

PAULINA HARATYK

NIEWIDZIANE TAŚMY?

POLSCY FILMOWCY AMATORZY O DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ¹

PAULINA HARATYK

Filmoznawczyni i literaturoznawczyni, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka pracy doktorskiej na temat historii i specyfiki ruchu Amatorskich Klubów Filmowych z okresu PRL-u. Zajmuje się kinem niezależnym i awangardowym oraz badaniem archiwów. Współpracowała z instytucjami kultury, w tym zajmowała się zbiorami filmów amatorskich w FINA. Publikowała między innymi w „Kwartalniku Filmowym”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” oraz „Ekranach”. ORCID: 0000-0001-7055-308X.

Temat drugiej wojny światowej jest nieustannie obecny w polskiej debacie publicznej, co odzwierciedla także rodzime kino². Coraz większe znaczenie zyskują nowe sposoby opowiadania o tamtym okresie, uwzględniające wcześniej marginalizowane czy wręcz wykluczane perspektywy. W tego rodzaju filmach (podobnie jak w produkcjach skupiających się na innych momentach i wydarzeniach historycznych) zaczynają być szerzej wykorzystywane materiały archiwalne, w tym audiowizualia, które do tej pory były szerzej nieznane bądź funkcjonowały w innych kontekstach, jak w *Powstaniu warszawskim* Jana Komasy z 2014 roku, zmontowanym z wojennych kronik nakręconych przez młodych reporterów.

Wydawać by się mogło, że zainteresowanie tego rodzaju materiałami wpłynie na ich większą obecność w dyskursie filmowym, wywoła refleksję nad ich specyfiką, skłoni do włączenia ich do historii kina. Odnosi się to zwłaszcza do filmów amatorskich, jak pisze bowiem Karen L. Ishizuka, to właśnie tego

¹ Tekst ten jest efektem badań prowadzonych w ramach projektu „Filmowcy amatorzy o II wojnie światowej”, sfinansowanych przez Instytut Solidarności i Męstwa im. Witolda Pileckiego i realizowanych od stycznia do sierpnia 2022 roku.

² Świadczyć mogą o tym chociażby najnowsze filmy, jak *Orzeł. Ostatni patrol* (2022) Jacka Bławuta i *Filip* (2022) Michała Kwiecińskiego, które otrzymały jedno z najwyższych nagród na tegorocznym Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni, najważniejszym wydarzeniu polskiej branży filmowej. *Orzeł. Ostatni patrol* zdobył na nim nagrodę za reżyserię, a *Filip* – Srebrne Lwy.

rodzaju materiały dokumentują wydarzenia i osoby pominięte w dominującej wersji historii. Realizowane przez niezawodowych filmowców, nie będąc uwikłanymi w komercyjne czy propagandowe zależności, są przede wszystkim historycznymi dokumentami obrazującymi czasy, miejsca i okoliczności, w których powstały, sposób funkcjonowania w nich i świadomość twórców³.

Taką zmianę podejścia obrazuje amerykańskie *home movie* *Topaz*. Film ten został zrealizowany między 1943 i 1945 rokiem przez Dave'a Tatsuno, więźnia obozu koncentracyjnego dla Amerykanów japońskiego pochodzenia, i ukazuje funkcjonowanie obozu oraz codzienność osadzonych w nim osób. *Topaz* wykorzystano w filmach *History and Memory: For Akiko and Takashige* (1991) Rei Tajiriego oraz *Something Strong Within* (1994) Roberta A. Nakamury. W 1996 roku został on włączony do National Film Registry – kolekcji filmów o istotnym znaczeniu dla dziedzictwa narodowego, ustanowionej przez Bibliotekę Kongresu Stanów Zjednoczonych. Było to pierwsze *home movie*, które zostało oficjalnie uznane za dokument historyczny o dużym znaczeniu i zaistniało w szerszej świadomości, dzięki czemu w kolejnych latach do National Film Registry włączono kolejne niezawodowe filmy⁴.

Podążając za tym przykładem, skupię się na kilku materiałach zrealizowanych przez polskich filmowców amatorów w trakcie drugiej wojny światowej bądź po jej zakończeniu, ale dotyczących tego okresu. Będą to: filmy Tadeusza Franiszyna z 1944 roku, obrazujące niemiecką okupację Krakowa, materiał nakręcony przez Alfonsa Ziółkowskiego w 1941 roku, ukazujący warszawskie getto, oraz pełnometrażowy film dokumentalny *Oświęcim* zrealizowany przez Amatorski Klub Filmowy Śląsk w 1960 roku i obrazujący pozostałości po obozie Auschwitz-Birkenau. Wszystkie one mają niekwestionowaną wartość historyczną i w unikalny sposób obrazują okres drugiej wojny światowej. Żaden z nich nie jest jednak szerzej znany ani nie był poddany głębszej analizie, mimo że każdy zaistniał w sferze publicznej zarówno jako wyjątkowy materiał filmowy, jak i dokument historyczny. Wychodzę z założenia, że ich nieobecność w szerszej świadomości społecznej wynika z amatorskiego statusu, który przekłada się nie tyle na ich wartość i jakość, ile na odmienność. Filmy amatorskie wymagają innych sposobów odbioru niż te, które w widzach wykształciło kino zawodowe. Skoncentruję się więc na analizie tego, co przedstawiają, proponując takie odczytanie, które uwzględniłoby zarówno specyficzne warunki, w jakich były realizowane, jak też specyfikę samego kina amatorskiego. Zakładam, że w ten sposób zyskają one (ponowną) szansę, by zapisać się w historii polskiego kina, a być może także – w szerszej świadomości.

