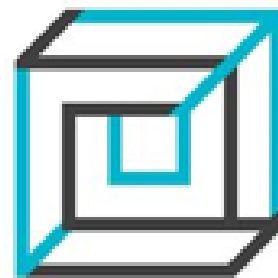


Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi
Wydział Reżyserii



Jacek Petrycki

**Wykorzystanie materiałów dokumentalnych
w filmie fabularnym
na przykładzie filmu „Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł”
w reżyserii Antoniego Krauzego**

Aneks teoretyczny do pracy doktorskiej
Promotor: prof.dr hab. Maria Zmarz-Koczanowicz

Łódź 2022

Ilustracja nr 1 - fotos z filmu „Czarny czwartek”



zdj. Maria Gąsecka

Moja droga

Studia operatorskie ukończyłem w 1970 roku i opuszczałem Łódzką Szkołę Filmową z niezachwianym przekonaniem, że moją przyszłością jest film dokumentalny. Pojmowałem go jako zapis prawdziwego życia, obserwację i szukanie w rzeczywistości sensów, znaczeń. Udało mi się - niemal od razu zacząłem pracować z Krzysztofem Kieślowskim, Marcelem Łozińskim, Tomaszem Zygałą, tworząc zdjęcia do filmów „realizmu krytycznego”.

Kiedy w 1976 roku zdecydowałem się obronić dyplom, jako pracę praktyczną zaprezentowałem film „Życiorys” Krzysztofa Kieślowskiego. Główne zdjęcia były relacją z obrad autentycznej centralnej komisji kontroli partyjnej, która rozpatrywała sprawę stworzonego przez nas bohatera, z napisanym przez reżysera życiorysem. Reakcje członków komisji były naturalne, ale życiorys fikcyjny. Byłem wtedy po zdjęciach z Kieślowskim do naszej pierwszej wspólnej próby fabularnej - telewizyjnym filmie „Spokój”, gdzie też wprowadziliśmy „styl dokumentalny”. Od tej pory dwie rzeczywistości: prawdziwa i fikcyjna spletały się w mojej pracy w różnych zależnościach i proporcjach.

Filmowałem dokumenty z elementami inscenizacji, prowokacji, psychodramy, raz nawet poddaliśmy z Marcelem Łozińskim w wątpliwość PRAWDĘ zarejestrowanej rzeczywistości („Ćwiczenia warsztatowe”, w których zmierzaliśmy się z możliwościami manipulacji materiałem dokumentalnym). Brałem też udział w projektach fabularnych, ale opartych w całości na autentycznych wydarzeniach („Europa, Europa” Agnieszki Holland, „A Kind of Hush” Briana Stirnera).

W tej płątaniu gatunków, przy burzliwym rozwoju telewizji pojawiły się nowe zjawiska jak seriale dokumentalne czy docudramy. Jednym z ciekawszych twórców docudramy w Anglii był Laurence Rees. Stworzył on własną formułę, gdzie 1/3 stanowiły materiały archiwalne, 1/3 opowiadania świadków, a pozostała część to inscenizacje, czyli odtworzenie wydarzeń na podstawie bezpośredniej relacji. Nigdy nie opierał scenariusza o prace historyków, spekulacje, tylko wyłącznie o sprawozdania „z pierwszej ręki”. Filmowałem inscenizowaną część jego sześćo-odcinkowej serii „WW II. Behind the Closed Doors” (2008) - opowieść o nieznanym elementach polityki Stalina tuż przed i w czasie Drugiej

Wojny Światowej. Było to intensywne doświadczenie. Odtworzyliśmy precyzyjnie (1:1) na hali zdjęciowej kremłowski gabinet Stalina z sekretariatem i korytarzami. Przed każdymi zdjęciami mieliśmy możliwość przeczytania transkryptu bezpośredniej relacji z wydarzenia.

W sierpniu 1980 roku w czasie strajku, w wyniku którego powstał pierwszy w PRL niezależny związek zawodowy "Solidarność" spędziłem prawie dwa tygodnie w Stoczni Gdańskiej, realizując film „Robotnicy '80”. Poznałem bliżej stoczniowców i sporo od nich usłyszałem o Grudniu 1970 roku (bunt robotników przeciwko podwyżkom cen spacyfikowany przez władze PRL) . Szczególna relacja pochodziła od Lecha Wałęsy, naocznego świadka i uczestnika tamtych wydarzeń.

W grudniu 1980 zrealizowałem zdjęcia do filmu dokumentalnego Bohdana Kosińskiego „Wzywamy Was”. Relacja z odsłonięcia Pomnika Poległych Stoczniowców (za reżyserię samej uroczystości odpowiadał Andrzej Wajda) była ramą narracji, a treścią relacje rodzin zamordowanych robotników (ostatecznie relacje te pozostały w filmie tylko w warstwie dźwiękowej).

Z tymi doświadczeniami, po prawie czterdziestu latach pracy pomiędzy dokumentem a fabułą, stanąłem przed największym wyzwaniem połączenia tych gatunków. W 2010 roku Antoni Krauze zaproponował mi pracę autora zdjęć przy „Czarnym czwartku”. Miał to być film o dramatycznych wydarzeniach z grudnia 1970 roku, kiedy stoczniowcy z Gdańska i Gdyni zaprotestowali przeciwko podwyżkom cen żywności. W czasie zajęć na Wybrzeżu zginęło 40 protestujących, ponad tysiąc zostało rannych, podpalono gmachy publiczne, zniszczono sklepy i samochody.

Scenariusz filmu koncentrował się na pokojowych protestach w Gdyni i masakrze w czwartek, 17 grudnia, gdy do podążających do pracy - na wezwanie pierwszego sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR Stanisława Kociołka - otworzono ogień . Zastrzelono wówczas 18 osób, rannych były setki. Historia miała być opowiedziana z perspektywy rodziny Drywów; żyjącej do dziś Stefanii, postrzelonego śmiertelnie jej męża Brunona i ich dzieci. Film wszedł na ekrany pod tytułem „Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł”. Drugi człon tytułu pojawił się tuż przed dystrybucją. W dalszej części pracy będę używał krótszego tytułu pierwotnego .

W swojej pracy pragnę przeanalizować drogę do ostatecznego kształtu filmu ze szczególnym uwzględnieniem materiałów dokumentalnych. W jaki sposób dokonano

wyboru archiwaliów, jaką rolę miały one pełnić w strukturze opowiadania. W pracy odpowiem też na zasadnicze pytanie jak decyzja o użyciu materiałów archiwalnych wpłynęła na planowanie i realizację narracji filmu fabularnego. Oddzielny rozdział poświęcę technice „obrabiania” materiałów archiwalnych oraz tworzenia „podróbek” zdjęć dokumentalnych.

Terminy

„Materiały archiwalne” - tak najczęściej nazywamy istniejący zapis dokumentalny, możliwy do wykorzystania jako część nowego projektu lub wszelkiego rodzaju inspiracja. Potocznie używa się też określenia „wykopiowania”.

Spośród dostępnych w „Słowniku terminów filmowych” definicji najlepiej odpowiada mojemu tematowi termin „insert”.

„insert (<łac. *insere* = wstawiać, wprowadzać, włączać, umieszczać w czymś; ang. *insert*)

1. przerywnik montażowy (...)

