

Portrety fotograficzne w filmie polskim: pamiętka, ślad, rekwizyt

EWA SZKUDLAREK

ORCID: 0000-0001-5741-1984

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Fotografie są prawdopodobnie jednymi z najbardziej ulubionych pamiętek obok listów, pamiętników czy też filmów. Mają one specjalny status, pozwalają na łączenie w sobie wartości materialnych i niematerialnych, to produkt wykonany na zamówienie i zarazem przedmiot osobisty. Siła oddziaływania fotografii wynika stąd, że są one samodzielnymi bytami materialnymi, jednak w zależności od sposobu patrzenia, możliwości dotykania, eksponowania nabierają wielu osobistych, symbolicznych czy metaforycznych znaczeń. Fotografie, tak jak inne medialne techniki kulturowe, są pewnego rodzaju nośnikiem zmiany postrzegania. Pracują nad tworzeniem obrazu ciała, które nie wyczerpywałoby się w samym tylko akcie postrzegalności. Zdjęcia dzięki rozbudowanym możliwościom technologicznym i łączeniu z innymi mediami wchodzi w obszar transdyscyplinarnej teorii obrazu i kultury, pozwalając na dokonywanie nowych i nieznanych dotąd interpretacji. Szczególnie jednak wielokrotnie powielane i komputerowo modyfikowane portrety fotograficzne w kontekście pamięci kulturowej można odczytywać jako istotny wkład w historyzację przedstawień twarzy w ruchomym obrazie, czyli w kinie lub komputerowej animacji.

Fotografie są przechowywane w ozdobnych pudełkach, albumach czy folderach komputerowych, tworząc w ten sposób układ zamkniętych opowieści odnoszących się do konkretnych jednostek i grup, które zostały uchwycone na zdjęciu w określonym czasie i przestrzeni. Zdjęcia odgrywają ważną rolę w złożonym procesie formowania obrazów w pamięci i budowania ludzkiej tożsamości.

» Fotografia, pamięć unieruchomiona w obrazie ingeruje w żywą pamięć osoby podejmującej trud samopoznania. Domagamy się rozpoznania tożsamości własnej i innych na podstawie materialnych dowodów. Dlatego coraz bardziej rozbudowane stają się systemy identyfikacji

i klasyfikacji. Zbieramy potwierdzenia, bo już nie dowierzamy jedynie świadectwu naszej intuicji¹.

Od początku fotografia była traktowana jako „lustro pamięci”. Trudno często zakwestionować to, co przedstawia zdjęcie, gdyż: „Pamięć fotografii jest nieporównywalnie doskonalsza niż pamięć człowieka, jest absolutna, trwała i wszechogarniająca”². Każda zachowana fotografia to zarazem technologiczne medium pamięci. A mechanizm działania ludzkiej pamięci można porównać właśnie do zdjęć: wszelkie zapamiętane przeżycia i obrazy jednostki lub zbiorowości tworzą stos obrazów, których poszczególne elementy raz są wydobywane na powierzchnię świadomości, a innym razem spychane na dno podświadomości.

»» Fotografie tworzą własną pamięć obrazów, odwołującą się do fotografii i przywołującą we wspomnieniach obrazy w obrazach. Przedmiotem tej pamięci może być również – być może jest to nawet reguła – funkcja pamięciowa fotografii jako taka. Pamięć obrazów pokazuje się najwyraźniej w obrazach pamięci. Fotografie stają się nośnikami pamięci. A w obrazach pojawiają się znów obrazy, które odsyłają do obrazów³.

Każde zdjęcie jest jak obraz w ludzkim umyśle, zachowuje klarowny kształt postaci i przedmiotów, gamę kolorów i różnych odcieni, lecz w miarę upływu czasu podlegają one procesom niszczenia – stają się dalekie i niewyraźne. Fotografie rozpadają się i w ten sposób „kruszą” rzeczywistość na setki rozdrobnionych kawałków. Jednak niektóre zatarte i połamane fragmenty tworzą całą gamę nowych obrazów, niepodobnych do pierwowzoru. Obrazy w ludzkim umyśle są jak fotografie tasowane i wybierane do wystaw czy albumów – pozostają w wiecznym ruchu kreowania nowych piętér pamięci, które łączą kolejne linie narracji.

»» Tworzy się bowiem dzięki fotografii sfera sacrum subiektywnego i prywatnego. Subiektywnego, bo odnoszącego się do jednostkowej wyobraźni; prywatnego zaś – bo zawartego w przedmiotach i wytworach posiadających znaczenie ograniczone do terytorium życiowej przestrzeni danego człowieka. To natomiast, co prywatne i subiek-

1 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s. 47.

2 L. Lechowicz, *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, Warszawa 2000, s. 4.

3 B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 163.

tywne, znajduje odbicie w świadomości pod postacią obrazów myślowych, czerpiących swe treści z pamięci⁴.

W książce *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* Roland Barthes, przyglądając się prywatnemu zdjęciu własnej matki, stwierdza, że fotografia jest bezpośrednim przywołaniem przeszłości w teraźniejszości. Jednak przywołanie czasu przeszłego nie oznacza dosłownego powtórzenia jej zaistnienia. Za pomocą fotografii powstaje teatr przeszłości, który objawia się odbiorcy oraz wywołuje u niego ciąg skojarzeń, a także ułatwia interpretację tego, co minione. Fotografia jest zamkniętym w sobie światem, a oglądający ma doświadczyć utrwalonej na niej historii.

» To, co Fotografia powieła w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz [...]. Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, który potrzebuję, do rzeczy, którą postrzegam. Fotografia jest istnieniem Poszczególnym w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością [...]. Jest „tym właśnie” (to zdjęcie, a nie fotografia w ogóle), co, krótko mówiąc, stanowi Dotykalne, Przypadkowe, Napotkane, Rzeczywiste, w ich niewyczerpanym wyrazie [...]⁵.

W procesie interpretacji każda fotografia nabiera nowych znaczeń, jednak w połączeniu z innymi mediami, takimi jak teatr czy film, uruchamia nowe możliwości widzenia i kontemplowania. Świat miniony może zostać przywołany poprzez fotografię, teatr lub film. Interesującym zabiegiem jest także łączenie różnych mediów i sztuk (obrazu i teatru, fotografii i kina, teatru i kina, obrazu malarskiego i fotograficznego) oraz tworzenie przez artystów nowych efektów scenicznych (obraz fotograficzny w obrazie filmowym).

W tych rozważaniach podejmuję próbę analizy i interpretacji fotografii w trzech polskich filmach: *Noce i dnie*, *Polskie drogi*, *Dom*. Prezentuję wybrane portrety fotograficzne bohaterów: Teresy Kocieleń i Bogumiła Niechcica, Władysława Niwińskiego, Barbary Lawinówny i Łukasza Zbożnego. To dzięki ruchomym obrazom filmowym owe portrety zostały umieszczone w różnym czasie i przestrzeni. W ten sposób stały się znaczącym motywem w intymnym mikroświecie bohaterów, a także zaistniały na tle panoramy historycznych wydarzeń. „Kino – jak pisze Gilles Deleuze – nie tylko przedstawia obrazy, ale je spowija światem. Dlatego właśnie bardzo wcześnie szukało jak największych obiegów, które łączyłyby obraz aktualny

4 J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Toruń 2020, s. 107.

5 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 13.

z obrazami-wspomnieniami, obrazami-snami, obrazami-światami⁶. Portrety fotograficzne we wskazanych filmach stworzyły interesujący efekt dla konstrukcji dzieła, czyli „obrazu w obrazie”, a ściślej „fotografii w filmie”. Taki zabieg prowadzi do podwojenia filmowej rzeczywistości, w rezultacie czego widz ogląda film oraz proces odbioru fotografii ukazany przez bohaterów będących obserwatorami w filmie. W ten sposób zostaje uaktywniona podwójna komunikacja: między fikcyjnymi bohaterami w ramach świata przedstawionego oraz między sceną filmową i widzami. Włączenie do akcji portretów fotograficznych powoduje pomnożenie planów filmowych oraz podkreślenie jednoczesności procesu kreacji i odbioru. W konstrukcji *Nocy i dni*, *Polskich dróg*, *Domu* obok efektu „fotografii w filmie” wszystkie zdjęcia łączą jeszcze inne perspektywy sztuki fotograficznej: typologia (prywatne, osobiste, rodzinne), związek z wydarzeniami historycznymi (wybuch pierwszej wojny światowej – *Noce i dni*, druga wojna światowa – *Polskie drogi*, powstanie warszawskie oraz powojenna odbudowa stolicy – *Dom*), a ponadto estetyka koloru zawężona do czerni i bieli. Z jednej strony ten dobór stanowi historyczne odwzorowanie możliwości technologicznych, gdyż fotografia przedwojenna, wojenna i wczesnopowojenna była utrzymana w tonacji czarno-białej, z drugiej zaś estetyka kolorystyczna znakomicie nadaje się do zobrazowania dychotomicznej natury świata, a także do sygnalizowania przeciwstawiających się sobie wartości, takich jak życie i śmierć. Jednak w toku narracji i konstrukcji układu przyczynowo-skutkowego pojawiają się znaczne różnice: portrety fotograficzne Teresy Kociełło i Bogumiła Niechcica aktywizują za pomocą wspomnień wyłącznie zdarzenia z czasu przeszłego, portret Władysława Niwińskiego powoduje zatrzymanie akcji dla ujawnienia terazniejszych mechanizmów ludzkiego zachowania i postępowania w obliczu wojny, natomiast fotografie Barbary Lawinówny i Łukasza Zbożnego przyczyniają się do gwałtownej zmiany wydarzeń w przyszłości. Wybrane fotografie są rozpatrywane w perspektywie psychologii wspomnień i tradycji kulturowej (fotografia jako pamiątka – *Noce i dni*), kryminalistyki (fotografia jako ślad – *Polskie drogi*) czy w perspektywie terapeutycznej (fotografia jako rekwizyt – *Dom*).