³ Por. K.L. Ishizuka, *The home movie: A veil of poetry*, [w:] *Rencontres Autour Des Inedits, Essays on Amateur Film. Jubilee Book*, European Association Inedits, Charleroi 1997, s. 45–46.

⁴ Por. P.R. Zimmermann, *The home movie movement. Excavations, artifacts, minings*, [w:] *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, red. K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2008, s. 15. Filmami amatorskimi, które w kolejnych latach zostały włączone do National Film Registry, były: eksperymentalna animacja Sida Laverentsa *Multiple SIDosis*, 1970; kronikarski zapis podróży po Minnesocie Raymonda i Esther Dowidat *Cologne: From the Diary of Ray and Esther*, 1939; film industrialny Alfreda K. Amesha i Howarda Kahna *From Stump to Ship*, 1930. Por. *Complete National Film Registry Listing*, Library of Congress, <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/> (20 października 2022).

RZECZYWISTOŚĆ, NAD KTÓRĄ NIE MA KONTROLI – FILMY TADEUSZA FRANISZYNA

Tadeusz Franiszyn (1903–1996) ukończył studia na krakowskiej Akademii Górniczo-Hutniczej i pracował w górnictwie. W międzywojniu kupił amatorską, 8-milimetrową kamerę Kodak, na której rejestrował materiały w stylu *home movies*. Okres wojny spędził w Krakowie, w 1942 roku wstąpił do Armii Krajowej. Po 1945 roku zrealizował zdjęcia do kilku materiałów Polskiej Kroniki Filmowej.

Chęć udokumentowania niemieckiej okupacji Krakowa pojawiła się u Franiszyna krótko po wybuchu wojny. Jak powiedział Ryszardowi Wójcikowi:

Było to 30 września 1939 roku. [...] Spojrzałem jak zwykle na pomnik Grunwaldzki... Co to? [...] rozbierają! [...] Zaraz przyszła mi myśl: dobrze byłoby sfilmować to barbarzyństwo niemieckie. [...] Miałem własną kamerę filmową 8 mm, [...] znałem możliwości tego skromnego aparaciku, ale – dobre byłoby i to: gdy się wojna skończy, będzie można pokazać ludziom, jak Szwaby w Krakowie gospodarzyli. [...] Dopiero w pierwszym półroczu 1940 roku zdobyłem kilka rolek marki Agua i czekałem na kolejną okazję⁵.

Franiszyn podjął wtedy parę nieudanych prób filmowania, ale w czasie działalności w podziemiu zarzucił je ze względów bezpieczeństwa. Wreszcie w 1944 roku otrzymał od Dowództwa Okręgu AK 16-milimetrową, półprofesjonalną kamerę Bell & Howell i kilka taśm oraz zadanie sfilmowania partyzanckiego Zgrupowania AK „Kamiennik” na Łysinie (zostało ono wykonane pomiędzy lipcem i wrześniem 1944 roku). Po zrealizowaniu filmu o „Kamienniku”, już nie na zlecenie podziemia, ale w ramach – jak sam to określił – „samorządnych akcji amatora”⁶, nakręcił jeszcze pięć kolejnych, obrazujących działania Niemców w wojennym Krakowie: obławę na ludność cywilną w tak zwaną czarną niedzielę, podczas której na ulicach pojmano ponad sześć tysięcy osób (6 sierpnia 1944 roku, taśma 16 milimetrów); obóz koncentracyjny w Płaszowie w czasie jego funkcjonowania oraz dzień po wyzwoleniu (25 września 1944 roku i 17 stycznia 1945 roku, taśma 16 milimetrów); budowę zapór w centrum miasta przed wkroczeniem do niego wojsk radzieckich (wrzesień – grudzień 1944 roku, taśma 8 milimetrów); ucieczkę niemieckich wojsk w kawalkadzie zbrojnych pojazdów po wkroczeniu rosyjskich żołnierzy do Krakowa (koniec lipca 1944 roku, taśma 8 milimetrów); eksplozję amunicji w opancerzonym niemieckim pojeździe w dniu wyzwolenia Krakowa (18 stycznia 1945 roku, taśma 16 milimetrów, jedyny zaginiony spośród wymienionych materiałów).

Filmy zostały w trakcie wojny wywołane i zakopane przez krewnych Franiszyna w ich ogródku. Odkopano je dopiero w 1968 roku (do tego czasu były uznawane za zaginione) – okazało się, że przetrwały w dobrym stanie. Krakowski amator przekazał je wtedy do wytwórni „Czołówka”. Obecnie znajdują się w zasobach Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, gdzie zostały zdigitalizowane, ale jak do tej pory nie podjęto żadnych kroków, by je upublicznić. W 1970 roku

⁵ R. Wójcik, *Zatrzymane w kadrze. Notatki ze Studia 2*, [w:] 100/XX: *Antologia polskiego reportażu XX wieku*, red. M. Szczygieł, t. 2: 1966–2000, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 474.

