretnymi detalami: *Patrzę na bezkres zaśnieżonego pola i skuloną sylwetkę niemieckiego żołnierza, któremu włosy spadły na czoło, zasłaniając twarz, a w innym miejscu spod welonu patrzę oczy – z ufnością, z nadzieją*⁸¹. Plastyczność objaśnienia sprawia, że zaczyna przypominać technikę *repollero*: łatwo sobie wyobrazić, iż patrzanie Karabasza mogłoby być zapośredniczone przez oko kamery wydobywające z przedstawienia poszczególne elementy. Oczywiście, te minieseje mają zademonstrować poznawczy i narracyjny potencjał zdjęć, który może wykorzystać dokumentalista: *Jakie jeszcze medium oprócz fotografii mogłoby darować nam obraz czasu, który minął – w takim skrócie, o takiej mocy wzruszenia?*⁸²

Łoziński podkreśla jednak, że w wypadku materiałów pochodzących z zewnątrz – np. zdjęć archiwalnych – mamy do czynienia z *faktami zinterpretowanymi*, wobec których autor filmu nie może sformułować uniwersalnego znaczenia, ale proponować własne: *Podobny problem powstaje przy realizacji filmów montażowych, w których punktem wyjścia są fakty zinterpretowane przez bezpośredniego świadka wydarzeń. Autor nie wie, na ile ten gotowy materiał przylegał do filmowej rzeczywistości, prawdy musi szukać w sobie*⁸³. Istotnie, filmowiec wykorzystujący fotografię powinien przyjmować postawę bliską tej, jaką proponuje zachować Roland Barthes: *A więc ja sam mam być miarą „wiedzy” fotograficznej*⁸⁴. Subiektywność i emocjonalne zaangażowanie, które w *Świetle obrazu* było reprezentowane przez pojęcie *punctum*, w praktyce filmowej odpowiada montażowi. Jak zauważa Milenia Fiedler, montażystka m.in. opartych na fotografiach filmów *Radio powstańcze*, *„Błyskawica”* (1994) Andrzeja Trzos-Rastawieckiego oraz *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego, *[m]ontaż nie jest porządkowaniem fragmentów ujęć – montaż jest porządkowaniem znaczeń. Nie montuję tego, „co widać”, tylko to, „co widzę” czy „chcę pokazać”. To, „co widzę”, zawiera w sobie to, na „co patrzę”, jak również to, „kim jestem*⁸⁵. Barthes porównuje akt samotnej kontemplacji fotografii, która jest podstawowym doświadczeniem każdego odbiorcy zdjęć (*spectator*), do operacji dokonywanych przez fotografa: *To, co Marey i Muybridge zrobili jako „operatorów”, chcę zrobić sam jako „spectator”: zmieniam kadr; powiększam, w jakimś sensie – posuwam się wolniej, żeby mieć czas i wreszcie się dowiedzieć*⁸⁶. Jednak opisane przez badacza działania przypominają przede wszystkim operacje montażu

i ruchy kamery, z którymi mamy do czynienia w filmach ze zdjęć. Stoją za nimi również analogiczne intencje.

Według Fiedler wprowadzenie nieruchomego materiału fotograficznego do filmu może być dyktowane dwiema zasadniczymi postawami względem obrazu. Po pierwsze, byłoby to nadanie zdjęciom dramaturgii przez konstruowanie z nich opowieści: *Moment utrwalony w kadrze fotograficznym można potraktować jako mikro zdarzenie, które ma być na nowo opisane kamerą*⁸⁷. Jak wiemy, włączenie fotografii w jakiegokolwiek struktury narracyjne⁸⁸ następuje w wyniku wielu operacji fizycznych (dodawany dźwięk lub komentarz z offu, zestawienie zdjęć, przekadrowywanie itd.), które ostatecznie mogą zmienić pierwotny kontekst oraz sens obrazu. Stąd też drugie, alternatywne przedstawianie fotografii w filmie polegałoby na *rekonstrukcji procesu oglądania. Czas filmowy staje się wtedy czasem patrzenia na fotografię*⁸⁹, czyli w najprostszej postaci, byłoby to wyświetlanie obrazu w pełnym kadrze⁹⁰.

