

Fotografie w roli głównej

O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć

MIKOŁAJ JAZDON

Spoglądając na dorobek polskiego filmu dokumentalnego z ostatniego półwiecza, warto zwrócić uwagę na grupę utworów zrealizowanych w różnym czasie, ale opartych na tej samej metodzie. Dokumenty te układają się w pewien ciekawy i szczególny nurt. Chodzi o krótkometrażowe filmy ikonograficzne ¹, których narracja w całości jest złożona z odpowiednio uporządkowanych i sfilmowanych fotografii. Od czasu powstania *Albumu Fleischera* (1962) Janusza Majewskiego i *Powszedniego dnia gestapowca Schmidta* (1963) Jerzego Ziarnika, aż po utwory z ostatnich lat, takie jak *Żołnierze führera podbijają Polskę* (1996) Jerzego Redlicha czy *Portret w kropli* (1997) Kazimierza Karabasa, stanowią one żywą tradycję, do której w różny sposób nawiązują polscy filmowcy po dzień dzisiejszy. Fotografia w omawianych poniżej filmach, szczególnie traktujących o historii, nie jest materiałem zastępczym, substytutem ujęć filmowych, które nie powstały lub nie zachowały się, ale materia o wyjątkowych cechach, których – jak dowodzi chociażby Kazimierz Karabasz ² – nie mają ruchome obrazy filmowe.

Film ze zdjęć – kiedy to się zaczęło? ³

Erik Barnouw w swojej książce *Documentary. A History of the Non-Fiction Film* wskazuje na kanadyjski obraz *City of Gold* (1957) Colina Lowa i Wolfa Koeniga ⁴ jako ten, który zapoczątkował nowy gatunek dokumentu – w całości oparty na sfilmowanych zdjęciach ⁵. Jest to opowieść o Dawson City ⁶, miasteczku poszukiwaczy złota z końca XIX wieku, utrwalonym na zdjęciach lokalnego fotografa A. E. Haiga. Film zyskał światowy rozgłos. Został uhonorowany Oscarem dla najlepszego dokumentu krótkometrażowego i jak pisze Barnouw, zainspirował amerykańskich filmowców z National Broadcasting Company, producenta Donalda Hyatta oraz scenarzystę Philipa Reismana, którzy wkrótce zastosowali tę samą metodę do nakręcenia dwóch filmów o Dzikim Zachodzie: *The Real West* (1961) oraz *End of the Trail* (1965). Podstawę obu dokumentów stanowiły setki fotografii z archiwów stowarzyszeń historycznych i prywatnych osób. Film ze zdjęć okazał się idealną metodą dla dokumentów o Ameryce końca dziewiętnastego stulecia, której wizerunek utrwalono już na fotografii, ale jeszcze nie na taśmie filmowej. Skuteczność tej metody potwierdził nakręcony w 1990 roku jedenastogodzinny amerykański serial dokumentalny *The Civil War* ⁷. Jego autor, Ken Burns, wykorzystał 3000 zdjęć z wojny secesyjnej spośród 16 000, do których udało mu się dotrzeć. Mimo przewagi archiwalnych fotografii czystość gatunko-

wa filmu była już jednak „skażona” dodanymi fragmentami wypowiedzi historyków. Pisząc o *City of Gold* jako utworze, który dał początek nowemu gatunkowi, Barnouw ma na myśli nie tyle film ze zdjęć, ile film ikonograficzny wykorzystujący obrazy, rysunki, dokumenty, różne przedmioty⁸.

W gruncie rzeczy film ze zdjęć w czystej postaci nie doczekał się na świecie bardzo wielu realizacji. Pewnym wyjątkiem jest Francja, gdzie filmowiec eseista Chris Marker pokazał, że nową metodę można z powodzeniem zastosować do krótkometrażowego filmu fabularnego⁹. „*Pomost*” (1962) – pisze Andrzej Pitrus – to przedsięwzięcie szczególne. Z jednej bowiem strony film ten jest niewątpliwie pierwszym arcydziełem Markera, jasno już definiującym obszar zainteresowań twórcy, rozwijanych w wielu późniejszych pracach, z drugiej zaś jest on do dziś jedynym filmem fabularnym nakręconym przez tego twórcę. Należy jednak pamiętać, że reżyser w ogóle nie określał „*Pomostu*” mianem filmu. Określał go raczej terminem „*photo roman*”, czyli „*powieść fotograficzna*”. Jego dzieło ma w istocie wiele wspólnego zarówno z literaturą, jak i z fotografią. Do pierwszego obszaru zbliża je komentarz, zastępujący dialogi, drugi przywołany zostaje bezpośrednio: film bowiem składa się z setek statycznych czarno-białych kadrów, a w całej realizacji występuje zaledwie jedna scena nakręcona w klasyczny sposób, przy pomocy kamery rejestrującej ruchomy obraz¹⁰.

Wkrótce, także wykorzystując wyłącznie zdjęcia, Marker nakręcił średniometrażowy dokument *Gdybym miał cztery dromadery* (1966)¹¹. Oba filmy okazały się utworami wybitnymi, co zapewne przyczyniło się do wypromowania metody, po którą z powodzeniem sięgali w późniejszych latach inni realizatorzy francuscy¹², by wspomnieć chociażby seriale telewizyjne *Stykówki* (inny polski tytuł: *Bruliony mistrzów obiektywu*, 1993) czy *Kadry życia: Exodus według Sebastiao Salgado* (2000). W pierwszym kamera wędruje pośród stykowych odbitek z negatywów słynnych fotografów, którzy opowiadają o swej metodzie, dzielą się wspomnieniami, komentują, dlaczego wybrali tę, a nie inną klatkę z serii podobnych, jakie oglądamy na pasku filmu. Drugi, złożony z trwających zaledwie trzy minuty odcinków, przedstawia te miejsca współczesnego świata, gdzie rozgrywa się dramat ludzi zmuszonych do opuszczenia swoich domów. Serial został oparty w całości na zdjęciach słynnego fotoreportera Sebastiao Salgado.

Czas narodzin filmu ze zdjęć przypadł na przełom lat 50. i 60.¹³, kiedy w kinie dokumentalnym dokonywała się rewolucyjna przemiana spod znaku amerykańskiego *direct cinema* i francuskiego *cinéma vérité*. Na Zachodzie telewizja, preferująca dłuższe formy, coraz bardziej stawiała się głównym producentem i dystrybutorem filmów dokumentalnych. Dla krótkometrażowego dokumentu, opartego wyłącznie na materiale złożonym ze statycznych fotografii, brakowało miejsca. Inaczej rzecz się miała w Polsce, gdzie krótki dokument kinowy przeżywał rozkwit. W tym samym czasie, co w Ameryce i Francji, powstały tu dwa wybitne filmy ze zdjęć, otwierając dzieje tego gatunku w polskim kinie.

Z kamerą wśród niemieckich albumów

Pewnego dnia w 1962 roku młody reżyser Janusz Majewski, jadąc taksówką do Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie, dowiedział się o istnieniu kolekcji amatorskich zdjęć z II wojny światowej, wykonanych przez niemieckie-

go oficera z Goerlitz. Majewski zainteresował się fotografiami. Wkrótce wypożyczony od taksówkarza, Sylwestra Karczewskiego, zbiór 2000 fotografii stał się podstawą jednego z najciekawszych filmów polskich lat 60. – *Albumu Fleischera*¹⁴. Mniej więcej w tym samym czasie inny filmowiec z WFD, Jerzy Ziarnik, natrafił w archiwum Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce na album innego Niemca, funkcjonariusza Gestapo z Kutna. Z kolei ten zbiór¹⁵ posłużył do nakręcenia *Powszedniego dnia gestapowca Schmidta*, ukończonego już po premierze dokumentu Majewskiego.

Analogia między filmami ograniczyła się właściwie tylko do prostego faktu, że oba brały za podstawę podobny materiał: amatorskie zdjęcia wykonane przez niemieckich najeźdźców. W ramach jednej formuły – filmu ikonograficznego – obaj filmowcy zastosowali różne metody, dowodząc tym samym, że gatunek ten, mimo pozornych ograniczeń, kryje w sobie duże możliwości. Majewski we współpracy z Krzysztofem Kąkolewskim po analizie zdjęć napisali komentarz do filmu, w którym rekonstruowali wojenne losy Fleischera, próbując odgadnąć jego poglądy i myśli. Całość wzbogacili charakterystycznymi melodiami z repertuaru niemieckich orkiestr, co dodatkowo wzmocniło brzmienie ironicznej nuty obecnej w tekście komentarza do *odysei pocztowego Fleischera z Goerlitz*.

Jerzy Ziarnik ograniczył do minimum komentarz odautorski, umieszczając go jedynie na początku i końcu filmu. Zrezygnował także z jakiegokolwiek muzyki i efektów dźwiękowych, starając się w sposób jak najbardziej sugestywny stworzyć na ekranie wrażenie oglądania albumu. Można nawet obraz ten nazwać filmową adaptacją albumu¹⁶. Jedyny komentarz, jaki słyszymy, cytuje napisy, które sam Schmidt umieścił pod zdjęciami. W porównaniu z *Albumem Fleischera* Ziarnik z umiarem posługuje się repolero¹⁷. Ponadto inaczej niż u Majewskiego, gdzie kamera, filmując zdjęcia, niejako wnika w ich przestrzeń, w *Powszednim dniu gestapowca Schmidta* oglądamy obok fotografii zdjętych w pełnym wymiarze wykadrowane fragmenty, a nawet całe strony albumu z umiejscowionymi na nich napisami, mapkami, schematami.

