

OKIEM I UCHEM

Kino w cieniu pochodów, czyli entuzjaści

MARCIN GIŻYCKI

W nieco zapomnianym, chociaż bardzo interesującym tekście z 1973 roku Jerzy Toeplitz przyrównał pionierów filmu do artystów ludowych, a także odnotował rodzenie się nowego typu filmowej twórczości ludowej, możliwej dzięki wielkiemu rozpowszechnieniu się na świecie tanich kamer wąskotaśmowych (było to jeszcze w czasach sprzed wideo). Przy okazji autor podstawowej polskiej *Historii sztuki filmowej* nadmieniał: *Podkreślmy na wstępie wyraźnie, że w warunkach polskich ta filmowa, ludowa twórczość jest jeszcze w dużym stopniu muzyką przyszłości. Jej rozwój uzależniony jest od możliwości nabycia kamery 8 mm, która ciągle jest u nas artykułem luksusowym. Obróbka taśmy filmowej również przedstawia duże trudności: techniczne, organizacyjne i finansowe. Film amatorski, pomijając jego inne, merytoryczne braki, nie jest w Polsce zjawiskiem masowym, jak to się dzieje w Stanach Zjednoczonych, gdzie zarówno kamery, jak i usługi laboratoryjne kosztują grosze*¹.

Słowa te dobitnie pokazują, jak mało znane, nawet fachowcom od kina, było w Polsce zjawisko tzw. filmu amatorskiego.

Zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie wystawa *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*², autorskie dzieło Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa, pokazuje, jak duży był zasięg i dorobek filmowców amatorów w PRL-u. Jest to prezentacja fascynująca i pouczająca (choć miejscami polemiczna³), a także stawiająca kilka ważnych pytań natury artystycznej, politycznej, socjologicznej.

Zacznijmy od tych pierwszych: czy polski film amatorski przedstawia sobą jakąkolwiek wartość dla filmoznawcy? Czy jest to może wyłącznie owoc działalności epigońskiej, naśladowczej, nieudolnie, kino profesjonalne? Nie ma wątpliwości, że brak szerszego zainteresowania twórczością amatorów brał się z przyjętego *a priori* przekonania o wtórności tego filmu. Ogromną zasługą wystawy Lewandowskiej i Cummingsa jest wykazanie, że był to pogląd błędny. Oczywiście nie brakowało w amatorskim kinie prawdziwej amatorszczyzny, zapatrzenia w produkcje profesjonalne, ale nie brak też realizacji w pełni świadomych swojej odrębności wobec filmu kinowego czy telewizyjnego, a nawet

wręcz go kontestujących. *Gwiazdą być* (ok. 1975) Bolesława Białka to przykład filmu nieprofesjonalisty, który patrzy złośliwym okiem na profesjonalnego kolegę reżysera (Janusz Kidawa), który zachowuje się jak szejek w haremie podczas castingu do filmu fabularnego.

Amatorzy, czyli po prostu filmowcy spoza kinematografii państwowej, zamknięci w klubowym getcie, potrafili poruszać tematy zupełnie w tej ostatniej nieobecne, często zresztą objęte społecznym tabu, jak homoseksualizm. Tak, okazuje się, że mieliśmy kino gejowskie (Piotr Majdrowicz). Podobno istniało nawet „amatorskie” kino pornograficzne i to już w latach siedemdziesiątych⁴. W ogóle, jeśli chodzi o erotykę, to polski fabularny film kinowy wydaje się w porównaniu z dziełami na przykład Franciszka Dzidy szczytem pruderii. U Dzidy o seksie się nie dyskutuje, seks się uprawia. Niekiedy bardzo brutalnie, jak w przerażającej scenie gwałtu w filmie *Przypowieść* (1971). Najważniejsze jest jednak to, że mamy tu często do czynienia z erotyką nie tylko odważną, ale ukazywaną w świeży sposób, przynajmniej znów na tle głównego nurtu kina; erotyką nieestetyzowaną, nie sentymentalną, ale bardzo prawdziwą. Trochę mi to przypomina dzisiejsze kino francuskie Bruno Dumonta i jego koleżanek i kolegów.

W ogóle twórcy z AKF-ów potrafili spojrzeć własnym okiem na relacje między płciami. Nie chodzi tu tylko o wspomniane wątki homoseksualne, ale i próby wczesnego (chyba nie całkiem uświadamianego) kina feministycznego. W filmie *Ewa i mąż* Krystyny i Józefa Czosków (1968), na przykład, odwrócone zostały tradycyjne role w małżeństwie: to mąż rano robi śniadanie, gdy żona ubiera się do pracy, to on zostaje w domu, niańczy dziecko, gotuje obiad itd.

