

„Kwartalnik Filmowy” nr 131 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4476>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Andrzej Gwóźdź

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0002-4779-5942>

„Odczuwanie stylu”. Krajobrazowe Kulturfilmy Alfreda Ehrhardta z okresu Trzeciej Rzeszy

Keywords:

Kulturfilm;
landscape film;
expedition film;
Third Reich;
New Photography

Abstract

“Aesthesis of Style”: Alfred Ehrhardt’s Landscape *Kulturfilme* from the Third Reich Period

The article focuses on Alfred Ehrhardt’s landscape *Kulturfilme* [culture films] from the Third Reich period (*Urkräfte am Werk*, 1939, *Nordische Urwelt*, 1941). The author sees them as unique among educational films (not only of their era), both in terms of their subject matter (the Wadden Sea, Iceland) and their poetics, which refer to the modernist codes of visual culture at the turn of the 1920s and 1930s. The latter include the ideas of shaping visual material developed at the Bauhaus (where Ehrhardt studied for one semester) and the principles derived from the New Photography movement. The author presents the creative biography of the artist and analyses his works as interesting examples of the aesthetics of the moving image in the paradigm of 1920s avant-garde visibility, constituting its creative continuation during the Third Reich period. While making these films, Ehrhardt eluded the mainstream Nazi propaganda, although he could not be free from ideological entanglements. The author reconstructs Ehrhardt’s creative concept, bringing together historical and theoretical perspectives, and also referencing the artist’s own statements.

Słowa kluczowe:

Kulturfilm;
film krajobrazowy;
film ekspedycyjny;
Trzecia Rzesza;
nowa fotografia

Abstrakt

Przedmiotem artykułu są krajobrazowe Kulturfilmy Alfreda Ehrhardta z okresu Trzeciej Rzeszy (*Urkräfte am Werk*, 1939; *Nördische Urwelt*, 1941). Według autora stanowią one ewenement wśród filmów edukacyjnych (nie tylko swojej epoki) ze względu zarówno na tematykę (Morze Wattowe, Islandia), jak i poetykę nawiązującą do modernistycznych kodów kultury wizualnej przełomu lat 20. i 30. XX w. – wypracowane w obrębie Bauhausu (Ehrhardt studiował tam przez jeden semestr) idee kształtowania materiału wizualnego oraz zasady wywodzące się z nurtu tzw. nowej fotografii. Autor przedstawia biografię twórczą artysty oraz analizuje jego prace jako interesujące przykłady estetyki ruchomego obrazu w paradygmacie awangardowej widzialności lat 20. XX w., stanowiące jej twórczą kontynuację w okresie Trzeciej Rzeszy. Ehrhardt wymknął się głównemu nurtowi nazistowskiej propagandy, choć nie mógł być wolny od ideologicznych uwikłań. Autor rekonstruuje koncept twórczy artysty, łącząc perspektywy historyczną i teoretyczną oraz przywołując wypowiedzi Ehrhardta.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.05.20; recenzowano: 2025.07.07; przyjęto: 2025.08.05; opublikowano: 2025.09.30

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Kulturfilm w gestii Paramountu

Widzowie, którzy na początku marca 1939 r. przyszli na amerykańską komedię *Florida Special* (reż. Ralph Murphy, 1936) do reprezentacyjnego hamburskiego kina Passage-Theater, musieli być nie lada zdziwieni. Seans ten nie był wyjątkowy – fabule towarzyszył Kulturfilm *Pierwotne siły w działaniu* (*Urkräfte am Werk*, reż. Alfred Ehrhardt)¹, zwyczajowy dodatek mający na celu edukowanie widzów. Zaskoczeniem mógł jednak okazać się logotyp Paramount Film w czołówce, ten sam, który pojawił się także na początku głównego filmu. Dodatek ten był bowiem dystrybuowany przez światowego potentata na rynku filmowym (nawet jeśli w tym wypadku chodziło jedynie o siostrzaną firmę amerykańskiego koncernu). Rozpowszechniany na pół roku przed wybuchem wojny film Ehrhardta nie mógł nie ulec tużprzedwojennej aurze seansu, zwłaszcza że od roku 1938 kina były zobowiązane do pokazywania kroniki filmowej (choć nie była to jeszcze *Wochenschau*, jaką znamy z lat późniejszych).

Można też przyjąć, że widzowie raczej nie spodziewali się tego rodzaju wtajemniczenia w ekosystem natury, jakim jest Morze Wattowe². Jako hamburczycy musieli jednak być co najmniej oswojeni z tematyką filmu, skoro przedstawiała nieodległe im zjawisko, jakim są watty (nazwa pochodzi od niderlandzkiego *wad* – błoto, lub starofryzyjskiego *wad* – płytko) – odsłonięta przez morze na kilka godzin bagnista, szeroka do 30 km „kraina niczyja” (o czym zresztą dowiadujemy się z komentarza filmu), kształtowana przez wodę i piasek, z niezwykle formami ławic i przesmyków. Ten wodno-błotnisty obszar osuchów, czyli szerokich równin odsłanianych w czasie odpływów, rozciąga się na długości 450 km wzdłuż wybrzeży Morza Północnego – od Niemiec, przez Holandię, aż do Danii, stanowiąc atrakcję turystyczną (w niektórych rejonach od XIX w. istnieje możliwość przejażdżki bryczką lub konno, przez teren ten przebiega też droga pocztowa między niektórymi miejscowościami).

Watt stanowi jeden z tych nietkniętych obszarów, na którym pierwotne siły ziemi działają jeszcze bezpośrednio – wyjaśniał Ehrhardt specyfikę przyrodniczej sensacji, przywołując zarazem motywacje skłaniające go do realizacji filmu. *W s z y s t k i e te obszary, które zresztą wcale nie są na ziemi czymś t a k b a r d z o wyjątkowym, mają dla nas, ludzi, dziwną czarodziejską moc: przyciągają, potem – zanim się obejrzymy – mogą nas pozbawić życia, ale możemy też, bogato przez nie obdarowani, powrócić do ludzi. Bo wszystkie te obszary, nawet jeśli obcym i niewtajemniczonym wydają się opustoszałe i nieciekawe, dysponują niewyczerpanym bogactwem, ponieważ siły twórcze są tam aktywne w niezakłócony i dla nas szczególnie uderzający, dostępny na wyciągnięcie ręki i dlatego przejmujący sposób*³.

Korzystając, w trakcie realizacji filmu, z zaproszenia dziennika „Hamburger Tageblatt”, Ehrhardt z naciskiem wskazywał na wykorzystanie „organicznych” ruchów elementów⁴, które są o wiele bardziej *f a s c y n u j ą c e* i posiadają o wiele większą siłę przekonywania niż jakiegokolwiek mechaniczne procesy ruchowe, przeciwstawiając je chociażby dynamice wielkich miast. Autor przyznawał także, że widzenie fotograficzne i filmowe nie pozwalało dotąd na rozpoznanie podobnych fenomenów, chodzi bowiem o *całkowicie nowy sposób widzenia, ujmowania rzeczy, zarówno form pojedynczych, jak i krajobrazowych*. Z jednej strony ów prze-

łom (bo przecież można tu mówić o przełomie) skłonny był wiązać z postępowaniem techniki fotograficznej (prowadzącym do nadmiernego uproszczenia procesu fotograficznego), z drugiej – z *silnie rozwiniętym odczuciem stylu* współczesnego twórczego człowieka. I właśnie to *odczucie stylu* – twierdził – jest w stanie zainicjować *owocny i zdrowy postęp nowego kształtowania fotografii i filmowego, a więc dać impuls wynikającemu z nowego stosunku do życia (...), kształtowanemu pod względem technicznym i artystycznym „w idzeniu”*.

Uprawiane przez Ehrhardta malarstwo abstrakcyjne – z wykształcenia był muzykiem i malarzem, choć poza krótkim pobycie w Bauhausie nie studiował w renomowanych akademiach (do roku 1933, kiedy to został pozbawiony praw wykonywania zawodu, utrzymywał się jednak z zawodu nauczyciela) – najpierw było przez władze nietolerowane, a niedługo później zakazane. Dla zmylenia swoich estetycznych predyspozycji wybrał zatem fotografię i film – ten ostatni nie w jego awangardowej odsłonie, która nie miałaby szans na zaistnienie w reżimie, lecz jako Kulturfilm. Kreowanie obrazu Morza Wattowego – za pomocą fotografii, a później filmu – traktował więc jako rodzaj azylu, a zarazem laboratorium przejścia *od grafiki do foto-grafiki*⁵, co przyznawał wprost w maszynopisie prelekcji poprzedzającej retrospektywę jego filmów w latach 70. Nie pozostawiał też wątpliwości co do przyczyn tej przemiany, powodowanej troską o zgodność z *przynależną im funkcją środki kształtowania: tego nauczyłem się w Bauhausie*⁶.

Manewr zwodzący w pełni się powiódł: po premierze *Pierwotnych sił w działaniu* „Hamburger Tageblatt” rozpytywał się w pochwałach, określając film mianem *mistrzowskiego osiągnięcia hamburskiego filmowca Ehrhardta, który w urzekająco pięknych i cudownych zdjęciach chce nam pokazać, że ta nieskończenie odległa, szara płaszczyzna, którą co dzień dwukrotnie zalewa pierwotna siła morza, jest niezwykle bogata w piękno [widoczne] dla tego, kto potrafi patrzeć, kto potrafi zrozumieć tysiące wielkich i małych tajemnic wszechmocy natury*. I już bardziej w duchu odpowiadającym czasom, choć jeszcze w nieco zawoalowanej retoryce programowej coraz nachalniejszej ideologii volkistowsko-narodowej, recenzent dodawał: [Ehrhardt] *chce znowu otworzyć oczy każdemu, kto stał się ślepy na ponadczasowy krajobraz, na bezczasowe działanie się wiecznego elementu*. Autor kończył wezwaniem: *Oby stawiano Alfredowi Ehrhardtowi dalsze zadania uchwycenia za pomocą kamery naszej ojczyzny, naszego północnoniemieckiego wybrzeża*⁷.

Nazistowska retoryka recenzji u progu wojny nie dziwi – Trzecia Rzesza wprzęgała do politycznych planów cały arsenał kulturowy, jakim dysponowała, zwłaszcza kulturę filmową. Zdarzało się jednak, że coś tej propagandowej maszynie umykało i, nawet jeśli nie całkiem wolne od ideologicznych uwikłań, zachowywało propagandowy umiar. Tak było z dwoma krajobrazowymi Kulturfilmami Alfreda Ehrhardta powstałymi w okresie hitlerowskim, wyraźnie odwołującymi się do kultury artystycznej (głównie estetyki fotografii) czasów weimarskich, czerpiącymi zwłaszcza z teorii i praktyki Bauhausu.