Poza sposobem podejścia do materiału zdjęciowego filmy mają także wyraźnie odmiennych bohaterów. Na zdjęciach wykonanych przez Fleischera trudno znaleźć dowody, że należał on do grona ludzi, którzy splamili się na wojnie jakimiś szczególnie haniebnymi czynami. *My nie oskarżaliśmy Fleischera o udział w wojnie pod zbrodniczymi sztandarami* – wspomina Janusz Majewski. – *Zobaczyliśmy w nim szarego, bezradnego człowieka, wplątanego w tę wojnę i zbrodnie, i staraliśmy się dociec, co myślał o tym, w czym przyszło mu brać udział*¹⁸. Całkiem odmiennym „typem bohatera” jest Schmidt. To sumienny urzędnik aparatu bezpieczeństwa III Rzeszy bez skrupułów biorący udział w wysiedlaniu Żydów, aresztowaniu podejrzanych o działalność konspiracyjną, asystujący przy egzekucjach. Szczególnie wymowne są tu jego zdjęcia, na których uwiecznił „na pamiątkę” ciała powieszonych w publicznej egzekucji, sekcję zwłok jednej z ofiar hitlerowskiego terroru czy pełną rozpacz twarzy Żydówki wykrzykującej coś w stronę stojącego przed nią esesmana. Zdjęcia opatrywał lakonicznymi podpisami w rodzaju: *Akcja przeciwko 6000 Żydów w Płońsku, Publiczna egzekucja w Kutnie dnia 9 czerwca 1941, Żydowski śmietnik*.

Oba utwory wniosły do historycznego filmu dokumentalnego nową perspektywę oglądu opisywanych wydarzeń. Pokazywały bowiem wojnę z perspektywy Niemców. Co więcej, nie czyniły tego, opierając się na znanych i wielokrotnie już

wówczas wykorzystanych filmowych materiałach archiwalnych¹⁹ z hitlerowskich kronik, ale korzystały z prywatnych zdjęć uczestników wojny. Te dwa źródła różni od siebie forma zapisu – w jednym przypadku filmowa, a w drugim fotograficzna – oraz perspektywa spojrzenia. Mówiąc najogólniej, filmowe ujęcia kronikalne reprezentują oficjalny punkt widzenia Ministerstwa Propagandy III Rzeszy, które najpierw wyszkoliło operatorów, dało im konkretne wytyczne co do sposobu filmowania, wreszcie zaaprobowało materiał przez nich nakręcony do rozpowszechniania. Fleischer i Schmidt nie robili zdjęć na zamówienie. Robili je dla siebie, fotografując to, co chcieli uwiecznić na kliszy. Zatem ich zdjęcia pozwalają zobaczyć prywatne spojrzenie na wojnę tych, którzy stali się trybami w hitlerowskiej maszynie wojennej. Takiej perspektywy nie dają ujęcia filmowe z ówczesnych kronik.

Nie znaczy to jednak, że *Album Fleischera* i *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* pokazują tylko to, co uwiecznili na swoich zdjęciach ich autorzy. Obaj reżyserzy, choć w różny sposób, dokonali własnej interpretacji zdjęć. Za sprawą umieszczonego w filmie komentarza interpretacja Majewskiego jest bardziej jawna niż Ziarnika. Majewski i Kąkolewski konsekwentnie i z charakterystyczną dla tego tekstu ironią przedstawiają Fleischera jako „turystę” na wyprawie z *osobliwym biurem turystycznym Wehrmacht* przez wojenne fronty we Francji i Rosji (*Czy poczciwy ojciec i mąż, szary człowiek z Goerlitz, mógłby przed wojną pozwolić sobie na dalekie podróże? „La duce France” – może marzył o niej w swoim cichym domu? Oto jego wielka szansa! Pan Fleischer zwiedza Francję według bedekerów ułożonych gdzieś wysoko w sztabach*).

Ziarnik ograniczył swą ingerencję w album gestapowca. Jego interpretacja zawiera się w wyborze zdjęć, w rzadkich ruchach kamery, białych strzałkach nałożonych na obraz i wskazujących, gdzie na grupowym zdjęciu znajduje się Schmidt, czy w sporadycznych wykadrowaniach – jak w zdjęciu grupy Żydów, gdzie niejako przekroczył spojrzenie oprawcy, wybierając z tłumu pojedyncze twarze i powiększając je. W dokonanym doborze zdjęć i podpisów kryje się porównanie Schmidta do myśliwego polującego na ludzi. Dwukrotnie, na początku i końcu filmu, widzimy to samo zdjęcie głównego bohatera bez koszuli, z obnażonym torsem, w czapce esesmana i z bronią opuszczoną w geście utrudzonego łowcy. Zastrzelony uciekinier, uwieczniony Leicą gestapowca, wygląda niczym trafione zwierzę. Mapa wypraw po kolejne ofiary aresztowań wygląda jak wyrysowany szlak makabrycznego safari. Po egzekucji jednego ze skazanych Schmidt sfotografował sekcję jego zwłok, jakby uwieczniał ćwiartowanie upolowanego zwierza. Wreszcie schemat siatki konspiracyjnej „Wybrzeże”, z naklejonymi w różnych punktach diagramu legitymacyjnymi zdjęciami ofiar, przypomina osobliwą ściankę z trofeami myśliwskimi.

Fotografie nie mówią jednak pełnej prawdy, nie wyjaśniają do końca, na czym polegała rola Schmidta w tym, co pokazują zdjęcia. Jerzy Ziarnik zwraca na to uwagę w kilku zdaniach komentarza na początku filmu: *Wiemy, że nazywał się Schmidt. Pracował w Gestapo. Nie wiemy, czy osobiście katował aresztowanych, czy tylko wydawał polecenia. W jego opuszczonym w pośpiechu mieszkaniu w styczniu 1945 roku znaleziono ten album ze zdjęciami, które w większości robił sam i opatrywał własnym komentarzem*.

Komentarz Majewskiego i Kąkolewskiego nieustannie docieka tajemnicy „poczciwego papy z Goerlitz”: jaki naprawdę był jego stosunek do wojny i jej ofiar?

Szczególnie poruszający jest fotoreportaż z okupowanej Warszawy, gdzie w sierpniu 1940 roku Fleischer uwieczniał twarze mijanych na ulicy Żydów. Komentator pyta: *Ludzie z opaskami. Dlaczego fotografuje ich tak gorliwie? Czy dziwi się, że wolno im jeszcze chodzić ulicami? Czy drażni go ten widok? A może wie już to, czego oni jeszcze nie wiedzą, może wie, że za rok ludzie ci zostaną odosobnieni, otoczeni murami, odizolowani jak dzikie zwierzęta? Więc już teraz fotografuje ich z ciekawością przyrodnika? Ich spojrzenia – czy zobaczył w nich przeczucie tej przyszłości? Fleischer fotografuje skwapliwie. Co nim powoduje? Satysfakcja czy współczucie. Może jego własny portret potrafi to wyjaśnić?*

Odpowiedź na powyższe pytania nadeszła nieoczekiwanie wiele lat po wojnie, gdy po emisji *Albumu Fleischera* w zachodnioniemieckiej telewizji odnalazł się w Karlsruhe bohater filmu, którego wkrótce odwiedzili twórcy dokumentu²⁰. Los Schmidta pozostał nieznany.

A jaki był dalszy los nowej metody dokumentalnej? *Album Fleischera* i *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* wypromowały nową metodę niejako w połączeniu z tematyką. Polską specjalnością stały się filmy o II wojnie światowej wykorzystujące fotografie z różnych źródeł²¹. W pierwszej kolejności należy wymienić dokumenty najbliższe omówionym powyżej, oparte na fotografiach Niemców²². *Album zbrodni* (1966) Grzegorza Dubowskiego oraz filmy Kazimierza Karabasza: *Zgodnie z rozkazem* (1970) i *Przypis* (1970), opisywały zbrodnie niemieckie na ziemiach polskich, posługując się rzeczowym, historycznym komentarzem. W 1980 roku Andrzej Barański nakręcił w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi *Historię żołnierza*, w której wykorzystał technikę animacji filmowej, by w nowy sposób ożywić „albumowe” opowiadanie o losie żołnierzy Wehrmachtu. Temat i metoda okazują się atrakcyjne dla filmowców także w ostatnich latach. W 1996 roku Jerzy Redlich zrealizował dwunastominutowy film telewizyjny *Żołnierze fihrrera podbijają Polskę*, oparty na fotografiach Hugo Jaegera i Heinricha Hoffmana z kampanii 1939 roku, opublikowanych w formie przestrzennych widokówek²³ przez wydawnictwo Raumbild-Verlag Otto Schönstein K.G. w Monachium. W tym przypadku nie były to zdjęcia prywatne. Jaeger i Heinrich fotografowali na potrzeby propagandy, co w komentarzu do filmu jest nieustannie podkreślane. W 2003 roku Żydowski Instytut Historyczny wydał płytę DVD z filmem ikonograficznym *Powstanie w getcie*, w którym znalazły się zdjęcia z raportu generała Jürgena Stroopa, opracowane przy wykorzystaniu nowoczesnych efektów komputerowych, a wykonane prawdopodobnie przez Jesuitera, gestapowca z alei Szucha²⁴. Także Stanisław Różewicz oparł w dużej mierze swój krótkometrażowy film *Wycieczka do Paryża* (2004) na propagandowych fotografiach Hitlera i jego triumfów z początku wojny. Wcześniej Różewicz przedstawił zdjęcia z albumu niemieckiego żołnierza, tyle że z I wojny światowej, w swoim ikonograficznym filmie *Postkarten* (1979). Tu oficjalny obraz wojny, powielony na kolorowanych pocztówkach, został zderzony z wizerunkiem dalekim od propagandowych upiększeń, których pozbawione były frontowe zdjęcia z prywatnego żołnierskiego albumu²⁵.

Nie wypada pominąć *Fotoamatora* Dariusza Jabłońskiego – filmu, który choć nie jest w całości ikonograficzny (obok filmowych ujęć Łodzi z lat 90. ważną jego część stanowi zapis rozmowy z Albertem Mostowiczem, lekarzem z getta), to w dużej mierze korzysta ze zdjęć²⁶. Ich autor, nazistowski urzędnik z łódzkiego getta Walter Genewein, był fotoamatorem, tak jak Fleischer czy Schmidt.