2. wstawka montażowa o charakterze dokumentalnym (zob. > materiał archiwalny) umieszczona w filmie fabularnym w celu uwierzytelnienia realności fikcyjnego świata przedstawionego, np. fragmenty kronik filmowych prezentowane w *Casablance* (1943) Michaela Curtiza. Również wszelkiego typu wstawki ukazujące niecodzienne autentyczne wydarzenia (obrazy wielkich bitew, sceny katastrof itp.), z natury rzeczy trudne do zainscenizowania.”¹

Określenie to jest jednak mało używane i brzmi obco. Może bliższy będzie zatem termin zawarty w odsyłaczu:

„materiał archiwalny (ang. *stock footage*, *library pictures*) materiał zdjęciowy o charakterze dokumentalnym nakręcony w przeszłości znajdujący się w zbiorach archiwum filmowego. Zob.>insert.>archiwalne zdjęcia.>archiwalny film.”²

Jednak nie można się ograniczać tylko do archiwów. Materiały znajdują się przecież też w

¹ Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, .Poznań 1994 str 124

² *ibidem* str 170

zbiorach prywatnych, instytucjach pamięci itp.

Kolejna dostępna definicja też nie dość precyzyjna to:

„zapis dokumentalny (ang. film recording, documentary recording, documentary record) filmowa rejestracja autentycznych zdarzeń dziejących się przed kamerą, wydarzeń historycznych, potoku codziennego życia, zapis eksperymentu naukowego, także scenki filmowe z albumu rodzinnego, home video itp.”³

Najbardziej odpowiadający tematowi pracy termin to:

„archiwalne zdjęcia (ang. library pictures) materiały filmowe najczęściej o charakterze dokumentalnym gromadzone i przechowywane z myślą o ich późniejszym wykorzystaniu dla potrzeb filmu (>montażowy film) lub telewizji. (...)”⁴

Postanowiłem zostać przy tej definicji, z przymiotnikiem „dokumentalne”, ponieważ w tym sformułowaniu słowo „archiwalne” posiada znaczenie „nakręcone wcześniej”, a nie koniecznie - pochodzące z archiwum filmowego.

Wybrane przykłady mieszania gatunków filmowych

Posiłkowanie się materiałami dokumentalnymi w filmie fabularnym, a czasami wręcz budowanie z ich pomocą intrygi nie jest rzeczą nową.

W finale filmu „Płomienne serca” w reżyserii Romualda Gantkowskiego z 1937 roku matka głównej bohaterki, Wandy, wbrew dotychczasowym wątpliwościom, zgadza się na jej małżeństwo ze Stasiem. Decyzja jest spowodowana wrażeniem, jakie wywiera na niej defilada z okazji Święta Niepodległości i postawa maszerującego w mundurze oficera strzelców podhalańskich ukochanego córki. Okazała scena składa się w większości z ujęć dokumentalnych prawdziwej parady z udziałem lotnictwa, pojazdów pancernych i kawalerii.

1. 3 Marek Hendrykowski, Leksykon gatunków filmowych, Studio Filmowe MONTEVIDEO, Wrocław 2001 str 178

⁴Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, .Poznań 1994 str 21

Kluczową rolę odgrywa jednak przyjmujący defiladę Wódz Naczelny. To najwcześniejszy przykład, jaki udało mi się znaleźć, na wzmocnienie wymowy filmu poprzez użycie materiału dokumentalnego. Nie można też nie zauważyć wydźwięku propagandowego tego zabiegu. Reżyser filmu otrzymał w 1938 roku we Lwowie nagrodę Ministrów Spraw Wewnętrznych i Spraw Wojskowych.

Przełomowe znaczenie w historii kina, również jeżeli chodzi o użycie materiałów archiwalnych, ma „Obywatel Kane” Orsona Wellesa. Początek filmu to kilka ujęć, które ekspresyjnie, często symbolicznie, także tajemniczo relacjonują śmierć głównego bohatera. Potem oglądamy pierwszą wersję specjalnego wydania kroniki filmowej „News on the March” (nawiązującej w nieco parodiowy sposób do popularnego w tym czasie „The March of Time”) poświęconą w całości postaci Kane’a. Scena śmierci bohatera jest zapisana w oryginalnym scenariuszu jako „Prologue”, natomiast „News on the March” w swoim układzie i formie - to wierne odwzorowanie zapisu Mankiewicza i Wellesa w scenariuszu. Planowane fragmenty kroniki filmowej opisane są jako:

„UWAGA: Tutaj następuje skrótowy wybór newsów wzorowany na typowym comiesięcznym lub dwutygodniowym wydaniu kroniki, opisującym publiczne wydarzenia lub osoby. Różni się od kroniki filmowej lub typowego krótkiego tematu tym, że prezentuje poglądy redakcyjne lub konkretną historię. Najbardziej charakterystyczne elementy „March of Time” i innych krótkich dokumentów będą połączone, aby dać pełne wrażenie autentyczności i jakże popularnej obecnie skrótowej prezentacji tematu. Jak to się obecnie praktykuje użyty zostanie głos narratora, a także plansze objaśniające.”⁵

Kronika jest genialnie sfabrykowana, ma stwarzać wrażenie autentyczności. Welles osiąga to przede wszystkim dzięki użyciu autentycznych materiałów z wydarzeń publicznych, zapożyczonych ujęć reportażowych oraz obserwacji obyczajowych. Archiwalia są bardzo umiejętnie łączone z ujęciami i epizodami inscenizowanymi. Podbudowują to plansze z wykresami oraz egzaltowany ton i głos komentarza. Wrażenie autentyczności wzmaga również styl całości: pozornie niestaranny montaż, brakujące klatki, brudy (rysy, dropy), zmienny klatkaż, banalna, czasem pompatyczna muzyka.

⁵ Citizen Kane by Herman J.Mankiewicz&Orson Welles (tłumaczenie własne , <http://www.dailyscript.com/scripts/citizenkane.html> (data dostępu 15.05 2022)

„Sam Welles wspomina, że kiedy film miał premierę we Włoszech zaraz po wojnie, wielu widzów buczało, gwizdało, a nawet wznosiło pięści w stronę kabiny projekcyjnej, gdyż myśleli, że kronikalny materiał był po prostu źle sfilmowany.”⁶

Ta pierwsza wersja kroniki ma dać widzowi wstępne informacje o życiu Charlesa Fostera Kane'a. Pokazuje też, że to wiedza powszechna, acz powierzchowna. Dowodzi tego kolejna scena filmu - zebranie redakcyjne po projekcji, podczas którego zapada decyzja o konieczności pogłębienia tematu, rozpoczęcia śledztwa dziennikarskiego, szczególnie w kierunku wyjaśnienia kluczowego słowa wypowiedzianego przez bohatera tuż przed śmiercią - „różyczka”. Mamy wstęp i zawiązanie fabuły.

