

Triumf niewoli

O pięciu filmach antyfaszystowskich
z Andrzejem Barańskim rozmawia Paweł Jaskulski

Paweł Jaskulski: *Pomówmy o tym, o czym jeszcze z nikim pan nie rozmawiał. Znawcy pańskiej filmografii zazwyczaj jedynie wspominają o jej różnorodności. Wolą szerzej pisać i opowiadać o pełnometrażowych fabułach, a ja tymczasem przypominam sobie zeszłoroczny pokaz w Kinie Dokumentu w Domu Sztuki na Ursynowie, gdzie zaprezentowano następujące tytuły: „Wypracowanie”, „Alosza shop, czyli kram Awdiejewa”, „Książka skarg i wniosków” oraz „Warzywniak, 360 st.”. Zupełnie inne oblicze reżysera Andrzeja Barańskiego.*

Andrzej Barański: Zrobiłem dużo filmów krótkometrażowych. Wśród nich znajdują się zarówno dokumenty, jak i animacje, fabułki. Nie zawsze są to filmy gatunkowo „czyste” i piszący metryczki w wytwórni mieli kłopot. Ponieważ w filmach dokumentalnych często wspierałem się animacją, bywa, że dokumenty figurują jako filmy animowane. Według mnie najważniejszy jest materiał, z którego zrobiony jest film oraz temat. To decyduje o gatunku. Animacja ma swoje tematy, film dokumentalny – swoje. Oczywiście, występuje przekraczanie granic, ale to nie zmienia istoty sprawy. Ktoś przeczytał, że będą pokazywać filmy animowane, więc zabrał swoje dzieci i dzieci sąsiada i wybrał się na projekcję. A tam zamiast bajek, było zupełnie coś innego, na przykład moje krótkie filmy antyfaszystowskie.

Jerzy Armata, pisząc o pana filmach krótkich, zwrócił uwagę, że w pana dorobku wiodące są właśnie filmy antyfaszystowskie.

Jest ich pięć. Wszystkie dotyczą tej samej tematyki, ale w sensie najogólniejszym. Z dzisiejszej perspektywy uważam, że stanowią one jeden cykl, są całością. Nie planowałem tego, robiłem je jako pojedyncze filmy, ale obecnie nie umiem już myśleć o nich inaczej, jak o całej piątce.

Które filmy ma pan na myśli?

Lexikon 32, Konstrukcja, Historia żołnierza, Kabaret i Cudze dzieci. Nazywając je antyfaszystowskimi mam na myśli nie tylko temat, ale też – jeśli można tak powiedzieć – antyfaszystowską formę, to znaczy świeżą. Tak się złożyło, że jedno wyszło z drugiego. Gdy forma wynika wprost z treści, w dziele filmowym wszystko się zgadza.

Jak to się stało, że zaczął pan kręcić ten rodzaj filmów?

Zacząłem się od tego, że przed laty, właściwie jeszcze w szkole średniej, zacząłem zbierać ilustrowane książki z przełomu XIX i XX wieku. To grube „buchy”, głównie niemieckie, trochę też francuskich i rosyjskich. Były to przeważnie tomy encyklopedii, leksykonów, niezwykle bogato ilustrowane rysunkami. Zależało mi właśnie na tych rysunkach. Książki kupowałem w dobrej dla mnie cenie, bo były uszkodzone, poplamione, nadgryzione albo miały strony porysowane przez

dziecko. Zresztą z czasem nawet zacząłem zbierać takie okazy barbarzyństwa niemowlaków.

Niemowlaki chroni niewinność.

Rodzic, chcąc zająć czymś dziecko, dawał mu pięknie wydaną książkę, która zupełnie przypadkowo, jak to po wojnie, trafiła do tego domu. Dziecko z zapalem wzięło się do smarowania kredką stronic, a rodzic był podwójnie zadowolony, bo to przecież była książka niemiecka. Polując na interesujące mnie książki z przełomu wieków, natrafiałem również na książki z czasów historycznie mi bliższych: z okresu Hitlera i II wojny światowej. Były to książki propagandowe, ilustrowane świetnymi zdjęciami, czasami kolorowymi.