Podobnie jak Ziarnik w *Powszednim dniu gestapowca Schmidta*, Jabłoński do skomentowania barwnych slajdów Geneweina, przedstawiających łódzkich Żydów, także posłużył się słowami ich autora, cytując listy, które austriacki biurokrata słał do wytwórcy klisz, niemieckiej fabryki AGFA²⁷.

Niedokończony album

Zbrodnie wojenne, obrazy holocaustu utrwalali na kliszach ich sprawcy. Ofiary rzadko miały szansę zapisać na fotografiach swój los. Jedno z oblicz „zwyyczajnego faszystu” to właśnie ten masowy pęd tysięcy żołnierzy Wehrmachu, SS, policji, nazistowskich urzędników do notowania aparatami fotograficznymi swojej wojennej „podróży”, wklejania do prywatnych albumów zdjęć z egzekucji, w których brali udział²⁸. Brak „spojrzenia fotograficznego” ofiar na ich własną kaźń w szczególny sposób uświadamia film Jerzego Ziarnika *Patrzę na twoją fotografię* (1979)²⁹. Film przedstawia typowe zdjęcia, jakie są w każdym albumie rodzinnym. Tyle że te pochodzą sprzed 1939 roku. Nie ma w filmie komentarza, są tylko szlagiery z lat trzydziestych i napisy oddzielające kolejne tematy, na jakie reżyser pogrupował fotografie, np. *Moja dziewczyna, Nasz ślub, Nasze wakacje*. Dopiero pod koniec filmu dowiadujemy się, że są to zdjęcia polskich Żydów, którym na rampie w Auschwitz odebrano dobytek, a wraz z nim także te zdjęcia. W ostatnim ujęciu filmu czyjaś ręka odkłada je na półkę obozowego archiwum. Historia ludzi ze zdjęć miała tragiczne zakończenie za drutami obozu. Bez fotografii. Rodzinny album jest formą pamięci wspólnych dziejów ludzi połączonych więzami krwi. Funkcjonuje w zamkniętym, prywatnym obiegu. Nie trzeba umieszczać w nim podpisów, bo nie potrzebują ich ci, którzy oglądając go, rozpoznają znajome twarze i pamiętne zdarzenia. Albumy z obozowego archiwum są anonimowe. Zniknął obieg, w którym funkcjonowały. Zginęli ludzie ze zdjęć i ci, którzy znali twarze z fotografii. *Patrzę na twoją fotografię*, złożony z fragmentów wielu żydowskich albumów w ten jeden, wyjątkowy, audiowizualny album, jest formą szczególnej pamięci. Film wprowadził ocalone zdjęcia tych, którzy nie ocaleli, w nową przestrzeń pamięci. Zastąpiła ona tę bezpowrotnie zniszczoną, rodzinną – pamięcią publiczną.

Warto w tym miejscu wspomnieć o innym filmie ze zdjęć, którego powstaniu przyświecał podobny cel – ocalenia od zapomnienia obrazów świata polskich Żydów. W dokumencie *Nad Wisłą* (1962), powstałym w tym samym czasie, co *Album Fleischera*, Maria Kwiatkowska pokazała żydowskich mieszkańców Kazimierza nad Wisłą utrwalaonych przez Benedykta Dorysa na serii zdjęć zatytułowanej *Kazimierz – 1932*³⁰. Komentarz do filmu napisała Maria Kuncewiczowa (w filmie czyta go Hanna Skarżanka). Zasadnicza, fotograficzna, część filmu, została oprawiona w zamieszczane na początku i końcu, ujęcia współczesnego Kazimierza nakręcone kamerą Jerzego Gościka.

Wojna w polskim obiektywie

W wielu wypadkach impulsem do powstania filmu ze zdjęć jest istnienie szczególnej kolekcji fotografii. W przypadku filmu historycznego o posłużeniu się zdjęciami może zdecydować zawarta w nich szczególna perspektywa spoj-

rzenia na wydarzenia z przeszłości, jak to miało miejsce w przypadku wielu omówionych powyżej filmów. Często ważniejszy okazuje się jednak sam fakt utrwalenia jakiegoś istotnego wydarzenia historycznego na dużej liczbie fotografii, tym bardziej, jeśli wydarzenie to nie zostało zapisane na taśmie filmowej lub jeśli zapis ten jest niewielki³¹. W przypadku polskiego ruchu oporu w czasie II wojny światowej ze zrozumiałych względów³² zbieranie jakiegokolwiek wizualnej dokumentacji – filmowej (o tę było szczególnie trudno³³) czy fotograficznej, nieuzasadnionej konkretnym działaniem operacyjnym – przeczyło zasadom konspiracji i stanowiło zagrożenie dla jej uczestników. Dlatego tak bardzo cenne są wszelkie zdjęcia, które udało się mimo to wykonać i ocalić. W 1971 roku Zygmunt Adamski zrealizował dokumentalną balladę o życiu w oddziale partyzanckim, poszerzając tym samym zakres tematyczny filmu ikonograficznego ze zdjęć, a także wzbogacając jego formułę o nowy wariant, w którym muzyka zastąpiła komentarz werbalny. Tak pisze o tym Stanisław Ozimek: *Statycznym materiałem „wyjściowym” stały się, ujawnione po ćwierćwieczu, zdjęcia kronikalne z życia i walki jednego ze zgrupowań partyzanckich Armii Krajowej działającego bodajże na Nowogródczyźnie. Realizator wrażliwie i umiejętnie, z zachowanych amatorskich zdjęć, za pomocą najazdów, zbliżeń twarzy i rekwizytów, panoram, „odnalezionych” drugich planów, tworzy frazy montażowe, kreuje epicką balladową narrację. Partyzancka dola, przy ognisku, nocleg w szatasach, czujki, dyżur przy stacji nadawczej, pobudka, łapanie wszy, mycie w strumieniu, raport. Alarm i marsz, który często znaczy życie. Dzieci przy drodze zdumione widokiem polskiego wojska, kubek wody podany przez wiejską dziewczynę. Przed starciem, ostatni „skręt”, skok, wyrzut granatu. Jeńcy, zdobyczna broń, uruchomiony motocykl, krótka radość z lokalnego sukcesu. Ceremonia przysięgi, partyzancki ślub, kondukt, ksiądz, krzyż, ostatnia salwa. Przemienność nastroju, asceza w doborze środków. Rezygnacja z werbalnego komentarza. Głównym spoiwem konstrukcji dramatycznej staje się muzyka Zygmunta Koniecznego. Prosty balladowy pomysł muzyczny delikatnie kieruje emocjami widza. Zda się, że na początku była partytura Zygmunta Koniecznego, a do niej Zygmunt Adamski, przez zmianę planów, najazdy i zbliżenia, skomponował z ożywionych fotograficznych kadrów swą partyzancką balladę o losach wojennej rodziny człowieczej*³⁴.

Szczególnie bogato, jak na trudne warunki wojenne, prezentuje się zbiór reporterskich fotografii z Powstania Warszawskiego. Zdjęcia te wielokrotnie wykorzystywano w filmach montażowych. Stały się także podstawą filmów ikonograficznych i sekwencji ikonograficznych w dokumentach opartych w większej mierze na materiale filmowym. Wyjątkowym dziełem w tym zestawie jest film Tadeusza Makarczyńskiego *Sceny z Powstania Warszawskiego* (1983), złożony z dwóch części: *Sierpień* i *Wrzesień*, w którym wykorzystano zdjęcia Prasowego Sprawozdawcy Wojennego, Sylwestra Brauna „Krisa”. Film wzbogacono oprawą muzyczną i komentarzem uzupełniającym wiedzę o uwiecznionych na zdjęciach ludziach, zdarzeniach, ich czasie i znaczeniu. Dopełnieniem tego dyptyku stał się ikonograficzny *Exodus* (1984), opowiadający o losie mieszkańców Warszawy po upadku powstania. Makarczyński już wcześniej budował całe fragmenty swoich filmów z wykorzystaniem fotografii (na przykład w *Maratonie*, 1972). *Sceny z Powstania Warszawskiego* i *Exodus* nie były też ostatnimi filmami tego reżysera, w których posłużył się metodą filmu ze zdjęć (wrócił do niej np. w obrazie *Spacer po Warszawie pana Bolesława Prusa*, 1984).



Album Fleischera, reż. Janusz Majewski (1962)

Sceny z Powstania Warszawskiego, reż. Tadeusz Makarczyński (1983)



Chciałbym w tym miejscu przywołać wypowiedź Tadeusza Makarczyńskiego dotyczącą użycia fotografii w filmie. Dokumentalista wtóruje tu poniekąd swemu rozmówcy, Kazimierzowi Karabaszowi, który w głoszonych znacznie wcześniej poglądach i realizowanych filmach pokazywał, że fotografia w filmie nie pojawia się zamiast ruchomych zdjęć filmowych, ale ze względu na swe szczególne właściwości: *Fotografia – mówi Makarczyński – w jeszcze bardziej wyrazisty sposób przekazuje prawdę o czasie. To, co jest nieraz niezbyt ciekawe w filmowanym materiale archiwalnym – rozłożone przy pomocy swoistej „analizy fotograficznej”, rozłożone na atomy, rozłożone na części – wywiera dużo większe wrażenie, niż przebieg „żywego” ujęcia. Po prostu, w normalnym ujęciu my nie możemy otrzymać tego trzeciego wymiaru... Nie dajemy czasu na refleksję, na możliwość pójścia w głąb, nie wydobywamy szczegółu. Poza tym – fotografia może być poddana procesowi „wydobycia” dramaturgii, która jest w niej zawarta, podczas gdy w materiale archiwalnym (tym normalnym) dramaturgia jest już dana. Ujęcie filmowe nie może podlegać żadnym ewolucjom, natomiast w przypadku fotografii – tak... Czyli jest to właściwie dziedzina, w której można by osiągnąć cały szereg bardzo oryginalnych i ciekawych rezultatów. Od ascetycznego traktowania – takiego najprostszego, poprzez sposoby bardzo skomplikowane...*³⁵.