Użycie materiałów archiwalnych ma tu zatem trzy funkcje:

- uwiarygadnia kronikę filmową
- podkreśla fakt, że oglądamy wydarzenia powszechnie znane
- stanowi impuls do poszukiwania głębszej, ukrytej prawdy

Podobny i równie ważny przykład łączenia gatunków znajdujemy również w rodzimej kinematografii. To „Człowiek z marmuru” Andrzeja Wajdy. Scenariusz Aleksandra Ścibora-Rylskiego został zgłoszony do Komisji Ocen Scenariuszy w 1963 roku. Nie doszło wtedy do realizacji filmu. W styczniu 1971 roku, w miesiąc po wydarzeniach na Wybrzeżu, Andrzej Wajda odwiedził miejsca tragedii, rozmawiał ze świadkami. W swoim notesie⁷ zapisał wiele niezwykle wnikliwych, szokujących relacji. Już 7 lutego napisał: „Rozmawiam z KTT o filmie na temat ostatnich wydarzeń. Forma dokumentalna jest już niemożliwa. Jedyne rzecz

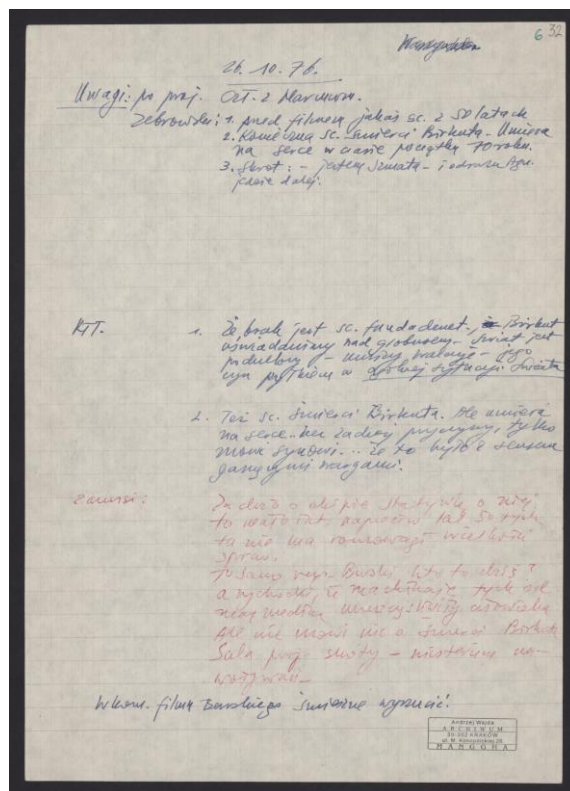
⁶ , Ronald Gottesman , *Focus on Citizen Kane* (tłumaczenie własne), Prentice-Hall, inc, Cliffs, New Jersey 1971, str 24

⁷ Notesy Andrzeja Wajdy (w trakcie opracowywania)

o porozumieniu „dołu” z „górami” i tych, którzy są pośrodku.” Można przypuszczać, że Wajda myślał początkowo o relacji dokumentalnej z Grudnia 1970. Ostatecznie postanowił ten temat włączyć do realizowanego w 1976 roku „Człowieka z marmuru”, a w końcu w pełnym wymiarze zaistniał on w „Człowieku z żelaza”. Zgodnie ze scenariuszem pierwsza wersja montażowa „Człowieka z marmuru” zaczynała się od sceny w budynku telewizji na Woronicza, czyli wątku Agnieszki - młodej reżyserki, która przygotowuje film o przodowniku pracy z lat 50-tych. Taką układkę filmu reżyser pokazał pierwszym widzom: Edwardowi Żebrowskiemu, Krzysztofowi Teodorowi Toeplitzowi i Krzysztofowi Zanussiemu. Po projekcji zapisał:

„26.10.76 Uwagi: po proj. Czł. z Marmuru. Żebrowski: 1. przed filmem jakaś sc. o 50 latach”⁸

Ilustracja nr 2 - notatki A. Wajdy



Edward Żebrowski - scenarzysta i reżyser już wtedy był dla naszego środowiska wielkim „guru” w dziedzinie dramaturgii i konstrukcji filmu. Andrzej Wajda od razu zrozumiał i zastosował jego pomysł. Ostatecznie film zaczyna się montażową sceną zbudowaną z materiałów archiwalnych z lat pięćdziesiątych (głównie pochod pierwszomajowy) i „zdjęć specjalnych” z udziałem aktorów. Ten ostatni termin zapożyczyłem z notatek Wajdy⁹ używa on go dla określenia „podróbek”, czyli zdjęć inscenizowanych, które mają udawać autentyczny zapis dokumentalny.

zbiory prywatne

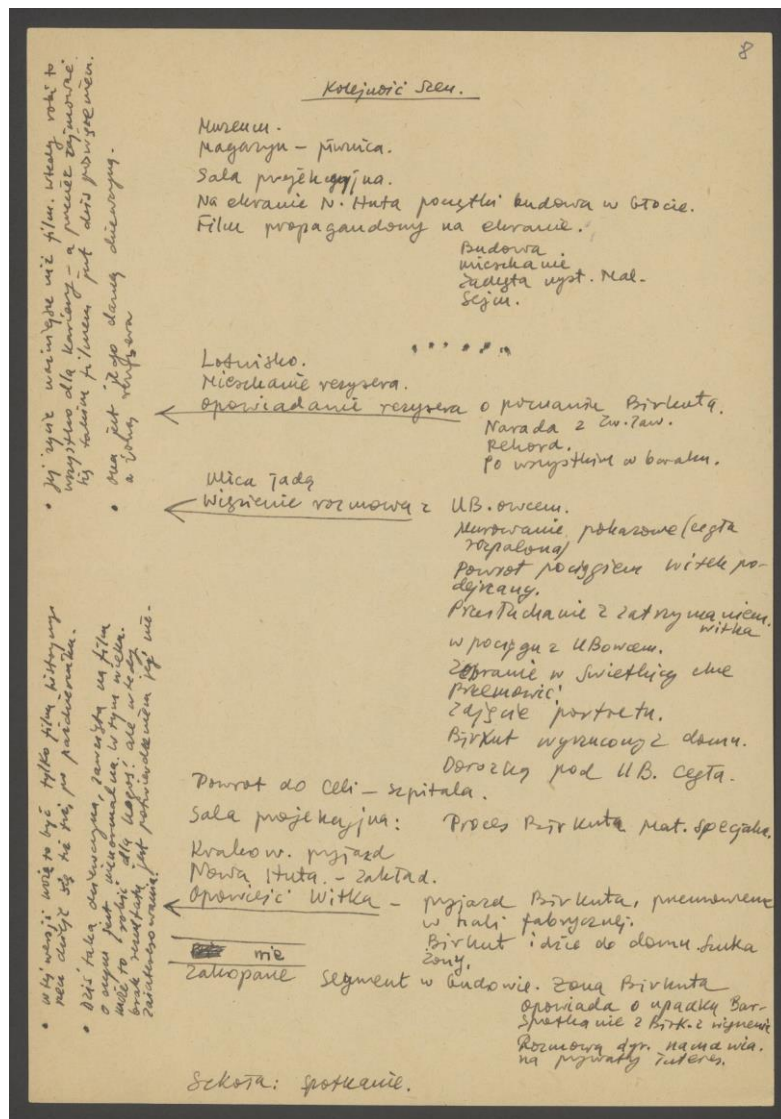
⁸ Archiwum Andrzeja Wajdy. Notatki i szkice robocze. Oryginały w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha

⁹ ibidem

W dalszej części pracy będę go stosował w tym znaczeniu.