⁶ Por. tamże, s. 492.

Elżbieta Mach opisała filmowo-wojenną aktywność Franiszyna w artykule opublikowanym na łamach „Przekroju”⁷. W kolejnym roku Mieczysław Czuma zrealizował kilkunastominutowy reportaż telewizyjny, w którym wystąpił krakowski amator oraz pokazano fragmenty jego filmów⁸. Franiszyn i jego realizacje z okresu wojny ponownie pojawiły się w telewizji w 1983 roku w programie reportera Ryszarda Wójcika, który następnie opisał przygotowania do jego emisji w głośnym reportażu *Zatrzymane w kadrze. Notatki ze Studia 2*⁹.

Wszystkie trzy materiały traktuję jako źródło nie tyle wiedzy na temat filmów krakowskiego amatora, ile przede wszystkim sposobu ich zaprezentowania w sferze publicznej przez zawodowców. Świadczą one o tym, że od momentu odnalezienia taśm Franiszyn podejmował działania, by zaistniały w świadomości społecznej. Każdy z tych trzech materiałów skupia się w takim samym stopniu na samych filmach, jak i na postaci ich realizatora, słusznie przybliżając kontekst, w jakich powstawały, ponieważ jest on kluczowy dla zrozumienia tego, co i w jaki sposób ukazują. Niemniej także z tego powodu w każdym z nich filmy zostały potraktowane w pewien sposób pretekstowo – bardziej jako ciekawostki niż unikalne dokumenty, które zasługują na analizę. Jest to najbardziej ewidentne w reportażu Wójcika. Z jednej strony to w nim właśnie filmowo-wojenna działalność Franiszyna została opisana najpełniej. Z drugiej strony krakowski amator, w otwierających tekst zdaniach przedstawiony jako krzepki osiemdziesięcioletni bon vivant, który zapomniiał przywieźć z sobą na nagrania filmów¹⁰, w całym reportażu jest anonimowym Tadeuszem F. Głównym bohaterem *Zatrzymanych w kadrze* nie jest filmowiec amator, ale reporter (zawodowiec), tematem tekstu nie jest determinacja amatora, by udokumentować niemiecką okupację, ale determinacja reportera, by nagrać program mimo piętrzących się trudności. Materiały Franiszyna, których historycznego znaczenia zdają się nie rozumieć ani reżyser, ani wydawca programu, *de facto* służą Wójcikowi do ukazania braku profesjonalizmu ekipy, z którą musiał współpracować.

Filmy krakowskiego amatora są historycznymi dokumentami, których wartość wynika z ich unikalności oraz ryzyka, jakie z własnej woli podejmował filmowiec, by je zrealizować. Wybrzmiewa to we wszystkich trzech materiałach, o których tutaj wspominam. Warunki, w jakich kręcone były filmy, zdeterminowały specyficzny sposób obrazowania, jakim się posługują. Wbrew temu, co zdają się sugerować Wójcik, Mach oraz Czuma, nie można go sprowadzić wyłącznie do amatorstwa.

Wśród realizacji Franiszyna wyraźnie wyróżnia się film ukazujący „Kamiennik”. Stanowi rodzaj żołnierskiego *home movie*. Ujęcia, z których się składa, są starannie wykonane, przebija z nich słońce i radość. Krakowski amator sportretował między

⁷ Por. E. Mach, T. Franiszyn, *Filmowałem ucieczkę Niemców*, „Przekrój” 1295(05)/1970, s. 4–5.

⁸ Por. *Raport z lat zbrodni* (1971), real. M. Czuma, prod. TVP. Materiał ten, pt. *Historia współczesna: Raport z lat zbrodni*, jest dostępny na VOD TVP: <https://vod.tvp.pl/video/historia-wspolczesna,raport-z-lat-zbrodni,58343710> (17 października 2022).

⁹ Reportaż został pierwotnie opublikowany w: *Ekspres Reporterów*, t. 10, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984. Por. R. Wójcik, *Zatrzymane w kadrze*, dz. cyt., s. 472–498.

¹⁰ Tamże, s. 472.

innymi dwóch małych chłopców przebranych za żołnierzy, gdy stoją dumnie przed wiejskim domem (ujęcie przywodzi na myśl fotografię, która stała się tematem dokumentu Krzysztofa Kieślowskiego *Zdjęcie* z 1968 roku), żołnierzy wykonujących ćwiczenia wojskowe, jakby to była gimnastyka, siedzących na polanie w samych podkoszulkach lub nawet bez nich, gdy szybko jedzą posiłek z menażek, uśmiechając się do kamery, bujną letnią przyrodę stanowiącą dla partyzantów codzienną scenerię.