W *Scenach z Powstania Warszawskiego* Makarczyński na kilka sposobów wydobywa dramaturgię z pokazywanych zdjęć: przez ich układ, ruchy kamery, powiększenia. Komentarz (pióra Wacława Gluth-Nowowiejskiego, uczestnika powstania) dodaje informacje do obrazu. Zmienia anonimowe sylwetki w powstańców z pseudonimami (*Porucznik Jordan z hitlerowską flagą zerwaną z budynków komendy*), rozpoznaje miejsca i czas zdarzeń, mówi o tym, czego nie widać, co poza kadrem lub nieuchwytnie dla aparatu fotograficznego. Komentuje działania fotoreportera. Muzyka podkreśla atmosferę zdarzeń, wzmacnia poszczególne obrazy, szczegóły. Słyszemy „piosenki z barykad”, powracający motyw *Etiudy rewolucyjnej* Chopina, melodie skomponowane przez Krystynę Krahelską, Jana Ekiera, Witolda Lutosławskiego, Andrzeja Markowskiego, Jana Markowskiego, Andrzeja Panufnika. Oto fragment komentarza do filmu: *23 sierpnia, błąd świt. Rozgorzała bitwa o kościół Świętego Krzyża i komendę policji. Bitwa trwa godzinę, gdy „Krisowi” udaje się przedostać do Pałacu Staszica. Przed chwilą zajmowali tu pozycje Niemcy. Z ich stanowisk robi serię zdjęć Krakowskiego Przedmieścia. Pożary objęły całą ulicę*³⁶. Oglądamy w tym momencie zasypane ułamkami gruzu i spowite dymem Krakowskie Przedmieście fotografowane zza pomnika Mikołaja Kopernika. W tle rozbrzmiewa pełna niepokoju muzyka. Komentarz: *Pociski czołgów, dział, świetlne pociski broni maszynowej biją w pozycje nacierających powstańców. Zwalone wieże kościoła płoną na jezdni. Z cokołu spokojnie przygląda się bitwie Kopernik. Z drugiej strony w gęstniejącym dymie dźwiga swój krzyż Chrystus. Powstańcy zdobywają kościół. „Kris” wybiega z pałacu, przeskakuje ulicę i od tyłu dostaje się do kościoła. Płonie wewnątrz. W tle słychać słowa powstańczej piosenki. Patrzymy na zdjęcie uszkodzonego pociskami wejścia, wykonane już z wnętrza kościoła. Widać strzaskane okna. Po chwili zaczyna się seria zdjęć pokazujących kolejne fazy pożaru zabytkowego konfesjonalu – rzeźby aniołów są ogarnięte płomieniami. Dźwięk organów. Komentarz: *Płoną drewniane osłony okien, malowidła i rzeźby. Figurki aniołów zdają się**

uciekać przed żarem, lecz za chwilę ogień pochłonie je całkowicie. Tu na zawsze pozostało serce Chopina.

W filmie Makarczyńskiego szczególnie wyraźnie ujawnia się pewna cecha filmu ze zdjęć: oto fotografie przestają być fragmentami zdarzeń, stają się częścią narracji, elementem opowiadania budowanego z całych zdjęć i wykadrowanych części. Film tworzy kontekst dla fotografii, wzbogaca je o znaczenie, którego same nie mają ³⁷. Kamera filmując zdjęcia z ruchu, montując je w nowy sposób, uruchamia na nowo energię, ukrytą w statycznych kadrach. Makarczyński układa ze zdjęć „Krisa” całe sekwencje filmowe o swoistej dramaturgii: ślub powstańczy, walki w kościele św. Krzyża, pogrzeb na podwórzu, trafienie „Prudentialu”, bombardowanie Hożej, koncert w ogródku byłej kawiarni „U aktorek”, wymarsz ludności po kapitulacji... Całości dodają się do siebie, układają w struktury narracyjne, zaczynają pulsować życiem. Powstaje iluzja ruchu. „Kris” w pewnych momentach rzeczywistości robił zdjęcia za zdjęciem, notując klimat całej sceny. Makarczyński poszedł dalej tym tropem. Tak kieruje uwagę widza, aby wydało nam się, że zastępy na fotografii gest został na naszych oczach dokończony, że grymas bólu wystąpił na twarzy. Chłopcom „kazał” roześmiać się, łącznikowi przebiec przez ulicę, zawisłym w powietrzu grudom ziemi – zakryć trumnę; wydaje nam się, że dziwny samotny przechodzień dopiero na naszych oczach pojawia się na zrujnowanej Marszałkowskiej – choć tkwił na zdjęciu cały czas. „Sceny z Powstania” pozwalają raz jeszcze uzmysłowić sobie fotograficzny fenomen „czasu zatrzymanego”. Nie oglądamy przeszłości. Nie jest to też teraźniejszość – lecz coś w rodzaju „past continuous”, przeszłość wciąż na nowo się realizująca, odgrywająca na naszych oczach raz jeszcze swoje „sceny” ³⁸.

Znaczenie Powstania Warszawskiego dla najnowszej historii Polski oraz fakt, że zostało ono utrwalone na co najmniej kilku tysiącach zdjęć ³⁹ zainspirowały nie tylko Makarczyńskiego. W 1968 roku Jan Łomnicki nakręcił *Gienka* – dokumentalny portret jednego z powstańczych fotoreporterów, Eugeniusza Lokajskiego. Film nie jest wprawdzie w całości zbudowany z materiałów ikonograficznych – jego ważną częścią są wspomnienia siostry Lokajskiego, która ocalała zdjęcia poległego w czasie powstania brata – ale sekwencje złożone z fotografii stanowią jego bardzo istotny element. *Emocjonalna i dowodowa siła zdjęć powstańczych sprawia – pisała Alicja Iskierko – iż łamią one ramy opowieści o Eugeniuszu Lokajskim, iż nie chcą się podporządkować ogólnej koncepcji filmu, stanowią wartość samodzielną, tworzą jakby film w filmie. I one najsilniej oddziałują na pamięć i na wyobraźnię. One sprawiają, iż dramaturgia tej pięknej opowieści filmowej zdaje się być zachwiana, a jednocześnie stanowią jej największą wartość* ⁴⁰.

Rok po nakręceniu *Gienka* ukazała się książka Wiesława Stradomskiego *Realizacja filmu w praktyce*. Autor zwracał w niej uwagę filmowców amatorów, do których była skierowana, na techniczną łatwość realizacji filmu ze zdjęć w warunkach domowych ⁴¹. Wskazywał też na możliwość realizacji filmu o Powstaniu Warszawskim ⁴² opartego na licznych fotografiach opublikowanych w wydawnictwach, które podał w książce. Rozwinął swą propozycję, zamieszczając w podręczniku autorski scenariusz i scenopis filmu ze zdjęć pt. *Godzina W*. Warto zwrócić uwagę, że w roku realizacji *Gienka* młody Krzysztof Kieślowski nakręcił telewizyjne *Zdjęcie* ⁴³, w którym w towarzystwie ekipy reporterów wyruszył na poszukiwanie dwóch kilkuletnich chłopców uwiecznionych na fotografii ⁴⁴ z czasu

Powstania Warszawskiego. Krzysztof Lang z kolei filmował zdjęcia Sylwestra Brauna, realizując *Cienie* (1983) – film o wystawie poświęconej rocznicy Powstania Warszawskiego ⁴⁵. W 1979 roku Władysław Ślesicki zrealizował minutową sekwencję z powstańczych fotografii, jako plan pod napisy początkowe do swego filmu fabularnego *...droga daleka przed nami...* Zdjęcia są wykorzystywane w realizowanych po dzień dzisiejszy filmach o powstaniu, ale powierza im się z reguły rolę ilustracji uzupełniających wypowiedzi świadków lub tekst komentarza.

W dalszą przyszłość

Lata 80. przyniosły też grupę filmów ikonograficznych, w których wykorzystano zdjęcia z końca XIX i początku XX wieku. Oprócz wspomnianego i zrealizowanego wcześniej *Postkarten* Stanisława Różewicza powstał wówczas między innymi film Romana Wionczka *Polacy na starych fotografiach* (1982). Na tle innych wyróżniają się dwa tytuły: *Warszawianki podróż do Italii* (1984) Michała Maryniarczyka oraz *Spacer po Warszawie pana Bolesława Prusa* Tadeusza Makarczyńskiego. Maryniarczyk wykorzystał w filmie fragmenty *Z pamiętnika Władysława Reymonta*, by zbudować z nich monolog młodej mieszczyki, którego słuchamy, oglądając widokówki i fotografie z zagranicznych wojaży. Z kolei Makarczyński sięgnął po *Kroniki Bolesława Prusa*. Stały się one źródłem informacji, które wykorzystał Jerzy Kasprzycki do stworzenia barwnego komentarza. W tym samym czasie Andrzej Kazanecki w *Artura Grottgera opowieści o powstaniu styczniowym* (1984) układał i filmował obrazy malarza, tak jakby stanowiły one fotoreportaż historyczny. Dochodzimy tu do granicy oddzielającej film ze zdjęć od filmu opartego na innym materiale ikonograficznym. Makarczyński i Maryniarczyk oprócz zdjęć włączyli do swych filmów rysunki i ilustracje, przedstawiając je w ten sam sposób. Płynna narracja sprawia, że oglądając te filmy, właściwie nie zauważamy, że po fotografii kamera kieruje się na realistyczną ilustrację, zapewne zaczerpniętą z któregoś z ówczesnych magazynów ⁴⁶.

Karabas i fotografie

Niektóre z tematów opisanych powyżej pojawiają się w twórczości Kazimierza Karabasa ⁴⁷. Autor ten poza filmami ze zdjęć ma w swoim dorobku utwory, w których zdjęcia pełnią bardzo istotną rolę. W 1970 reżyser zrealizował dwa filmy ikonograficzne z fotografii dokumentujących niemieckie zbrodnie wojenne. *Zgodnie z rozkazem* opowiada o tych dokonaniach przez Wehrmacht na terenie Polski. Są tu fotografie z wojny obronnej we wrześniu 1939 roku, z powstania w getcie warszawskim (z raportu Stroopa) ⁴⁸ i Powstania Warszawskiego. Towarzyszy im komentarz napisany przez Karola Małcużyńskiego. Film powstał w okresie napiętych stosunków między PRL a RFN, związanych m.in. z kwestią uznania przez Niemcy nienaruszalności polskich granic zachodnich ⁴⁹. Drugi film, *Przypis*, omawia genezę i przebieg „krwawej niedzieli” we wrześniu 1939 roku w Bydgoszczy – rodzinnym mieście reżysera.

