

Zdjęcia najgorsze

O filmie *Fotografia jest sztuką trudną*
Andrzeja Barańskiego

PIOTR MARECKI

Wydawać by się mogło, że trudno o autorów bardziej odmiennych niż Stanisław Czycz i Andrzej Barański. Pierwszy bez końca oddany Wielkiej Sprawie, czołowy eksperymentator powojennej literatury polskiej, drugi – konsekwentnie i programowo od wielu lat portretujący Polskę gminno-powiatową, tworzący kino wyciszone, proste, bez formalnych uduźwień, poniekąd społeczne. Historia X Muzy jednak niejednokrotnie udowadniała, że z kooperacji twórców o różnych temperamentach rodzą się dzieła nieprzeciętne. Taki efekt miało dać także spotkanie literatury Czycza z kinem Barańskiego, spotkanie dwóch artystów, których połączyło „małomiasteczkowe braterstwo”: *Doskonale Pan czuje prowincję, my – Pan i ja – wywodzimy się stamtąd – co wcale nie jest czymś ograniczającym nas lecz przeciwnie: rozszerzającym – rozszerzającym o ogarnianie – ten świat jak prześwietlony, nie idzie o cudowność jakiejś świetlistości lecz wyrazność, której nie doznali i nie doznają wyrosli w zgiełku i nadmiarze i skołowaniu i przygłuszeniu i otępieniu itp. dużych miast – miał Pan ten swój Pińczów jak ja swoje Krzeszowice*¹.

Wprawdzie Andrzej Barański w wywiadach zarzekał się, że był *fanem Stanisława Czycza od czasu jego pierwszych utworów*², ale trudno wyobrazić sobie realizację filmów reżysera z Pińczowa na podstawie skrajnie pesymistycznych i ekstremalnie hermetycznych tekstów pomieszczonych w *Ajolu* (1967) czy *Pawanie* (1977). Należy jednak dodać, że jeśli opowiadania krzeszowickie Czycza, zawarte m.in. w tomie *Nim zajdzie księżyc* (1968), miały pasować do konsekwentnie tworzonej wizji autorskiej w polskim kinie, to była nią z pewnością opowieść Andrzeja Barańskiego o prowincji i zwykłych ludziach. W efekcie powstał film *Nad rzeką, której nie ma* (1991) – artystyczne spełnienie reżysera, które z pewnością natchnęło twórcę z Pińczowa do dalszego zajmowania się Czyczem.

Stanisław Czycz wszedł do literatury, podpisując się pod cudzymi tekstami (w 1954 roku przedstawił w krakowskim oddziale Związku Literatów Polskich jako swoje teksty zakazanego wówczas w kraju Czesława Miłosza). Ciekawostką i paradoksem jest, że ten sam twórca chciał spod wielu swoich tekstów usunąć podpis. Figura *cudze jako moje zastąpiła moje jako cudze*³. Usuwanie swojego nazwiska spod tekstów lżejszych było wymogiem Czycza, jednak redakcje nie zawsze się na to zgadzały, zważywszy na nazwisko pisarza, które wówczas było już rozpoznawalne przez czytelników: *Pomyślałem dawno temu, że muszę sobie wymyślić jakiś tak zwany pseudonim literacki, gdy jeszcze nie zdechłem a na życie trzeba zarabiać, miałem wprawdzie inny fach ale miałem już dość kopania dołów*

pod słupy i rowów pod kable czy grzebania w płataninie drutów i nieraz mnie któryś pieprzył gdy nie chciało mi się wykręcić bezpieczników, to więc wlec mogę w fachu bazgrania, trochę przeze mnie już opanowanym, ale ten pseudonim, otóż nie chcieli mi tak drukować, bo niestety miałem już jakieś to nazwisko tak zwane, francowate (...) ⁴.

Niemniej udało mu się wymóc pseudonimy pod dwoma cyklami felietonów, które publikował w „Wieściach” jako Staniol i w „Przekroju” jako Michał C. – fotoamator. W pierwszym mierzył się z poetyką literatury sowizdrzalskiej, w drugim tworzył przewrotną rubrykę hobbystyczną.