Skończył się zachwyt nad ilustracjami rysowanymi, a zaczął pan doceniać ilustracje fotograficzne.

Zachwyt nad ilustracjami rysowanymi nigdy się nie skończył, tak jest do dziś. Fotografie natomiast uruchomiły moje najwcześniejsze osobiste wspomnienia związane z wojną. Przecież moje dzieciństwo upłynęło w szczególnym klimacie lat powojennych. Wojna dopiero co się skończyła, dni okupacji i wojny były ciągle żywe. Wojna nie pozwalała o sobie zapomnieć. A to pogrzeb wujka, który gdzieś został zastrzelony, a teraz ma normalny pogrzeb, a to chowają moich kolegów z klasy, którzy majstrowali przy niewypale. W pińczowskim kinie wyświetlano prawie wyłącznie radzieckie filmy wojenne. W radiu też czytali i śpiewali o wojnie i partyzantach.

Czy pańska rodzina ucierpiała podczas wojny?

Tak jak wszyscy. Okres tuż powojenny był szalony. Ale wkrótce w polityce nastąpiła zimna wojna. Rysownicy-satyrycy głównie wyśmiewali bońskich rewizjonistów i pogrobowców Hitlera. Uczylem się rysować, przerysowując ich dzieła. Dlatego gdy przeglądałem hitlerowskie albumy, po wieloletniej przerwie, doszło do głosu uczucie „rachunku krzywd” i dodało emocji mojemu przeglądaniu. Z tego zrodziły się pomysły na filmy, a tematy od razu wyskakiwały w ciekawym kształcie formalnym. Występował tutaj jeszcze jeden zadziwiający czynnik, mianowicie zupełnie nie „krępowałem się”, a właściwie nie oglądałem się zupełnie na to, co inni myślą o tym moim zapale, żeby nagle zająć się taką twórczością.

A czy kiedykolwiek oglądał się pan na innych?

Nie miałem tego problemu... Filmy te powstawały natomiast w latach 80. w czasie zupełnego wyciszenia kwestii niemieckiej jako przebrzmiałej; rozmawiano już zupełnie innym językiem, jakby wojny nigdy nie było. Dlatego moje filmy budziły zdziwienie i pytanie o powód – zwłaszcza że jestem znany jako twórca z natury mało polityczny – nasuwało się samo.

Faktycznie, lata 80. są świadectwem odcięcia się filmowców – przynajmniej chwilowego – od problematyki związanej z II wojną światową. Wśród najbardziej znanych reżyserów temat ten próbował odświeżyć Kazimierz Kutz w „Na straży swej stać będę”. Wciąż chyba jednak do końca nie rozumiem idei, która panu przyświecała.

Największym wyzwaniem była sama ikonografia, właśnie w kształcie takich „niewinnych” fotek, obok której nie sposób przejść obojętnie; to ona uruchomiła we mnie pomysły i chęć do pracy. Od razu wiedziałem, że to będą filmy dokumentalne ikonograficzne; ikonograficzne; bo zdjęcia pozostają tym, czym są. Zrobiłem pięć filmów. Dlaczego tylko pięć czy dlaczego aż pięć? Dla mnie one razem stanowią zdanie, które wyczerpuje całość tematu w moim ujęciu. Jest to ujęcie autorskie i bez oryginalnych pomysłów formalnych nie brałbym się za temat, z którym zmagaly się już setki filmów. Kiedyś były to konkretne filmy walczące o pokój, później bardziej ogólne, filozoficzne. Ta moja piątka to minimalistyczne filmy dokumentalne. Opowiadanie samymi obrazkami, zamiast animacji zdjęcia na stole ikonograficznym i cięcia montażowe. Dokumenty ikonograficzne miały kiedyś okres świetności, szczególnie jako najtańsze filmy oświatowe używane w szkołach. Stół ikonograficzny w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, na którym realizowaliśmy filmy, jest urządzeniem już z innej epoki i dzisiaj niezwykle rzadko spotykanym.