Te historyczne filmy znajdują się na obrzeżach twórczości Karabasa, której centrum stanowi codzienność zwykłego człowieka żyjącego tu i teraz. Dla autora *Roku Franka W.* fotografia także w tym wypadku jest jednym z podstawowych

sposobów opisu. W przypadku jednych utworów tworzy całe sceny, w innych służy jako materiał na osobne filmy ze zdjęć, takie jak *Lato w Żabnie* (1977) i *Portret w kropli* (1997). Fotografia pojawia się także w tych dokumentach, które mają charakter wypowiedzi autotematycznej. W zrealizowanym w 1965 roku *Na progu* Karabasza przedstawił różne metody, jakimi może posłużyć się dokumentalista podejmujący wybrany temat. W tym przypadku chodziło o próbę sportretowania młodych Polek na progu dorosłego życia. Jako jedną z możliwych i dostępnych dokumentalistów wskazał metodę filmu ze zdjęć. Ta próba bardziej intymnego portretu została oparta na fragmentach listów nadsyłanych przez nastolatki do dwutygodnika „Filipinka”. Karabasza zestawiał je z fotografiami młodych kobiet. Wyłowione z tłumu twarze, uchwycone w momencie zadumy, zapatrzone w dal, korespondują ze zwierzeniami, które słyszymy zza kadru. Kamera wolno najeżdża w głąb zdjęć, wzmacniając efekt wnikania w świat wewnętrzny bohaterów, które mówią o rozczarowaniu, zawodach, lęku przed przyszłością.

W 1974 roku powstał *Punkt widzenia*, kolejny autotematyczny dokument Karabasza. Film przedstawia nastoletnich fotografów amatorów z Domu Kultury we Włodawie. Nie jest to film ikonograficzny. Obok zdjęć wykonanych przez bohaterów filmu są tu ujęcia nakręcone przez operatora Antoniego Staśkiewicza na rynku we Włodawie i podczas gorącej dyskusji, jaką klubowicze toczyli pochyleni nad swoimi zdjęciami. Niemniej najbardziej istotną część filmu stanowią właśnie fotografie i towarzyszący im na ścieżce dźwiękowej komentarz ich autorów. Spostrzeżenia i refleksje, którymi dzieli się przed mikrofonem ci bardzo młodzi twórcy, są bliskie temu, co o swojej pracy mógłby zapewne powiedzieć niejeden filmowiec dokumentalista⁵⁰.

W opublikowanej w 1979 roku książce *Cierpliwe oko* Karabasza zamieścił zbiór refleksji dotyczących pracy reżysera dokumentalisty. Obok rozdziałów *Bohater w dokumencie*, *Obserwacja*, *Twarz człowieka*, *Montaż*, *Słowo*, *Narracja w dokumencie* i *Prawda* znalazła się tam także część zatytułowana *Fotografia*. W ujęciu twórcy *Muzykantów* fotografia oferuje filmowcowi szansę wzbogacenia utworu o ten wymiar rzeczywistości, którego nie jest on w stanie uchwycić kamerą filmową. *Im dłużej obserwuję używanie fotografii (fotogramów – nie tzw. stop-klatek) w filmie dokumentalnym – pisał Karabasza – tym więcej dostrzegam uroków tego zabiegu. Fascynują mnie dwie sprawy: – 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). Obie te wartości nie zjawiają się w „żywym” filmie. A są one – jak sądzę – nie bez znaczenia dla każdego realizatora, który ma ochotę na więcej, niż tylko opisywanie ciekawych zdarzeń*⁵¹.

Karabasza rozszerzył zakres spojrzenia polskiego filmu ikonograficznego ze zdjęć o tematykę współczesną⁵². W 1977 roku zrealizował *Lato w Żabnie* zbudowane ze zdjęć studentki SGGW w Warszawie, Marii Kolano, która za namową reżysera zabrała do rodzinnej wsi aparat fotograficzny i zgodziła się systematycznie notować codzienne zdarzenia. Wywołane zdjęcia zobaczyła dopiero w Warszawie, po powrocie z wakacji. Reżyser zanotował na magnetofonie pierwsze wrażenia, uwagi, spostrzeżenia, jakie Kolano poczyniła, oglądając swoje zdjęcia.

Zapis ten stał się podstawą monologu umieszczonego na ścieżce dźwiękowej *Lata w Żabnie*. Powstał oryginalny filmowo-fotograficzny dziennik. Obecna w nim prywatna perspektywa i osobisty ton komentatora czynią z filmu obraz wyjątkowy na tle ówczesnej produkcji dokumentalnej.

W realizowanych wcześniej i później filmach Karabasza sięgał po zdjęcia z różnych źródeł: od fotosów w kinowej gablotce (*Ludzie z pustego obszaru*, 1957), przez zdjęcia, które sam wykonał (*Przenikanie*, 1978; *O świetle i przed zmierzchem*, 1999) i fotografie z rodzinnych albumów swoich bohaterów (*Czas podwójny*, 2001), aż po zdjęcia archiwalne (*Próba materii*, 1981). Do filmu ze zdjęć powrócił w latach 90. Zanim zrealizował ikonograficzny *Portret w kropki* (1997) – w całości wykonany z fotografii jego autorstwa – nakręcił, w dużej mierze opierając się na zdjęciach, dwa inne filmy: *Na przykład – ulica Grzybowska 9* (1991) oraz *Okruchy z ulicy Żelaznej i okolicy (październik '93)* (1994). *Portret w kropki* jest zbiorowym obrazem Polaków ostatniej dekady XX wieku⁵³. Czarno-białe fotografie ulic miasta w letni dzień pokazują postacie w tłumie, pojedyncze sylwetki oglądane z daleka, od tyłu. Czasem czyjaś twarz. Powraca motyw jedynego ruchomego obrazu z wielkomiejskim rondem, przez które nieustannie przewijają się sznury samochodów. Sylwetki z tłumu wylaniają się w indywidualnych głosach zza kadru. Słyszymy wypowiedzi ludzi w różnym wieku, odpowiadających na pytania o nadzieje, lęki, myśli, z jakimi rozpoczynają dzień i go kończą. W wieńczącej film nocnej scenie fotografiom pogrążonego w mroku domu z wielkiej płyty towarzyszą słowa Tadeusza Różewicza z wiersza o kolejnym dniu, który przeminął...

Fotografie przed kamerą

Album Fleischera, Patrę na twoją fotografię, Sceny z Powstania Warszawskiego, Lato w Żabnie i inne podobne do nich filmy krótkometrażowe tworzą odrębny nurt polskiej szkoły dokumentu⁵⁴. W jego centrum znajdują się obrazy opowiadające o najnowszej historii Polski zapisanej na błonach fotograficznych przez ludzi z przeciwnych stron barykady. Obok nich są obrazy mniej dramatycznych, choć bardziej odległych w czasie zdarzeń, i te całkiem współczesne⁵⁵. Filmy te najczęściej wydobywają i akcentują prywatne spojrzenie, stanowiące istotny i cenny element sfilmowanych zdjęć, rzadko obecny w dokumentalnych zapisach filmowych sprzed kilkudziesięciu lat, a często powierzchowny i byle jaki w tych sprzed kilku, czy kilkunastu. Pozwalają też ukazać na ekranie ten szczególnie wymiar rzeczywistości, umykający kamerze filmowej, dostępny za to aparatowi fotografa, który potrafi zatrzymać na kliszy ułamek chwili i pokazać w nim fakturę rzeczywistości, złożoną z ludzkich gestów, spojrzeń, przedmiotów, architektury, cieni i plam światła. Odróżniający się od innych filmów ikonograficznych, bliski fotograficznej diaporamie⁵⁶ film ze zdjęć okazał się w rękach polskich dokumentalistów formułą bardzo pojemną i inspirującą do twórczych poszukiwań⁵⁷. Paleta formalnych rozwiązań i tematów, poszerzana z filmu na film, od kilkudziesięciu lat pozwala mieć nadzieję, że tradycja polskiego filmu ikonograficznego ze zdjęć będzie kontynuowana.

MIKOŁAJ JAZDON

¹ Marek Hendrykowski definiuje film ikonograficzny jako *utwór filmowy, którego tworzywem wizualnym są nieruchome, ożywione środkami filmowymi obrazy malarskie, graficzne, fotograficzne itp.* M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 122.

² W fotografii decydujący jest moment będący esencją nastroju, sytuacji, typu człowieka. Ów moment często umyka filmowemu ujęciu, rozmywa się w ruchu. (...) W filmie trzy następujące po sobie ujęcia niewiele znaczą, natomiast trzy zdjęcia mogą stworzyć pewną sumę, myśl, znaczenie. Co można zobaczyć w szarości. Rozmowa Małgorzaty Sadowskiej z Kazimierzem Karabaszem, w: *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Warszawa 2000, s. 173.

³ W ciekawy sposób posłużyli się fotografią Albert E. Smith i J. Stuart Blackton, założyciele American Vitagraph Company w Nowym Jorku, w swoim filmie z 1898 roku. Gdy po powrocie z frontu wojny hiszpańsko-amerykańskiej zorientowali się, że nie udało im się zarejestrować najważniejszego wydarzenia, bitwy pod Santiago de Cuba, wpadli na pomysł, aby bitwę morską zrekonstruować w biurze wytwórni. Zakupili w tym celu powszechnie dostępne w owym czasie zestawy fotografii okrętów obu walczących stron. Wycięli ze zdjęć sylwetki pancerników i umieścili je w pewnej odległości od siebie na małym zbiorniku z wodą imitującym morze. Wystarczyło jeszcze tylko umieścić w odpowiednich miejscach miniaturowe ładunki prochu strzelniczego, dymem z cygar stworzyć dym bitewny i w odpowiednim momencie, po uruchomieniu kamery, poruszać sznureczkami, do których były przywiązane wycięte ze zdjęć okręty. Zainscenizowana w ten sposób morska bitwa została uwieczniona na taśmie filmowej i była z powodzeniem pokazywana jako dwuminutowy gorący reportaż z frontu pt. *The Battle of Santiago Bay*. Por. Albert E. Smith, *Taking the Camera to War*, w: *Imagining Reality. The Faber Book of the Documentary*, ed. by K. Macdonald and M. Cousins, London-Boston 1996.