Cykl fotograficzny stał się na tyle popularny, że redakcja „Przekroju” zasypywana była listami (był nawet jeden telegram ⁵) z prośbą o ujawnienie prawdziwego nazwiska fotoamatora. Rubryka Czycza pojawiła się w krakowskim tygodniku 19 stycznia 1964 roku. Cykl ten w praktyce nie był prowadzony regularnie – kolejne odcinki ukazywały się w odstępach kilkumiesięcznych, niejednokrotnie półrocznych. Łącznie na tę widmową i nieprzewidywalną rubrykę złożyło się około trzydziestu odcinków. Warto zaznaczyć, że była ona na tyle ceniona przez redaktorów, iż czterokrotnie wydrukowano ją na okładce krakowskiego tygodnika ⁶.

Czycz, lub raczej Michał C. – fotoamator, rozpoczął publikowanie felietonów od swoistego banalnego manifestu: *i mam już dużo pięknych zdjęć. Jest w naturze człowieka, że jak ma coś pięknego, chce pokazać innym, a piękna jest spragniony każdy i przyjmuje z radością ⁷.*

Ten programowy tekst współgrał z konwencją zdjęć, które zamieszczał w rubryce. Żona pisarza twierdzi, że autor *Anda* nie robił sam fotografii, ale zbierał wśród znajomych zdjęcia najgorsze, czasem znalezione na ulicy ⁸. W efekcie rubryka przedstawiała się następująco: anonimowy miłośnik fotografii Michał C. przedstawiał złe zrobione zdjęcia, komentował je pokracczą polszczyzną, jednocześnie starał się pisać o swoich upodobaniach estetycznych i dawał zmyślane rady techniczne, a przy okazji kreował się na domorosłego gawędziarza. Inna sprawa, że niektórzy czytelnicy „Przekroju”, nie rozpoznając humoru fotoamatora, brali na serio porady hobbysty. Poziom edukacyjny tej rubryki był raczej znikomy. Tak na przykład omawiał fotografie portretowe: *Z fotografiami portretowymi są jeszcze te dodatkowe trudności, że gdy już znajdzie się ktoś, kto chce do tej fotografii pozować, to jeszcze trzeba żeby zrobił przyjemny wyraz twarzy. Wykonać fotografię drzewa jest dużo łatwiej, bo już nie mówiąc, że nie trzeba go prosić o zrobienie przyjemnego wyrazu twarzy i ma ten wyraz prawie zawsze dość jednakowy i chyba ze wszystkich stron. Poza tym drzewo się nie rusza (...), i drzewo nie pali papierosów, ani nie nosi też wstążek ⁹.*

Okazuje się, że Czyczowi udało się zwieść nie tylko czytelników tygodnika, ale także poważne instytucje państwowe: *Raz się zdarzyło, że znalazł fotografię szyn kolejowych, zwrotnicy? Jakież niewyraźne. I ministerstwo kolei dzwoniło do „Przekroju”, że zdradza tajemnice państwowe ¹⁰.*

Kiedy na liczne pytania odbiorców, kto kryje się za postacią fotoamatora Michała C., redakcja „Przekroju” odpowiedziała, że jest nim pisarz znany z łamów tygodnika – Stanisław Czycz, autor rubryki zareagował natychmiast: *Z pewnym zdumieniem przeczytałem w numerze 1049 „Przekroju”, że Michał C. fotoamator – to ja (...). Chodzi mi o to, że „Przekrój” – całkiem przeciwnie do zamierzenia – wprowadził swoich czytelników raczej w błąd; przynajmniej tych*

ZDJĘCIA NAJGORSZE

paru, którzy mnie znają. Pomijając już, że nie jestem fotoamatorem i że fotografia mało mnie interesuje, to przecież ten jakiś – nazwijmy – portret duchowy Michała C., wylaniający się, jak sądzę, z tych zdjęć i ich opisów, jest dość różny od mojego¹¹.