Spojrzenie na tę twórczość z uwzględnieniem nieodległej jej tradycji – awangardowej widzialności lat 20. XX w. – która była przez Ehrhardta twórczo kontynuowana w krzyżowym ogniu nazistowskiej propagandy, wydaje się interesującym, ale i niełatwym wyzwaniem badawczym zarówno ze względu na usytuowanie tych filmów w ich macierzystym środowisku estetycznym (ide-

ologicznie nacechowany Kulturfilm), jak i z perspektywy długiego trwania, domkniętej powojennymi filmami reportażowymi z Islandii.

Podobnie jak wielu innych znamienitych fotografów tamtych czasów, Ehrhardt był amatorem – szkolnictwo fotograficzne było wówczas jeszcze w powijkach. *Dawniej studiowałem muzykę (muzykę dawną) i sztuki piękne, przeszedłem z malarstwa do grafiki, potem do foto-grafiki, w końcu do kinematografii, filmu. Przychodzę zatem do filmu ze strony czysto artystycznej i wszystkie moje prace filmowe powstały na bazie tego podstawowego założenia, a ich cele są natury absolutnie artystycznej*⁸ – tak określał swój twórczy rodowód z perspektywy lat 50. Nawet w samym Bauhausie, którego naczelną dewiza, propagowana przez założyciela szkoły Waltera Gropiusa, brzmiała: „Sztuka i technika – nową jednością”, aż do 1929 r. nie kształcono w zakresie fotografii, choć fotografowali niemal wszyscy: profesorowie i studenci; ba, wytworzyła się tam swego rodzaju psychoza fotografowania (z gruntu przecież amatorskiego) – swoista *photographitis*⁹.

Wydaje się, że Ehrhardt pragnął stworzyć Kulturfilm, a przynajmniej jeden z jego podgatunków – krajobrazowy Kulturfilm (*Landschaftskulturfilm*)¹⁰ – od nowa. W hitlerowskich Niemczech zwykle tendencyjny ideologicznie, z impetem krzewiący ducha narodowego socjalizmu, nasycony dydaktycznym komentarzem i patetyczną muzyką, Kulturfilm stanowił ważny element filmowej propagandy. Ehrhardt natomiast hołdował *całkowicie nowemu sposobowi widzenia, ujmowania rzeczy, zarówno formy pojedynczej, jak i krajobrazu*¹¹, odpowiadającemu idei widzenia nowego człowieka¹². Wyznawał zasadę, wedle której każde narzędzie musi zostać w pewnym sensie wynalezione na nowo, niektóre narzędzia zostają w ten sposób wynalezione po raz drugi, podczas gdy inne rzeczywiście zostają wynalezione na nowo¹³.

Nowa fotografia zdobywa film

W owym czasie narzędziami tymi mogły być (i w istocie były) wypracowane jeszcze w latach 20. XX w. zasady nowej fotografii: nowego widzenia (*Neues Sehen*) i nowej rzeczowości. Pierwszy nurt (utożsamiany często, choć niesłusznie, ze „stylem Bauhausu”¹⁴) opierał się na prymacie optyki: akcentował konstrukcyjne (nie reprezentacyjne) aspekty medium, propagując zasady widzialności odnoszone do tego, jak się postrzega – dominacji sposobu pokazywania (ukośne kompozycje, nieoczywiste, deformujące perspektywy ptasie, żabie oraz zbliżenia, ostre kontury z jednej, a nieostrości z drugiej strony). Drugi nurt głosił pierwszeństwo przedmiotu nad samym medium, co miało podkreślać *patos rzeczowości*¹⁵. W obydwu wypadkach fotografia wyzwalała się z pęt reprodukcyjności, autonomizowała jako osobne medium i sztuka. Ehrhardt był w pełni świadomy dokonującej się na jego oczach rewolucji widzenia; ba, stał się jej twórczym beneficjentem. Świadczy o tym wyznanie autora w albumie fotograficznym poświęconym Morzu Wattowemu, w którym określał siebie jako przedstawiciela *całkowicie nowego sposobu widzenia fotograficznego*¹⁶. Bo choć oba nurty okresy burzy i naporu miały już za sobą, to ich promieniowanie na kulturę wizualną Trzeciej Rzeszy było znaczne, czego dowodem jest chociażby album fotografii Leni Riefenstahl z olimpiady berlińskiej w 1936 r. i jej dwuczęściowy dokument *Olimpiada* (*Olympia*, cz. 1. *Święto narodów / Fest der Völker*; / cz. 2. *Święto piękna / Fest der*

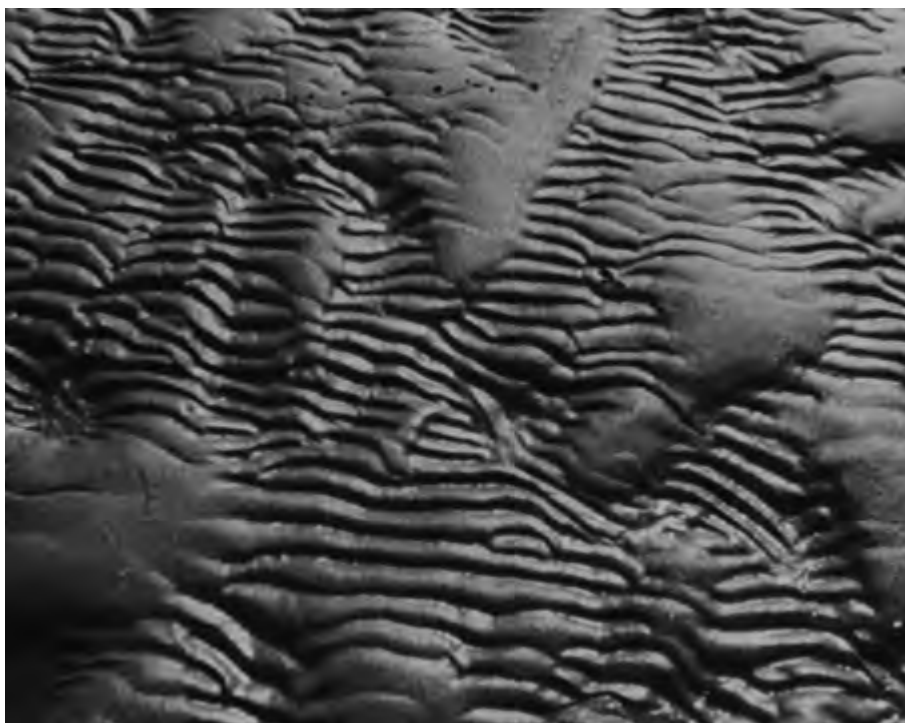
Schönheit /, 1938), a także fotografia reklamowa tamtych czasów¹⁷. Z pewnością musiało wpływać też na Ehrhardta, który przez krótki czas studiował przecież w Bauhausie, gdzie zarówno nowe widzenie, jak i nowa rzeczowość stanowiły istotne punkty odniesienia dla debaty estetycznej oraz pasji fotografowania. Hołdować im zresztą będzie przez całe życie i to one wyniosą widzenie nowego człowieka na wyżyny kształtowania.

Wpływ ten dawał znać o sobie nie tylko w fotografiach i filmach, ale również w kompozycjach albumów fotograficznych Ehrhardta, zwykle towarzyszących powstawaniu samych filmów (w tych rygorystycznie przestrzegano zasad montażowych, opierając się w znacznym stopniu na prawie serii obrazów fotograficznych). Realizacja filmów, co oczywiste, trwała o wiele dłużej niż praca nad albumami (w przypadku projektu na temat watów aż o trzy lata, a islandzkiego – o dwa), tym bardziej że Ehrhardt był zwolennikiem krótkiego filmu autorskiego, o *jednolitym charakterze*¹⁸, co musiało istotnie wpływać na długość procesu produkcyjnego. Dlatego też od 1948 r. realizował filmy już we własnej firmie Alfred Ehrhardt Film.

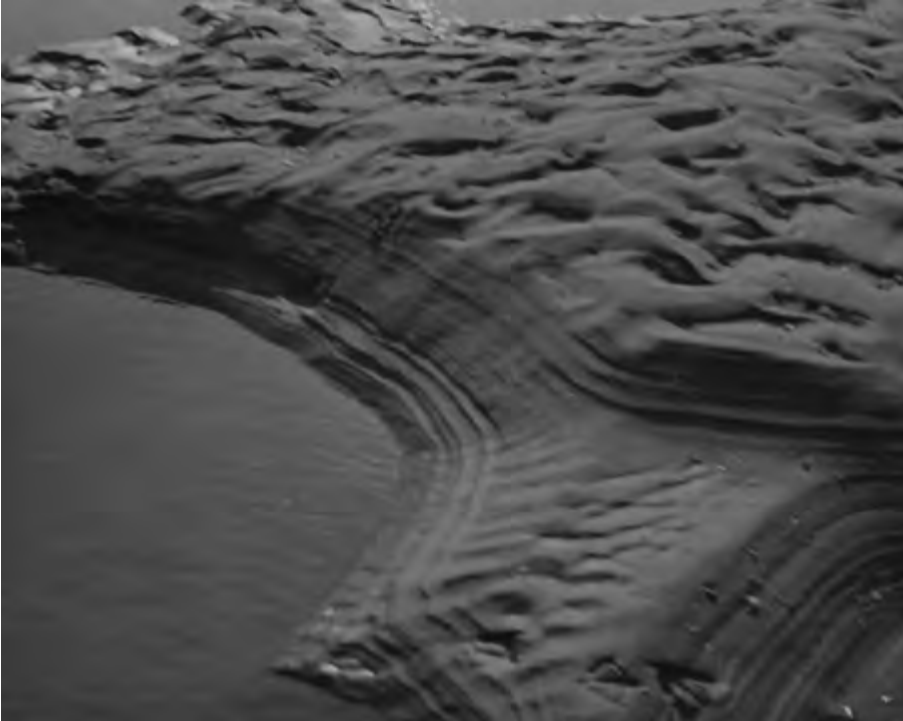
Film *Pierwotne siły w działaniu* uprzedzał wydany w 1937 r. album *Das Watt*, a w 1939 r. ukazał się tom poświęcony Islandii, wkrótce dopełniony przez „film ekspedycyjny” *Nordycki świat pierwotny* (*Nordische Urwelt*, 1941). W tym samym czasie pojawił się też album poświęcony kryształom, choć akurat o nich Ehrhardt filmu nie nakręcił, co może dziwić, zważywszy na jego fascynację materią nieożywioną oraz koralami, owocujące już powojennymi, oryginalnymi i wielokrotnie nagradzanymi (między innymi na weneckim Biennale) filmami: *Gra spiral* (*Spiel der Spiralen*, 1951), *Taniec muszli* (*Tanz der Muscheln*, 1956), *Korale – rzeźby mórz* (*Korallen – Skulpturen der Meere*, 1964)¹⁹.