Z pozostałych materiałów przebija atmosfera niepokoju, ewidentnie widać, że były filmowane z ukrycia i (bezpiecznego) dystansu. Tak o filmowaniu łapanek w czarną niedzielę mówił Franiszyn: „Stałem sobie przy wejściu bocznym do kościoła Franciszkanów, kamerę miałem ukrytą pod prochowcem. Zawieszona była na pasku i tak zlokalizowana, żeby znajdowała się poniżej pasa. Obiektyw kamery był umieszczony w dziurce od guzika prochowca. [...] Były momenty, że esesmani byli oddaleni ode mnie dwa do trzech metrów. Wówczas zatrzymywałem kamerę filmową z uwagi na to, że dawała szmery”¹¹. Ujęcia zaczynają się i kończą przypadkowo. Niektóre zostały zrealizowane w tym samym, pełnym planie, w innych kamera zdaje się nieświadomie przesuwać, ukazując niezrozumiałe dla widza obrazy. Poza tym materiał był kręcony zza bramy, której metalowe pręty odbijają się pionowymi liniami w kadrach. Przed nią ustawiają się gapie, których plecy jeszcze bardziej zasłaniają widok, pojawiają się i znikają przechodnie, jak kobieta w białej bluzce prowadząca na smyczy psa. Po ulicy przejeżdżają tramwaj, rowerzyści, samochody. Dopiero na kolejnym planie, po drugiej stronie bramy, rozgrywa się właściwe wydarzenie. Grupa żandarmów i esesmanów stoi wokół kilku wozów, na które pakowani są ludzie. Jeśli nie miałoby się świadomości, czego dotyczy ten materiał, można byłoby nie dostrzec łapanek.

Język filmu przyzwyczaił nas do skupiania się na tym, co rozgrywa się w pierwszych planach. Gdy jednak ogląda się materiał w ten sposób, bardziej przez pryzmat logiki narracji i dramaturgii niż dokumentu historycznego, jego głównymi bohaterami zdają się bierni obserwatorzy wydarzenia – przechodnie i gapie, których sylwetki przesłaniają widok na łapankę. Paradoksalnie i zapewne wbrew intencji Franiszyna taki odbiór nie wypacza wartości i znaczenia filmu, raczej wzbogaca je o dodatkową perspektywę. Skłania do pytań. Czy ci ludzie zdają sobie sprawę z tego, co się dzieje? Czemu się zatrzymali, zamiast uciekać? Czy kieruje nimi ciekawość, czy może potrzeba wiedzy daje im złudne poczucie kontroli?

Perspektywa zewnętrznego obserwatora, czy wręcz podglądacza, jest jeszcze wyraźniejsza w materiale z obozu koncentracyjnego w Płaszowie. Franiszyn tak wspominał tę realizację: „Zdjęcia wykonywałem kamerą [...] umieszczoną pod marynarką i zawieszoną na pasku na szyi. Zaszedłem na tył [...] i z odległości 10–15 m zacząłem filmować [...], gdy strażnik był do mnie odwrócony plecami. Nie mogłem robić zbliżeń”¹². W filmie tym kamera drga, obraz często jest przekrzywiony, jednocześnie jednak można odnieść wrażenie, że został tak skomponowany świadomie, a ujęcia dobrano w taki sposób, by budować dramaturgię.

¹¹ *Raport z lat zbrodni*, dz. cyt.

¹² Tamże.

Na pierwszym planie widać wyjałowioną ziemię, za którą znajdują się zasieki, szare niebo ciąży nad budynkami obozu. Kamera skupia się na drutach i wieżach wartowniczych. Kobieta pospiesznie idzie ścieżką wzdłuż obozu i ani razu nie zerka w jego stronę. Po długim czasie, w statycznym, choć kręconym poruszającą się kamerą obrazie, widać niewyraźne czarne punkty, które przemieszczają się w oddali. Gdyby nie ruch, można byłoby się nie zorientować, że to idący w zwartej kolumnie więźniowie. Materiał kończy się ujęciem, w którym kamera nieporadnie stara się uchwycić napis: „Zakaz fotografowania. Każde zbliżenie się do drutu, przez który przechodzi prąd wysokiego napięcia, grozi śmiercią! Posterunki będą strzelać do osób, które przekraczają strefę zakazaną”.

Na specyficzny sposób obrazowania, cechujący materiały Franiszyna, składają się: spontaniczność, przypadkowość, brak precyzji, a nawet niechlujność rejestracji, nieustanne balansowanie pomiędzy tym, co widać, oraz tym, czego nie widać. Krakowski amator starał się dokumentować rzeczywistość, nie będąc w stanie kontrolować tego, co i w jaki sposób mógł sfilmować, chociażby przez wybór miejsca, z którego kręcił, planu czy nawet ustawienia kamery (determinowanych względami bezpieczeństwa). Z tego powodu materiały te ukazują nie tylko to, co miało zostać na nich udokumentowane, lecz także na przykład reakcje i zachowania świadków wydarzeń, które z dzisiejszej perspektywy zdają się najbardziej poruszające. Wreszcie zwracają uwagę na samo filmowanie i w odróżnieniu od materiałów wojennych zrealizowanych przez zawodowych operatorów dekonstruują jego przeźroczystość.

GETTO WARSZAWSKIE OCZAMI POLAKA – FILM ALFONSA ZIÓŁKOWSKIEGO

W 2004 roku kanadyjsko-polski filmowiec Eric Bednarski w domowym archiwum rodziny Ziółkowskich odnalazł dziesięciominutowy film na taśmie 8 milimetrów, który pomiędzy marcem i listopadem 1941 roku w getcie warszawskim nakręcił Polak Alfons Ziółkowski. Stał się on podstawą pełnometrażowego dokumentu *Warszawa. Miasto podzielone* (2018) Bednarskiego, został także włączony do stałej wystawy *Czego nie mogliśmy wykrzyczeć światu* Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.