Ale to właśnie najbliżsi Czycza mogli rozpoznać w Michale C. autora *Anda*. Niejednokrotnie na zdjęciach pojawiały się jego rodzinne Krzeszowice, czasem pisarz wspominał piosenki, np. *Gdy nocą kwitnie kwiat magnolii*, które były znane jako tytuły jego opowiadań. Co więcej, sam pokazywał się na fotografiach, były to jednak zdjęcia tak niefortunnie wykadrowane lub źle wykonane, że nikt nie mógł w stu procentach rozpoznać pisarza z Krupniczej 22. Fotoamator nie rzadko wprowadzał czytelników w błąd, kiedy pokazując narciarza zjeżdżającego ze stoku, przyznawał się, że fotografię zrobił przyjaciel i że na zdjęciu może być on sam lub jego kolega, który miał identyczny kombinezon. Miał także rację Czycz, pisząc o Michale C., że ich osobowości znacznie się różnią. Marek Tobolewski w ten sposób przedstawiał kreację fotoamatora: *Jest to człowiek mniej więcej pięćdziesięcioletni, podrzędny pracownik prowincjonalnego zakładu pracy. Chyba cichy, skromny i nieśmiały. Globtroter raczej mizerny – w życiu nie opuścił nawet granic powiatu, w którym mieszkał. W każdym razie, osobowość karykaturalnie wręcz przeciętna i na wskroś bezbarwna, istne przeciwieństwo pisarzy, obieżyswiatów, humorystów i dziennikarzy znanych z ówczesnych łamów „Przekroju”*¹².

Nie dość, że osobowość przeciętna, a zdjęcia bardzo kiepskie, ledwie czytelne (wówczas w „Przekroju” drukowała swoje prace czołówka polskich fotografów), to jeszcze fotoamator posługiwał się stylem opartym na najpospolitszym słownictwie, bogato inkrustowanym potknięciami językowymi i niestaranną interpunkcją. Jak skomentował Marek Tobolewski: *Wygląda na to, że Michał C. mową ojczystą włada podobnie słabo, jak aparatem fotograficznym*¹³.

Była to zatem rubryka programowo nieprzystająca do światowego – jak na warunki PRL-u – „Przekroju” i jedyne, co ją łączyło z krakowskim tygodnikiem, to poczucie humoru autora. Ten pasjonat fotografii poważnie polemizuje z opinią znajomego, że takie zdjęcia, jak on robi, mógłby i ślepy, albo i jeszcze gorszy niż ślepy robić. Podobnie reaguje na porady oglądających jego prace: *Gdy jednemu mojemu znajomemu pokazałem to zdjęcie i wyjaśniałem, powiedział mi, że wobec tego powinienem to zdjęcie wyciąć w formie bałwana, wtedy byłoby jasne, i że od razu byłoby też widać kto to zdjęcie robił – tak dodał*¹⁴.

Gdyby zadać pytanie, na czym polega humor felietonów Czycza, należałoby wspomnieć o swoistym rozejściu się zdjęcia i komentarza. Im większa jest rozbieżność, tym większe pole do popisu ma komentujący gawędziarz. Zważywszy na fakt, że jego chaotyczna narracja opiera się głównie na banalnych mądrościach życiowych, każda prezentowana fotografia może doczekać się zupełnie niespodziewanego opisu. Przykładowo 3 października 1965 roku Czycz, zamieszczając źle wykadrowane zdjęcie, które mogło przedstawiać właściwie wszystko, podpisał je „Koń w galopie”: *Z piękną i rozwianą grzywą. Galopował, czy cwałował tak szybko, że uchwyciłem tylko tę grzywę. Gnał po prostu jak wichur i nawet się bałem, że wleci na mnie i trochę się odsunąłem, ale na szczęście przegalopował obok. Sama tylko grzywa, ale myślę że z całego konia ona była najładniejsza, tak świetnie rozwiana pędem*¹⁵.

Kiedy jednak narrator przypatrzył się zdjęciu dokładnie, zauważył swoją pomyłkę: *I widzę, że tamto zdjęcie z tą grzywą, to nie koń i nie grzywa, lecz włosy. Konie mam na tym zdjęciu. Tamto to włosy jakiejś dziewczyny; nad tym stawem, gdzie potem robiłem zdjęcie zachodu słońca, pewnie mi przebiegła przed aparatem gdy go wycelowałem na konia*¹⁶.