Praktyka łączenia działalności fotograficznej (edytorskiej) z filmową wynikała z przeświadczenia Ehrhardta o fotograficznym rodowodzie kina, wedle którego film stanowi inny stan skupienia fotografii: *fotografii jako k i n e matografii*, czyli *fotografii ruchomej lub w ruchu, albo lepiej – k i n e m a t o g r a f i k i*, ponieważ także powstające za pomocą światła walory tonalne w obrazie stanowią specyficznie filmowe wartości wyrazowe o właściwościach stylotwórczych²⁰; fotografii ruchomej, czyli podlegającej kształtowaniu światła w ruchomym obrazie, tzn. według swoistości filmowych, artystycznych praw²¹. A czy to nie właśnie bauhausowiec László Moholy-Nagy twierdził, że ponieważ zjawiska świetlne w ruchu wykazują w ogóle wyższe możliwości różnicowania niż w położeniu statycznym, to wszystkie doświadczenia fotograficzne osiągają swój punkt szczytowy w filmie (*relacje ruchowe projekcji świetlnych*)?²²

Po prapremierze *Pierwotnych sił w działaniu* trafnie konstатовano: To, że Ehrhardt musiał kiedyś trafić do filmu, było jasne dla każdego, kto oglądał jego obszerne cykle [fotografii] „*Das Watt*” oraz „*Die Kurische Nehrung*”. Owe szeregi [zdjęć] były już zamierzone w sposób niejako kinetyczny, wychodziły z przeżycia ruchowego rytmu natury – i pewnego dnia Ehrhardt musiał sprawdzić, jak zatrzymać to ruchowe przeżycie także za pomocą ruchomych obrazów²³. On sam zaś z perspektywy lat 70. przyznawał, że dla kogoś, kto myśli w sposób funkcjonalny, droga od fotografii do kinematografii stanowi stosunkowo mały krok: od tego, co statyczne, do tego, co dynamiczne. (...) Kiedy zatrzymałem się na fotografii formy i struktury Morza Wattowego, było rzeczą naturalną – przynajmniej dla mnie – ukazanie w ruchomym obrazie dynamicznych sił, które utworzyły statyczne formy dna, a mianowicie morskich strumieni odpływów i przyptyków²⁴.



Pierwotne siły w działaniu, reż. Alfred Ehrhardt (1931)
© Alfred Ehrhardt Stiftung



Pierwotne siły w działaniu, reż. Alfred Ehrhardt (1931)
© Alfred Ehrhardt Stiftung

Ehrhardt podporządkowywał zasadom montażowym filmu, a więc prawom serii obrazowych, także koncepcje wystaw fotograficznych. Przykładem tego może być zwłaszcza otwarta w 1936 r. w Hamburgu wystawa *Das Watt* (która do 1939 r. odwiedziła liczne galerie niemieckie, w tym tak renomowane, jak Folkwang Museum w Essen czy berlińska Galeria Nierendorf) lub o rok późniejsza, zatytułowana *Wind und Sand*, wykorzystująca seryjne zdjęcia wydmy i krajobrazów Mierzei Kurońskiej (w ówczesnych Prusach Wschodnich). Nawet jeśli w późniejszych ekspozycjach stosowanie prawa serii było mniej ewidentne, to respekt dla rytmu form muzycznych (muzyka była przez lata zawodem Ehrhardta i na zawsze pozostała jego pasją) pozwalał dostrzegać w nich cykle podległe narracji opartej na kinetycznej energii zdjęć. Tego rodzaju film „na ścianie” był już zapowiedzią filmu „ekranowego”, wywoływał go wręcz w postaci *narracyjnej reżyserii obrazowej*²⁵.

Epizod bauhausowski

Rok 1928, w którym Ehrhardt przybył do Bauhausu, wyznaczał apogeum aktywności wydawniczej propagującej nowe widzenie (sprowadzane zwykle, choć niesłusznie, do fotografii Moholya-Nagya), jak i nową rzeczowość, wspólnie tworzące zjawisko tak zwanej nowej fotografii²⁶. Mimo że w Bauhausie nie było jeszcze zajęć z fotografii – te pojawiają się dopiero za czasów dyrektorowania Hannesa Meyera wraz z zatrudnieniem w 1929 r. w szkole Waltera Peterhansa (nie będzie to jednak osobna pracownia, lecz klasa fotograficzna podporządkowana pracowni reklamy i druku Joosta Schmidta)²⁷ – to o książkach fotograficznych musiało być w szkole głośno.

Tym bardziej że jedną z nich, *Urformen der Kunst* Karla Blossfeldta (1928), uchodzącą za programowe dzieło nowej rzeczowości w fotografii, entuzjastycznie zaprezentowano na łamach czasopisma „Bauhaus” w 1929 r. (czyli wtedy, gdy Ehrhardt studiował w Dessau) jako dzieło „projektanta” (*Gestalter*)²⁸ – przeciwieństwo naśladowcy. Latem tego roku zorganizowano w szkole wystawę jego prac. Tytułowe „pierwotne formy sztuki” odnajdywał Blossfeldt w świecie natury, stosując znaczne (nawet trzydziestokrotne) powiększenia fotografowanych w zbliżeniach roślin, co miało dowodzić *jedności twórczej woli natury i sztuki*²⁹, bowiem *każda ukształtowana forma ma swój pierwotny obraz w świecie roślin*³⁰. Blossfeldt podkreślał w ten sposób bezpośrednie związki łączące sztukę z przyrodą, tej ostatniej nadając rangę samodzielnej formy sztuki. Idea uduchowionej przyrody skrywającej w sobie te same prawidłowości, które rządzą sztuką – zatem w istocie zasada jedności życia – była wówczas w modzie i nawiązywała do koncepcji przedstawiciela biologii ewolucyjnej (także autora pojęcia ekologia) Ernsta Haeckela. Dostrzegał on w przyrodzie *artystyczne formy natury*³¹, dowodząc homologii pomiędzy filo- a ontogenezą, zaś idee monizmu wcielał w życie między innymi jako prawodawca florystycznego designu, z którego hojnie korzystali zwłaszcza twórcy secesji. Ehrhardt jako autor wspomnianych *Gry spiral*, *Tańca muszli* czy *Korali – rzeźb morskich* czerpał bezpośrednio z Blossfeldtowskiej estetyki, do tego stopnia, że wymienione filmy można traktować wręcz jako filmowe dowody na istnienie „pierwotnych form sztuki” w uniwersum nieożywionej (muszle) i ożywionej (korale) przyrody.

Inną z czołowych książek fotograficznych, *Die Welt ist schön* (1928) Alberta Rengera-Patzscha, potraktowano w Bauhausie jako pretekst do dyskusji nad stanem nowoczesnej fotografii w ogóle (a raczej jej krytyki), w związku z dostrzeżoną coraz wyraźniej inflacją nowej fotografii (zwłaszcza z kręgu nowego widzenia), która jako „wielka moda” irytowała część bauhausowskiej konfraterii. Wobec samej książki Rengera-Patzscha wyrażano jednak *nieograniczoną akceptację*³². Co znamienne, albumy obydwu autorów znakomicie odnalazły się w Trzeciej Rzeszy: album Blossfeldta (autor zmarł w 1932 r.) doczekał się kolejnych wydań, a Renger-Patzsch (choć odległy od ideologii NSDAP, partii, której członkiem nigdy nie był, podobnie jak Ehrhardt) pracował głównie dla przemysłu i reklamy, nadal publikując swoje prace. Monumentalizacja roślin oraz ich „architektonika” jawiły się jako całkowicie zgodne z duchem ideologii „prasił” narodowego socjalizmu, natomiast droga od industrialnej fotografii Rengera-Patzscha do zabarwionej ideą Heimatu fotografii krajobrazowej też nie była daleka.

Nie sposób zatem zrozumieć twórczości Ehrhardta bez epizodu bauhausowskiego – dosłownie epizodu, bo delegowany do Dessau w celu kontynuowania nauki z ośrodka szkolno-wychowawczego (*Landeserziehungsheim*) w Dahlem-Marienau koło Lüneburga (gdzie uczył sztuki, muzyki, gimnastyki i lekkoatletyki), studiował w Bauhausie tylko przez semestr: od końca października 1928 r. do marca 1929 r.³³

Mimo że jedynie przez tak krótki czas był uczestnikiem kursu wstępnego Josefa Albersa, to przecież formuła studiów w Bauhausie pozwalała co najmniej na hospitację innych zajęć, z czego z nawiązką skorzystał, uczestnicząc w działalności warsztatu teatralnego Oskara Schlemmmera i klasy malarskiej Wasyła Kandyńskiego³⁴. Przede wszystkim jednak to właśnie Albers dokonał w Bauhausie zwrotu nauczania od podstaw rzemiosła do podstaw kształtowania, czemu podporządkował główny cel kursu: uświadamianie materiału przez doświadczenie zmysłowe. Służyć temu miały zajęcia z użyciem materiałów, z którymi wiązał kształtowanie wyobraźni haptycznej studentów. I choć dopiero w drugim semestrze kursu wstępnego (a więc wtedy, kiedy Ehrhardta nie było już w szkole) włączyli się weń Klee i Kandyński – każdy ze swoim programem „nauczania form” – to Ehrhardt z pewnością korzystał z ich wiedzy poza ramami oficjalnych zajęć, należąc do nieformalnych grup skupionych wokół artystów³⁵. Sam zresztą aktywnie uczestniczył w naukowym życiu szkoły, o czym świadczy chociażby maszynopis zatytułowany *Synthetische Betrachtung der Künste*, z dodanym na końcu odręcznie dopiskiem: *Punkty do cyklu wykładów, które wygłaszałem w pierwszej części semestru zimowego 1928-1929 w kręgu Kandyńskiego*³⁶. Bez doświadczenia wszystkich tych artystów Ehrhardt nie byłby zapewne tak konsekwentny (i zarazem radykalny) w estetycznych poczynaniach, a kto wie, czy jego życie artystyczne nie potoczyłoby się zgoła inaczej.

To głównie w założeniach kursu Albersa należy jednak szukać nie tylko źródeł Ehrhardtowskiej estetyki, lecz także inspiracji dla innowacyjności jego praktyki dydaktycznej³⁷. Z nich też uczyni zasadę estetyczną swojego debiutu filmowego. W jednym i drugim wypadku będzie chodzić o porządkowanie doświadczeń zmysłowych z powierzchnią materii (epidermią materiału), z uwzględnieniem rozmaitych skal haptycznych, po to, aby zapanować nad formą, a pracy nad nią nadać charakter systematyczny. W istocie chodziło za-

tem o kształtowanie wrażliwości optycznej – nowego widzenia – ale opartej na mocnych podstawach teoretycznych, nie na przypadkowości efektu, czemu miała służyć między innymi klasyfikacja zjawisk epidermii (zewnętrznej powłoki) materiału według triady: struktura, faktura, tekstura³⁸.