FOTOGRAFIA-PAMIĄTKA

W filmie na podstawie powieści Marii Dąbrowskiej *Noce i dni*⁷ z niezwykłą starannością zostały zaprojektowane i wykonane kostiumy, zaaranżowane wnętrza

6 G. Deleuze, *Kino*, t. 2: *Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 295.

7 *Noce i dni*: polski serial telewizyjny, premiera 26 lutego 1978 r., reżyseria i scenariusz Jerzy Antczak, muzyka Waldemar Kazanecki, zdjęcia Stanisław Loth, scenografia Jerzy Masłowski.

dworu oraz kamienic, a także przemyślane i precyzyjnie zastosowane ukazywanie pejzaży miejskich i wiejskich w związku ze zmieniającymi się porami roku, wydarzeniami historycznymi i przekształceniami obyczajowymi. W wielu ujęciach filmowych przedstawiających dwory w Krępie, Serbinowie czy Pamiętowie oraz kalinieckie kamienice widać dbałość o zachowanie tradycji ziemiańskiej i mieszczańskiej związanej z gromadzeniem, ocalaniem i eksponowaniem pamiątek i patriotycznych, i rodzinnych. Szczególnie na ścianach salonów lub jadalni widnieją portrety malarskie lub fotograficzne zarówno zmarłych członków rodu, jak i żyjących, najbliższych w familijnym kręgu osób. Dla głównej bohaterki Barbary Niechcic wizerunki bliskich, wyeksponowane w scenach filmu: miniatura malarska syna Piotrusia oraz fotografie siostry Teresy i męża Bogumiła stanowią cenne pamiątki, dzięki którym pamięć o nieobecnych jest utrwalana i zachowywana. Wszelkie pamiątki tworzą świat „za sprawą pamięci, która z materialnych reliktyw w sposób dobrowolny i dowolny konstruuje nostalgiczną przeszłość”⁸. Jak podkreśla Anna Wieczorkiewicz: „Pamiątka – odprysk przeszłości – kojarzy się z jakimś stanem wcześniejszym, wolnym od teraźniejszych skażeń, na przykład z dzieciństwem. [...] wiąże się z wydarzeniami biografii jej posiadacza”⁹.

Właśnie utrwalone w materialnej formie wspomnienia, owe „odpryski przeszłości” kaleczą wielokrotnie bohaterkę *Nocy i dni*, gdy ogląda ponownie portrety syna, siostry i męża. Podczas przeprowadzki z Serbinowa do majątku Pamiętów Barbara przegląda wszystkie skrzynie, kufry i wykłada na stół rozmaite pamiątki rodzinne. W jednym z pudełek odnajduje miniaturę zmarłego syna, Piotrusia Niechcica. W owalnej ramie widać chłopięcą główkę, na którą Barbara spogląda z czułością, po czym dostrzeżga, że ów portret jest pęknięty. Delikatnie wkłada palec w to miejsce, odchyła skrawki papieru, a następnie usiłuje wygładzić całą powierzchnię i scalić podwinięte brzegi. Obraz małego dziecka jest pęknięty i rani matkę. Między matczyną miłością a nagłą śmiercią Piotrusia powstała bolesna, nigdy niezagojona – co symbolizuje portret – „otwarta rana”.

» Być może samo wejście w szczelinę, samo zaistnienie w niej jest właściwszą odpowiedzią na skierowane ku nam wezwanie. Gdy wsuwamy się w ukrytą rzeczywistość, która przyjmuje nas, a zarazem osłania, być może nie musimy niczego poznawać, być może wystarczy istnieć w miejscu, do którego należymy, które jak gdyby zezwala na to, aby być naszym miejscem przez pewien czas¹⁰.

8 A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 45.

9 Ibidem.

10 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 178.

Barbara odsłania na portrecie realną „szczelinę”, jednak jej czuły gest dotykania namalowanej twarzy synka sprawia wrażenie obcowania z żywym dzieckiem. Między tęskniącym do ładu umysłem bohaterki a gorzkim doświadczeniem zmysłów istnieje stale poszerzająca się szczelina. Jej krawędzie nieustannie oddalają się od siebie. Estetyczne doznanie bierze się z owego pęknięcia, które tworzy iluzję zawieszenia między światami. Barbara dzięki wspomnieniu o synu wciąż próbuje połączyć dwa światy: żyjących i zmarłych. Mimo upływu czasu matka nadal przepracowuje żalobę po śmierci syna. Nieobecne dziecko jest uobecnione za pomocą malarskiego wizerunku i ożywione dzięki obrazom przechowywanym w jej pamięci.

W filmie *Noce i dnie* przez pryzmat motywu różnorodnych portretów malarskich i fotograficznych zostają ukazane przemiany artystyczne, technologiczne i obyczajowe na przełomie XIX i XX wieku. Warto przypomnieć, że malarstwo miniaturowe było modne od XV do XIX stulecia. Miniatury stanowiły cenne podarunki i rodzinne pamiątki. Jednak rozpowszechnienie od XIX wieku dagerotypii oraz rozmaitych technik fotograficznych spowodowało wyparcie tej formy artystycznej i rolę utrwalenia wizerunku rozumianego jako pamiątka przejęły portrety fotograficzne. Nic dziwnego, że na ścianach dworów ziemiańskich w salonach kamienic prezentowanych w filmie zarówno miniatury, jak i fotografie są przedmiotem kolekcjonerstwa. Albowiem: „Pamiątki pod pewnymi względami przypominają eksponaty muzealne – jedne i drugie są znakami odsyłającymi do czegoś, co sytuuje się poza ich materialną postacią, ewokują narracje, często bardzo rozbudowane”¹¹.

Wartość fotografii jako pamiątki określa się nie na podstawie materialnej wartości nośnika, lecz „sentymentu odczuwanego przez ich odbiorców”¹². W ten sposób zostaje wyrażona nieufność wobec świata wizualnego, ale też ulotności wspomnień. Wszak pamiętamy nie tyle przez obraz, ile poprzez świadectwa innych zmysłów – smaki i zapachy. W *Księdze zapominania* Douwe Draaisma wymienia kolekcję przedmiotów takich jak: portrety, fotografie, kosmyki włosów, listy, które pełnią funkcję „materialnych środków podpierania wspomnień”¹³. Dzięki tym nasycenym emocjonalnie obiektom można uruchomić w umyśle kolejne reminiscencje.

W jednej ze scen *Nocy i dni* Barbara Niehcic po śmierci ukochanej siostry Teresy Kociełło otrzymała w spadku kufer z listami. Ich wieczorna lektura pozwala nie tylko na odtworzenie wspólnych obrazów z rodzinnego życia, ale też na stopniowe odkrywanie nieznanego losu siostry. Z poszczególnych frag-

11 A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty...*, s. 44.

12 M. Michałowska, *Przewrotne przyjemności obrazu. Eseje o fotografii w kulturze popularnej*, Gdańsk 2020, s. 87.

13 D. Draaisma, *Księga zapominania*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2012, s. 304.

mentów i zapisków Barbara dowiaduje się, jak bardzo Teresa była nieszczęśliwa w małżeństwie z Lucjanem, a jednocześnie jak przez te wszystkie lata ukrywała i pielęgnowała miłość do innego mężczyzny. W finałowej scenie drugiego odcinka zatytułowanego *Piotruś i Teresa* Barbara przygląda się umieszczonej na nagrobku fotografii siostry. Postać młodej kobiety została uwieczniona na zdjęciu i wydaje się trwać poza czasem, w wiecznym „teraz”, w którym czas przeszły, teraźniejszy i przyszły są w jednym stanie temporalnego skupienia. Fotografia przypomina martwe odbicie osoby zakłętej w perspektywie wieczności. Nieruchoma, milcząca twarz Teresy zastyga z subtelnym półśmiechem na ustach.