Warto pamiętać, że poczucie humoru fotoamatora było biegunowo różne od absurdalnych rysunków Sławomira Mrożka czy tekstów i fotografii Adama Macedońskiego, prezentowanych niejednokrotnie obok rubryki Czycza. Kiedy przegląda się numery „Przekroju” z lat 60., nietrudno zauważyć, że cykle tych trzech autorów (Mrozek, Macedoński, Czycz) były najzabawniejsze i najbardziej cenione przez redakcję tygodnika. Inna sprawa, że wszyscy trzej twórcy zamieszkiwali jedno mieszkanie przy ulicy Krupniczej 22 w Krakowie. W przeciwieństwie do posługujących się groteską i absurdem Mrożka i Macedońskiego, Michała C. wyróżnia niepoprawne marzycielstwo: wruszają go zachody słońca, wiejskie obrazy, chmury, przyroda. *Zachód słońca na morzu. Wspaniały zachód słońca wybyskujący spoza transatlantyku! Zdjęcie o którym długo marzyłem, i wreszcie mi się to marzenie spełniło. A właściwie na wsi, nie na morzu a na stawie obok jednej wsi. Trudno, ale trzeba się do tego przyznać, i że ten transatlantyk domalowałem chińskim tuszem (...)*¹⁷.

Niejednokrotnie zdumiony efektem ostatecznym fotografii wspomina o zawodności własnych zmysłów (*uległem złudzeniu; bo mi się okulary gdzieś zawirusowały*¹⁸) i pamięci (*w pamięci byśmy nie mogli tego tak pięknie utrwalić*¹⁹). Czytelnik, który nie szuka w rubryce Czycza porad hobbystycznych, prędko spostrzeże, że nie o nie tutaj chodzi. U fotoamatora wszystko jest niepewne i niejasne: spod pokracznego i stylizowanego na polszczyznę mówioną języka na każdym kroku wyłania się chwiejność znaczeniowa (w komentarzach obecne są słowa „jakiś”, „chyba”, „jakby” czy „pewnie”). Pisze Tobolewski: *W swojej działalności fotoamator odzwierciedla tylko to, co widzialne, a i to jedynie w dwóch wymiarach i czarno-białej kolorystyce. Cała reszta pozostaje w ukryciu. Zapach kwitnących kwiatów czy głośnie postukiwanie dzięcioła w pień drzewa dla osoby oglądającej zdjęcia funkcjonować mogą wyłącznie jako domysł lub przeczucie. Z tej perspektywy autor, o ile go pamięć nie zawodzi, znajduje się w o niebo lepszej sytuacji od każdego innego odbiorcy zdjęć. Tam, gdzie trudno jest cokolwiek dojrzeć, zawsze może powiedzieć: „Ja widzę, bo widziałem to wszystko w naturze”. Zresztą Michał C. nigdy nie robi wrażenia, jakby był niezadowolony z faktu, że fotografia jest nieczytelna (...)*²⁰.

Michał C. na każdym kroku sugeruje, że zmysły i rozum są niedoskonałymi narzędziami poznawania świata, a język i inne formy opisu (np. fotografia) mogą przekazać jedynie fragmentaryczną prawdę o rzeczywistości. W takich momentach Czycz jest bardzo blisko swoich pomysłów z okresu *Ajola* i w rubryce fotoamatora realizuje je w najprostszej z możliwych form, od niechcienia, jakby chciał je spopularyzować.

Słynny tygodnik Mariana Eilego założony za czasów PRL-u był oknem na świat dla Polaków. Andrzej Barański wspomina: *Zresztą ten tygodnik odegrał wielką rolę w mojej edukacji artystycznej. Gdzie ja bym się dowiedział o istnieniu Arcimboldiego, Saula Steinberga, Karlhainza Stockhausena, Malaparte, Buzzatiego? „Przekrój” drukował kawałki wszystkiego, co najciekawsze w literaturze*

ZDJĘCIA NAJGORSZE

światowej, wytrwale lansował też kilku polskich wybrańców, wśród nich Czycza. Kiedy zdawałem do Szkoły Filmowej, sięgnąłem do prywatnego albumu, który był wycinany właśnie z „Przekroju”²¹.