Ehrhardtowi była zapewne bliska precyzyjna wykładnia tych pojęć w książce *Von Material zu Architektur* Lászla Moholya-Nagya z 1929 r., będącego podobnie jak on fotografem i filmowcem (Albers nie był ani jednym, ani drugim). Podczas gdy pojęcie struktury ma wobec materiału charakter immanentny i odnosi się do jego budowy (*Aufbauart*), tekstura określa organiczną powłokę struktury (*epidermis*), decydując o jej widzialności (na przykład tekstury świetlne w postaci światłocienia bądź refleksów świetlnych); faktura natomiast to „dodatkowa” powłoka materiału, przydawana mu wskutek jakiejś formy obróbki, a więc organicznej bądź mechanicznej ingerencji z zewnątrz (sztuczna *epidermis*): wpływu natury (formy powstałe pod wpływem wody, wiatru bądź światła) lub udziału narzędzi i maszyn (faktury świetlne jako rezultat kształtowania światła)³⁹. Krótko mówiąc – to faktura określa widzialność obrazu.

Podobna edukacja miała sprzyjać wychowaniu *totalnego fenomenu*, jakim jest „człowiek” (...), którego w działaniu nie sposób rozłożyć na to, co techniczne, i na to, co artystyczne, na formę wewnętrzną i zewnętrzną, na to, co racjonalne i irracjonalne, ale należy go ujmować w danej od początku jedności⁴⁰ – pisał Ehrhardt w 1932 r. na łamach „Die Form”, organu Werkbundu, jednoznacznie wpisując się w retorykę Bauhausu. Niewątpliwie znał także popularną w Bauhausie (i nie tylko) książkę *Malarstwo fotografia film* Moholya-Nagya, uchodzącą w tamtym czasie za swego rodzaju biblię nowej fotografii. To być może za jej sprawą odnosił się w artykule *Synthetische Betrachtung der Künste* z 1929 r. (napisanym wyraźnie w duchu bauhausowskim) do eksperymentów Ludwiga Hirschfelda-Macka z refleksowymi grammi świetlnymi⁴¹, które choć w końcu lat 20. najlepszy okres miały już za sobą (znalazły się w inauguracyjnym programie w Dessau w 1926 r., a rok wcześniej trafiły nawet do programu pod tytułem *Film absolutny* w kinie UFA-Theater am Kurfürstendamm), to stanowiły wciąż żywotny element tradycji Bauhausu.

Okres w Bauhausie trafnie podsumowała Christiane Stahl: *To tam Ehrhardt nauczył się graficznego obcowania z kontrastami światłocieniowymi, z materiałami, strukturami powierzchniowymi, z tym, co archaiczne i abstrakcyjne, albo, w powiązaniu z muzyką, z kontrapunktem, polifonią, rytmem i dynamiką. Za pośrednictwem Wasyla Kandyńskiego, Paula Klee i Oskara Schlemmiera zapoznał się z filozoficzno-przyrodniczą koncepcją sztuki, która odbiła się na jego pracy fotograficznej*⁴². Szkoda tylko, że pobyt Ehrhardta w Bauhausie przypadł na czas nieobecności Węgry – takie spotkanie z pewnością miałoby dla niego kolosalne znaczenie, być może zaważyłoby nawet na jego dalszych wyborach artystycznych.

Prasiły natury w natarciu

Tytuły intensywnie recypowanych w Bauhausie albumów Blossfeldta i Rengera-Patzscha (*Pierwotne formy sztuki* oraz *Świat jest piękny*) z powodzeniem można byłoby zestawzić z filmami Ehrhardta. Zwłaszcza zaś z *Pierwotnymi siłami w działaniu*, w których nie sposób dopatrzeć się serwilizmu na rzecz reżimu bądź śladów estetyki nazistowskiej (trudno przecież oskarżać autora o ukaza-

nie „pierwotnych sił” watów). Wiele w tym filmie natomiast z uduchowienia „natury jako pierwotnej formy sztuki” rodem z Blossfeldta i „noworzeczowego” impetu Rengera-Patzscha, łączącego zainteresowanie rzeczami z technicznymi (optycznymi) sposobami ich kształtowania. Ehrhardt pragnął przecież, by za pomocą nowej, poznawczo płodnej formy widzenia Kulturfilm wykształcił nowego człowieka. Dlatego zrezygnował z typowej dla dokumentu przyrodniczego, obiektywizującej świat natury reprodukcji. W zamian dawał upust fascynacji powierzchniową naturą watów jako dynamicznego ekosystemu w działaniu, tworząc jedyny w swoim rodzaju świetlny spektakl abstrakcyjnych zdarzeń (a nie jedynie efektów) optycznych. W jednym i drugim pozostawał stuprocentowym wyznawcą idei Moholya-Nagya, do tego stopnia, że ich wywody można czytać niczym dwugłos autorów o komplementarnym światopoglądzie estetycznym.

Co więcej, do tego stopnia uzupełniał ów spektakl pierwiastkiem transcendentnym (czyż, jako zwolennik nowej rzeczowości, różnił się chociażby od „naturalistycznego” Rengera-Patzscha), że sam mógł wyznać: *Wreszcie znowu odczuwamy respekt przed materiałem*⁴³. Kilkanaście lat po realizacji debiutu w maszynopisie zatytułowanym programowo *Abbild und Sinnbild (Odbicie i symbol)* wymagał od filmowego dzieła sztuki zastąpienia „odbicia” przez „symbol”, tym samym porzucenia reprodukcyjności dokumentu na rzecz kreacji filmowej⁴⁴. O tym zaś, że miał na myśli Kulturfilm, świadczy wymowna konkluzja: *Dziś Kulturfilm znowu będzie musiał – jak to już kilkakrotnie bywało w historii filmu – wykonać awangardową pracę, mającą na celu ostateczny cel w postaci f i l m u absolutnie a r t y s t y c z n e g o*⁴⁵. Ehrhardt był bowiem przekonany, że *im bardziej abstrakcyjna staje się sztuka, tym mocniej potrafi wyrazić siebie za pomocą swoich własnych środków*⁴⁶.

Tropy wiodą tu oczywiście w prostej linii ku Bauhausowi i jego spuściznie, ale także w stronę filmu absolutnego lat 20. Aż trudno uwierzyć, że hitlerowscy cenzorzy nie dostrzegali awangardowego, subwersywnego w stosunku do ich ideologii potencjału tkwiącego w *Pierwotnych siłach w działaniu*. A może i dostrzegli, ale zwiódł ich tytuł, jako żywo odpowiadający ich poczuciu stylu, który łatwo było zinstrumentalizować i wpisać w retorykę tak propagowanej w Trzeciej Rzeszy idei prapoczątków.

W istocie debiut filmowy Ehrhardta wydaje się bliższy niemieckiej awangardzie filmowej lat 20. niż (przyrodniczemu) Kulturfilmowi (za który formalnie uchodził). Już na pierwszy rzut oka można dostrzec, jak bardzo obraz ten lokuje się w porządku wyznaczonym przez prace awangardowych twórców uznanych przez nazizm za zdegenerowanych: przedstawicieli niemieckiego filmu absolutnego (Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling) czy bauhausowców, zwłaszcza Lászla Moholya-Nagya. Wszyscy oni wyznawali sformułowaną po latach przez Ehrhardta zasadę dotyczącą filmu absolutnego jako *bezczasowego*⁴⁷ i opowiadali się za takim kształtowaniem optycznym, które respektuje specyfikę materiałów bez mieszania ich ze sobą, dlatego film absolutny pozostaje *stylistycznie bezstylowy* – wyrokował Ehrhardt⁴⁸.

Najogólniej mówiąc, chodzi o przyznanie filmowi statusu *sztuki prymarnie obrazowej*⁴⁹, opartej na idei *kształtującego widzenia*⁵⁰, wyniesionej przez autora z pracy fotograficznej i przeniesionej stamtąd do filmu. Idea ta stanowi podstawę swoiście morfologicznego *stylu widzenia*⁵¹, czyli takiego, które dzięki *czujnemu oku*⁵² za kamerą potrafi już *we f r a g m e n c i e świata dostrzec i ukazać organiczną*

*c a ł o ś ć*⁵³. Ehrhardt ukazywał świat jakby sprzed antropocenu, jako naturę zdaną wyłącznie na siebie, pozbawioną jakiegokolwiek ingerencji człowieka, a nawet śladów jego obecności. Dlatego film obywateli się praktycznie bez postaci ludzkich, a jeśli już się pojawiają, to zostają sprowadzone do roli praelementów wszechświata, sprawiając wrażenie, jak gdyby zostały tu przeniesione w innej skali lub były widziane z innej perspektywy⁵⁴. Tego rodzaju widzialność – sprzed antropocenu – miała sprzyjać zrozumieniu ekosystemu wattów jako rezultatu *nieustannie formujących elementarnych sił naszej ziemi*⁵⁵ i pomóc w rozpoznaniu reguły porządkującej świat. Ehrhardt dostrzegał ją w zasadzie środka (wywodzonej przezeń ze sztuki staroegipskiej i fug Jana Sebastiana Bacha), określającej podstawowy stosunek do życia człowieka, oraz w kosmologicznej mocy natury⁵⁶ – w istocie składowych panteizmu jako światopoglądowej wizji wszechświata. Ubolewał nad tym, że człowiek utracił zmysł środka, coraz bardziej oddalając się od niego, a szansy na uzdrowienie upatrywał w powrocie *nowego człowieka* do zasad rytmu jako *najbardziej elementarnej siły całego bytu*⁵⁷. Dlatego też tak wielką rangę przyznawał zarówno rytmowi zdarzeń w obrazach, wynikającemu ze wzajemnego oddziaływania wattowych struktur, tekstur i faktur, jak i rytmowi samych obrazów. Nie dziwi zatem, że krajobraz interesował go mniej jako *s t a n*, o *wiele bardziej jako z d a r z e n i e*⁵⁸, ponieważ rytm najpełniej realizuje się w ruchu, kiedy to *ze stanu staje się wydarzeniem [Ereignis], czasowym przebiegiem, stawianiem się [Geschehen]*⁵⁹. Film zaś sprawdza się tutaj znacznie lepiej niż fotografia. Naturalnej rytmice krajobrazu jako zdarzenia i zderzenia żywiołów (*wiatr – wielki mistrz kształtowania* – dobiega z komentarza *Pierwotnych sił w działaniu*) przydawał rytmikę obrazowych faktur jako rezultat kształtowania optycznego.