⁴ Por. E. Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York-Oxford 1993, s. 200-201.

⁵ W rzeczywistości w wielu filmach ze zdjęć pojawiają się ujęcia *stricte* filmowe, które

często stanowią ramę kompozycyjną utworu. W *City of Gold* są to ujęcia współczesnego Dawson umieszczone na początku i na końcu filmu. W *Albumie Fleischera* na początku pojawia się ujęcie pokazujące rękę otwierającą tytułowy album. Podobnie jest w *Powszednim dniu gestapowca Schmidta* i w *Patrzę na twoją fotografię* Jerzego Ziarnika. Na początku pierwszego oglądamy krótkie ujęcie gmachu archiwum Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, a potem sejf, z którego wyciągany jest album. W drugim z kolei widzimy, jak po prezentacji fotografie zostają odłożone na półkę. Natomiast w *Lecie w Żabnie* Kazimierza Karabasa na początku pojawiają się krótkie ujęcia głównej bohaterki podczas zajęć w pracowni chemicznej na uczelni. W momencie kiedy dziewczyna pochyla się nad mikroskopem, pojawia się pierwsza fotografia.

⁶ Zob. także: D. Duncan, *City of Gold*, w: *Encyclopedia of the Documentary Film*, ed. by I. Aitken. Routledge-Taylor and Francis Group, New York 2006, s. 230-231.

⁷ Por. E. Barnouw, dz. cyt., s. 327-329.

⁸ Utwory te stanowią liczną grupę, do której oprócz filmów o sztuce, wykorzystujących różnego rodzaju dzieła artystyczne, należą między innymi filmy opowiadające o historii przez pokazane w nich przedmioty i dokumenty (*Muzeum /1966/* Jerzego Ziarnika, *Kodeks pułtowski /1957/* Tadeusza Jaworskiego).

⁹ W Polsce na tej zasadzie zrealizowano krótkometrażowy film fabularny *Szkoła* (1958) Waleriana Borowczyka i fragmenty fabularnej *Pasażerki* (1963) Andrzeja Munka.

¹⁰ A. Pitrus, *Chris Marker. Pamięć obrazu i obrazy pamięci*, w: *Autorzy kina europejskiego II*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2005, s. 184.

¹¹ Film Chrisa Markera „Gdybym miał cztery dromadery” to błyskotliwa refleksyjna opowieść złożona z wielu fotografii o różnej tematyce. Twórca sugeruje, iż można pokazywać fragmenty zdjęć powiększając je w sposób bardziej przemyślany, niż to robiono dotychczas. Zarówno kolejność, jak i czas przeznaczony na ich oglądanie narzucają się z góry: zdjęcia zyskują więc na czytelności i dzięki wyważonemu czasowi – silnie przemawiają do widza. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Warszawa 1986, s. 9.

¹² Znany francuski operator filmowy Jean-Louis Bompont nakręcił w 1990 roku 4-minutowy *Correspondance* – złożony z dziesiątek fotografii film o paryskim saksofoniście, który

grając na stacji metra, przenosi się myślami do Ameryki lat 30. Oglądamy fotografie nocnych klubów, nowojorskich ulic, portrety słynnych jazzmanów, dynamicznie zmontowane do muzyki, którą słyszymy w filmie.

¹³ W 1967 roku Siergiej Jutkiewicz i Naum Kejman na podstawie ocalałych skrawków taśmy zrekonstruował w formie ikonograficznego filmu *Ląki bieżnijskie* Siergieja Eisensteina.

¹⁴ *Fleischer, posiadacz wspaniałego aparatu Leica, był takim maniakiem fotoamatorem i zdejmował, co się dało: okopy na francuskim froncie w czasie „drôle de guerre”, zmianę warty pod Hotelem Europejskim w okupowanej Warszawie, Żydów z opaskami na ulicach Lublina, działania na Ukrainie, urlop świąteczny w Goerlitz, czyli w Zgorzelcu, zdobyty Charków, aż wreszcie odwrót spod Stalingradu w śnieżnych zaspach i zadymkach. Nie ulegało wątpliwości, że jest to materiał na wspaniały dokument, trzeba tylko jakoś ożywić nieruchome obrazy, tak w sensie wizualnym, jak i w sensie przekazania widzowi zbornej myśli o tym znalezisku. Wciągnąłem do współpracy Krzysztofa Kąkolewskiego, ówczesną gwiazdę reportażu prasowego, i doszliśmy do wniosku, że najciekawsze w tym materiale są domniemane motywacje i emocje towarzyszące Fleischerowi, kiedy fotografował, i nasze zadanie polega na zbudowaniu ciągu hipotez szukających odpowiedzi na pytanie: dlaczego to sfotografował?, dlaczego tu skierował swój obiektyw? co myślał i czuł, robiąc te zdjęcia? Ułożyłem chronologicznie sekwencje najlepszych zdjęć, ożywiłem je maksymalnie, wprowadzając ruch kamery, która reprodukowała fotografie, to znaczy najazdy, odjazdy, panoramy i travellingi, tak że miejscami wydaje się, że są to zdjęcia filmowe, a w komentarzu snuliśmy przypuszczenia dotyczące stanu ducha Fleischera. Ten to, prywatny, kameralny, ściszony, znowu okazał się lepszy od narzucającego się na pierwszy rzut oka klasycznego stylu publicystycznego. Bardzo to przemówiło wtedy, dwadzieścia lat po wojnie, do widza trochę już przytępienemu wojną, upolitycznioną publicystyką, uprawianą w imieniu społeczeństwa i narodu, i tak też widzącą świat. My nie oskarżaliśmy Fleischera o udział w wojnie pod zbrodnictwami sztandarami, zobaczyliśmy w nim szarego, bezradnego człowieka, wplątanego w tę wojnę i zbrodnię, i staraliśmy się dociec, co myślał o tym, w czym przyszło mu brać udział. J. Majewski, *Retrospektywa*, Warszawa 2001, s. 231-233.*

¹⁵ W Niemczech fotografia cieszyła się zawsze wielką popularnością. Uprawiana była przez bardzo liczne rzesze fotoamatorów, którzy również w okresie wojny zabierali ze sobą aparaty fotograficzne. Zamiłowanie do uwieczniania wszelkich momentów wojennego życia stało się źródłem niezliczonych zdjęć amatorskich. Były to swoiste zdjęcia „pamiątkowe”. Sporządzano z nich niejednokrotnie całe albumy. Fotoamatorzy w mundurach fotografowali dosłownie wszystko: sceny walk, z wkraczania do zdobytych miejscowości, z żołnierskiego życia towarzyskiego, ale również z egzekucji ulicznych, masowych mordów, przesłuchań i torturowania więźniów, akcji pacyfikacyjnych, burzenia miast i miasteczek. Bywało, że obok swej uśmierconej ofiary fotografował się jej oprawca. Temu zamiłowaniu do fotografowania się wszędzie i w każdych okolicznościach zawdzięczamy dziś niezbite dowody zbrodni hitlerowskich. „Pamiątkowe” fotografie, które miały upamiętnić triumfalny pochód przez Europę faszystowskich „nadludzi”, a wysyłane do rodzin w „faterlandzie” – pokazywać dokonania wojenne w podbitych krajach, obróciły się przeciw swym autorom, całkowicie wbrew ich zamiarom i woli; stały się oskarżycielskimi dokumentami, dołączonymi do akt procesowych przeciwko zbrodniarzom wojennym. H. Latoś, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa 1985, s. 274.

¹⁶ Proces poddawania adaptacji różnorodnej materii odnosi się nie tylko do tego, co powstało wcześniej niż film, ale i do tego, co rodzi się równocześnie z nim, a potencjalnie i do tego, co może narodzić się w przyszłości. Technika kompozycyjna filmu polegająca na adaptacji jest więc w procesie stałego rozwoju i przekształcania, charakteryzuje się swoją otwartością. W efekcie procesu adaptacji do filmu trafiają więc materie różnego pochodzenia, z różnych epok, z różnych piętér kultury, by zostać poddane procesowi syntezy. Film nie jest mozaiką, układanką, przypadkowym zbiorem, lecz całością, która czyni wrażenie jednolitej, choć jednolitą nie jest. A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998 nr 1, s. 48.

¹⁷ Repollero to, jak podaje Marek Hendrykowski, 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. Techniką repollero zrealizowany został m.in. film Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy „Nagrozione uczucia” (1957). M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, dz. cyt., s. 251.

¹⁸ J. Majewski, dz. cyt., s. 233.

¹⁹ Bohdan Kosiński w nakręconym w 1965 roku dokumencie *Ostpost 1942-4* wykorzystał materiały filmowe z oficjalnych kronik hitlerowskich i połączył je z fragmentami prywatnych listów żołnierzy niemieckich do rodzin. Zestawił w ten sposób oficjalny obraz wydarzeń z osobistymi relacjami.

²⁰ Zobaczyliśmy ludzi znanych nam z fotografii, ale starszych o dwadzieścia lat: żonę, syna, córki, tylko dziadkowie już nie żyli. Było to bardzo osobliwe, bo obcując tyle miesięcy z ich wizerunkami, traktowaliśmy ich już podświadomie jak kogoś bliskiego; oni też okazali nam zaufanie, zdawali się doceniać nie-napastliwy obiektywizm i nawet uchwytły w komentarzu cień współczucia dla ludzi, którzy mimo tego, że należeli do tych, co rozpętali wojnę, byli także jej ofiarami. Wypytywany przez nas Fleischer przeważnie potwierdzał nasze domniemania, wyraźnie odpowiadając mu taki zbudowany przez nas wizerunek. J. Majewski, dz. cyt., s. 234.