Przedstawione rozwiązania można traktować jako przejawy biegunowych postaw zajmowanych przez filmowców, wykorzystujących fotografie w filmie dokumentalnym. Swoistą ilustracją tej biegunowości jest zestawienie *Albumu Fleischera* Majewskiego i *Powszedniego dnia gestapowca Schmidta* Ziarnika. Jak zauważył Mikołaj Jazdon, utwory łączy nie tylko konwencja filmu ze zdjęć, ale również charakter wyjściowego zbioru fotografii: *Analogia między filmami ograniczyła się właściwie tylko do prostego faktu, że oba brały za podstawę podobny materiał: amatorskie zdjęcia wykonane przez niemieckich najeźdźców*⁹¹. Do pierwszego filmu napisano komentarz (reżyser wraz z Krzysztofem Kąkolewskim), wyraźnie poruszający się w sferze przypuszczeń i w efekcie raczej kreujący, nie prezentujący postać tytułowego właściciela albumu. Jedyne fakty, jakimi dysponowali twórcy filmu o Fleischera były jego nazwisko, narodowość oraz rodzinne miasto, dlatego ironiczna strategia narracyjna pozwoliła im zachować etyczną postawę wobec przedstawień, których pełnego kontekstu mogli się jedynie domyślać. Formuła opowiadania jest zasygnalizowana również przez operowanie kamerą – słownej introdukcji towarzyszą zdjęcia w albumie i dopiero najazd na postać fotografa przy planszy z tytułem filmu niweluje fizyczną granicę kadru fotograficznego. Od tego momentu kamera skupia się na szczegółach kolejnych zdjęć i *niejako wnika w ich przestrzeń*⁹². Natomiast Ziarnik niemal całkowicie zrezygnował z konwencjonalnych elementów opowiadania, ograniczając komentarz z offu, ścieżkę dźwiękową czy zbliżenia do minimum. Stylistyka filmu zdaje się naśladować naturalną lekturę albumu; reżyser starał się *w sposób jak najbardziej sugestywny stworzyć na ekranie wrażenie oglądania albumu. Można nawet obraz ten nazwać filmową adaptacją albumu*⁹³. Ostatecznie właściwą treść filmu poprzedza seria ujęć informująca widza, że zbiór fotografii Schmidta jest przechowywany w Głównej Komisji Badań Zbrodni Hitlerowskich w Ministerstwie Sprawiedliwości, istnieje zatem jako dokument przeznaczony do analizy historycznej. Recepcji filmu towarzyszy podwójny dyskomfort, wywołany z jednej strony tematyką zdjęć, z drugiej oszczędnym, pozbawionym interpretacji sposobem ich przedstawienia. W wypadku obydwu filmów wymaga się od widza samodzielnego osądzenia zastosowanej metody oraz tego, co zostało uchwycone na obrazach. Zestawienie owych utworów jest zatem potwierdzeniem słów Fiedler, która podkreślała, że owych strategii filmowego opowiadania ze zdjęć – budujących dramaturgię oraz

rekonstruujących spojrzenie – nie można odróżnić na poziomie technicznym, jako że w obu wypadkach mogą być stosowane te same środki filmowe⁹⁴. Stroną rozstrzygającą staje się widz kinowy, ostatnie wcielenie spectatora.

Film ze zdjęć jako fotofilm

Poetyka filmów ze zdjęć przedstawiona na tle innych konwencji filmowego opowiadania pozwoliła wydobyć ich wyjątkowość, która jest ściśle skorelowana ze specyfiką użytego materiału ikonograficznego. Podstawową cechą konstytuującą ową formę wypowiedzi jest bowiem dominacja obrazów fotograficznych, których obecność w utworze kinematograficznym jest wynikiem nie tylko wartości poznawczych (szczegółowość zapisu, dostęp do niezwyklej rzeczywistości jak w wypadku *Miasta złota*), ale i symbolicznych (metaforyka pamięci w *Pomoście* czy dowodu, jakimi obarcza się zdjęcia w filmach o zbrodniach nazistów). Fotografii stanowią środek wyrazu obciążony własną ontologią, poetyką odbioru i znaczeniem kulturowym. Proces interpretacji zdjęć w filmie – przez ruch kamery, komentarz, elementy animacji czy montaż – może naśladować również odbiór fotograficznych rodzajów wypowiedzi, jak w wypadku albumu w *Powszednim dniu gestapowca Schmidta*. Ze względu na relację, jaka zachodzi pomiędzy mediami, proponuję określać ów hybrydowy gatunek mianem fotofilmu. Sformułowanie, które wywodzi się z niemieckojęzycznej literatury przedmiotu, można z łatwością w niezmienionej formie przenieść do polskiego systemu leksykalnego. Stanie się wówczas pojęciem bardziej elastycznym od filmu ze zdjęć. Fotofilm rozumiem jako utwór filmowy, którego struktura narracyjna została w całości lub w dominującym stopniu oparta na dowolnym materiale fotograficznym, gdzie zdjęcia stanowią jednocześnie środek oraz przedmiot poznania/kreacji rzeczywistości, a zastosowane środki (filmowego) wyrazu, jak ruch kamery, zbliżenie, muzyka diegetyczna i niediegetyczna czy techniki animacyjne służą interpretacji, nie demonstracji obrazów fotograficznych.