Ukazując to wszystko pod postacią wyjątkowej urody spektaklu natury, Ehrhardt dawał zarazem wzorcowy przykład Kulturfilmu, który ze względu na dynamikę zdarzeniowości krajobrazu stawał się wcieleniem idei *filmów z wydarzeń natury (Filme aus dem Naturgeschehen)*⁶⁰. Jednocześnie wiązał jego możliwości z zaawansowaną techniką, dzięki której – jak twierdził – dopiero człowiek współczesny jest w stanie rozpoznać *pierwotne twory ponadczasowej pracy kształtowania w krajobrazie*, a wynikające stąd poglądy urzeczywistnić w postaci *nowego kształtowania*⁶¹. Jako uczeń Bauhausu Ehrhardt był niezwykle czuły na estetykę powierzchni przyrody, która w wypadku wattów oferowała spektakl form niemający sobie równego w naturze. Dawał tym samym dowód na słuszność Albersowskich studiów nad materiałami oraz idei Moholya-Nagya (ale także własnej praktyki dydaktycznej w tym zakresie), opartych na fundamencie *ekonomii środków*⁶², której hołdował przez całe życie, w myśl zasady głoszonej z całą mocą nie tylko przez zaprzyjaźnionego ze szkołą neoplastycystę Theo van Doesburga: *elementarny styl – elementarne środki*⁶³.

Abstrahowanie od wszystkiego, co nieistotne, wiodło Ehrhardta w prostej linii ku abstrakcji, rozumianej jednak nie jako filmowy chwyt, lecz rezultat świadomie stosowanego środka *kształtowania ruchu światła w tym, co obrazowe*⁶⁴ (w tym wypadku poparte *akustycznym przebiegiem ruchowym*⁶⁵ muzyki rosyjskiego kompozytora Eugena Gaedickego, która całkowicie przejęła rolę dźwięków naturalnych). Ehrhardt skupiał się na planach bliskich i detalach form przyrody, stosował ostry światłocień, unikał horyzontu, przez co architektonika wytwarzanych przez wodę i piasek rytmów natury zyskiwała charakter niemal abstrakcyjnych orna-

mentów, niwecząc iluzyjną przestrzeń, niemal całkowicie wypartą przez estetykę ruchomej linii oraz ruchomej powierzchni. Krajobraz Morza Wattowego zyskuje tym samym rangę krajobrazu ponadczasowego, niepodlegającego presji czasu i przestrzeni (*wiatr, woda i chmury – kawałek wieczności* – słyszymy w komentarzu ponad kadrem). Jako taki funkcjonuje zaś niczym abstrakcyjna rzeźba przyrody – *dynamiczno-konstrukcyjny układ sił*⁶⁶, któremu spora część awangardy przypisywała rangę imperatywu kształtowania: *s t a t y c z n ą z a s a d ę s z t u k i k l a s y c z n e j m u s i m y z a s t ą p i ć t y m , c o d y n a m i c z n e , u n i w e r s a l n e g o ż y c i a*⁶⁷. Film Ehrhardta był w tym względzie wzorcową egzemplifikacją światopoglądu estetycznego Béli Balázsa, który w abstrakcji dostrzegał najwyższy stopień rzeczywistości: *Filmy pokazujące gołe fakty siłą logiki stają się filmami absolutnie abstrakcyjnymi, najbardziej oddalonymi od prawdy, od rzeczywistości, albowiem każdy obiekt „sam w sobie” jest abstrakcją w stosunku do rzeczywistości, ponieważ nie ma prawdziwej rzeczywistości bez czasowych i przestrzennych powiązań sąsiadujących ze sobą przedmiotów, gdyż wszystkie rzeczy razem wzięte oznaczają pewną całość, mianowicie szereg wydarzeń posiadających przyczynowe powiązania*⁶⁸.

Nie podlega wątpliwości, że dzięki konsekwentnemu stosowaniu tych zasad debiutanckie *Pierwotne siły natury* spełniły Ehrhardtowski projekt kształtowania, w którym zostaje objawiona istota rzeczy jako organiczny składnik całości w dynamicznym wyrazie zjawisk⁶⁹, a zatem dokonuje się „kształtowanie” w wyższym sensie⁷⁰.

Pierwotne światy Islandii

Pierwszy z filmów „islandzkich” (i jedyny spośród nich czarno-biały) – ponad szesnastominutowy *Nordycki świat pierwotny*⁷¹, podobnie jak *Pierwotne siły w działaniu*, hołduje idei przyrody jako źródła pierwotnych form sztuki. Propagując hasło „świat jest piękny”, wydaje się wyraźniej niż tamten sprzyjać estetyce nazistowskiej, choć to bez wątpienia film z *wydarzeń natury* (w typologii Kulturfilmu Ehrhardta), a nie podporządkowany polityce kulturalnej film krajobrazowy (*kulturpolitischer Landschaftsfilm*)⁷².

Tak natomiast można określić pochodzące z tego samego roku *Germańskie oblicze Flandrii* (*Flanderns germanisches Gesicht*, 1941) – jeden z czterech powstałych w okresie hitlerowskim filmów autora (wyjawszy niedokończone *Watty w okolicach Neuwerk / Im Watt vor Neuwerk* /), z którymi zwykło się wiązać drugą karierę filmowca i fotografa Alfreda Ehrhardta w warunkach narodowego socjalizmu⁷³. Jawnie propagandowy tytuł zapowiada nasycającą film retorykę aneksji, choć aneksja ta jest tu przedstawiona jako pokojowa, co przeczy prawdzie o niemieckiej okupacji Flandrii⁷⁴. Głoszone w filmie hasło: *Kto kocha Niemcy, ten kocha Flandrię, kto kocha Flandrię, ten kocha Niemcy* (zapożyczone od nienazwanego poety flamandzkiego) nie pozostawia wątpliwości, że ma on propagować niemiecką ekspansję, skoro w komentarzu mowa o *wspólnych krajobrazach i wspólnych z Niemcami losach – od Brugii do Rygi*).

W tym samym roku miał premierę także czwarty i ostatni z filmów Ehrhardta zrealizowanych w Trzeciej Rzeszy, poświęcony również Flandrii *Len z Kortrijk* (*Leinen aus Kortrijk*, 1941). Nie został natomiast ukończony film mający ukazać *niemiecką kulturę w Czechach i na Morawach*⁷⁵, na temat którego Ehrhardt rozpisywał się, z pozycji nacjonalistycznych, w artykule *Der Deutsche Kulturfilm*.

Wszystkie one reprezentowały tradycyjny krajoznawczy Kulturfilm z jego dydaktyczną strukturą narracji i sztafpową poetyką reprezentacji.

Wybór Islandii na lokację *Nordyckiego świata pierwotnego* (filmu będącego rezultatem wyprawy autora na Islandię w 1938 r.) musiał zostać przyjęty z zadowoleniem przez nazistowską propagandę, skoro nie miała ona innych powodów do satysfakcji, jako że Islandia stanowiła ważną bazę aliantów i zajmowali ją Amerykanie. Propagandystów, zapatrzonych w mitologię Północy jako siedliska „sił pierwotnych” i „prapoczątków” „rasy germańskiej” (tytuły obu pierwszych krajobrazowych filmów Ehrhardta zawierają przedrostek *ur – pra*), zapewne cieszyło ideologiczne zabarwienie komentarza filmu, w którym mowa o *żywym dziś jeszcze pierwotnym świecie naszej (!) europejskiej Północy, który w swojej wspaniałej dziewiczości (...) równy jest pierwszemu dniu stworzenia*⁷⁶. Trudno, rzecz jasna, zarzucać autorowi wybór Islandii na temat filmu (bo cóż „narodowosocjalistycznego” może zawierać dokument o islandzkich gejzerach?), tym bardziej że odkrywa w niej to, co go fascynowało przede wszystkim: *świat tego, co typowo filmowe*⁷⁷. Mimo wszystko jednak co najmniej bierne współuczestnictwo autora *Nordyckiego świata pierwotnego* w kinie reżimowym wydaje się bezdyskusyjne, choć przypisanie go ideologii nazistowskiej pozostaje kwestią stopnia instrumentalizacji jego dokonań. Największą „winą” Ehrhardta było to, że należał do Izby Sztuk Pięknych Rzeszy oraz Izby Muzyki Rzeszy (dzięki czemu mógł sprawować posadę organisty, której zresztą został pozbawiony w 1936 r.), skoro nie był w Wehrmachcie ani nie należał do NSDAP.

Nie chodzi zresztą o cechy ikoniczno-narracyjne filmu, inspirowane wyraźnie noworzeźbową fotografią, ale o muzykę i komentarz. Ta pierwsza, skomponowana przez reżimowego muzyka i pedagoga, Georga Vollerthuna, z nadatkiem wprowadzała do Kulturfilmu sentymentalno-patetyczną, bombastyczną muzykę (filmową) Trzeciej Rzeszy, sytuującą dokument w sferze doznań akustycznych „uduchowiających przyrodę”, typowych dla dramaturgii fabularnej (dzięki czemu Kulturfilm miał nie odstawać atrakcyjnością od następującego po nim filmu fabularnego). Pouczająca, deklaratywna intonacja komentarza, jego rytm i melodyka – to już wyraźne sygnały „z epoki” naznaczonej wojennymi Wochenschauami, obowiązkowymi w programach kina. Jednocześnie „islandzki” film Ehrhardta nie jest aż tak odległy od jego debiutanckich *Pierwotnych sił w działaniu*, choć widać w nim skłonność ku poetyce filmu oświatowego (czego ten pierwszy był zupełnie pozbawiony).