» Wszystkie fotografie mówią: „*Memento mori*”. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania¹⁴.

Fotografia jako materialny przedmiot utrwała życie i przypomina o śmierci, doczepiona do kolumny nagrobka jest obrazem skamienienia przedwcześnie zmarłej Teresy. Zdjęcie zachowuje tylko pozory wieczności, a paradoksalnie staje się świadectwem stopniowego oddalenia, niszczenia i ostatecznego rozpadu. Można zresztą uznać, że fotografia cmentarna jest przedmiotem świadczącym o stanie zawieszenia między życiem a śmiercią. I jak zauważa Hans Belting, to właśnie ona

» zachowuje status tradycyjnie rozumianego obrazu upamiętniającego. Patrzy na nas żywy człowiek, którego obraz przynależy do jego grobu. [...] W miejscu przecięcia życia i śmierci utrzymuje obraz swoją specyficzną aurę życia. Jednak dopiero śmierć nadaje naszemu wspomnieniu owo fundamentalne znaczenie, które niegdyś powoływało obraz do życia¹⁵.

Fotografia niesie ze sobą doznanie bliskości nieżyjącej siostry. To poprzez zdjęcie Barbara doświadcza zarówno braku, jak i obecności, co łączy się z nieustannym doznaniem tęsknoty i ukojenia. I, jak podkreśla Belting, prawda o archetypie każdego obrazu jest związana z zastępowaniem osoby zmarłej jej wizerunkiem: „Obraz nie może umrzeć, dlatego jako medium użycza swojej egzystencji śmiertelnemu

14 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2009, s. 23.

15 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 225.

ciału¹⁶. Nie należy przy tym zapominać, że cechą każdego zdjęcia pozostaje unieruchomienie, a taki sposób utrwalenia wizerunku postaci odsyła do antropologicznego ujęcia portretu jako maski pośmiertnej. Twarz Teresy na fotografii przypomina właśnie maskę, spreparowaną, sztuczną. Jedynym żywym elementem jest jej ukierunkowane spojrzenie, które intuicyjnie odczuwa Barbara i momentalnie odwraca głowę w stronę cmentarnej alei. Tak też odkrywa tajemnicę życia siostry i rozpoznaje adresata listów – młodego Tadeusza Krępskiego. Fotografia stanowi odwołanie do epistolarnych zapisków i w ten sposób jeszcze bardziej umacnia swój wspomnieniowy charakter – dzieje związku Teresy i Tadeusza należą do przeszłości, są przechowywane w pamięci żyjących i wtajemniczonych osób: dyskretnej siostry oraz wiernego i oddanego Teresie nawet po jej śmierci ukochanego mężczyzny.

Jednak najbardziej wyeksponowaną fotografią w filmie *Noce i dni* jest powiększone zdjęcie Bogumiła Niechcica. U schyłku życia Barbara jako wdowa powróciła do Kalińca i zajęła niewielkie mieszkanie w kamienicy przy rynku. Każdego dnia, spoglądając na fotografię męża, prowadzi monolog ze sobą lub dialog z pokojówką („w Serbinowie już żniwa”, „Bogumił by się martwił”) i przypomina sobie sceny z rodzinnego życia (zabawy z dziećmi, spacerzy męża po błotnistej drodze, wspólną pracę na roli i codzienną krzątanie we dworze). Filmowa kamera powiększa portret i można odnieść wrażenie, że zmarły jest nadal obecny jako gospodarz domu. Albowiem: „Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności¹⁷ i „świadcstwem zupełnie pewnym, lecz ulotnym¹⁸. Fotografia męża to swego rodzaju medium, poprzez które zaczynają się objawiać liczne wspomnienia żony. Zdjęcie przywołuje obrazy z przeszłości. One zaś mogą uaktywniać rozmaite stany uczuciowe kobiety (niepokój, rozczarowanie, tęsknotę). Utrwalona na zdjęciu postać Niechcica umożliwia spotkanie ze światem minionym, powrót do czasu, kiedy był terażniejszością. Dzięki fotografii Bogumiła „to, co było¹⁹, znów staje się obecne.

Portret fotograficzny zmarłego męża, dramatyczna ucieczka z płonącego Kalińca i obserwacja tragicznych scen po wybuchu pierwszej wojny światowej powodują, że stopniowo pamięć Barbary ulega rozbudzeniu i jedno wspomnienie wywołuje następne. Oddalenie się w stronę tego, co przeszłe, nie jest więc tylko ucieczką od terażniejszości, ale też świadomą decyzją, której nadrzędny cel stanowi poznanie samej siebie. Bohaterka spogląda wstecz na siebie i innych, by odkryć na nowo sens

16 Ibidem, s. 270.

17 R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 154.

18 Ibidem, s. 166.

19 Ibidem, s. 151.

minionego i utraconego świata. Układane w jej umyśle za pomocą filmowego montażu obrazy tworzą kolorowe fotografie – tasowane i wybierane do wystaw czy albumów – pozostające w wiecznym ruchu budowania nowych pięter pamięci, które łączą kolejne linie narracji. Fotografia otwiera się na siebie, a tym samym na to, co odwieczne – obecność zawsze i zawsze od nowa, poddana amnezji oraz procesowi niepamięci. W czasie podróży z woźnicą Szymaszem bohaterka prowadzi wewnętrzny monolog, w którym wspomina:

» Na ścianie wisiała powiększona fotografia Bogumiła. Fotografie dzieci chwyciłam w ostatniej chwili. A o Bogumile zapomniałam. Nawet teraz o nim zapomniałam. Boże litościwy, gdyby ten bieg dziejów, co ruszył z posad, mógł nagle stanąć i ocalić fotografię Bogumiła. Ale czy ja sama... Czy ja, nie fotografia, ja żywy człowiek... Nie byłam raz na zawsze przez kogoś zapomniana?²⁰

W filmie akcja przebiega symultanicznie: gdy Barbara ucieka i szuka schronienia w różnych dworach, jednocześnie płonie jej mieszkanie, a w nim „powiększona” fotografia Bogumiła. Bohaterka traci cenną pamiątkę i to z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że na poziomie reakcji fizycznej nie zdążyła jej zapakować, natomiast na poziomie reakcji psychicznej nie była to rzecz tak bezcenna jak fotografie dzieci, a po drugie: to właśnie zrządzenie losu, jakim jest wojenny pożar, pozbawia ją na zawsze portretu z wizerunkiem męża. Każda fotografia jest skazana na wyblaknięcia i zarysowania, zamazania i zniszczenia, zabrudzenia i pęknięcia, zbutwienia i nadpalenia. Jednak i one mają swój estetyczny urok, który skłania odbiorcę do odmiennego postrzegania obrazu i snucia różnorodnych refleksji.

20 To fragment monologu wewnętrznego Barbary Niechcic w filmie; <https://cyfrowa.tvp.pl/video/noc-i-dnie,odc-12-a-potem-nastapi-noc,68654957> (stan z 3 września 2023 r.). Natomiast w powieści *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej jest to zapis w technice narracji trzecioosobowej: „Pani Barbarze zrobiło się nagle zimno, a potem gorąco. Uprzytomniła sobie, że na ścianie w jej pokoju została powiększona fotografia Bogumiła. Fotografie dzieci, stojące na komodzie, chwyciła i w ostatniej chwili włożyła do walizki, a o Bogumile zapomniała. Przez mgnienie gotowa była zaniechać wszelkiej podróży, lecieć z powrotem do tej ściany, ale ta ściana pewno już chwycie się, pali, pewno już leży w gruzach! Pragnęła – to, by cały bieg dziejów, co z hukiem ruszyły z posad, wstrzymał się, stanął na chwilę i ocalił tę fotografię, to przeciwnie – by zawrzał jeszcze większym zamętem. Ach, po cóż ta cisza, ta pogoda na drodze? Niech wszędzie grzmi, niech wszystko się zdruzgotuje, aby wśród burzy niczym się stało to jej nielitościwe zapomnienie. Nielitościwe?! A czyż ona sama, nie fotografia, ale żywy człowiek, nie była kiedyś stokroć srożej raz na zawsze przez kogoś zapomniana? – szarpnęło się w niej coś ni stąd, ni zowąd. Bogumił nie był zresztą małostkowy ani sentymentalny i nie szłoby mu o to, by w takiej chwili pamiętano o jego fotografii. I ujrzała go przy sobie niby żywego, śmiejącego się i mówiącego: – Nie martw się, czemuż ty się taką błażostką martwisz? – A tak dźwignął ją raz jeszcze i pocieszył, a wnet przypomniało jej się, że zostawiła także wazonik z majolikowym strzelcem, pamiątkę po matce, i wydało jej się, że Bogumił na fotografii nie jest już taki sam wśród płomieni” (M. Dąbrowska, *Noce i dnie*, t. 3, Warszawa 2003, s. 373).