Proszę powiedzieć coś więcej o specyfice pracy na stole ikonograficznym?

Stół ikonograficzny jest urządzeniem masywnym, ciężkim. Główny element stanowi tablica, na której umieszcza się filmowane obiekty. Tablica ma możliwość jazdy w poziomie, w pionie, i po skosie. Stół obsługuje asystent operatora. Podczas próby ujęcia na pulpicie zaznacza się krawędzie ruchu, jaki ma wykonać stół. Kamera jest na statywie, nieruchoma. Żeby uniknąć szarpnięcia, ruch stołu włącza się nie przyciskiem, lecz pokrętkami. Sprawny przebieg zdjęć zależy od dobrego scenopisu. Trzeba mieć koncepcję, jak wykorzystamy możliwości stołu, jak ma wyglądać montaż. Dobrze zacząć od konceptu całości, następnie przejść do sekwencji, a na koniec do sposobu ukazania poszczególnych obiektów. Ponieważ w wypadku takiej twórczości najważniejszą rolę odgrywa rytm, dobrze jest zrobić sobie przejrzystą wizualizację, czyli partyturę, aby w czasie realizacji zgadzać się z nią lub nie. Wszystko to postrzegam jako twórcze – nieodzowne – podejście. Ponadto sądzę, że oprócz perfekcyjnych ujęć warto zrobić pewną liczbę ujęć nieudanych, świadomie nieudanych. One bardzo przydają się, kiedy chcemy zaburzyć rytm, żeby coś się działo, żeby – jak mówiła moja żona – „Ożywić trumienkę”.

Przejdźmy do samych filmów. Pierwszy był „Lexikon 32”?

Ten film zrobiłem na podstawie niemieckiego leksykonu z 1932 roku. Była to książka dla każdego domu, dla każdego Niemca. Tysiące haseł, obejmujące wszystkie dziedziny wiedzy... *Ryby – Ptaki – Zęby – Pluca*. Większość haseł jest zilustrowana małym rysunczkiem. Kiedy pierwszy raz wziąłem go do ręki, natychmiast sprawdziłem, czy zawiera już hasło „Hitler”. Było, ale bardzo krótkie, dosłownie kilka słów. Biogram z kilku słów niczym się nie wyróżniał, ówczesni posiadacze leksykonu oczywiście nie zdawali sobie sprawy, co z niego „wyrośnie”.

W hasle widnieje jednak informacja o puczu monachijskim zorganizowanym przez Hitlera.

Gdyby ktokolwiek miał jakieś przeczucie, to hasło „Hitler” miałoby dziesięć stron. Na razie jest tylko jednym z najkrótszych haseł, tak jak na przykład: *Mimoza – Narcyz – Begonia – Ananas – Ślimak – Flausz – Ibis...* Gdyby leksykon był

workiem z hasłami i gdyby wysypać je na podłogę, hasło „Hitler” niczym by się nie wyróżniało. Świat leksykonu nie zdaje sobie sprawy z tego, co w nim jest, jak jest w nim ukryta bomba. Na razie wszystko znajduje się na swoim miejscu, ale pośród tego porządku tkwi hasło, które wszystko zupełnie zmieni. Ja już wiem, ale chcę się przyjrzeć światu, który tego nie wie. Przyglądam się roślinom, zwierzętom, sprzętom, wszystkie one wkrótce staną się częścią innej rzeczywistości.

Pojawiają się też sylwetki Johanna Wolfganga Goethego, Tomasza Manna. Wymowa utworu staje się coraz jaśniejsza – naród, który zrodził tak wybitnych artystów, paradoksalnie sprezentował światu największego zbrodniarza XX wieku. Czy mimo wszystko całkowite zawierzenie sobie sprzyja w tym wypadku skutecznej komunikacji z odbiorcą?