²¹ Autorzy bazy danych „filmpolski.pl” tak charakteryzują telewizyjny *Album śmierci* (1978) Stanisława Trzaski: *Film przedstawia okoliczności powstania szczególnego albumu sporządzonego przez niemieckiego policjanta Roznera p.t. „Sühne für Bochnia” („Odwet za Bochnię”), przeznaczzonego dla Generalgubernatora w Krakowie. Album jest upiornie szczegółowym zapisem fotograficznym zbrodni na cywilnej ludności dokonanej w Bochni, w grudniu 1939 roku. Zamordowano wtedy 50 osób wybranych przypadkowo spośród mieszkańców. Relacja filmowa jest odtworzeniem rzezi na podstawie odnalezionego albumu*; <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/4215633>.

²² Zdjęcia odrąbanych ludzkich głów, siekiera na szyszkach, który złożył głowę na katowskim pieńku, ludzkie sylwetki przed plutonem egzekucyjnym, skazańcy na szafocie, zakładanie pętli na szyję, ciała zamordowanych na śniegu. Takie i inne fotografie niemieckich amatorów w mundurach zamieścił Michał Romm w głośnym radzieckim filmie montażowym *Zwyczajny faszysta* (1965). Znalazły się one w rozdziale XIV noszącym taki sam tytuł jak film. Towarzyszą im te oto

słowa komentarza: *W ich kieszeniach znaleziono fotografie. Na zdjęciach są oni sami, ich żony, matki, dzieci i to! Właśnie to nosili razem ze zdjęciami swoich dzieci i matek. Do jakiego stanu trzeba doprowadzić człowieka, żeby coś takiego nosił przy sobie na pamiątkę, jako miłe wspomnienie?*

²³ Przestrzenne widokówki dawały efekt zbliżony do trójwymiarowego, którego zobaczenie umożliwiały specjalne okulary sprzedawane w zestawie.

²⁴ O tym, że autorem zdjęć z raportu Stroopa jest prawdopodobnie Jesuiter, pisze Henryk Latoś, dz. cyt.

²⁵ Tak o filmie pisze Marek Hendrykowski: *Ani jednego ruchomego obrazu. Za sprawą serii montażowych sukcesji, wspieranych techniką repollero, pocztówka po pocztówce przenosiemy się z alpejskich przełęczy na przedpola Warszawy i do twierdzy przemyskiej, uczestniczymy w bombardowaniu londyńskiego Tower Bridge, ostrzeliwujemy Paryż z „Grubej Berty”. Wszystko w takt wiązanki hucznych parademarschów, które zamieniają ten wojenny pochód w jedno wielkie pasmo podbojów. Ale oto sprawy zaczynają się komplikować. Liczona dziesiątkami i setkami dni frontowa mordęga i żnój, tęsknota za domem rodzinnym, brak nadziei na rychłe zakończenie wojny, codzienne cierpienia, choroby, pobyty w przyfrontowych lazaretach, wreszcie śmierć. Moment ciszy daje początek części drugiej filmu, na którą składają się już nie pocztówki, lecz wojenne fotografie z niemieckiego albumu (który autor filmu znalazł kiedyś w jednym z antykwariatów), ukazujące pełne grozy, wstrząsające obrazy prawdziwych skutków wojny. Ciała zabitych na ulicach, ruiny zbombardowanych miast, zwłoki żołnierzy w błotnistych frontowych okopach, las krzyży po horyzont na żołnierskich cmentarzach. Już nie słysząc dziarskich marszów, zamiast nich pojawia się posępna, utrzymana na jednej nucie muzyka śmierci, od czasu do czasu przerywana złowrogimi akcentami instrumentów perkusyjnych. Wreszcie obraz prostego żołnierza, który patrzy w nasza stronę, trzymając w ręku kolejne krzyże dla poległych. Jego spojrzenie w naszą stronę stanowi ostatni obraz „Postkarten”. M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 98-99.*

²⁶ W filmie wykorzystano fragmenty nieukończonoego *Fotoamatora* Krzysztofa Krauzego, który – gdyby powstał – byłby prawdopodobnie „czystym” filmem ikonograficznym.

- ²⁷ Zob.: T. Łysak, *O niemożliwej wierze w dokument*. „Fotoamator” Dariusza Jabłońskiego, „Kwartalnik Filmowy” 2003 nr 43.
- ²⁸ Skłonność Niemców do fotografowania swoich zbrodni była znana już w czasie wojny. Polski ruch oporu wiedział, jak to wykorzystać: Znając skłonności sadystyczne hitlerowskich oprawców, wyrażające się m.in. w fotografowaniu się ze swymi żywymi, umęczonymi czy zabitymi ofiarami, została zorganizowana samorządnie, a następnie usankcjonowana przez polecenie organizacji konspiracyjnych, akcja dokładnego identyfikowania filmów oddawanych przez Niemców do zakładów fotograficznych do wywołania. Odbitki zdjęć do albumów Fleischerów lub Schmidtów powiększały zarazem polską dokumentację lat okupacji. Niektóre z tych zdjęć udało się konspiracyjnymi drogami wyeksponować za granicę. Wywołały one szok w opinii publicznej na Zachodzie. S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 160.
- ²⁹ Najtrudniejszy był problem natury technicznej. Nie wolno nam było tego fotografować w jakiś udziwniony sposób, choć tak się często robi w podobnych sytuacjach. Te fotografie miały być pokazane najprościej, jak to możliwe. Reprodukowaliśmy je jeden do jednego. Zastanawiałem się tylko, jak podejść do tak małych obiektów. Postanowiłem je filmować z najazdami, odjazdami i panoramami. Tylko prawda. Z Michałem Bukojemskim, operatorem filmu *Patrz na swoją fotografię*, rozmawiała Iwona Cegiełkówna, w: *Chełmska 21...* dz. cyt. s. 194.
- ³⁰ Zob.: J. Fuksiewicz, *Fotografie przywrócone życiu*, „Film” 1964 nr 16.
- ³¹ Kiedy w latach 1968-1972 dokument polski chciał w części wypełnić, mówiąc słowami Marc Ferro, „strefy rzeczywistości nie pokazywanej”, na przeszkodzie w pełniejszym ukazaniu działalności ruchu oporu i walki konspiracyjnej stały nie tylko zapisy cenzury, co właśnie brak audiowizualnych źródeł. (...) Czasem niedostatki inwentarza archiwaliów filmowych uzupełniały zachowane, czy odnalezione po latach, zespoły zdjęć fotograficznych, zarówno polskiej, jak i niemieckiej proweniencji. Zdarzało się, że tworzywem dokumentalnej narracji stały się kadry zdjęć „ożywione” jedynie zmiennością planów, montażem i ilustracją muzyczną. Swoista asceza tworzywa przynosiła niekiedy nieoczekiwane efekty poznawcze, a nawet estetyczne. S. Ozimek, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, tom VI (1968-1972), red. R. Marszałek, Warszawa 1994, s. 212.
- ³² Nie wszędzie i nie wszystkie organizacje podziemne zezwalały swoim członkom na fotografowanie. Tematem zdjęć mogły być tylko działania władz okupacyjnych, łapanki, egzekucje i inne przejawy prześladowań. Fotografowano też wszelkie niemieckie obwieszczenia uliczne. Przede wszystkim fotografię stosowano jako technikę reprodukcji dokumentów. Chodziło o to, by zdjęcia nie przedstawiały członków organizacji konspiracyjnych, aby nie znano ich nazwisk, w tym fotografa. H. Latoś, dz. cyt., s. 166.
- ³³ O ogromnych trudnościach w realizacji materiałów filmowych przez polskie podziemie pisze Stanisław Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, dz. cyt.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ T. Makarczyński, w: K. Karabasz, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985, s. 65.
- ³⁶ W filmie komentarz czyta Krzysztof Kolbaśnik znany wówczas wielu widzom z roli Łukasza Zbożnego, powstańca warszawskiego, w popularnym serialu Jana Łomnickiego *Dom* (1980).
- ³⁷ Fotografia, odmiennie niż pamięć, nie utrwała jednak znaczenia. Oferuje obrazy – z ich całą wiarygodnością i uwagą, której zazwyczaj im użyczamy – lecz obrazy odarte ze znaczenia. Znaczenie jest rezultatem rozumienia działania. „A działanie zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegośkolwiek.” *Same fotografie nie opowiadają. Utrwalają chwilowe obrazy*. J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 75.
- ³⁸ R. Nowak, *Ucieczka i powrót*, „Kino” 1984 nr 1.
- ³⁹ Por.: *Z kamerą w powstańczej Warszawie*. Tekst, wybór zdjęć, koncepcja graficzna S. Kopf, Warszawa 1994.
- ⁴⁰ A. Iskierko, „Gienek” czyli siła prawdomównych obrazów, „Ekran” 1968 nr 50.
- ⁴¹ Pragnę zwrócić uwagę amatorów na film dokumentalny o charakterze ikonograficznym i z tego powodu jeszcze, iż jest on łatwo dostępny w warunkach właściwych ich twórczości. Można go realizować nawet w niewielkim pokoju przy jednej mocnej lampie (nitrafocie lub fotolicie), a nawet przy świetle słonecznym. Pracować można w ciszy i skupieniu, obywając się bez pomocy osób trzecich, starannie wyważając kadry i komponując ujęcia, nie trzeba ukrywać kamery przed płoszącymi się wobec niej ludźmi, nie ma

potrzeby dźwignia jej z miejsca na miejsce. A jeśli coś nie wyjdzie za pierwszym razem, swobodnie i w dowolnej porze można powtórzyć i poprawić niedobre ujęcie bez obawy, że tymczasem coś się zmieniło na planie zdjęciowym. Wreszcie filmem takim można oddać sprawiedliwość ludziom i wydarzeniom przeszłym, jeśli na uwagę współczesnych i przyszłych pokoleń zasługują. W. Stradomski, *Realizacja filmu w praktyce, przykłady i ćwiczenie wraz z metodyką szkolenia warsztatowego*, Warszawa 1969, s. 13-14.