Wartość estetyczna fotografii wynika ze specyficznej transformacji, jakiej poddaje ją działanie czasu i przestrzeni. W scenie z filmu *Noce i dnie* zdjęcie jest pożółkłe, a na ozdobnej, prostokątnej, wyrzeźbionej ramie zebrała się warstwa kurzu, którą Barbara strzepuje delikatnie opuszkami palców. Z upływem czasu postać Bogumiła „zapadnie się w nicość wraz z tym zdjęciem, które żółknie, blednie, zaciera [...]”²¹. Płomienie, które odbijają się na powierzchni szkła fotografii, uświadamiają pewnego rodzaju proces uwalniania się żony od zmarłego męża. Symbolicznie zawłaszczają go i odcinają od Barbary, która nigdy nie miała odwagi opuścić Bogumiła. Intensywny płomień unicestwia przeszłość i ślady obecności postaci, która stanie się garstką popiołu. Portret fotograficzny to nic innego jak spopieleny skrawek papieru, a jednak znaczący okruch ludzkiego bytu. Stopniowe niszczenie fotografii rozpoczyna jednocześnie proces spalania wizerunku mężczyzny w pamięci Barbary. Być może jest to reakcja odwetowa i pełna żalu („czy ja sama... [...] Nie byłam raz na zawsze przez kogoś zapomniana?”) albo próba usprawiedliwienia („gdyby ten bieg dziejów, co ruszył z posad, mógł nagle stanąć i ocalić fotografię Bogumiła”). Z perspektywy przemian historycznych zdjęcie w kalinieckim mieszkaniu stanowi kompozycyjną ramę dla filmu – obejmuje czas od powstania styczniowego w 1863 do wybuchu pierwszej wojny światowej w 1914 roku.

Scena z płonąca fotografią Bogumiła przywołuje w świadomości odbiorcy jeszcze inną scenę z motywem płomieni wokół męskiej postaci. W filmie *Noce i dnie* odniesienia do złożonej symboliki ognia służą zobrazowaniu relacji emocjonalnych między kobietą a mężczyzną. Jasne, delikatne smugi płomieni świec palących się na sali balowej i wśród gości po zaślubinach Michaliny i Daniela Ostrzeńskich to jedna z metafor obrazowych ukazujących płonące uczucie miłości, promieniejące w ludzkim sercu. Jak zaznacza Octavio Paz: „Pierwotny i podstawowy ogień – seksualność – wznosi czerwony płomień erotyzmu, nad którym wzrasta drugi płomień: niebieski i drżący płomień miłości. Erotyzm i miłość – podwójny płomień”²². Promienną i radosną pannę Barbarę oświetlają smugi światła z roztańczonych na lichtarzach płomieni świec. Bohaterka między wijącymi się, jasnymi płomykami i delikatnymi smugami cieni poszukuje miłosego spojrzenia ukochanego Józefa Toliboskiego. Dwie sceny z motywem ognia można odnieść do symboliki żywiołu, a mianowicie ruchliwe płomienie z kłębamii siwego dymu, wywołane trawieniem materiału fotograficznego, sprawiają, że obraz ten sugeruje proces transmutacji materii – niszczenia i śmierci, zaś czyste płomienie świec w sali balowej są źródłem światła – tworzenia i miłości. Materialny nośnik pamięci, czyli portret fotograficzny, uległ całkowitemu zniszczeniu (postać Bogumiła została, jak

21 R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 167.

22 O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, tłum. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 8.

fotografia, wypalona w pamięci Barbary), natomiast obraz zachowany w sercu (postać Józefa uwieczniona na całe życie) jest niezniszczalny i wieczny.

A jednak rodzinne fotografie w filmie *Noce i dni* stanowią uosobienie tylko pozornej jedności rodziny, wyrażają więź uczuciową jedynie zastępczo. Zamiast realnych kontaktów i bezpośrednich więzi międzyludzkich pojawiają się wizerunki osób oprawiane w owalne lub prostokątne ramy. Rodzinna wspólnota zmienia się we wspólnotę fotograficzną, a „w każdym zdjęciu jest władczy znak [...] przyszłej śmierci”²³.

FOTOGRAFIA-ŚLAD

Portrety fotograficzne jako jeden z motywów obecnych w różnorodnych gatunkach filmowych pojawiają się choćby w filmach dokumentalnych²⁴ i wojennych. Czasem fotografie pełnią funkcję epizodyczną, niekiedy jednak – jak w filmie *Polskie drogi*²⁵ – wpływają na rozwój akcji i losy bohaterów. Małgorzata Hendrykowska doszła do następującego wniosku:

» najlepsze zbiorowe portrety pokolenia, którego młodość przypadła na lata wojny, powstały [...] w ramach serialowej produkcji telewizyjnej. [...] Szeroką panoramę polskich losów stworzył także inny jedenastoodcinkowy serial Janusza Morgensterna *Polskie drogi* [...]. Twórcom udało się w przejmującej, wielowątkowej opowieści, z kilkoma bohaterami pierwszoplanowymi, poprowadzić widza przez różne środowiska społeczne, reprezentujące odmienne postawy wobec walki zbrojnej, konspiracji, wojennej ofiary i woli przetrwania. Dwójka głównych bohaterów to wywodzący się ze środowiska inteligenckie-

23 R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 172

24 Portrety fotograficzne w okresie wojny stały się tematem jednego z filmów dokumentalnych. „Fotografia była pasją życia także Wilhelma Brasse. W Katowicach, gdzie pracował, znane były jego piękne, nastrojowe portrety. Do Auschwitz został przywieziony w jednym z pierwszych transportów. SS zleciło mu prowadzenie dokumentacji fotograficznej z życia w obozie: prywatnych, towarzyskich spotkań oficerów, pracy więźniów, doświadczeń medycznych. Jego głównym zadaniem było jednak wykonywanie policyjnych portretów przywiezionych do obozu. O tym wszystkim, a zwłaszcza o kilku wybranych zdjęciach, Wilhelm Brasse opowiada w filmie Ireneusza Dobrowolskiego *Portrecista* [2005]. Opowiada o ludzkim strachu, twarzach, które zapamiętał i które do dziś nie dają mu spokoju w nocy, i o tym, że po wojnie nie zrobił już ani jednego zdjęcia” (M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011, s. 26).

25 *Polskie drogi*: polski serial telewizyjny, premiera 16 października 1977 r., reżyseria Janusz Morgenstern, scenariusz pierwszego odcinka Bohdan Czeszko, pozostałe Jerzy Janicki, muzyka Andrzej Kurylewicz, zdjęcia Edward Kłosiński, Witold Adamek, scenografia Jerzy Śnieżawski, Wojciech Majda, Teresa Barska.

go wrześniowy podchorąży Władysław Niwiński i jego podwładny z Września kapral Leon Kuraś, z pozoru sprytny i zaradny warszawski cwaniak, który w dramatycznych chwilach okazuje się człowiekiem wielkiej szlachetności. To on ukryje żydowską dziewczynkę, a na odnalezienie jej poświęci cały zgromadzony w czasie okupacji majątek i ostatecznie życie. Do fabuły filmu zostały wprowadzone także autentyczne dramatyczne wydarzenia z lat okupacji, między innymi: aresztowanie profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, masowe egzekucje w Wawrze i Palmirach pod Warszawą, organizacja obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, pacyfikacje Zamojszczyzny, powstanie w getcie warszawskim [1943] i codzienne życie Warszawy wraz z ulicznymi łapankami i egzekucjami²⁶.

W okresie wojennym społeczeństwo polskie mimo tak drastycznego pogorszenia warunków bytowych usiłowało przetrwać, dlatego ludzie zmieniali profesje, miejsca zatrudnienia i dokumenty. Film pokazuje nawet, jak funkcjonowały drobne przedsiębiorstwa świadczące usługi zarówno dla Polaków, jak i dla Niemców: piekarnie i cukiernie, chemiczne pralnie i zakłady pogrzebowe, antykwariaty i drukarnie, zakłady szewskie i fotograficzne. Oczywiście każde z tych miejsc mogło pełnić funkcje dodatkowe, czyli ukrywanie wielu osób, przechowywanie cennych dokumentów, były też one znakomitym kamuflażem działalności konspiracyjnej. Jednak każda instytucja i mały zakład podlegały ścisłej kontroli, a za odkrycie najdrobniejszej nieścisłości groziła kara śmierci. Serial ukazuje także wyjątkowe znaczenie fotografii w okresie okupacji. W rozważaniach dotyczących dziejów fotografii Ignacy Płazewski zaznaczał:

- » Fotografia polska skupiła się głównie na terenie Generalnej Guberni i jej życie zaczęło płynąć dwoma nurtami. Nurt jawny stanowiła fotografia użytkowa. Na okupowanych terenach Polski, szczególnie w Generalnej Guberni, przez cały czas wojny zaopatrzenie w materiały fotograficzne było bowiem nie najgorsze. [...]. Drugi nurt stanowiła fotografia, która przeszła do podziemia i nierozłącznie związała się z konspiracją. To ona reprodukowała mapy dla oddziałów partyzanckich, fotograficznie powieliała regulaminy i instrukcje wojskowe, jak również zakazane książki [...], robiła zdjęcia dla doraźnych potrzeb toczącej się walki, do fikcyjnych dowodów i legitymacji, a tak-

26 M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji...*, s. 40.

że przechowywała i powieliała zdjęcia okupantów, fotografujących akty terroru, egzekucje i obozy śmierci [...]»²⁷.