Tutaj kieruję się leksykonem, jego zawartością; to jest cała ówczesna rzeczywistość zaklęta w słowach. Interpretację, również uwagi dotyczące filmu – po co? na co? czy nie za dużo? – pozostawiam każdemu widzowi. Natomiast, moim zdaniem, łączenie nazwisk wielkich artystów, filozofów niemieckich z faszyzmem to nadużycie. Według mnie faszyzm wyłagał się w takich ciasnych umysłach, jak Hitlera, i nie w Akademii, a w warzywniakach i sklepach z tanim mięsem. Czasami po projekcji koledzy wytykali mi, że za dużo tego wszystkiego pokazuję, tych haseł z leksykonu, że krótszy film byłby lepszy. Tak, mieli rację, film byłby bardziej potoczny, ale mnie nie chodziło o potoczność, tylko o oglądanie tych obrazków. Tak jakby widzowie nie popędzani, nie licząc się z czasem, oglądali sobie ten leksykon. Tylko w takich komfortowych warunkach haselko „Hitler” wystrzeli jak kapiszon na kiermaszu. Mógłbym zaapelować do widzów: usiądźcie wygodnie, wyciągnijcie nogi... To jest moja słabość: lubię oglądać obrazki w ilustrowanych leksykonach. Ale tym razem chodzi o coś więcej: nie dążę jedynie do zaznaczenia tego świata, jego sygnalizacji. Zależy mi na przedstawieniu go w jak najszerszej wersji; żeby było takie umowne „wszystko”.

Hasło „Hitler” jest ostatnim, jakie pojawia się w filmie. Kilka sekund wcześniej przestaje grać muzyka, która do momentu kulminacyjnego bez przerwy towarzyszyła obrazowi. Czy konsultował pan oprawę muzyczną ze swoim stałym kompozytorem Henrykiem Kuźniakiem? Osobiście przypomina mi ona kołysankę, co stanowi mocny kontrast w stosunku do pańskiej idei.

W kwestiach związku muzyki z obrazem polegam na Henryku. Jest on fenomenalnym fachowcem. Wszystko wie, ma olbrzymie wyczucie i smak muzyczny.

Zdecydowanie trudniejsza w odbiorze jest „Konstrukcja”. Kakofonia psychodelicznych dźwięków w ekspozycji kreuje złowrogi klimat. Jaka historia wiąże się z tym filmem?

Przypadkiem natknąłem się na niemieckie rysunki techniczne z lat 30. Były to szczegółowe rysunki konstrukcyjne wolnostojącej kolumny będącej częścią wielkiej kompozycji przestrzennej w stylu wybitnie neogermańskim i hitlerowskim. Dwa szpalery takich kolumn miały mówić o potędze tysiącletniej Rzeszy. Już pojedyncza taka kolumna robiła wrażenie i wiele mówiła o idei przyświecającej projektantowi. Pod względem architektonicznym została skonstruowana w stylu kolumn starożytnej Grecji, Rzymu, ale to tylko obudowa. Natomiast wewnątrz kolumna kryje per-

fekcyjną konstrukcją stalową. Niezwykła uroda myśli technicznej, funkcjonalność każdego elementu. Czuje się, że te kawałki metalu, każdy z nich, pracują niczym napięte mięśnie atlety. Kolumnę wieńczy wielka swastyka. Antyczna obudowa i nowoczesna myśl techniczna konstrukcji stalowej górują nad warstwą dźwiękową, którą tworzy rozpacz, jęki, zawodzenia, szczekanie hitlerowskich owczarków. Dźwięki te unoszą się nisko nad ziemią niczym ciężka mgła. Z czasem zanikają. A kiedy kończy się czas swastyki, znika ona, a kolumna czeka na coś nowego; jest tak skonstruowana, że bez przeróbek może służyć każdemu innemu symbolowi.

Czyżby chodziło o niebezpieczeństwo odradzania się faszyzmu? Czy służba „złym mocom” wciąż stanowi aktualne zagrożenie dla sztuki?

Oczywiście. Państwo musi stać na straży. Te kolumny należą do państwa i państwo odpowiada za to, co się na nich znajduje. Trzeba wyciągać wnioski z przeszłości, słyszeć te owczarki.