Własnymi drogami podążali też twórcy eksperymentujący z formą. *Anatomia* (1974) Tadeusza Wudzkiego – proces robienia makijażu ukazany na wielkich zbliżeniach, którym towarzyszą monstrualnie wzmocnione, normalnie ledwo słyszalne szmery – to już dzisiaj klasyk. *Współczesna symfonia* Macieja Korusa i Jerzego Ridana (1971), to z kolei zaskakująca hybryda socjalistycznego hymnu na cześć pracy z kinem materii, w którym obrazy otrzymuje się, poddając taśmę specjalnym zabiegom bez użycia kamery.

Warto zacytować w tym miejscu jeszcze raz Toeplitza: *Jest rzeczą charakterystyczną, że ci filmowcy amatorzy [na Zachodzie – przyp. M.G.] o artystycznych ambicjach upodobniają się często do swych praojców, pionierów z początków stulecia. Nie tylko filmują, ale zajmują się wywoływaniem i kopiowaniem taśm. Eksperymentują – barwiąc taśmę, zeskrobując emulsję, rysując na niej wzorem McLarena. Nie obce im są próby konstruowania na własne potrzeby sprzętu zdjęciowego. Łączą w swych pracach wszelkie techniki: animacji, dokumentu i fabularyzacji. (...) Kraina filmu jest dla nich terenem nie kończącej się eksploracji, nie tylko artystycznej, ale i technicznej*⁵.

Szkoda, że nasz najwybitniejszy historyk kina nie znał produkcji Amatorskich Klubów Filmowych, gdzie pomysłowość w konstruowaniu sprzętu szła w parze z przekraczaniem granic gatunków.

Na osobną uwagę zasługuje dokument. Oczywiście wiele w tej grupie realizacji, którymi filmowcy opłacić się musieli mecenasom: kierownictwu macierzystej fabryki czy władzom lokalnym. Stąd pochody pierwszomajowe i podobne laurki. Ale nie brak też przejmujących obrazów naprawdę ciężkiej pracy widzianej od środka, surowych, chropawych jak ich temat (*Ludzie z bazy* Alfreda Ste-

fańskiego, 1965). Można nawet zaryzykować tezę, że coś z tej poetyki przechodziło niekiedy z AKF-ów do wytwórni profesjonalnych, czego ślad zauważyć można na przykład w *Na torach* Bohdana Kosińskiego, filmie świadomie poświęcającym wystudiowaną estetykę polskiej szkoły dokumentu (długooogniskowe obiektywy, dbałość o oświetlenie) na rzecz skrócenia dystansu, w sensie dosłownym i metaforycznym, między obiektywem a przedmiotem.

Jak już się rzekło, twórczość spod znaku amatorskich klubów rodzi też interesujące pytania natury politycznej, na przykład: jaki obraz socjalistycznej rzeczywistości udało się w niej utrwalić i jaki w ogóle był polityczny status tej działalności? Niewątpliwie uczestnikom ruchu udało się pokazać coś całkowicie niedostępnego kinematografii państwowej: to, co kryło się bezpośrednio za fasadą socjalistycznej propagandy. Wysyłani na różne wiece, pochody i obchody „akafowcy” nie dysponowali oczywiście teleobiektywami, nie mówiąc już o kranach czy samochodach. Z tego ubóstwa uczynili swoje alibi. Nie mając środków dla porządnego filmowania tego, co było ważne dla władzy, skupiali się na zapleczu zdarzeń, ujawniając (niekoniecznie intencjonalnie) kryjący się za teatralnym rytuałem, fasadowością bałagan (trochę jak czyniła to Leni Riefenstahl, zanim nakręciła *Triumf woli*). Perełką takiego mimowolnego demaskatorstwa jest na przykład *Wizyta Walentyny Tierszkiej w Bielsku* (1968, praca zespołowa).

Wielu „entuzjastów” wspomina dziś, że mimo nacisków politycznych czuli się w swojej działalności filmowej wolni: Franciszek Dzida, pierwowzór tytułowego bohatera *Amatora* Kieślowskiego wspomina: *Dzięki pochodom pierwszomajowym powstało kino artystyczne. Myśmy po prostu ordynarnie oszukiwali, ale przecież nikt tego nie sprawdzał, nikogo to nie interesowało*⁶. Jerzy Jarnas dodaje: *Nie byliśmy do niczego zmuszani, a to, że trzeba było od czasu do czasu wykonać jakąś laurkę z okazji rocznicy zakładu, to trochę tak, jak dzisiejsza reklama*⁷.