Materiał Ziółkowskiego, choć powstawał w podobnych warunkach, w sposobie obrazowania różni się od filmów Franiszyna. Przedstawia wiele aspektów rzeczywistości getta: zatłoczone ulice, złowieszczo górujące nad nimi ruiny synagogi, fragmenty muru wyrastającego w połowie chodnika. Widzimy śpieszących się ludzi, ktoś z kimś rozmawia, niektórzy patrzą wprost w obiektyw kamery. Na płaszczech odznaczają się opaski z gwiazdą Dawida. Aryjski tramwaj przejeżdża przez getto, a powiększająca się z każdą chwilą grupa Żydów czeka na zezwolenie esesmana, by przejść na drugą stronę skrzyżowania. Opatulone w chusty kobiety sprzedają bochny chleba na krawężniku. Starszy, wychudzony mężczyzna z długą brodą leży nieruchomo na chodniku. Pokazano też macewy na cmentarzu żydowskim. Filmowani w zbliżeniu mężczyźni (grabarze? żydowscy policjanci?) zdają się wchodzić w interakcję z kamerzystą, widać bowiem wielką, otwartą jamę masowego grobu. Kilku małych chłopców szmugluje rabarbar z Hali Mirowskiej do getta – jeden stoi na czatach, inny biegnie z łodygami pod pachą, a następnie

obaj szybko upychają je w niewielkim otworze w murze. Po drugiej stronie ulicy stoją niewzruszeni przechodnie. Policjant łapie jednego z chłopców, okłada go miotłą, bije pałą, po twarzy dziecka leci krew. Przechodnie omijają go, jakby nie widząc zdarzenia. Grupa ludzi otacza żydowską orkiestrę (akordeon, skrzypce, trąbka, a nawet perkusja), która zdaje się grać na życzenie kamerzysty.

Niewiele wiadomo na temat samego Ziółkowskiego – miał trzydzieści lat i był kupcem. W historii zapisał się przede wszystkim nie jako miłośnik filmowania (choć prawdopodobnie realizował *home movies*), ale jako przedwojenny mistrz Polski w wyścigach motocyklowych. Posiadał oficjalną przepustkę do getta, ale nie wiadomo, co w nim robił. Niewątpliwie ryzykował życie, a co najmniej aresztowanie, by je sfilmować. Jednak w jakim celu realizował film? Czy działał z własnej inicjatywy, czy może na zlecenie podziemia? Przede wszystkim zastanawia jednak to, jak był w stanie nakręcić swój materiał.

Jest on bowiem zrealizowany bardzo sprawnie. Poszczególne sceny, nawet bez wiedzy na temat ich kontekstu, są nie tylko czytelne, lecz także oddziałują emocjonalnie. Ujęcia są kręcone z ręki, ale obraz nie drży. Wydaje się, że kamera znajdowała się zwykle nieznacznie poniżej poziomu wzroku Ziółkowskiego. Dominują statyczne kadry i horyzontalne panoramy, sporo ujęć jest kręconych w średnich planach. Pojedyncze ujęcia, które z powodu swojej dużej ziarnistości wynikającej z zastosowania zoomu wyraźnie odróżniają się od reszty materiału, sugerują, że rzadko go używał. Wiele scen zostało sfilmowanych w ruchu, co było nie tylko bardziej ryzykowne, ale także wymagało większej precyzji. Jedna z nich była kręcona z wnętrza jadącego wolno samochodu, ponieważ w kadrze na chwilę pojawia się fragment maski. Liczne osoby patrzą wprost do kamery – czy widzą tylko samochód, czy też wiedzą, że są filmowane?

To, że osoby pojawiające się w materiale wiedzą, iż są filmowane, zdaje się sugerować wiele innych ujęć, szczególnie ukazujących szmugiel. Zostały zrealizowane z różnych punktów i odległości, w tym bardzo bliskich – wydaje się, że zaledwie kilka metrów dzieliło policjanta bijącego chłopca od kamerzysty. Czy ten pierwszy mógł go nie widzieć i nie słyszeć kamery wydającej dźwięki podczas kręcenia? W jaki sposób i z jaką intencją Ziółkowski kręcił to zdarzenie?

Istotność materiału Ziółkowskiego wynika tak samo z tego, że jest on pierwszym (być może także jedynym) niepropagandowym oraz niezrealizowanym przez Niemca filmem z getta warszawskiego, jak i z wszystkich pytań, które nasuwają się podczas jego oglądania oraz pozostają bez odpowiedzi. Eric Bednarski był świadomy znaczenia tego filmu. Jak mówił: „Po odnalezieniu tego unikalnego materiału archiwalnego czułem obowiązek i odpowiedzialność, by podzielić się nim z innymi. Ale by to zrobić, chciałem ubrać go zarówno w szerszy kontekst historyczny, jak i miejski”¹³. W *Warszawie. Mieście podzielonym* film Ziółkowskiego poprzedzają więc plansze zawierające informacje na temat jego realizacji oraz ujęcia taśmy przewijanej na stole montażowym (przywodzą na