Pora na „Historię o żołnierzu”. W pierwszej chwili pomyślałem o związku z baletem Strawińskiego.

Nie, to pochodzi z dużo niższej półki: podstawą są kolekcjonerskie kolorowe obrazki wydawane w latach 30. przez niemiecki monopol tytoniowy. *Historia żołnierza* obejmuje całą drogę od cywila do wyszkolonego żołnierza, świadomego swojej wartości, zdolnego podbić świat. Zaczyna od szorowania podłogi w koszarach. Musztra. Tor przeszkód, nauka strzelania. Wyjazd na manewry. Mnóstwo zajęć, ćwiczeń, ale znalazł się też czas, żeby pograć na klarnecie. Film jest dynamiczny, obraz prowadzi dziarski marsz wojskowy. Im więcej ćwiczeń, tym więcej przybywa bojowego ducha. Film jest drobiazgowy, ilustruje, jak wiele trzeba zrobić, żeby stać się prawdziwym żołnierzem i na pewniaka ruszyć na zwycięską wojnę. Historia urywa się w momencie największego entuzjazmu. Po dłuższym ściemnieniu widzimy niemieckiego żołnierza siedzącego na ruinach Berlina.

Czy uważa pan, że montaż zastosowany w tym filmie oddaje skrzywioną psychikę żołnierzy Wehrmachtu? Ostatnie zdjęcie osamotnionego żołnierza uwieczniło człowieka, którego spotkało największe rozczarowanie w życiu?

Można by to, co się stało, uznać za normalną kolej rzeczy, gdyby nie nasza wiedza, czemu służyło to wzorowe wyszkolenie i entuzjazm. Kolorowe obrazki kreują sielankę. Podobnie jest z albumami mundurów w ciągu stuleci – feeria pomysłów, kolorów, pychy. Ale w pamięci mamy obrazy bitewnych rzezi w tych samych mundurach. Czarno-białe zdjęcie na końcu to jest właśnie zdjęcie „koloru” z wojska. Dzisiaj często o tym zapominamy, podziwiając „kolorowe” zdobycze techniki wojskowej.

Zatytułowanie filmu „Kabaret” niewątpliwie przykuwa uwagę kinomanów, ale zarazem jest dla twórcy ryzykowne. Swoista próba zmierzenia się z legendą?

Nie zmierzenia się, a raczej połączenia sił, bo występujemy w jednej sprawie. Znakomita fabuła tak dużo powiedziała i dała widzom, że ja mogę pozwolić sobie na więcej, niż gdybym musiał temat ciągnąć od początku. Mogę nawet w pewnych partiach filmu być mało zrozumiały, tak jak w poezji: trochę rozumiemy, trochę się domyślamy. Na film składają się cztery sekwencje. Pierwsza jest podobna do

filmu Fosse'a. U mnie też jest dużo tancerek kabaretowych i jak w tamtym filmie – widzimy proces wypłynięcia faszystów na wierzch społeczeństwa. Najpierw skrycie namalowana swastyka na przeszle mostowym, a potem jawne, tłumne pochody. Nawet w pewnej chwili faszystowscy bojówkarze, w samych koszulach nocnych z bagnetami u pasa, bawią się w kabaret.

Jak pan interpretuje płomień, który nalożono na wiele zdjęć? Wszystko ostatecznie zniknie w ogniu wojny. Ale czy tylko o to chodzi? Pamięta pan, co dokładnie myślał w chwili, kiedy zdecydował się na ten zabieg?

To nie jest ogień, tylko dym. Dokładnie – dymek z papierosa, mocno związany z wyobrażeniem o kabarecie: na plakatach artystki, długie cygarniczki, obłoczki dymu. Tutaj ten dymek przybiera złowrogi oblicze. Pana odczytanie, bardziej kategoryczne, też jest do przyjęcia. Kiedy patrzymy na te piękne, młode, niezwykle sprawne dziewczyny, nachodzi nas myśl, że ogień czasu również je spopielił, a dalej film stawia pytanie, co zostało: tylko wymierność?