W filmie *Polskie drogi* te dwa nurty fotografii użytkowej i konspiracyjnej budują dodatkowe wątki i splatają ze sobą życiorysy wielu bohaterów. W czasie kampanii wrześniowej pluton Władysława Niwińskiego zostaje zdziesiątkowany przez grupę dywersyjną pod wodzą Johanna Heimanna, syna niemieckiego kolonisty, młynarza, który umiera nagle w trakcie walki. Władek i Johann znali się jeszcze sprzed wojny i spędzali wspólnie wakacje. Niestety, wybuch wojny czyni z przyjaciół wrogów, a do tego Johann obarcza Władka winą za śmierć ojca i poprzysięga zemstę. Zarówno gestapowiec, jak i jego matka nieustannie poszukują śladów po rodzinie Niwińskich. Młody podchorąży Władysław Niwiński zmienia miejsce zamieszkania i chce zmienić również tożsamość. Do wyrobienia nowych dokumentów są potrzebne zdjęcia i w tym celu bohater udaje się do zakładu fotograficznego mieszającego się przy ulicy Grodzkiej w Krakowie. Firmę prowadzi Tadeusz Białas wraz ze swoją córką Barbarą, który oprócz zdjęć na życzenie klientów rozwija także swoją artystyczną pasję fotografowania. Obok rozmaitych portretów rozmieszczonych na ścianach pracowni Białas zawiesza oprawiony w ramę fotomontaż ukazujący krakowskie sukiennice, które obserwują powiększone i tworzące iluzję odbicia oczu. Zmontowanie tych kilku zdjęć można traktować jako sygnał zapisu rzeczywistości, identyfikując oczy z organem wzroku fotografa, zapisującego ową rzeczywistość za pomocą aparatu i patrzącego na świat jako na zbiór zdjęć, a ponadto wychwytyującego z realiów życia intrygujące kadry. Na powierzchni został umieszczony dość wymowny tytuł *Miasto śpi ja szukam Cię*. Fotomontaż pełni funkcję metafory wszechwiedzącego, kontrolującego ludzkiego oka i aparatu fotograficznego. Ta podwójna perspektywa widzenia odsyła do wydarzeń teraźniejszych i zapowiada te przyszłe: Władek jest i będzie nieustannie obserwowany oraz poszukiwany przez gestapo. Jego zwyczajna wizyta w zakładzie fotograficznym uruchamia serię nieoczekiwanych i niebezpiecznych wydarzeń. Zauroczona tajemniczym, przystojnym nieznajomym córka fotografa wykonała jego portret fotograficzny i niefrasobliwie umieściła w witrynie reklamującej zakład ojca. Zdjęcie to nasycony czułością ślad obecności Władka, którego widok jest bliski sercu Basi. Fotografia umożliwia wprowadzenie wątku miłosnego, co

» dodatkowo wzmacnia dramatyzm wojennej i okupacyjnej rzeczywistości. [...] Filmowe obrazy wojennej miłości odsłaniają wszystkie jej odcienie, a napięcie między światem ludzi zakochanych a otaczającą

27 I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 373–374.

ich wojenno-okupacyjną rzeczywistością służy nie tylko wydobyciu jej okrucieństwa. Pozwala także wyzwolić szereg znaczeń o charakterze symbolicznym i uniwersalnym²⁸.

Wykonując fotografię, dziewczyna dąży do zatrzymania obrazu młodego mężczyzny i niejako podejmuje próbę „przywiązania” tej postaci do siebie. To zarówno sentymentalna pamiątka, jak i przedmiot zawierający cząstkę bliskiej osoby. Podobne znaczenie fotografii można odnaleźć w wyznaniu Elizabeth Barrett, która w 1843 roku pisała:

» Bardzo chciałabym mieć taką pamiątkę każdej drogiej mi istoty na świecie. Nie samo podobieństwo jest w takich przypadkach cenne, ale skojarzenie i poczucie bliskości... to, że nawet c i e ń r z u c o n y p r z e z k o g o ś leży tam utrwalony na wieki! Na tym, jak sądzę, polega uświęcająca rola portretów [...], że wołałabym raczej mieć taką pamiątkę po kimś, kogo bardzo kochałam, niż najszlachetniejsze dzieło artystyczne, jakie kiedykolwiek stworzono²⁹.

Jednak funkcja fotografii w filmie *Polskie drogi* polega nie tylko na zachowaniu wizerunku kochanej osoby, ale też na tym, że umożliwia ewokowanie sytuacji dokumentującej okrucieństwo wojny. Zdjęcie Tadeusza ma niezwykłą moc sprawczą, gdyż wpływa na losy wielu osób. Fotografia pozornie jest odwrotnością filmu – ona zamraża scenę, natomiast film wprawia ją w ruch. Lecz to dziewczyna w roli fotografa stała się jednocześnie reżyserem tragicznego ciągu wydarzeń: z powodu tej fotografii jej ojciec został aresztowany i przewieziony do obozu, a ona musiała opuścić własny dom i zamieszkać u stryja. Spacerując ulicami Krakowa, młody Heimann rozpoznał zdjęcie Niwińskiego umieszczone w szklanej gablocie. Fotografia zdradziła i potwierdziła obecność człowieka, którego od dawna poszukiwał. Właśnie po „fotograficznych śladach” zostawionych przez Władka w zakładzie gestapowiec usiłuje do niego dotrzeć i go zaaresztować. Autor książki *Estetyka fotografii* twierdzi, że „zdjęcie jest śladem”³⁰. W związku z tym pojawia się istotna kwestia dotycząca nie tylko podmiotu fotografującego i przedmiotu fotografowanego, ale także sytuacji, w której przypadkowo lub celowo zostało wykonane zdjęcie. Istota fotografii łączy się z aktem jej wywołania, czyli z przywołaniem zdarzeń minionych. Fotografia w filmie, na którą patrzy odbiorca, umożliwia poruszanie

28 M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji...*, s. 91. §

29 S. Sontag, *O fotografii*, s. 193.

30 F. Soulages, *Estetyka fotografii: strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 5.

się po śladach bolesnej przeszłości, ukazywanej za pomocą różnych scen i sposobów tworzenia rozmaitych historii.

Portret fotograficzny Niwińskiego staje się powodem niepokojącego przesłuchania starego Białasa. Gestapowiec zna numer zlecenia i datę odbioru kompletu zdjęć. Z miną triumfatora ogląda fotografie i niczym karty do gry rzuca na blat biurka. To rozdanie talii czarno-białych fotografii stanowi jednocześnie zapowiedź rozgrywki na śmierć i życie. Jednak Heimann daremnie oczekuje na przyjście Władka, gdyż w jego zastępstwie po odbiór zdjęć przychodzi córka profesora, Justyna. Właściciel zakładu podmienia fotografie, a na odwrocie zamieszcza informację ostrzegawczą i niszczy numer zlecenia. Białas stopniowo oswaja się z obecnością mężczyzny w niemieckim mundurze oraz często udaje się do fotograficznej ciemni, która staje się miejscem jego wyciszenia i wtajemniczenia. Metafora ciemni pozwala widzom – tak jak w kryminałach i filmach sensacyjnych – wyobrazić sobie proces dochodzenia do wiedzy o osobach wpłątanych w śledztwo: zarówno ofiarach, jak i przestępcach oraz śledczych.

Podobnie skomplikowaną funkcję jak w filmie *Polskie drogi* pełni fotografia w utworze Winfrieda Geорга Sebalda *Austerlitz*. Dla fotografa w filmie i bohatera powieści fotografowanie stanowi potwierdzenie własnego istnienia. Ważny pozostaje właśnie akt stopniowego wydobywania obrazu, którego jest się twórcą.

» Przy pracy fotograficznej – wyznawał Austerlitz – szczególnie fascynował mnie zawsze moment, gdy na naświetlanym papierze cienie rzeczywistości wyłaniają się, by tak rzec, z niebytu, zupełnie jak wspomnienia [...], które też nocą nagle się w nas wynurzają i, choć chciałoby się je zatrzymać, zaraz znowu zapadają się w ciemność, nie inaczej niż odbitka, pozostawiona za długo w wywoływaczu³¹.

Przedstawioną procedurę techniczną w fotograficznej ciemni można odnieść do sceny filmowej w *Polskich drogach*. Dzięki pracy nad zdjęciami stary fotograf uświadamia sobie własną bezradność sytuacyjną, pokonuje swój lęk i postanawia przechytrzyć Heimanna.