¹³ E. Bednarski, *Odkrył nieznaną historię z getta. „To obraz, który mnie przesładował”*, rozm. K. Kamieniarz, TVN Warszawa, 19 kwietnia 2019, <https://tvn24.pl/tvnwarszawa/najnowsze/odkryl-nieznaną-historię-film-z-getta-to-obraz-który-mnie-przesładował-119426> (15 października 2022).

myśl podobny zabieg zastosowany na przykład w dokumencie Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator* z 1998 roku). Ponadto został on połączony z wieloma innymi materiałami, które mają wprowadzać ów szerszy kontekst, w tym zarówno archiwalnymi, jak i zrealizowanymi na potrzeby tego dokumentu, między innymi wywiadami z Ocalonymi oraz wypowiedziami specjalistów – od architektów do badaczy Holocaustu.

Tego rodzaju kolażowa forma była stosowana także w wielu innych filmach wykorzystujących amatorskie rejestracje z okresu drugiej wojny światowej, służąc pełniejszemu wydobywaniu znaczeń, jakie z sobą niosły (między innymi w *Exodusie przez Dunaj* Pétera Forgácsa z 1998 roku czy w *Po-lin. Okruchy pamięci* Jolanty Dylewskiej z roku 2008). William C. Wees rozróżnia dwa rodzaje filmów, których forma opiera się na kompilacji różnorodnych, w tym archiwalnych i amatorskich, materiałów. Filmy *found footage* są w dużym stopniu autotematyczne, wychodzą od samych materiałów i skupiają się na ich analizie (do czego służą różne zabiegi, między innymi montaż, kadrowanie, kolorowanie), a także tematyzują ich ponowne wykorzystanie. Narracja w takich filmach jest podporządkowana logice obrazów. Natomiast dokumenty kompilacyjne w punkcie wyjścia stawiają tezę, a ich narracja podąża za argumentacją, która służy jej udowodnieniu. Niezależnie od ilości materiałów archiwalnych, które zostają wykorzystane w tego rodzaju filmach, mają one w nich funkcję podrzędną i użytkową, służą uwiarygodnieniu i perswazji. Linearny wywód zastępuje refleksję nad zawartymi w wykorzystanych materiałach znaczeniami i sposobami obrazowania rzeczywistości¹⁴.

Warszawa. Miasto podzielone należy do tego drugiego rodzaju filmów. Bednarzski nie podążał za pytaniami, które nasuwa materiał Ziółkowskiego. Amatorska rejestracja została podporządkowana narracji łączącej opowieść o okaleczonej architekturze stolicy z historią warszawskiego getta prowadzoną poprzez zarejestrowane na potrzeby dokumentu wypowiedzi. Nie służą one zbudowaniu szerszego kontekstu dla filmu Ziółkowskiego, to ten ostatni służy ich zobrazowaniu. Cała jego specyfika została sprowadzona do funkcji archiwalnego obiektu – neutralnej i obiektywnej dokumentacji. Ale czy fakt, że został nakręcony przez Polaka, a nie Niemca, oraz nie był wcześniej upubliczniony, rzeczywiście go takim czyni? Przecież Ziółkowski realizował swój materiał w warunkach, które musiały wpłynąć na to, co i w jaki sposób sfilmował. Być może więc to właśnie sprawność, z jaką dokument został zrealizowany, przysłoniła jego subiektywność i amatorskość.

POTRZEBA ZACHOWANIA PAMIĘCI – OŚWIECIM AKF-U ŚLĄSK

W okresie PRL-u niezawodowi filmowcy działali w ramach ruchu Amatorskich Klubów Filmowych, które od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych funkcjonowały w całej Polsce. Pierwszym takim klubem, a zarazem jednym z najważniejszych w całej historii ruchu, był AKF Śląsk z Katowic¹⁵. Jego najistotniejszą

¹⁴ Por. W.C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993, s. 38.

¹⁵ AKF Śląsk przyczynił się do rozwoju kultury filmowej regionu, organizował pierwsze konkursy filmów amatorskich, a co najważniejsze – jego członkowie realizowali etudy, które zdobywały najwyższe nagrody nie tylko na

realizacją dokumentalną i pierwszym filmem w ruchu, w którym został podjęty temat drugiej wojny światowej, był *Oświęcim*. Powstał on z inicjatywy pierwszego dyrektora Muzeum Auschwitz-Birkenau Kazimierza Smolenia i wyreżyserował go Norbert Boronowski, ale w jego tworzenie zaangażowanych było także wielu innych członków katowickiego klubu (między innymi Stanisław Fischer, Bolesław Zieliński, Ireneusz Szaraba, Zdzisław Nowakowski, Bernard Gierlotka). O jego realizacji opowiedział działający na Śląsku Jan Maćkow: „Zlecono nam zrobienie filmu dokumentalnego o [...] obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu. To był bardzo ciekawy dokument. [...] Powstał prawie godzinny film z udziałem wtedy jeszcze żyjących więźniów. [...] To był taki nasz wkład w dokumentację ważnych spraw, które mijają”¹⁶.