Przede wszystkim (jak w przypadku *Morza Wattowego*) jest to znowu film o ekosystemie, tym razem wyspy przeoranej kraterami wulkanów, pokrytej lejami gejzerów i wybrzuszonych szczytami lodowców oraz tworami skalnymi będącymi efektem wulkanicznych erupcji. Po drugie, to film z gruntu „noworzeźbowy”, pełen zachwyty nad precyzją form przyrody, a zarazem będący świadectwem fascynacji optycznymi możliwościami ich eksponowania za sprawą medium. Podlega także (choć w mniejszym stopniu niż debiut) zasadom nowego widzenia, można w nim dostrzec dbałość o ukazanie piękna rzeczy za pomocą „stylu widzenia” pozwalającego na obcowanie z *widzialnością ponadczasowych form jako wyrazem wiecznego tworzenia*⁷⁸. W czasie kiedy Ehrhardt pracował nad filmem o Islandii, w teorii przeciwstawiał tradycyjne zdjęcia filmowe (*Aufnahmen*) coraz bardziej rozwiniętej formie Kulturfilmu z jego artystycznie kształtowanym

rodzajem zdjęć, tzw. „fotografią” [Photographie] filmu⁷⁹. Chodziło o to, że wirtuozerska fotografia z jej optycznym wyrafinowaniem i oryginalnymi perspektywami bywa coraz silniej zastępowana przez kształtujący spektakl [gestaltende Schau]⁸⁰ – w tym wypadku spektakl wyspiarskiej przyrody. I znowu jest to film praktycznie pozbawiony życia organicznego oraz obecności człowieka w kadrze. Tylko gdzieś tam przemykają pojedyncze osoby, najczęściej w planach dalekich, albo trudne do zidentyfikowania grupy ludzkie, niczym mrowiska w kosmosie parującej ziemi, jakby autor chciał dowieść wtórności człowieka w uniwersum wszechświata.

Jeśli jednak filmowy debiut Ehrhardta dotyczył ekosystemu geograficznie bliskiego autorowi (wszak Morze Wattowe rozciągało się w sąsiedztwie jego miejsca zamieszkania), to *Nordycki świat pierwotny* jest efektem wyprawy w pełni uzasadniającej podtytuł: „film ekspedycyjny”⁸¹. Autor dawał temu wyraz od samego początku filmu. Oto dzięki subiektywnym ujęciom dopływamy statkiem do wyspy, którą wraz z autorem zdobywamy niczym upragniony cel długiej podróży (i rzeczywiście, z komentarza dowiadujemy się o dwumiesięcznym rejsie z Hamburga). Tym samym jesteśmy współuczestnikami egzotycznej wyprawy, podczas której stajemy się odkrywcami tajemnic natury, dotąd na ogół niedostępnej ludzkim oczom. Wprawdzie „wczuwająca” muzyka Vollerthuna do tego stopnia „fabularyzuje” (a tym samym tłumi) przeżycia wzrokowe odbiorcy, że obecność na wyspie przestaje być odczuwana jak jej zdobywanie, widzowi udziela się jednak pierwotna magia miejsca. Największa w tym zasługa wspomnianej przez autora „fotografii” filmu, za pomocą której Ehrhardt tworzy film „graficzny”, to znaczy *kształtuje czysto graficznie zdarzenia ruchowe*⁸², z wyraźnym pierwiastkiem transcendentnym.

Powojenne impresje

Ehrhardt powrócił na Islandię po wojnie, często nawet do tych samych miejsc, w których był przed jej wybuchem, ale jego filmy z początku lat 60. wydają się uboższe w *czysto filmowy styl*⁸³, na którym zawsze tak bardzo mu zależało. Chodzi zarówno o produkcje ujęte w cykl *Impresji z pierwotnych krajobrazów Islandii* (*Impressionen aus der Urlandschaft Islands*), przy których asystował między innymi syn Jens Ehrhardt – a więc *Lodowce i ich rzeki* (*Gletscher und ihre Ströme*, 1962), *Wulkaniczne oblicze* (*Vulkanisches Antlitz*, 1962) oraz *Parująca ziemia* (*Dampfende Erde*, RFN 1962-1964) – jak i powstałe poza cyklem dwa kolejne filmy o Islandii⁸⁴. I choć zostały wyprodukowane przez własną firmę, Alfred Ehrhardt Film, to jednak zdradzają wyraźne predylekcje do dydaktycznego filmu oświatowego. Decyduje o tym czysto informacyjny, lokalizujący miejsca akcji komentarz ponad kadrem, idący w parze z jednoznacznie werystycznymi tytułami filmów⁸⁵. Wszystkie one podlegają identycznej poetyce narracji: w przeciwieństwie do „poetyki zdobywcy” cechującej pierwszy islandzki film Ehrhardta realizują model turysty, wprawdzie jeszcze nie masowego, ale Niemcy są już od tego o krok. Podobnej formule sprzyja „zwiedzanie” wyspy, w dużym stopniu z lotu ptaka, oglądanie jej z bezpiecznego okna samolotu (którego cień odbija się niekiedy na ziemi), co sprawia, że w przeciwieństwie do *Nordyckiego świata pierwotnego* krajobrazy wyspy bywają raczej zastane, a nie odkrywane; oko zwiedzającego panuje nad nimi, ale ich nie penetruje, a tajem-



Nordycki świat pierwotny, reż. Alfred Ehrhardt (1941)
© Alfred Ehrhardt Stiftung



Nórdycki świat pierwotny, reż. Alfred Ehrhardt (1941)
© Alfred Ehrhardt Stiftung

nice natury zostają sprowadzone do spektakularnych krajobrazów. Podczas gdy w tamtym filmie Reykjavík był jeszcze celem morskiej wyprawy, to w *Locie nad wyspą* (1962), zachowującym wprawdzie grafikę czołówki wspomnianego cyklu, ale zrealizowanym już nie pod jego szyldem, jest jedynie atrakcyjną lokacją oglądaną z okna samolotu, barwnym pejzażem danym do oglądania bez trudu podróżowania. Sam tytuł zresztą sugeruje turystyczną perspektywę oglądu Islandii „z góry”, a wykorzystanie w ścieżce dźwiękowej warkotu silnika samolotu i muzyki zbliżonej do dźwięków naturalnych jeszcze ją potęguje.

Choć *Lodowcom i ich nurtom* oraz *Wulkanicznemu obliczu* towarzyszy „awangardowa”, sferyczna muzyka Oskara Sali, to metaliczny, wibrujący dźwięk elektronicznego instrumentu trautonium (którego Sala był współtwórcą i który był wykorzystany na przykład w *Ptakach* / *The Birds* / Alfreda Hitchcocka, 1963) przydaje obu filmom aury niesamowitości rodem z filmu grozy. Dźwięk ten nie wynika jednak organicznie z natury obrazów, lecz stanowi efekt akustyczny (w wypadku *Parującej ziemi* autor poprzestał na dźwiękach naturalnych).

Czyżby „odczucie stylu” nieco opuściło Ehrhardta, bo wyczerpywał się (albo nawet już wyczerpał) wzorzec estetyki widzialności wywiedziony z nowej fotografii, a atmosfera ery Adenauerowskiej nie sprzyjała jego reaktywacji? Jednocześnie to przecież właśnie w latach 60. powstały jego awangardowe filmy poświęcone muszłom i koralom. A może Ehrhardt (nawet jeśli posiadał własną firmę produkcyjną) nie mógł już sobie pozwolić na eksperymentowanie ze stylem filmów krajobrazowych (muzyka Sali była i tak wystarczająco „nowoczesna”), bo należało liczyć się z telewizją jako masowym medium ich rozpowszechniania? Niewykluczone, że temu właśnie służył format serii, jaki Ehrhardt nadał swoim trzem filmom o Islandii. Tak czy owak, islandzkie impresje Ehrhardta z lat 60., mimo kontynuacji tematu, tworzą już inne pierwotne światy Islandii niż te obecne w filmie z roku 1941 r. To zrozumiałe, zważywszy zarówno na miejsce i czasy, w których powstały (Republika Federalna Niemiec okresu cudu gospodarczego), jak i z gruntu inne – także za sprawą telewizji właśnie – kody kultury filmowej (i szerzej – ekranowej). Potwierdzenie takiej hipotezy wymagałoby jednak dalszych badań w zakresie kultury mediów Niemiec Zachodnich epoki Konrada Adenauera.

¹ Zob. [b.a.], [bez tytułu], „Hamburger Fremdenblatt”, 2.03.1939, s. 15.

² Począwszy od 1933 r. właściciele kin byli zobowiązani do rozpowszechniania Kulturfilmów w stosunku jeden do jednego dla każdego filmu fabularnego, a na wspieranie ich produkcji i dystrybucji przeznaczano ogromne kwoty. Wraz z powołaniem do życia w ramach Ministerstwa Propagandy w 1940 r. Centrali Kulturfilmu jego ranga osiągnęła punkt szczytowy (a w miastach zaczęły powstawać kina wyświetlające wyłącznie Kulturfilmy).

³ A. Ehrhardt, *Fotografische und filmische Gestaltung in der Gegenwart*, maszynopis prelekcji, Archiwum Alfred Ehrhardt Stiftung (dalej:

AAES), sygn. FOT.1.2., ok. 1937 (przeredagowany ok. 1938), s. 23.

⁴ Ten i następne cytaty w akapicie pochodzą z artykułu powstałego w związku z wystawą fotografii o watach: A. Ehrhardt, *Das lebendige Watt im filmischen Bild. Alfred Ehrhardt dreht seinen ersten Film von Schönheit und Gefahr des Wattenmeeres*, „Hamburger Tageblatt”, 25.09.1937. Ehrhardt powtarza w nim w niemal niezmienionej postaci zasady wyłożone w datowanym na ten sam rok maszynopisie (*Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 23).

⁵ Tenże, [bez tytułu], maszynopis prelekcji do przeglądu filmów autora, AAES, sygn. BIO.2.8., ok. 1974-1984, s. 2.