Czym charakteryzują się kolejne sekwencje?

Sekwencja druga: faszyzm jest już czymś normalnym, a nawet estetycznym – niemieccy artyści ludowi traktują swastykę jako oczywisty element dekoracyjny. Haftują, robią wycinanki. Haftowany sielski krajobraz: domki, drzewa, małe sylwetki ludzi i tu i ówdzie niczym kwiatki – swastyki. Pastuszek pędzi na pastwisko krowy, które mają na rogach śliczne swastyki. Nie brakuje ich na pochodzie dożynkowym. Symboliczny słup, jakby trzpień, na którym jedno nad drugimi platformki, a na nich różne profesje, przekrój całego społeczeństwa: kowal, bednarz, piekarz, ogrodnik, rzeźnik, kominiarz, fryzjer, artysta malarz, rolnik, a słup zwieńcza, oczywiście, swastyka. Sekwencja trzecia została uzyskana przez zeskrobanie części obrazu w kadrze. To, co usunięto i to, co pozostało, tworzy pytanie. W efekcie mamy do czynienia z sekwencją pytań na temat Hitlera i Niemców. Czasami on jest usunięty, a czasami tłum, czasem ktoś, kto mu towarzyszy. Sylwetka na brzegu morza patrzy w dal. Wydrapany horyzont. O czym myśli? Coś czyta. Co to jest? Niestety, książka jest wydrapana. Przemawia z wysokiego okna, ale tłum został usunięty. Dlaczego? Wita się z kimś, kto został wydrapany. Może nie chce dzisiaj być rozpoznany? Inni pchają się, żeby zobaczyć wodza, może go dotknąć. Podobno kocha dzieci. Otaczają go z wiązkami kwiatów, które wesoło migoczą. Każdy chce mieć jego zdjęcie, najlepiej z autografem, ale zdjęcia zostały wydrapane i zamieniły się w czyste kartki. Kto to zrobił i po co? Kiedy dotyka dzieci, sypią się iskry. Czarodziej? Zimne ognie?

Hitler na niektórych zdjęciach przypomina samotnego wędrowca z obrazu Caspara Davida Friedricha.

Tak. Hitler i jego fotograf próbowali się wmontować w wyobrażenie romantyczne. Tak się uatarło: jak muzyka, to Wagner, jak malarstwo, to Friedrich. Pozy przyjmowane na zdjęciach były zapewne wyborem Hitlera-malarza.

I najbardziej tajemnicza w wymowie sekwencja czwarta.

Sekwencja czwarta: reprezentacyjne budowle niemieckich faszystów cechowała gigantomania. Tymi budowlami chcieli powiedzieć całemu światu, jacy są potężni

i pewni siebie. Ta architektura mówi wszystko o ideologii i o wodzu, który przyjmował gości w gigantycznej przestrzeni kancelarii. Ulubione przez Hitlera bezkresne kolumnady stanowiły dobrą scenografię dla jego myśli o podboju świata. Kolumny stoją wyprężone niczym żołnierze i nie cofną się nigdy. W tej architekturze wyczuwa się inspirację rzymskimi budowlami, ale efekt jest ciężkawy. Brakuje finezji. Po odrzuceniu faszyzmu innego ducha tych budowli nie zauważymy. Pozostaje wrażenie bezlitosnego kamieniołomu, gdzie tysiące robotników-więźniów straciło życie. Wnętrza budowli są przytłaczające, a korytarze niczym w egipskiej piramidzie – można się w nich pogubić i wystraszyć. Zarówno we wnętrzach, jak i w plenerze posągi rasy młodzińców niby przypominają klasyczne rzeźby, ale w tym wydaniu mają piętno faszyzmu. Niektóre z postaci mają wzrok utkwiony w dalekości niezmierzonej, która zresztą okazała się bardzo krótka. Mój pomysł na niemiecki faszyzm był taki, żeby zwymiarować budowle. Przyłożyć do tej nieludzkiej zbrodniczej wizji banalną miarkę i odegrać komedie udawanego mierzenia, czyli w tym wypadku spopolityzowania. Wymiarowanie w odniesieniu do ideologii jest prostackie i o to chodzi, żeby za pomocą takiej udawanej inwentaryzacji sprowadzić ideologię, która za tymi budowlami stała, do banalnych metrów i centymetrów. To wszystko miało być bezkresne, ponadczasowe, a tu ktoś mierzy sobie wszystko metrem. Bezcelne mierzenie czegoś, co miało być poza wszelkim kresem.