Czycz, pisząc cykl, który służył mu do zabawiania czytelników, ale też do prostej refleksji nad ontologią sztuki, dał Barańskiemu podstawę do wyreżysowania filmu *Fotografia jest sztuką trudną* (1988) – obrazu autotematycznego o statusie kina i fotografii, o pytaniach zadawanych reprezentacji. Autorowi *Nad rzeką, której nie ma* udało się to zrealizować za pomocą świadomie wybranej konwencji „filmu na granicy”. Bazując na krótkich felietonach Czycza, Barański nakręcił film, który nie jest ani fabułą, ani dokumentem. To poniekąd obraz instruktażowy i pedagogiczny, ale w takim sensie, w jakim edukacyjne były felietony Czycza. Barański sam zresztą zaznacza, że jest to film zdecydowanie inny niż jego dotychczasowe dokonania: *Właściwie mógłby mieć tytuł „Znasz-li ten kraj”, bo jest to film o tym, jak patrzymy na rzeczywistość. Jest ona potraktowana wprost, ale jednocześnie ma też ujęcie poetyckie. To takie spojrzenie, jakie ma Różewicz czy Czechowicz. Dla Czycza prozaiczna rzeczywistość była wyzwaniem. Patrząc na zwykle amatorskie zdjęcia, zresztą pożyczane od znajomych, starał się zobaczyć jak najwięcej w tych najbanalniejszych sytuacjach, podłączyć je do ważności. Aparatem była wrażliwość człowieka, który patrzy*²².

Film powstał metodą improwizowaną – jak mówi reżyser – która na plan przeniosła trochę naiwności i amatorskości cyklu Czycza: *Zdjęcia kręciliśmy na przestrzeni kilku miesięcy. Wybieraliśmy trasę na mapie i robiliśmy jednodniową eskapadę. A kiedy pojawiała się sytuacja zbliżona do tych ze zdjęć Czycza, prosiliśmy napotkane osoby, żeby nam pozowały do zdjęcia. Sytuacje były gotowe, znalezione. Ta improwizacja okazała się bardzo trafną metodą realizacji. A przypadek był dla nas łaskawy*²³. *Przyjeżdżamy do jakiejś wioski i widzimy jakąś dziewczynę, prosiliśmy, żeby paliła papierosa. Wróciliśmy do Łodzi, potem jechaliśmy w inną stronę. To nie było robione dzień po dniu, jak zwykły film. Ten film powstawał wtedy, kiedy ja i operator Ryszard Lenczewski mieliśmy wolny czas*²⁴.

Podrywane przez ekipę dziewczyny, panowie z małego zakładu pracy czy sprzedawczynie w sklepie są z jednej strony niby naturszczykami, ale z drugiej strony cały czas grają, nieustannie pozują, ustawiają się do kamery. Więc jest to quasi-metoda improwizowana, ponieważ widz obserwuje wystudiowane gesty i zaplanowane ujęcia poprzedzone bardzo długimi przygotowaniem. Dobrym przykładem stylu pracy reżysera jest krótka impresja z imprezy u magazyniera: *żeby zrobić dobrze skomponowane zdjęcie, należy przenieść w inną część pokoju przeszkadzający telewizor. Widzowie filmu obserwują scenkę przesuwania odbiornika, zaś w efekcie końcowym, czyli fotografii, telewizora już nie ma.*

Osią konstrukcyjną filmu Barańskiego są zdjęcia pokazywane na kuchennej ceracie: *Napatrzyłem się na nią w domu, siedząc w kuchni z kubkiem kawy z mlekiem. Żeby koledze pokazać zdjęcia, wycierało się ceratę i układało je na stole. To mi się kojarzy z czymś bardzo serdecznym. Każde inne tło byłoby niedobre*²⁵.