Podobnie jak Welles - Wajda rozpoczyna narrację od prezentacji bohatera, Mateusza Birkuta

Ilustracja nr 3 - Archiwum A. Wajdy



źródło: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha

(w tej roli Jerzy Radziwiłowicz), a obudowanie jego historii materiałami archiwalnymi, relacjonującymi wydarzenia publiczne, ma tę postać uwiarygodnić. Różnica polega na tym, że wśród migawek z życia Birkuta pojawiają się ujęcia rzekomo nie publikowane (zdejmowanie portretu), które stanowią element tajemnicy, tematu do zbadania. Czyli impuls do śledztwa dziennikarskiego pojawia się już we wstępie. Motywacja do poszukiwania

PRAWDY w „Człowieku z marmuru” nabiera następnie rozpędu w scenie w montażowni. Znowu mamy do czynienia z materiałami „oficjalnymi”, propagandowymi i zakazanymi przez władze. Mieszają się ujęcia autentycznie archiwalne ze „specjalnymi”, inscenizowanymi przez Wajdę. Dodatkowo w odnalezionej w odrzutach scenie z kiełbikami jesteśmy świadkami wyraźnej przemiany bohatera: z biernego, potulnego robotnika - w buntownika. W sekwencji tej widzimy problem z dożywianiem robotników na budowie. Przywiezione mikroskopijne rybki (kiełbiki) okazują się nieświeże i protest zaczyna narastać, a odpowiedzialny urzędnik ucieka w pole. Po obejrzeniu tej sceny Agnieszka, główna bohaterka współczesnego wątku filmu, otrzymuje dodatkową motywację do poszukiwania prawdy o swoim bohaterze. Jak u Wellesa będzie rozmawiać ze świadkami i w retrospekcjach zobaczymy ich wersje wydarzeń. Inaczej jednak niż w „Obywatelu Kane” - w dalszej części filmu będą się pojawiać nowe materiały dokumentalne, autentyczne i specjalne, jak na przykład w wątku sądowym. Podobnie natomiast jak u Wellesa - niektóre sceny, znane z zapisu dokumentalnego, widzimy potem w retrospekcjach. Dzięki wychwytywaniu różnic między tymi wersjami opowieści pogłębia się nasze wrażenie przybliżania do prawdy.

Dwie podstawowe funkcje materiałów archiwalnych użytych w „Człowieku z marmuru” to historyczna (rysują tło epoki stalinowskiej jak budowa Nowej Huty, manifestacje oraz późniejszej - wiec na Placu Defilad w 1956 roku) i fabularna - Agnieszka dostaje coraz więcej informacji o czasach w jakich żył Birkut, co jest napędem do kontynuowania jej śledztwa. Oddzielny problem to włączenie do filmu Wajdy materiałów propagandowych (Polska Kronika Filmowa, „Kierunek-Nowa Huta” Andrzeja Munka). W tym wypadku wartością archiwalną nie jest tylko opis rzeczywistości, ale również metoda pracy, obrazowania i styl realizatorów.

Te dwa, klasyczne, przykłady filmów nie wyczerpują oczywiście tematu. Również współcześnie korzystanie z materiałów dokumentalnych przy kreacji opowieści fabularnej jest coraz częstsze. Wystarczy wspomnieć serial „Osiecka”. Każdy odcinek rozpoczyna się od skrótowego zarysowania tła epoki poprzez wybór najbardziej charakterystycznych dla danego okresu materiałów archiwalnych. Robert Gliński, jeden z reżyserów serialu i autor scenariusza niektórych odcinków zasugerował takie rozwiązanie pierwszemu scenarzyście - Maciejowi Wojtyzko, zainspirowany faktem, że w pamiętnikach Agnieszki Osieckiej często

opisuje ona bieżące wydarzenia publiczne.

„Krwawa Niedziela” Paula Greengrassa

Już przy pierwszych rozmowach przygotowawczych do filmu A. Krauzego „Czarny Czwartek” pojawiła się referencja w postaci „Krwawej Niedzieli” Paula Greengrassa.

Film ten jest nakręconą w paradokumentalnym stylu rekonstrukcją wydarzeń z 30 stycznia 1972 w Londonderry w Irlandii Północnej. Tego dnia żołnierze brytyjscy zabili trzynastu uczestników marszu protestacyjnego przeciwko prawu umożliwiającemu internowanie każdego Irlandczyka podejrzanego o terroryzm.

Nie tylko tytuł nam się rymował. Bliskie wydało nam się również podejście do opowiadanej historii: beznamienne, obiektywne, stwarzające wrażenie precyzyjnego odtworzenia faktów. Greengrass zrekonstruował wydarzenia po trzydziestu latach; my cofaliśmy się o lat czterdzieści. Operator „Niedzieli” Ivan Strasburg tak jak ja zaczynał od filmu dokumentalnego. Oba wydarzenia historyczne zostały udokumentowane filmowo. Ale realizatorzy filmu o marszu w Londonderry postanowili z nich nie skorzystać.

Analizowaliśmy charakter zdjęć Ivana Strasburga i było dla nas oczywiste, że są stylizowane na film dokumentalny, a nawet telewizyjny reportaż. Kiedy kamera towarzyszy komandosom angielskim - czuje się bezpiecznie i zdjęcia są stosunkowo spokojne. Po stronie demonstrantów irlandzkich staje się natychmiast bardzo niespokojna. Celowo zastosowano nieostrości, niezgrabne dojazdy transfokatorem, nadmiernie ruchliwą kamerę, dużo ujęć wydaje się „przypadkowych”. Taki styl z pewnością uwiarygadnia relację. Najważniejsza jednak była decyzja, żeby z kamery zrobić uczestnika. Duża ilość ujęć akcyjnych, szczególnie konfrontacji z komandosami, ma charakter subiektywny. Wyglądają jakby zamontowano (jak byśmy dziś powiedzieli) kamerę Go-Pro na głowie anonimowego, lub niejednokrotnie konkretnego bohatera. Biegniemy rozpaczliwie z uczestnikami marszu, reagujemy spontanicznie na strzały i eksplozje. Wszystko to potęguje wrażenie niesłychanego autentyzmu, widz ma wrażenie, jakby znalazł się w samym środku wydarzeń.

W 2021 roku udało mi się, na potrzeby tej pracy, skontaktować z operatorem i reżyserem „Krwawej Niedzieli”. Potwierdzili, że historyczny marsz był dokumentowany z ciężarówki poruszającej się wraz z pochodem przez zaproszonego filmowca - amatora. Nie udało im się

go spotkać (umarł wkrótce po marszu), ale obejrzeni wielokrotnie jego materiały. Paul zdecydował się odtworzyć postać filmowca amatora w swojej inscenizacji, a Ivan umieścił na ciężarówce jedną ze swych kamer. Zatem dokument był wyłącznie inspiracją.

Taki też był początkowo nasz plan podczas przygotowań do „Czarnego Czwartku”. Wielokrotnie oglądaliśmy wszystko co znaleźliśmy w archiwach, żeby wczuć się w tamte czasy, podpatrywać styl i technikę. Jednak coraz wyraźniej wydawało nam się, że włączenie niektórych ujęć dokumentalnych do naszego filmu zdecydowanie podniesie wiarygodność odtwarzanej historii.