⁴² Tematem przykładowego filmu będą historyczne już fakty związane z wybuchem i przebiegiem powstania, które 1 sierpnia 1944 roku rozpoczęło się w Warszawie i trwało dwa miesiące. Sprzyjającą naszym zamierzeniom okolicznością jest obfitość materiału zdjęciowego, opublikowanego w specjalnych albumach, wydanych nakładem kilku krajowych wydawnictw. Tamże, s. 14.

⁴³ Pomysł zawdzięczał Kazimierzowi Karabasowi, który dał mu starą, wykonaną pod koniec wojny fotografię dwóch sześciolletnich, ładnie ubranych chłopców z karabinami. Kieślowski sfilmował, jak ich po latach odnajduje. S. Zawiśliński, *Kieślowski. Ważne, żeby iść...*, Izabelin 2005, s. 112.

⁴⁴ Zdjęcie to zostało ostatnio wykorzystane na okładce włoskiego wydania *Powstania '44* Normana Davisa.

⁴⁵ Młody dokumentalista Lang zrealizował film, w którym wystawa i zdjęcia „Krisa” posłużyły za punkt wyjścia do własnej (może: pokoleniowej?) oceny tradycji powstańczej. Film zaczyna się intrygująco – operator błędzi wśród mroku, z ciemności kamerą wylawia jasne plamy fotografii. Wyeksponowane w taki sposób, wydają się fragmentami rzeczywistości. Mamy wrażenie, jakbyśmy z ukrycia oglądali wycinki tamtej rzeczywistości – powstańców w poniemieckich hełmach, barykady, ruiny. R. Nowak, dz. cyt.

⁴⁶ Ciekawym przykładem użycia zdjęć i ikonografii innego rodzaju jest *Fotoplastykon* (1978) Piotra Andrejewa, w którym oglądamy fotografie i obrazy Zdzisława Beksińskiego.

⁴⁷ Szerzej na ten temat piszę w: M. Jazdon, *Fotografie w filmach Kazimierza Karabasa*, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. J. Kaczmarek, Poznań 2004.

⁴⁸ Na podstawie fotografii z getta warszawskiego powstały sekwencje ze zdjęć w wyreżyserowanym przez Kazimierza Karabasa *Epizodzie z roku 1942* (1983) – przedstawieniu Teatru

TV opartym na dziennikach Janusza Korczaka.

⁴⁹ Zgodnie z rozkazem za punkt wyjścia bierze ówczesny obraz Bundeswehry, starającej się nawiązać bardziej do mitu niż tradycji „czystych rąk” Wehrmachtu. Na początku filmu oglądamy ujęcia z ćwiczeń armii RFN, którym towarzyszą słowa komentatora: *Bundeswehra – największa armia lądowa Europy Zachodniej. Służy w niej już pół miliona młodych Niemców z NRF. Są spadkobiercami niemieckich tradycji żołnierskich. Tradycji, których przestrzegał i Wehrmacht za trudnych czasów Hitlera, zachował honor i czyste ręce. Tak się mówi młodym Niemcom i światu. Jak to było naprawdę z ową żołnierską tradycją i honorem Wehrmachtu 30 lat temu?* Tu ujęcie zostaje zatrzymane w stopklatce, obraz maszerujących żołnierzy zastęga. *Ten film mówi o drobnych fragmentach wielkiej wojny. Na przykładzie nielicznych zachowanych fotografii tylko o tym, jak było w Polsce.*

⁵⁰ Zafascynowało mnie, jak ci młodzi ludzie podchodzą do fotografowania. W podobnych środowiskach zwykle mówi się o takiej pracy w kategoriach: „podoba mi się” lub „nie podoba mi się”. A tam spotkałem zupełnie coś nieoczekiwanego. Zdumiało mnie, że bardzo młodzi ludzie potrafią dostrzec tak wiele – a nie są studentami szkół artystycznych, którym profesorowie wbijali do głowy, że „sztuka jest to...”, że sztuka jest pośrednikiem między jednym człowiekiem a drugim. Za nimi nie stały liczne lektury, z albumów fotograficznych znali tylko najbardziej popularne publikacje, czyli pełne folderów roczniki. To nie mogło być dla nich żadną inspiracją. Inspiracja płynęła z wnętrza, z wrażliwości i od kogoś z Domu Kultury, kto ich rozbudził. Co można zobaczyć w szarości. Rozmowa Małgorzaty Sadowskiej z Kazimierzem Karabasem, dz. cyt.

⁵¹ K. Karabas, *Cierpliwe oko*, Warszawa 1979, s. 116.

⁵² Andrzej Brzozowski w nakręconym w 1970 roku *Pociągu* w części filmu wykorzystał fotografie zrobione pasażerom w kolejowych przedziałach i na korytarzach. Film o przebijającym się z trudem przez zasy pociągu odczytywano jako metaforę ówczesnej rzeczywistości.

⁵³ „Portret w kropli” jest w twórczości Kazimierza Karabasa po 1989 roku pierwszą próbą zbiorowego portretu Polaków. Od przełomowego 1989 roku minęło osiem lat. Nie ma już kolejek, ale nie ma też pracy; w społeczeństwie ujawniły się poglądy i postawy dotąd nieznane,

nieoczekiwane. Ten portret oscylujący wokół pytań o satysfakcję z wykonywanej pracy, lęki, wzruszenie, o potrzebę zmiany – jest w gruncie rzeczy czymś więcej niż tytułową metaforyczną kropką. W tych najprostszych pytaniach i odpowiedziach zawarta jest istota codziennej, ludzkiej egzystencji. To właśnie odpowiedzi na te pytania, choć na co dzień nie uświadomione, kierują naszymi wyborami, postępowaniem w sprawach ważnych i szczególnych. M. Hendrykowska, *Patrzeć intensywnie*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2005, s. 119.

- ⁵⁴ Dokumenty ze zdjęć należą do najczęściej nagradzanych polskich filmów: *Album Fleischer* (Srebrny Smok Wawelski na II OFFK w Krakowie – 1963, Golden Gate Award dla najlepszego reportażu o tematyce wojennej na MFF w San Francisco – 1963, wyróżnienie na MFF w Mannheim – 1963), *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* („Brązowy Lajkonik” na OFFK w Krakowie – 1964, wyróżnienie honorowe na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Etnograficznych i Socjologicznych we Florencji – 1965, nagroda NRD-owskiej Ligi Przyjaźni Między Narodami na MFF w Oberhausen – 1965), *Leśni* (Dyplom Uznania na MFFK w Krakowie – 1972, Nagroda Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego im. Krzysztofa Komedy dla Zygmunta Koniecznego na OFFK w Krakowie – 1972), *Patrz na swoją fotografię* (Grand Prix Złoty Smok na MFFK w Krakowie – 1979), *Album śmierci* (Dyplom Honorowy na MFF w Lipsku – 1978), *Exodus* (Grand Prix Złoty Lajkonik na OFFK w Krakowie – 1985, Specjalna Honorowa Nagroda „Złoty Lajkonik” dla Sylwestra Brauna „Krisa” na OFFK w Krakowie – 1985).

- ⁵⁵ Zainteresowanie fotografią w filmie, będąca nie tylko świadectwem przeszłości, ale sposobem na dotarcie do szczególnego wymiaru rzeczywistości, zaowocowało w ostatnich latach kilkoma znaczącymi tytułami, wśród których są m.in.: *Benek blues* (1999) Katarzyny Maciejko-Kowalczyk, *Fotografia jest sztuką trudną* (1998) Andrzeja Barańskiego, *Foto-*

amator (1998) Dariusza Jabłońskiego czy *Portrecista* (2005) Ireneusza Dobrowolskiego.

- ⁵⁶ *Diaporama* – to spektakl audiowizualny, którego tworzywem są nieruchome obrazy w postaci przeźroczy rzutowanych na ekran i zsynchronizowany z nimi dźwięk. Ścieżkę dźwiękową stanowi wszelkie zwielokrotnienie siły przekazu autora (którą może być muzyka, nagrane dźwięki, słowo czytane itp.). *Diaporama* jest zintegrowaną formą dźwięku i obrazu stanowiącą w swej koncepcji nierozdzielalną całość. W efekcie otrzymujemy oryginalną formę przekazu autorskiego plasującą się pomiędzy filmem a niezależnymi od siebie prezentacjami zdjęć i form dźwiękowych. Jednocześnie błędny jest częste przekonanie, iż diaporama jest pokazem przeźroczy do muzyki emitowanej w tle. Taką prezentację ładnych obrazków przyjęło się raczej określać mianem pokazu przeźroczy (slideshow). Od strony technicznej diaporama jest projekcją (również wielkoformatową – np. sale kinowe) przeźroczy wyświetlanych z kilku (przynajmniej dwóch) rzutników dla uzyskania efektu przenikania się obrazów. Polskie duety autorskie lat 80. ubiegłego wieku demonstrowały pełne treści projekcje na bazie zintegrowania 9, a nawet 12 rzutników przeźroczy. W latach 80. i 90 XX wieku funkcjonowało w Polsce wielu twórców prezentujących w oparciu o własną twórczość zupełnie nową jak na ówczesne możliwości i dostępną dla każdego związaną z fotografią i muzyką formę przekazu, będącego prekursorem dzisiejszych multimediiów; <http://pl.wikipedia.org/wiki/Diaporama>.

- ⁵⁷ Edward Bryła był w WFD w Warszawie specjalistą od tak zwanych filmów kombinowanych. Współtworzył wiele filmów opartych na statycznych zdjęciach. W 1955 roku (czyli dwa lata przed powstaniem *City of Gold*) zrealizował sekwencje fotograficzne do *Pod wspólnym niebem* Kurta Webera, pierwszego powojennego filmu dokumentalnego o getcie warszawskim. Już wtedy Bryła filmował fotografie, stosując różne kombinacje ruchów kamery.