JUSTYNA SULEJEWSKA

Artykuł powstał na podstawie badań przeprowadzonych w związku z pracą doktorską pt. *Fotofilm. Fotografia w polskim filmie dokumentalnym*, przygotowywanej pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Mikołaja Jazdona.

¹ M. Jazdon, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 212.

² Za pierwszy przypadek tej nowej konwencji filmowej Erik Barnouw uznaje kanadyjski obraz *Miasto złota*. Zob. E. Barnouw, *Documentary. A history of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York – Oxford 1993, s. 200. Należy jednak zaznaczyć, że gatunek ten miał zasięg międzynarodowy. Poza Kanadą, Francją i Polską pojawił się również w Ja-

ponii – *Pieśń kamienia* (*Ishi no uta*, 1963) Toshio Matsumoto czy *Dziennik Yunbogiego* (*Yunbogi no nikki*, 1965) Nagisy Ōshimy.

³ Choć Ken Burns otwarcie powoływał się na *Miasto złota* jako źródło inspiracji – zob. J. C. Tibbetts, *The Incredible Stillness of Being: Motionless Pictures in the Films of Ken Burns*, <https://core.ac.uk/download/pdf/1486-48784.pdf> (dostęp: 12.11.2018) – to zaczęto traktować jego twórczość jako reprezentatywną dla specyficznej techniki narracyjnej, czego wy-