Okres przygotowawczy

Od początku pracy nad scenariuszem „Czarnego czwartku” Mirosław Piepka i Michał Pruski byli zdecydowani skoncentrować się na indywidualnej historii. Udało im się dotrzeć do wdowy po Brunonie Drywie - Stefanii i wysłuchać całości jej wspomnień. Szczególnie żywo pamiętała, jak Bruno nie chciał się „w nic mieszać”, jak spędzał czas z dziećmi, kiedy Stocznia nie pracowała i jak wysłuchał przemówienia Stanisława Kociołka, pierwszego sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR, zachęcającego do powrotu do pracy. Siedemnastego grudnia wyprawiła go rano z kanapkami do pracy. Przypadkowy postrzał, który okazał się śmiertelny, dosięgnął go, kiedy wysiadał z kolejki na przystanku Gdynia Stocznia.

Kolejni świadkowie dostarczyli także informacji i opisu atmosfery wydarzeń, w których Bruno nie brał udziału. Dzięki nim powstały sceny protestu przed Prezydium Rady Narodowej, masakry na przystanku Gdynia - Stocznia i w szpitalu. Już na tym etapie scenarzyści posilkowali się analizą nielicznych dostępnych materiałów archiwalnych.

Kiedy włączyliśmy się z reżyserem Antonim Krauze do przygotowań produkcji - bezwzględnie wyczuliśmy potrzebę ścisłego trzymania się faktów. Mieliśmy od początku przekonanie, że siła filmu polegać będzie na stworzeniu wrażenia, że oglądamy samą prawdę, niekwestionowane fakty. Temu miała też służyć profesjonalnie sfilmowana relacja Stefanii Drywy, którą zarejestrowaliśmy w kolejnych miejscach akcji. W miarę kręcenia tej opowieści-rzeki coraz mocniej wierzyliśmy, że powinna się ona znaleźć w naszym filmie. Przemawiała za tym osobowość narratorki, ciągle obecne emocje i niezwykła jej wrażliwość na szczegóły.

Równolegle oglądaliśmy dostępne archiwalia, które służyły też jako podstawa do pracy

scenografii i kostiumów. Ten aspekt pominię jednak w mojej pracy, chociaż materiały archiwalne były bardzo ważnym wzorem i inspiracją do odtwarzania rzeczywistości historycznej.

Kluczowe znaczenia dla wszystkich pionów produkcji miał czarno-biały materiał 16mm nakręcony w Gdańsku i Gdyni, dokładnie w okresie pokrywającym się idealnie z kalendarium naszego scenariusza. Autorem zdjęć był operator telewizji Gdańsk Wojciech Jankowski.

Ilustracja nr 4 - wozy pancerne przed Stoczną w Gdyni



wykadrowana klatka z materiału W. Jankowskiego

Wiedzieliśmy, że te archiwalia pojawiły się w publicznym obiegu dopiero w 1990 roku. Przedtem - natychmiast po realizacji - zostały utajnione. Otoczone zatem były aurą zakazanego autentyku, a nawet działania wbrew władzy. Tak też je traktowaliśmy w początkowym okresie przygotowań. Szczególnie wartościowe były dla nas ujęcia pochodu demonstrantów ze stacji Gdynia Stocznia - miejsca głównej masakry tłumu stoczniowców podążających do pracy przez wyposażone w ostrą amunicję wojsko i przejście ulicą Świętojańską z zastrzelonym Zbigniewem Godlewskim (który przeszedł do historii za sprawą kultowej pieśni jako Janek Wiśniewski) niesionym na drzwiach aż pod Prezydium Rady Narodowej, gdzie dopełniła się tragedia. Tym razem to Zmotoryzowane Oddziały Milicji Obywatelskiej - ZOMO otworzyły ogień i brutalnie wyłapywały demonstrantów.

Podobnie sugestywnie była nakręcona relacja z wcześniejszych zajęć w Gdańsku przed Komitetem Wojewódzkim PZPR, która nie była bezpośrednio związana z naszym

Ilustracja nr 5 - zdjęcie płonącego KW PZPR



klatka z materiału W.Jankowskiego

bohaterem. W dokumentalnych materiałach były również sceny bardziej statyczne, o innym charakterze: wojsko z całym pancernym arsenałem otaczające port i stocznię w Gdyni, żołnierze patrolujący teren i przygotowujący się do akcji, wewnątrz głównego sztabu wojsk przysłanych na Wybrzeże. W tych scenach kamera jest o wiele spokojniejsza, często na statywie, czuje się wyraźnie, że operator swobodnie porusza się w tych niedostępnych dla obywateli PRL miejscach.

Im bliżej rozpoczęcia zdjęć, tym większe opanowywały nas wątpliwości. Nie dotyczyły autentyczności materiału, tylko postawy operatora realizującego te ujęcia, jego relacji z władzą. Miał nieskrępowany dostęp do wojska, a brutalni oprawcy z ZOMO podczas katowania cywilnych ofiar wyraźnie odwracali ich twarze do jego obiektywu... Zrozumieliśmy, że ikoniczne ujęcie zabitego stoczniońca niesionego na drzwiach ulicą Świętojańską filmowane jest z ukrycia, ale nie z obawy przed władzą, ale przed protestującymi.

Obawy te potwierdziła niedawno odnaleziona notatka Andrzeja Wajdy z jego zwiadu na Wybrzeżu w 1971 roku:

„Gdańsk. Sobota, 23 stycznia

....

Szubienice na drzwiach operatora z telewizji, że robili zdjęcia.”¹⁰

Pomyśleliśmy, że jeżeli będziemy chcieli użyć tych autentycznych zdjęć w naszym filmie - potrzebne jest wyjaśnienie ich „statusu”. Zaproponowałem zatem wprowadzenie postaci operatora (telewizyjnego? milicyjnego?) do naszej narracji fabularnej. Reżyser natychmiast się zgodził, mieliśmy co do etycznej strony tego zagadnienia pełne porozumienie.

Już teraz, w marcu 2022 roku, na potrzeby niniejszej pracy, przeprowadziłem gruntowną kwerendę w Instytucie Pamięci Narodowej i nie znalazłem żadnych śladów potwierdzających współpracę operatora ze Służbą Bezpieczeństwa. Wprost przeciwnie - w 1987 roku Wojciech Jankowski był przez nich prawdopodobnie inwigilowany (jako figurant o pseudonimie „Janik”). Należy zatem przyjąć, że władza i wojsko traktowały go jako „swojego” na zasadzie reguły tamtych czasach: telewizja to my, władza!

Zdjęcia

¹⁰ Notesy Andrzeja Wajdy (w trakcie opracowywania)

Przypomniałem sobie moje kadry z interwencji ZOMO w czasie rozruchów w stanie wojennym, kiedy filmując z ukrycia wyraźnie uchwyciłem „ich” operatora w pełnym

Ilustracja nr 6 - tłumienie demonstracji w stanie wojennym



klatka z Archiwum im. Bohdana Kosińskiego zdj. J. Petrycki

umundurowaniu.