Ciekawe, że podobnie mówił o swoich doświadczeniach Jan Lenica. *Jakkolwiek brzmiałoby to paradoksalnie, myśmy [tzn. twórcy polskiej szkoły plakatu – przyp. M.G.] działali w zupełnej swobodzie artystycznej – zapewniał*⁸.

Oczywiście rodzi się pytanie, jaka była to wolność. Truizmem byłoby powiedzieć, że ograniczona. Jak głosił stary peerelowski dowcip: *Jeśli ci się wydaje, że stoisz, to i tak siedzisz*. Socjolog Sebastian Cichocki w katalogu wystawy pisze o *specyficznej niszy społeczno-kulturalnej, jaką była w Polsce Ludowej amatorska działalność filmowa*⁹. Podobnie mówiło się o profesjonalnym filmie animowanym, dokumencie, kabarecie, teatrze alternatywnym lat siedemdziesiątych, Warszawskiej Jesieni, Jazz Jamboree i właściwie prawie wszystkim. Nisze były w PRL-u normą, nie wyjątkiem; margines wolności, raz węższy, raz szerszy, również. Być może to po prostu Polska była niszą w sowieckim bloku.

Czy owe „nisze” były wentylami bezpieczeństwa, przez które sprytna władza wypuszczała nadmiar twórczej energii, żeby zapobiec jego niekontrolowanej eksplozji, czy też naprawdę „nikogo to nie interesowało”, to inne pytanie. Może brały się po trochu z jednego i drugiego, a może – ku czemu się skłaniam – to zasługa schizofrenicznego rozdwojenia systemu?

Amatorskie Kluby Filmowe nie były jednak niszą i z innych powodów, i ze względu na rozmiar zjawiska (ponad dwieście zarejestrowanych klubów, tysiące członków, 6-8, czasami więcej, krajowych festiwali rocznie) i z racji tego, że

znakomicie wpisywały się w wizję ojców założycieli komunistycznego państwa. Odpowiadały na hasło Lenina, że „film jest najważniejszą ze sztuk” i realizowały, przynajmniej w teorii, postulat tworzenia robotniczej kultury. Ważniejsze było, że są, działają, niż to, co robią. Liczyła się statystyka i dzięki temu możemy się dzisiaj przyglądać ich dorobkowi z taką uwagą.

Wielu twórców z ruchu podkreśla, że nie interesowała ich polityka. Franciszek Dzida: *Myśmy nigdy się nie zajmowali polityką, bo ja wierzę w czystość sztuki*¹⁰. Jerzy Jernas: (...) *mieliśmy świadomość, że film jest także narzędziem propagandy. My chcieliśmy opowiadać o własnym życiu, o własnym świecie* (...) ¹¹. Film amatorski był więc dla wielu jego twórców sposobem ucieczki od upolitycznionej rzeczywistości. Tylko że od tej rzeczywistości ucieczki nie było. I dlatego entuzjaści, bez względu na to, czy w swoim odczuciu oszukiwali władzę, robiąc laurki, z których się śmiali, czy też zamykając się w bezpiecznej skorupie opowiadania o miłości, pozostawiali dokument czasu niedomówień, egzystencji na niby, życia, którego oficjalnie nie było, słowem: schizofrenii czasu.

Pomagał im w tym dziwny status artysty-amatora w PRL-u. Amator nie był twórcą ludowym, nieuczonym, naiwnym. Od malarzy-amatorów oczekiwano się na przykład: (...) *opanowania wszelkich umiejętności warsztatowych w oparciu o rzetelne studium z natury; nie chcemy bowiem szerzenia się dyletantyzmu w ruchu amatorskim*¹². Z drugiej strony pilnowano, by amatorom nie przychodziło do głowy przekraczanie progów świątyni „prawdziwej” sztuki. Tam obowiązywały bowiem inne reguły gry, szersza kontrola, ściślejsza cenzura. Amator cieszył się więc względną swobodą za cenę rezygnacji z większych ambicji. Ci, którzy je mieli, zdobywali odpowiednie dyplomy i zaświadczenia i ewentualnie stawali się zawodowcami. Taką drogę przeszło wielu filmowców: Borowczyk, Robakowski, Ronisz, Szczechura, Trzos, by wspomnieć tylko kilku najlepiej znanych. Władza jednak dbała, by filmy amatorskie nie pojawiały się na „profesjonalnych” festiwalach, na przykład krakowskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych¹³, tym samym wprowadzając ów sztuczny podział na amatorów, którzy nie byli dyletantami, i profesjonalistów.