- razem jest ukucie sformułowania „efekt Kena Burnsa”. Zob.: https://en.wikipedia.org/wiki/Ken_Burns_effect (dostęp: 12.11.2018).
- ⁴ Redaktorzy książki są przede wszystkim artystami medialnymi, którzy od 2006 roku organizują sesje fotofilmowe. Zob.: <https://vimeo.com/katjapratschke/about> (dostęp: 12.11.2018). Wspólnie zrealizowane utwory oparte na fotografiach to np. *Rien ne va plus* (2004) czy *Seil/Rope* (2016).
- ⁵ L. Hausken, *The temporalities of the narrative slide motion film*, w: *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, red. E. Rössask, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.
- ⁶ T. Corrigan, „*The forgotten image between two shots*”: *photos, photograms and the essayistic*, w: *Still Moving. Between cinema and photography*, red. K. Beckman, J. Ma, Duke University Press, Durham – London 2008.
- ⁷ Zarówno fabularny *Pomost*, jak i twórczość dokumentalna reżysera doczekały się, także w Polsce, licznych opracowań. W polskim piśmiennictwie zob.: A. Pitrus, *Chris Marker: Pamięć obrazu i obrazy pamięci*, w: *Autorzy kina europejskiego*, tom II, red. A. Helman i A. Pitrus, Rabid, Kraków 2005.
- ⁸ E. Wilczyński, *Kino, Varda, Fotografia*, w: *Agnès Varda – kinopisarka*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2006.
- ⁹ M. Jazdon, *Fotografie w filmach Kazimierza Karabasa*, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. J. Kaczmarek, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- ¹⁰ L. Hausken, dz. cyt., s. 85.
- ¹¹ C. Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, London 2004, s. 91.
- ¹² I. Koningsberg, *The Complete Film Dictionary*, Penguin, New York 1997, s. 367.
- ¹³ D. Arnaud, *After „La Jetée”*. *Cine-Photo Albums of the Disaster*, w: *Between Still and Moving Images*, red. L. Guido, O. Lugon, John Libbey Pub. Ltd., London 2012, s. 262.
- ¹⁴ K. Klejsa, „*A film-like thing*”, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „*Co to jest film?*”, w: *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 35.
- ¹⁵ M. Jazdon, *Fotografie w roli...* dz. cyt., s. 212.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ *Film ikonograficzny*, w: M. Hendrykowska, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 122.
- ¹⁸ J.C. Ellis, B.A. McLane, *A New History of Documentary Film*, Continuum, London – New York 2005, s. 161.
- ¹⁹ E. Barnouw, dz. cyt., s. 202.
- ²⁰ Tamże, s. 201.
- ²¹ Repollero, w: M. Hendrykowska, *Słownik terminów filmowych*, dz. cyt., s. 251.
- ²² M. Hendrykowska, *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1983, s. 3.
- ²³ Z. Czeczot-Gawrak, *Filmowa prezentacja sztuki: architektura, malarstwo, rzeźba, grafika, sztuka ludowa, rzemiosło artystyczne*, WAiF, Warszawa 1979, s. 15 [podkreślenie moje].
- ²⁴ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 3.
- ²⁵ Tamże, s. 21.
- ²⁶ Tamże, s. 20.
- ²⁷ Czeczot-Gawrak wymienia cztery zasadnicze formy klasyfikacji filmów o sztuce: film analityczno-dydaktyczny, film impresyjno-poetycki, popularnonaukowy oraz dokumentalno-reportażowy. Badacz zaznacza teoretyczny charakter owej klasyfikacji, które należy weryfikować w obliczu konkretnego utworu. Z. Czeczot-Gawrak, dz. cyt., s. 19-20.
- ²⁸ Tamże, s. 18.
- ²⁹ L. Lechowicz, *Historia fotografii. Część 1. 1839-1939*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2012, s. 34.
- ³⁰ J. C. Tibbetts, *All That Glitters: City of Gold Revisited*, <https://courses.umass.edu/comm140-norden/cog.pdf> (dostęp: 15.11.2018).
- ³¹ Tamże.
- ³² Należy zaznaczyć, że w momencie produkcji *Miasto złota* stanowiło eksperyment formalny, do którego przełożeni Lowa i Koeniga podchodzili bardzo sceptycznie. Nie rozumieli, jak nudne i martwe zdjęcia mogłyby stać się podstawą narracji filmowej. Tamże.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ A. Pitrus, *Fundament pamięci – o „fotograficznej powieści” Chrisa Markera*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 54-55, s. 233.
- ³⁵ N. M. Alter, *Chris Marker*, University of Illinois Press, Champaign 2006, s. 59.
- ³⁶ J.C. Ellis, B.A. McLane, dz. cyt., s. 161.
- ³⁷ *Van Gogh* otrzymał Oscara i został uznany za odnowiciela portretu dokumentalnego, a *Guernica* dostała wyróżnienie na Festiwalu w Punta del Este za najlepszy film o sztuce. T. Lubelski, *Nowa Fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Univeritas, Kraków 2017, s. 373, 378.
- ³⁸ Zrealizowali wspólnie trzy filmy, a Resnais był też pierwszym odbiorcą i krytykiem początków twórczości Markera.
- ³⁹ J. C. Tibbetts, dz. cyt.
- ⁴⁰ Film otwierają i zamykają sekwencje z Dawson City nakręcone współcześnie.
- ⁴¹ U. Czartoryska, *Walerian Borowczyk, czyli kino fotograficzne*, „Fotografia” 1961, nr 11. Okre-