Nasz aktor, zgodnie z pierwowzorem, miał być jednak w ubraniu cywilnym. Kto miał go zagrać? Tu nastąpiła bardzo ważna decyzja, która korzystnie wpłynęła na przenikanie się różnych rzeczywistości. Postanowiliśmy „obsadzić” w tej roli operatora trzeciej kamery - Krzysztofa Kowalskiego i wyposażyć go w sprawną kamerę super8. Kiedy włączał się do naszej inscenizacji wydarzeń przed główną kamerą „fabularną” - miał jednocześnie za zadanie filmować równoległe całą akcję w stylu operatora telewizyjnego, co ostatecznie w montażu miało nam dawać możliwość płynnego przejścia do materiałów archiwalnych.

Jak wspominałem wcześniej - mieliśmy sfilmowaną relację Stefanii Drywy rejestrowaną w kluczowych miejscach dla akcji naszej historii. Był to tak mocny i

autentyczny materiał, że oczywistym dla nas wydawało się, że jego istotne fragmenty powinny się znaleźć w ostatecznym montażu. Jednak w miarę realizacji kolejnych scen fabularnych, zaczęliśmy mieć przeświadczenie, że trzy różne poetyki (inscenizacja, zdjęcia dokumentalne i relacja Stefanii) trudno będzie pogodzić w ostatecznym kształcie filmu. Sugestywna opowieść Drywy przechyliłaby wymiar filmu w stronę docudramy, spychając nasze sceny fabularne do roli ilustracji jej przeżyć, podczas gdy głównym zamierzeniem była inscenizowana opowieść o jednostkowych losach na tle tragicznych wydarzeń historycznych. Natomiast użycie tylko materiałów dokumentalnych pozostawiało w centrum opowiadania odtwarzaną przez aktorów historię, stanowiąc dla niej tło i podbudowując autentyczność. Wprowadzenie do narracji fabularnej postaci operatora pozwalało ściślej powiązać te dwie rzeczywistości.

Styl zdjęć inscenizowanych

W „Krwawej niedzieli” Greengrassa kamera jest aktorem. Nie chcieliśmy iść tą drogą. Cały czas pamiętałem o moich doświadczeniach nabytych podczas realizacji dokumentalnych filmów w latach 1992-1998. Przemierzałem wtedy kolejne teatry wojenne i szybko doszedłem do wniosku, że moim zadaniem jest jak najbardziej profesjonalny przekaz. Na początku nie potrafiłem jednak zapanować nad odruchami. Podczas „mojej pierwszej wojny”, czyli filmu „Serbian Epics” Pawła Pawlikowskiego wielokrotnie reagowałem całym ciałem (czyli również kamerą) na strzały, eksplozje... Ten efekt idealnie odtwarza Strasburg w „Krwawej niedzieli”. Ja jednak, gdy przywykłem do warunków wojennych, postanowiłem wbrew okolicznościom, uspokoić kamerę, smakować kompozycję, nadawać kolejnym filmom indywidualny charakter. Doszło nawet do tego, że do ostatniego filmu, w Rwandzie („Men in Pink”) przywiozłem do Afryki mały, składany wózek (Focus Dolly).

W takim właśnie stylu, czyli spokojnej kamery-obszernika, postanowiliśmy fotografować sceny akcyjne odtwarzające zajścia grudniowe w Gdyni. Sceny masowe chcieliśmy inscenizować szeroko, precyzyjnie, z zachowaniem prawdy szczegółu i przenosić je na ekran obiektywną („zimną”) kamerą. Tam jednak, gdzie mieliśmy do czynienia ze scenami bardziej kameralnymi, gdzie inscenizacja staje się bardziej widoczna, uruchamialiśmy kamerę dla uwiarygodnienia obserwowanej rzeczywistości. Przykładem może być scena o

Zomowcu z oberwanym palcem. Kiedy sanitariusze wprowadzają go do ambulatorium milicjant wyrywa im się i z wyciągniętym pistoletem zaczyna terroryzować personel, miotając się po całym pomieszczeniu. Kamera dopasowuje swoje ruchy do jego dynamiki. Gdzie indziej, przewidując możliwość użycia materiałów archiwalnych w bezpośrednim styku ze zdjęciami fabularnymi - stosowaliśmy rodzaj stylizacji, upodobnialiśmy warstwę wizualną naszych zdjęć do posiadanych ujęć historycznych.

W czasie realizacji „Czarnego czwartku” zdałem sobie sprawę, że moje kilkuletnie doświadczenie operatora wojennego wyraźnie wpływa na styl zdjęć fabularnych. Wspomniałem wtedy A. Krauzemu o przypadku wycięcia przez cenzurę angielską jednej sceny filmu „Unforgiving” Clive’a Gordona. Sfilmowałem z wnętrza przeszklonej kostnicy, do której właśnie przywieziono ciała kilku ofiar rozszarpanych i nadpalonych pociskiem z granatnika, rozpaczliwie lamentujące za oknem rodziny. Ofiary kadrowałem dyskretnie na pierwszym planie, w dużej nieostrości. Natomiast ekstremalna reakcja matek i sióstr, w połączeniu z bliskimi planami zaniepokoiła cenzurę. To była dla nas ważna wskazówka, wyznaczająca granice wrażliwości.

Specjalną uwagę poświęciliśmy przygotowaniu sceny z zabitym stoczniovcem niesionym na drzwiach ulicą Świętojańską. To ujęcie dokumentalne z materiału Wojciecha Jankowskiego było już wtedy powszechnie znane, a nawet „opatrzone”. Andrzej Wajda użył go w „Człowieku z żelaza”, a potem pojawiało się dziesiątki razy w różnych filmach. Andrzej Szpulak pisał o tym fragmencie zdjęć archiwalnych: „To obrazy o właściwie niewyczerpywalnym ładunku emocjonalnym i znaczeniowym, dokumentalne, a jednocześnie jawnie symboliczne”.¹¹ Od początku scena ta miała być odtworzona w naszym filmie z udziałem epizodystów i statystów. Ta inscenizacja wraz z akcją operatora-aktora i ujęciami z jego kamery miały „przykryć” to legendarne ujęcie, które jak byliśmy przekonani

¹¹Andrzej Szpulak „Kreacja legendy - kreacja pamięci. Grudzień 70 w filmie fabularnym, Kwartalnik filmowy nr 77-78 2012. Wyd. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

jednak powinno zaistnieć.

Ilustracja nr 7 - demonstranci niosący zabitego W. Godlewskiego



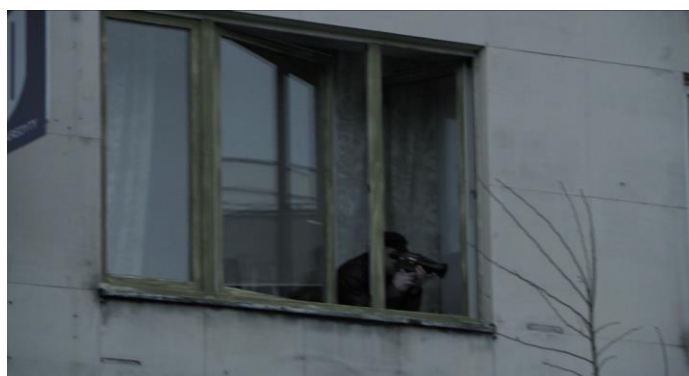
ikoniczna klatka z materiału W.Jankowskiego

Ilustracja nr 8 - scena odtworzona w „Czarnym czwartku”



kadr z filmu „Czarny czwartek”

Ilustracja nr 9 - K. Kowalski jako operator filmujący pochód



kadr z filmu „Czarny czwartek”

Ilustracja nr 10 -klatka o definicji obrazu zredukowanej do 16 mm



kadr z filmu „Czarny czwartek”

Montaż

Planując narrację naszego filmu wyobrażaliśmy sobie początkowo, że archiwalne zdjęcia dokumentalne będą użyte jako oddzielne sekwencje, otwierające poszczególne rozdziały opowiadania. Zarysują tło historyczne, uwiarygodnią kreowaną fabularnie rzeczywistość. W

montażowni częściowo to się sprawdziło.