Portret Niwińskiego stanowi dla fotografa źródło zagrożenia równoznacznego z wyrokiem śmierci, natomiast podmienione zdjęcie staje się gwarancją ocalenia dwóch klientów: Władka i Justyny, a przede wszystkim jego córki Barbary. A jednak Heimann zauważa tę zręczną zamianę fotografii i numerów zlecenia, właściciel zakładu zostaje aresztowany i znika po nim wszelki ślad. Zdjęcie Władysława Niwińskiego miało być wyrazem artystycznych i praktycznych umiejętności mło-

31 W.G. Sebald, *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 97.

dej dziewczyny, tymczasem okazało się zgubnym śladem. Fotografia w filmie *Polskie drogi* została zawieszona między życiem a śmiercią, ruchem a znieruchomieniem – podobnie jak oglądany w muzeum eksponat. Jak słusznie zauważa Charlotte Cotton: „fotografia nie naśladuje i nie wskrzesza malarstwa figuratywnego – dziedziczy po nim jedynie koncepcję choreograficzną, polegającą na komponowaniu sceny na użytek odbiorcy”³². W filmowej odsłonie sposób kontaktu z portretem-obiektom sugeruje intymność doświadczenia zarówno osoby fotografującej, jak i widza. Istotna staje się unikalność – odsyłająca do doświadczenia i emocji, a także wartość ekspozycyjna – aranżacja na wystawie.

Nie należy zapominać, że w serialu telewizyjnym *Polskie drogi* fotografie zostały ukazane w perspektywie prywatnej (osobistej) oraz historycznej (konspiracja). Portret fotograficzny spleta na pewien czas losy pary bohaterów: córki Białasa z Niwińskim. To właśnie dzięki Basi Władek dość szybko pozna tajemnice sztuki fotografowania. Jest to dla niego zadanie szczególne – ma wykonać zdjęcia dokumentalne rejestrujące rozbudowę obozu w Auschwitz. Niestety, w trakcie fotografowania zostaje dostrzeżony przez niemieckich wartowników i znów jest poszukiwany. Jednak dzięki pomocy Heleny, pokojówki pracującej w domu niemieckiego lekarza, udaje mu się nie tylko uciec, ale także zatrzeć ślady fotografii – negatyw ze zdjęciami umieszcza w piecu i przysypuje popiołem. Władek nie powróci już do wykonywania zdjęć, przystąpi do aktywnych działań w walce zbrojnej, a fotografia, która początkowo połączyła losy jego i Basi, ostatecznie ich rozdzieliła. W czasie prowadzonego śledztwa oficer SS pokazuje zdjęcia legitymacyjne Niwińskiego i Białasówna uświadamia sobie, że Władkowi udało się zbiec przed niemieckim pościgiem, ale w ten sposób rozstali się już na zawsze. Jej

» [...] zostanie tylko fotografia,
to – to jest bardzo mało...³³

Fotograficzne medium wpisane w film w jeszcze większym stopniu eksponuje proces spojrzenia. Albowiem niema, zupełnie unieruchomiona, fenomenologicznie zredukowana w obszarze ruchu i ograniczona do czarno-białej kolorystyki fotografia zostaje ukonstytuowana jako poczucie braku. W centrum obrazu fotograficznego Jean Baudrillard sytuuje figury nieobecności i nierzeczywistości, przesądzające o tak zwanej niemożliwości uchwycenia wizerunku. W przekonaniu francuskiego filozofa siła obrazu wynika z jego wewnętrznej pustki, którą można

32 Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków 2010, s. 49.

33 M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Fotografia*, w: idem, *Poezje zebrane*, t. 1, Toruń 1993, s. 157.

potraktować jako wyzwanie rzucone „wszelkiemu podobieństwu”³⁴. Władysław Niwiński jako postać jest niemożliwy do uchwycenia zarówno w życiu, jak i na portrecie. Pozostaje tylko fotografia jako ślad, który rozmywa się, zaciera i ostatecznie zanika. Portret fotograficzny jest jedynym, co zostaje po stracie ukochanego i uruchamia w Basi świadomość jego braku. W finałowej scenie filmu *Polskie drogi* podczas walk na warszawskich Powązkach giną i Władek, i Johann. Ich ciała nieruchomieją i zastygają jak na fotografii, która jest „martwym teatrem Śmierci”³⁵.

FOTOGRAFIA-REKWIZYT

Fotografia osobista narodziła się na przełomie XIX i XX wieku, stopniowo stając się praktyką społeczną rodzin, które dążyły do zachowania doświadczeń wspólnoty w ramach różnych portretów. Oczywiście towarzyszyło temu przekonanie o konieczności zachowania dla dalszych pokoleń i przekazania im historii rodowej utrwalonej za pomocą obrazu. Już od chwili powstania fotografia pełniła również inne funkcje, ponieważ była pewnego rodzaju aktem komunikacji i sposobem wymiany doświadczeń. Rodzinne zdjęcia są jednym z motywów obecnych w telewizyjnym serialu *Dom*³⁶. Fotografia pełni w tym dziele funkcję tradycyjną jako medium pamięci, ale jest także rekwizytem, który w zależności od zmiany otoczenia i usytuowania w czasie wywiera wpływ na zdarzenia i decyzje bohaterów. *Dom* to złożona opowieść o powojennych losach rodzin mieszkających w warszawskiej kamienicy przy ulicy Żłotej 25.

» W powojennej, zrujnowanej Warszawie – która jest figurą całego kraju – rodzi się nowe życie (dosłownie i w przenośni). Serial *Dom* należy zaliczyć do kina społecznego, obyczajowego, ponieważ przedstawione zostały tam losy kilku rodzin, reprezentujących najczęstsze postawy życiowe Polaków. Każdy z bohaterów ma swoje oczekiwania, plany i nadzieje i każdy z bohaterów zderza się – mniej lub bardziej boleśnie – z wielką historią oraz – co oczywiste – z polityką. Są tu przedstawiciele inteligencji, burżuazji, chłopów i robotników, wojska i aparatu władzy oraz represji. Wielką zaletą serialu jest to, że nastrój epoki bardzo się udziela. Dzieje się tak, dlatego że realia czasów zo-

34 J. Baudrillard, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001, s. 122.

35 R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 161.

36 *Dom*: polski serial telewizyjny, premiera 16 stycznia 1980 r., reżyseria Jan Łomnicki, scenariusz Jerzy Janicki, Andrzej Mularczyk, muzyka Waldemar Kazanecki, Piotr Hertel, zdjęcia Bogusław Lambach.

stały wiernie oddane, ale nade wszystko charaktery i rozterki postaci pokazane w bardzo przejmujący sposób sprawiają, że widz się z nimi utożsamia³⁷.

Obok rozmaitych wątków politycznych, społecznych, historycznych w początkowych odcinkach szczególnie wyeksponowany został motyw fotografii, która wpływa na kondycję psychiczną i fizyczną trojga bohaterów: Barbary Lawinówny, Łukasza Zbożnego i Andrzeja Talara. W piwnicy zawalonej gruzami gospodarz domu Ryszard Popiołek odnajduje rodzinny album państwa Lawinów. Znajdują się w nim familijne fotografie rodziców Basi oraz zdjęcia dziewczyny i jej narzeczonego Łukasza jeszcze z czasów szkolnych. Fotografie takie są bardzo ważnym nośnikiem utrwalającym pamięć rodziny. Kontakt z nimi skłania do przyjęcia postawy refleksyjno-poszukiwawczej i jest na tyle znaczący, że inicjuje podjęcie próby odczytania sensu przeszłości. Susan Sontag doszła do wniosku, że zdjęcia służą jako narzędzie zapisu rodzinnego życia: „Poprzez fotografie każda rodzina stwarza swoją kronikę pisaną portretami – przenośny zestaw obrazków, które zaświadczały o wspólnym życiu”³⁸. Wykonywanie oraz tworzenie kolekcji zdjęć jest wyrazem nawiązywania dialogu między pokoleniami w różnych kategoriach wiekowych. Taka komunikacja rozpoczyna się również w serialu – fotografia staje się pretekstem do rozmów mieszkańców i przybywających z wizytą gości. Gospodarz domu Popiołek wspomina dzieje przedwojennej rodziny i prosi młodego Talara o przekazanie albumu właścicielom. Jego mikronarracje o ludziach utrwalonych na fotografii pełnią funkcję pamięci zewnętrznej oraz stanowią czytelny znak świadczący o ponadczasowym budowaniu więzi całej wspólnoty mieszkającej w kamienicy. Przeszłość jest ważna nie tylko w kontekście znaczących wydarzeń historycznych, ale też z perspektywy mikrohistorii rodzinnej. Francuski krytyk filmowy André Bazin doszedł do wniosku, że w albumach rodzinnych:

» w odcieniach szarości lub sepii, podobne do fantomów i niemal niemożliwe do rozpoznania, znajdują się już nie tradycyjne portrety rodzinne, lecz raczej obecność żywotów zatrzymanych w momencie ich trwania [...], fotografia bowiem nie tworzy wieczności, jak robi to sztuka, lecz balsamuje czas, ratując go po prostu przed właściwym rozkładem³⁹.