- ślenie „kino fotograficzne”, jak i „fotografia kinowa” padają w artykule, natomiast w książce *Przygody plastyczne fotografii* (1964) ów gatunek jest opisywany w ten sposób: kino „fotograficzne”. Terminy są nieprecyzyjne w odniesieniu do nurtu filmu animowanego, ale ich konstrukcja dodatkowo przypomina alternatywne nazwy dla filmu ze zdjęć, który Christa Blümlinger chce nazwać „filmem fotograficznym” (*the photography film*). Zob. Ch. Blümlinger, *Postcards in Agnès Varda's Cinema*, w: *Between Still and Moving Images*, dz. cyt., s. 284.
- ⁴² Terminu pixilacja używam, odnosząc się do uzyskanego w *Szkole* efektu ekranowego – postać żołnierza porusza się w sposób intencjonalnie nienaturalny, prześmiewczy, co reżyser osiągnął dzięki zastosowanej metodzie (400 zdjęć zrobionych aktorowi w określonych fazach ruchu). Jako cechę dystyngującą pixilacji badacze wskazują zniekształcony, gwałtowny ruch postaci ludzkich (od angielskiego słowa *pixie*, czyli skrzat), który może być osiąganym różnymi technikami, również przy użyciu aparatu fotograficznego. Zob.: D. Burns, *Pixillation*, „Film Quarterly” 1968, nr 22, s. 36-41 oraz I. Koningsberg, dz. cyt., s. 295.
- ⁴³ U. Czartoryska, dz. cyt., s. 373.
- ⁴⁴ Urszula Czartoryska formułuje interesujące spostrzeżenie dotyczące ewolucji artystycznej Waleriana Borowczyka, jakoby ta stanowiła odzwierciedlenie rozwoju kina. Zainteresowanie kamerą 16 mm poprzedzały domowe projekcje przezroczyste, a „kino fotograficzne” było tylko jednym z etapów w filmografii reżysera, ostatecznie spełniającego się w tradycyjnych filmach aktorskich. U. Czartoryska, dz. cyt., s. 373.
- ⁴⁵ P. Sitkiewicz, *Male wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* [E-BOOK], Wydawnictwa słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- ⁴⁶ W. Jewsiewicki, *Prehistoria filmu*, FAW, Warszawa 1953, s. 136.
- ⁴⁷ P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 195.
- ⁴⁸ *Był sobie raz...* Borowczyka i Lenicy jest określany jako *jaskółka polskiej szkoły animacji*. Por.: P. Sitkiewicz, *Polska szkoła...* dz. cyt., s. 73.
- ⁴⁹ T. Kowalski, *Ludzie, którzy chcą wrócić do Meliésa*, „Film” 1957, nr 51, s. 8-9.
- ⁵⁰ P. Sitkiewicz, *Polska szkoła...* dz. cyt., s. 196. Nawiązanie do wczesnego kina dostrzegali również teoretycy francuscy, którzy w musz-
- trze żołnierza oraz w jego wodzeniu wzrokiem za muchą dostrzegali zasadę spotykaną w zabawkach polegających na *obserwowaniu następujących po sobie zdjęć fotograficznych*, jak *albumy zwane we Francji feuilletoscope'ami, lub też przyrządy do chronofotografii*. U. Czartoryska, dz. cyt., s. 376.
- ⁵¹ U. Czartoryska, dz. cyt., s. 376.
- ⁵² A. Kossakowski, *Film animowany*, w: *Historia filmu polskiego. t. IV 1957-1961*, red. J. Toeplitz, WAIiF, Warszawa 1980, s. 292.
- ⁵³ Czartoryska, dz. cyt., s. 376.
- ⁵⁴ Tamże, s. 378.
- ⁵⁵ W przeciwieństwie do Muybridge'a, który ruch prezentował klatka po klatce, fazę po fazie, Marey skonstruował tzw. strzelbę fotograficzną pozwalającą zapisać na jednym materiale światłoczułym kilka ujęć.
- ⁵⁶ Czartoryska, dz. cyt., s. 375.
- ⁵⁷ Redaktorzy wspomianej już publikacji *Viva Fotofilm* zajmują się również popularyzacją tego gatunku. W 2017 r. w ramach festiwalu Film Archiv Austria byli kuratorami przeglądu fotofilmów, w którym w różnych blokach tematycznych zaprezentowano 40 utworów z różnych krajów. Jedną z wyróżnionych selekcji były fotofilmy uruchamiające kontekst prehistorii kina. Zob. <https://www.filmarchiv.at/en/program/film/pre-cinema-marey-muybridge-tableau-vivant/> (dostęp: 12.11.2018).
- ⁵⁸ Zob. H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, tłum. K. Łyczywek, „Format” 2005, nr 46, s. 2.
- ⁵⁹ P. Sitkiewicz, *Male...* dz. cyt.
- ⁶⁰ Paweł Sitkiewicz przytacza wypowiedzi teoretyków i animatorów, m.in. Piotra Dumay, Jana Švankmajera zaświadczające o funkcjonowaniu *alchemicznej metaforyki* w literaturze przedmiotu. Tamże.
- ⁶¹ Zostały tak skategoryzowane w bazie Film-Polski.pl.
- ⁶² W *Portrećście* (2006) Ireneusza Dobrowolskiego pojawiają się fotografie wykonane na terenie obozu Auschwitz-Birkenau, które zmodyfikowano, animując tło (drugi plan). Tego typu techniki, określane jako *motion photography* lub *cinemagraph* (kinografiki) są obecnie popularnym i łatwo dostępnym efektem, wykorzystywanym również w marketingu.
- ⁶³ J. Leyda, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*, Hill and Wang, New York 1964, s. 13. Cyt. za: Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 50.
- ⁶⁴ P. Arthur, *Lost and Found: American Avant-Garde Film in Eighties*, w: *Passage Illumi-*