Oświęcim buduje narrację o historii obozu Auschwitz-Birkenau poprzez ukazanie pozostałości po nim – zimna i pustki otaczającego krajobrazu, ekspozycji muzeum oraz przedmiotów należących do byłych więźniów. W filmie dominują ascetyczne środki: pełne plany i statyczne ujęcia, powolne panoramy oraz zbliżenia na istotne detale obrazowanych obiektów. Jego warstwę dźwiękową tworzą wypowiedzi byłych osadzonych w Auschwitz-Birkenau. Tak o formie *Oświęcimia* pisał Jacek Cieszewski w artykule opublikowanym w „Trybunie Robotniczej”:

Bezimienna ręka energicznie podkreśla ołówkiem słowa bezlitosnego wyroku: „za kradzież 200 papierosów lepszego gatunku – pięć razy stojący bunkier”. Pod ostatnimi słowami niemieckiego tekstu ręka jeszcze raz rysuje krechę... Ta ręka, „grająca” w jednym, jedynym epizodzie, jakiś nie mniej bezimienny cień, przesuwający się po posępnych murach obozu śmierci – to jedyni „aktorzy” blisko godzinę trwającego filmu. Przez sześćdziesiąt minut na ekranie widzimy tylko ponurą scenę ruin obozu, pamiątki pozostałe po straconych tutaj ofiarach, dziesiątki przerażających swoją wymową dokumentów, oglądamy zdjęcia, jakie dochowały się z tamtych czasów, wreszcie rzeźby i rysunki byłych więźniów”¹⁷.

Film AKF-u Śląsk był pierwszym pełnometrażowym dokumentem na temat obozu, a jednocześnie jedną z najambitniejszych realizacji w całej historii ruchu Amatorskich Klubów Filmowych. W odróżnieniu od pozostałych etiud, które w nim powstawały, oraz pomimo ograniczeń technicznych, jakie wpływały na ich format (krótkometrażowy) oraz kształt (brak synchronicznego dźwięku), *Oświęcim* był pełnometrażowy oraz w pełni udźwiękowiony. Jego realizacja trwała od 1956 do 1960 roku, a następnie został premierowo pokazany podczas obchodów 15-lecia wyzwolenia Auschwitz-Birkenau, stanowiąc jeden z najważniejszych elementów tego wydarzenia. O jego znaczeniu świadczy także to, że na zlecenie Ministerstwa Spraw Zagranicznych miał zostać przekopiowany na profesjonalną taśmę 35 milimetrów w stu egzemplarzach i wysłany do polskich placówek dyplomatycznych

rodzimych, ale także na światowych festiwalach poświęconych kinu niezawodowemu oraz były doceniane przez polskich krytyków filmowych. Por. W. Stradomski, *Film amatorski w Polsce*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1971, s. 12–16.

¹⁶ P. Haratyk, Wywiad z Janem Maćkowem, przepr. w Katowicach 27 maja 2022 roku.

¹⁷ J. Cieszewski, *Film bez aktorów*, „Trybuna Robotnicza” 85/1960, s. 7.

za granicą¹⁸. Istotność *Oświęcimia* wynika nie tylko z jego znaczenia jako dokumentu historycznego oraz poziomu artystycznego, ale także motywów, jakie stały za jego realizacją. Była to oddolna, bezinteresowna potrzeba udokumentowania i opowiedzenia o zbrodniach drugiej wojny światowej oraz zachowania pamięci o obozie. Jak bowiem powiedział Maćkow:

To [...] było traktowane tak, jak pewien obowiązek. [...] Człowiek nie wiem, jak to przeżywał, ale musiał to zrobić. [...] Te rzeczy musiały zostać utrwalone. [...] Na Zachodzie się ludzie dziwili, bo te filmy bardziej ambitne robiła u nich tylko śmietanka amatorów. [...] „Popatrzcie, ci Polacy, dopiero niedawno wojna, a oni już takie ambitne filmy”. (Oni sobie dośpiewywali, że my na pewno już mamy całe szafy tych żon i tych dzieci [nakręconych – przyp. P.H.]). Nie, myśmy tylko to robili. Kamera [...] przecież jest nasza wspólna, państwowa i to jest na szczytne cele¹⁹.

Jednak *Oświęcim* nie zapisał się w świadomości społecznej. Ani o jego realizacji, ani o premierze w 1960 roku, poza cytowanym artykułem z „Trybuny Robotniczej”, nie wspomniało żadne z czasopism, w których pojawiały się informacje o kinie amatorskim, w tym o poprzednich realizacjach AKF-u Śląsk (były to przede wszystkim „Ekran”, „Kinotechnik” oraz „Fotografia”). Nie figuruje on także w filmografii Norberta Boronowskiego²⁰. Obecnie negatywowa kopia obrazu filmu na taśmie 35 milimetrów znajduje się w FINA, a (zniszczona) kopia na kasecie VHS – w archiwum Muzeum Auschwitz-Birkenau. Żadna z tych instytucji nie podjęła się do tej pory przypomnienia o tym filmie ani zrekonstruowania go, mimo świadomości jego (choćaby) historycznej wartości.