37 Zob. <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2616754,serial-dom-portret-35-lat-warszawy> (stan z 31 sierpnia 2023 r.).

38 S. Sontag, *O fotografii*, s. 15.

39 A. Bazin, *What is Cinema?*, Berkeley 1967, s. 14 (tłum. E. S.).

Splot pamięci i historii jest zasadniczym aspektem rodzinnego i społecznego zastosowania, a także znaczenia fotografii. Oczywiście związek fotografii ze śmiercią lub inną stratą ma różne odcienie i siłę oddziaływania w zależności od epoki. Szczególnie w pierwszej połowie XIX wieku fotografia była łączona dyskursywnie ze śmiercią, jednak w kontekście rozmaitych wydarzeń historycznych zyskała na znaczeniu jako bezcenna pamiątka, potwierdzający tożsamość dokument czy rekwizyt umożliwiający rozpoznanie. Fotograficzny album jest jak odbicie losów rodu Lawinów, przetrwał mimo pożogi powstańczej z drobnymi uszkodzeniami i pęknięciami na okładce, podobnie jak ocalała cała rodzina mimo strat materialnych i uszczerbku na zdrowiu. Doktor Lawina po utracie ręki nie może prowadzić praktyki stomatologicznej, ale pracuje na wydziale lekarskim uniwersytetu, jego żona sprzedaje ślubną obrączkę i piecze pączki, by zapewnić środki na wyżywienie bliskich i utrzymanie domu, a ich córka przechodzi długotrwałą rekonwalescencję po przebytych tyfusie. Lawinówna w towarzystwie Andrzeja nieustannie jednak poszukuje wśród ruin, odkopanych mogił i ogłoszeń swego narzeczonego Łukasza. Przedwojenny świat rodzin mieszkających w stolicy to zbiór obrazów godnych kolekcjonowania, lecz role przypisane osobom z familijnych fotografii zaczynają być odgrywane inaczej w powojennym okresie i w przestrzeni zniszczonej Warszawy.

Życie Lawinów ulega nieoczekiwanej zmianie, od momentu gdy zakochany w Basi Andrzej wykrada z albumu jej zdjęcie – dziewczyny z warkoczami. Los najmłodszej z rodziny nie potoczy się od razu wedle planowego jeszcze przed wojną schematu, czyli zdobycia dyplomu lekarskiego i ślubu z poetą Łukaszem Zbożnym. Gest wyjęcia fotografii dziewczyny z albumu jest symbolicznym przekierowaniem jej losu w ręce Andrzeja. Młody student przywłaszcza sobie zdjęcie z dwóch powodów: po pierwsze chce, aby wizerunek ukochanej był zawsze przy nim niczym miłosny talizman, a po drugie za pomocą tego przedmiotu pragnie wyzwolić Basię ze złudnej nadziei na odnalezienie Łukasza. Po zebraniu informacji od różnych świadków Andrzej utwierdza się w przekonaniu, że młody poeta wraz z całym oddziałem „Miotła” zginął w powstaniu, dlatego w jednym z miejsc ekshumacji ciał i składowisku pamiątek po zmarłych podkłada fotografię dziewczyny z albumu – identyczną z tą, którą przed laty Łukasz otrzymał od Basi. Zdjęcie stało się jednym z rekwizytów, obok książeczek, medalików, pasków, grzebieni, lusterek, guzików, dzięki którym w wielu przypadkach można było potwierdzić tożsamość rozstrzelanych osób. Jednak niektóre rekwizyty – podobnie jak w teatrze – stanowią początek złożonej intrygi. Te dwie fotografie powodują, że los dziewczyny zostaje podzielony między dwoma mężczyznami.

Z perspektywy psychologicznej fotografia jako rekwizyt w filmie *Dom* pozwala na zobrazowanie dwóch stanów w życiu człowieka: reakcji na śmierć bliskiej oso-

by i próby przepracowania żałoby⁴⁰. Rozpoznanie fotografii jako dowodu potwierdzającego śmierć Łukasza wyzwała nieoczekiwaną reakcję Basi, która wpada w gniew połączony z bezradnością, raz krzyczy, a innymi razem płacze. Czarno-białe zdjęcie stworzyło iluzję śmierci tak silną, że nawet gdy Andrzej przyznaje się do jego kradzieży z rodzinnego albumu i podłożenia wśród pamiątek osób ekshumowanych, pogrążona w żałobie Basia nie jest zdolna do przyjęcia tej wiadomości. Istotne jest to, że „zdjęcie ma siłę potwierdzania i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przedmiotu, lecz do czasu”⁴¹. Poczucie nieodwracalnej straty i tęsknota za utraconym tkwią w niej jak cierni. Jej żałoba nie przedawnia się, nie pozostaje wśród grobów z zapalonymi zniczami. Żałoba okazuje się jednak skomplikowanym i nadal nie w pełni zbadanym przez psychologię procesem. Sigmund Freud w eseju z 1917 roku zatytułowanym *Żałoba i melancholia* pisał:

» Żałoba jest zazwyczaj reakcją na utratę kochanej osoby [...]. [...] Głęboką żałobę, będącą reakcją na utratę kochanej osoby, cechuje, podobnie jak w melancholii, obniżenie nastroju, utrata zainteresowania światem zewnętrznym, niemożność zastąpienia utraconego obiektu miłości innymi oraz wycofanie z każdej aktywności, która nie jest związana ze wspomnianiem utraconego obiektu⁴².

„Proces żałoby” można podzielić na dwa etapy: pierwszy polega na stopniowym odłączeniu oraz zatarciu więzi między osobą oplakującą i zmarłą, drugi ma na celu adaptację do warunków życia, w którym ukochana osoba już nie uczestniczy. Na końcowym etapie „przepracowywania straty” jednostka tworzy nowe relacje – z innymi ludźmi, jak również zmienia swój dotychczasowy stosunek do umarłego. Spostrzeżenia wiedeńskiego psychologa można odnieść do ukazanych w filmie zachowań Basi Lawinówny, mianowicie po fazie „oplakiwania” ukochanego – usiłuje zapomnieć o tym zdarzeniu, dlatego zaczyna flirtować z innymi mężczyznami,

40 We współczesnych badaniach dotyczących reakcji na śmierć bliskiej osoby i związanej z tym żałoby wyróżnia się trzy etapy: pierwszy to moment wstrząsu połączony ze stanem „odrętwienia” i poczuciem niedowierzania w utratę, drugi to stan „kurczenia się w sobie” z narastającym bolesnym poczuciem utraty, z towarzyszącym poczuciem niesprawiedliwości, gniewem i wyrzutami sumienia, wreszcie trzeci to etap adaptacji, w którym osoba będąca w żałobie dostosowuje się do nowej sytuacji, akceptując uczucia związane z utratą, które z czasem słabną. Zob. <https://www.mp.pl/pacjent/psychiatria/choroby/91656,zaloba-i-depresja-w-przebiegu-zaloby> (stan z 10 września 2023 r.). Jednak reakcje bywają bardzo różne, zależy to od wielu czynników, takich jak wiek, stopień przywiązania do zmarłej osoby, system wierzeń religijnych i tradycji kulturowych. Osoba pogrążona w żałobie może przejawiać zachowania sprzeczne i niepodobne do jej wcześniejszych reakcji oraz schematów postępowania znanych otoczeniu.

41 R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 158.

42 Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, tłum. J. Jabłońska-Dzierża, w: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska, J. Pawlik, Warszawa 1992, s. 20–30.

tańczy w nocnych lokalach, upija się do nieprzytomności, a nawet podejmuje próbę samobójczą. Stopniowo jednak dzięki wsparciu, cierpliwości i wyrozumiałości zakochanego w niej studenta Talara zdobywa równowagę życiową: pokonuje chorobę, zdaje egzaminy, bierze ślub i cieszy się z odbudowy Warszawy. Dostrzeżona przez Basię wśród pamiątek po zmarłych fotografia ma właściwie naturę Platónskiego *pharmakonu*. Z jednej strony jest trucizną, gdyż budzi w bohaterce poczucie nieodwracalnej straty i powoduje pogrążanie się w depresji, z drugiej zaś lekarstwem, które wyzwala ją z obsesji wspomnień i dręczących poszukiwań narzeczonego. Ostatecznie, by zamknąć ten bolesny etap własnego życia, Lawinówna ogląda rodzinny album, z którego usuwa zdjęcie narzeczonego. W jej przekonaniu „umarli nie powinni być wśród żywych”. W ten sposób usiłuje „wymazać” obraz Łukasza także z pamięci. Można tę scenę odnieść do refleksji pisarza Thomasa Bernharda. W powieści *Wymazywanie* stwierdził, że to właśnie fotografia jest skuteczną metodą wymazywania rzeczywistości i próbą zastępowania jej obrazami⁴³. W scenie filmowej *wymazywanie* fotografii pełni funkcję terapeutyczną, gdyż usuwa ze świadomości bohaterki wspomnienia, a wraz z nimi trudne doświadczenia i przeżycia.