- nated: *The American Avant-Garde Film 1980-1990*, Mecano, Amsterdam 1991. Cyt. za: Ł. Ronduda, dz. cyt.
- ⁶⁵ Na przeglądzie fotofilmów pojawił się również blok poświęcony utworom z przetworzonych, znalezionych fotografii. <https://www.filmarchiv.at/en/program/film/collecting-recycling/>, (dostęp: 12.11.2018).
- ⁶⁶ Por. T. Lysak, *O niemożliwej wierze w dokument. „Fotoamator” Dariusza Jabłońskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 66-76.
- ⁶⁷ Ł. Ronduda, dz. cyt., s. 9.
- ⁶⁸ Tamże, s. 49.
- ⁶⁹ *Montaż traktuję jako naczelną kategorię ruchów awangardowych, jako kluczową technikę ich realizacji i form artystycznych, technikę wspólną tak różnym wynalazkom, jak: kolaż, ready-made, montaż filmowy, assemblage, cadavre exquis, frottage, czy też strategiom subwersywnym jak: fotomontaż, found footage film, video scratch etc.* Tamże, s. 15.
- ⁷⁰ Tamże, s. 32.
- ⁷¹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 13.
- ⁷² Tamże, s. 32.
- ⁷³ J. Berger, *Użycia fotografii*, w: tenże, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999, s. 75.
- ⁷⁴ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2012, s. 308.
- ⁷⁵ Dość wspomnieć o historii fotografa Thomasa z filmu *Powiększenie* (*Blow up*, 1967) Michelangelo Antonioniego, który, aby zrozumieć, co się wydarzyło w parku, zaczyna układać wywołane zdjęcia w odpowiedniej kolejności: *Wyrwana z kontekstu postać kobiety jest pełna niepokoju, a przyczyna trwogi jest niejasna; (...) Ale oto fotograf na naszych oczach zaczyna rekonstruować otoczenie kobiety – powiększa rozmaite części kadru i rozplanowuje je wokół kobiecej postaci. (...) stworzenie takiego nowego kontekstu nieoczekiwanie ujawnia w postaci kobiety jakieś poprzednio wymykające się nam sensory.* J. Lotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faruno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 190-191.
- ⁷⁶ S. Sontag, dz. cyt., s. 31.
- ⁷⁷ M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, „Film na Świecie” 1974, nr 3-4, s. 94.
- ⁷⁸ Tamże.
- ⁷⁹ M. Jazdon, *Fotografie w filmach...* dz. cyt., s. 115.
- ⁸⁰ K. Karabas, *Cierpliwe oko*, WAiF, Warszawa 1979, s. 116.
- ⁸¹ Tamże, s. 116-117.
- ⁸² Subiektywną perspektywę dobrze oddaje pojęcie focalizacji, stosowane zarówno w literaturze, jak i filmie.
- ⁸³ M. Łoziński, dz. cyt., s. 95.
- ⁸⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 21.
- ⁸⁵ M. Fiedler, *Fotografia w dokumencie. O montażu filmu dokumentalnego „Fotoamator” Dariusza Jabłońskiego*, w: *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. K. Mąka-Malatyńska, PWSFTviT, Łódź 2017, s. 77.
- ⁸⁶ R. Barthes, dz. cyt., s. 176.
- ⁸⁷ M. Fiedler, s. 84.
- ⁸⁸ Dotyczy to również filmów analizujących nie zestaw, a jedno zdjęcie, np. *Ulysses* (*Ulysse*, 1983) Agnès Vardy koncertuje się na pojedynczej fotografii zrobionej przez reżyserkę ponad trzydzieści lat wcześniej i jest próbą odczytania jej pierwotnego znaczenia. Jak jednak zauważa Christa Blümlinger, film *stanowi przykład procesu lektury, w wyniku której czytana i edytowana fotografia przestaje być dłużej tym, czym była na początku* [filmu]. Ch. Blümlinger, dz. cyt., s. 283. Zob. E. Wilczyński, dz. cyt., s. 115-118.
- ⁸⁹ M. Fiedler, dz. cyt., s. 85.
- ⁹⁰ Czas przypadający na ujęcia staje się metaforą ludzkiej percepcji. Jak twierdził Jean-Luc Godard, *utożsamienie ze spojrzeniem – to niemal definicja montażu, to jego najwyższa ambicja i zarazem poddanie się reżyserii.* J.-L. Godard, *Montaż, moje piękne zmartwienie*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2006, s. 286.
- ⁹¹ M. Jazdon, *Fotografie w roli...* dz. cyt., s. 214.
- ⁹² Tamże.
- ⁹³ Tamże.
- ⁹⁴ M. Fiedler, dz. cyt., s. 85.