Czy uważa pan, że widz potrzebuje tej eksplikacji, żeby dostrzec to, co w „Kabarecie” najistotniejsze?

Nie wszystko musi być zrozumiałe tak, jak ja to sobie poukładałem. Można to różnie tłumaczyć. Myślę nawet, że wieloznaczność jest po mojej myśli. To, co zaproponowałem, jest sensowne i odczytanie tego, choć różne, może być sensowne. Następny, piąty film jest zupełnie jednoznaczny, bo inny nie mógł być. Pewne rzeczy można czytać, popuszczając wodze wyobraźni, myślenia, a inne nie – mają ostro określone granice.

W pana filmach fabularnych dzieci pojawiają się jedynie w epizodach.

W *Cudzych dzieciach* występują w roli głównej. Świat dziecięcy jest łatwiejszy do ogarnięcia niż świat dorosłego, jest mniej wszystkiego, ale metafora dużo boleśnieszka... Z jednej strony wielki asortyment sprzętów przeznaczonych dla dzieci niemieckich: kojce, szafki, mebelki. Z drugiej strony zbombardowany, spalony polski dom, powyrzucane przez okna nadpalone meble – tyle udało się uratować. Szeroki asortyment potraw dla dzieci niemieckich, a z drugiej strony żywe kościotrupy głodujących polskich dzieci. Podobnie, dla niemieckich dzieci pielęgnacja, mydełka, zasyпки, pudry... Ujmująca nauka grzeczności, a obok pejczy, kije, pałki – dzieci na baczność przed esesmanem. W albumie pamiątkowe zdjęcia szczęśliwego dziecka niemieckiego, a z drugiej strony zdjęcia dzieci w obozowych pasiakach. Strona z niemieckiej gazety dla matek: reklamy artykułów dla dzieci – promują je pulchne, uśmiechnięte bobasy. A po drugiej stronie dziecko z wytatuowanym na rączce numerem obozowym.

Poprzestał pan na pięciu filmach. Z czego to wynikało?

Miałem materiał na następny film i zapewne jeszcze kilka, ale poczułem, że w jakimś stopniu bym się powtarzał. Ta piątka stanowi dziwną całość, ponieważ

TRIUMF NIEWOLI

nie sugeruje jakiejś figury zamkniętej, ani nie ma rozwoju liniowego czy narastania, a jednak w kategoriach mojej poetyki wyczerpuje zagadnienie. Później zrobiłem jeszcze kilka filmów ikonograficznych, ale już nie o tematyce antyfaszystowskiej. Lubię warsztat filmu ikonograficznego, tworzenie filmu najmniejszymi środkami, i to pod każdym względem. Rozwój technologii uczynił film ikonograficzny jakoby przestarzałym, ale to błędny osąd; film ikonograficzny jest najczystsza formą myślenia filmowego, obrazkowego, to coś jak płaskie hieroglify egipskie; film ikonograficzny też jest płaski, ale paradoksalnie wskutek swoich ograniczeń jest bardzo silnym środkiem wyrazu. Dawniej na egzaminie do Szkoły Filmowej w Łodzi trzeba było z przypadkowych fotografii utworzyć jakiś spójny ciąg. To było takie nawiązanie do arcy mistrzów pokroju Eisensteina, Pudowkina. Tworząc taki ciąg, już czuliśmy się twórcami filmowymi, bo rzeczywiście później, w prawdziwym filmie, nie robimy tego ani więcej, ani mniej.

Z Andrzejem Barańskim rozmawiał Paweł Jaskulski