W Polsce właściwie do przełomu wieku XX i XXI, gdy popularność zdobyło kino niezależne²¹, nie traktowano działalności filmowców amatorów jako części rodzimej kinematografii, a tworzone przez nich filmy były wykluczone z jej historii. Filmowców amatorów uważano raczej za użytkowników (kamer) niż twórców (filmowych). Ich działalność zwykło się sprowadzać do realizacji w stylu *home movies* czy też – w przypadku tych z nich, którzy w okresie PRL-u byli zrzeszeni w AKF-ach – propagandowych reportaży z pierwszomajowych pochodów. Miało na to wpływ (z gruntu modernistyczne) postrzeganie kina w sposób analogiczny do innych sztuk narracyjnych, przez pryzmat teorii autora. Opiera się ono na traktowaniu filmu jako dzieła indywidualnego twórcy (reżysera) i sprowadzaniu jego wartości przede wszystkim do walorów artystycznych oraz profesjonalizmu autora.

Specyfika filmów amatorskich polega na tym, że równie istotne jak to, co ukazują, jest także to, dlaczego zostały zrealizowane – moment samego filmowania

¹⁸ Tamże.

¹⁹ P. Haratyk, Wywiad z Janem Maćkowem przepr. w Katowicach 3 listopada 2017 roku.

²⁰ Por. Norbert Boronowski – *filmografia*, Film Polski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1181557> (20 października 2022).

²¹ Por. P. Marecki, *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

oraz kontekst, który za nim stoi²² (przykładem jest determinacja Franiszyna, by „gdy się wojna skończy, [...] pokazać ludziom, jak Szwaby w Krakowie gospodarzyli”, czy też amatorów ze Śląska, by mieć „wkład w dokumentację ważnych spraw, które mijają”). Bez uwzględnienia historii ich powstania oraz postaci ich twórców wartość tych materiałów zostaje zredukowana do archiwalnych dokumentacji (jak pokazał przykład filmu Ziółkowskiego). Skupienie na kontekście nie prowadzi do umniejszenia znaczenia samych obrazów, co pokazują również przykłady takich filmów, jak *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944) Aleksandra Forda, *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej czy *Pasażerka* (1963) Andrzeja Munka, które należą do kanonu rodzimej historii kina.

BIBLIOGRAFIA

Bednarski, Eric. *Odkrył nieznany film z getta. „To obraz, który mnie przesładuje”*. Rozm. Klaudia Kamieniarz. TVN Warszawa, 19 kwietnia 2019. <https://tvn24.pl/tvnwarszawa/najnowsze/odkryl-nieznany-film-z-getta-to-obraz-ktory-mnie-przesladuje-119426>.

Ciszewski, Jacek. „Film bez aktorów”. *Trybuna Robotnicza* 85 (1960).

Complete National Film Registry Listing. Library of Congress. <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/>.

Haratyk, Paulina. Wywiad z Janem Maćkowem. Katowice, 3 listopada 2017.

Haratyk, Paulina. Wywiad z Janem Maćkowem. Katowice, 27 maja 2022.

Ishizuka, Karen L. „The home movie: A veil of poetry”. W: *Rencontres Autour Des Inedits. Essays on Amateur Film. Jubilee Book*. Charleroi: European Association Inedits, 1997.

Ishizuka, Karen L., Patricia R. Zimmermann, red., *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkley: University of California Press, 2008.

Mach, Elżbieta, Tadeusz Franiszyn. „Filmowałem ucieczkę Niemców”. *Przekrój* 5, 1295 (1970).

Marecki, Piotr. *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.

Norbert Boronowski – *filmografia*. Film Polski. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1181557>.

Stradomski, Wiesław. *Film amatorski w Polsce*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1971.

Wees, William C. *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

Wójcik, Ryszard. „Zatrzymane w kadrze. Notatki ze Studia 2”. W: *100/XX: Antologia polskiego reportażu XX wieku*, red. Mariusz Szczygieł. T. 2: 1966–2000. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.

Data wpłynięcia: 24 października 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 27 stycznia 2023 r.

²² Por. R. Odin, *Reflection on the family home movie as document. A semio-pragmatic approach*, [w:] *Mining the Home Movie*, dz. cyt., s. 256.

INVISIBLE TAPES? AMATEUR POLISH FILMMAKERS ON THE SECOND WORLD WAR

The text considers footage shot by amateur Polish filmmakers during or after the Second World War and focused on that period. These include films by Tadeusz Franiszyn from 1944 documenting German occupation of Krakow, footage from the Warsaw Ghetto shot by Alfons Ziółkowski in 1941 and a feature-length documentary *Oświęcim* shot by the Amateur Film Club Śląsk in 1960 and showing the remains of the Auschwitz-Birkenau camp. All of these materials have unquestionable historic value and provide a unique depiction of the Second World War era. However, neither of them is well-known and neither has been thoroughly examined despite the fact that they all have circulated in the public sphere both as exceptional footage and historical documents. Their exclusion is connected with their amateur status which points not to the value and quality of non-professional films, but to their otherness. What defines the specific nature of amateur films is that their topic is as relevant as the reason they have been made – the very moment of filming and their context.

SŁOWA KLUCZOWE: druga wojna światowa, film amatorski, getto warszawskie, obóz Auschwitz-Birkenau

KEY WORDS: Second World War, amateur film, the Warsaw Ghetto, Auschwitz-Birkenau camp