U Czycza rubryka składała się z fotografii i komentarza; głównym pomysłem fotoamatora była nieprzystawalność obrazu i tekstu. Reżyser był zmuszony znaleźć odpowiednik filmowy tekścików z „Przekroju”, odwrócił proporcje, za najważniejsze uznał pracę kamery, zaś tekst potraktował jako uzupełnienie. Warto pamiętać, że w dużej mierze zostały wykorzystane oryginalne utwory Czycza,

uzupełnione o dodatki odreżyserskie komentujące sytuację powstałą na planie filmu.

W efekcie film Barańskiego jest autorską interpretacją rubryki Czycza. Kiedy Michał C. prezentował zdjęcie, na którym widoczna była część drzewa, mógł napisać, że ma przewagę nad czytelnikiem, bo sam zobaczył całość. U Barańskiego podobną przewagę ma operator Ryszard Lenczewski, który może skierować kamerę wyżej – wówczas widz jest w stanie zobaczyć całe drzewo. Zresztą szwenkowanie, panoramowanie, kamera z ręki to najczęstsze chwytły techniczne w filmie Barańskiego. W obrazie tym istnieje wprowadzenie – podobnie jak u Czycza – rozejście między tym, co pokazuje we wszystkich kolorach kamera, a efektem końcowym, czyli czarno-białą fotografią, która nieodmiennie ląduje na ceracie w niebieskie kwiaty. I to jest element wspólny filmu i rubryki fotoamatora: na fotografii i u Czycza, i u Barańskiego zobaczymy tylko fragment drzewa. Czycz słowami opisywał, co się działo poza kadrem fotografii; u Barańskiego tę funkcję przejmują kamera Lenczewskiego.

Fotografia jest sztuką trudną składa się z kilkudziesięciu etiud improwizowanych do poszczególnych fotografii realizowanych na wzór zdjęć z „Przekroju”. Film otwiera banalny manifest Czycza oraz kilka przykładowych impresji natury ogólnej, które są wprowadzeniem w kolejne osiem uszeregowanych tematycznie odsłon. Każda z nich dzieli się na kilka mniejszych. Wszystkie rodzaje i gatunki fotografii oraz ich nazwy zostały zapożyczone od Czycza: portret, fotografia reklamowa, fotografia symetryczna, nowoczesność = czas i przestrzeń, fotografia reportażowa, mechano-faktury, fotografia frywolna, fotografia osobista.

Obraz zamyka fotografia-milczenie – biała kartka papieru (będąca także zakończeniem rubryki Czycza). Słowem najlepiej oddającym charakter formy poszczególnych części składowych *Fotografii...* jest „impresja”. Nieodmiennie filmowy fotoamator prezentuje nam zdjęcie i snuje filmową refleksję, impresję na jego temat. Barański twierdzi, że w pierwszej kolejności skopiowano i powiększono zdjęcia Czycza z „Przekroju” i na ich podstawie szukano sytuacji, miejsc, osób przypominających oryginał. Kiedy te zostały odnalezione, realizatorzy aranżowali scenkę z dobranymi aktorami, by w efekcie wykonać fotografię przypominającą zdjęcie fotoamatora Michała C. i pokazać ją widzowi na ceracie w niebieskie kwiaty. Poszczególne impresje są montowane przez reżysera na zasadzie kontrastu: obok bardziej stonowanych znajdują się te ostrzejsze.

Narratora filmu – fotoamatora Michała C. – nigdy nie widzimy na ekranie. Reżyser pokazuje jego ręce, kiedy prezentuje fotografie na ceracie, słyszymy jego słowa i możemy się domyślać, że jest on jednocześnie operatorem kamery, na którego polecenia i zawołania reagują ludzie i zwierzęta. Mówi o swoim zakładzie pracy, gdzie pełni funkcję pomocnika kierownika, ma dobry kontakt z pracownikami fizycznymi, którzy proszą go o utrwalanie na fotografii. W pewnym momencie trafia na imprezę swojego dobrego znajomego – magazyniera.