Od twórców ludowych odróżniał filmowców z AKF-ów zresztą nie tylko warsztat. Wiele zanotowanych przez Marysię Lewandowską wypowiedzi świadczy o bardzo wysokiej samoświadomości artystycznej tych ostatnich. Mówi nieoceniony Franciszek Dzida: (...) *wiedziałem, że Bergman jest mi bardzo bliski. Tylko, że on ma inną taśmę, inne pieniądze. Natomiast obaj jesteśmy częścią tej samej wspólnoty filmowej, łączy nas ta sama pasja. Mnie to było bardzo potrzebne, nie to, że czułem się osaczony przez system, każdy system można obejść*. (...) *W każdy wtorek od trzydziestu pięciu lat pokazujemy tutaj filmy kina światowego, od klasyki po te najnowsze. Przeglądamy je z telewizji, wypożyczamy. Kiedyś przerabialiśmy Bergmana, Felliniego, Antonioniego, Tarkowskiego, awangardę. Takie rzeczy, jak „Mężczyźni w czerni” nie miały tu wstępu. Później był Jarmusch, Almodóvar, von Trier. Ostatnio stwierdziliśmy nawet, że taką ruchomą kamerą jak Dogma to myśmy stosowali już w 1972 roku, bo nie mieliśmy statywu*¹⁴.

Z punktu widzenia estetycznego kategoria filmu amatorskiego nie wydaje się specjalnie przydatna. Mówi ona więcej o polityce władz niż o samych filmach. Etykieta ta wyklucza w gruncie rzeczy ze sztuki filmowej dzieła, do których została doczepiona. Gdzie więc jest ich prawdziwe miejsce?

Alicja Helman należy do nielicznych filmoznawców w Polsce, którzy pochyliłi się z uwagą nad filmem amatorskim, dostrzegając w niektórych jego przejawach kino eksperymentalne „w postaci czystej”¹⁵. Po wystawieniu pozytywnych ocen kilku dziełom i autorom za nowatorskie rozwiązania formalne Helman postulowała już w 1961 roku, by nie oddzielać twórczości amatorskiej od nie-amatorskiej, tylko zająć się nurtem eksperymentalnym w polskiej kinematografii jako całością i w tym aspekcie (...) przebadać wszystkie jego przejawy.

Postulat ten do dziś nie został podjęty.

MARCIN GIŻYCKI

¹ J. Toeplitz, *O filmowej twórczości ludowej wczoraj i dziś*, „Polska Sztuka Ludowa” 1973, nr 2, s. 71-80.

² 26 VI–29 VIII 2004. Panu Łukaszowi Rondudzie, komisarzowi wystawy, dziękuję za wnikliwe po niej oprowadzenie i pomoc w wyluskaniu pereł z programu filmowego.

³ Za takie uważam na przykład włączenie do zestawu filmów udostępnionych na wystawie z płyt DVD czołówek programów telewizyjnych (Pegaza i Kina Krótkich Filmów) zaprojektowanych przez Wojciecha Zamecznika. To, że animował je Ryszard Kreyser, autor podręczników dla filmowców amatorów, nie wydaje mi się wystarczającym kryterium.

⁴ Ł. Ronduda, *Pomiędzy kolekcją a alegorią. Rezerwuar ukrytych możliwości*, w: M. Lewandowska, N. Cummings, *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*, katalog wystawy, Warszawa 2004, s. 43.

⁵ J. Toeplitz, dz. cyt., s. 79.

⁶ Z wypowiedzi spisanej przez Marysię Lewandowską w: M. Lewandowska, N. Cummings, dz. cyt., s. 64.

⁷ Tamże, s. 146.

⁸ Z wypowiedzi w filmie Marcina Giżyckiego *Wyspa Jana Lenicy*, TVP 1998.

⁹ S. Cichocki, *Czas wolny i czas uwolniony*, w: M. Lewandowska, N. Cummings, dz. cyt., s. 72.

¹⁰ Z wypowiedzi spisanej przez Marysię Lewandowską w: M. Lewandowska, N. Cummings, dz. cyt., s. 60.

¹¹ Tamże, s. 146.

¹² U. Pomorska, *Na wystawie plastyków amatorów*, „Nowa Kultura” 1951, nr 9, s. 10; cyt. za: W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paris 1986, s. 98.

¹³ Nie dotyczyło to natomiast twórców z Zachodu, gdyż często trudno było powiedzieć, kto był tam amatorem, a kto zawodowcem.

¹⁴ Z wypowiedzi spisanej przez Marysię Lewandowską w: M. Lewandowska, N. Cummings, dz. cyt., s. 58, 60.

¹⁵ A. Helman, *Polski film eksperymentalny. Próba klasyfikacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 4, s. 55.