- ⁶ Tamże.
- ⁷ J. Jörgensen, [bez tytułu], „Hamburger Tageblatt”, 4.03.1939.
- ⁸ A. Ehrhardt, *Ehrhardt-Film-Abend*, AAES, sygn. AEF.3.8., ok. 1950, s. 1.
- ⁹ Zob. H. M. Winkler, *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, M. DuMont Schauberg, Köln – Gebr. Rasch and Co., Bramsche 2002, s. 165.
- ¹⁰ A. Ehrhardt, *Der Deutsche Kulturfilm*, maszynopis, AAES, sygn. AEF 3.4., ok. 1941, s. 9. Jako taki zatem film Ehrhardta wpisuje się w kategorię „filmów o ekologii”, obejmującej m.in. *dokumenty przyrodnicze – o zwierzętach, roślinach czy ekosystemach* [podkr. A. G.] w *mikro- lub makroskali* (A. Galuhn, *Najlepsze filmy o ekologii ukazujące piękno przyrody*, <http://viva.pl/kultura/film/najlepsze-filmy-ekologiczne-ukazujace-piekno-przyrody-142867-r1> /dostęp: 10.05.2025/).
- ¹¹ A. Ehrhardt, *Das lebendige Watt...* dz. cyt.
- ¹² Zob. m.in. tegoż, *Synthetische Betrachtung der Künste*, „Die Musikantengilde” 1929-1930, z. 1, s. 7 (nieznacznie zmieniona wersja artykułu: AAES, sygn. MUS.2.1.; tegoż, *Wende – Synthese*, maszynopis, 1929). Pojęcie „nowego człowieka” pojawia się w wielu pismach Ehrhardta, zwykle utożsamiane z człowiekiem „nowych czasów”, dla którego jest charakterystyczny „nowy styl życia”, owocujący „nowym stylem tworzenia” (maszynopis nt. działalności w Kunsthochschule Hamburg, AEF, sygn. 3.11., po 1956, s. 2), ale w tekstach z późnych lat 30. zaczyna pobrzmiwać nazistowska nowomowa.
- ¹³ Tenże, *Materialstudium*, „Die Form” 1932, z. 12, s. 377. Warto przypomnieć, że idea dokumentalnego kina edukacyjnego (czym w przeważającym stopniu był Kulturfilm) stanowiła oś, wokół której toczyły się debaty wczesnego kina niemieckiego. Hermann Häfker już w 1913 r. postulował zastąpienie „kine-matografii” (utożsamianej z techniką rejestracji żywych obrazów) „kinetografią”, odnośzoną do współdziałania ze sobą rozmaitych tworzyw podczas projekcji; krótko mówiąc – proponował wyprzeć (jego zdaniem bezwartościowe) kino fabularne edukowaniem za pomocą wielomedialnych spektakli z udziałem filmów (zob. H. Häfker, *Kinound Kunst, Lichtbilderei Volksvereins-Verlag*, München Gladbach 1913, s. 49-55).
- ¹⁴ Z mitem nowego widzenia jako stylem Bauhausu skutecznie rozprawia się m.in. Rainer K. Wick (zob. R. K. Wick, *Mythos Bauhaus-Fotografie*, w: *Das Neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, red. R. K. Wick, Klinkhardt and Biermann Verlagsbuchhandlung, München 1991, s. 29-32).
- ¹⁵ Zob. K. Hirdina, *Pathos der Sachlichkeit: Tendenzen materialistischer Ästhetik in den zwanziger Jahren*, Dietz Verlag, Berlin 1981. O nowej fotografii w kontekście Bauhausu pisałem w artykule: *O filmach, które chciały widzieć inaczej. W kręgu Bauhausu*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 113, s. 6-26.
- ¹⁶ A. Ehrhardt, *Das Watt*, Heinrich Ellermann Verlag, Hamburg 1937, s. 13.
- ¹⁷ Co ciekawe, nie miał swojego filmowego „przedłużenia” wydany w 1938 r. album poświęcony Mierzei Kurońskiej (*Die Kurische Nehrung*), który to krajobraz upodobała sobie Leni Riefenstahl jako plener dwuczęściowej *Olimpiady*, kręcąc tam otwierające film sceny z dyskobolem.
- ¹⁸ Zob. A. Ehrhardt, *Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 19.
- ¹⁹ Gdyby Ehrhardt uczestniczył w inauguracji działalności Bauhausu w Dessau w 1926 r., mógłby zobaczyć m.in. niemiecki Kulturfilm *Wzrost kryształów* (*Das Wachstum der Kristalle*, 1924) Holendra Jana C. Mola, znanego także z filmów mikroskopowych. Filmów o kryształach powstało jednak więcej i to nie tylko wśród zadeklarowanych awangardzystów, takich jak Henri Chomette, który w 1925 r. zrealizował *Pięć minut czystego kina* (*Cinq minutes de cinéma pur*). Abel Gance zaprosił widzów do paryskiego Studia 28, by w systemie poli wizji, przetestowanym na *Napoleonie* (*Napoléon*, 1927), pokazać im swoje *Morskie pejzaże i kryształy* (*Marines et cristaux*, 1928).
- ²⁰ A. Ehrhardt, maszynopis nt. działalności w Kunsthochschule Hamburg... dz. cyt., s. 4.
- ²¹ Tenże, *Spiel der Spiralen. Von der Architektur der Meeresschnecken*, maszynopis, AAES, sygn. FILM-12.4.1., 1951-1952, s. 1.
- ²² L. Moholy-Nagy, *Malarsztwo fotografia film*, tłum. M. Leyko, wstęp: A. Gwóźdź, postłowie: I. Kozina, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2022, s. 36.
- ²³ H. Sieker, *Alfred Ehrhardt – Auf der Spur der Urkräfte*, „Hamburger Anzeiger”, luty 1939 (cyt. za: C. Stahl, dz. cyt., s. 55).
- ²⁴ A. Ehrhardt, maszynopis prelekcji do przeglądu filmów... dz. cyt., s. 3. Autor odwołuje się tu do swojego filmu oświatowego *Przejazd na wyspę* (*Insselfahrt*) z 1950 r., ukazującego m.in. uroki przejazdu bryczką z łądu na leżącą na płyciźnie Morza Północnego wyspę Neuwerk.

- ²⁵ C. Stahl, dz. cyt., s. 38.
- ²⁶ Rainer K. Wick identyfikuje trzecią i czwartą fazę zainteresowania fotografią w Bauhausie, wiążąc ją z procesami emancypacyjnymi medium (por. R. K. Wick, dz. cyt., s. 20-21).
- ²⁷ Walter Peterhans nie kontynuował w szkole idei awangardowej fotografii, zwłaszcza idee nowego widzenia były mu obce. Wraz z nim zapanował w Bauhausie kult techniczno-formalistycznego perfekcjonizmu odnoszony do propagowania fotografii użytkowej w kontekście wiedzy technicznej – optyki, fizyki i chemii (por. J. Fiedler, *Fotografie am Bauhaus*, w: M. Brandt, *Fotografien am Bauhaus*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2003, s. 15).
- ²⁸ [b. a.], „Bauhaus” 1929, nr 1, s. 27.
- ²⁹ K. Nierendorf, *Einleitung*, w: K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1928, s. VIII.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Zob. E. Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien 1904.
- ³² e. k., *Die Welt ist schön*, „Bauhaus” 1929, nr 2, s. 27. Opublikowany na łamach „Bauhausu” artykuł Friedricha Vordemberge-Gildewart, który ostro krytykował nowe widzenie, zatytułowano *Optyka – wielka moda* (*Optik – die große Mode*, „Bauhaus” 1929, nr 4, s. 21). Tekst towarzyszył szkicowi Rengera-Patzscha krytykującemu z kolei będącą z zamierzenia festiwalem nowej fotografii wystawę *Film und Foto* (FiFo) w 1929 r. w Stuttgarcie, jako (poza wyjątkami) *świadectwo zmanierowania i żądzy oryginalności wraz z niedostatkami kryterium estetycznego oraz rzemieślniczych umiejętności* (A. Renger-Patzsch, *Nachträgliches zur Foto-Inflation*, „Bauhaus” 1929, nr 2, s. 20).
- ³³ Okres ten ostatecznie ustaliła Christiane Stahl (*Alfred Ehrhardt: Naturphilosoph mit der Kamera: Fotografien von 1933 bis 1947*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2007, s. 123).
- ³⁴ Na temat kursu wstępnego Josefa Albersa zob. N. M. Schmitz, *Der Vorkurs unter Josef Albers – Kreativitätsschule*, w: *Bauhaus*, red. J. Fiedler, P. Feierabend, Könnemann bei Tandem, Köln 1999, s. 374-399.
- ³⁵ Wpływ obydwu artystów na świadomość estetyczną i praktykę artystyczną Ehrhardta wyczerpująco opisała Christiane Stahl (dz. cyt., s. 135-159).
- ³⁶ AAES, sygn. KUP.2.2., A. Ehrhardt, *Synthetische Betrachtung der Künste*, maszynopis, 1929, [s. 2].
- ³⁷ Począwszy od 1930 r. Ehrhardt jako pierwszy pedagog w Niemczech wprowadzał w Landeskunstschule Hamburg zasady kursu wstępnego Albersa – *Materialkundeunterricht* (w ramach pedagogiki opartej na zasadach edukacji progresywistycznej – *Reformpädagogik*), które robiły wówczas, szczególnie w Niemczech, furorę (zob. C. Stahl, dz. cyt., s. 128-133).
- ³⁸ Zob. J. Albers, *Werklicher Formunterricht*, „Bauhaus” 1928, nr 2-3, s. 3-7.
- ³⁹ Zob. L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Albert Langen Verlag, München 1929 (przedruk: Florian Kupferberg, Mainz und Berlin, s. 33).
- ⁴⁰ A. Ehrhardt, *Materialstudium*, „Die Form” 1932, z. 12, s. 376.
- ⁴¹ Tenże, *Synthetische Betrachtung der Künste...* dz. cyt., s. 13.
- ⁴² C. Stahl, dz. cyt., s. 276.
- ⁴³ A. Ehrhardt, *Synthetische Betrachtung der Künste...* dz. cyt., s. 13.
- ⁴⁴ Tenże, *Abbild – Sinnbild*, maszynopis wystąpienia, AAES, sygn. AEF.3.6., po 1948, s. 8.
- ⁴⁵ Tamże, s. 10.
- ⁴⁶ Tenże, *Synthetische Betrachtung der Künste...* dz. cyt., s. 11.
- ⁴⁷ Tenże, *Wende – Synthese...* dz. cyt., s. 18.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ Tenże, [bez tytułu], maszynopis, AAES, sygn. AEF.3.11, ok. 1957, s. 3.
- ⁵⁰ Tenże, [bez tytułu], maszynopis prelekcji do przeglądu filmów dz. cyt., s. 3.
- ⁵¹ Tenże, *Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 8 i 9.
- ⁵² Tenże, [bez tytułu], maszynopis prelekcji do przeglądu filmów... dz. cyt., s. 3.
- ⁵³ Tenże, *Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 9.
- ⁵⁴ W piętnastominutowej kompilacji *Montaż o Morzu Wattowym* (*Montage zum Wattenmeer*, 2019) sporządzonej z nakręconych w 1938 r. materiałów do nieukończonego filmu Ehrhardta *Watty w okolicach Neuwerk* (*Im Watt vor Neuwerk*) przez berlińskiego projektanta tytułów i autora plakatów filmowych Dariusa Ghanaia, z muzyką Briana Eno, pojawiają się wypełnione ludźmi bryczki przemierzające watty – być może ma to być świadectwo wykorzystania watów jako atrakcji turystycznej. Ehrhardt nakręcił jeszcze jeden film poświęcony watom, *Na Morzu Wattowym między przypiływem a odpływem* (*Im Watt zwischen Flut und Ebbe*, 1947). Informację na temat źródeł filmu Ghanaia zawdzięczam doktorowi Thomasowi Todemu.