Fotoamator Barańskiego – podobnie jak protagonista Czycza – jest sentymentalny i banalny, niejednokrotnie kieruje kamerę na wzruszające go pejzaże, chmury, drzewa, wiejskie obrazki. Nigdy za daleko nie odchodzi od swojego zakładu pracy i miejsca zamieszkania, ale w najbliższym otoczeniu nieustannie szuka przypadkowych sytuacji inspirujących do zrobienia zdjęcia. Kreuje się na naiwniaka, który nie do końca zna terminologię z zakresu fotografii, ale w stosunku do swoich modeli zachowuje się jak doświadczony specjalista. Ustawia ich, używa-

ZDJĘCIA NAJGORSZE

jąc poleceń w stylu: *Niech pan znieruchomieje. Niech pan spojrz na mnie. Przyjemny wyraz twarzy. Specjalnie zwraca się do dzieci: Zobacz, tutaj ptaszek jest. Modele traktują go śmiertelnie poważnie.*

Posługuje się bardzo prostym językiem, nadużywa chwytliwych określeń typu „jakiś”, „chyba”, „jakby” czy „pewnie”. Łamie zasady polskiej mowy, niejednokrotnie się myli, powtarza słowa. W przypadku filmu Barańskiego jest to o tyle naturalne, że narrator posługuje się polszczyzną mówioną.

Wydaje się jednak, że jego naiwność jest świadomie kreowana, o czym świadczy fakt, że wielokrotnie wymyka mu się jakiś profesjonalny termin z zakresu fotografii czy sztuk pięknych, chociaż zawsze z dużą trudnością radzi sobie z wytłumaczeniem takiego określenia. Wykazuje się na przykład znajomością fotografii symetrycznej: *Niech pan pójdzie na środek drogi, tak! Dziękuję panu, niech pan tak idzie cały czas. Jeszcze trochę w prawo, kawaleczek w prawo. Fotografia symetryczna – wszystko schodzi się tu jakby w jeden punkt. Stok pagórka z prawej strony i drzewa z lewej, a w dodatku gdyby przeprowadzić linię osiową tej drogi, to by chyba dokładnie wypadła na środku. I wszystko byłoby dobrze, gdyby ten oddalający się człowiek nie zboczył trochę na prawo od środka drogi*²⁶.

W innym miejscu dodaje, że łatwiej jest wykonać fotografię symetryczną na drzewie, bo ono w *ostatniej chwili nie zmieni położenia*, zaś takie zdjęcia podobają mu się nie ze względu na symetryczność właśnie, ale z uwagi na przypadkowo uchwyconą piękną dziewczynę.

Potrafi także zaskoczyć znajomością mechano-faktur, i pomimo że je namiętnie fotografuje, jego obiekty nie mają nic wspólnego z teorią zaproponowaną przez Henryka Berlewiego, czyli z *tworzeniem obrazów techniką mechanicznego odtwarzania linii i form geometrycznych za pomocą perforowanych szablonów*²⁷. Według fotoamatora mechano-faktury to po prostu złom: *Czytam gazety i czasem natrafiam na takie słowo z dziedziny nowoczesnych sztuk plastycznych, jak mechano-faktury. Ktoś, gdy o tym mówił, powiedział mi, że nie tylko ten, kto to wynalazł, ale nawet ten, kto chce mechano-faktury pojąć i na poważnie przyjąć za sztukę, musi mieć porządnego bzika. Ja tam chyba bzika nie mam, ale pojąłem, a nawet sam zacząłem mechano-faktury robić. I w końcu zaczęło mi się to podobać. U mnie w zakładzie pracy natknąłem się na zbiór takich mechanizmów odstawionych na wypoczynek, a może i na szmelc, a tymczasem okazuje się, że jeszcze nie są takie zupełnie na nic, bo choć nic już nie produkują, czy nie tworzą, to jednak tworzą tę nowoczesną wizję*²⁸.

Zdradza też znajomość malarstwa holenderskiego – udaje się do sklepu, żeby sfotografować wędliny. Tam dowiaduje się, że sklep jest atakowany przez groźnego psa, którego zaczyna filmować. W efekcie malarstwo holenderskie zostaje odłożone na inny raz.