Przykładem może być scena z pojazdami pancernymi i wojskiem przed bramą Stoczni, która zaczyna kolejny dzień naszej historii. Czarno-biały materiał, w stylu kroniki filmowej nie tylko potwierdza wjazd czołgów poprzedniej nocy, który odtworzyliśmy w Kolibkach, ale również stwarza stan zagrożenia, a ładowanie taśmy z amunicją do ciężkiego karabinu maszynowego tę groźbę potęguje. Jest to sytuacja statyczna, nic się nie dzieje, wojsko czeka. Świetnie się sprawdza jako zapowiedź kolejnego dnia.

Inną funkcję spełniają zdjęcia archiwalne z rozruchów przed płonącym budynkiem Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku. Wspomina o tym sąsiad w rozmowie z Drywą, a po chwili widzimy, że to nie plotka. W obu wymienionych przypadkach opracowane w montażowni sceny z materiałów Wojciecha Jankowskiego stanowią samodzielne sekwencje o charakterze obiektywnej informacji. W kontekście całego filmu mają też bardzo mocny wydźwięk emocjonalny.

Inaczej rzecz się miała z tymi zdjęciami archiwalnymi, których tematem były wydarzenia dosłownie przez nas odtwarzane. Te ujęcia były wcinane w montaż scen fabularnych, dla nadania im wiarygodności. Pomocne w tym zabiegu było również dodanie zdjęć specjalnych, czyli tych realizowanych przez naszego operatora-aktora, który zresztą pojawiał się w niektórych ujęciach inscenizowanych. Najwyraźniej ten zabieg jest czytelny w ciągu scen przedstawiających demonstrantów z ciałem zabitego niesionym na drzwiach ulicą Świętojańską i utarczek z ZOMO pod Urzędem Miasta.

W montażu tych scen pozostawiliśmy zdjęcia archiwalne w czerni i bieli, podczas gdy ujęcia inscenizowane są barwne. Zdjęcia specjalne są przeważnie kolorowe, szczególnie wtedy, gdy sąsiadują bezpośrednio z ujęciami operatora-aktora. Kiedy jednak bliżej im do materiałów archiwalnych - redukowaliśmy kolor. W wypadku jednego ujęcia desaturacja następuje w czasie ujęcia (na panoramie).

Należy wspomnieć o jeszcze jednym zabiegu, który miał na celu ujednolicenie różnych gatunkowo ujęć, służąc jednocześnie podniesieniu wiarygodności opowiadania. Mam na myśli użycie plansz określających miejsce i czas. Ten żywce przeniesiony z filmu dokumentalnego chwyt, stosowany zarówno na początku sekwencji zbudowanych z archiwalnych zdjęć dokumentalnych, jak i scen fabularnych, jest próbą zrównoważenia prawdy zawartej w obu gatunkach.

Sekwencja oczekiwania oddziału pancernego przed bramą Stoczni im. Komuny Paryskiej

opatrzone jest napisem „ŚRODA 16 grudnia 1970”. Feralny Czarny Czwartek zaczyna się od sceny szykowania kanapek do pracy dla Bruna i napisu; „CZWARTEK 17 grudnia 1970”, a kiedy kolejka z Drywą wjeżdża na przystanek pojawia się napis „ GDYNIA STOCZNIA

Ilustracja nr 11 - przed bramą Stoczni w Gdyni



kadr W.Jankowskiego użyty w „Czarnym czwartku”

godzina 5:30 ”.

Definicja obrazu

Kiedy planowaliśmy „Czarny czwartek” technologia cyfrowa była już bardzo zaawansowana. Wiodąca firma Sony produkowała już kilka modeli kamer nowej serii CineAlta, gwarantujących wspaniałą rozdzielczość i filmowy „look”, czyli charakter obrazu zbliżony do tego na taśmie filmowej.

Tymczasem już podczas wstępnych rozmów Antoni Krauze wyraził nadzieję, że zamówię „jakieś proste kamery reporterskie”. Najpierw myślałem, że ponieważ wielokrotnie

będziemy używać jednocześnie trzech kamer (nie licząc filmowej ósemki do zdjęć specjalnych) reżyser dba o budżet. Szybko jednak dogadaliśmy się, że chodziło mu o charakter obrazu. Wyraźnie powiedział, że wyobraża sobie, że materiał będzie wyglądał jak podówczas w filmie dokumentalnym. Często pracowałem wtedy na ulubionym modelu Sony Xdcam hd PDW700 i na takiej kamerze zrobiłem próby w rozdzielczości HD 1920x1080. Spodobały nam się obu, a ja zrozumiałem, że ta chropawość obrazu, niedoskonałość, tak różne od CineAlty - to jest nasz „look”, nasz styl. Przy okazji ta rozdzielczość była bliższa taśmnie filmowej 16mm z 1970 roku! Już wtedy wiedzieliśmy przecież, że zdjęcia archiwalne w naszym filmie się znajdują.

Zależność techniczna między zdjęciami dokumentalnymi a fabularnymi może być różna, w zależności od ich funkcji. Kiedy materiał dokumentalny pełni rolę scenografii czy rekwizytu, jest elementem fabuły - oglądanym na przykład w kinie, telewizorze czy montażowni - celowe wydaje się odróżnienie go pod względem jakości. Często degradujemy definicję obrazu, obniżamy rozdzielczość. Dodatkowo możemy dodać „brudy”, jak na starej kopii filmowej: rysy, plamy, dropy. W wypadku, gdy „grający” materiał ma zgodnie ze scenariuszem postać cyfrową - zdarza się, że dodajemy zakłócenia elektroniczne, zrywanie obrazu.

Inaczej rzecz wygląda, gdy zdjęcia archiwalne mają się „wtopić” w sceny fabularne. Powinny wtedy mieć wygląd (ang. look) zbliżony do ujęć inscenizowanych i jak one być idealnej jakości technicznej. Często poddaje się je rekonstrukcji, eliminując brudy, podciągając ostrość. Przy obecnym rozwoju technologicznym w grę wchodzi również

możliwość „pokolorowania” ujęć czarno-białych.