- ⁵⁵ A. Ehrhardt, *Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 27.
- ⁵⁶ Zob. zwłaszcza tegoż, *Synthetische Betrachtung der Künste...* dz. cyt. oraz tegoż, *Wende – Synthese...* dz. cyt.
- ⁵⁷ Tenże, *Synthetische Betrachtung der Künste...* dz. cyt., s. 6.
- ⁵⁸ Tenże, *Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 20.
- ⁵⁹ Tenże, *Synthetische Betrachtung der Künste...* dz. cyt., s. 6.
- ⁶⁰ Tenże, *Der Deutsche Kulturfilm...* dz. cyt., s. 9.
- ⁶¹ Tenże, *Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 6.
- ⁶² Idea taka przyswiewała kursowi wstępnemu Josefa Albersa (zob. J. Albers, dz. cyt., s. 4), a Ehrhardt wyklada ją najpełniej w artykule *Materialunterricht* (dz. cyt.) oraz w swojej monografii *Gestaltungslehre: Die Praxis eines zeitgemässen Kunst- und Werkunterrichts*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1932.
- ⁶³ Zob. T. van Doesburg, „Wola stylu” (*Nowe kształtowanie życia, sztuki i techniki*) (*Zakończenie*), tłum. M. Leyko, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921-1936*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2023, s. 53.
- ⁶⁴ A. Ehrhardt, *Abbild und Sinnbild...* dz. cyt., s. 2.
- ⁶⁵ Tamże, s. 6.
- ⁶⁶ A. Kemény, L. Moholy-Nagy, *Dynamiczno-konstrukcyjny układ sił*, tłum. M. Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy...* dz. cyt., s. 67-68.
- ⁶⁷ Tamże, s. 67.
- ⁶⁸ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porębski, wybór oraz studium wstępne: A. Jackie-wicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 170.
- ⁶⁹ A. Ehrhardt, *Das Watt...* dz. cyt., s. 13.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ Znamienne, że film miał premierę dopiero we wrześniu 1941 r., czyli już po inwazji USA na Islandię, choć gotowy był ponad dwa lata wcześniej. Jak wynika z listu do Ehrhardta z hamburskiego kina Waterloo-Theater, pokazywano go w tym kinie już w kwietniu 1939 r. (AAES, sygn. FILM-041.6.1., Brief von: Waterloo-Theater /gez. Heising/ an: Alfred Ehrhardt, Vorführung Island Film im Theater, 28.04.1939).
- ⁷² A. Ehrhardt, *Der Deutsche Kulturfilm...* dz. cyt., s. 4.
- ⁷³ G. Mörsch, *Anmerkungen zu Alfred Ehrhardts Filmen über die documenta II*, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4265>, s. 3 (dostęp: 10.05.2025).
- ⁷⁴ Nie sposób nie zauważyć, że miasta Flandrii są nienaturalnie opustoszałe, a nieliczni przechodnie umykają przed kamerą, która „nie widzi” oznak okupacji.
- ⁷⁵ A. Ehrhardt, *Der Deutsche Kulturfilm...* dz. cyt., s. 4-8.
- ⁷⁶ Tamże, s. 16. W komentarzu do filmu *Pierwotne siły w działaniu* również pojawiają się kosmologiczne tony, wskazujące na film jako *historię formowania ziemi w zdjęciach zwolnionych*.
- ⁷⁷ Tenże, *Fotografische und filmische Gestaltung...* dz. cyt., s. 18.
- ⁷⁸ Tenże, *Fotografische und filmische...* dz. cyt., s. 27.
- ⁷⁹ Tenże, *Der Deutsche Kulturfilm...* dz. cyt., s. 2.
- ⁸⁰ Tamże.
- ⁸¹ Taki podgatunek dokumentu nie należał wówczas w Niemczech do rzadkości, a jego bodaj najbardziej znanym reprezentantem był Arnold Fanck, autor m.in. filmu *SOS – góra lodowa* (*SOS Eisberg*, 1933). Na temat wyprawy do Islandii, która zaowocowała filmem, zob. A. Ehrhardt, *Der deutsche Kulturfilm...* dz. cyt., s. 10-16.
- ⁸² Tenże, *Fotografische und filmische...* dz. cyt., s. 13.
- ⁸³ Tenże, [bez tytułu], maszynopis nt. działalności w Kunsthochschule Hamburg... dz. cyt., s. 3.
- ⁸⁴ Chodzi o filmy: *Lot nad wyspą* (*Insselflug*, 1962), *Zagotowana ziemia. Gorące źródła, siarkowe wulkany i gejzery Islandii* (*Kochende Erde. Dampf-Quellen, Schwefel-Vulkane und Geysire auf Island*, 1962) – oba, podobnie jak pozostałe, barwne; ostatni obywatel się bez komentarza i muzyki, wyłącznie z dźwiękami naturalnymi.
- ⁸⁵ Filmy te mają się do *Nordyckiego świata pierwotnego* podobnie jak wspomniana *Jazda na wyspę do Pierwotnych sił w działaniu* – stanowią zestandaryzowane dokumenty oświatowe cechujące się wprowadzającą dbałością o walory widowiskowe w ukazywaniu spektakli natury, ale pozbawione impetu awangardowości.

Andrzej Gwóźdź

Profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez wiele lat był pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a także profesorem gościnnym uniwersytetów w Konstancji i Szanghaju oraz wykładowcą uczelni w Holandii, Czechach, Niemczech i Łotwie. Interesuje się teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Ostatnio wydał dwie monografie o kinie niemieckim: *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* (2018, 2. wyd. 2020) oraz *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991* (2019), a także *Powtórkę z Kutza* (2019). Pomysłodawca i redaktor kilkudziesięciu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku oraz poświęconych twórcom filmowym – w ostatnich latach ukazały się m.in.: *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019), *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921-1936* (2023). W latach 2005-2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego; w latach 2006-2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna”; inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

Full Professor at the Institute of Cultural Studies, University of Silesia (Katowice). For many years he was also a researcher and lecturer at the University of Lodz, as well as a visiting professor at universities in Konstanz and Shanghai, and a lecturer at universities in the Netherlands, Czech Republic, Germany, and Latvia. He is particularly interested in the theory of film and new media, and the anthropology of imagery. His recent publications include two monographs on German cinema: *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* [Enchanting the Reality: German Films and Their Histories 1933-1949] (2018) and *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991* [Rocking Between the Poles: German Films and Their Histories 1949-1991] (2019). Moreover, he is the author of *Powtórka z Kutza* [Revising the Works of Kazimierz Kutz] (2019), as well as the originator and editor of several dozen anthologies and collective volumes on media theory, history of film reflection, history of Upper Silesian cinema, and various filmmakers. His recent publications include: *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* [You Get a Better View from Above: Unfinished Conversations with Kazimierz Kutz – Interviewed by Andrzej Gwóźdź] (2019), *Bauhausowcy i neoplastycy o fil-*

mie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921-1936 [*Bauhaus Artists and Neoplasticists on Film and Cinema: Articles – Documents – Scripts 1921-1936*] (2023). In 2005-2009 he was the president of the Polish Association of Cultural Studies; in 2006-2014 he was the editor-in-chief of the quarterly *Kultura Współczesna*. He is the founder and, since 2015, the vice-president of the Polish Society for Film and Media Studies.

gwani@poczta.onet.pl

Bibliografia

- [b. a.] (1929). *Bauhaus*, (1), s. 27.
- [b. a.] (1939, 2 marca). [bez tytułu]. *Hamburger Fremdenblatt*, s. 15.
- Albers, J. (1928). Werklicher Formunterricht. *Bauhaus*, (2-3), ss. 3-7.
- Doesburg van, T. (2023). „Wola stylu” (Nowe kształtowanie życia, sztuki i techniki) (Zakończenie) (tłum. M. Leyko). W: A. Gwóźdź (red.), *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921-1936* (ss. 53-62). Wrocław: Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego.
- e. k. (1929). Die Welt ist schön. *Bauhaus*, (2), s. 27.
- Ehrhardt, A. (1929-1930). Synthetische Betrachtung der Künste. *Die Musikantengilde*, (1), ss. 4-13.
- Ehrhardt, A. (1932). Materialstudium. *Die Form*, (12), ss. 375-383.
- Ehrhardt, A. (1937). *Das Watt*. Hamburg: Heinrich Ellermann Verlag.
- Ehrhardt, A. (1937). *Fotografische und filmische Gestaltung in der Gegenwart* (przeredagowany ok. 1938 r.). Archiv der Alfred Ehrhardt Stiftung, sygn. FOT.1.2.
- Ehrhardt, A. (1937, 25 września). Das lebendige Watt im filmischen Bild. Alfred Ehrhardt dreht seinen ersten Film von Schönheit und Gefahr des Wattenmeeres. *Hamburger Tageblatt*, [b. s.].
- Ehrhardt, A. (1941). *Der Deutsche Kulturfilm*. Archiv der Alfred Ehrhardt Stiftung, sygn. AEF.3.4.
- Ehrhardt, A. (1951-1952). *Spiel der Spiralen. Von der Architektur der Meeresschnecken*. Archiv der Alfred Ehrhardt Stiftung, sygn. FILM-12.4.1.
- Galuhn, A. (2023). *Najlepsze filmy o ekologii ukazujące piękno przyrody*. Viva.pl. <http://viva.pl/kultura/film/najlepsze-filmy-ekologiczne-ukazujace-piekno-przyrody-142867-r1>
- Hälfker, H. (1913). *Kino und Kunst*. München Gladbach: Lichtbilderei Volksvereins-Verlag.
- Jørgensen, J. (1939, 4 marca). [bez tytułu]. *Hamburger Tageblatt*, [b. s.].
- Kemény, A., Moholy-Nagy, L. (2023). Dynamiczno-konstrukcyjny układ sił (tłum. M. Ujma). W: A. Gwóźdź (red.), *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921-1936* (ss. 67-68). Wrocław: Wydawnictwo Centrum

- Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Moholy-Nagy, L.** (1929). *Von Material zu Architektur*. München: Albert Langen Verlag. (Przedruk: Mainz und Berlin: Florian Kupferberg).
- Moholy-Nagy, L.** (2022). *Malarstwo fotografia film* (tłum. M. Leyko). Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Mörsch, G.** (2016). *Anmerkungen zu Alfred Ehrhardts Filmen über die documenta II*. Arthistoricum.net. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4265>
- Nierendorf, K.** (1928). [Einleitung]. W: K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (ss. V-IX). Berlin: Verlag Ernst Wasmuth.
- Renger-Patzsch, A.** (1929). Nachträgliches zur Foto-Inflation. *Bauhaus*, (4), s. 20.
- Sieker, H.** (1939, luty). Alfred Ehrhardt – Auf der Spur der Urkräfte. *Hamburger Anzeiger*, [b. s.].
- Stahl, C.** (2007). *Alfred Ehrhardt: Naturphilosoph mit der Kamera: Fotografien von 1933 bis 1947*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Wingler, H. M.** (2002). *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln: M. DuMont Schauberg – Bramsche: Gebr. Rasch and Co.