Nieczęsto w polskim i światowym kinie zdarzają realizacje adaptacji filmowych felietonów prasowych. I to nie felietonów interwencyjnych, z których wyłaniają się jakieś historyjki, ale tekstów – jak mówi sam Barański – bezinteresownych, pisanych w konwencji „sztuka dla sztuki”. Pytany o genezę filmu reżyser mówi o „cichej demonstracji” faktu, że obiekty, które filmował w *Fotografii...* także zasługują, aby skierować na nie kamerę lub aparat. Wydaje się, że nie można lekceważyć tego improwizowanego, lekkiego, amatorskiego filmu. Jest to obraz, który wiele mówi o prowincjonalnym mikroświecie reżysera.

Ukazuje sklepowe, malujące się dziewczyny, pijaczków, których spotyka się w każdym miasteczku, wiszące na ogrodzeniach pierzyny, zagracone podwórka. Kamera bez przerwy filmuje drzewa; jej dylematem jest, czy pokazać drogę, czy chmurę, odrapane przystanki czy niemodne ubrania. Widz obserwuje autorskie kino Barańskiego w działaniu, podgląda metodę reżysera i operatora, którzy starają się zwrócić uwagę na każdy najmniejszy detal i na niego skierować kamerę. Oglądamy więc kino Barańskiego rozpisane na czynniki pierwsze, zdradzające ze szczegółami, z jakich elementów reżyser konstruuje swoje fabuły.

PIOTR MARECKI

- ¹ List Stanisława Czycza do Andrzeja Barańskiego z 18.12.1992 (we wszystkich cytatach z tekstów Czycza pisownia oryginalna).
- ² *Moja podróż sentymalna – mówi reżyser Andrzej Barański*, opr. H. Smolińska, „Filmowy Serwis Prasowy” 1991, nr 3-4, s. 9.
- ³ M. Tobolewski, *Czycz pod pseudonimem*, „Ha!art” 2001-2002, nr 9-10, s. 54.
- ⁴ *Stanisław Czycz. Mistrz cierpienia*, Kraków 1997, s. 13-14.
- ⁵ Zob. „Przekrój” 1965, nr 1049, s. 10.
- ⁶ Por. „Przekrój” 1966, nr 1115; „Przekrój” 1967, nr 1144; „Przekrój” 1967, nr 1152; „Przekrój” 1969, nr 1285.
- ⁷ Fotoamator Michał C. [Stanisław Czycz], *Fotografia jest sztuką trudną*, „Przekrój” 1964, nr 980, s. 5.
- ⁸ B. Sommer-Czycz, *Nigdy się nie rozstaliśmy*, w: *Stanisław Czycz. Mistrz cierpienia*, dz. cyt., s. 161.
- ⁹ Fotoamator Michał C. [Stanisław Czycz], dz. cyt., „Przekrój” 1968, nr 1211, s. 11.
- ¹⁰ B. Sommer-Czycz, dz. cyt., s. 161.
- ¹¹ S. Czycz, *Wyjaśnienie Czycza*, „Przekrój” 1965, nr 1053, s. 11.
- ¹² M. Tobolewski, dz. cyt., s. 58.
- ¹³ Tamże, s. 59.
- ¹⁴ Fotoamator Michał C. [Stanisław Czycz], dz. cyt., „Przekrój” 1967, nr 1144, s. 1.
- ¹⁵ Fotoamator Michał C. [Stanisław Czycz], dz. cyt., „Przekrój” 1965, nr 1069, s. 4.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Fotoamator Michał C. [Stanisław Czycz], dz. cyt., „Przekrój” 1964, nr 999, s. 5.
- ²⁰ M. Tobolewski, dz. cyt., s. 60.
- ²¹ *Małomiasteczkowe braterstwo: Krzeszowice, Pińczów. Z Andrzejem Barańskim rozmawia Piotr Marecki*, rozmowa niepublikowana.
- ²² R. Grzela, *Cerata w niebieskie kwiaty*, „Kino” 1998, nr 11, s. 35.
- ²³ Tamże, s. 35.
- ²⁴ *Małomiasteczkowe braterstwo*, dz. cyt.
- ²⁵ R. Grzela, dz. cyt.
- ²⁶ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.
- ²⁷ http://webart.omikron.com.pl/PAINT/AUT-HORS/BERL_HE/index.htm.
- ²⁸ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.