Fotografia jako rekwizyt położony przez Talara wśród innych pamiątek sprzyja budowaniu dramatyzmu w technice retardacji. Wprowadzenie do fabuły motywu tego zdjęcia powoduje opóźnienie spotkania po wojnie Basi i Łukasza, a zarazem wyzwala u widzów napięcie oczekiwania. Laura Mulvey w eseju *Kino zwłoki* pisze:

» Istnieje rodzaj kina narracyjnego, w którym strategia zwlekania (*delay*) jest kluczowa dla pragnienia końca – przedłużając drogę, jaką przemierza opowieść, opóźniając nieuchronnie wynikające ze struktury konkluzje. Istnieje rodzaj kina narracyjnego, w którym zwlekanie otwiera przed narracją nowe możliwości, przesuwając pragnienie ujrzenia końca⁴⁴.

Dla odbiorcy ważny staje się narracyjny kontekst fotografii, który stanowi wyzwanie albo oczekiwanie na wyjaśnienie tajemnicy. Po wielu latach Łukasz odnajduje Basię w Warszawie i uświadamia jej, że nigdy nie stracił nadziei, tak jak nie zagubił jej fotografii – dziewczyny z warkoczami. Przedwojenny album rodziny Lawinów z pustymi miejscami po zdjęciach Basi i Łukasza znów zostaje zapełniony. W ten sposób już po wojnie została zaznaczona kolejna historia najmłodszej pary w tym klanie. Być może realizatorom filmu przyświecał podobny cel – tak jak

43 T. Bernhard, *Wymazywanie*, tłum. S. Lisiecka, Warszawa 2005, s. 25.

44 L. Mulvey, *Kino zwłoki*, tłum. K. Klimek, J. Majmurek, eadem, *Do utraty wzroku: wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków-Warszawa 2010, s. 275.



Dom. Na zdjęciu Tomasz Borkowy (aktor) jako Andrzej Talar, niezidentyfikowany (aktor), Wojciech Turowski (aktor), Krystyna Ciechomska (aktorka), Jolanta Żółkowska (aktorka) jako Basia Lawinówna, Krzysztof Machowski (siedzi, aktor); Filmoteka Narodowa, sygnatura 1-F-1620-7

poecie Tomaszowi Jastrunowi, który we wstępie do tomu poetyckiego *Album rodzinny* wyznał: „Chciałem, żeby te wiersze i fotografie były świadectwem historii, tej dużej i małej, rodzinnej. I aby rozmawiały nie tylko ze sobą, ale też z czytelnikiem”⁴⁵.

W telewizyjnym serialu *Dom* fotografia jako rekwizyt przywołuje różne możliwe wojenne i powojenne scenariusze dla rodzin oczekujących lub poszukujących bliskich osób. Trudno rozstrzygnąć, czy pozyskanie domniemanej wiedzy o zmarłym uwolniło wielu ludzi od traumatycznych wspomnień, czy może lepszym rozwiązaniem było wyczekiwanie na powrót, co prawda daremne, ale pełne nadziei, pomagającej w codziennej egzystencji. Niezależnie jednak od tych możliwych wyborów w filmie realizatorzy uwzględnili także terapeutyczny wymiar fotografii, która pozwoliła na przepracowanie bolesnych stanów ludzkiej psychiki.

*

Wybrane portrety fotograficzne w filmach *Noce i dnie* (portret Teresy Kocięłło i Bogumiła Niechcica), *Polskie drogi* (portret Władysława Niwińskiego), *Dom* (portret Barbary Lawinówny i Łukasza Zbożnego) pokazują różnorodne sposoby realizowania i przedstawiania motywu fotografii w polskim kinie. Efekt ujęcia „fotografii w filmie” umożliwia wydobycie pogłębionych znaczeń poszczególnych zdjęć. Portrety fotograficzne aktywują pracę ludzkiego umysłu i uruchamiają wspomnienia, pozwalają na utwalenie lub wymazanie obrazów w pamięci, wreszcie mają niekiedy istotny wpływ na sferę rozwoju emocjonalnego jednostki. Fotografia

⁴⁵ T. Jastrun, *Album rodzinny. Wiersze i fotografie*, Warszawa 2022, s. 9.

jako środek artystycznego wyrazu jest związana z całą gamą ludzkich zachowań i towarzyszących im emocji. Artyści, pisarze, reżyserzy „umieją rozmawiać ze zdjęciami. Potrafią wyrazić uczucia, które budzą w nas te pochwycone przez obiektyw zapisy przeszłości, świadczące o przebytych czasie niewystygłej pamięci”⁴⁶.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

- Bernhard T., *Wymazywanie*, tłum. S. Lisiecka, Warszawa 2005.
- Dąbrowska M., *Noce i dnie*, t. 3, Warszawa 2003.
- Hartwig J., *Magia zdjęć*, w: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.
- Jastrun T., *Album rodzinny. Wiersze i fotografie*, Warszawa 2022.
- Pawlikowska-Jasnorzevska M., *Fotografia*, w: idem, *Poezje zebrane*, t. 1, Toruń 1993.
- Sebald W.G., *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Baudrillard J., *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001.
- Bazin A., *What is Cinema?*, Berkeley 1967.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992.
- Cotton Ch., *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków 2010.
- Deleuze G., *Kino*, t. 2: *Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Draaisma D., *Księga zapominania*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2012.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia*, tłum. J. Jabłońska-Dzierża, w: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska, J. Pawlik, Warszawa 1992.
- Hendrykowska M., *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011.
- Kurowicki J., *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Toruń 2020.
- Lechowicz L., *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, Warszawa 2000.
- Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.
- Przewrotne przyjemności obrazu. Eseje o fotografii w kulturze popularnej*, Gdańsk 2020.
- Mulvey L., *Kino zwłoki*, tłum. K. Klimek, J. Majmurek, w: eadem, *Do utraty wzroku: wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010.
- Paz O., *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, tłum. P. Fornelski, Kraków 1996.
- Płazewski I., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.

46 J. Hartwig, *Magia zdjęć*, w: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007, s. 10.

Soulages F., *Estetyka fotografii: strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.

Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.

Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

<https://cyfrowa.tvp.pl/website/polskie-drogi,42226572> (stan z 3 września 2023 r.).

<https://vod.tvp.pl/seriale,18/dom-odcinki,314291> (stan z 1 sierpnia 2023 r.).

<https://vod.tvp.pl/rekonstrukcja-filmowa,158/noce-i-dnie-odcinki,277759> (stan z 18 lipca 2023 r.).

<https://www.mp.pl/pacjent/psychiatria/choroby/91656,zaloba-i-depresja-w-przebiegu-zaloby> (stan z 10 września 2023 r.).

<https://www.polskieradio.pl/39/156/artukul/2616754,serial-dom-portret-35-lat-warszawy> (stan z 31 sierpnia 2023 r.).

SŁOWA KLUCZE: portret fotograficzny, fotografia w filmie, estetyka fotografii, żałoba, estetyka wspomnień

PHOTOGRAPHIC PORTRAITS IN POLISH FILM: MEMENTO, TRACE, PROP

One of the more interesting phenomena in Polish cinematography is the use of the 'photograph in film' effect. Such a device enables the doubling of scenes and exhibiting of various photographic themes. A picture within a picture is an intermingling of moving and static image. Such constructions have an influence on various ways of storytelling, changes of timelines and spaces, as well as unexpected twists in a work of film. The selected photographic portraits in film, of Teresa Kocięło and Bogumił Niechcic (*Noce i dnie* [*Nights and Days*]), Władysław Nawiński (*Polskie drogi* [*Polish Paths*]), Barbara Lawinówna and Łukasz Zbożny (*Dom* [*Home*]), are connected by the tradition of family photography, black and white aesthetic, as well as by their links to socio-historical events (the outbreak of World War I, World War II, post-war effects of the Warsaw Uprising). The diverse interpretations of the theme of photography, however, set various perspectives in motion: a psychological one (Sigmund Freud), anthropological one (Hans Belting), and, most importantly, those relating to the theory and aesthetics of photography (Roland Barthes, François Soulages, Marianna Michałowska). Photographic portraits in film also refer to different cultural, historical and social contexts (photography as memento, photography as trace, photography as prop), as well as presenting a complex mechanism of how the images of human memory function (remembering – reconstructing, fading – erasing).

KEY WORDS: photographic portrait, photography in film, photography aesthetics, mourning, aesthetics of memories