Ilustracja nr 12 - ZOMO wyłapuje demonstrantów



zdj. W. Jankowski

Ilustracja nr 13 - ta sama scena z operatorem- aktorem w „Czarnym czwartku”



, fotos M. Gąseckiej

Podsumowanie mojej drogi

W siedemdziesiątych latach młoda generacja dokumentalistów zaczęła wprowadzać elementy telewizyjnej poetyki do swoich filmów (wywiady wprost do kamery, napisy wyjaśniające). Panowało przekonanie, że użycie takiego języka przekazu ułatwia kontakt z widzami. Telewizja była w tamtym czasie wyjątkowo popularna i w pewnym sensie stała się trwałym elementem rzeczywistości. Dotyczyło to również formy, którą się posługiwała.

Podobne zjawisko obserwujemy aktualnie coraz częściej, jeżeli chodzi o wykorzystanie zdjęć dokumentalnych w filmie fabularnym. „Newsy” stały się wszechobecne i łatwo dostępne, nie tylko w programie telewizyjnym, ale przede wszystkim w różnych mediach internetowych. Są dla nas stałym elementem naszego doświadczenia. Stąd zdjęcia dokumentalne w inscenizowanym filmie nie rażą, przeciwnie - wydają się być naturalną poetyką, przybliżającą nas do życia, które kreuje się na ekranie. Wygląda na to, że widz jest gotów przyjąć różne sposoby użycia archiwaliów. Najbardziej organiczny nazwałbym „fabularnym”. Zdjęcia archiwalne są, jak rekwizyt, elementem opowiadania. Bohaterowie oglądają film lub wręcz pracują nad jego stworzeniem. Takie użycie zdjęć dokumentalnych często „popycha” intrygę.

Inna metoda to użycie archiwaliów w celu informacyjnym, wprowadzającym (przybliżenie epoki lub miejsca akcji). Sekwencje mogą być syntetyczne, jak w serialu „Osiecka”, gdzie każdorazowo prezentowane są wydarzenia i nastroje charakterystyczne dla okresu jaki będziemy oglądać. Często jednak sceny montowane są analitycznie, jak we wspomnianej scenie przygotowań oddziałów pancernych przed Stoczną w „Czarnym czwartku”.

Wreszcie tryb „uczestniczący” - akcja podbudowana jest ujęciami dokumentalnymi lub stanowią one punkt wyjścia do stworzenia sceny, a nawet filmu (jak w przypadku „Pewnego razu w listopadzie” Andrzeja Jakimowskiego).

Kiedy dokumentalne zdjęcia archiwalne stanowią element intrygi filmu fabularnego, jak w omawianych filmach Wellesa i Wajdy, ich przydatność wydaje się oczywista. We wszystkich pozostałych przypadkach dodanie, włączenie do filmu inscenizowanego takich materiałów służy wzbogaceniu opowiadania. Określają wyraźnie czas i miejsce akcji, wprowadzają nas w miniony lub odległy nastrój, atmosferę. Mogą też pokazać wydarzenie lub wygląd, których zainscenizować nie sposób.

Kiedy spoglądam wstecz na drogę, którą przeszedłem przez ubiegłe pięćdziesiąt lat, wyraźnie widzę, że kiedy zaczynałem przygodę z filmem - podział na rodzaje, gatunki był wyraźniejszy. W ostatnich dwudziestu latach natomiast przenikanie dokumentalnych zdjęć

archiwalnych do fabuły stawało się coraz częstsze.

Pisząc te słowa zdałem sobie sprawę, że jestem z tego zadowolony

Ilustracja nr 14 - fotos z filmu „Czarny czwartek”



zdj. Maria Gąsecka

BIBLIOGRAFIA

Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych, red. naukowa: Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka Małatyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020

Archiwum Andrzeja Wajdy. Notatki i szkice robocze. Oryginały w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha

Ronald Gottesman, *Focus on Citizen Kane* (tłumaczenie własne), Prentice-Hall, inc, Cliffs, New Jersey 1971

Marek Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Studio Filmowe MONTEVIDEO, Wrocław 2001

Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, .Poznań 1994

Mikołaj Jazdoń, *Wiadomości z przesłaniem The March of Time jako nowy typ amerykańskiej kroniki filmowej lat 30.*, Przegląd humanistyczny, Wydawnictwo UW, Warszawa, 2016

Grzegorz Królikiewicz, *Różyczka. Próba analizy filmu Orsona Wellesa „Obywatel Kane”*, PWSFTviT, Łódź 2012

J.Mankiewicz&Orson Welles *Citizen Kane* by Herman,
<http://www.dailyscript.com/scripts/citizenkane.html> (data dostępu 15.05 2022)

Notesy Andrzeja Wajdy

Mirosław Piepka, Michał S. Pruski, *Scenariusz filmu fabularnego Czarny czwartek Gdynia '70*

Reuse, remiks, recycle/ Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych, FINA, Warszawa 2017

Andrzej Szpulak „*Kreacja legendy - kreacja pamięci. Grudzień 70 w filmie fabularnym*, Kwartalnik filmowy nr 77-78 Wyd. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012

FILMOGRAFIA

Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł, A. Krauze, Polska, 2011

Człowiek z marmuru, A. Wajda, Polska 1977

Krwawa niedziela, P. Greengrass, Wlk. Brytania, 2002

Men in Pink, C. Gordon, Wlk. Brytania , 1999

Obywatel Kane, O.Welles, USA, 1941

Serbian epics, P. Pawlikowski, Wlk. Brytania, 1992

Unforgiving, C. Gordon, Wlk. Brytania , 1993

World War II Behind Closed Doors: Stalin, the Nazis and the West, L. Rees, A. Williams,
Wlk. Brytania 2008

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja nr 1 - fotos z filmu „Czarny czwartek” - zdj. Maria Gąsecka str. 2

Ilustracja nr 2 - notatki A. Wajdy - zbiory prywatne str. 9

Ilustracja nr 3 - Archiwum A. Wajdy - źródło: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej
Manggha str. 10

Ilustracja nr 4 - wozy pancerne przed Stoczną w Gdyni, kadr z materiału autorstwa W. Jankowskiego, źródło IPN str. 14

Ilustracja nr 5 - zdjęcie płonącego KW PZPR, kadr z materiału autorstwa W. Jankowskiego, źródło IPN str. 15

Ilustracja nr 6 - tłumienie demonstracji w stanie wojennym, archiwum B. Kosińskiego, zdj. J. Petrycki str. 17

Ilustracja nr 7 - demonstranci niosący zabitego W. Godlewskiego - kadr z materiału autorstwa W. Jankowskiego, źródło IPN str. 20

Ilustracja nr 8 - scena odtworzona w „Czarnym czwartku” - kadr z filmu „Czarny czwartek” str. 20

Ilustracja nr 9 - K. Kowalski jako operator filmujący pochód - kadr z filmu „Czarny czwartek” str. 20

Ilustracja nr 10 -klatka o definicji obrazu zredukowanej do 16 mm - kadr z filmu „Czarny czwartek” str. 20

Ilustracja nr 11 - przed bramą Stoczni w Gdyni - kadr W.Jankowskiego użyty w „Czarnym czwartku” , źródło IPN str. 22

Ilustracja nr 12 - ZOMO wyłapuje demonstrantów - zdj. W.Jankowski, źródło IPN, str. 24

Ilustracja nr 13 - ta sama scena z operatorem- aktorem w „Czarnym czwartku”, zdj. M Gąsecka str. 24

Ilustracja nr 14 - fotos z filmu „Czarny czwartek” , zdj. M Gąsecka str. 26

